

ESPACIO FÍLMICO Y ESPACIO ARQUITECTÓNICO
ANÁLISIS DE TRES EJEMPLOS DE LA NOUVELLE VAGUE

ÁLVARO AMIN KAZEMI BLANCO

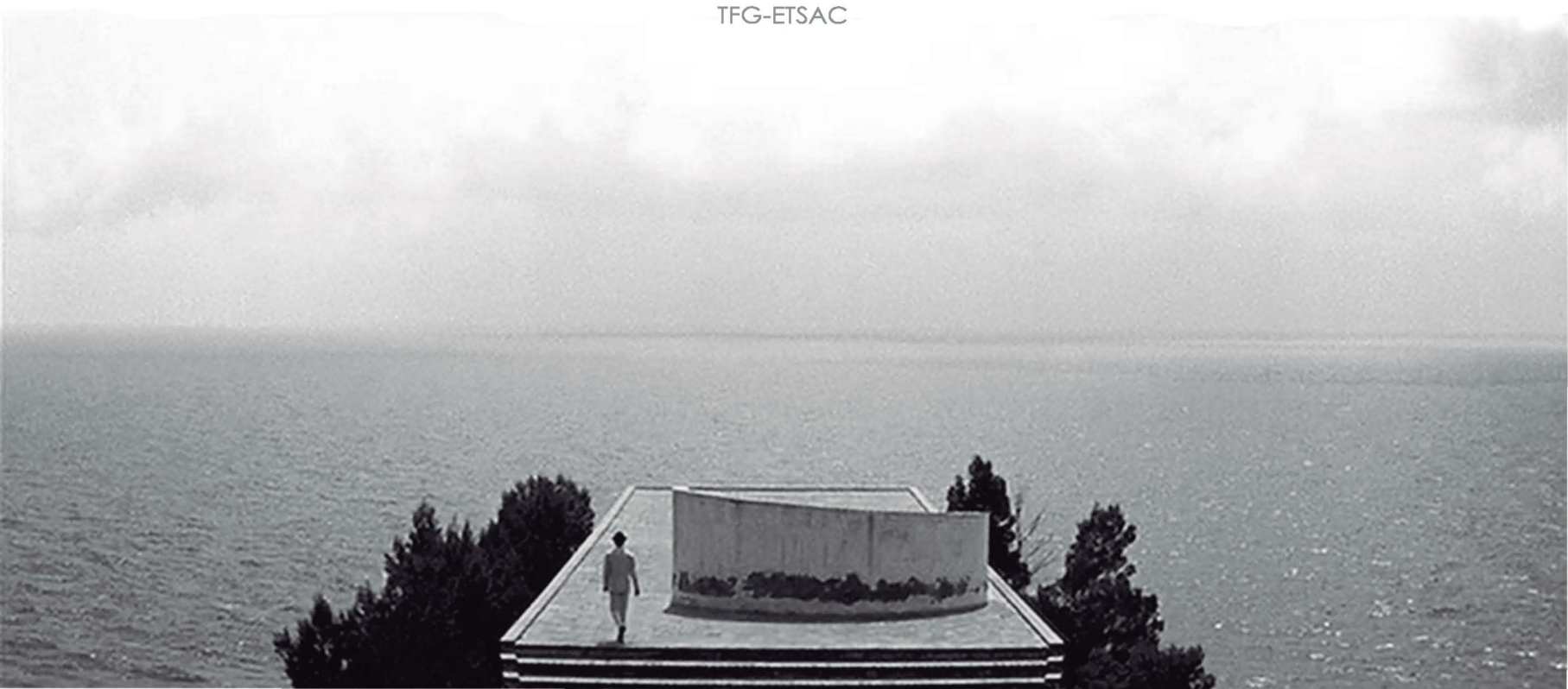
Ref: Arquitectura en el cine

Tutora: Yolanda Pérez Sánchez

Curso 2019-2020

03/07/2020

TFG-ETSAC



Í N D I C E

00	Resumen
02	Introducción
	CAPÍTULO 1
05	El carácter innovador de la Nouvelle Vague
	CAPÍTULO 2
	<i>El desprecio</i> (Jean-Luc Godard, 1963)
09	Jean-Luc Godard
10	Análisis del espacio en <i>El desprecio</i>
	CAPÍTULO 3
	<i>El amigo de mi amiga</i> (Eric Rohmer, 1987)
25	Eric Rohmer
27	Análisis del espacio en <i>El amigo de mi amiga</i>
	CAPÍTULO 4
	<i>El año pasado en Marienbad</i> (Alain Resnais, 1961)
38	Alain Resnais
39	Análisis del espacio en <i>El año pasado en Marienbad</i>
46	Conclusiones
52	Bibliografía
	ANEXOS
54	Fichas técnicas
57	Relación de imágenes

RESUMEN

La manera de abordar el espacio es un tema que pone en común el trabajo de cineastas y arquitectos. El espacio arquitectónico es utilizado por los cineastas para recrear, en la mente del espectador, un nuevo espacio: el espacio fílmico. Este trabajo tiene como objetivo exponer las particularidades de este espacio en el cine de la *nouvelle vague*. Para ello se ha hecho un análisis pormenorizado de tres películas de tres realizadores clave de este movimiento que reflejan la relevancia del espacio fílmico en su obra: *El Desprecio* (Jean-Luc Godard, 1963), *El amigo de mi amiga* (Éric Rohmer, 1987) y *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961). La identidad de las películas seleccionadas está estrechamente ligada a su modo de trasladar un espacio arquitectónico a un espacio fílmico.

Palabras clave: Espacio fílmico, nouvelle vague, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Alain Resnais.

RESUMO

A forma de achegarse ao espazo é un tema que reúne o traballo de cineastas e arquitectos. Os cineastas usan o espazo arquitectónico para recrear, na mente do espectador, un novo espazo: o espazo fílmico. Este traballo pretende expoñer as particularidades deste espazo no cine da *nouvelle vague*. Con este fin, fíxose unha análise detallada de tres películas de tres cineastas clave deste movemento que reflicten a relevancia do espazo fílmico na súa obra: *O desprezo* (Jean-Luc Godard, 1963), *O amigo do meu amigo* (Éric Rohmer, 1987) e *O ano pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961). A identidade das películas seleccionadas está intimamente ligada á súa forma de traducir un espazo arquitectónico a un espazo fílmico.

Palabras clave: Espazo fílmico, nouvelle vague, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Alain Resnais.

ABSTRACT

The way to approach the space is a theme that brings together the work of filmmakers and architects. The architectural space is used by the filmmakers to recreate, in the viewer's mind, a new space: the filmic space. This work aims to expose the particularities of this space in the nouvelle vague cinema. For this, a detailed analysis of three films by three key filmmakers of this movement has been made, reflecting the relevance of the filmic space in their work: *Contempt* (Jean-Luc Godard, 1963), *Boyfriends and Girlfriends* (Éric Rohmer, 1987) and *Last year in Marienbad* (Alain Resnais, 1961). The identity of the selected films is closely linked to their way of translating an architectural space into a filmic space.

Keywords: Filmic space, nouvelle vague, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Alain Resnais.

“El espacio fílmico es un espacio virtual, reconstruido por el espectador a partir de una operación de sutura imaginaria”

Éric Rohmer

INTRODUCCIÓN

Se puede decir que existe una relación básica y compartida entre el cine y la arquitectura en cuanto al orden y la estructura, que Manuel García Roig y Carlos Martí Arís expresaban de este modo:

En el lenguaje coloquial es frecuente encontrar el término arquitectura como sinónimo de orden, adecuada disposición general o conveniente relación entre las partes que componen un objeto complejo. Así, por ejemplo, cuando alguien se refiere a un futbolista como “el arquitecto del juego de su equipo” les está reconociendo una especial capacidad para organizar las acciones individuales en función de una estrategia de conjunto, o cuando se habla de la “sólida arquitectura de un texto, se está afirmando que dicho texto está estructurado y responde a unas reglas sintácticas claras y precisas. No muy distinta es la acepción que el término arquitectura tiene para nosotros en la frase que da título al presente ensayo: *La arquitectura del cine*.¹

Para ejemplificar la presencia del director en el orden, estrategia y estructura de la película, nos adentraremos en uno de los momentos de la historia del cine en el cual se tiene más conciencia de estos elementos: la *nouvelle vague*. A menudo, se dice que el valor real de las cosas aparece cuando éstas se pierden. Pues bien, los directores de la *nouvelle vague*, ponen en crisis todo orden, estrategia y estructura establecidos. Se produce, por tanto, un cuestionamiento de todo valor concedido a las convenciones cinematográficas, así como el proceso de creación fílmico. Como consecuencia, florecen las diversas interpretaciones experimentales sobre el lenguaje cinematográfico.

El objetivo del trabajo es analizar la construcción del espacio fílmico en tres películas de la *nouvelle vague* que, partiendo de los planteamientos renovadores característicos de este movimiento, construyen este espacio de formas muy distintas: *El desprecio* (Jean-Luc Godard, 1963), *El amigo de mi amiga* (Eric Rohmer, 1987) y *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961).

Para definir las características del espacio representado en una obra cinematográfica, nos apoyaremos en los planteamientos teóricos de Eric Rohmer desarrollados en su tesis doctoral, dedicada al espacio en el *Fausto* de Friedrich Wilhelm Murnau de 1926, utilizados como referente en la bibliografía sobre

1. García Roig, J.M., Martí Arís, C. (2008) *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Fundación caja de arquitectos.

el espacio cinematográfico. En su estudio, Rohmer establece la existencia de tres tipos de espacio en el cine: el espacio pictórico, el espacio arquitectónico y el espacio fílmico. Cada una de estas nociones hace referencia a otros tantos estadios en el pensamiento del cineasta y etapas en su obra. Considerando que los tres forman parte de la percepción del espectador, Rohmer define así el espacio fílmico:

No se trata del espacio filmado como el espectador se imagina, sino de un espacio virtual reconstruido en su espíritu, con la ayuda de los elementos fragmentarios que el film le ha suministrado.²

Por lo tanto, hablamos de un espacio creado por el director a partir de fragmentos de otros espacios y arquitecturas. Espacio fílmico es lo mismo que decir espacio cinematográfico. Pese a esta sinonimia, encontramos autores españoles que defienden la designación de “espacio cinematográfico”, como Jorge Gorostiza en su tesis doctoral titulada *espacio arquitectónico- espacio cinematográfico* (2015), Enrique Torán en *El espacio de la imagen* (1985) y María Ángeles Martínez en *Laberintos narrativos* (2011); Frente a otros, como Juan Manuel García Roig y Carlos Martí Arís, que utilizan el término más rohmeriano de “espacio fílmico”.

El propio Gorostiza ofrece una definición de espacio cinematográfico de un modo casi idéntico a Rohmer:

(...) la mayoría de los libros y artículos que se han publicado hasta ahora sobre cine y arquitectura no se han referido al “contenido”, al espacio escenográfico, si no a aquello que lo “contiene”, los planos físicos que rodean a ese espacio, es decir, los decorados o los edificios reales donde se han filmado las películas, relacionando formas y estilos arquitectónicos con lo que se muestra en las pantallas.³

Este trabajo analizará eso a lo que se refiere Gorostiza y que constituye el “espacio fílmico” construido en tres películas de la *nouvelle vague*. Para hacer la selección de estas películas se ha considerado el valor de la diversidad de enclaves y escenarios desarrollada por sus directores. Se han elegido estos tres filmes por su adecuación a lo indicado inicialmente: existe una manera de mirar y analizar del arquitecto que puede encontrar resonancias con la forma de operar del cineasta. Las películas analizadas en este trabajo han optado por enclaves y

2. Rohmer, E. (1972) *L'Organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau* (tesis doctoral de tercer ciclo), París, UGE, Col. “10/18”, pág.11.

3. Gorostiza, J. (1990). *Cine y arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Filmoteca Canaria, pág.18.

escenarios únicos dentro de una *nouvelle vague*, que, generalmente, se identifica por el destacado protagonismo de las calles de París como escenario.

La metodología empleada se ha basado en el análisis de cada secuencia, diseccionado los elementos del espacio filmado en los que se apoya la trama, para establecer una categorización de estos elementos y discernir cómo este espacio es parte esencial de la construcción filmica en su conjunto. La jerarquía de espacios y el peso de éstos a lo largo del film, son decisiones de autor que tienen una incidencia clave en el resultado final, y son las que fundamentan este trabajo. Esta cuestión se aborda mediante la explicación de las particularidades de cada secuencia y, también, mediante gráficos que reflejan la importancia de los espacios a lo largo de la trama.

La precisión de la puesta en escena y la significativa elección de las localizaciones, además de la relevancia del director en la definición de la *nouvelle vague*, explican la elección de *El desprecio*. Desde Cinecittá hasta la casa Malaparte pasando por el laberíntico apartamento donde tiene lugar la mitad de la trama, se percibe el valor otorgado por Godard al espacio. Por otra parte, Eric Rohmer tiene una amplia trayectoria en el análisis del espacio, tanto en el marco teórico, como en el de la práctica cinematográfica. El filme escogido materializa las reflexiones teóricas de Rohmer respecto al espacio filmico.² *El amigo de mi amiga*, utiliza la diferencia existente entre la vida en un espacio natural y la vida en un entorno urbano para jugar con los destinos amorosos de cuatro jóvenes.

Si las elecciones respecto al espacio son fundamentales en los filmes seleccionados, *El año pasado en Marienbad*, se construye esencialmente a partir de los ambientes que resultan de esta selección. Alain Resnais lleva a la pantalla la búsqueda de la desmaterialización del lenguaje del texto de Alain Robbe-Grillet transportando al espectador a un espacio de irrealidad onírica. La película se desarrolla en un château barroco de pasillos infinitos, grandes salas y jardines geométricos. Resnais se apoya en todos los elementos de este lugar ficticio para dotar de simbolismo a cada plano. Los tres directores, con sus respectivas películas, ofrecen diferentes respuestas a la cuestión del espacio. El presente trabajo expone las similitudes y disparidades que relacionan estas tres obras y, por consiguiente, a los tres directores, mediante el análisis pormenorizado de los elementos que las componen.

CAPÍTULO 1

EL CARÁCTER INNOVADOR DE LA NOUVELLE VAGUE

Los inicios de la *nouvelle vague* se enmarcan dentro de una actitud crítica ante el cine del momento. En la revista *Cahiers du Cinéma* (fundada en 1951) jóvenes como François Truffaut atacan duramente al *cine de qualité* que lleva por bandera un “realismo psicológico” que, en palabras de Truffaut, no es ni realista ni psicológico. Francia es un país donde la literatura es considerada el arte noble por excelencia, uno de cuyos efectos es el temor a que la innovación en el lenguaje visual provoque una pérdida en su contenido literario.

La revista *Cahiers du Cinéma*, germen de la nueva ola, se centra en el valor de la imagen frente a la tradición literaria defendiendo un cine “anti intelectual” con el culto a directores como Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Ford, Samuel Fuller, Raoul Walsh, Stanley Donen y Vicente Minnelli. A esta pasión por el cine americano, tenemos que añadir el manifiesto promulgado por Alexander Astruc en 1948 en el cual se aborda la idea de la *caméras-tylo*: “Un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito” mencionaba Astruc con respecto al lenguaje cinematográfico.⁴ Ni el cine de guionistas como en Francia ni el cine de productores como en Hollywood, lo que proponían los jóvenes críticos era el “cine de autor” que explora los límites de la “puesta en escena”. Con estas convicciones se alaban obras de Chaplin, Eisenstein o Vadim. Este último es considerado como el precursor del nuevo cine ya que la sensualidad que ofrece su estilo sirve como referente para estos jóvenes realizadores. La defensa férrea por parte de *Cahiers* de estas incursiones a un cambio de lenguaje hacen que se comience a hablar de nuevas generaciones que se materializan bajo el título acuñado por la periodista Françoise Giroud: *nouvelle vague* (nueva ola).

Las especulaciones acerca de estas nuevas corrientes de pensamiento cinematográfico toman forma en el año 1958. Dos sucesos marcan el inicio del movimiento. Por un lado, uno de los principales redactores de *Cahiers*, Claude Chabrol, recibe una suculenta herencia gracias a su mujer. Y otro, paralelo en el tiempo, François Truffaut se casa con Madeleine Morgenstern, hija del Ignace



Fig. 1



Fig. 2

Figura 1. Fotograma de *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rosellini, 1945)

Figura 2. Fotograma de *El ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948)

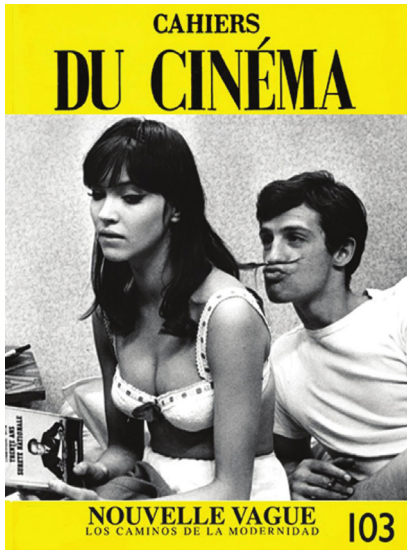


Fig. 3

Morgenstern, director de una importante distribuidora de cine francesa. Ambos deciden invertir las posibilidades que les estaba ofreciendo la vida en hacer cine. Chabrol rueda *El bello Sergio* (*Le beau Serge*, 1958), una película muy barata en su realización que consigue recaudar más de lo esperado gracias a la ayuda del Estado y la publicidad resultante del aplauso de la crítica. Este hecho permite a Chabrol rodar en el mismo año una segunda película: *Los primos* (*Les Cousins*). Un año más tarde Truffaut rueda un filme basado en un retrato triste de una infancia dura bajo el título de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959). Ambas películas destacan no sólo por su originalidad sino también por su bajo coste económico al prescindir de la aparición de grandes estrellas y costosos escenarios. El pistoletazo de salida para la “nueva ola” la da el Festival de Cannes en 1959 premiando con el galardón de mejor dirección a François Truffaut y ofreciendo a otro nuevo realizador llamado Alain Resnais la posibilidad de proyectar una película muy vanguardista titulada *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima mon amour*, 1959). A este esplendoroso inicio se le suman el apoyo institucional impulsado por el ministro de cultura André Malraux y la ilusión de toda la prensa francesa que enmarca este momento como el fin de la crisis del cine francés y la llegada de nuevos aires.

El director, guionista, novelista y crítico cinematográfico Pierre Kast define a los integrantes de este movimiento como “viajeros de ese tren de recreo” y pone de manifiesto el motivo de su unión: “Eran de un lugar y de un tiempo, sometidos a las mismas condiciones cinematográficas de temperatura y presión. A las mismas variaciones climatológicas de la producción, de la distribución y de la explotación de los filmes”⁵.

Dentro de este “tren de recreo” estaban los que Bazin definía como los hitchcock-hawksianos, la rama más rebelde acusada de ser de derechas por su admiración al cine norteamericano en la que se incluían Rohmer, Godard, Truffaut, Rivette y Chabrol, y a su vez, otro grupo menos unido y sin conciencia de pertenecer a una corriente en particular como son Jacques Doniol, Pierre Kast, Alain Resnais y Agnès Varda. Esta “nueva ola” no sólo está en la actitud de los nuevos realizadores sino también en la de un público más crítico. La educación creada en las filmotecas cataliza la opinión pública que busca la novedad y, sobre todo, la modernidad.

4. Astruc, A. (Junio 1947) *L'Écran Français*.

5. Kast, P. (1984) *La nueva ola: observaciones, notas y recuerdos*. Quaderns de la Mostra, n.º 3, Valencia

Para poder explicar el valor del espacio fílmico en las películas de la *nouvelle vague*, es preciso definir las características esenciales de su principal referente: *el neorrealismo italiano*. El neorrealismo es un movimiento cinematográfico que nace tras la Segunda Guerra Mundial y se posiciona en contra de lo excepcional para permitir captar la vida en el acto mismo en el cual vivimos, en su mayor cotidianidad.

Claro que el neorrealismo no nació por generación espontánea. En pleno fascismo se han dejado oír las voces de los jóvenes que estudian en el Centro Sperimentale y de algunos de sus maestros reclamando un retorno a la realidad que la censura oficial proscribía. Se pide del cine que sea, como el famoso espejo de Stendhal, un reflejo exacto de la realidad. Y así, mientras algunos de los más dotados directores reaccionan ante el horror vacui fascista buscando el refugio formal del caligrafismo, otros comienzan a dar la batalla a pecho descubierto, como hace Luchino Visconti con *Osessione* (1942), que hoy se considera algo así como la partida de nacimiento del neorrealismo.⁷

En el plano formal, se comprende que para dotar del mayor realismo a estos dramas se apoyase en el verismo documental: actores y escenarios naturales, ausencia de maquillajes, diálogos sencillos, sobriedad técnica, iluminación naturalista, abandono de estudios, decorados y toda clase de artificios. Se consigue que la ficción organizada realice un retrato veraz de la historia reciente de Italia. Es la cara más opuesta de las reconstrucciones de escayola y del estilo grandilocuente que tanto amaba Mussolini.

Es la realidad misma, sin adornos ni disimulos, en su implacable y conmovedora crudeza reconstrucción, el neorrealismo hace proliferar los espacios cualesquiera, cáncer urbano, tejido desdiferenciado, terrenos baldíos, que contrastan con los espacios determinados del viejo realismo.⁸

La conformación de “abstractos” visuales o la ruptura con las coordenadas espaciales, producen un envejecimiento del «cine de estudio» de los años treinta y generalizan la práctica del rodaje en exteriores e interiores naturales. La *nouvelle vague* recoge el testigo neorrealista y muestra un París inédito rodado con el estilo reportaje, iluminación con spots y cámara llevada a mano.



Fig. 4

Figura 3. Portada nº103 de la revista *Cahiers du cinéma*, 1960.

Figura 4. Fotografía de François Truffaut.

A diferencia de los italianos, el realismo en la *nouvelle vague* se reduce muchas veces a la descripción exterior de las cosas, sin profundizar, empleando un lenguaje basado en los hechos.

El lenguaje cinematográfico sufre un proceso de crítica y reformulación que provoca en la *nouvelle vague* un nuevo modo de comprensión del espacio en el cine. Pese a que las aproximaciones se producen desde distintas direcciones, podemos observar elementos comunes que dan pie a la creación de una nueva concepción del espacio fílmico.

En el Diccionario técnico Akal de cine se clasifican estas novedades comunes en 8: (1) un tratamiento de los personajes alejado de la sentimentalidad; (2) estructura de la trama realista; (3) uso de cámaras y micrófonos ligeros que aportan una imagen y un sonido más espontáneos; (4) rodaje en localizaciones al aire libre; (5) montaje elíptico que rompe con las convenciones entre el lenguaje audiovisual y el medio; (6) experimentación con el espacio y medio fílmicos; (7) alusiones a películas anteriores para señalar la continuidad y la discontinuidad de la tradición, para hacer un comentario sobre la cualidad autorreflexiva de la propia obra como película, y también para rendir homenaje a directores y películas concretos; (8) y una actitud existencialista ante el absurdo de los comportamientos y acciones humanas.⁹ Podemos observar como todas estas características se apoyan unas a otras entendiéndose que “(6) la experimentación con el espacio y medio fílmicos”, no se podría entender sin la base que ofrecen los otros 7 elementos.

7. Gubern, R. (1969). *Historia del cine*. Pág 257.

8. Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento, estudios sobre cine*. Paidós comunicación. (Pág 295)

9. Diccionario Técnico Akal de Cine (2004), (Pág. 356)

10. Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento, estudios sobre cine*. Paidós comunicación. (Pág 296)

Basándonos en las reflexiones de Gilles Deleuze concluimos que el neorrealismo aporta una mutación de elevada intuición con respecto a la nueva imagen naciente que, por la vía de una conciencia intelectual y reflexiva, la *nouvelle vague* francesa asume por cuenta propia. Ahora la forma se libera de las coordenadas espacio-temporales que aún le quedaban del viejo realismo social, y se vale por sí misma como expresión de una nueva sociedad, de un nuevo presente puro:¹⁰ los paseos por la nueva ciudad de Cergy Pontoise en Rohmer (*El amigo de mi amiga*), los recorridos por el laberíntico apartamento aún en obras de Jean-Luc Godard (*El desprecio*) o la manifestación de lo irreal y onírico de Alain Resnais en *El año pasado en Marienbad*.

CAPÍTULO 2

EL DESPRECIO (LE MÉPRIS, JEAN-LUC GODARD, 1963)

En este capítulo indagaremos en la relación existente entre el cine y la arquitectura a partir de la creación del espacio fílmico en la película *El desprecio* por Jean-Luc Godard.

Jean-Luc Godard

No es sencillo sintetizar la vasta obra de este director ya que ha sido un cineasta irregular que ha buscado su estilo mediante la experimentación constante. Nace en 1930, en el seno de una familia acomodada al norte de París. Hijo de médico y nieto de banquero estudia etnología en la universidad, donde frecuenta la cinemateca, hogar de los futuros miembros de la *Nouvelle Vague*. Al finalizar su carrera comienza a escribir artículos para *Cahiers du cinéma* que le lleva a colaborar en diversas películas en las cuales su fuerte personalidad supone un grave problema para el transcurso del rodaje. Decide por tanto emprender un camino por su cuenta y tras firmar tres cortometrajes comienza a rodar *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) el título más representativo de la ruptura con la tradición cinematográfica. Con Truffaut como coguionista y Chabrol como consejero técnico desarrolla un asunto nada original. Un viejo melodrama mezclado con temática de thriller americano de serie b, con estética, movimientos y montaje nada convencionales. Película desesperada, nihilista y antiacadémica cuyos aires modernos recuerdan a otras rupturas en otros ámbitos como la música atonal o el cubismo. La destrucción de la cohesión narrativo-temporal, la antipsicología o la concepción de las películas como una sucesión de momentos dejan ver su visión escéptica, cínica y anarquista de un mundo que no tiene sentido. Es esta visión la que lo lleva a crear su propio mundo, cargado de fragmentos inconexos, momentos plásticos y situaciones absurdas que enfatizan la destrucción de la razón.

Godard fue el miembro más activo y vanguardista de la *nouvelle vague* creando una división entre quienes lo admiraban y quienes lo detestaban, unido a su figura

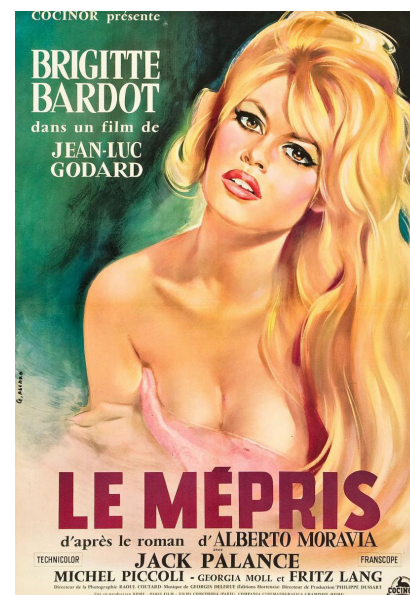


Fig. 5

Figura 5. Cartel original de *El desprecio*



Fig. 6

quedará para la historia la aportación de Raoul Coutard, su director de fotografía y responsable de materializar las fantasías del director.

Tras el éxito de *Al final de la escapada*, Godard rueda una serie de filmes con una temática autobiográfica alineada con su propio mundo. Destacan *Vive su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963) y *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965) con la que vuelve al personaje del héroe inconformista de *Al final de la escapada*, este filme integra una estructura de collage con elementos de cómic insertando al espectador en el texto.

Con *Dos o tres cosas que no se de ella* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) los pensamientos izquierdistas con tintes maoístas se cuelan en una nueva etapa en su cine. De ese período es significativo el mensaje que expresa *Week-end* (*Week-end*, 1967), un estudio de la sociedad contemporánea a través de las víctimas de una serie de accidentes de automóvil con una conexión pasado, presente, futuro mediante la aparición de personajes literarios. Así mismo repite crítica a la sociedad de clases sin progreso ni político, ni estético en *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972), una “love story materialista” protagonizada por un actor y una periodista que se quedan encerrados por culpa de los obreros de una fábrica. Este afán revolucionario no sólo queda enmarcado por estos filmes sino también por el grupo que crea junto a su colega Jean-Pierre Gorin llamado *Dzïnga Vértov*.

La siguiente etapa está marcada por la experimentación más profunda en la que destacan títulos como *Número dos* (*Numèro deux*, 1975), *¿Cómo va eso?* (*Comment ça va?*, 1976) o *France/tour/détour/deux/enfants* (*France/tour/détour/deux/enfants*, 1977).

Tras esta etapa escribe varios libros y realiza contenidos para la televisión, sin embargo, poco a poco se va produciendo un distanciamiento de las imágenes. Sus últimos treinta años han estado marcados por películas convencionales con gran afán experimentador en las que deja claro su pesimismo con respecto al futuro.¹¹

Análisis del espacio en *El Desprecio*

Godard ha sido considerado un arquitecto del cine debido a su precisión en la elección y organización de los espacios. En este sentido, su obra más destacada es *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963).

11. Sánchez-Noriega J.L, (2017) *La casa Malaparte: espacio fílmico y arquitectura de autor*. Madrid: Ediciones complutense, pág.13.

Esta adaptación de la novela homónima de Alberto Moravia indaga en el pasado, futuro y presente de la industria cinematográfica a través de las historias de cinco personajes.

Un productor americano llamado Jeremy Prokosch (Jack Palance) encarga a Fritz Lang -que se interpreta a sí mismo- la adaptación al cine de la *Odisea* de Homero. Al no gustarle el resultado, encarga a Paul Javal (Michel Piccoli), escritor de teatro, reescribir el guion. Con este punto de partida los caminos de Paul, su joven y atractiva esposa Camille (Brigitte Bardot), el productor y su secretaria Francesca Vanini (Giorgia Moll) se combinarán provocando una crisis de pareja entre Camille y Paul debido a la ausencia de celos por parte de Paul a causa del continuo interés de Prokosch por Camille. Esta historia se combina, a su vez, con la de Ulises y Penélope en la *Odisea*, la progresiva oscuridad sentimental de Camille y las aspiraciones artísticas de Paul.

Relato 1: <i>Il disprezzo</i>	Relato 2: <i>Le mépris</i>	Relato 3: película sobre la Odisea	(Realidad)
Riccardo	Paul	Ulises	Jean-Luc Godard
Emilia	Camille	Penélope	Anna Karina

El primer escenario que nos encontramos al comienzo de la película es Cinecittà, un estudio de cine situado a las afueras de Roma, muy importante para la industria cinematográfica italiana.

Godard realiza una película acerca del cine y, más concretamente, sobre la decadencia del sistema de estudios en favor de un sistema de realizadores. Cinecittà es utilizada como el icono de esta decadencia, tanto sus decorados como sus salas de proyección son mostradas como tal, con ese valor tan propio de la *nouvelle vague* de mostrar escenarios reales alejándose de cualquier artificio. Para poder introducirnos mejor a la historia, Godard añade detalles a este espacio con la intención de enfatizar más su idea.

En un inicio observamos, desde un punto fijo, el trávelin en el cual el realizador de cámara Raoul Coutard se acerca al espectador. Cuando finaliza este recorrido, Coutard, en primer plano, inclina su cámara hacia nosotros haciendo latente el sentido principal de la película: el propio cine (Fig 7 y 8).



Fig. 7

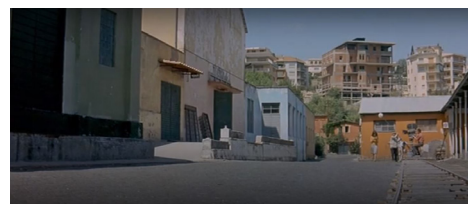


Fig. 8

- Figura 6. Jean-Luc Godard.
- Figura 7. Raoul Coutard tras la cámara.
- Figura 8. Inicio del trávelin.

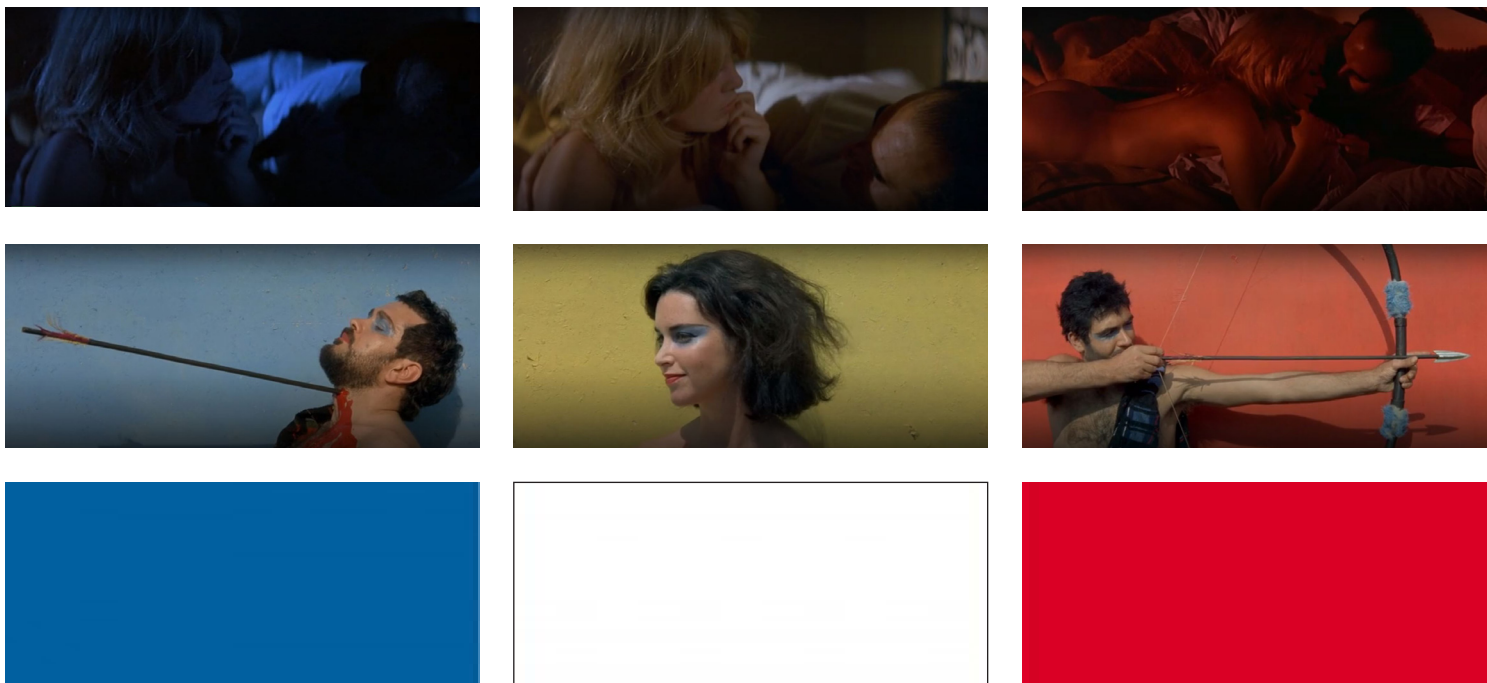


Fig. 9

Figura 9. Cuadro de elaboración propia que muestra la similitud cromática entre la escena inicial del apartamento, la escena del rodaje de la *Odisea* y la bandera de Francia.

En palabras de André Bazin; “El cine sustituye nuestra mirada por un mundo que se acomoda a nuestros deseos. El desprecio es la historia de ese mundo”. Tras esta introducción, pasamos a la cama donde Camille y Paul viven el punto álgido de su amor ya que, conforme avanza el filme, ese amor se va deteriorando. Para introducirnos lentamente a esta decadencia, Godard decide jugar de un modo muy directo con el color de la luz que baña la habitación, primero rojo, luego blanco y finalmente azul dotando de un cierto desequilibrio el balance tan sensual que ofrece la escena y metaforizando el enfriamiento de su relación. Estos colores se relacionan también con la bandera de Francia y con la escena que aparecerá en la sala de proyección del rodaje de la Odisea (Fig 9).

En la siguiente escena, volvemos a Cinecittá mediante un trávelin que dura 4 minutos, con un solo corte al minuto y medio del comienzo para la realización de un cambio de eje. Nos introducimos, junto a Paul, en un enfrentamiento que representa dos actitudes mostradas a ambos lados del raíl del trávelin.

Paul y Francesca avanzan por la fachada de un decadente y ruinoso teatro, llegan a una puerta de la que sale Prockosch, el productor. La cámara se inclina levemente hacia arriba proporcionando un plano picado que, desde abajo, da un aire de grandeza a la salida del productor por la puerta. Entre esta puerta y la calle existe una separación de altura que Godard aprovecha para enfatizar el discurso del productor, que sin mirar hacia Paul y Francesca habla del esplendoroso pasado del estudio. Con el cambio de discurso y la adaptación a estos nuevos tiempos del cine, el productor baja a la calle para presentarse ante Paul, que muestra una actitud disconforme ante el discurso sobre la decadencia del cine (Fig 10).

Es muy importante esta bajada a la tierra del productor ya que simboliza la llegada de una nueva era, en la cual importa más la creatividad del autor que la abundancia de medios de productor. Tras esta unión en un mismo nivel de los tres personajes, se realiza el salto de eje y el productor comienza a tratar de seducir, mediante la traducción simultánea de Francesca, a Paul para que reescriba la Odisea de Homero. En el punto álgido de esta seducción, al guionista se le plantean dos caminos, reescribir un guion sólido y sucumbir a los caprichos del productor o ser fiel a sus ideales artísticos y rechazar la oferta. Para metaforizar esta disquisición Godard hace que los personajes frenen su paseo frente a dos puertas y que cada uno se coloque frente a una de ellas (Fig 11). La seguridad



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Figura 10. Salida de Jeremy Prockosch del estudio.

Figura 11. Conversación frente a dos puertas.

Figura 12. Momento en el que los dos caminos se dividen.



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

dominante del productor hace que continúe el paseo seguido de cerca por el guionista y Francesca para culminar en el centro de dos caminos.

Este punto tiene mucho interés ya que para simboliza el absurdo de las grandes producciones frente al ingenio del cine de autor, Paul y Francesca tienen que ir caminando por un recorrido claramente más corto pero decadente mientras que Prokosch lo hace conduciendo su lujoso coche deportivo por un camino asfaltado infinitamente más largo. De nuevo la clara metáfora del cine de productores frente al cine de realizadores, opulencia frente a ingenio (Fig 12).

En la siguiente escena, entramos a la sala de proyección donde observamos que el color imperante es el azul, fruto de la intención de plasmar la intelectualidad que rodea la figura de Lang generando un ambiente incómodo para el productor. Con esta escena, Godard hace hincapié en lo radical del personaje generando un contraste absoluto entre guionista y productor. Lo intelectual y lo visceral. Azul y rojo (Fig 7).

Camille llega al estudio para reencontrarse con Paul. En el instante en que ambos se acercan, el coche de Prokosch se cruza entre ellos y, tras frenar, Paul presenta amablemente a su esposa. Durante todo el filme Prokosch intentará meterse entre Paul y Camille, Paul tendrá en todo momento una actitud pasiva y Prokosch logrará su objetivo siendo el automóvil el elemento final de su historia, ya que será en el que Camille y Prokosch mueran en un terrible accidente. Es por ello por lo que este plano tiene tanto significado, el inicio nos desvela el final (Fig 8).

A este encuentro se une Lang, cuya aparición queda homenajeada por los carteles que aparecen en un segundo plano. Para Godard, Lang, forma junto a Roberto Rosellini, Howard Hawks y Alfred Hitchcock, la referencia del cine mundial, por ello los carteles referencian a *Hatari!* (H. Hawks, 1962), *Vanina Vanini* (R. Rosellini, 1961) y *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960) (Fig 9). Cuando la cámara continúa el trávelin hacia Camille vemos a ésta observar un cartel de *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962), una autorreferencia que nos da a entender que Camille es una mujer libre con sus propias aspiraciones (Fig 10).

Al finalizar el encuentro casual, Prockosch decide invitar a la pareja a su casa. Ambos acceden y, por indicación de Paul, Camille va en el coche del productor,

Figura 13. El coche se cruza entre Paul y Camille.

Figura 14. Homenaje a carteles clásicos del cine.

Figura 15. Camille observa el cartel de *Vivre sa vie*.



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

Figura 16. Paul corre por los ruinosos decorados de Cinecittá.

Figura 17. Francesca se cambia de ropa para honrar a su jefe.

Figura 18. Paul se dispone a cortejar a Francesca.



Fig. 19



Fig. 20

mientras él pide un taxi. Este hecho será clave en su crisis de pareja, como en la *Odisea*, Ulises abandona a Penélope lidiando ella sola con sus pretendientes. En el último momento, Paul se da cuenta de su mala decisión y comienza a correr tras el coche, en su carrera vemos en un segundo plano decorados en ruinas que ilustran las sensaciones de Paul (Fig 11).

Para conocer mejor la opulencia que rodea la figura del productor, Godard nos traslada la siguiente escena a la residencia de éste haciéndose latente su gusto por lo abundante. Percibimos el enfriamiento de Camille con Paul mientras éste trata de seducir a la secretaria del productor; Francesca. Lo más importante a destacar es el interior bañado por el desorden de mobiliario y un dudoso gusto por lo ostentoso, el lugar perfecto para mostrar a Paul perdido ligando con Francesca quien, en sintonía con los colores que definen al personaje de su jefe, se pone un jersey de color cálido (Fig 17 y 18).

Tras observar los primeros ápices de frialdad en la relación de Paul y Camille en los jardines de la casa del productor, nos adentraremos ahora en el apartamento de ambos. La primera toma nos muestra el ámbito urbano donde se ubica el apartamento. Ambos bajan de un taxi, y mientras mantienen una tensa conversación, recorren la periferia de la construcción marcada por calles poco cuidadas y sin asfaltar. En un momento dado, la cámara los capta de espaldas, dirigen su vista hacia arriba y la cámara sigue el movimiento centrándose en el edificio (Fig 19 y 20).

El siguiente plano registra cómo acceden a su vivienda, con lo que entendemos que la vista exterior de lo antes mostrado corresponde al interior de lo que ahora se muestra. La escena dura algo más de 25 minutos y en ella observamos el desplazamiento de la pareja por todas las estancias. Primeramente, el salón comedor, de donde parten la gran mayoría de escenas. El mobiliario nos da la escala, que posteriormente será matizada por el resto de elementos. Intuimos una terraza, presente también en la vista exterior, a la que se accede mediante una pequeña escalera. El comedor, al igual que la terraza, se encuentra en desnivel, separado por un murete bajo (Fig 21).

Figura 19. Paul y Camille caminan hacia el apartamento.

Figura 20. El exterior del apartamento.

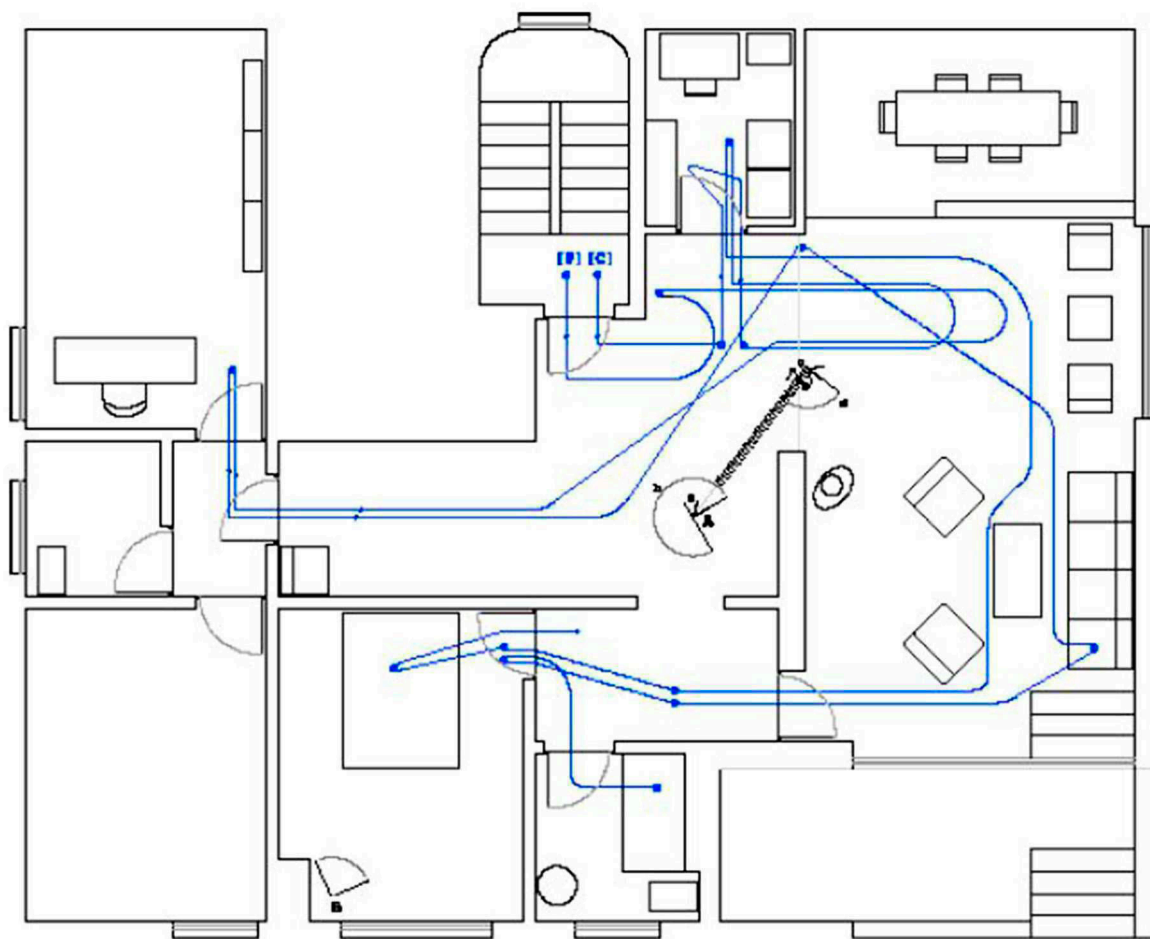


Fig. 22

Figura 22. Plano extraído de Deltell Pastor, J. (2013) *La mirada única: Un arquitecto piensa el cine*. Valencia: Universitat de Valencia.

Una vez el espectador tiene claro este espacio, pasamos al baño y la habitación de matrimonio. La ubicación que ocupa con respecto al espacio principal queda clara por diversas tomas a través de la puerta que conecta el recibidor con el pasillo de distribución de estos dos nuevos elementos. Un proceso similar nos ubica el despacho de Paul, una habitación en obras y una tercera estancia que se interpreta como un trastero. Las dimensiones de este espacio, unidas a la posibilidad de una doble circulación, permiten una gran versatilidad de posiciones y movimientos de cámara de la que Godard explota al máximo. Para finalizar esta breve introducción al espacio, cabe resaltar la importancia del espesor del tabique que separa el salón-comedor del recibidor, ya que en muchos planos esta línea vertical servirá para distanciar física y psicológicamente a los dos personajes.

Paul y Camille entran al apartamento con tensión acumulada y comienzan a discutir (Fig 22). Una primera cámara A, filma la entrada de la pareja al apartamento. Esta posición de cámara registrará todos los movimientos que transcurran por la cocina, el comedor y los pasillos que conducen hacia el despacho o la habitación. Incluso para mostrar a Paul dentro del cuarto de baño. Sólo cuando se desarrollen acciones dentro del despacho de Paul, dentro de la habitación o en el baño, aparecerán nuevas posiciones de cámara que ayuden a completar la escena.

Partimos de un plano fijo (Aa) para posteriormente articular un movimiento panorámico (Ab) de derecha a izquierda registrando el momento en el que Paul entra al comedor y desaparece por una puerta que luego descubriremos que conduce a su despacho. Camille permanece en la cocina y la cámara se aproxima a ella mediante un leve zoom. Después de observar esta panorámica, la cámara se desplaza mediante trévelin entrando en el espacio del comedor (Ac). Con este avance tiene lugar un ligero movimiento panorámico de izquierda a derecha hasta que, una vez detenido el avance, una panorámica (Ad) permite completar en su totalidad un giro de 180°. Este movimiento permite registrar la llegada de Camille a la zona de sofás, donde Paul está sentado.¹²

El ejemplo de organización de la escena mostrado en el anterior plano nos da a entender la preocupación de Godard por incluir la arquitectura del apartamento

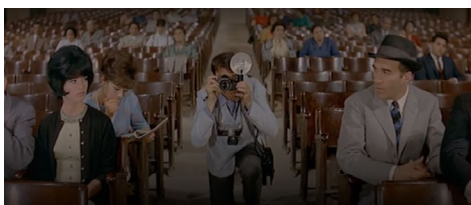


Fig. 23



Fig. 24

como un personaje más. Los tabiques y los marcos actúan como elementos materiales que metaforizan el progresivo distanciamiento entre Paul y Camille. Gilles Deleuze, filósofo francés, da cuenta de ello citando en uno de sus libros este aspecto de Godard:

...por ejemplo, los apartamentos sin terminar de Godard, que permitían discordancias y variaciones, como todas las maneras de pasar por una puerta a la que le falta el panel, que cobraban un valor casi musical y servían de acompañamiento al afecto.¹³

Tras una larga discusión de idas y venidas, la relación parece estar en su peor momento, ambos se suben a un taxi y van al teatro.

La escena del teatro posee gran valor simbólico por la disposición magistral de los personajes en el patio de butacas. Paul, a la izquierda de la pantalla, y Camille, a la derecha, acceden al teatro por el pasillo central. Lang y la secretaria están sentados en las butacas de la izquierda y Prockosch en la derecha. En este momento es Camille quien toma la iniciativa. Tras observar la invitación del productor a sentarse con él, cambia de lado y se sienta junto a Lang. Paul, confuso, ocupa el sitio junto al productor. Godard decide darle aún más valor a esta situación y coloca al fotógrafo entre Paul y Camille.

Cuando ambos se miran el flash de la cámara se activa y el plano se corta para mostrar lo que acontece sobre el escenario. La actuación continúa con el mismo recurso del fotógrafo. Cada vez que hay una mirada ilustrativa de la crisis conyugal, el fotógrafo se coloca en medio y hace una foto. Es muy importante mencionar que la distancia del fotógrafo con respecto a la cámara es también un indicativo de la separación. Se acerca cuando Paul habla con Francesca y se aleja cuando Paul y Camille se miran, rompe la tensión, de nuevo, con el flash y el corte a la mujer del vestido rojo cantando y bailando en el escenario (Fig 23). Cuando la obra acaba, Lang trata de convencer al productor de la importancia del realismo y la veracidad para rodar la Odisea de Homero. Al hablar de cine real, nuevamente, Godard menciona *Hataari!* con un cartel colocado a la pared del fondo (Fig 24). La escena en el interior del teatro finaliza cuando el productor pide a Camille una opinión sobre dicha veracidad del cine, Camille, distante, alega callarse porque no tiene nada que decir. Para ilustrar el distanciamiento

12. Deleuze, G. (1983) *La imagen - movimiento*. Paidós comunicación. (Pág. 175)

13. Deltell Pastor, J. (2013) *La mirada única: Un arquitecto piensa el cine*. Valencia: Universitat de Valencia.



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

Figura 23. Conjunto de fotogramas en los que se observa el cambio de posición del fotógrafo con respecto a Paul y Camille

Figura 24. Fotograma de *El desprecio* en el cual se vuelven a observar carteles de clásicos del cine como telón de fondo.

Figura 25. Camille busca a Paul

Figura 26. Paul busca a Camille

Figura 27. Paul se percata de la infidelidad de Camille.



Fig. 28

de Camille, Godard decide apagar las luces en el preciso instante en el que hace dicha alegación representando así su progresiva oscuridad.

La casa diseñada ideada por Curzio Malaparte y proyectada por Adalberto Libera ocupa los últimos veinte minutos de la cinta, donde se entrelazan tres momentos clave tras la ruptura de la pareja. Antes de ver la casa en pantalla, el set de rodaje se encuentra en una barca liderada por Fritz Lang. Con este detalle, Godard engarza la ubicación de la casa con el espacio mitológico de Ulises, lo que supone un modo de acentuar el paralelismo existente entre las parejas Ulises-Penélope y Paul-Camille en la ruptura que veremos a continuación.

En la primera parte, Fritz Lang acompaña a Paul por el camino de acceso a la casa junto al acantilado. En la siguiente escena vemos a Camille en la terraza, sola, con un plano que apela directamente a su libertad individual. Como ya ha ocurrido en otros momentos del filme, Godard metaforiza lo que ocurrirá a continuación con gran sutileza. La cámara sigue a Camille mediante un paneo-trávelin y observamos a ésta hacer señales en busca de Paul (Fig 25). Al no recibir respuesta, cabizbaja abandona la terraza. El plano se detiene cuando ésta comienza a bajar la escalinata mostrando cómo desaparece de plano y, durante diez segundos, solo vemos la conexión entre un rocoso acantilado y el mar. Tras estos diez segundos, aparece Paul buscando desesperado a Camille (Fig 26). Al no encontrarla, pasea por la terraza hasta asomarse a uno de los bordes y ser testigo de cómo Prockosh y Camille se besan (Fig 27).

Godard ya anunció esta situación en el plano anterior, que hace referencia a la situación de Camille antes de tomar la decisión. Primero, busca a Paul, no lo encuentra, pasea sola y, finalmente, se va. El plano de las rocas frente al mar alegorizan a Poseidón, uno de los pocos Dioses que no ama a Ulises y, por tanto, no lo protege. Poseidón y Ulises, Prockosh y Paul. La bajada por la escalinata de Camille y el plano fijo del mar con el acantilado nos hace referencia al descenso al mundo de los dioses, en este caso: Poseidón. La reacción de Paul en la terraza apela a lo que ocurrirá posteriormente. Un hombre que queda solo por no haber querido, o no haber podido, mantener a su mujer. Es importante recordar esta escena ya que vaticina el final, Ulises frente al horizonte.

Figura 28. Accidente mortal que termina con las vidas de Camille y Jeremy.

La siguiente parte transcurre en el interior de la casa, en el salón con grandes ventanales sobre el Mar Mediterráneo con los cinco personajes en su interior. El conflicto entre Paul y Camille estalla. La luz y los enormes ventanales muestran el mar abierto con el horizonte en la lejanía. En contraposición con lo abierto del interior de la casa, la secuencia muestra un espacio cerrado para los personajes cuya relación es cada vez más tensa.

En el tercer segmento, Camille está tomando el sol en la terraza y Paul se aproxima. Al verbalizarse la ruptura, Paul le pregunta por qué lo desprecia. Bajan por la escalera hasta una pequeña playa y se sientan a mitad de trayecto; ella confirma que ni lo quiere ni lo querrá. Continúan hasta llegar a la orilla y ella se introduce en el mar.

Camille deja por escrito que se marcha con el productor a Roma, pero tras un fatal accidente mueren los dos. Es importante mencionar la composición de colores de este accidente. Dentro de fuerte dramatismo de esta escena podemos observar la sutileza en la composición de los personajes dentro del coche el acercamiento de la cámara y la posición de éste frente al camión, de nuevo, azul contra rojo (Fig 28).

Paul regresa a la casa y habla con Lang, que está rodando en la terraza la escena en la que Ulises descubre la silueta de Ítaca por primera vez. La terraza sirve como base desde la que observar el horizonte. Para Paul, la incertidumbre ante su futuro.

Las tres ocasiones en la que Paul accede por la escalinata de acceso a la terraza, muestran el esfuerzo inútil de Paul/Ulises por acceder a Camille/Penélope, a quien definitivamente ha perdido tras la ruptura y el posterior accidente mortal. Con el rodaje en la terraza finaliza la película. La voz del propio Jean-Luc Godard dice “silencio” en francés, para escuchar posteriormente la traducción en italiano. Comienzan a sonar unos tensos acordes, con gran fuerza y suave melancolía, acompañando la palabra FIN.

Este gráfico recoge los elementos básicos a partir de los que Godard propone el espacio fílmico de la película: cinecittá, el apartamento, la casa de Prockosch, el teatro, la casa Malaparte, la carretera, así como la secuenciación de su aparición en el filme.

A partir de esta gráfica se puede concluir cómo la solidez en la estructura narrativa tiene su correspondencia en una ordenada y sólida construcción espacial. La lectura de esta gráfica se ampliará en el capítulo de conclusiones en un análisis comparativo con las otras dos películas analizadas en este trabajo. (Fig 29).

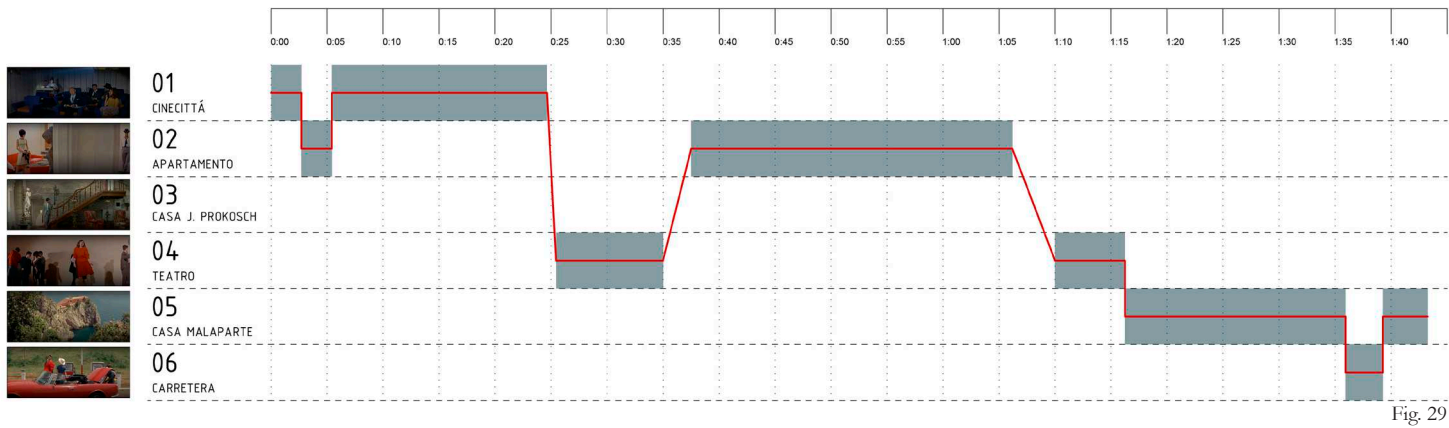


Fig. 29

Figura 29. Gráfico de elaboración propia en el que se observa el orden y la duración de los espacios.

CAPÍTULO 3

EL AMIGO DE MI AMIGA (ÉRIC ROHMER, 1987)

A lo largo de este capítulo se reflexionará acerca de la materialización de las teorías de Éric Rohmer acerca del espacio fílmico y el juego con éste durante el metraje.

Éric Rohmer

Éric Rohmer, profesor, crítico y cineasta. Creador solitario y celoso de su intimidad, su vida, al igual que su nombre, pocos la conocen y su personalidad se vislumbra a través de sus obras.

Del secretismo que rodea su vida privada, podemos extraer pocos datos biográficos. Nació en 1920 con el nombre de Jean-Marie Maurice Schérer y, desde pequeño, se sintió muy atraído por las letras, las humanidades y la antigüedad, según confesión propia, miraba con cierto recelo todo lo moderno. Estaba más interesado en el teatro que en el cine, en el cual solo veía acción y superficialidad. La reflexión teórica de Rohmer sobre el cine va pareja a su actividad como cineasta y evoluciona a la par. Respecto al “espacio” Rohmer lo divide en tres aspectos: el espacio pictórico, el espacio arquitectónico y el espacio fílmico. Las dos primeras precisan del cineasta dotes de pintor y de arquitecto y en el tercero un trabajo más específico. De todos modos, Rohmer considera al cine un arte superior a la arquitectura, literatura, pintura o música.

La esencia de su cine se puede extraer de estos dos fragmentos:

“Para aprender lo que la vida tiene de irreductible a toda representación, para captar la naturaleza, es preciso primero vestirla de artificio. Es preciso ir a la verdad por el camino de lo falso”¹⁴.

“Yo distingo dos cines, el cine que se toma como objeto y como fin, y aquel que toma el mundo como objeto y es un medio”¹⁵.

En diversas entrevistas, Rohmer ha hablado acerca de la motivación que le llevó escribir el guion y, sobre todo, a rodar en ese lugar:

Al principio la idea del guion era bastante abstracta. El primer título era “Las cuatro esquinas”. Pensaba en ese juego en el que participan cuatro personajes más un quinto



Fig. 30

14. “Le petit theatre de Jean Renoir”, Cinéma 79, núm 244, abril 1979. Citamos por *Le Goût de la beauté*, pág 207

15. Cfr. Pier Paolo Passolini contra Eric Rohmer, cine de poesía contra cine de prosa, pág 52

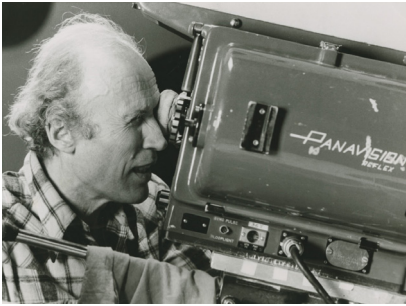


Fig. 31



Fig. 32

16. Eric Rohmer, *Le Monde*, 26-09-1987

17. (Eric Rohmer, *Première*, núm 125, agosto 1985)

18. Magny, J. (septiembre 1987) *Juste l'espace*. Cahiers, núm. 399.

que debe coger el sitio de los otros. Quería situar la historia en un gran centro comercial, con un lugar de encuentro en la comida. Me pareció demasiado teatral. Había que ampliar el marco, encontrar un ambiente urbano inhabitual. Así que recorrí todas las “nuevas ciudades”¹⁶.

En 1974 realicé un programa de televisión sobre la ciudad de Cergy, que entonces estaba lejos de tener el desarrollo de hoy. Formaba parte de una serie de cuatro capítulos titulada *Ville nouvelle*. Cergy está construida según un trazado tradicional de calles que se cruzan y, al mismo tiempo, es una ciudad con mucha animación, habitable y nada agobiante. Allí me cité por primera vez con los actores, hice fotos y rodamos en súper 8 mm, como siempre hago durante mis localizaciones. Durante más de un año y medio, mientras rodaba *Reinette y Mirabelle*, fui allí al menos una vez al mes. Todo el equipo se encontró a gusto”¹⁷.

El amigo de mi amiga cierra de manera definitiva la serie *comedias y proverbios*. Los orígenes de la historia se pueden remontar al rodaje de las primeras entregas de la serie, sin embargo, existe conexión en la fascinación que sentía el director por las ciudades de la “banlieu” parisina. La ciudad de Cergy-Pontoise le ofrecía a Rohmer tres vías interesantes a desarrollar.

La primera, un espacio urbano de líneas espaciales geométricas y en íntimo contacto con la naturaleza. La segunda, la ósmosis profunda que se crea entre los personajes y el decorado en el que se mueven, explicándose y enriqueciéndose mutuamente a lo largo de la trama. La tercera y última, la transparencia con la que la estructura narrativa se adapta al diseño espacial. En lo referente a los personajes y a sus deseos, Joël Magny, historiador de cine, admite que ya no existe para ellos:

“ninguna esperanza de controlar su destino y todavía menos algún tipo de redención. El espacio y la arquitectura de la ciudad nueva de Cergy-Pontoise, con todo lo que implican de modernidad en las costumbres y la moral, determinan totalmente los trayectos y la evolución moral de los personajes. Es el reino del encierro y la circularidad”¹⁸.

Filmada íntegramente con cámara fija, suaves panorámicas y pequeños zooms, prescindiendo de la utilización del *trávelin* supone toda una apuesta por parte de Rohmer. Con un cuidado minucioso por la forma pretende mostrar en detalle la esencia de la serie.

Análisis del espacio en *El amigo de mi amiga*

Rodada íntegramente en la nueva villa de Cergy Pontoise. Cierre de la serie “Comedias y Proverbios” muestra un juego amoroso a cuatro bandas que se desarrolla entre la tranquilidad del lago y la arquitectura funcional de la ciudad. Blanche es tímida y su nueva amiga Léa es extrovertida. Léa sale con Fabien. Blanche está soltera y se enamora de un amigo de Léa llamado Alexandre. Léa entra en crisis con Fabien y decide perseguir el mismo objetivo que su amiga.

El anuncio de que Blanche y Fabien, amantes de los deportes náuticos (comienzan su relación junto al agua), acabarán juntos, se hace desde el inicio del filme. Al igual que Léa y Alexandre, amantes de los juegos de seducción, harán lo propio. El interés reside, no tanto en este intercambio de parejas, sino en el mapa de los encuentros por las calles y plazas de Cergy-Pontoise, el diseño urbano que corresponde con el movimiento, moral y físico, de cada personaje dentro de una férrea arquitectura narrativa. Se genera un microcosmos de líneas rectas y formato circular por cuyas calles transcurre la narración. El texto de la película está determinado por el universo filmado. El deseo de los personajes se confunde con su trayectoria física, queda por tanto a la luz el esquema que sustenta toda la trama. El amigo de mi amiga acontece, en su mayor parte, en exteriores. Incluso en el momento de rodar interiores se busca en todo momento poder ver el exterior a través de ventanas. Rodada íntegramente con cámara fija, suaves panorámicas y pequeños zooms, se podría decir que este filme es una apuesta por cuidar primordialmente la forma.

En este gráfico observamos el balance entre interior y exterior a lo largo del filme. Los espacios exteriores adquieren mayor protagonismo, ya que además de gozar de mayor longitud temporal, son mostrados desde los espacios interiores en prácticamente todo momento.

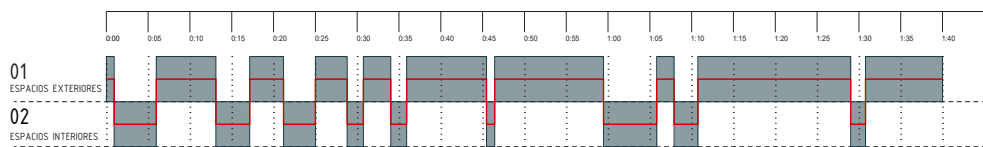


Fig. 33

Figura 30. Cartel promocional de *El amigo de mi amiga*.

Figura 31. Eric Rohmer

Figura 32. Maqueta de la ciudad de Cergy Pontoise © Antoine Espinasseau.

Figura 33. Fotogramas de *El amigo de mi amiga* que muestran las calles de Cergy Pontoise.

Figura 34. Gráfico de elaboración propia en la que se muestra el juego de espacios interiores y exteriores a lo largo de la trama.

Los ciudadanos de la *ville nouvelle* son estudiantes, artistas, burócratas y científicos. En la primera secuencia del filme, Éric Rohmer nos presenta por orden a cada uno de los personajes, colocándoles cuidadosamente en el espacio arquitectónico de Cergy-Pontoise, ciudad construida entre las décadas de los 70 y 80 al noroeste de París.

Las *villes nouvelles*, representaron un nuevo modo de abordar la cuestión del planeamiento urbano en las afueras de las grandes ciudades francesas. Más que “barrios satélite”, eran ciudades como tal, ofreciendo nuevas formas de vida construidas alrededor de centros dotados de equipamientos bien integrados y conectados con las viviendas. Cergy-Pontoise fue la primera de las cinco *villes nouvelles* construidas en París. Ubicada en un pliegue del río Oise, se encuentra perfectamente conectada con París gracias a la construcción del RER, una red ferroviaria de cercanías mediante la cual se conectan las nuevas ciudades.

A medida que interaccionan con esta nueva realidad urbana, los personajes de Rohmer, son coreografiados con una actitud indecisa constante: no están completamente seguros de pertenecer a ese lugar, o, en todo caso, cómo relacionarse en ese lugar. Su existencia está ligada a una extraña desubicación enmarcada bajo el título del filme: ¿Qué quiere decir ser amigo o amiga? Tanto los personajes en la película o ciudadanos de una *ville nouvelle*, son la materialización de una serie de ideas marcadas por lo social y lo espacial. Construcciones teóricas que resuenan de igual modo en el planeamiento de las *villes nouvelles* y la realización de películas en la *nouvelle vague*.¹⁹

Cuando Rohmer fija su mirada en Cergy-Pontoise, realiza una reconstrucción propia del lugar. Existe una relación cercana entre sus primeros textos y sus posteriores películas. Con *El amigo de mi amiga*, el movimiento de la cámara es tan intencionado como la construcción de la *ville nouvelle* donde se ubica. El subtítulo del guión, *Les Quatre coins* (Las cuatro esquinas), hace referencia a un juego de mesa en el cual cinco jugadores tienen que ocupar las cuatro esquinas de un cuadrado. En el inicio del filme, Alexandre (ingeniero) está saliendo con Adrienne (artista), al igual que Fabien (científico) está saliendo con Léa (estudiante). Blanche (burócrata) es la “quinta jugadora”, y su objetivo en la película es cambiar de posición a los otros cuatro. Blanche conoce a Léa, quien

19. Rice, C. Cupers, K. (2016) *Éric Rohmer in Cergy Pontoise*. Architectural Association.



Fig. 35

Figura 35. Cuadro de elaboración propia que muestra las diferentes presentaciones de los personajes.



Fig. 36

Figura 36. Paseo de Blanche y Léa por el eje que marca la calle culminando en el Belvédère.

le presenta a Alexandre. Con el apoyo de Léa, intenta conquistar a Alexandre, pero él está más interesado en Léa, por lo que termina teniendo una relación con Fabien. El juego no acaba hasta que las parejas están reconfiguradas. Blanche con Fabien y Léa con Alexandre, Adrienne es ahora la “quinta jugadora”. Este hecho nos muestra cómo cada jugador desarrolla su partida mediante una relación muy marcada con los espacios de la *ville nouvelle*, dibujando la abstracta geometría de *Les Quatre coins*.

Las escenas de introducción a cada personaje tienen gran interés ya que cada uno está ubicado en su lugar de trabajo (Fig 33). Léa realiza la primera jugada de la partida. Se acerca a Blanche en una cafetería y las dos mujeres comienzan una conversación. Siguen hablando hasta pasar, tras un corte, al exterior, una plaza cubierta en el centro cultural y administrativo. Este espacio fue diseñado por Claude Vasconi y Georges Pencreac’h y construido en 1979 a la par que el famoso Forum Les Halles de París. Las mujeres hablan de dónde viven, la novedad de su ubicación es evidente cuando explican las características del mismo. Blanche defiende la vida en el Belvédère, Léa lo llama “cuartel”, un *crescent* neoclásico de grandes columnas de hormigón y vidrios-espejo diseñado por Ricardo Bofill y terminado en 1986, año en el cual se realiza el rodaje. Como no tiene amigos todavía y su vida amorosa es un “vacío total”, Blanche dice que se siente cómoda en ese apartamento, disfrutando de su independencia. Por otro lado, Léa siente que aún no ha encontrado su lugar, divide su tiempo entre la casa de su novio en Cergy, el pueblo medieval del cual nace el nombre de esta *ville nouvelle*, y la casa de sus padres en el suburbio de Saint-Germain-en-Laye.

Esta intención de definir a los personajes a través de sus diálogos se une al modo en el que la cámara los capta en el espacio. Su paseo por la plaza se resuelve mediante un leve paneo de la cámara. En el momento en el que se detienen frente al parapeto, Blanche mira a Léa, permitiendo a la cámara realizar un plano separado de Léa mostrando la fachada interior. Léa mantiene su posición, Blanche se introduce en el plano y se sienta junto a ella. Cuando se levantan para seguir caminando, la escena se repite con el paneo sutil de la cámara hasta cortar cuando Léa se apoya en el parapeto, Blanche se introduce nuevamente en el plano de Léa y le propone quedar de nuevo.



Fig. 37

Figura 37. Plano de elaboración propia que muestra la posición del Belvedere entre los dos ejes que conectan el lago con la estación de autobus.



Fig. 38

El movimiento de la cámara es tan intencionado como la posición de los personajes en las conversaciones. A esta altura de la película, Léa y Blanche se acaban de conocer, y de algún modo están tanteándose la una a la otra al igual que la cámara busca la posición correcta para enmarcarlas dentro del intrincado telón de fondo que supone la obra de Vasconi y Pencreac'h. En esta arquitectura se pretende romper las barreras existentes entre interior y exterior, la cultura y el gobierno, el recreo y la burocracia, invitando a los habitantes a ocupar el espacio de un modo transversal. Las personas que aparecen en pantalla juegan, se sientan y pasean dentro de un monumental atrio geométrico de frío vidrio, acero y acabados azulejados. Los colores pastel de la ropa de las protagonistas juegan con el azul y verde de la fachada del edificio. Rohmer busca el contraste entre lo que sucede en el primer plano y el fondo.

En teoría, la *villes nouvelle* se conciben como una ciudad compacta, más que la suma de diferentes partes, sin embargo, estas diferentes partes dejan ver los avances en la sensibilidad arquitectónica a lo largo de las décadas de 1970 y 1980. Existía un diálogo pobre entre las nuevas construcciones y las existentes, con una mala coordinación entre los arquitectos implicados que provocó un mosaico de diferentes lenguajes arquitectónicos. Los nuevos complejos residenciales, como Cergy-St-Cristophe, se desligan del modernismo tardío del centro en favor de un lenguaje clasicista postmoderno en pequeña escala. La estación de tren Cergy-St-Cristophe, está compuesta por una estructura de ladrillo rojo coronada por un enorme reloj que marca el inicio de una calle peatonal que atravesará zonas comerciales y residenciales. Al llegar al Belvédère de Bofill, el eje se monumentaliza, pivotando en los 36 m de obelisco ubicado en el centro del *crescent*. El obelisco, obra de Dani Karavan, marca el comienzo de un nuevo eje que conecta un paisaje abierto, con una escalinata y con un anfiteatro a orillas del río Oise. En la parte final de este eje llegamos a la zona del lago, donde el río se pliega y podemos observar, desde un punto más elevado, el *skyline* de París. En medio de esta serie de ejes, Rohmer consigue supeditar la geometría del lugar a las relaciones entre los personajes. En la estación de St-Cristophe, Blanche queda con Léa y la invita a cenar a su apartamento en el Belvédère. Juntas caminan por el paseo peatonal que conecta la estación con el obelisco. La cámara se coloca directamente en el eje y las capta frontalmente en un primer momento

Figura 38. Léa observa la plaza del Belvédère desde el apartamento de Blanche.

y, tras un corte, desde atrás. Al llegar al obelisco, Léa da vueltas sobre sí misma, simbolizando lo monumental de la obra (Fig 36).

La conversación se articula con la misma geometría en el interior del apartamento. Léa se acuesta en el sofá, Blanche no se siente cómoda en ninguna posición, primero se sienta en el suelo y después utiliza una pequeña mesa del salón como respaldo. Es palpable la falta de mobiliario. Léa comienza a explicar sus sentimientos por Fabien, al ver la incomodidad de Blanche, se pone de pie, camina hacia la ventana rompiendo el eje y metaforizando su soledad mira al apartamento como si de la primera vez se tratase (Fig 37).

En la siguiente escena el tono es más cómico y vemos a los personajes jugar con la ambigüedad de los espacios de la *ville nouvelle*. Blanche y Léa toman café junto a Alexandre que se declara admirador de Cergy-Pontoise: “15 cadenas de televisión, el lago, el tenis, pronto el golf, dos teatros, es difícil aburrirse... Bromeo, pero yo estoy muy bien aquí... Yo estoy hecho para la gran ciudad, aquí me siento más integrado a la inmensidad de París que si habitara en la periferia, mi campo de acción abarca la extensión de la megalópolis parisina, me muevo sin parar de Norte a Sur y de Este a Oeste. Soy el hombre de la megalópolis”. Alexandre presume de su control geográfico pero sus aires de control del lugar se evaporan con la llegada de su novia al café. Adrienne lo acusa de no haber esperado por ella en la *Grand Place*. Alexandre mira a su alrededor perplejo. “Pero esta es la que se llama *Grand place*”, replica, pese a ser la llamada *Grand place* más pequeña que la otra plaza. Se ve claramente como cada uno tiene una concepción diferente de lo que es el centro de la ciudad.

Mientras analizamos *El amigo de mi amiga*, observamos cómo el realismo de Rohmer nos muestra los detalles de la vida en una *ville nouvelle*, tanto sus virtudes como sus defectos. El interés de Rohmer por estos espacios se desarrolla a lo largo de sus proyectos para la televisión en los cuales explora la relación existente entre el cine y otras artes. Entrevistando a Georges Candilis, Claude Parent y Paul Virilio se hizo presente en él la conciencia de su propia contemporaneidad.²⁰ “Para filmar el presente de un modo realista es preciso capturar la metamorfosis del espacio urbano y el desarrollo de los nuevos lugares”²¹.

La serie dedicada a las *villes nouvelle* da comienzo en 1975, basada en cuatro documentales de una hora: la primera entrega, *Enfance d'une ville*, capta la

20. Claude Parent and Paul Virilio entrevistados en el documental de Éric Rohmer's titulado *Entretien sur le béton* (A Conversation About Concrete), 1969.

21. Antoine de Baecque, (Liberation, 29 Marzo 2002), *Interview: Architecture-fiction*, p 382

22. *Ibid*, p 386



Fig. 39



Fig. 40

Figura 39. Posición elevada desde la cual Fabien y Blanche observan Cergy.

Figura 40. El Belvédère y las oficinas desde la posición de Blanche y Fabien.

construcción de Cergy Pontoise. Este proyecto le hizo reflexionar acerca de la relación existente entre la arquitectura contemporánea, el planeamiento y la vida: “Los proyectos tienen éxito si logran integrar dentro de una idea general la vida diaria de sus residentes. El resultado debe dar sentido a una vida... El pensamiento arquitectónico tiene que desafiarse a sí mismo y eso es complicado, pero el cine es un mero portador del discurso sobre el espacio en la ciudad”²². La obra de Rohmer también muestra un cambio de actitud. *Les Nuits de la pleine lune* (Las noches de la luna llena), película dirigida por Rohmer en 1984, muestra la tensión existente entre el viejo París y el desarrollo de la periferia. Pero *El amigo de mi amiga*, rodada tres años después, se postra ante la nueva realidad urbana que suponen las *villes nouvelle*. “Utopía y hormigón a partes iguales, donde la ficción y los personajes se pueden desenvolver sin obstáculos. Cergy me ha seducido”, declara Rohmer.²³ Para él, esta era la oportunidad de capturar “los primeros pasos de la ciudad y los primeros pasos de una trama, y después, la manera en la que ambas toman forma”²⁴.

Como cineasta, Rohmer se hizo reconocido por integrar a sus actores en su particular mundo creativo. Los sitúa en largas conversaciones acerca de sus vidas, sonsacando experiencias emocionales que luego se incorporan al diálogo. Ambas actrices de *El amigo de mi amiga*, Sophie Renoir (Léa) y Emmanuelle Chaullet (Blanche), se hospedan en Cergy-Pontoise durante el rodaje.²⁵ Sin embargo, su experiencia en el lugar, lejos de influir en la concepción que tiene Rohmer acerca de la calidad de vida en la ciudad, se refleja como el problema de la vida contemporánea como tal.

La importancia del ocio y el consumo del día a día se hace patente cuando Blanche y Fabien, que no dejan de cruzarse en la zona comercial, comienzan a pasar más tiempo juntos. Rohmer los capta nadando y descansando a orillas del lago entre la masa de domingueros como si fuese la versión contemporánea de la pintura de Seurat: *Un dimanche apres-midi a l'Ile de la Grande Jatte*. A medida que se alejan de dicha masa y se acercan a las estructuras de madera circundantes, su conversación materializa el idealismo tras esta compleja imagen:

Fabien: Qué bien. Estaba harto del olor a fritura. Un día traje a Léa aquí y me juró que no volvería en su vida.



Fig. 41

Figura 41. Plano de elaboración propia en el cual se ven los puntos de vista de las figuras 38, 39, 40.

Blanche: Pues para mí es como si viajara a un país extranjero donde acepto las cosas y los olores que en otro lugar me repugnan. De hecho, me parece estar haciendo un viaje en el tiempo. ¿Sabes? Como cuando los domingueros iba a ribera del Sena o del mar. Parece tan lejano.

Fabien: Aquí la mayoría no es gente de Cergy, vienen de la periferia, donde viven amontonados en edificios ruinosos y para ellos es como si esto fuera Versalles. El Palacio de Versalles.

Blanche: Sí, pero olor por olor yo prefiero el de las salchichas que el de la gasolina en un atasco un Domingo.

Este vanidoso comentario acerca de su ociosa vida ilustra la separación existente entre las *villes nouvelle* y los *grands ensembles*, con los habitantes de las primeras enfrentándose a la realidad de las segundas, que en su mayoría son trabajadores reubicados en decadentes viviendas de posguerra o extranjeros venidos al país a labrarse un futuro.

A medida que la pareja se aleja, llegan un punto elevado en el paisaje donde Fabien señala la manera en la que los distintos barrios de Cergy-Pontoise han sido proyectados para seguir la forma del río Oise, mostrando también las oficinas de la central eléctrica y el Belvédère (Fig. 39, 40, 41).

Fabien y Blanche se adentran en el bosque, al igual que en *El rayo verde* (Eric Rohmer, 1986), podemos ver el paralelismo existente entre la invasión de la naturaleza en imágenes y el desbordamiento emocional de la chica. Es en este instante en el cual Blanche y Fabien se confiesan mutuamente y se abren el uno al otro, curiosamente en el único momento de la película en que se abandona el espacio urbano y con él Blanche consigue olvidarse de su amor por Alexandre.

La clara estructura narrativa y la simetría del relato que se percibe en la trama conduce al espectador a un final, en palabras de Rohmer, cercano al “vaudeville”. El juego acaba y los cuatro personajes se encuentran mostrando una escena de aparente felicidad. Este emparejamiento definitivo se enturbia levemente por los colores de la ropa cruzados (Léa y Fabien de azul, y Blanche y Alexandre de verde), que nos transmite una inquietante sospecha sobre el futuro.

23. Antoine de Baecque, (Liberation, 29 Marzo 2002), *Interview: Architecture-fiction*, p 396

24. L'Arbre le maire, et la mediatheque (The Tree, the Mayor and the Mediatheque).

25. Antoine de Baecque y Noel Herpe, op cit, pp 373–78.

La búsqueda del equilibrio entre las relaciones de los cuatro personajes entre sí y, sobre todo, con el espacio que les rodea, hacen de esta obra un ejemplo de gestión del espacio fílmico (Fig. 42).

En el apartado de conclusiones se desarrollará esta idea a partir de la comparativa con las otras dos películas que componen el trabajo.

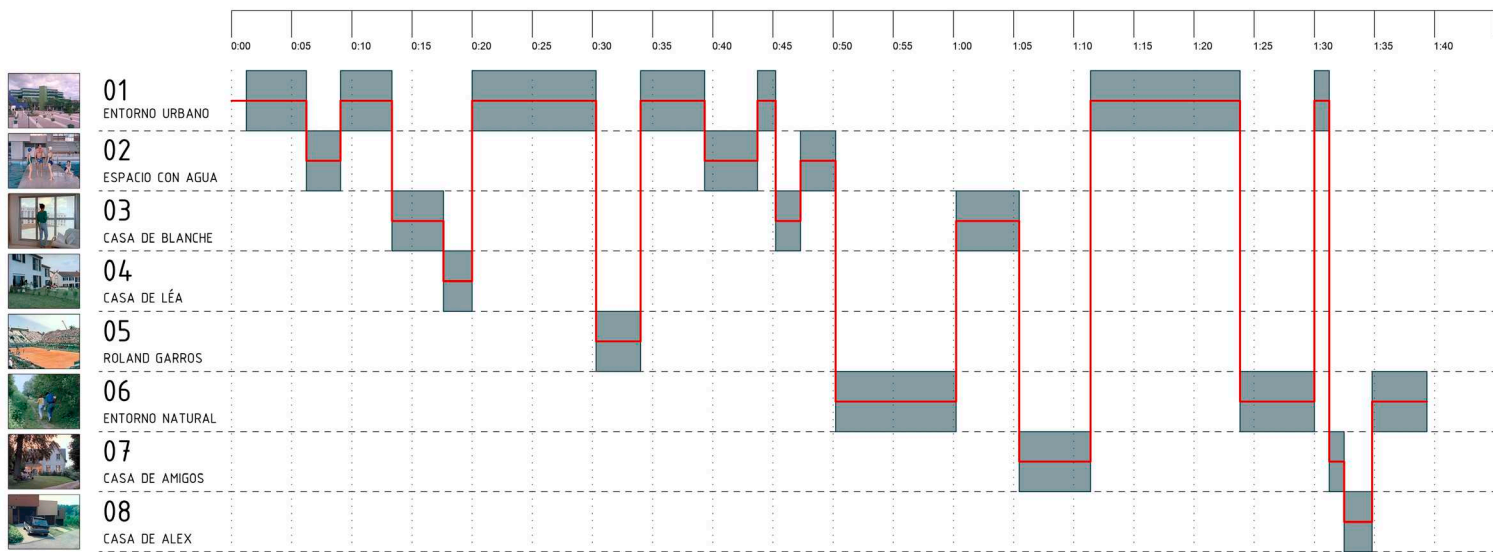


Fig. 42

Figura 42. Gráfico de elaboración propia en el que se observa el orden y la duración de los espacios.

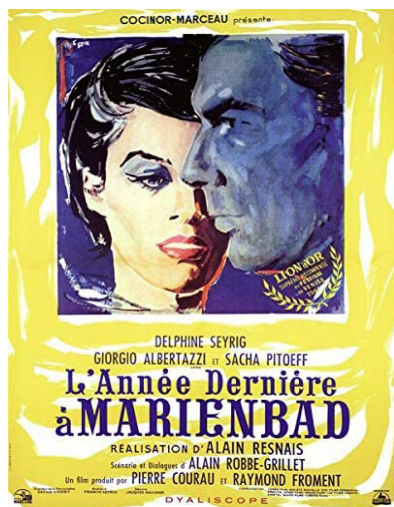


Fig. 43

Figura 43. Cartel original de *El año pasado en Marienbad*

CAPÍTULO 4

EL AÑO PASADO EN MARIENBAD (ALAIN RESNAIS, 1961)

La búsqueda de un irreal ambiente onírico, otorga a esta película un especial interés desde la perspectiva de la creación del espacio fílmico. Todo elemento está dispuesto para provocar confusión al espectador. En este capítulo profundizaremos en la coherencia existente dentro de dicha confusión.

Alain Resnais

Si juntamos la estética cartesiana de Rohmer con la búsqueda rupturista de Godard, dentro del contexto de la *nouvelle vague*, tenemos como resultado el estilo de Alain Resnais.

Este cineasta francés nace en 1922 en el seno de una familia acomodada y rueda su primer corto con apenas 14 años. Su pasión por cine desde pequeño, lo lleva a estudiar en el instituto de las artes escénicas de París. Tras la Segunda Guerra Mundial comienza a trabajar como montador para otros directores mientras ponía el foco en la producción de cortometrajes sobre temas sociales y artísticos. Recursos como la voz en off y el blanco y negro, son habituales en estos primeros cortometrajes, un aspecto premonitorio de su trayectoria. El trabajo en documentales como *Nuit et brouillard*, se centra en la utilización de material de archivo, desarrollando así una curiosidad por la experimentación con el montaje. Ante lo críptico de esta película hay diversas teorías acerca de su significado real. Por un lado, se piensa que todo lo ocurrido es fruto de la imaginación del primer hombre, que se enamora de la mujer y se imagina toda la historia. Por otro lado, es posible que el protagonista al ver que el amor de su vida había muerto descienda al purgatorio donde diversas almas vagan para rescatarla de esa espera eterna y llevarla al mundo de los vivos. Esta última teoría cobra fuerza analizando el final en el que tanto la mujer como el primer hombre se van del hotel de la mano. Nunca sabremos si ocurrió o no ocurrió algo el año anterior en Marienbad pero lo que sí está claro es que la película rompe con toda norma

narrativa mostrando a un personaje claramente perturbado vagar por los pasillos de la desconexión.

Los personajes carecen de nombre y se identifican como A para la mujer, X para el primer hombre y M para el marido de A.

El guion se entiende como una obra de arte en sí misma. El mismo Robbe-Grillet lo expresa como “cine-roman”. Javier Maderuelo define la obra de Alain Robbe-Grillet de la siguiente forma:

En todas las novelas de Alain Robbe-Grillet, que corresponden al denominado Nouveau Roman, se aprecia como el escritor desprecia contar historias y renuncia a la sucesión temporal concentrando su trabajo en describir minuciosamente momentos estáticos, cuadros detenidos en el tiempo, como series de estampas que se ofrecen a la contemplación de un mirón que los escudriña con mirada codiciosa con los ojos del pintor que necesita fijar en el lienzo cada uno de aquellos detalles.²⁶

La clara experimentación cinematográfica de este filme nos permite ver la búsqueda de los límites del medio.

Esta pirueta intelectual sobre los equívocos que nacen de la objetividad presente y esencial de la imagen fotográfica es un replanteamiento de las posibilidades de la semántica cinematográfica y una investigación sobre el tiempo mental, que no tiene nada que ver con el tiempo de las ciencias físicas.²⁷

El filme no parte de un guion, sino de un desglose: “la descripción de la película imagen por imagen tal cual yo la veía en mi cabeza”²⁸. Resnais respeta hasta la última línea la puesta en escena descrita por Robbe-Grillet.

“Resnais había conservado tan completamente como era posible el desglose, los encuadres, los movimientos de cámara, etc., no por principio, sino porque los sentía de la misma forma que yo”²⁹. Robbe-Grillet muestra en sus novelas un gran interés por los espacios, que desarrolla tiempo después como director de cine.

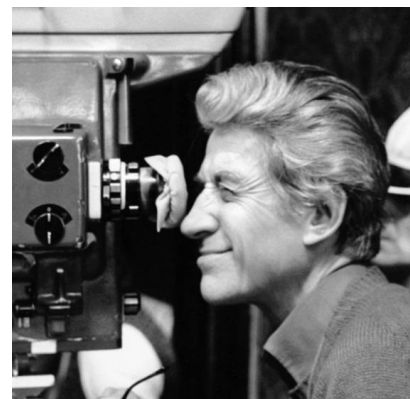


Fig. 44

26. Maderuelo, 1996, pág 129.

27. Gubern, R. (1969). *Historia del cine*. Pág 343.

28. Grillet, R. (1961). Pág 10.

29. Grillet, R. (1961). Pág 11.

Figura 44. Alain Resnais

Análisis del espacio en *El año pasado en Marienbad*

Tras un encuentro social, un hombre se acerca a una mujer. El hombre mantiene que se han visto el año anterior en el mismo sitio y que ella le prometió que lo esperaría allí. La mujer mantiene que nunca se conocieron. El marido de la mujer trata de ponerse por encima del hombre. Mediante flashbacks confusos que mantienen la narración pese a los cambios de tiempo y lugar, vamos obteniendo información de la relación entre los personajes. Las conversaciones se repiten en los interiores y jardines de un hotel barroco típico europeo. Se sugiere la muerte de la mujer a manos de su esposo, pero no queda claro si es imaginación del primer hombre o un hecho real ya que posteriormente la mujer continúa en la trama.

La escena inicial nos lleva por los pasillos del fastuoso hotel mientras la voz en off de X nos narra los espacios que vamos atravesando. Como el recorrido real del hotel se quedaba corto para la cantidad de texto a narrar, se decide reproducir los decorados en un estudio cinematográfico para dotar al pasillo de mayor longitud. Este hecho resulta muy importante para entender la obra ya que la relación espacial se entiende a través de una relación temporal dada por su raíz; la literatura. La voz en off recita el siguiente texto: “Una vez más, me adentro a lo largo de estos pasillos a través de estos salones, estas galerías, en esta construcción de otro siglo, este hotel inmenso, lujoso, barroco.”³⁰ El texto continúa durante los cuatro primeros minutos de la película describiendo el hotel. Después, aparecen los primeros personajes, pero lo más importante desde el inicio es el espacio. En este caso el espacio buscado es inverosímil, traslada al espectador a la ambigüedad y a la contradicción. Al igual que los recuerdos, los espacios mostrados al inicio parecen variar a lo largo del tiempo. La película se construye al igual que la memoria; irregular y con indicios falsos.

La película está filmada en los palacios de Nymphenburg y de Schleissheim en Munich, con algunas escenas rodadas en decorados diseñados por Jacques Saulnier en estudio. Los jardines corresponden al de los palacios ligeramente modificados para dar más énfasis a la geometría.

30. Robbe-Grillet, 1961. P.24

31. Jean Léon (en Thomas, 1989, p. 143), asistente de dirección.

Los jardines fueron acondicionados por Saulnier, porque a pesar de todo era necesario un cierto orden en ese decorado barroco. Jacques [Saulnier] agregó

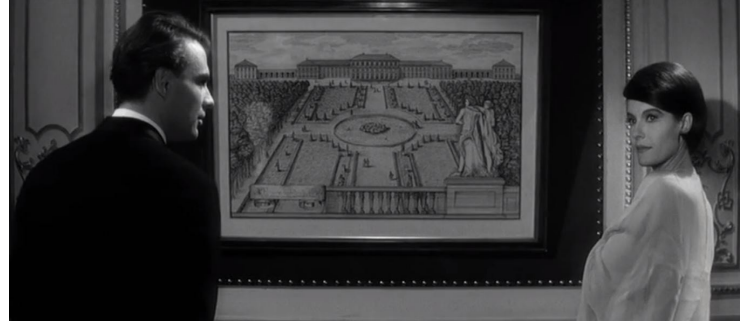


Fig. 45

Figura 45. Composición de elaboración propia en la cual se observa la presencia del jardín como un elemento que se repite de diferentes modos.

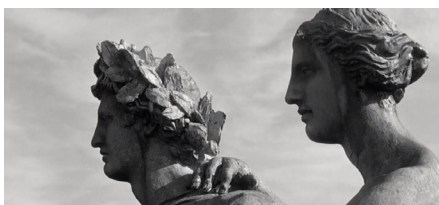
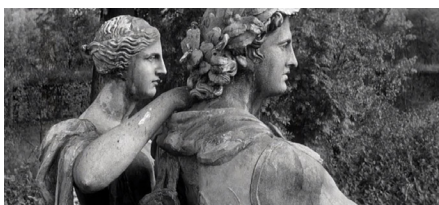


Fig. 46

sobre todo árboles falsos e hizo construir una balaustrada ficticia que aparece en diversos lugares en la película, luego dos escultores hicieron la estatua.³¹

El lugar central del filme es el jardín, en el cual en los dos primeros tercios de la película aparece en los recuerdos o invenciones del desconocido. Es aquí donde se encuentra con la chica la primera vez, ese Frederiksband o Marienbad. También es el primer momento que vemos a un personaje hablar en la pantalla cuando dice lo siguiente: “... y que yo te espero todavía, vacilante quizás, mirando siempre el umbral de este jardín.³² Tras una hora vislumbramos el momento presente, cuando la chica sale a la terraza, huyendo del desconocido y, ante la luz del día, descubre el jardín. El mismo jardín hacia el que se dirigen ambos protagonistas al final del filme, en una escena en la que apenas vemos el exterior: “El parque de este hotel es una especie de jardín francés, sin árboles, sin flores, sin ninguna vegetación... La grava, la tierra, el mármol, la línea recta, marcaban espacios rígidos, superficies sin misterio. Parecía a primera vista, imposible perderse... a primera vista... a lo largo de los caminos rectos, entre las estatuas de gestos rígidos y las losas de granito, donde estabas ya perdiéndote, para siempre, en la noche tranquila, sola conmigo.”

El jardín varía su forma en varias ocasiones, al igual que elementos del decorado, del vestuario o del maquillaje. En las paredes del hotel vemos varios grabados y pinturas delante de los cuales los personajes conversan, cada uno de estos es una interpretación del jardín. Incluso el telón de fondo del teatro muestra un jardín pintado. (Fig 45)

El jardín, por tanto, es mostrado en infinidad de formas; a través de la memoria del personaje, la foto de la chica que habría tomado el año pasado, los grabados, o la narración en off del desconocido. Todas las imágenes se referencian a sí mismas en bucle a lo largo del metraje. Marienbad es un universo cerrado a sí mismo, en palabras de René Prédal:

“Marienbad es, en efecto, exclusivamente reductible a lo que hay en la pantalla y en la banda sonora: no es posible ninguna paráfrasis psico-social porque ningún plano alude a otro lugar. Al contrario, cada imagen recuerda a otra, sea porque es la misma, sea porque es su inversa”³³.

32. Robbe-Grillet, 1961, p.31.

33. René Prédal (1996, p.153)

El jardín, bajo la apariencia de un punto de entrada y salida, se suma a la variación de espacios que no cesan de parecerse entre sí. Pese a ello, contribuye a crear la imagen más pregnante del filme, con un punto de fuga central, donde los personajes permanecen inmóviles con sus sombras pintadas. Existen tres grandes motivos, que al igual que en *El desprecio*, actúan como universos paralelos que apoyan la historia central, en este caso la irrealidad onírica.

El primer gran motivo visual lo componen las estatuas. Nunca se filman de igual modo, saltos de eje y barridos en diferentes direcciones. Al igual que los personajes principales, que, pese a ser los mismos, nunca los vemos en un espacio antes visto con una temporalidad común.

El segundo motivo visual es el laberinto. La puesta en escena muestra un laberinto físico que va más allá del laberinto mental que supone el guion. Esto se realirna al ver deambular a los personajes por un espacio que no permite al espectador trazar una planimetría mental. La sucesión de pasillos y estancias sin una unión lógica contagian al espectador la sensación de no saber hacia dónde ir.

El tercer y último gran motivo visual será el triángulo. La triada como argumento central de la película. Lo observamos en la forma de los abetos de los jardines de Frederiksband, en los tres elementos que componen la escultura (dos amantes y un perro) y en el juego de mesa llamado Nim, en el que El Otro siempre sale vencedor, es el dios que todo lo controla. El Otro es el elemento secundario tras Él y Ella, al igual que el perro en la escultura de los amantes sirve para aportar confusión a una posible certeza. Está claro que este personaje posee una psicología propia y un protagonismo que dista del resto de seres autómatas que pueblan *Marienbad*.

Al final, cuando Él y Ella abandonan el complejo, El Otro baja por las escaleras observando la huida sin inmutarse, como si, al igual que en el juego, todo estuviese planeado por él aportando a la secuencia la misma confusión que el perro en la escultura. Queda la duda de si, tras este episodio, existirá un año que viene en Marienbad.

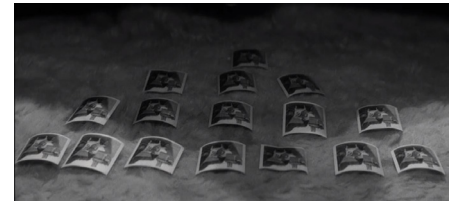


Fig. 47

Figura 46. Composición de elaboración propia en la cual se observan los diferentes puntos de vista desde los que se capta la estatua.

Figura 47. Composición de elaboración propia en la cual se observan la presencia del triángulo mientras los personajes juegan al Nim.



Fig. 48

Figura 48. Escena final en la cual Él y Ella se van mientras el marido de Ella los observa desde las escaleras.

El tiempo es el eje central de la obra de Resnais, los juegos de éste en la obra se dan a través de los personajes y, sobre todo, de los espacios, que al compararse con las otras dos películas nos servirán para obtener una idea general de la obra en el capítulo de conclusiones.

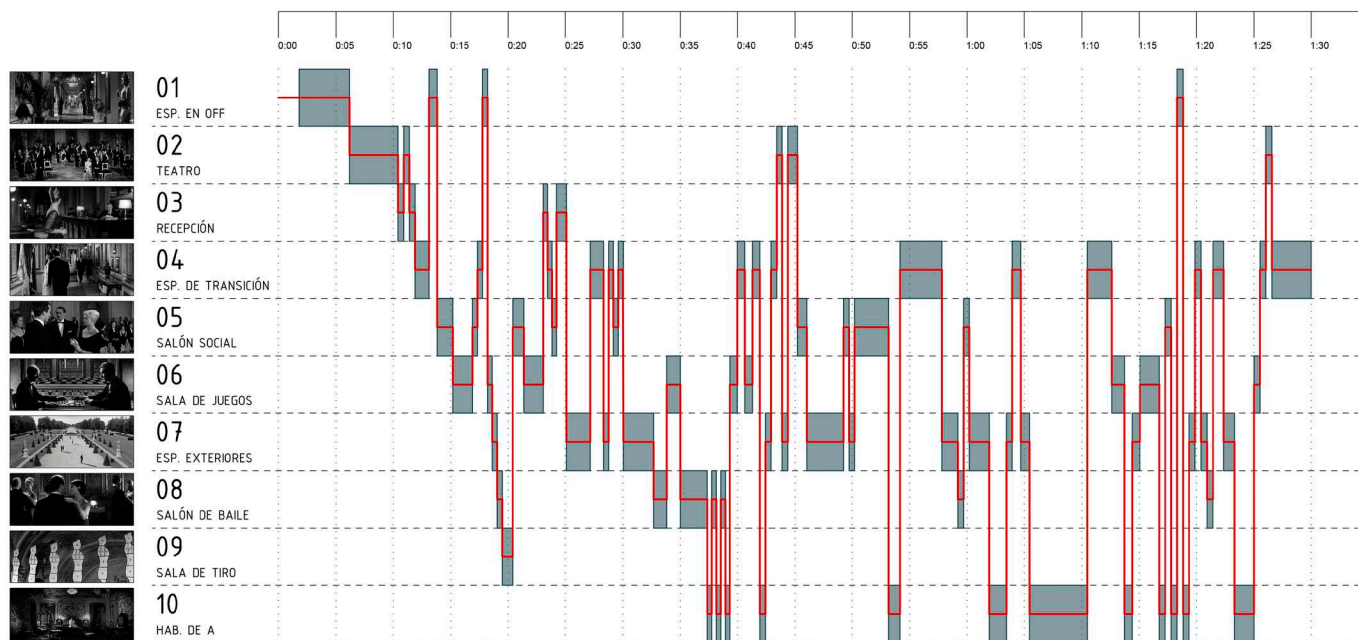


Fig. 49

Figura 49. Gráfico de elaboración propia en el que se observa el orden y la duración de los espacios.

CONCLUSIONES

La identificación de los recursos que potencian el espacio filmico ha sido posible gracias a la disección pormenorizada de estas tres películas. El análisis plano a plano y secuencia a secuencia, ha permitido dilucidar qué elementos potencian la presencia del espacio filmico y cómo los personajes contribuyen a su creación.

Los elementos que, en un primer momento, parecen arbitrarios, cobran sentido tras el análisis; Las subidas y bajadas por la escalera de la casa Malaparte simbolizando las idas y venidas del matrimonio, las diferentes posibilidades que ofrece el paso por una puerta en un apartamento cuyo juego de tabiques sirve para marcar el distanciamiento personal o el modo de recorrer Cinecittá, legando la idea del cine de productores a un pasado que superar.

El mismo recurso de contribuir a la historia principal a través del espacio, lo observamos en *El amigo de mi amiga*, donde todo lo que acontece tiene que ver con el universo filmado. El deseo de los personajes se confunde con su trayectoria física. Las plazas, parques, apartamentos y terrazas funcionan como elementos estancos desde los cuales observar la fluidez de los ejes que sustentan la planimetría de la ciudad y los destinos de los personajes.

Resnais, por otro lado, disgrega las cualidades interiores de la arquitectura para contribuir con el montaje a la creación de un espacio filmado en el cual cada elemento nos transporta a una sensación: los largos pasillos flanqueados por puertas a ambos lados, las perspectivas de jardines geoméricamente cortados o los planos picados en la escalera, nos trasladan a la angustia de la soledad y las dificultades en la comunicación. El empleo de diferentes localizaciones que se mimetizan creando una coherencia estilística, permite al espectador perderse en un único espacio de irrealidad onírica.

Escaleras

El recurso de colocar a los personajes en diferentes partes de una escalera se repite en los tres directores. Godard y Resnais, la utilizan para enfatizar las posiciones de superioridad o vulnerabilidad de los personajes, mientras que Rohmer, aprovecha para metaforsizar un nuevo nivel en la conversación. Como ejemplo de escenas; tenemos las diferentes subidas a la escalinata de la casa Malaparte o las idas y venidas al baño en la villa de Prockosch en *El desprecio*, las huidas de Ella o la breve conversación entre Él y Ella, en la cual Él trata de convencer a Ella que hubo un año pasado en Marienbad, y, finalmente, las conversaciones entre Léa y Blanche con su ascenso en la relación personal materializado por una leve subida de nivel.



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52

Figura 50. Presencia de escaleras en *El amigo de mi amiga*

Figura 51. Presencia de escaleras en *El año pasado en Marienbad*

Figura 52. Presencia de escaleras en *El desprecio*.

Geometrías

Rohmer se centra en el cuadrado como elemento vertebrador del guion, mostrándonos el juego de los personajes a través de sus posiciones en cada uno de los cuatro vértices. Resnais aplica el triángulo, tanto en el guion como en los distintos elementos visuales anteriormente mencionados y Godard lo utiliza como trasfondo.

La construcción de espacios

Las tres películas comparten la misma idea de utilizar el espacio como un elemento activo en la trama. Al igual que en arquitectura, el movimiento de los personajes condiciona el diseño de los espacios: en el apartamento de *El desprecio*, las particiones de un espacio en construcción contribuyen a mostrar la distancia entre los personajes y la complicación de su relación; las geometrías de las calles de Cergy en *El amigo de mi amiga* potencian los encuentros entre unos personajes que nos descubren la ciudad a su paso; y, finalmente, los grandes espacios de estilo barroco en *El año pasado en Marienbad* sitúan a los personajes en una escala que potencia la irrealidad del ambiente que, sumado a una cronología de espacios que se desordenan a conciencia, nos permite entrar en un mundo alejado de toda lógica espacial y temporal. La conciencia del espacio fílmico llega a su máxima expresión cuando el espectador acaba recreando un espacio en su imaginación que nada tiene que ver con la suma de espacios arquitectónicos reales donde fue rodada. Godard, por otro lado, utiliza el espacio fílmico como metáfora constante de lo que acontece en la trama y su orden corresponde a los diferentes estadios de relación entre Paul y Camille, siendo la casa Malaparte la construcción perfecta de ese final. Se podría decir que los espacios de *El desprecio* son un telón de fondo activo. En contraposición a Resnais, Rohmer crea el espacio fílmico a partir de las decisiones de sus personajes con el fin de mostrar con la mayor claridad posible el espacio urbano y las características de éste.

En el gráfico observamos como en *El amigo de mi amiga* se repiten espacios, dejando ver la búsqueda del equilibrio entre espacios urbanos y naturales que, haciendo referencia a la simetría de personajes y calles, quedan perfectamente calibrados para entender la ambigüedad de estos dos mundos.



Fig. 53

Figura 54. Composición de elaboración propia en la que se compara la presencia de la geometría en cada una de las tres películas.

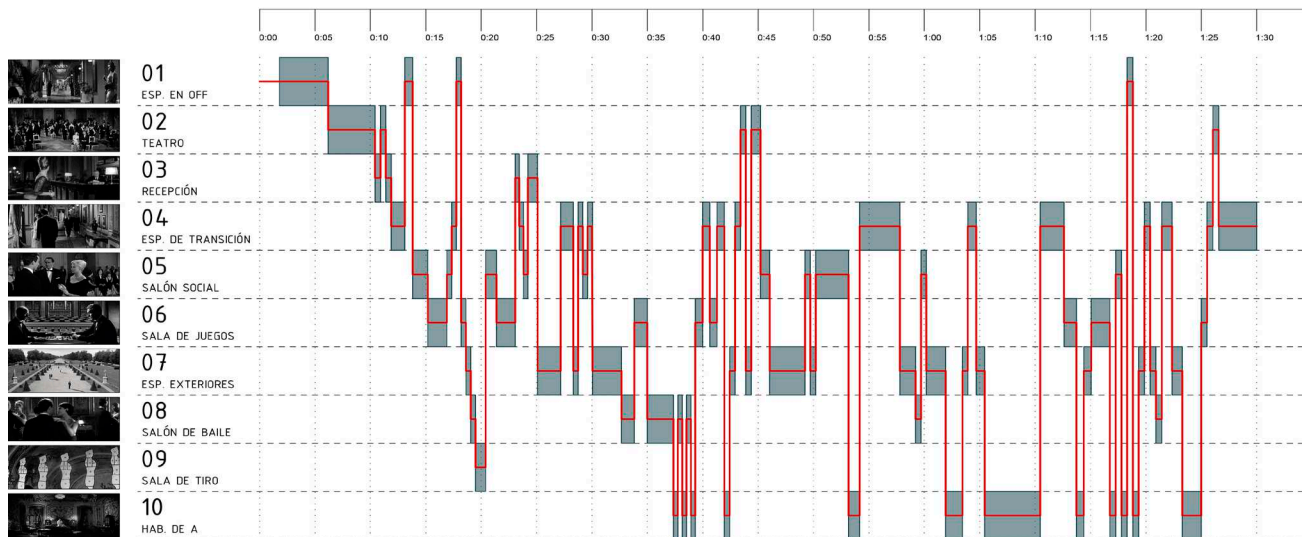
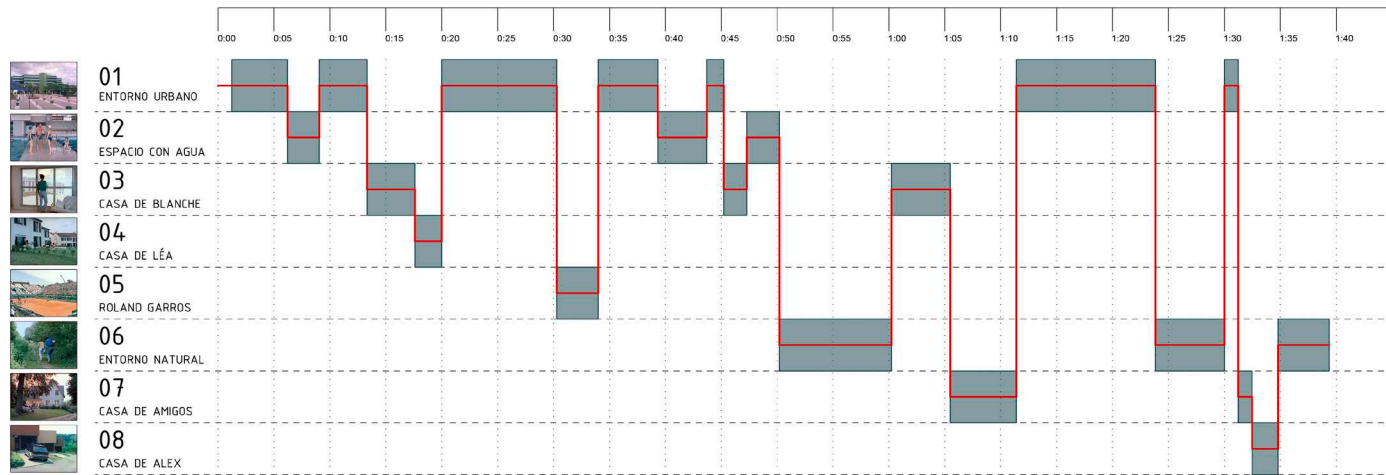
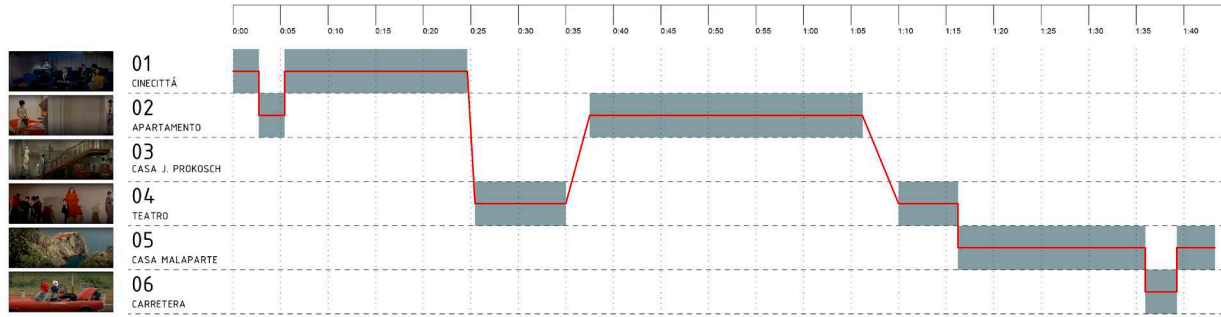


Fig. 54

La gráfica de *El año pasado en Marienbad*, refleja el orden de una construcción espacial que alimenta la atmósfera de misterio latente en la película de Resnais. La complejidad que se observa en esta gráfica ilustra la diversidad de espacios fílmicos, así como los saltos temporales que se producen en cada uno de ellos; pues se dan hasta tres saltos temporales por cada espacio. Todo ello, encripta aún más la búsqueda de una coherencia narrativa por parte del espectador.

En resumen, Godard utiliza el espacio fílmico para encuadrar los aspectos que más metaforizan su mensaje dentro del espacio arquitectónico, Rohmer deja que sus personajes creen el espacio fílmico con una fuerte presencia del espacio arquitectónico y, Resnais disgrega el espacio arquitectónico para convertirlo en un único espacio fílmico.

La construcción del espacio fílmico en estas tres películas, representativas de las innovaciones de la *nouvelle vague*, explicita la diferencia de estilos de sus directores.

Figura 54. Composición de elaboración propia que compara los gráficos espaciales de cada una de las tres películas.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1985). *Estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA.

Astruc, A. (Junio 1947) *L'Ecran Français*.

Barber, S. (2006) *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Barcelona: G. Gili.

Bazin, A., (1990) *¿Qué es el cine?* (2ª ed.). Madrid: Ediciones RIALP, S.A.

Camarero, G. (2013): *Ciudades europeas en el cine*, Madrid: Akal.

Costa, A. (1991) *Saber ver el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. S.A.

Konigsberg, I. (2004), *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Akal Ediciones, S.A.

De Baecque, A. (Liberation, 29 Marzo 2002), *Interview: Architecture-fiction*

De Baecque, A. Herpe, N. (2004) *Éric Rohmer: A Biography*. Columbia Univers. Press

Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento, estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós comunicación.

Deltell Pastor, J. (2013) *La mirada única: Un arquitecto piensa el cine*. Valencia: Universitat de Valencia.

García Roig, J., & Martí Arís, C. (2008). *La Arquitectura del cine* (2nd ed.). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Gorostiza, J. (1990). *Cine y arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Filmoteca Canaria.

- Robe-Grillet, A. (1961). *L'Année dernière à Marienbad*. Paris: Les éditions de minuit.
- Gubern, R. (1969). *Historia del cine*. Titivilus.
- Kast, P. (1984) *La nueva ola: observaciones, notas y recuerdos*. Valencia: Quaderns de la Mostra, n.º 3.
- Maderuelo, J. (1996). *Arte y Naturaleza: Actas del I Curso*. Huesca : Dip. de Huesca.
- Magny, J. (septiembre 1987) *Juste l'espace*. París: Cahiers, núm. 399.
- Memba, J. (2009). *La Nouvelle vague*. 1st ed. Madrid: T & B.
- Prédal, R. (1996). *L'Itinéraire d'Alain Resnais*. Paris: Lettres Modernes
- Ramírez, J. A. (1986). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Hermann Blume.
- Rice, C. Cupers, K. (2016) *Éric Rohmer in Cergy Pontoise*. Londres: Arch. Association.
- Rohmer, E. (1972) *L'Organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau* (tesis doctoral de tercer ciclo). París: UGE, Col. "10/18"
- Rohmer, E. (26-09-1987) *Le Monde*
- Rohmer, E. (agosto 1985) *Première*, núm 125
- Sánchez Noriega, J., & Gubern, R. (2018). *Historia del cine* (3rd ed.). Madrid: Alianza editorial.
- Sánchez-Noriega J.L, (2017) *La casa Malaparte: espacio fílmico y arquitectura de autor*. Madrid: Ediciones complutense.
- Thomas, F. (1989). *L'Atelier d'Alain Resnais*. Paris: Flammarion.

ANEXOS:

FICHAS TÉCNICAS

El Desprecio

Título original: Le Mépris

Dirección: Jean-Luc Godard

País: Francia

Año: 1963

Duración: 102 min.

Guion: Jean-Luc Godard (Novela: Alberto Moravia)

Música: Georges Delerue

Fotografía: Raoul Coutard

Reparto:

Brigitte Bardot como Camille Javal

Michel Piccoli como Paul Javal

Jack Palance como Jeremy Prokosch

Giorgia Moll como Francesca Vanini

Fritz Lang como Fritz Lang

Jean-Luc Godard como asistente de Lang

Linda Veras como Siren

Productora: Coproducción Francia-Italia; Les Films Concordia / Compagnia Cinematografica Champion / Rome Paris Films.



Figura 54. Título final de *El desprecio*.

Fig. 54

El amigo de mi amiga

Título original: L'Ami de mon amie

Dirección: Éric Rohmer

País: Francia

Año: 1987

Duración: 103 min.

Guion: Éric Rohmer

Música: Jean-Louis Valero

Fotografía: Bernard Lutic, Sabine Lancelin

Reparto:

Emmanuelle Chaulet como Blanche

Sophie Renoir como Lea

Éric Viellard como Fabien

François-Eric Gendron como Alexandre

Anne-Laure Meury como Adrienne

Productora: Les Films du Losange



Fig. 55

Figura 55. Título final de *El amigo de mi amiga*.

El año pasado en Marienbad

Título original: L'Année dernière à Marienbad

Dirección: Alain Resnais

País: Francia

Año: 1961

Duración: 91 min.

Guion: Alain Robbe-Grillet

Música: Francis Seyring

Fotografía: Sacha Vierny (B&W)

Reparto:

Delphine Seyring como A

Giorgio Albertazzi como X

Sacha Pitoëff como M

Gérard Lorin como personaje del hotel #8

Pierre Barbaud como personaje del hotel #5

Françoise Spira como personaje del hotel #4

Jean Lanier como personaje del hotel #7

Giles Quéant como personaje del hotel #10

Hélène Kornel como personaje del hotel #3

Davide Montemurri como personaje del hotel #9

Françoise Bertin como personaje del hotel #1

Luce Garcia-Ville como personaje del hotel #2

Wilhem von Deek como personaje del hotel #6

Producción: Coproducción Francia-Italia



Figura 56. Título final de *El año pasado en Marienbad*.

RELACIÓN DE IMÁGENES

1. ROSELLINI Roberto, *Roma, ciudad abierta*, 1945.
2. DE SICA Vittorio, *El ladrón de bicicletas*, 1948.
3. Portada nº103 de la revista *Cahiers du cinéma*, 1960
4. Fotografía de François Truffaut. Recuperado de www.cinetecamadrid.com
5. Cartel original de *El desprecio*. Recuperado de www.pinterest.com
6. Fotografía de Jean-Luc Godard. Recuperado de www.loff.it
7. Raoul Coutard enfoca la cámara hacia el espectador. Fotograma extraído de *El desprecio*.
8. Inicio del trávelin de Raoul Coutard. Fotograma extraído de *El desprecio*.
9. Cuadro de elaboración propia que muestra la similitud cromática entre la escena inicial del apartamento, la escena del rodaje de la *Odisea* y la bandera de Francia. Fotogramas extraídos de *El desprecio*.
10. Salida de Jeremy Prockosch del estudio. Fotograma extraído de *El desprecio*.
11. Conversación frente a dos puertas. Fotograma extraído de *El desprecio*.
12. Momento en el que los dos caminos se dividen. Fotograma extraído de *El desprecio*.
13. El coche se cruza entre Paul y Camille. Fotograma extraído de *El desprecio*.
14. Homenaje a carteles clásicos del cine. Fotograma extraído de *El desprecio*.
15. Camille observa el cartel de *Vivre sa vie*. Fotograma extraído de *El desprecio*.
16. Paul corre por los ruinosos decorados de Cinecittá. Fotograma extraído de *El desprecio*.
17. Francesca se cambia de ropa para honrar a su jefe. Fotograma extraído de *El desprecio*.
18. Paul se dispone a cortejar a Francesca. Fotograma extraído de *El desprecio*.
19. Paul y Camille caminan hacia el apartamento. Fotograma extraído de *El desprecio*.
20. El exterior del apartamento. Fotograma extraído de *El desprecio*.
23. Conjunto de fotogramas en los que se observa el cambio de posición del fotógrafo con respecto a Paul y Camille. Fotograma extraído de *El desprecio*.
24. Se vuelven a observar carteles de clásicos del cine como telón de fondo. Fotograma extraído de *El desprecio*.
25. Camille busca a Paul. Fotograma extraído de *El desprecio*.
26. Paul busca a Camille. Fotograma extraído de *El desprecio*.
27. Paul se percata de la infidelidad de Camille. Fotograma extraído de *El desprecio*.
28. Accidente mortal que termina con las vidas de Camille y Jeremy. Fotograma extraído de *El desprecio*.
29. Gráfico de elaboración propia en el que se observa el orden y la duración de los espacios.
30. Cartel promocional de *El amigo de mi amiga*. Recuperado de www.filmaffinity.com

31. Fotografía de Eric Rohmer. Recuperado de www.filmin.es
32. Maqueta de la ciudad de Cergy Pontoise © Antoine Espinasseau.
33. Fotogramas de *El amigo de mi amiga* que muestran las calles de Cergy Pontoise.
34. Gráfico de elaboración propia en la que se muestra el juego de espacios interiores y exteriores a lo largo de la trama.
35. Cuadro de elaboración propia que muestra las diferentes presentaciones de los personajes. Fotogramas extraídos de *El amigo de mi amiga*.
36. Paseo de Blanche y Léa por el eje que marca la calle culminando en el Belvédère. Fotogramas extraídos de *El amigo de mi amiga*.
37. Plano de elaboración propia que muestra la posición del Belvédère entre los dos ejes que conectan el lago con la estación de autobús.
38. Posición elevada desde la cual Fabien y Blanche observan Cergy. Fotogramas extraídos de *El amigo de mi amiga*.
39. El Belvédère desde la posición de Blanche y Fabien. Fotograma extraído de *El amigo de mi amiga*.
40. Zona de oficinas de Cergy desde la misma posición. Fotograma extraído de *El amigo de mi amiga*.
41. Plano de elaboración propia en el cual se ven los puntos de vista de las figuras 38, 39, 40.
42. Gráfico de elaboración propia en el que se observa el orden y la duración de los espacios.
43. Cartel original de *El año pasado en Marienbad*. Recuperado de www.pinterest.com
44. Fotografía de Alain Resnais. Recuperado de www.lavanguardia.com
45. Composición de elaboración propia en la cual se observa la presencia del jardín como un elemento que se repite de diferentes modos. Fotogramas extraídos de *El año pasado en Marienbad*.
46. Composición de elaboración propia en la cual se observan los diferentes puntos de vista desde los que se capta la estatua. Fotogramas extraídos de *El año pasado en Marienbad*.
47. Composición de elaboración propia en la cual se observan la presencia del triángulo mientras los personajes juegan al Nim. Fotogramas extraídos de *El año pasado en Marienbad*.
48. Escena final en la cual Él y Ella se van mientras el marido de Ella los observa desde las escaleras. Fotogramas extraídos de *El año pasado en Marienbad*.
49. Gráfico de elaboración propia en el que se observa el orden y la duración de los espacios.
50. Presencia de escaleras en *El año pasado en Marienbad*. Fotogramas extraídos de *El año pasado en Marienbad*.
51. Presencia de escaleras en *El desprecio*. Fotogramas extraídos de *El desprecio*.
52. Presencia de escaleras en *El amigo de mi amiga*. Fotogramas extraídos de *El amigo de mi amiga*.
53. Composición de elaboración propia que compara los gráficos espaciales de cada una de las tres películas. Fotogramas extraídos de *El año pasado en Marienbad*, *El amigo de mi amiga* y *El desprecio*.
54. Título final de *El desprecio*. Fotograma extraído de *El desprecio*.

55. Título final de *El amigo de mi amiga*. Fotograma extraído de *El amigo de mi amiga*.
56. Título final de *El año pasado en Marienbad*. Fotograma extraído de *El año pasado en Marienbad*.

Quiero agradecer a Yolanda Pérez Sánchez su voluntad de hacer de este trabajo una oportunidad para estrechar lazos entre el cine y la arquitectura. Así mismo, agradezco su apoyo constante para la elaboración del mismo en unos meses tan complicados como los marcados por el confinamiento provocado por el Covid-19.