

#25

LA MÚSICA EN EL REALISME CINEMATOGRAFIC D'ERIC ROHMER

Xavier Hernández i Garcia
Universitat de València

Ilustración || **María Pape**

Artículo || Recibido: 16/11/2020 | Apto Comité Científico: 22/05/2021 | Publicado: 07/2021

DOI 10.1344/452f.2021.25.12

xavihernandezig@gmail.com

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resum || Aquest article reflexiona sobre la presència de la música en l'obra assagística i cinematogràfica d'Eric Rohmer des d'una perspectiva interdisciplinària que té en compte el pensament de l'autor sobre altres arts, especialment sobre la literatura i el cinema. El nostre objectiu és mostrar la important reflexió sobre la creació i la recepció artística que va realitzar aquest autor a través del gènere literari de l'assaig i que va portar a la pràctica de manera coherent en les seues pel·lícules. La seua perspectiva realista, inspirada en la crítica cinematogràfica de Bazin i l'obra literària de Balzac, influeix en la seua manera de concebre i utilitzar la música en el cinema.

Paraules clau || Assaig | Música | Cinema | Eric Rohmer | Interdisciplinarietat | Realisme

La música en el realismo cinematográfico de Eric Rohmer

Resumen || Este artículo reflexiona sobre la presencia de la música en la obra ensayística y cinematográfica de Eric Rohmer desde una perspectiva interdisciplinaria que tiene en cuenta el pensamiento del autor sobre otras artes, especialmente la literatura y el cine. Nuestro objetivo es mostrar la importante reflexión sobre la creación y la recepción artística que realizó este autor a través del género literario del ensayo y que llevó a la práctica de manera coherente en sus películas. Su perspectiva realista, inspirada en la crítica cinematográfica de Bazin y la obra literaria de Balzac, influye en su manera de concebir y utilizar la música en el cine.

Palabras clave || Ensayo | Música | Cine | Eric Rohmer | Interdisciplinarietà | Realismo

Music in the Cinematographic Realism of Eric Rohmer

Abstract || This paper reflects on the presence of music in Eric Rohmer's essays and cinematographic work from an interdisciplinary perspective that considers the author's thoughts on other arts, especially literature and cinema. Our aim is to show the important reflection on artistic creation and reception that Rohmer made through the literary genre of the essay and that he implemented in his films. His realistic perspective inspired by Bazin's film criticism and Balzac's literary work influenced his way of conceiving and using music in cinema.

Keywords || Essay | Music | Cinema | Eric Rohmer | Interdisciplinarity | Realism

0. Introducció

El present article estudia l'encaix de la música en el pensament estètic del director de cinema, assagista i professor de literatura francesa Eric Rohmer. Deixeble de les teories cinematogràfiques del crític André Bazin i del realisme literari d'escriptors com Balzac i Dostoievski, Rohmer va utilitzar molt poca música en les seues pel·lícules, però va desenvolupar una extensa reflexió sobre la funció estètica d'aquesta art, que és inseparable del seu pensament al voltant d'altres manifestacions artístiques com la literatura o el cinema. Com assenyala el mateix autor:

Para Bazin y para mí, y también para Rivette y Godard, hablar de cine era indisoluble de hablar de pintura, de arquitectura o de música. Creo que solo pueden decirse cosas interesantes sobre un determinado arte si se tiene conocimiento de los demás. Separarlos es pura pedantería y desconsideración (Rohmer, 2005: 22).

El cineasta de la *Nouvelle Vague* va plasmar les seues idees estètiques en diferents articles dins de revistes com la icònica i prestigiosa *Cahiers du cinema*, que va dirigir entre 1957 i 1963. Paral·lelament, va escriure un extens assaig sobre música, titulat *De Mozart en Beethoven: ensayo sobre la noción de la profundidad en la música* (1996) en què demostra uns coneixements molt amplis de teoria, història i reflexió crítica sobre aquest art, segons diversos especialistes com Faucon (2013: 192-193), González Martínez (2011: 80) o Fernández Guerra (2000-2001: 42). En aquest assaig, en els articles, recopilats en volums com *Le goût de la beauté* (1984) i en diverses entrevistes, Rohmer no només desenvolupa una teoria complexa sobre les diferents arts, sinó que també expressa els seus gustos i referents a l'hora de relacionar literatura i música en la pràctica cinematogràfica.

D'entrada, convé destacar que Rohmer entén l'assaig segons la tradició literària francesa que parteix de Montaigne i que no cerca teoritzar sobre un aspecte des del punt de vista d'un especialista, sinó des d'una perspectiva literària, entre poètica i filosòfica. Una actitud que, en llengua catalana, adoptaran escriptors com Eugeni d'Ors, Josep Pla o Joan Fuster amb la intenció d'estimular la reflexió intel·lectual, estètica, ideològica o, fins i tot, moral del lector, com ha analitzat López-Pampló (2017: 26).

El nostre objectiu serà abordar el pensament estètic del cineasta des d'un punt de vista que no ha sigut estudiat amb anterioritat. No farem una anàlisi exhaustiva del pensament musical de Rohmer, de la relació del seu cinema amb la literatura realista o de l'ús de la música en la seua filmografia, no només per l'extensió i el volum de treball que això requeriria, sinó també perquè són aspectes que han sigut treballats per separat en estudis com els de González Martínez (2011), Rodríguez (2003) o Tavassoli (2019). El nostre estudi, en canvi, pretén abordar la teoria artística del director des d'un punt de vista interdisciplinari per tal de mostrar com Rohmer construeix un pensament estètic ben estructurat i una obra coherent i significativa. Per tal d'aconseguir-ho, en primer lloc, analitzarem la teoria sobre cinema de l'autor i la relacionarem amb els seus referents. En segon lloc, parlarem de la seua concepció de la

música com a art, que va formular en l'assaig *De Mozart en Beethoven*. Així, veurem la relació que l'autor estableix entre aquestes arts i l'efecte estètic que, segons Rohmer, la música pot produir en un film. Per acabar, mostrarem alguns exemples de l'ús de la música en les seues pel·lícules i del seu treball amb el compositor Jean-Louis Valero, i oferirem unes conclusions.

1. El realisme cinematogràfic

Com hem esmentat abans, les principals idees estètiques de Rohmer sobre cinema provenen dels pressupòsits teòrics d'un dels crítics fundadors de *Cahiers du cinema*, André Bazin, que definia el cinema com la realització en el temps de l'objectivitat fotogràfica (Rohmer, 2000: 140). En un article de *Cahiers*, que Rohmer dedica a Bazin amb motiu de la seua mort, el director lloa el gir copernicà que va significar la teoria estètica de Bazin per a *La Nouvelle Vague*. Segons Rohmer, Bazin defensava que el cine comporta un realisme ontològic que cap altra art pot igualar:

Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora del hombre. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia (Rohmer, 2000: 140).

Més endavant, en una entrevista de 1965, basant-se en les idees de Bazin, Rohmer defenia un cinema en què la càmera fora completament invisible. El cineasta considerava que la imatge no estava feta per a significar, sinó per a mostrar i s'oposava, així, a l'intervencionisme d'altres cineastes de la seua generació:

Se siente demasiado la presencia de la cámara, del autor [...] en Resnais, en Godard o en Antonioni tenemos la impresión de que el cine se contempla a sí mismo, que los seres filmados solamente tienen existencia en el interior de la película o del cine en general. Para ellos, el cine es un medio para hacernos conocer, para revelarnos seres, mientras que para los «modernos» el cine sería más un medio para hacer que el cine se revele a sí mismo (Biette *et al.*, 2004: 134-135).

Rohmer no va deixar de defensar aquesta idea del cinema com un art essencialment diferent de la resta. En 1983, el director argumentava que aquest art era capaç de dir alguna cosa més que la resta gràcies a la seua capacitat de mostrar directament la realitat i no haver de representar-la indirectament. També explicitava que aquesta concepció provenia de la crítica cinematogràfica de Bazin: «él dijo que “mostrar el fondo del mar, mostrarlo en vez de describirlo, eso es el cine”. La literatura lo describe, la pintura lo pinta, lo fija, lo interpreta, el cine lo muestra» (Rohmer, 2000: 24).

No obstant això, les reflexions de Rohmer mostren una proximitat evident amb un dels seus màxims referents literaris, Balzac (Rohmer, 2000: 33). Aquest escriptor va marcar profundament els directors de la *Nouvelle Vague* que li dediquen múltiples homenatges en les seues pel·lícules.

Un exemple ben conegut n'és l'espelma que Antoine Doinel encén en honor de l'escriptor a *Les 400 coups* (1959). Com recorda Dosi (2011: 338), Rohmer fins i tot va arribar a afirmar que els directors sorgits de *Cahiers* eren com la societat secreta dels Tretze —personatges de *La Comédie humaine* (1856)— perquè coneixien l'obra de l'escriptor realista quasi de memòria.

El fet que Balzac entenga la novel·la com una manera de presentar i analitzar la realitat del món contemporani inspirarà Rohmer per a afirmar que el cine modern no ha d'intentar assemblar-se al teatre sinó que ha de seguir el model de Balzac i Dovstoievski. Així ho afirma el 1949 en dos dels seus articles crítics més importants: «Pour un cinéma parlant» i «Nous n'aimons plus le cinéma» (2000: 63). D'altra banda, la influència de Balzac en Rohmer es pot observar no només en la seua intenció estètica, sinó també en l'organització estructural de la seua obra. Si més no, la majoria de les pel·lícules del director s'organitzen en cicles —*Contes moraux* (1963-1972), *Comédies et proverbes* (1980-1990) i *Contes des quatre saisons* (1990-2000)— amb una unitat temàtica com a fil conductor, com en *La Comédie humaine*. Ara bé, allò que resulta més interessant per a la nostra anàlisi és aquesta perspectiva realista, que implica rebutjar la «intenció» de l'autor. Rohmer és contrari a qualsevol tesi a la qual se'ns vulga conduir a través d'un relat: «En el fondo, yo no digo, muestro. Muestro a gente que actúa y habla. Eso es todo lo que sé hacer, pero ahí está mi verdadera intención» (2000: 117).

El director francès va començar la seua carrera com a escriptor i, de fet, els *Contes moraux* van ser escrits anys abans de ser filmats. Aquesta és una de les raons, a banda de l'abundant presència de comentaris en *off* i diàlegs que tenen les seues pel·lícules, per la qual alguns crítics l'acusaven de fer un cinema «literari». Ara bé, en «Lettre à un critique (à propos des *Contes moraux*)» (1971) Rohmer es defensava argumentant que el cine li permetia, per la seua especial connexió amb la realitat, anar més enllà del que com a escriptor haguera pogut aconseguir. Per tant, si en el seu cinema, la paraula o el text tenien un pes important, no era perquè el cineasta necessitava el suport de la literatura per a realitzar la seua obra, sinó perquè aquests elements també es trobaven presents en la vida quotidiana:

[...] ni el texto de este comentario ni el de los diálogos son mi película: son cosas que filmo, de la misma manera que los paisajes, los rostros, los andares, los gestos. Y si tú dices que la palabra es un elemento impuro, ya no te sigo: la palabra forma parte, al igual que la imagen, de la vida que yo ruedo (2000: 117).

2. Una aproximació assagística a la música

Com hem apuntat abans, Rohmer defensa un coneixement ampli de totes les arts a l'hora de reflexionar sobre un aspecte artístic en concret. Ja en *Cahiers* va escriure una sèrie d'articles titulats «Le Celluloïd et le marbre» (1955) en què relacionava el cinema amb la resta de manifestacions artístiques i, deu anys més tard, va realitzar un programa de televisió amb el mateix nom en què preguntava a diferents artistes,

pintors, músics, escultors i escriptors del seu temps pel setè art. Amb tot, Rohmer no adoptava mai el punt de vista d'un especialista estricte, sinó que estava interessat en les diferents reflexions, sovint contradictòries, que sorgeixen de l'experiència estètica. Aquest punt de vista queda explicitat en el pròleg de l'assaig *De Mozart en Beethoven* que comença amb la frase «Todo el mundo puede hablar de música» (2005: 27), és a dir, que no fa falta ser musicòleg, ni tan sols músic, per a aportar idees interessants sobre música. Rohmer parla des de l'experiència personal, ja que havia sigut un dels convidats al programa de ràdio presentat per Claude Maporné *Comment l'entendez-vous?* (1970-1980) en què diverses personalitats del món de les lletres, les arts i les ciències conversaven sobre els seus compositors preferits. En participar-hi, el director de cinema havia vist que les seues idees sobre Mozart i Beethoven havien sigut rebudes amb interès, malgrat que ell no era un especialista en el tema, i això va fer que es plantejarà escriure el seu assaig sobre música.

El cineasta es considerava un profà en el camp de la música i definia aquesta com l'art més misteriós, així doncs, no podia escriure com un especialista. Tot i això, l'assaig literari li havia permès desenvolupar les seues idees sobre cinema durant la seua etapa d'escriptor anterior a la realització de films sense necessitat de cap mena de coneixement tècnic específic. Per tant, aquest tipus d'escriptura seria l'adequada per a plasmar el seu pensament sobre música (Rohmer 2000: 15). Cal dir, tanmateix, que el director francès demostra una certa formació musical en el llibre *De Mozart en Beethoven*, que li permet realitzar una anàlisi precisa d'obres de Mozart (com la *Sonata per a violí i piano K 526* i el *Quintet en re major K 593*) i de Beethoven (com els quartets i les *Variacions Diabelli*), amb l'ajuda de fragments de partitures i de motius precisos (Faucon, 2013: 192). A través d'aquests mestres, el cineasta reflexiona amb molta cura sobre els diferents estils i períodes de la història de la música, i sobre l'evolució de les formes musicals com la sonata. A més, contraposa les seues idees a les teories estètiques sobre música de pensadors com Kant, Hegel, Husserl, Leibniz, Schopenhauer i Nietzsche. El cineasta confessava que no es podia estar de teoritzar, només evitava fer-ho en les seues pel·lícules —com sí ho feien altres directors com Godard. Així, la seua teoria partia d'un gust per analitzar les grans obres i reconèixer els grans compositors (Rohmer 2005: 27). A *De Mozart en Beethoven*, adopta la mateixa perspectiva que en la seua reflexió sobre el cinema: reflexionar sobre la invenció de les formes. Des de l'inici del llibre, l'autor destaca el valor de la paraula *forma* i en fa el punt de partida: «Prefiero la palabra “forma” a la de “estructura” pues mi reflexión no se apoya sobre bases lingüísticas: se inscribe, más bien, en la tradición de una filosofía de las Ideas o de las Esencias» (Rohmer 2005: 31). Per a Rohmer, com veurem més endavant, a través de les formes es pot arribar a una profunditat transcendental en l'art, per la qual cosa en el seu assaig *forma* equival a *belleza*.

Rohmer entenia l'art com un organisme autònom i no com el reflex de la història econòmica, social o ideològica del moment. Així, *De Mozart en Beethoven* és un assaig que es deslliga completament del concepte de cronologia o d'evolució i se centra en l'anàlisi de les formes: explica i

posa en perspectiva les formes del barroc, del classicisme i del romanticisme; es pregunta sobre la modernitat, i s'interroga sobre les diverses qualitats espaciotemporals de la música, com ho demostren les diferents parts en què s'estructura l'obra, especialment els capítols «Lo recto y lo curvo», «Lo horizontal y lo vertical», «La forma y la idea» o «El tema, el color». A més, tracta també qüestions com el mode, el ritme o la composició. El plantejament de Rohmer és fonamentalment ontològic, es tracta d'entendre la naturalesa de la música que, com veurem, pot oferir la mateixa profunditat artística que el cinema. I, com explica Faucon (2013: 192-193), és un llibre interessant no tant per reflexionar sobre la música en el cinema, sinó sobretot per a pensar la modernitat a partir de l'anàlisi d'obres musicals i de la seua interpretació històrica.

La reflexió sobre la creació és un punt clau de l'assaig sobre música de Rohmer en què, com ell mateix explica, intenta «aplicar al campo de la música, en el que soy novato, el método que elaboré en el curso de mi reflexión sobre las grandes obras del arte cinematográfico» (2005: 31). És per això que l'autor compara aquestes dues arts des del punt de vista creatiu i, com veurem més endavant, posa com a exemple de bon ús de la música de Beethoven en el cinema les obres *Prénom Carmen* (1983) de Jean-Luc Godard i *India Song* (1975) de Marguerite Duras.

La tria del gènere de l'assaig literari per part de Rohmer és significativa perquè, com hem apuntat abans, permet que l'autor pugui expressar les seues idees des de la pròpia experiència estètica, adoptant una perspectiva entre poètica i filosòfica. Casado (2002: 478), que va traduir l'obra i entrevistar Rohmer per a l'edició espanyola, destaca que aquesta tria es deu al fet que l'assaig és el gènere literari més lliure, tal com es definit per Starobinski seguint el seu creador Montaigne: «El ensayo es “peso exigente”, “examen atento”, pero también el enjambre verbal que se libera. Este último determina su carácter literario y su capacidad de expresión lírica». El gènere literari de l'assaig permet al cineasta superar l'hermetisme de l'especialista en una activitat específica i obrir-se a un discurs interdisciplinari en el qual pot oferir una visió personal i poètica de la música i, al mateix temps, d'una gran densitat filosòfica. Casado (2002: 481) destaca l'ús d'un llenguatge metafòric per part de Rohmer des del títol de l'assaig, que representa la idea d'un interval musical entre Mozart i Beethoven, fins a les comparacions freqüents entre la música i la pintura que s'hi poden llegir. El director francès s'inspiraria en la *Poética musical* de Stravinski perquè explica la música des de l'experiència estètica de la recepció, allunyant-se de la superficialitat i de l'abstracció d'un tractat científic, des d'un discurs volgudament subjectiu i arbitrari. *De Mozart en Beethoven* és un text híbrid i fragmentari, que integra l'anàlisi filosòfica, el discurs crític cinematogràfic i musical, el tractat d'estètica i la reflexió literària sobre la forma com a procés creatiu. Per a Casado (2002: 484): «El análisis llevado a cabo por Rohmer [...] remite más a una poética que a una teorización abstracta, y supera el ámbito filosófico. Enuncia una experiencia de carácter poético, si se entiende por poesía no la poesía escrita, sino aquella inmanente al mundo y a la vida».

3. La dimensió transcendental de l'art

L'analogia que Rohmer traça entre música i cinema parteix de la concepció «ontològica» que Bazin li proporciona. Segons l'autor, el cinema no pot deslligar-se de la realitat perquè fonamenta en aquesta tota la seua riquesa creativa. En canvi, la música és un art idealitzant per naturalesa: «El mundo de los sonidos, que podía creerse abstracto, es, por el contrario, más concreto, más rico en emociones que el mundo real, más verdadero que el verdadero» (Rohmer 2005: 94). La reflexió del director francès sobre el caràcter d'aquestes dues arts té influències idealistes, però també fenomenològiques i kantianes, com el mateix autor admet en l'entrevista que encapçala l'edició castellana de *De Mozart en Beethoven* (2005: 21). La recerca d'una transcendència o «profunditat» que pot aportar l'art respecte a la realitat sensible és clau en l'estètica de l'autor, i el seu objectiu principal a l'hora de fer pel·lícules és mostrar aquesta transcendència, com ha apuntat també González Martínez (2011: 119): «Esta búsqueda de la realidad que hable por si misma». En conseqüència, el cineasta troba un interès especial en l'anàlisi de les formes musicals de Mozart i Beethoven, ja que aquests autors aconseguixen aquesta profunditat o transcendència en les seues obres a través d'una combinació perfecta entre forma i contingut (Rohmer, 2005: 16). És per això que el subtítol del llibre de Rohmer és *Ensayo sobre la noción de profundidad en la música*:

El punto de vista en el que pretendo situarme no es el del pensamiento real o supuesto del músico, sino el del pensamiento o, si se prefiere, el de la Idea que se desprende de su música [...] que puede ser entrevista por el artista moderno, alcanzando un grado en que dicha idea superará la forma que éste quiera darle, según afirma Hegel (2005: 36).

Fet i fet, la «dimensió transcendental» (2005: 96) de l'art és la principal preocupació del nostre autor. Una dimensió de la realitat que poden mostrar tant la música com el cinema, però a la qual arriben de maneres molt diferents, ja que són formes d'art ontològicament contràries com ho demostra la seua relació amb el temps. Si la música és «inmediatamente y por definición un tiempo estético», el cinema «solo alcanza o construye su tiempo estético a partir del tiempo vivido» (Bazin, citat per Rohmer, 2005: 97). Mentre que la música ha d'obeir les normes del compàs i de l'harmonia, cada una de les notes musicals en una obra cobra el seu sentit en relació amb les altres notes que la precedeixen o la segueixen; en el cinema, com en la vida, cada moment és independent de la resta i només a través del muntatge s'hi pot intervenir estèticament (Rohmer, 2005: 98).

Si bé per a Rohmer, la dimensió temporal d'ambdues arts és secundària, ja que és més important com les percebem. Per a Faucon (2013: 195) és essencial, ja que el temps és constitutiu d'ambdues arts. En aquest sentit, l'autora considera que Rohmer a través de la reflexió sobre el temps en les obres de Mozart, Beethoven i Bach proporciona un model heurístic per descriure com el cinema crea unes imatges de temps i per a comprendre tant el temps rítmic com el narratiu dels films. Tanmateix, el director recorda sovint que no convé comparar aquestes dues arts en aquest sentit, ja que el cinema no pot atènyer el temps estètic de la

música, més que a partir del temps viscut. Citant Schelling, el cineasta explica que la música ens permet abastar el temps com a forma pura, i ens el fa sentir com una aparença general de l'infinit en allò finit, com una forma isolada de la realitat (Rohmer 2005: 97). Per això, la música és l'art més distant d'allò material, perquè ens presenta el moviment en si, aïllat dels objectes i portat per ales invisibles, quasi espirituals. La música no és un art de l'espai com el cine, el teatre, la pintura o la dansa, sinó un art del temps, que es desprèn de la realitat i de l'espai per a expressar coses que van més enllà de la idea i que no necessiten apel·lar a cap concepte per a ser enteses. Segons Faucon (2013: 196), seguint aquesta lògica, el cinema no pot *donar* el temps, però el muntatge pot donar imatges *indirectes* del temps.

Tot i que el temps, més que apropar totes dues arts, les allunya, la música i el cinema seran anàlogues a l'hora d'apropar-nos a la «realidad bruta», a la «cosa en sí contenida en el fenómeno» (2005: 99-100). És a dir, seran capaces d'oferir-nos una profunditat que no podem trobar, per exemple, en les arts plàstiques que per a Rohmer (2005: 99), seguint Schopenhauer, esdevenen una representació indirecta del món. Recordem que Rohmer també considera la literatura com una manera de descriure el món indirectament. Amb tot, partint de Wagner, el cineasta (2005: 99-100) sosté que la música és un llenguatge universal que pot ser comprès sense necessitat de traduir-lo a cap concepte concret. De la mateixa manera, el cinema no necessita anar més enllà de la percepció que tenim normalment del món, ja que a través de la reproducció fidel i objectiva d'aquesta realitat aconseguix realitzar-se com a art autònom (2005: 96).

La concepció ontològica del cine permet a Rohmer afirmar que «el arte del cine, en el fondo, consiste en hacernos descubrir dicha melodía, ese canto secreto de los seres y el mundo que la percepción ordinaria disimula» (2005: 100). Ara bé, el cinema no consisteix només en una tècnica de pura gravació, ha d'haver-hi una intervenció artística al darrere que tinga present les peculiaritats d'aquest art i que, per tant, intente ser el més fidel possible a la realitat: «el genio del artista debe hacerse cargo del simple poder de reproducción de la máquina que manipula —poder hacia el que, no obstante, deberá observar un *respeto* constante—» (2005: 100). Al capdavall, per a Rohmer, en el cinema «el rechazo a hacer arte se erige en primer principio a seguir» (2005: 101). El mateix Rohmer admet la paradoxa que, en el cas del cine, l'art siga més autèntic com més còpia pura i simple de la realitat hi haja, i menys voluntat d'interpretació per part del director:

[...] ir más allá de la apariencia por la reproducción de la mera apariencia, y encontrar, paradójicamente, la cosa en sí contenida en el fenómeno [...]. Esta consciencia de lo ilimitado, o si se prefiere del infinito, la encontramos en el cine en el sentimiento de autonomía absoluta de la naturaleza, que sin embargo dominamos de otra forma por el poder que se nos concede de incidir en lo vivo de las apariencias (Rohmer 2005: 100-101).

En canvi, en el cas de la música, el compositor no ha de preocupar-se per la realitat, ja que fa servir un llenguatge que no necessita fer-hi referència per tal d'emocionar-nos i transmetre la mateixa profunditat. És

evident que Rohmer, dins el debat entre música pura i música programàtica, pren partit per la primera i es mostra contrari al fet que la música pugui associar-se a imatges o fets reals, la qual cosa influeix en la seua concepció de la música en el cinema, com no podia ser d'una altra manera.

4. La música en el cine, una falsa amiga

Com hem vist, malgrat que la música i el cinema, segons Rohmer, tenen una profunditat artística molt semblant, «ontològicament» són dues arts molt diferents. En 1965, preguntat per la poca presència de música en les seues pel·lícules, Rohmer afirmava que la música en la major part dels casos podia perjudicar una pel·lícula: «a menudo es muy superficial, y en absoluto necesaria. No veo para qué puede servir la música, si no es para arreglar una película mala. Sin embargo, una buena película puede perfectamente no necesitarla» (Biette *et al.*, 2004: 150). El cineasta dirigia la seua crítica contra la música incidental o irreal, la música que apareix de sobte en pantalla sense que cap personatge l'estiga escoltant: «el hecho de asociar una música cualquiera a unas hojas de árboles movidas por la brisa, a unas nubes que pasan, o incluso a alguien que abre una puerta, es la peor de las convenciones, una fase completamente superada». Conseqüentment, Rohmer s'inclinava per utilitzar només música diegètica o real i en el seu primer cicle de pel·lícules, *Contes moraux* (1963-1972), només hi ha música quan els personatges l'escolten en un disc, en la ràdio o en un concert, ni tan sols hi ha música en els títols de crèdit.

Trenta-cinc anys després, tanmateix, aquesta «fase» de la qual parlava el director no semblava tan superada i els seus arguments s'havien tornat menys puristes, potser perquè ja havia utilitzat música irreal en alguns dels seus films i en molts títols de crèdit, com per exemple en *Le rayon vert* (1983). Rohmer continuava defensant la música real davant de l'irreal, però ara les anomenava música «en la pel·lícula» i música «de pel·lícula»:

De lo que no hay duda es de que la música de película —la música oculta, que se interpreta e introduce fuera de campo, de forma arbitraria— ocupa un lugar muy importante en el cine. Mi decisión de no poner música *de* película, sino música *en* la película [la cursiva és de l'autor], es decir filmada, constituye más bien algo raro, excluido por la mayoría de los cineastas (2005: 14).

Segons la concepció realista de l'autor, la música ha de pertànyer a la realitat que està tractant de transmetre, ha d'estar *en* la pel·lícula i ha de ser filmada, no afegida. Com deia a propòsit dels *Contes moraux*: «yo no digo, muestro. Muestro a gente que actúa y habla» (2000: 117). Una citació que podríem allargar d'aquesta manera: «muestro gente que actúa, habla y escucha música».

Així ocorre, per exemple, en una de les seues pel·lícules més conegudes, *Ma nuit chez Maud* (1969) en què l'única música que trobem és escoltada pels personatges en tot moment: (00:02:02-00:02:15) les campanades de l'església on entra el protagonista Jean-Louis

(interpretat per Jean-Louis Trintignant); (00:07:55-00:08:02) les campanades de nou quan passa prop d'una altra església amb el cotxe; (00:19:24-00:20:48) el fragment de la primera part de la *Sonata per a violí i piano de Mozart K 378*, interpretada pel violinista soviètic Leonid Kogan en un concert a l'òpera municipal de Clermont-Ferrand; (00:22:16-00:23:00) la cançó que canten els feligresos en la missa del gall; (00:23:01-00:24:17) la música de jazz que s'escolta de fons en el bar en què es troben Jean-Louis i el seu amic Vidal.

En *Ma nuit chez Maud*, la música té una relació directa amb els caràcters dels personatges, sobretot en dos moments en què se li dedica una atenció especial: el cas del concert del violinista soviètic, al qual Jean-Louis és convidat per Vidal; i el cant de la missa del gall, a la qual Vidal és convidat per Jean-Louis. Les diferents ideologies dels dos amics, cristianisme i comunisme, contrasten no només verbalment sinó també en la música que escolten. Ara bé, la música ocupa el seu propi espai, uns minuts sense acció ni diàlegs en què el personatge i l'espectador es limiten a escoltar. S'ha de tenir en compte que Rohmer també era realitzador de documentals, en els quals era contrari a la utilització de música per damunt del text. En aquests, només hi havia música quan es produïa una pausa en la locució, ja que a Rohmer no li agradaven els moments en què la música distreia de l'argument principal: «yo identifico la música, la reconozco y, dicho esto, ya no escucho el comentario; de manera inversa, si presto toda mi atención al comentario, ya no escucho la música» (Biette *et al.*, 2004: 151).

D'altra banda, el cineasta trobava que la música, a causa de la seua tendència a idealitzar, dotava d'una transcendència innecessària els fets. Era, com hem vist abans, mesclar dues arts molt diferents, una, idealitzant per naturalesa, i l'altra, inseparable de la realitat: «En el cine, la música da a los acontecimientos fortuitos una impresión de consecuencias lógicas y hace resonar fuera las trompetas de un Destino que se oculta más sutilmente dentro de las cosas» (Rohmer, 2005: 98). Per això, afirmava que la música diegètica, irreal o de pel·lícula permetia arreglar els films que no funcionaven. Si aquests no aconseguen transcendir a través de la seua representació de la realitat, la música els dotava de la seua profunditat característica com a art idealitzant: «la música de película és un gran lenitivo, un aceite que lubrica engranajes que chirrían» (2005: 97). Com hem vist abans, però, Rohmer és contrari a la intervenció subjectiva del cineasta quan aquesta suprimeix l'objectivitat cinematogràfica i serà contrari també a l'ús de música irreal, ja que elimina «del tiempo cinematográfico esa objetividad esencial de que habla Bazin». En el seu assaig sobre música, torna a recórrer a l'exemple de grans pensadors per justificar els seus arguments:

[...] hay que resistir a esa tentación de facilidad que denunciaba Schopenhauer, seguido de Wagner y luego de Nietzsche, a propósito del ballet y de la ópera. Toda imagen "pega" con música. Pega, incluso, demasiado bien: puesto que pierde la ambivalencia que la constituye, recibe armonías que le aseguran o no un color trágico o alegre (2005: 98).

5. Excepcions a la norma

El fet que Rohmer rebutge la música de pel·lícula partint d'una base teòrica tan fonamentada l'obliga també a justificar sòlidament les seues excepcions. En l'entrevista que encapçala l'edició en castellà de *De Mozart en Beethoven*, l'autor assenyala alguns exemples de pel·lícules en què la música irreal funciona de manera «eficaz y sutil». És el cas de *The man who knew too much* (1956) de Hitchcock en què elogia l'ús de dos temes musicals molt diferents per a crear suspens: la cançó «Que será, será (whatever will be, will be)» i l'obra del compositor de principis de segle Arthur Benjamin: «va más allá de la pura mecánica del género policíaco: es una película que hace llorar a pesar suyo, pues el suspense es tan fuerte —gracias a esa combinación: la cantinela por un lado y la orquesta por otro— que le otorga una fuerza inusitada» (2005: 23-24).

Per a les seues pel·lícules, Rohmer (2005: 14) confessa una preferència per les músiques senzilles i actuals perquè són més fàcils d'integrar en el cine que les obres clàssiques. Per això, lloa l'ús que fa René Clair a *14 de juillet* (1933) de la cançó «À Paris, dans chaque faubourg» composta per Maurice Jaubert, «una música sin pretensiones pero sin la cual esa película resultaría completamente trivial» (2005: 24). Un tipus de música que podem trobar, per exemple, en films seus com *La femme de l'aviateur* (1981) o *Pauline à la plage* (1983). Com explica el seu compositor, Jean-Louis Valero (2007: 234), Rohmer suggeria el tipus de cançó que volia i, de vegades, li proporcionava la melodia. Per a *Pauline à la plage*, per exemple, Rohmer va demanar-li a Valero que creara una cançó de l'estiu a partir d'un tema que el cineasta havia compost al piano. Aquesta cançó es pot escoltar, com a música real, en diversos moments de la pel·lícula com quan els personatges ballen en un casino o escolten un disc a casa.

La justificació d'aquesta preferència per les cançons senzilles també es basava en raons filosòfiques. Per al director, les cançons populars podien arribar a connectar més directament i amb més profunditat amb l'espectador de cinema que les *suites* simfòniques més elaborades (Rohmer, 2005: 195). El fet d'utilitzar música clàssica per al cinema resultava complex, encara que la cosa canviava segons l'estil i el compositor: «la música de Mozart se presta menos que cualquier otra. Sólo se adhiere a los dramas a los que ha decidido adherirse. Y no ocupa su lugar, en rigor, sino cuando se la interpreta en escena o en una película» (2005: 192) —com ocorre en *Ma nuit chez Maud*—. En canvi, per a Rohmer, la música barroca s'adaptava a qualsevol situació pel seu aspecte lineal i matemàtic, mentre que la música romàntica ho feia pel seu aspecte rapsòdic i sentimental. El director francès, però, ens recorda a *De Mozart en Beethoven* que en la majoria de casos els cineastes utilitzen la música clàssica com «ese papel pintado del que habla Stravinski, que les permite no sólo embellecer el fondo de su historia y disimular sus fisuras, sino también, de rebote, hacerla más conmovedora» (2005: 193), i només destaca dos realitzadors que hagen aconseguit fer encaixar magistralment les obres de Beethoven com a música irreal en les seues pel·lícules: Godard i Duras.

Pel que fa a Godard, Rohmer destaca la integració de la música beethoveniana com un element més de la seua producció cinematogràfica: «sus películas, ya lo sabemos, son collages de objetos, paisajes, textos y, ¿por qué no?, músicas» (2005: 196). En la seua filmografia, la música forma part de la realitat al mateix nivell que la resta d'elements i està rodada de la mateixa manera que ho estan els arbres, la mar o el cel. Malgrat la potència de la música, la imatge no és dependent d'ella ni tampoc es crea l'efecte contrari:

La música no está detrás de las imágenes y los sonidos de la película, utilizada como truco para darles valor. Está al lado de ellos, compañera ocasional en el curso de sus avatares, condenada como ellos a desaparecer y volver a aparecer según el ritmo de la película y no el suyo (2005: 196).

Un argument que lliga amb una idea que Rohmer (2005: 14) considera fonamental: la música en el cinema no pot jutjar-se separada de la imatge, sempre s'ha de tenir en compte en relació amb la pel·lícula. Com a film paradigmàtic de l'ús que Godard fa de la música, Rohmer tria *Prénom Carmen* (1983), en què l'obra de Beethoven està integrada i present en la realitat cinematogràfica: «Vemos cómo se ensaya y ejecuta ante nuestro ojos, no todo el tiempo, pero el suficiente como para que sepamos que la historia de esta ejecución es una de la varias historias que componen la película y avanzan paralelamente» (2005: 196).

D'altra banda, el bon funcionament de la música de Beethoven en *India Song* (1975), en el cas de Duras, es justifica per la falta de realisme que presenta el film en la seua totalitat: «no sólo se trastoca la cronología, sino que los personajes dialogan sin despegar los labios, a cien leguas de la verosimilitud cinematográfica ordinaria» (2005: 198). Per a Rohmer, la pel·lícula de Duras té una intenció proustiana, atès que busca el plaer de l'evocació del passat i la música de Beethoven ens permet arribar a copsar aquesta sensació de temps retrobat. En aquest sentit, la música funciona com aquest «papel pintado» (2005: 199), que el director criticava, ja que beneficia i aporta sentit a la pel·lícula. No obstant això, segons Rohmer, la música de Beethoven, en aquest cas, també es veu influïda per les imatges: «al mismo tiempo que expresa el tiempo en su generalidad, evoca también, detrás de los gritos de los animales exóticos que la atraviesan, el calor de las noches tropicales» (2005: 199).

Amb aquestes afirmacions pot semblar que Rohmer contradiga la seua pròpia teoria estètica. Per això, el director sempre deixa clar que aquest tipus de «música de cine» només funciona en comptades ocasions. De fet, critica l'ús que Duras fa de la música de Beethoven en la pel·lícula *Le Camion* (1977) «film de pura reflexión sobre la realización cinematográfica, es decir privado de todo "clima"» (2005: 200). El director francès, doncs, no nega el poder expressiu de la música en el cinema, «hay momentos musicales que producen un efecto extraordinario, como el solo de trompeta de *Río Bravo*, la película de Howard Hawks» (2005: 24), sempre que estiga dins aquesta actitud de contenció que, com hem vist abans, ha de conservar sempre el cineasta davant la seua obra. Per a Rohmer, el cinema ha de connectar amb l'espectador pels seus propis mitjans, sense que la música arribe a ser-hi un obstacle.

6. Jean-Louis Valero, el compositor de Rohmer

El 1981, a partir del film *La femme de l'aviateur*, Rohmer comença a treballar amb el seu compositor de capçalera, Jean-Louis Valero, que col·laborarà amb ell en sis llargmetratges i en altres projectes com el telefilm *Les jeux de la société* (1989) i *Bois ton café il va être froid* (1983), un videoclip curiós protagonitzat per l'actriu Rosette. Valero (2007: 233) explica en una entrevista que el seu treball amb Rohmer era molt valorat i, al mateix temps, molt paradoxal, a causa de la concepció que el director tenia de la presència de la música en el cine: «comme chacun sait, il n'a pas besoin de musique de film car, dit-il, il n'y a pas de musique dans la vie. À de rares exceptions près, il n'admet la musique que si ses personnages mettent un disque, écoutent la radio ou se rendent à une soirée». Com hem vist, no trobarem música incidental o irreal en el primer cicle de pel·lícules del director, *Les contes moraux*, i és només a partir de *La femme de l'aviateur*, que inaugura el cicle de *Comédies et proverbes*, quan el director començarà a afegir música als seus títols de crèdits de manera sistemàtica.

Segons Valero, Rohmer coneix bé la música: «Il sait lire la musique, il joue du piano avec deux doigts mais est en progrès constant et déchiffre suffisamment pour se faire une idée d'une partition». És per això que pot compondre una melodia perquè el compositor treballa a partir d'aquesta. Ara bé, els suggeriments de Rohmer són sovint un mal de cap per al compositor. Valero mateix escriu al seu blog els diàlegs absurds i divertits que sostenia amb el director francès i explica alguns dels casos més curiosos, com quan, per als títols de crèdit de *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987), li va demanar que elaborara un tema rítmic i repetitiu a partir de la nota *do*. Valero (2007: 234) va compondre una música basant-se en el codi Morse que lletrejava «Reinette et Mirabelle» al principi del film i «C'était 4 Aventures de Reinette et Mirabelle par Éric Rohmer» al final.

La culminació del seu treball com a compositor amb el director francès es troba, segons Valero (2007: 233), en *Le rayon vert* (1986), la primera pel·lícula en què Rohmer decideix introduir música de pel·lícula. Aquest film, protagonitzat per Marie Rivière, està basat molt lliurement en una novel·la de Jules Verne. Les protagonistes de les dues històries són uns personatges romàntics que creuen en el component màgic que suposa contemplar el raig verd, un fenomen atmosfèric que es dona quan el sol es pon sobre la mar en un dia clar. La història, així doncs, ha d'apel·lar a un component irreal, supersticiós, que fa avançar la protagonista —en el cas de la pel·lícula, una dona sola durant les vacances d'estiu— cap al seu final feliç.

En el film, aquest idealisme es veu reforçat per la música que, com apunta Valero (2007: 233), apareix quan Marie Rivière es troba davant un senyal del destí. Aquests moments són curts i podrien passar desapercebuts, però la música s'encarrega de reforçar-los. Això sí, són moments en què no hi trobem cap altra distracció més que la música i la imatge. El primer d'aquests moments es dona quan la protagonista es troba pel carrer una carta cap per avall amb el dors verd i li dona la volta

per veure-hi una dama, amb la corresponent referència al tarot i al destí que se'n pot interpretar (00:09:45-00:10:03). El segon, quan es troba un cartell verd que anuncia sessions de teràpia per retrobar el contacte amb un mateix i amb els altres, la qual cosa es vista com una necessitat vital per a la protagonista (00:11:27-00:11:43). El tercer, quan es troba una segona carta i aquesta vegada en girar-la apareix un patge o (*valet* en francès) que representa la parella sentimental que està buscant (00:55:48-00:56:05). El quart es produeix quan aquesta es troba una botiga de *souvenirs* a la platja amb el nom Rayon vert, minuts abans que arribi a contemplar el fenomen atmosfèric amb un xic que acaba de conèixer a l'estació de tren de Biarritz (01:29:08-01:29:17). La música que s'escolta en tots aquests moments és una melodia atonal que va compondre el mateix Rohmer i que també es pot escoltar en els títols inicials de la pel·lícula.

Partint d'aquesta melodia, Valero va rebre l'encàrrec de compondre una fuga beethoveniana, la qual cosa suposava un doble repte segons el compositor (2007: 233). En primer lloc, perquè la melodia no tenia res de beethoveniana. En segon lloc, perquè es tractava d'un tema atonal, mentre que la fuga és una de les formes musicals més tonals que existeixen, ja que utilitza el contrapunt tonal per a construir-se. Tanmateix, el resultat final va ser encertat vist que es pot escoltar en dues fugues: una a tres veus, que té lloc en l'última escena de la pel·lícula mentre la parella espera per veure el raig verd (01:30:54-01:32:31); i una a quatre veus, durant els crèdits finals.

Tot i això, com explica el mateix Valero (2007: 234), en veure el resultat final, Rohmer va tenir por d'haver introduït massa música en la seua pel·lícula. Ser el compositor de Rohmer, doncs, no devia ser fàcil com ho demostra un altre cas: per a la pel·lícula *l'Amie de mon ami* (1987), Rohmer va encarregar a Valero uns vint minuts de música que són inaudibles en la major part del film a causa de la mescla final que va realitzar el cineasta. Amb tot, Valero (2007: 235) explica que mai va tenir una mala relació amb Rohmer perquè, fins i tot en aquest cas, li va anunciar des del principi les seues intencions i, el que és més important, va reconèixer la seua faena en els títols de crèdit per tal que poguera cobrar-ne els drets d'autor. Cal remarcar que Rohmer va dedicar *De Mozart en Beethoven* al seu compositor, un llibre on aquest podia trobar la reflexió crítica que justificava les seues excentricitats com a cineasta.

7. Conclusions

Comptat i debatut, hem pogut observar que Eric Rohmer demostra ser un cineasta ben conegedor de la música i admirador dels grans compositors. Els seus escrits sobre aquest art evidencien una reflexió intel·lectual de gran nivell, comparable a la seua reflexió sobre cinema i literatura, amb uns referents sòlids i un discurs ben fonamentat. El fet que no es presente com a expert en la matèria i que utilitze deliberadament un gènere literari com l'assaig, a mig camí entre la poesia i la filosofia, és especialment significatiu de la seua intenció de transmetre al lector/espectador la seua manera de veure el món. A més,

ens pot fer reflexionar sobre l'especialització excessiva de la crítica actual, que sovint se centra massa en el seu camp d'estudi i no deixa lloc a les comparacions amb altres arts o amb altres disciplines com la filosofia o la història. Rohmer va ser un dels darrers representants d'un assagisme per al qual era necessari tenir coneixements profunds i extensos de tots els àmbits de la intel·lectualitat. En aquest sentit, resulta molt difícil no comparar-lo amb Joan Fuster, un altre deixeble de Montaigne i pensador multidisciplinari de la seua mateixa generació, que també va elaborar una rica teoria estètica sobre música encara per estudiar. De tots dos es pot criticar la manca de rigor científic, que pot tindre un especialista, però també és gràcies a aquesta llibertat que han aconseguit fer propostes de gran interès, que han fet avançar els estudis literaris i culturals, sobretot pel que fa a Fuster que va fer aportacions importantíssimes en el camp de la història i la literatura del seu país.

Per a Rohmer, sovint considerat un cineasta religiós, l'art és capaç d'anar més enllà i les formes del cinema i la música ens poden portar a apreciar «la belleza pura» (2005: 31) de la realitat: «el arte nos reconcilia con el mundo» (2005: 22). Les seues pel·lícules són una mostra coherent d'allò que defensa intel·lectualment. Un realisme inspirat en Balzac que busca la creació d'un univers propi on la no-intervenció de l'autor i la proporció entre imatge, text i música és fonamental. La figura del director de cinema no és comparable amb la del compositor o la de l'intèrpret de música, ja que no ha d'actuar de creador d'un nou món, ni tampoc ha de reproduir-lo simplement, sinó que a través de fer-nos creure que estem presenciant la realitat, ha de mostrar-nos la bellesa que s'hi amaga. Així doncs, la idea que es desprèn de la seua teoria i la seua filmografia és que la vida és bella, o almenys que val la pena viure-la perquè conté moments i sensacions sublimes que la justifiquen. L'art és l'encarregat de recordar-nos-ho i, així, reconciliar-nos amb la vida. Podem estar més o menys d'acord amb les seues premisses, però no es pot negar que la seua proposta l'ha arribat a consolidar com un autor de culte i una de les figures més importants de la Nouvelle Vague. L'adjectiu *rohmerià* segueix vigent i ha sigut adoptat per definir el cinema d'autors actuals com Richard Linklater, Noah Baumbach o Hong Sang-soo, potser el més *romherià* dels tres, que no sol gastar música diegètica en les seues pel·lícules, si no és amb un propòsit estètic clarament definit.

Bibliografia citada

- BIETTE, J. et al. (2004): «Entrevista con Eric Rohmer» en AA. DD., *La Nouvelle Vague. Sus protagonistas Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut*, Barcelona: Paidós Iberica, 131-162.
- CASADO, L. (2002): «De Mozart en Beethoven de Eric Rohmer, ensayo y poética» en Martínez Fernández, J. (coord.), *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, León: Universidad de León, 477-488.
- DOSI, F. (2011): «Balzac et Rivette : L'énigme d'une rencontre», *L'Année balzacienne*, núm. 12, 337-363.
- FAUCON, T. (2013): «De formes musicales en formes de montage. De Mozart en Beethoven comme modèle théorique de l'histoire du montage» en Robic, S. i Schifano, L. (eds.), *Rohmer en perspectives*, Paris: Paris Ouest, 191-204.

- FERNÁNDEZ GUERRA, J. (2000-2001): «Música y sustancia», *Doce notas. Revista de información musical*, núm. 24, 42.
- FORSICK, C. i STAFFORD, A. (ed.) (2005): *The Modern Essay in French*, Bern: European Academic Publishers.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. (2011): «Rohmer: el sonido ausente» en Caicedo González, J. (comp.), *Eric Rohmer. El cineasta de una pequeñez esencial*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 77-126.
- LÓPEZ-PAMPLÓ, G. (2017): *D'Ors a Fuster. Per una història de l'assaig en la literatura contemporània*, València: Universitat de València.
- RODRÍGUEZ, T. (2003): *Realidad, representación y metáfora en el cine d'Eric Rohmer*, tesi doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ROHMER, E. (2000): *El gusto por la belleza*, Barcelona: Paidós Iberica. [1a ed., 1984].
- ROHMER, E. (2005): *De Mozart en Beethoven ensayo sobre la noción de la profundidad en música*, Madrid: Árdora Ediciones. [1a ed., 1996].
- TAVASSOLI, Z. (2019): *Balzac Reframed. The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*, Londres: Palgrave Macmillan.
- VALERO, J. (2007): «Pas besoin de musique» en Herpe, N. (dir.), *Rohmer et les Autres*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 233-235.
- VALERO, J., (s/f): «Petites histoires...», *Jean-Louis Valero*, <<https://jeanlouisvalero.wordpress.com/eric-rohmer/>>, [07/11/2020].