

Eric Rohmer: polígrafo

David Oubiña

Arkadin (N.º 7), pp. 60-68, agosto 2018. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

ERIC ROHMER: POLÍGRAFO

Eric Rohmer: Polygraph

DAVID OUBIÑA

doubinia@retina.ar

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina

Recibido: 4/2/2018 | Aceptado: 13/6/2018

RESUMEN

Luego de la muerte de André Bazin, Eric Rohmer ocupa su lugar en la jefatura de redacción de *Cahiers du cinéma* junto con Jacques Doniol-Valcroze. Es el momento en el que los jóvenes turcos comienzan a dirigir sus primeras películas. De los antiguos miembros de la revista, solo Rohmer permanece activamente en la redacción garantizando una continuidad: el rescate de la sensibilidad baziniana pero aplicada a una idea de cine propuesta por los hitchcocko-hawksianos. Desde una perspectiva clásica, Rohmer insiste en que la *mise en scène* posee un carácter revelador y que no debería ser más que una leve estilización respecto de lo real.

PALABRAS CLAVE

Eric Rohmer; puesta en escena; clasisismo cinematográfico

ABSTRACT

After the death of André Bazin, Eric Rohmer took his place in the editorial office of *Cahiers du cinéma* together with Jacques Doniol-Valcroze. It is the moment when young Turks begin to direct their first films. Of the former members of the magazine, only Rohmer remains actively in the newsroom, guaranteeing continuity: the rescue of the Bazinian sensibility but applied to a film idea proposed by the Hitchcocko-Hawksians. From a classical perspective, Rohmer insists that the *mise en scène* has a revealing character and that it should be no more than a slight stylization of the real.

KEYWORDS

Eric Rohmer; *Mise en scène*; cinematographic classicism



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional*

«Creo que se puede amar y admirar *Hiroshima* y, al mismo tiempo, advertir que por momentos es bastante irritante» (Rohmer en Domarchi y otros, 1959, p. 5). «Hiroshima» es, por supuesto, *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais, y el que habla es Eric Rohmer [Figura 1] en una mesa redonda organizada por la revista francesa *Cahiers du cinéma* para acompañar el estreno del film.

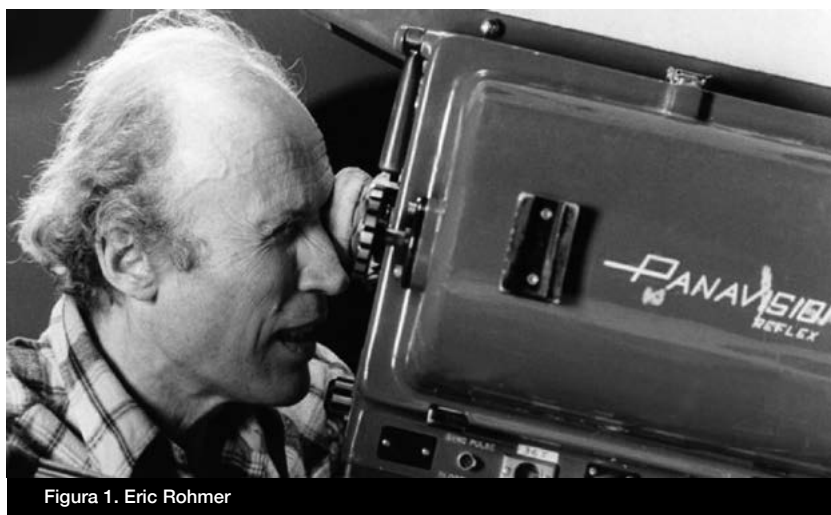


Figura 1. Eric Rohmer

En ese cambio de década, Alain Resnais era el cineasta joven más respetado por los nuevos críticos y por los otros directores de la *nouvelle vague*. Luego de sus cortometrajes documentales —sobre todo, *Les statues meurent aussi* (1953), *Nuit et bruyard* (1956) y *Toute la mémoire du monde* (1957)— era evidente que se trataba de un artista profundo y destinado a grandes obras. El estreno de *Hiroshima, mon amour*, su primer largometraje, es un evento de notable importancia para el nuevo cine. Es el nacimiento de un cine moderno. En todo caso, de un cine más plenamente moderno que la modernidad que se había visto con Orson Welles o en el neorrealismo italiano. *Cahiers du cinéma* mostró en la tapa de su número 97 una fotografía de Emmanuelle Riva y ocupó sus primeras páginas con esa mesa redonda en la que participaron varios de sus redactores y donde se anunció con entusiasmo la *revolución copernicana* que suponía la película. Pero es indudable que, a comienzos de los años sesenta, el perfil más homogéneo que había mostrado la revista durante la década anterior (incluso en sus disidencias o en sus contradicciones) se volvió inestable. La mayoría de los críticos elogiaban de manera casi unánime la obra de Resnais; Eric Rohmer, sin embargo, no estaba tan seguro. Él era el más baziniano de los jóvenes turcos y podía llevar el bazinismo hasta un punto en el que incluso al propio Bazin le costaría reconocerse. Con Jean-Luc Godard o con Jacques Rivette sucedía lo contrario: se habían desplazado hacia un concepto de cine en el que cada vez menos se reconocían en Bazin.

Igual que los demás, Rohmer percibía los valores de la película:

Alain Resnais es un cubista. Quiero decir que es el primer cineasta moderno del cine sonoro. Ha habido muchos cineastas modernos en el cine mudo, entre ellos, Eisenstein, los expresionistas, Dreyer. Pero creo que el cine sonoro era tal vez más clásico que el cine mudo. No había aún un cine profundamente moderno que intentara hacer lo que el cubismo hizo en la pintura y la novela norteamericana en la literatura, es decir, una suerte de reconstrucción de la realidad a partir de una cierta fragmentación que puede parecer arbitraria para los no iniciados (Rohmer en Domarchi y otros, 1959, p. 4).

No obstante, era el único que mostraba algunos reparos: «Ciertos elementos de *Hiroshima...* no me han seducido tanto como otros». Entonces insiste: «Creo que se puede amar y admirar *Hiroshima* y, al mismo tiempo, advertir que, por momentos, es bastante irritante» (Rohmer en Domarchi y otros, 1959, p. 5). Para Rohmer la película de Resnais era demasiado espectacular en la exposición de sus artificios cinematográficos: en vez de buscar una revelación sobre el mundo, se entretenía con los juegos temporales y disfrutaba de perderse en los laberintos de la imaginación. Eso resulta más notorio aún en *L'Année dernière à Marienbad* (1961), una película que, por ejemplo, fue festejada por Francois Weyergans, por la creación absoluta de un mundo: «Su intención no es realista, ¿y por qué insistir, *a priori*, en negarle al cine la posibilidad de abordar lo imaginario?» (Weyergans, 1961, p. 24).¹

Así como uno años antes podía resultar escandaloso el rescate de ciertos cineastas norteamericanos frente a la *qualité* francesa, a comienzos de los sesenta parecía igualmente problemático resistirse a la fascinación por el cine moderno. A diferencia de sus viejos compañeros, Rohmer no consideraba que la visibilidad de la cámara, la profusión de elipsis, la narración no cronológica, la desdramatización o la autorreflexión constituyeran un valor en sí mismo. Rescataba la armonía y la simplicidad del cine clásico, en el cual las marcas de un autor no aparecían subrayadas sino cinceladas con sutil elegancia. En este sentido, su visión de la modernidad siempre fue considerada más conservadora e, incluso, reaccionaria. Pero se trata de una perspectiva reduccionista porque lo cierto es que Rohmer procuraba establecer una relación dialéctica entre lo clásico y lo moderno. En este sentido, fue un representante cabal de la dinámica de *Cahiers* durante esta primera mitad de la década del sesenta, momento en el que la tensión entre clasicismo y modernidad atravesó las páginas de la revista.

CINE POÉTICO Y CINE PROSAICO

Algunos años más tarde —después de haber sido relevado de la jefatura de dirección— Rohmer volvió sobre esa confrontación entre clasicismo y modernidad en una entrevista

¹ La amplia cobertura de *L'Année dernière à Marienbad* en ese mismo número de *Cahiers* se completó con un artículo de André Labarthe y con una entrevista a Resnais y a Alain Robbe-Grillet. Para más información puede verse «Marienbad année zéro» (1961), de André Labarthe y «Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet» (1961), de Jacques Rivette y André Labarthe.

que le realizaron los propios integrantes *Cahiers* titulada «L'ancien et le nouveau. Entretien avec Eric Rohmer» (1965). En el número anterior, la revista había publicado el célebre texto de Pier Paolo Pasolini sobre el *cine de poesía* (1965) en el cual, de una manera explícita, se asociaba la edad clásica del cine a la prosa (porque los cineastas borraban las marcas de su intervención) y la edad moderna a la poesía (porque ponían de manifiesto su presencia). En ese contexto, la entrevista a Rohmer adquirió, inevitablemente, un tono polémico, ya que el cineasta se rehusaba a ser etiquetado como el representante de un cine viejo y redoblaba la apuesta al poner en discusión qué debía ser considerado *lo nuevo*:

No creo que el cine moderno sea forzosamente un cine en el que se deba sentir la presencia de la cámara [...]. No pienso que el cine moderno sea exclusivamente un «cine de poesía» y que el cine viejo no sea otra cosa que un cine de prosa o de relato. Para mí hay una forma moderna del cine de prosa y del cine «novelesco» en los que la poesía está presente pero no se persigue de antemano: aparece por añadidura, sin que se la solicite de manera expresa (Rohmer en Biette y otros, 1965, p. 33).

Al priorizar un tipo de relato apoyado en las elipsis, el cine de poesía tiende a resaltar los momentos fuertes de la acción y, en este sentido, resulta no solo más efectista sino también más tradicionalista. Rohmer afirmaba su preferencia por un *cine de prosa*, pero no porque reivindicara una actitud reaccionaria, sino porque entendía que allí podía encontrarse una forma, quizás, menos estridente y menos obvia del cine moderno.

Para Rohmer, ese cine en el que la presencia del autor se expresa de manera tan espectacular no es, necesariamente (o preferentemente), el único cine de autor. La modernidad cinematográfica no se define, entonces, según una cuestión estilística (como en la pintura: antes o después de la abstracción; o como en la música: antes o después del dodecafonismo), sino según una fatalidad técnica: antes o después del sonido. La postura de Rohmer se inscribe en la estirpe baziniana porque entendía que el cine sonoro neutralizaba las posibilidades de un sistema de representación basado en el expresionismo de la imagen y en el simbolismo del montaje, que habían sido los rasgos dominantes hasta fines de la década del veinte. En uno de sus primeros textos Rohmer (1989) escribió:

Privados del poder más común para producir sentido, ósea, el lenguaje, los personajes de los films mudos perfeccionaron un método sutil para dejarnos acceder a sus corazones. Todo se convirtió en signo o en símbolo. Seducido por este halago a su inteligencia, el espectador se esforzaba por entender y se olvidaba de ver. Ahora la imagen, liberada de esa tarea ajena desde la llegada del sonido, debería volver a su verdadera función, que es mostrar y no decir (p. 42).²

Por eso, no fue Charles Chaplin —más allá de sus méritos como realizador— el que señaló los caminos futuros del cine, sino Friedrich Wilhelm Murnau, Erich von Stroheim, Carl

2 El texto fue publicado originalmente bajo el nombre real de Rohmer, Maurice Schérer, en junio de 1949. Para profundizar sobre las reflexiones bazinianas del cine sonoro, ver: *L'évolution du langage cinématographique* (1990), de André Bazin.

Theodor Dreyer. El cine no pinta (como las artes plásticas) ni describe (como la literatura); el cine muestra: «La imagen no está hecha para significar, sino para mostrar. Su función no consiste en decir que alguien es algo, sino en mostrar cómo es, lo cual es infinitamente más difícil» (Biette y otros, 1965, p. 57).³

Rohmer no logró explicar cómo podría mostrarse algo sin significar. Se limitó a afirmar: «No hay nada más espantoso que el cine simbólico» (Biette y otros, 1965, p. 57). Sin embargo, tampoco se le puede imputar una concepción ingenua sobre el vínculo que la cámara establece con lo real. Igual que en la distinción baziniana sobre los cineastas que creían en la imagen y aquellos que creían en la realidad, Rohmer diferenciaba entre cine de poesía y cine que filma la poesía. No se trata, entonces, de hacer metáforas porque para eso existe el lenguaje literario; la dimensión expresiva del cine consiste en su capacidad para hacer ver. En *La Vie à l'envers* (1964), de Alain Jessua o en *Adieu Phillipine* (1962), de Jacques Rozier, los cineastas consiguen comunicar un sentimiento sobre las cosas del mundo que les pertenece a ellas y que hubieran existido aunque no fueran filmadas. Eso no implica abandonarse a la mera belleza de lo real, sino confiar en la capacidad de la cámara para descubrir esa belleza que, de otro modo, pasaría inadvertida. La naturaleza tecnológica del cine no es el obstáculo para que éste acceda a la dimensión estética, sino que constituye su modo singular de habitar el mundo de las artes. El lente de la cámara es más objetivo que el ojo. Y si bien la realidad es más bella que los films, solo el cine puede dar cuenta de esa belleza de una manera que siempre excede las capacidades del ojo. Es gracias a la cámara que el ojo puede apreciar algo cuando lo ve en la pantalla.

POR UN CLASICISMO MODERNO

El cine es un *arte socrático* porque su método consiste en interpelar al mundo para que éste le revele eso que está ahí y que, sin embargo, insiste en ocultarse a nuestra mirada:

La pintura, la poesía, la música, etcétera, intentan traducir la verdad por intermedio de la belleza que es el dominio que no podrían abandonar sin dejar de existir. El cine, por el contrario, usa técnicas que son instrumentos de reproducción o, si se quiere, de conocimiento. En cierto sentido, posee la verdad como algo dado y se propone la belleza como un fin supremo. Una belleza, entonces —y esto es importante—, que no le pertenece sino que pertenece a la naturaleza. Una belleza que el cine no debe inventar sino descubrir: debe capturarla como si fuera una presa, debe robársela a las cosas. La dificultad, para él, no consiste en crear un mundo a partir de sus propios espejos —las herramientas de las que dispone— sino en conseguir copiar fielmente esta belleza natural (Rohmer, 1961, p. 22).

³ Insiste Rohmer: «No hago otra cosa que organizar las ideas de Bazin. Él dijo sobre *Le Monde du silence*: “Mostrar el fondo del océano, mostrarlo y no describirlo, eso es el cine [...] Al poder fotografiar, al poder filmar, eso nos conduce a un conocimiento del mundo fundamentalmente diferente, un conocimiento que produce una completa transformación de los valores”» (Rohmer en Narboni, 1983, p. 11).

Si posible admirar por igual a Jean Rouch y a Otto Preminger es porque ambos muestran el mismo respeto hacia la naturaleza y porque sus películas son capaces de capturar esas pequeñas bellezas de las que está hecho el gran arte.⁴ Es evidente que para Rohmer la copia suponía una reescritura, pero esa reescritura solo cumplía la función de traer a la superficie unos trazos que ya estaban inscriptos con tinta invisible en el mundo natural. El lente de la cámara es un fluido que pasa por las cosas del mundo y actúa, a la vez, como un revelador y como un fijador (en el sentido que poseen esos términos en el laboratorio fotográfico).

Rohmer admiraba esa racionalidad limpia y transparente que se desprendía de los textos de André Bazin. Rescataba su aporte de una aproximación fenomenológica para el análisis cinematográfico. Lo comparaba con Euclides y se refería a la precisión matemática de sus textos o a la irrefutabilidad teorematizada de sus argumentos. Cuando se publicó el primer tomo de *¿Qué es el cine?* Rohmer (1995) escribió lo siguiente sobre su maestro:

Todo está contenido, si no dicho, en una frase [...] «El cine —leemos— aparece como la conquista en el tiempo de la objetividad fotográfica». Por medio de esta pequeña, modesta frase, Bazin produce una revolución copernicana en la teoría del cine. Antes de él, el énfasis estaba colocado sobre la subjetividad del «séptimo arte» [...] Fue una etapa útil y necesaria pero que ocultó durante mucho tiempo la esencia de un arte cuya originalidad no pudimos reconocer mientras intentábamos buscar analogías con las otras artes. Lo que importa, para Bazin, no es cómo el cine se parece a la pintura sino cómo se diferencia de ella [...] (pp. 38-39).

Esa objetividad es la esencia de lo cinematográfico y sobre ella debería construirse el edificio de un cine moderno. Rohmer (1959) concluye citando a Bazin: «Por primera vez, una imagen del mundo exterior se forma automáticamente, sin la intervención creativa del hombre. Todas las artes están fundadas sobre la presencia del hombre. Sólo en la fotografía disfrutamos su ausencia» (p. 39). Estas consideraciones aparecieron en el número especial que *Cahiers du cinéma* le dedicó a su fundador poco después de su fallecimiento. En el final de su artículo, el crítico invitaba a recuperar el legado del maestro. Sin duda, hay que leer esa invocación como parte de las alabanzas genuinas que impone el género elegíaco, pero también es preciso evaluar sus recomendaciones en el contexto de cambios (y, por lo tanto, de tensiones y de enfrentamientos) que se anunciaban en la revista a fines de los cincuenta. Precisamente en ese momento, cuando se avizoraban nuevos rumbos para *Cahiers*, Rohmer afirmaba que había que volver a los textos de Bazin: quienes hayan tenido el privilegio de trabajar con él y se hayan beneficiado con su conversación diaria, tenderán a olvidar la importancia de su escritura.

Si no fuera así —escribe Rohmer—, no nos habríamos atrevido a volver a decir lo que él ya había dicho de manera definitiva o a contradecirlo, a veces, olvidando que él ya había respondido por anticipado nuestras objeciones. Y además, tomamos el camino menor de la polémica y las frivolidades, dejando que fuera él quien formulara y respondiera la gran pregunta: «¿Qué es el cine?» Ahora nos queda el difícil desafío de continuar su tarea (Rohmer, 1959, p. 45).

4 O como dijo Godard a propósito de Rouch, que trabajaba como investigador auxiliar del Museo del Hombre: «¿Hay una mejor definición del realizador cinematográfico?» (Godard en MacCabe, 2005, p. 113).

El cine no puede sino mostrar superficies. Esto no es una ventaja ni una desventaja; es, simplemente, un rasgo constitutivo. La destreza de los buenos cineastas consiste en insinuar la profundidad que se halla por debajo a pesar de saber que solo se puede mostrar el rostro exterior de las cosas. El problema con el cine moderno —decía Rohmer— era que los personajes solían quedar reducidos a sus comportamientos tal como éstos eran observados de una manera subjetiva por el realizador. El estilo subjetivo iba en contra de la esencia de lo cinematográfico y los grandes cineastas, como Murnau o Hitchcock, solían mantenerse a distancia de eso. Cuando Rohmer proponía un cine prosaico no era porque quería erigirse en defensor de una fortaleza anticuada e inoperante, sino porque entendía que así era posible romper de una forma más sutil y menos artificiosa con los modos tradicionales del relato. Su afirmación del clasicismo —y esto es lo interesante del argumento— se formulaba en defensa de un futuro para el cine amparado en el estandarte de Arthur Rimbaud, a quien Rohmer citaba con frecuencia: «Hay que ser absolutamente modernos» (Biette y otros, 1965, p. 55). Pero puesto que lo moderno es aquello que no se ha hecho antes, entonces mantener vínculos con el pasado del cine es la garantía para no caer en la repetición y, por lo tanto, lo que permite avanzar. Antes del clasicismo, los films de vanguardia pertenecían a la órbita de una vanguardia pictórica o literaria. «Seamos los guardianes de un clasicismo demasiado joven como para temer a sus detractores [...] La edad clásica del cine no está atrás sino adelante» (Rohmer, 1949, p. 41). Todavía es necesario conquistar esa etapa para que pueda surgir una auténtica renovación cinematográfica. En este sentido, son los supuestos directores de vanguardia los que atrasan, aquellos que pretenden seguir el camino de un arte pictórico o literario que se ha modernizado gracias a un modo de ver el mundo aprendido en las películas. «Todavía lejos de alcanzar la cumbre de un itinerario que las otras artes ya están completando, ¿por qué el cine debería imitar una literatura que, nacida del cine, sólo puede ofrecerle un pálido reflejo de sí mismo?» (Rohmer, 1949, p. 41).⁵

LA VERDAD DEL CINE

Tal como intentó demostrar en la serie de artículos *Le Celluloïd et le marbre* (2010), Rohmer consideraba que el cine iba a contramano de las otras artes; no solo porque era diferente a la pintura, la arquitectura, la literatura o la música sino porque las superaba, como un nuevo *gesamtkunstwerk*.⁶ Por eso, la puesta en escena no es un mero arte de la ejecución ni la disposición de los elementos compositivos durante el rodaje, sino que implica todo un concepto de lo que la película debería ser. Por supuesto que la mise en scène es el trabajo del director durante la filmación, pero va más allá de ese momento: empieza antes

⁵ Es evidente que esta concepción del cine estaba en las antípodas del cubismo de Alain Resnais, que era un imitador de la pintura y cuyo estatuto de pionero de la modernidad cinematográfica no hacía más que revelar su atraso frente a ese clasicismo futuro promovido por Rohmer.

⁶ Esos ensayos fueron reeditados por Rohmer en un libro donde incluyó el prólogo que había escrito para una frustrada edición (1963) y una serie de entrevistas (2009) que intentaban recuperar y actualizar el debate original.

y termina después. Si los grandes realizadores norteamericanos, como Hitchcock o Hawks, fueron grandes autores es porque no consideraban a la filmación como una de las etapas en una película, sino como el momento en el que se plasmaba (de manera inalterable) el concepto de lo que la obra debía ser: eso que ya era antes, cuando solo existía en la cabeza del director, y eso que sería después, incluso si el film era arrebatado por los productores en la cabina de montaje. Sin puesta en escena no hay cine.

En este aspecto, de nuevo, Rohmer era completamente baziniano. Cuando afirma que había un tipo de cine que se tomaba a sí mismo como objeto y otro tipo de cine que se constituía como un medio para expresar el mundo, obviamente confrontaba con esa concepción puramente formalista de la puesta en escena que se imponía en algunos textos de *Cahiers* a comienzos de la década. Sin embargo, eso no quiere decir que rechazara la ficción en tanto modo privilegiado de aproximarse a lo real. De hecho, para él el cine era fundamentalmente ficción y por eso la puesta en escena era el artificio necesario que permitía llegar a lo verdadero. La ficción no era lo contrario de la verdad sino, justamente, la forma de la verdad, siempre que se respetaran las dos condiciones que estipulaba Bazin: que no se engañase al espectador y que la naturaleza del acontecimiento no fuera contradictoria con su representación. Esto era válido tanto para los films de ficción como para los documentales. Bazin (1990) ironizaba sobre el film *Continente perdido* (1955), de Enrico Gras y Giorgio Moser:

Siempre se está intentando hacernos olvidar de la presencia del equipo de cineastas, presentándonos como sinceras y naturales situaciones que no es posible que lo sean si se ha podido reconstruirlas. Mostrar en primer plano a un salvaje cortador de cabezas espiando la llegada de los blancos implica forzosamente que aquel individuo no es un salvaje, ya que no ha cortado la cabeza del operador (p. 56).⁷

Para Rohmer como para Bazin, la *mise en scène* nunca debía convalidar un engaño porque eso habría implicado ir contra la naturaleza misma del cine. El film es como una máquina de la verdad: no sabe mentir y está preparado para extraer la dimensión más sincera en todo lo que observa. He ahí su diferencia categorial respecto de las otras artes. No muestra de manera distinta, sino que descubre algo distinto. Distinto, nuevo, más auténtico. Superior. Habría que recordar que el nombre científico del detector de mentiras es *polígrafo*. El cine es un polígrafo no solo por su diversidad discursiva, no solo por sus múltiples posibilidades de inscripción, no solo porque sintetiza las respuestas de las demás artes, sino porque (y aquí Rohmer se alejaba un poco de Bazin) las supera y las rescata de su decadencia inevitable en el mundo moderno. Las lleva hacia una dimensión espiritual superior, en la que la muestra de la belleza revela una verdad nueva sobre las cosas.

⁷ Este texto fue publicado por primera vez en *France-Observateur* en 1956

REFERENCIAS

- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: Rialp.
- Biette, J-C., Bontemps, J. y Comolli, J-L. (1965). L'ancien et le nouveau. Entretien avec Eric Rohmer. *Cahiers du cinéma*, (172), 32-42 y 56-59.
- Pasolini, P. (1965). Le «cinéma de poésie». *Cahiers du cinéma*, (171), 54-66.
- Domarchi, J., Doniol-Valcroze, J., Godard, J-L., Kast, P., Rivette, J. y Rohmer, E. (1959). Hiroshima, notre amour. *Cahiers du cinéma*, XVII (97), 1-18.
- Gras, E., Moser, G., Bonzi, L. (Directores). (1955). *Continente perduto* [Documental]. Italia: Astra cinematográfica.
- Jessua, A. (Director). (1964). *La Vie á l'envers* [Película]. Francia: IMDb.
- Labarthe, A. (1961). Marienbad année zéro. *Cahiers du cinéma*, XXI (123), 28-32.
- Marker, Ch., Resnais, A., Cloquet, G. (Directores). (1953). *Les statues meurent aussi* [Documental]. Francia: Présence Africaine Editions.
- Narboni, J. (1983). The Critical Years: Interview with Eric Rohmer. En E. Rohmer. *The Taste for Beauty* (pp. 1-18). Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- MacCabe, C. (2005). *Godard. Retrato del artista a los setenta*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Resnais, A. (Director). (1956). *Nuit et brillard* [Documental]. Francia: IMDb.
- Resnais, A. (Director) y Braunberger, P. (Productor). (1957). *Toute la mémoire du monde* [Cortometraje]. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Resnais, A. (Director). (1959). *Hiroshima mon amour* [Documental]. Francia/Japón: Argos Films.
- Resnais, A. (Director). (1961). *L'Année dernière à Marienbad* [Película]. Francia: Cineriz.
- Rivette, J. y Labarthe, A. (1961). Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe – Grillet. *Cahiers du cinéma*, XXI (123), 1-21.
- Rohmer, E. (1959). La 'Somme' d'André Bazin. *Cahiers du cinéma*, XVI (91), 38-45.
- Rohmer, E. (1961). Le goût de la beauté. *Cahiers du cinéma*, XXI (121), 18-25.
- Rohmer, E. (1989). L'âge classique du cinéma. En *The Taste for Beauty* (pp. 40-43). Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Rohmer, E. (2010). *Le celluloïd et le marbre: suivi d'un entretien inédit avec Noël Herpe et Philippe Fauvel*. París, Francia: Éditions Léo Scheer.
- Rozier, J. (Director). (1962). *Adieu Philippine* [Película]. Francia / Italia: Rome Paris Films, Euro International Film (EIA).
- Weyergans, F. (1961). Dans le dédale. *Cahiers du cinéma*, XXI (123), 22-27.