



Amor después de mediodía: Tú, Ella y Yo

La obra de Eric Rohmer, lejos de situarse en los márgenes de la tradición cinematográfica, se configura a partir de ella y lleva consigo también la influencia del pensamiento católico francés.

Carlos Kuncar I.

Periodista

Resulta curioso constatar que una película aparentemente tan trivial y sencilla como *Amor después de mediodía* (*L'Amour, l'Après-midi*, 1972), se haya convertido con los años en un filme sobresaliente y sutil, sin perder por eso ni el carácter simple propio de toda gran obra ni las elucidaciones equívocas en torno suyo y que testimonian, a pesar de todo, su actualidad y vigencia. ¿Por qué?

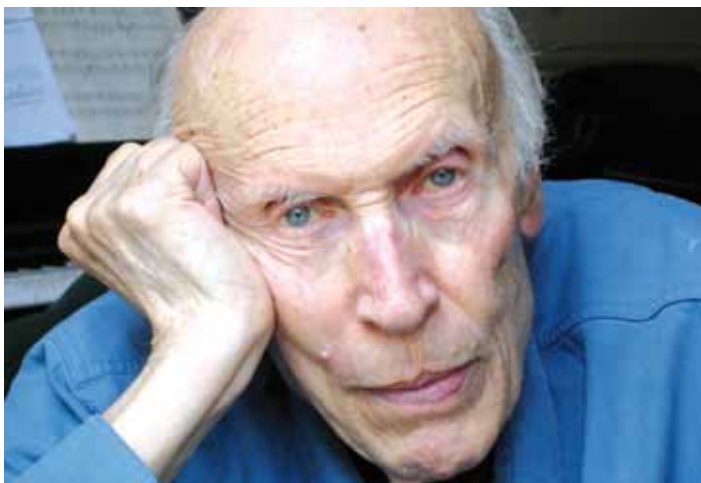
El argumento de la película no pasa de ser el relato anodino del tipo “hombre casado busca amante”: Frédéric (Bernard Verley), un abogado burgués y en ascenso, sobrelleva su vida entre una esposa a quien ama con sinceridad pero distancia, y el interés pasivo que le despiertan las mujeres que a diario observa en la calle y a las que nunca se decide a abordar. Cierta día es visitado en su despacho por Chloé (Zouzou), ex novia de un antiguo amigo suyo. Frédéric, pese a guardar un mal recuerdo de ella, ve al fin una posibilidad de correr el cerco de sus propios límites, accediendo luego de un tiempo a las continuas y pequeñas solicitudes de la joven. A partir de ese instante, el irresoluto equilibrio de su vida da paso a la disyuntiva de lidiar entre una amistad explícitamente aceptada y una relación afectiva que no se arriesga a concretar, pero que le ofrece, tal vez, la posibilidad de una vida más plena y estimulante. Plenitud y estímulo que, huelga decirlo, Héléne, su mujer, parece ya no poder ofrecerle.

Se ha insistido en situar esta película, última de las seis que conforman el ciclo de los *Cuentos Morales* de Eric Rohmer, como una fábula en torno al deseo. El mismo Rohmer pareció reafirmar aquello al señalar que todos estos filmes se resumían en un punto: “la historia de un hombre y dos mujeres. Mientras busca a la primera, encuentra a la segunda”. Para el caso de *Amor después de mediodía* aquello implica situar los pasos de Frédéric como un periplo que va desde el deseo de transgredir

el orden de su vida hasta el retorno maduro a ese mismo orden, no sin antes haber resuelto, en el apogeo del relato, la disyuntiva de tomar una opción definitiva: o Héléne, o Chloé. Y acá se vislumbra el tramado de lo que son los aspectos morales de la historia, que no se refieren, como en tantos otros filmes de menor cuantía, a los intentos del marido por borrar las tensiones y las formas de un triángulo amoroso, asunto que, por lo demás, tampoco se plantea a lo largo de la película. El interés moral de Rohmer es privilegiar, por sobre las acciones físicas, el flujo de las ideas que desarrollan sus protagonistas, verdadero centro de la trama argumental y a partir del cual se constituyen las situaciones, las intrigas y el desenlace de la historia.

AMOR Y VERDAD

La obra de Rohmer, lejos de situarse en los márgenes de la tradición cinematográfica, se configura a partir de ella — Hollywood incluido— y lleva consigo también la influencia del pensamiento católico francés. De este recogerá la concepción de una fe abierta al mundo, no del todo rigorista y dueña de un optimismo casi ontológico ante la vida, al punto de llegar a decir, por boca de uno de sus personajes y en la más pura tradición leibniziana, que “si tuviera que renunciar a la alegría de vivir, me haría ateo”. En Rohmer sobrevuelan, sin duda, las ideas de Emmanuel Mounier, quien veía en cada ser humano “un ser espiritual constituido como tal por una manera de subsistencia e independencia de su ser” y que es capaz de mantener esa subsistencia “por su adhesión a una jerarquía de valores libremente adoptados, asimilados y vividos por un compromiso responsable y una conversión constante”. Todo lo que, para el caso de *Amor después de mediodía*, acaba exactamente sucediendo con Frédéric.



ERIC ROHMER

Considerado el fundador de la *Nouvelle Vague*, Eric Rohmer (Nancy, 1920 - París, 2010) se ha impuesto con los años no solo como uno de los directores de cine más importantes de Francia, sino también como uno de sus más renombrados teóricos, ámbito donde inició su trayectoria escribiendo para *La Revue du cinéma*, *Les Temps Modernes*, *Arts* y en la ya mítica *Cahiers du Cinéma*, de la cual fue su redactor jefe entre 1957 y 1963.

En 1959 filma su primer largometraje, *El signo de Leo* (*Le signe du lion*), perfilándose inmediatamente como un director vinculado a la tradición literaria europea, especialmente bajo el alero de Balzac, Proust y Dostoievsky. “Quería escribir y no encontré mi estilo. Por ello me he expresado con una cámara”, dirá respecto de su trabajo, el que incluye películas memorables, como *Mi noche con Maud* (1969), *La rodilla de Clara* (1970), y *El rayo verde* (1986), entre otras.

La obra de Eric Rohmer —anagrama de Maurice Schérer, su verdadero nombre— se construye a partir de historias sencillas y cotidianas, frecuentemente referidas a la realidad de cierta burguesía urbana prisionera de circunstancias que no son nunca trágicas, pero que acaban delimitando el campo de acción de su libertad.

Influido por el cine de Renoir y Rossellini —de cuya *Stromboli* dirá que fue “su camino a Damasco” en la conversión de su ideario existencial—, la estética de Rohmer no ejerció el ascendiente ni el entusiasmo que tuvo y tiene la obra de Jean Luc Godard o Robert Bresson, pero sí dejará un influjo en directores como Pascal Bonitzer o Richard Linklater, así como el testimonio de una poética limpia, insobornable y, pese a sus faltas, posiblemente impercedera.

Del pensamiento católico francés recogerá la concepción de una fe abierta al mundo, no del todo rigorista y dueña de un optimismo casi ontológico ante la vida.

En este punto uno pudiera hacer el contraste con *La piel suave* (*Le peau douce*, 1964), de François Truffaut; contraste que apunta al eje de la cuestión moral, porque si en la obra de Rohmer lo que presenciamos es la taxonomía de una reflexión, en la de Truffaut lo que se configura es una transgresión ya ejecutada. Chloé, que es un personaje mucho más astuto que la Nicole de *La piel suave* —y más adorable, dicho sea de paso—, sabe de antemano que de lo que se trata es de persuadir a Frédéric de que no ama a Hélène, para lo que no carece de elocuencia ni le aflora bobería: “Te empeñas en demostrarte que quieres a tu mujer. Si no la quieres, si no la quieres igual que los primeros días, tampoco es una catástrofe, es normal (...). No. Tú la quieres, si es que la quieres, porque crees que debes quererla”. A Nicole, por su parte, le es suficiente con confiar en la plenitud de su belleza y, ante todo, en el hecho simple y claro de que Pierre está vencido completamente por sus impulsos. De ahí en más, solo basta su cuerpo y otro poco de reproches.

Pero lo que vemos en Frédéric, a diferencia de Pierre, es la historia de un hombre tocado en el último minuto por la Gracia, porque si en toda la película vamos siendo testigos de su lenta caída en los brazos de Chloé; si presenciamos en esa caída el vacilante y absurdo despliegue de una defensa frágil (“Estar a veces, en el pensamiento, a mil leguas de ella, me hace sentir con más dulzura su proximidad física”), el final se presenta, no como un giro de la reflexión, ni siquiera como una reflexión, sino como el destello fulminante de una revelación: él ama a Hélène. Y aquí es donde la película da un vuelco abrupto para volver, nuevamente, pero ya despojada de conflicto, a su punto de partida. Frédéric retorna al hogar en el momento exacto en que contempla, por primera vez, la desnudez parcial de Chloé. Lo que Frédéric haya pensado en ese instante nos queda velado por primera vez y solo participamos de la narración de los mismos

movimientos que vemos en pantalla, sin entender del todo por qué este volátil y pequeño burgués se hace dueño al fin de su propia libertad. Solo después, ya frente a Hélène, Frédéric podrá retomar un discurso de Verdad: “pero a veces siento remordimientos de no hablarte mucho, de no confiarme a ti, mientras que charlo durante horas con personas que no me interesan nada, personas con las que tengo relaciones superficiales...”.

Rohmer, siempre más interesado en mostrar que en decir, tampoco se molesta en dar una explicación clara sobre este vuelco. Pero, independientemente del hecho de que sea un director de catolicismo confeso —y en el plano del arte nadie es ajeno de su propio credo—, se podría aventurar que el magistral giro de tuerca responde a la evidencia de que en la desnudez de Chloé, Frédéric descubre también la desnudez de su propia realidad: que fue el deseo y no el amor lo que se extendió como una sombra entre ellos dos. Entonces, más allá de las controversias formuladas en torno a esta historia; más allá incluso de la propia neutralidad narrativa del propio Rohmer, lo que se perfila con el regreso de Frédéric al hogar es la conversión de un hombre común que logra imponer al fin su realidad física y moral como estandarte del triunfo de su amor conyugal. **MSJ**