



La rodilla de Clara. ◀

Diez años más viejo que Godard, Truffaut y Chabrol, Éric Rohmer es la figura más solitaria y secreta de la Nouvelle Vague francesa. Sus datos biográficos son, al mismo tiempo, escuetos y ambiguos: nace en Nancy en abril de 1923 –o en diciembre de 1920, según otra versión– y su verdadero nombre es Jean-Marie Maurice Schérer. Durante la Ocupación asiste religiosamente a la Cinemateca Francesa y con su primer seudónimo, Gilbert Cordier, escribe una novela llamada, alternativamente, *Elizabeth* o *Les Vacances*. Después de la guerra comienza a escribir sobre cine con un nuevo pseudónimo, Éric Rohmer.

Entre 1962 y 1972 Rohmer filma sus *Cuentos morales*, una serie de seis películas concebidas inicialmente como novelas. Los *Cuentos morales* son despojadas, minuciosas variaciones sobre un mismo tema: el héroe rohmeriano es tentado por una seductora y, después de un elaborado combate moral, tan lúcido como discursivo, el héroe rohmeriano la rechaza. El puritanismo del contenido, en la obra de Rohmer, no solo contrasta con imágenes de una extrema sensualidad, sino que también las complementa y realza. Su descarnada lucidez es inse-

parable, es el envés, de las delicadas gradaciones de luz, de la regocijada elección de detalles. Es en esa tensión que reside, quizás, la fuerza de sus películas. Rohmer se propone, contradictoriamente, hacer un cine realista de la vida interior, revelar el pensamiento de sus personajes a través de imágenes.

En una época en que aparentemente el cine francés busca nuevos temas, Éric Rohmer va más lejos y se aparta radicalmente del realismo de los *Cuentos morales* para realizar ambiciosas adaptaciones literarias. La primera, *La marquesa de O*, basada en una novela corta de Heinrich von Kleist, fue filmada en 1976, en alemán.

Su última película, *Perceval*, es una adaptación del poema de Chrétien de Troyes (siglo XII) que narra la historia del Santo Grial, que el propio Rohmer tradujo al francés moderno. Con *Perceval*, Rohmer se propone algo totalmente distinto al objetivo de Robert Bresson en *Lancelot*, que consistía en desmitificar la Edad Media. Al contrario, Rohmer trata de recrear la visión que el medioevo tenía de sí mismo. Esta reconstrucción de una idealización y no una realidad explica las soluciones usadas por Rohmer:

“No quise hacer una Edad Media con ruinas, con viejos castillos, sino con escenarios deliberadamente artificiales, con colores muy vivos, del azul al dorado”. Filmada en un estudio solo después de un año de ensayos, la fotografía de *Perceval* fue hecha por Néstor Almendros, quien colabora con Rohmer desde su “destierro” en la TV escolar.

La siguiente entrevista fue hecha en un cuarto de hotel neoyorkino, donde Rohmer recibía ordenada, puntual y estoicamente a la prensa que cubrió el último Festival de Cine de Nueva York, donde *Perceval* fue presentada. Para aquellos que en cierta medida han llegado a identificar a Rohmer con su actor más representativo, Jean-Louis Trintignant, la presencia física de Rohmer es una sorpresa: alto y flaco, lleno de aristas y descoyuntado, como un modelo del Greco que hubiese leído a Kierkegaard y usase *blue jeans*, la sensualidad de Rohmer llega a parecer un *tour de force* intelectual, no un enemigo íntimo sino un adversario formal y necesario por razones de simetría. Su intensidad está hecha de titubeos que establecen una implícita complicidad, subrayada por la huesuda coquetería de sus manos.

▶ **Éric Rohmer** **o la lucidez de** **los sentidos**

Entrevista de Sonia Goldenberg

Usted es considerado un realista, tal vez el cineasta más realista de la llamada Nouvelle Vague. En *Perceval*, su última película, parece tomar una nueva dirección.

En *Perceval* me alejo del realismo por varias razones. Una de ellas es que se trata de un texto en verso (de Chrétien de Troyes). En el momento en que los actores recitan en lugar de hablar, la situación deja de ser realista. Y cuando uno estiliza en algo hay que estilizar en todo. Mi intención no era la de hacer una fantasía, sino la de tratar de acercarme formalmente a la manera de como los personajes se expresan.

¿El abandono de la *mise-en-scène* realista que ya es perceptible en *La marquesa de O* y es la característica de *Perceval*, responde a necesidades internas de estas películas a un alejamiento programático del realismo (como lo define, en términos de cine, André Bazin)?

En mi obra anterior, en los *Cuentos morales*, el realismo era casi obligado, porque los acontecimientos son muy cotidianos. Pero al representar hechos del pasado el realismo me parece falso, pues introduciría una visión actual de las cosas. Es decir, introduciría un

punto de vista moderno en una obra sobre otra época. El realismo de los antiguos no era como el nuestro; ellos veían las cosas de un cierto modo que yo traté de reflejar en mis últimas dos películas. Creo así ser más fiel. A Bazin, por ejemplo, le gustaba mucho *La pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer. Esta es una película en la que Dreyer, casi sin ningún elemento realista, logra la ‘realidad ontológica’ que Bazin buscaba en el cine. Además, hay en *Perceval* muchos elementos realistas. Para empezar, los rostros de los actores no estaban maquillados. El vestuario era totalmente de época; las cotas de malla, por ejemplo, que podían haber sido hechas de plástico, fueron hechas de acero, eran pesadísimas. Estos detalles son muy importantes porque dan a la película un tipo de realismo que parece ser negado por los escenarios.

Así y todo, hay una gran diferencia con el género que lo ha hecho ser considerado un “imitador del documental”.

Sí, hay una gran diferencia. Y es que actualmente estoy tomando una dirección completamente distinta, que quiero llevar a sus últimas consecuencias. Creo, por eso, que voy a dejar el

cine por el momento y que me dedicaré al teatro por un tiempo. Después, al volver al cine, es probable que regrese a la vena realista.

¿De ahí su afirmación, entonces, de que la oposición entre el cine y el teatro debe ser revisada?

Sí, pues tanto el cine como el teatro han evolucionado. Cuando se oponía el cine al teatro, se lo hacía en términos del teatro convencional. Pero en los últimos diez años el teatro ha comenzado a abarcar un campo de experiencias muy vasto, totalmente distintas y muy interesantes. Ahora, digamos, es mucho más fácil adaptar el teatro contemporáneo al cine. Ya estamos un poco cansados del “cine-cinematográfico”. Hay un abuso de lo ‘cinematográfico’, que ha sido demasiado visto. Creo que el teatro, o cierto tipo de teatro, puede permitir renovar el cine. Al hablar de esto me gusta citar a una gran renovadora del cine que viene del teatro, Marguerite Duras. Su cine es muy influenciado por el teatro, siendo muy cine, y muy moderno. *El camión*, por ejemplo, es una película sumamente osada. No se ha hecho nada de más audaz en el cine: en lugar de representar el guión, el guión es leído. Ella va mucho más lejos que yo en mi *Perceval*.

¿Usted es aún partidario del plano largo y el desglose con preferencia al montaje?

No me gusta aferrarme a teorías, actúo según las necesidades de cada película. Pero me doy cuenta de que cada vez más, prefiero hacer planos bastante largos y filmes en los cuales el montaje no es lo primordial. Muchos cineastas inicialmente hostiles al montaje, pienso en Godard y Bresson, están haciendo películas que dependen mucho más del montaje. Yo he tomado la dirección opuesta, pero hay muchos efectos del montaje en mis películas. Por ejemplo, cuando Perceval arroja la lanza al caballero rojo, es puramente un efecto de montaje. No es una escena que se sale de la prédica de Bazin, porque Bazin admiraba precisamente escenas en las que se ve a un cazador matando realmente a un animal en primer plano. Allí encontraba él la realidad ontológica del cine, había una verdad. Pero cuando uno hace películas de ficción se ve obligado a hacer trampas, los actores no se matan entre ellos, no es como en la caza.

Claro, de todos modos hubiera podido hacer que Perceval arroje verdaderamente la lanza, en un plano general, y hacer que los personajes caigan verdaderamente del caballo. Pero todo es montaje: la lanza no es arrojada nunca, uno cree que llega al personaje, pero ya estaba ahí. Y el personaje ni siquiera cae del caballo, sino que aparece ya en el suelo.

¿Se puede decir que usted está perdiendo el gusto por el cine?

Antes iba mucho al cine; ahora muy poco. Desde que empecé a filmar *Perceval* prácticamente no he ido al cine. Estuve literalmente viviendo en la Edad Media, escuchaba música medieval, hablaba todo el tiempo de la época. Al punto que nuestra vida llegó a parecerse a la Edad Media y, por lo tanto, para mí el cine todavía no existía. Solo ahora estoy yendo otra vez.

¿Qué principios, qué convicciones del “credo de la Nouvelle Vague” conserva todavía?

Varios, por ejemplo el concepto del “cine de autor”, es decir, que el director es el autor de la película. Incluso en *Perceval* puedo llamarme con toda modestia el autor, aunque el texto original no sea mío, y yo haya sido fiel al texto. Uno es autor tanto como direc-

tor, como guionista. Jean Renoir, una de las más grandes figuras del cine, autor de guiones originales, ha hecho películas con guiones ajenos que son tan buenas y personales como las otras.

¿Qué dirección cree usted que están tomando los cineastas identificados con la Nouvelle Vague?

Se siente actualmente en muchos de ellos una cierta lasitud en relación a temas y situaciones que en cierta manera ya han agotado. Por ejemplo, ya no están tratando temas contemporáneos. Como Truffaut, que acaba de hacer una película ambientada después de la Primera Guerra Mundial, *La habitación verde*. Chabrol acaba de hacer *Violette Nozière*, que se desarrolla en 1933. En la primera época nunca se nos habría ocurrido tratar un tema que no fuese contemporáneo. Nuestro interés por el pasado parece una tendencia, pero evidentemente volveremos a los temas del presente.

Hay quien dice que el cine más innovador de los últimos tiempos es el americano, más que el francés.

Pienso que los demás cines no han ido muy lejos. Particularmente en la búsqueda de estilo. Incluso el cine italiano, a excepción de gente como Antonioni o Fellini, muestra deficiencias en ese sentido. Es al fin de cuentas bastante convencional, como el cine americano —o lo que yo conozco de él—. Tengo la impresión de que el cine francés va más lejos. El cine alemán está también buscando nuevas soluciones, pero todavía no me parece que esté completamente logrado, acabado. A excepción de Wim Wenders, no hay figuras con una obra ya delineada. Pero quizá estoy siendo demasiado severo.

¿Y Fassbinder, que en ciertos aspectos se parece a usted?

Sí, Fassbinder es un cineasta interesante, pero es el ejemplo personificado de alguien que se dispersa demasiado, que al hacer demasiadas cosas termina por no completar nada.

Volviendo a su obra, me parece que a pesar de los cambios señalados hay una constante en sus películas, una cierta sensibilidad romántica, muy dentro del espíritu del romanticismo alemán.

Se me llama sobre todo clasicista, y

me agrada que me considere usted romántico. Es cierto. Mis películas se identifican con un romanticismo muy particular. Es cierto que el interés por la vida interior no es exclusivamente romántico, pero la vida interior me interesa, me interesa el alma de los personajes. No soy materialista, y creo que mis convicciones espiritualistas se sienten en mis películas: me intereso, en un plano metafísico, en el interior de mis personajes. Al mismo tiempo me opongo a una psicología banal, porque hay una psicología verdadera, aquella que pinta el alma. Lo que me interesa es la evolución de los pensamientos y sentimientos de los personajes, y no solamente su comportamiento. Muchas veces, en las películas actuales, el director se esfuerza por presentar personajes huecos, como desprovistos de vida interior. Ese tipo de héroes no me interesa personalmente. Por ejemplo, *Violette Nozière*, la última película de Chabrol, es una película muy bien hecha, pero yo la habría hecho de otra manera. No me interesan los incidentes, que es lo que Chabrol muestra, sino lo que podría ocurrir después, cuando *Violette* está en la cárcel y de repente regresa a la vida exterior. Ve usted la diferencia de enfoque.

Otro elemento romántico de sus películas me parece ser la manera como contrasta la extrema sensualidad de las imágenes con el puritanismo de su contenido.

Justamente es ese contraste lo que me interesa. Si mis propósitos no fueran puritanos, la sensualidad parecería menor. Por otra parte, soy muy receptivo a las sensaciones, no me gustan las cosas resacas, abstractas. Incluso soy más sensible al tacto y al olfato que a la vista, aunque deba expresar los primeros a través de la luz. Por ejemplo, en *La coleccionista* quiero que se piense en el olor de la hierba seca, aroma del Mediterráneo; pero para conseguirlo no cuento sino con la luz, la imagen y el sonido. Y creo que con ello puede lograrse.

Parece usted tener un interés especial en amores platónicos.

Me interesa mostrar en el cine, a través de imágenes, cosas que ocurren en la imaginación. Esto es lo difícil y, por eso, interesante. Es muy fácil mostrar en el cine el comportamiento

puro y simple, es lo que se hace todo el tiempo. Lo que yo quiero hacer es llegar al pensamiento.

Se ha establecido un paralelo –a causa de esas sutiles disquisiciones sobre lo que pasa en el interior de los personajes– entre usted y Henry James, el novelista americano.

Es curioso, pues he leído a muchos escritores americanos e ingleses, que me gustan mucho, pero siempre he tenido dificultades para leer a James, que conozco mal. Cuando Truffaut me dijo que iba a hacer una película basada en Henry James (*La habitación verde*), lo leí por curiosidad. Truffaut logró hacer una película formidable, pero yo no hubiera podido hacerlo. No, James no me ha influenciado directamente. Soy mucho más sensible al estilo narrativo de Melville, y el autor de lengua inglesa que prefiero y que no sé por qué no es lo suficientemente apreciado, quizá porque escribe novelas de aventuras, es Stevenson.

¿Por hablar de Truffaut, qué le pareció *La habitación verde*?

Me gustó mucho. No me gustan todas las películas de Truffaut. Pero me gusta el conjunto de la obra de Truffaut, porque me parece que es probablemente el autor más personal del cine francés. Ha creado un universo, pero que no se manifiesta en cada película individual. Al ver una película de Truffaut, uno tiene la impresión de banalidad, pero cuando uno agrupa la película con las otras uno se da cuenta de que forman un mundo muy coherente –por eso hay que verlas todas–. Personalmente me gustó mucho *La habitación verde*, porque es un tema que me es extraño pero que me tocó profundamente. No pienso en la muerte, o si pienso en la muerte, no es de esa manera. No hago concesiones a la muerte, en absoluto. Al mismo tiempo, a pesar de mi amistad con Truffaut, he llegado a creer en el personaje que él mismo representa, y pienso que actúa muy bien.

Volviendo a su obra, la crítica ha observado una estructura constante en la composición de sus *Cuentos morales*: el héroe que se deja al principio tentar por una seductora para después rechazarla. ¿Esta estructura responde



La marquesa de O. ◀



▶ La coleccionista.



Mi noche con Maud. ◀

a exigencias de forma, o usted la escogió arbitrariamente?

Me gustan las obras en las que hay un lazo estrecho entre la forma y la expresión, es decir, una estructura que sirva a la vez a los aspectos más físicos del argumento –desplazamiento en el espacio, clima, etc.– como a la evolución de los sentimientos. Me gusta crear una totalidad; y en los *Cuentos morales* traté precisamente de lograr eso. Lo importante es tomar un punto de partida, y una vez encontrado todo se organiza. Las obras que he adaptado tienen también una estructura muy firme. En *La marquesa de O* la fuerza del relato de Kleist es extraordinaria, es una obra maestra de narración, pero al mismo tiempo no es un ejercicio hueco: los sentimientos de la novela corresponden a la estructura de la narración, y la evolución misma de los sentimientos hace progresar el relato. En *Perceval* tuve que establecer la estructura más firmemente yo mismo, pues en la época la narrativa era organizada con menos rigor.

Aún tratando de los Cuentos morales, ¿por qué escogió la estructura mencionada y no otra?

Alguien que en su vida tiene un encuentro, que determine en él ciertos pensamientos y ciertas reflexiones, es una estructura que me parece rica, pues permite varios desarrollos. El hecho de que esta estructura y no otra pueda integrarse a mi concepción general de la puesta en escena, es un poco el misterio de la creación. Una vez escogida la estructura, me propuse hacer los *Cuentos morales* como si los hubiera compuesto con un computador: todas las circunstancias –el tipo de héroe, de la seductora, las características del encuentro, etc.– son combinadas, barajadas, hasta crear la historia. Recientemente me enteré de que el padre de un amigo trabajaba con computadoras, así que quizás en el futuro cree historias con un verdadero computador... Aunque es un poco así que hice los *Cuentos morales*. Por ejemplo, *Mi noche con Maud* fue filmada en la localidad de Clermont Ferrand, lo que me dio la idea de hacer referencia a Pascal que nació en esa ciudad. Lo que yo quería hacer era una película de la vida de provincia y en invierno, que son dos modalidades del tema. Ya para *La rodilla de Clara* escogí el verano.

Porque así podría incluir la época de vacaciones, agua y montañas. Los detalles físicos son parte integrante de la historia.

¿Cree usted comparable el papel de la novelista Aurora, en *La rodilla de Clara*, al manipular al héroe Jerome, a su propia actitud ante sus personajes?

Sí, si se quiere. En *La rodilla de Clara* uno puede preguntarse quién es el narrador. En todos mis “Cuentos” hay uno, y en esta no lo hay. ¿Quién es, entonces, el narrador? ¿Jerome, el

"Contrariamente a muchos de mis colegas que afirman que sus personajes son ellos mismos, yo me mantengo al margen, al punto que pongo mucho más de mí en mis personajes femeninos que en los masculinos."

personaje principal masculino, o Aurora, la novelista? Si uno piensa que el narrador es quien hace el comentario, entonces este sería Jerome. Pero en este caso, en lugar de dirigirse al espectador, hace el comentario para la novelista, que es quien mantiene el punto de vista de la historia.

¿Cree Ud. que podemos considerar *La rodilla de Clara* como el testamento artístico de los “Cuentos”?

Se ha dicho muchas veces que en la obra de un cineasta siempre hay una obra en la cual reflexiona sobre su propio trabajo. El ejemplo más célebre es el 8 1/2 de Fellini. En algunos casos esa

reflexión es mucho más oscura, más escondida. Por ejemplo, en Renoir *La carroza de oro* es en realidad una reflexión sobre la puesta en escena. Efectivamente, de todas mis películas *La rodilla de Clara* sería la que tiene más referencias no solo al cine sino también al acto de contar, a las relaciones entre la ficción y la realidad.

La escena clave de *La rodilla de Clara* –cuando Jerome toca la rodilla de Clara– está contada de dos maneras: una cinematográfica y la otra verbal. ¿No refleja esto el hecho de que los “Cuentos” tuvieron un origen literario, estaban destinados a formar un libro?

Personalmente, no tengo muchas ideas; si las tuviese no sería cineasta sino novelista. Excepto por pocas películas, los cineastas siempre han tomado sus ideas un poco de todos lados. Se dice que actualmente hay una crisis de guionistas, pero yo creo que desde los orígenes del cine hay una crisis perpetua del género. Al final de cuentas, el cine no ha creado argumentos muy originales. Es triste decirlo pero es cierto. Hay más grandes películas que guiones originales.

¿Hasta qué punto se reconoce usted en sus héroes?

No puedo responderle. Mis personajes y yo... no sé... Contrariamente a muchos de mis colegas que afirman que sus personajes son ellos mismos, y que quieren mostrar sus propias experiencias, yo me mantengo al margen y si hablo de mi propia experiencia lo hago de una manera muy secreta, al punto que pongo mucho más de mí en mis personajes femeninos que los masculinos.

El tema central de todos los “Cuentos” es el juego de relaciones entre el deseo y la moral. ¿Sus personajes, entonces, no reflejarían sus preocupaciones de cristiano creyente?

En tanto que cristiano creo forzosamente en el pecado original, pero hay dos tendencias en mí. Tengo por una parte un cierto pesimismo, y no creo que podamos crear un mundo que sea un paraíso terrestre. Pero al mismo tiempo tengo ese ideal rousseauiano de la bondad innata del hombre. Estoy dividido entre los dos, y esta tensión debe sentirse en mis películas. ◻