

El cine y las potencias de lo engañoso. En torno a *Die Marquise von O*, de Éric Rohmer

Jesús Vega Encabo

Universidad Autónoma de Madrid*

jesus.vega@uam.es



Resumen

En este artículo, reflexiono sobre la naturaleza de la imagen cinematográfica a partir del análisis de una de las películas de Éric Rohmer, *Die Marquise von O*, y los propios escritos teóricos del cineasta francés. Mi interpretación de la película se enmarca en una ejemplificación de lo que, para Rohmer, son las virtualidades artísticas y el valor estético del cine a partir del reconocimiento de su finalidad profunda: revelar la verdad y obtener conocimiento. Argumento que *Die Marquise von O* nos presenta, en negativo, una reflexión metacinemática, al establecer un contraste entre los medios propios del cine y los de otras artes, como la literatura, la pintura o el teatro. La trasposición desde la historia de la marquesa hasta la reflexión sobre el cine no es anecdótica: la verdad se desvelará a través del sometimiento a la indiferente objetividad de la cámara. *Die Marquise von O* trata de la propia condición del cine como revelación de la verdad.

Palabras clave: cine; imagen; conocimiento; imaginación; engaño; reproducción de la realidad y verdad.

Abstract. *Cinema and the power of the deceptive: On «Die Marquise von O», by Éric Rohmer*

This paper provides some thoughts about the nature of the cinematic image taking as a starting point a film by Éric Rohmer, *Die Marquise von O*, and the critical and theoretical writings of the French director. I read the film as exemplifying what for Rohmer are the artistic potentialities and the aesthetic values of cinema; they are viewed as contributing to a deep aesthetic finality: to reveal the truth and obtain knowledge. I argue that *Die Marquise von O* offers a metacinematic reflection by drawing a contrast between the medium

* Jesús Vega Encabo, Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, Ctra. Colmenar, km 15,4, 28049 Cantoblanco (Madrid), tel.: 914 976 148, jesus.vega@uam.es. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-12054, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Quiero agradecer las correcciones y los comentarios de Sabine Thuillier, Josep Corbí, Fernando Broncano, Berta Pérez, Diego Lawler, Ignacio Ávila, y otros participantes en los seminarios de la Universidad de Barcelona, la Universidad Carlos III de Madrid, la Universidad de Valencia y el Instituto de Filosofía del CSIC, donde fueron presentadas versiones previas de este texto.

of cinema and other arts, such as literature, painting and theater. The transposition I propose from the story of the marquise to a reflection on the nature of cinema is not merely incidental, because in both cases truth will be revealed through the indifferent and objective registering of reality by the camera. *Die Marquise von O* talks about the condition of cinema as revelation of truth.

Keywords: film; image; knowledge; imagination; deception; reproduction of reality and truth.

1

Durante decenios, pareció que el único modo de emprender la defensa de la especificidad artística y el valor estético del cine era comprometerse con una búsqueda de su pureza como medio, incontaminada por los préstamos y la adaptación de formas de expresión ajenas, en las que falsamente se apoyaba para adquirir credibilidad. Todo el peso de los criterios normativos supuestamente derivados de su especificidad como medio (lo que podría componer su esencia) descargaba sobre el hombro de críticos y de cineastas. ¿Qué es lo *auténticamente* cinematográfico? ¿De dónde se puede derivar la norma? Recuérdense, entre otras, las invectivas que plagaban, por poner un ejemplo, la concepción de Arnheim sobre el cine; su rechazo del cine sonoro no era más que una consecuencia, indeseable por supuesto, de su obsesión por la pureza plástica de la imagen cinematográfica y las virtudes del montaje (Arnheim, 1986).

¿Por qué tal obsesión de pureza para justificar el valor estético del cine? André Bazin ofreció una cura que me parece aún eficaz: en el cine, como en otras artes, la esencia no precede a la existencia; las obras de arte concretas han de revelar las virtualidades del propio medio, que debe hacer acopio de todo aquello que pueda servir para sacar a la luz potencialidades que están por desarrollar. «[H]abría que decir del cine que su existencia precede a su esencia. Es de esta existencia de donde la crítica tiene que partir, incluso en sus extrapolaciones más arriesgadas» (Bazin, 1995: 102). De aquí deriva la necesidad de realizar una defensa a ultranza del cine impuro, abierto a todos los préstamos, al diálogo con todas las artes. De aquí procede menos la esterilidad estética del cine cuanto a su fortaleza, su vitalidad.

Éric Rohmer ha emprendido, en línea con su maestro André Bazin, la misma defensa del cine impuro. En ambos autores cobra una importancia decisiva el problema de la adaptación. En cierto modo, Rohmer se esfuerza por generalizar al resto de las artes la cuestión de la adaptación literaria al cine. Su creación cinematográfica, y diría que también una parte de su obra teórica y crítica, se construye en el diálogo con las otras artes. En este diálogo *se muestra* algo sobre el medio cinematográfico y su valor como arte, no tanto porque se acomoda a una idea preconcebida de lo artístico cuanto porque nos revela, en negativo, su especificidad. Rohmer, al establecer ese diálogo, se preocupa

por que el cine no sucumba a falsas ideas sobre su especificidad artística y estética. Es una trampa, sin duda, ceder a la tentación de un préstamo continuo de elementos estetizantes de otras artes, pero no lo es menos cerrar su despliegue de potencialidades en base a criterios meramente estipulados, procedentes de una visión sesgada de obras que pasan a ser paradigmáticas. ¿Por qué habría de ser el montaje la única herramienta de dinamización espacio-temporal que sea capaz de dotar de significación propia a la imagen cinematográfica? ¿Por qué rendirse a la plástica de la imagen como único criterio de valor?

Si algo aborrece Rohmer es el cine que toma por objeto la misma creación cinematográfica o que se vuelca en alusiones eruditas a otras películas. Nada aprende sobre su especificidad (impura) volviendo sobre sí mismo. Pero ello no obsta para que se perciba en su obra una cierta conciencia que denominaré *metacinemática*, es decir, un claro sentido de cómo la imagen cinematográfica delimita su especificidad mediante la apropiación de, y el contraste con, otras formas artísticas. Para él, las imágenes revelan en negativo aquello que sólo ellas están capacitadas para mostrar y responder con ello a su «fin profundo» (Rohmer, 2010: 27), a su propia forma de búsqueda de la belleza (Rohmer, 1989: 106). El cine, por así decir, da fuerza a su especificidad cuando retoma en su interior las formas de representación del resto de las artes. El privilegio del cine es que puede utilizar, como elementos de la vida que transcribe de modo realista, todos aquellos aspectos o formas de la representación que considere propios de un mundo que recrea. Para hacerlo, se ha de convocar al resto de las artes y, a través de este acto, se sitúa el cine en relación con ellas, no menos que con una reflexión teórica, como la que el propio Rohmer emprendió con su serie «Le celluloid et le marbre»¹. En esa convocatoria y contraste, se distingue el modo de organización de las formas propio del cine.

Lo esencial de la condición metacinemática no se resume, pues, en un cine que se toma como objeto, que hace referencias cruzadas a sí mismo, que se ocupa de registrar la misma filmación. Se exhibe paradigmáticamente cuando deja traslucir su *finalidad* propia en el modo en que su forma de representación aparece señalada como objeto de la imagen, de manera explícita o implícita. Rohmer, en su cine, ha explotado implícitamente esta condición metacinemática de una manera peculiar: a través de la recreación y el uso de otros modos artísticos de representación. En una entrevista con los *Cahiers du Cinéma*, en 1965, llegaba a afirmar que «el cine es una especie de conglomerado de las diversas artes. Permite establecer un puente entre ellas» (Rohmer, 1976 a: 63). Tal afirmación podría fácilmente dar lugar a malentendidos que Rohmer

1. «Le celluloid et le marbre» es, primariamente, una serie de artículos que Rohmer publicó en 1955 en la revista *Cahiers du Cinéma*. Posteriormente, en 1965, realizaría una emisión de televisión con el mismo título. La idea de Rohmer en ambos era contrastar el cine con la actualidad de las artes. La serie de artículos supone una defensa del cine como arte y de cómo «dice» cosas diferentes (y no simplemente de otro modo) a las que dicen otras manifestaciones artísticas (novela, poesía, música o pintura). La serie de televisión incluye entrevistas con artistas contemporáneos en esos mismos ámbitos. Recientemente, se han recogido los artículos originales acompañados con entrevistas con el autor en Rohmer (2010).

mismo se encarga enseguida de apartar de nuestras mentes. No es una confirmación de la idea del cine como arte total. Sin duda, esta aspiración de totalidad es un mito al que es también ajeno el cine. Sólo así puede revelar que, si nos habla, *dice* algo diferente.

En este punto, como en muchos otros, Rohmer se mueve en los límites de la paradoja. Al dar cabida a estas otras formas de representación artística, no hace sino caminar, por un lado, al borde del precipicio de la legitimación del propio cine en los préstamos y, por otro lado, reconocer la imposibilidad de esta recaída. Está de acuerdo en afirmar que no se puede *directamente* filmar un texto literario, en que tampoco se deja fácilmente —sin mistificación y engaño— trasladar una pintura a la pantalla, y en que no es legítimo trasponer la escena teatral al espacio cinematográfico. No es menos cierto, sin embargo, que Rohmer coquetea con un cine que muchos tildarían de «literario» (acusación de la que tendrá que defenderse en innumerables ocasiones a lo largo de su vida creativa), no fuera más que por la omnipresencia de la palabra y, en algunos casos, de narradores en sus historias. Además, gusta de resaltar las propiedades plásticas de su cine a través de establecer filiaciones con la paleta de colores y la organización de formas de conocidos pintores. Y muy lejos está de evitar los juegos teatrales, los *quid pro quo* de comedia, los golpes de efecto tan caros a la escena.

El pleno valor de la imagen cinematográfica se funda en la reproducción mecánica e indiferente de la realidad. Esta reproducción no es una entrega ingenua de lo real; no transmite la verdad en su inmediatez. Para Rohmer, el cine es una forma de descubrimiento y de conocimiento de la verdad. Pero ¿cómo una imagen nos puede así entregar la verdad? ¿No nos enredan las imágenes cinematográficas en ilusiones? Toda una metafísica occidental nos había convencido de que las imágenes actúan como potencias de lo engañoso², puertas de la errancia, desvaríos que nutren la imaginación. ¿No hereda el cine este poder y este destino? ¿No es una forma viviente más del escepticismo, un modo de desesperar de la verdad?

La conciencia metacinemática en Rohmer tiene como objetivo indicar cómo se puede contrarrestar el poder de ilusión del cine. Esta idea se dobla de un convencimiento a la vez metafísico y epistemológico: la posibilidad de que el hombre, cegado por la imagen, sea capaz de recuperar la verdad. El arte es un instrumento de la búsqueda de la verdad y del conocimiento a través del placer. El cine explora, con el resto de las artes, sus posibilidades como medio de expresión de la verdad. Quiero, en este texto, ejemplificar cómo Rohmer expresa esa conciencia metacinemática y las posibilidades estéticas de la imagen cinematográfica a partir de un extenso comentario a una de sus películas, *Die Marquise von O*. En ella, se hace visible tanto el carácter paradójico de la con-

2. Quizá convenga recordar que la noción de «potencia de lo engañoso» es aplicada a la imaginación y al sueño repetidamente por el propio Rohmer (véase, por ejemplo, la entrevista de Séailles en 1985). Recoge una evidente inspiración pascaliana sobre la que volveré más adelante.

vocación y el contraste con otras artes como la condición metacinemática que deriva de ello. Filmada tras haber cerrado el ciclo de *Six contes moraux*, la película es concebida como un esfuerzo por «pintar el mundo de otro tiempo» (Rohmer, 1976 b: 5), tal y como se presenta en la novela de Heinrich von Kleist del mismo nombre. El cine funciona aquí como una máquina del tiempo que nos devuelve a una época sin pretender, no obstante, entregarnos una naturalidad que nos es ajena³. *Die Marquise von O*, tanto en su fondo como en su forma, aborda la dificultad de ofrecer un peculiar modo de revelación de la verdad a través de la imagen cinematográfica, una forma de conocimiento que conjura las potencias de lo engañoso, las imágenes en cuanto velos que no nos dejan descubrir la verdad. En ella, Rohmer quiere restablecer los modos de representación de una época a través de sus fuentes literarias, pictóricas y teatrales; pero, sobre todo, al hacerlo, deja entrever el alcance de su prescripción de realismo consustancial para la imagen cinematográfica. *Die Marquise von O* trata de la propia condición del cine como revelación de la verdad.

2

Su efecto metacinemático se deja sentir ya en cómo se enfrenta al reto de apropiarse de las fuentes literarias. Es bien conocido que *Die Marquise von O* adapta una novela corta de Heinrich von Kleist. El término «adaptación» adquiere, sin embargo, un nuevo sentido en manos de Rohmer. Se trata menos de poner en imágenes la historia, los hechos de la narración, la trama de la novela de Kleist, cuanto de trasladar a imágenes *el texto mismo*. Por eso, la estrategia de la adaptación, de la remodelación y de la reconstitución de la historia para traerla a nuestro tiempo ha de dejar paso a un principio de «restitución» sorprendente: «[s]eguir, palabra a palabra, el texto de Kleist» (Rohmer, 1976 b: 5). Igual que los *Contes moraux* tenían como objetivo trasladar a imágenes el *relato*, con lo que esto suponía de acceso a la persona que relata, a su punto de vista y a la subjetividad que da forma a la historia en el acto de narrar, así *Die Marquise von O* se dirige hacia el texto de Kleist, en un esfuerzo por que sea el relato mismo (en su texto) el que pase a imágenes. Por tanto, la fidelidad se debe valorar según el modo en que se sigue el texto «palabra a palabra» e incluso en lo que son las formas que marcan su estilo narrativo.

De nuevo, Rohmer se interesa por las formas de subjetivación que supone el relatar, en este caso reflejadas a través de la idea de que el relato como tal no es sino uno más de los modos de representación de una época ya pasada. A este pasado de la subjetivación, sólo podemos acceder a través de los rastros que ha dejado en sus expresiones artísticas. El cine no puede pretender entregar la historia en una falsa naturalidad de los hechos, una naturalidad que nos es desconocida y ajena. Pero podemos filmar los modos de representación sin renunciar al realismo constitutivo de la imagen cinematográfica y sin pervertir

3. Este es un aspecto en el que Rohmer insiste en numerosas ocasiones cuando trata de sus películas «históricas».

las formas que la época reconoce como comportamiento o gestualidad característicos⁴.

Este esfuerzo por mantenerse fiel al *relatar* de Kleist, a pesar de lo que algunos afamados críticos han sugerido⁵, preserva la modernidad del literato. Rohmer ve en Kleist al precursor de Flaubert, Dostoievski o Kafka por su manera de contar, por esa extraña unificación lograda entre una mirada aguda (objetiva y distanciada, casi irónica) y el «vértigo del sueño» (Séailles, 1985: 7), la potencia creadora de la imaginación que se infiltra en lo real desde la escondida vida espiritual de los personajes. Rohmer se esfuerza por transcribir incluso el tono de los diálogos, e igualmente la gran cantidad de discurso indirecto que Kleist utiliza en su narración. El discurso indirecto desempeñaba ya en los *Contes moraux* un papel destacado y en especial el discurso indirecto libre en el que la enunciación se incrusta como parte de la enunciación de una voz narrativa diferente⁶. Este vivo discurso indirecto se traslada, con sorprendente facilidad, desde el relato de Kleist hasta la imagen. Y, como en el caso de los *Contes moraux*, en los que la operación permitía que la palabra de los narradores, en la imagen, adquiriese un *tono* tal que sugería una cierta opacidad en lo mostrado, en *Die Marquise von O*, al intentar trasponer el relato de Kleist, las formas de enunciación de los personajes tamizadas por la propia enunciación del narrador se transforman en discurso directo en la imagen, por lo que se transfiere no únicamente lo que se dice, sino también la forma de decir narrativa.

Rohmer ve, en el texto de Kleist, una especie de protoguión que puede seguir al pie de la letra. Los diálogos, buena parte de ellos en estilo indirecto, están escasamente teatralizados y considera que están preparados para pasar a la pantalla (Rohmer, 1976 b). Además, Kleist se ocupa de ofrecer todo tipo de precisiones sobre «las actitudes, los movimientos, las expresiones de sus héroes» (Rohmer, 1976 b: 5). El texto da indicaciones tan precisas que parece cerrarse el espacio para la imaginación, pues funciona ya como una imagen. Su estilo, por otro lado, se prohíbe adentrarse sin más en la vida espiritual de sus héroes. La psicología moral de éstos sólo aparece desde la exterioridad de la conducta; Rohmer ve, en el texto de Kleist, una refiguración de la fabula-

4. Rohmer ha aceptado este reto en numerosas películas, con descubrimientos estilísticos y representacionales destacados. Así será en *Perceval*, transposición del texto de Chrétien de Troyes; *L'Anglaise et le Duc*, que pone en imágenes las memorias de Grace Elliot, y, más recientemente, *Les amours d'Astrée et de Céladon*, según Honoré d'Urfé.
5. Por ejemplo, Jonatahn Rosenbaum (1976), en su crítica de la película publicada en el *Monthly Film Bulletin*, cita a Pauline Kael (quien había publicado un artículo con el título «No Id» en *The New Yorker*) como fuente de la idea de que los cambios rohmerianos en la historia privan a la trama del «espíritu de Kleist, de lo que hacía de él un vanguardista y un moderno».
6. Rohmer ha reflexionado ampliamente sobre este traslado del discurso indirecto al cine. A la apariencia de que el cine, como el teatro, sólo está abierto al discurso hiperdirecto, Rohmer opone la idea de que participa del discurso directo tradicional y del discurso indirecto igualmente. Véase su artículo «Le film et les trois plans du discours: Indirect/Direct/Hyperdirect», recogido en Rohmer (1989).

ción cinematográfica, que, sólo desde la exterioridad más extrema, puede dirigirse hacia lo más íntimo de la subjetividad. Kleist no deja de incluir en su relato pensamientos, decisiones y sentimientos de sus personajes, pero casi siempre se acompañan de un gesto, de un movimiento, de una palabra⁷. La voz narrativa de Kleist funciona como la de una cámara, neutra y distanciada. Se evita el comentario sobre los acontecimientos. La desnudez y el despojamiento, sin embargo, no ocultan el magma de pasiones que mueven a las marionetas de un cruel destino⁸.

Varios son los recursos que Rohmer utiliza para construir su narración. Transcribe en intertítulos, propios del cine mudo, no tanto el habla de los personajes, cuanto aquella información que permite situar en espacio y tiempo la historia o hacerla avanzar. Es claro que, como en otras ocasiones, Rohmer opta por una «narración» en tercera persona que no sólo pretende ofrecer una visión objetiva y neutra de los acontecimientos, sino igualmente distanciada y no comprometida. No obstante, me atrevería a afirmar que, con un giro estilístico de gran maestría, logra desestabilizar esta forma narrativa al dejar en «boca» de la marquesa unas breves frases a manera de monólogo interior, frases que sugieren que, de hecho, es su voz narrativa la que está en juego, algo que el propio acto público de reconocimiento de su «estado» ante la sociedad había sugerido en la primera escena, a través de la nota publicada en los periódicos. La escena se sitúa en el núcleo del desarrollo de los hechos y pasa a adquirir, desde mi punto de vista, una posición central. Es un gozne que requiere del espectador reconsiderar lo que ha ocurrido hasta entonces y enlazar así con el comienzo de la película.

Recordemos la historia hasta ese momento. Sin su conocimiento, la marquesa de O ha quedado embarazada. Esta situación *extraordinaria* sitúa a la marquesa ante el abismo del escepticismo y la locura. La familia, incrédula y desconfiada ante las insistentes reclamaciones de inocencia, la expulsa finalmente del hogar paterno. Su retiro en una casa campestre de su propiedad señala el principio de su liberación, de su autonomía, descrita como un tomar conscientemente las riendas de la propia vida. Rohmer introduce la escena con las palabras de Kleist transcritas en un par de intertítulos entre los que se intercala la imagen de la marquesa, segura, cuidando a sus hijos, de camino a su nueva morada. «Habiendo trabado conocimiento consigo misma mediante tal esfuerzo, se elevó de pronto, como llevada de su propia mano, saliendo del hondo abismo en que la arrojara el destino». A lo que sigue un poco más adelante: «Su juicio, lo bastante fuerte como para no quebrarse en sus extrañas circunstancias, se rindió sin oponer resistencia a la inmensa, sagrada e inexpli-

7. Véase, por ejemplo: «La marquesa bajó los ojos, con expresión de la más viva inquietud» (Kleist, 1999, 130); o en una escena clave que comentaré a continuación: «Se le había ocurrido un recurso singular para descubrir al padre: recurso que, cuando lo pensó por primera vez, hizo que, del susto, la labor se le cayera de las manos» (p. 139).
8. Kleist es autor de la obra *Sobre el teatro de marionetas*, obra de reflexión filosófica y estética de amplias repercusiones para entender la apropiación rohmeriana.

cable organización del mundo» (Kleist, 1999: 138; Kleist, 2001: 27-28)⁹. Estas frases, y quizá el párrafo completo, representan la única deriva cuasi introspectiva que se permite Kleist, el único momento en que se atreve a comentar los acontecimientos y situarlos en una concepción más global del mundo y la existencia. A continuación, la imagen idílica de la marquesa, en el jardín de su casa de campo, nos pone ante la naturalidad de una situación tranquila en la que los pensamientos comienzan a encontrar su reposo. Por eso, la voz en *off* de la marquesa da inicio a una reflexión sobre su situación moral. Pronto lo que parece un monólogo interior pasa al habla. Por supuesto, el texto de Kleist se adentra en los pensamientos y las decisiones de su personaje en una maestra combinación de relato y de incipiente discurso indirecto libre que el propio Rohmer aprovechará.

Pero esta descripción de la escena, por muy neutra que parezca, suscita una cuestión que no es baladí en el cine de Rohmer. ¿Realmente, la voz en *off* de la marquesa es un monólogo interior? Bien es sabido que Rohmer rechaza todo procedimiento para hacer que los pensamientos formen parte directamente de la imagen. Si había utilizado en ocasiones la voz en *off* durante los *Contes moraux* no era tanto para ofrecer la vida interior actual de los personajes, sino para teñir de subjetividad narrativa una historia que, a partir de ese momento, se conjugará ya en pasado y será puesta en tela de juicio, interpretada. Nada de eso ocurre en la escena en cuestión. No parece haber motivos para romper con las máximas de exterioridad y de limitación a los comportamientos y gestos de los personajes que animan el cine rohmeriano y que concuerdan con las propias intenciones de Kleist. Es cierto que el modo en que éste último presenta la vuelta hacia el interior de sí de la marquesa es en forma de una decisión, una especie de confesión ante sí misma, pero en Rohmer sólo puede tener sentido cinematográfico si forma parte del discurso real. Por eso, el uso del monólogo interior está sometido a una cierta tensión. Permite suscitar la cuestión de si la marquesa es la voz narrativa central de la película, una voz que nos haga ver los acontecimientos desde su punto de vista.

Detengámonos un instante. No cabe duda de que Rohmer toma la voz distanciada de Kleist como principio rector de los acontecimientos descritos en la historia. Sin embargo, no es baladí que éste sea el punto de retorno a una primera escena donde las palabras de Kleist, que narra la situación de la marquesa y la publicidad que hace de la misma en las primeras líneas del relato, pasan a ser un texto escrito de la propia marquesa. Ya está ahí su voz, como parte del mundo objetivo e indiferente de la vida social y pública, una voz que comprobamos ahora que depende de una decisión autoasumida, de un decirse

9. Mucho habría que decir aquí sobre la comprensión filosófica de estas palabras y sobre el papel que desempeñan en la articulación de esta historia y del pensamiento de Rohmer sobre el cine y su forma de revelar la verdad, a través del contraste entre la indiferencia de la cámara y los pensamientos y los deseos de los personajes que se mueven, como marionetas, en la universalidad anónima del mundo. La falta de espacio me impide continuar aquí con esta cuestión, que aparecerá más adelante brevemente.

a sí misma. Así, su voz no sólo tiñe las palabras de Kleist —pues su enunciación libre no deja de impregnar el léxico y los giros del narrador objetivo con la subjetividad lingüística de la marquesa, con su expresión—, sino que también se exhibe y se hace sensible como parte de lo que está en cuestión. Es su psicología moral la que está en tela de juicio. De ahí que sus palabras sean una reafirmación de inocencia ante el mundo, de vuelta sobre sí misma. Es como si ahí pudiera encontrar la verdad de su situación moral. Por supuesto, es su pensamiento lo que se expresa en la voz en *off*, pero en cuanto que éste ordena todos los acontecimientos y les ofrece una tonalidad subjetiva. Se nos da a ver la actitud de la propia marquesa ante la situación. El pensamiento se convierte en habla en el momento en que se pone de manifiesto lo que realmente está en juego: su pureza interior quedará siempre puesta en entredicho por la exterioridad implacable y coercitiva de la sociedad (un aspecto de la indiferencia del mundo), destino al que no podemos escapar. Su inocencia interior no podrá transmitirse a su hijo, que nacerá con una tara, con un pecado original. Su «inmaculada» concepción no podrá impedir la falta del hijo. La verdad privada debe convertirse en verdad pública. Concibe, entonces, el extraordinario camino de hacer público su estado. En esta escena, Rohmer no duda en encadenar las palabras de Kleist en intertítulos, los pensamientos íntimos de la marquesa en *off*, las palabras pronunciadas ante sí y su hija, y la escritura de un anuncio que exige públicamente una redención para el hijo. Este es el momento de la aceptación de su destino: su propio pensamiento y su propia palabra convertidos en escritura pública. El «alma bella» que se esconde en su conciencia íntima ha de encontrar un camino para la reconciliación en el mundo. Estos siete planos trazan este camino.

3

Comenzaba recordando que quizá un buen modo de acercarse a *Die Marquise von O* fuera a través del esfuerzo rohmeriano por no sucumbir a las trampas de la literatura, la pintura o el teatro, más aún cuando la restitución de un mundo pasado sólo parece estar a nuestro alcance a través de su lenguaje y sus medios de expresión. Literatura, pintura o teatro no son más que trampolines para recrear una atmósfera. La obra no sucumbe a la literatura, porque ésta ya está impregnada de valores cinematográficos, lo que la hace especialmente adecuada para la puesta en imagen. El cine encuentra su particular modo de relato y discurso.

Más insidioso es, no obstante, el peligro de que la imagen «se convierta en cuadro, en pintura». El reproche de «parece teatro» («Ça fait théâtre») no es tan destructivo para la especificidad cinematográfica como el reproche de «parece un cuadro» («Ça fait tableau»), sugiere Rohmer en alguna ocasión. Quizá esto sea así porque el cine se inserta privilegiadamente en la historia de las artes plásticas. En un coloquio de 1987 sobre «Peinture et cinéma» (Rohmer, 1990), el realizador francés declaraba que el cine no está privado de valores pictóricos, en la medida en que organiza las formas en el interior de una superficie plana

y lo hace en referencia a la pintura. Pero, ¿cómo es posible esta referencia sin que el plano se convierta en cuadro, es decir, sin que pierda sus peculiaridades plásticas cinematográficas? La especificidad plástica del cine no se agota en lo pictórico. Procede, de hecho, de un peculiar modo de organización de las formas en un espacio pictórico, arquitectónico y fílmico a un tiempo (Rohmer, 1977). Rohmer es un creador de formas y es consciente de las mismas¹⁰.

La cuestión de lo pictórico es acuciante en *Die Marquise von O*. En esta obra, muchos son los aspectos que remiten al diálogo entre la pintura y el cine. En primer lugar, el esfuerzo rohmeriano por restituir los modos de representación de la época le lleva a inspirarse en pintores contemporáneos de Kleist. En ellos, encuentra los movimientos, los gestos y los marcos arquitectónicos que fijan el carácter plástico esencial de la representación. Rohmer no duda en tomar prestados, de pintores de línea neoclásica y primeros románticos, el decorado, el color y, principalmente, los gestos¹¹. Paradójicamente, esta escena neoclásica en que se desenvuelven las acciones tiene un trasfondo oculto, romántico, que no se muestra tanto en sugeridos e indirectos referentes, sino a través de una cita pictórica —quizá la única explícita en la obra rohmeriana— de un cuadro gótico de Füssli: *La pesadilla*. Su valor de cita es crucial en la interpretación de la obra y exigirá un largo comentario.

La imagen cuadro se inserta en uno de los momentos en que Rohmer se permite cambios en la narración en relación con el texto de Kleist. Recordemos cuáles son algunos de estos cambios mayores: en primer lugar, traslada la escena de la violación, tanto en lo que se refiere al lugar físico en que sucede (un ala del palacio no alcanzada por el fuego, en el texto de Kleist, y una especie de sótano oscuro, en Rohmer), como en lo que se refiere al orden cronológico de los eventos narrados (pues Rohmer la divide en dos momentos entre los que se intercala la rendición militar, lo que hace que el segundo momento no aparezca en absoluto referido en el texto de Kleist); en segundo lugar, cambia el desmayo de la marquesa por un estado inconsciente provocado por una bebida narcótica que pretende ayudarla a calmar su estado nervioso; en tercer lugar, inserta el reencuentro de la marquesa con su familia en el mismo lugar en que ésta despierta en el momento de los disparos de la ejecución de quienes

10. Eso mismo había dicho en numerosas ocasiones de Hitchcock, a quien había dedicado tempranamente una monografía con Claude Chabrol. La unidad de la idea y de la forma es otro de los rasgos que uno podría denominar «clásicos» de la concepción estética de Rohmer. Este es un asunto en el que no puedo entrar aquí en detalle.

11. Una magnífica referencia sobre el papel de la pintura en esta película es la de Angela della Vacche (1993). Rohmer hace referencia a los neoclásicos en su artículo de 1990, donde destaca que no fue muy feliz su imitación del cuadro de Füssli del que hablaremos a continuación, una obra más apropiada para destacar un lado fantasmático que estaba alejado de los gustos de Kleist. Críticas semejantes ha vertido más recientemente en Rohmer (2010, 120-121), donde concluye tajantemente que no se debe imitar los cuadros, del mismo modo que uno no debe «adaptar», en el sentido tradicional, la literatura. Entre los pintores inspiradores de la gestualidad y de la escena en esta película, se pueden citar los siguientes: Jacques-Louis David, Jean-Baptiste Greuze, Jean-Honoré Fragonard, Georg Friedrich Kerting y Caspar David Friedrich.

la habían atacado¹²; en cuarto lugar, y esto sólo lo apunto aquí, deja en suspenso la historia del cisne que el conde cuenta en una de las cenas familiares para pasar a narrar el resto en la escena final de la historia, a solas con la marquesa¹³.

Supuestamente, la imagen cuadro, la cita de Füssli, precede a la violación por parte del conde. Podría incluso decirse que es su metonimia. Rohmer justifica los cambios y la introducción de la imagen por el temor a que el espectador se extravíe y pierda lo esencial de la historia. El espectador no puede convertir el «cómo» de la cosa en objeto de sus preocupaciones. Por supuesto, Rohmer calla sobre cuál es «el verdadero tema» que debe respetar y también sobre la que denomina «la libertad que Kleist deja a todas las interpretaciones psicológicas» (Rohmer, 1976 b: 6). Algunas de éstas deben, sin embargo, ser excluidas: la marquesa no puede aparecer ni como una tonta ni como una hipócrita. Interesantes reflexiones. Algunos comentaristas han querido leer en la interpretación de Rohmer una premisa que permanecería incuestionada: la marquesa ignoraría lo que la ha llevado a tal situación; no es posible sospechar en ningún caso que es cómplice de la misma. Rohmer consigue dejar abiertas las interpretaciones poblando de imágenes los momentos anteriores y posteriores a la violación. Poco antes, al retirarse el conde por primera vez, en el umbral de la puerta aparece Leopardo (repárese en el nombre), uno de los criados, acechando a la marquesa con su mirada de deseo. La ambigüedad se colará subrepticamente en las imágenes y en los discursos a partir de entonces. El punto esencial permanece, no obstante: es el propio saber de la marquesa lo que importa, un saber que pasará por distintos momentos a lo largo de la historia, pero que, ciertamente, en esta primera imagen, no puede decidirse definitivamente. Es el saber al que accede la marquesa, al que puede acceder y al que quiere acceder, lo que se juzga en última instancia.

La función de esta imagen que actúa como cita es, en primer lugar, llenar el espacio vacío indicado por un simple guión en la novela de Kleist¹⁴. La elipsis del escritor se traduce en la obra rohmeriana en una sugerente imagen de la marquesa sobre la cama y un plano del conde hacia quien la cámara dirige su atención mediante un ligero trávelin que le hace aparecer en plano corto. No hay equívoco posible, pero tampoco un cierre de las interpretaciones. De hecho, las enriquece a través de lo que se deja ver en la imagen misma. En cuanto metáfora de un vacío, de un hueco en la historia, y no simplemente de

12. Este hecho será resaltado en la interpretación que hace Cavell de la obra (Cavell, 1990: 101): «Her awakening reads as if the execution were part of her dream and poses the question whether her dream represents the violation done to her or one that she exacts —of the Count— in revenge».
13. Una relación y un comentario de los cambios en relación con la obra de Kleist exigiría un artículo por sí mismo. El propio Rohmer intercalará varias frases en la historia, por lo que la fidelidad a la palabra no es tal. Pero recuérdese que mi objetivo no es aquí un comentario detallado de la película, sino iluminar cómo revela, en negativo, una cierta concepción del cine y de su valor estético.
14. Un guión que, lamentablemente, se olvida en la versión española.

algo no dicho, la imagen no puede sino remitir a un fuera de campo *que no puede hacerse visible*. Pero, ¿cuál es? Está, en principio, determinado por el cuadro citado en el que, al menos, aparece sobre la marquesa un íncubo que podría tomarse tanto por el causante de las pesadillas como por un participante en las mismas. Es el íncubo el que no puede aparecer en la realidad proyectada en la imagen cinematográfica. Sólo podría hacerse mediante un trucaje injustificado en el cine rohmeriano. No puede ser una transcripción del cuadro, porque el cuadro despliega lo fantasmático y lo imaginado en un mismo espacio con lo real, ambos encerrados en un mismo mundo creado con el cuadro, compartiendo propiedades plásticas y pictóricas. El cine no está ontológicamente capacitado para tal escisión de un mundo que haga coexistir en el mismo plano realidad y sueño, o al menos así lo comprende Rohmer. El juego entre la realidad y la fantasía, entre la indiferente naturaleza y el deseo —que es la materia y el objeto de esta película, en particular, y del cine como medio que nos entrega la vida a través de su reproducción, en general—, sólo puede trazarse a través de la dinámica de las imágenes, imágenes cuyo ser se agota en su aparecer. El íncubo que sólo puede darse cinematográficamente en la realidad debe encontrar su realización en la imagen. Lo imaginario tiende a convertirse en parte del mundo. Así, el contracampo sugiere que el espacio vacío de la imagen, aquello que es causa y participante de los sueños de la marquesa, está allí presente. El conde cumple un doble papel. Por un lado, genera, con su mirada, el deseo mismo que envuelve el cuerpo tentador de la marquesa. Por otro lado, aparece como la proyección del mismo sueño de la marquesa, como su doblez. Pero, además, su posición mete de lleno al espectador en la escena. Un cuadro no implica al observador más que en cuanto que es un punto desde el cual mirar la escena. El cine involucra al espectador en la escena misma, al dinamizar la mirada. Este plano nos hace partícipes de la violación.

Pero la sutileza rohmeriana va más allá. La imagen *es* la elipsis misma, y no tanto el fundido en negro que sucede al contracampo sobre el conde y que puntea, en la película, algunos cambios de escena y que, en ocasiones, recuerda procedimientos caros al cine mudo. Es la elipsis porque nos sitúa ante lo que no se puede ni relatar ni ver, pero es actuante; su potencia genera la trama. Es el poder de la ensoñación y de la fantasía lo que mueve a los personajes entregados a sus deseos. Y esta vida de sueños no puede mostrarse cinematográficamente. Queda necesariamente elidida *con esta imagen*. Incluso, el acto mismo de la violación aparece como tan terrible y diabólico que no podría ser dicho en todo lo que tiene de violencia incomprensible e irrepresentable. Debe quedar fuera del relato, como fuera de la imagen, porque su irrupción sería atentar contra lo que sustenta la realidad misma¹⁵.

Pero, por otro lado, lo inconsciente, incapaz de llegar a discurso e imagen, no puede ser como tal elidido completamente; sólo quizá reprimido. Es actuan-

15. En la película cumple un papel análogo al de la guerra, que destruye el hogar, la paz burguesa, el orden social.

te y amenaza con irrumpir en la vida de un yo frágil. La imagen revela, a través de la elisión, la fuerza desequilibrante del deseo, que, desde el sueño, ejerce su poder de engendrar. La imagen misma suscita el deseo y es metáfora de su realización. La clave de bóveda de la película reside en tal imagen, una imagen que no lo es tanto de un sueño cuanto la realización del mismo.

La fuerza de la cita del cuadro tiene, además, una dimensión metacinemática. El cine es capaz de conectar, mediante la dinámica del plano, un fuera de campo concreto y un fuera de campo absoluto —quizá imposible para la mirada humana— de un modo peculiar. No es una simple sugerencia simbólica; la conexión debe darse en la realidad. La imagen de la marquesa nos revela, en negativo, que es un plano (cinematográfico) y que no es el cuadro al que supuestamente cita. Un plano no se agota en lo visible dentro del campo; se extiende ilimitadamente más allá. Remite a un fuera de campo como virtualidad de lo visible, como extensión de un mundo que se registra y se reproduce. Esta misma posibilidad es la que permite al cine sugerir espacios que no son accesibles a la visión, que nos entregan a lo imaginario e, incluso, a lo espiritual. Esta es, de hecho, una de las dimensiones formales de carácter metacinemático de las que deriva su potencia creadora. Una imagen muestra, así, en qué sentido es una imagen cinematográfica en la que puede irrumpir un fuera de campo, creador y perturbador al mismo tiempo.

Decía Rohmer, a propósito de sus *Contes moraux*, que en ellos todo era sueño (Rohmer, 1965), la ficción que los personajes hacían de sí mismos (Vega, 2010). Una realidad teñida de onirismo atraviesa igualmente la *Marquise von O*. Nada hay en la imagen misma que permita descubrir su origen. Las imágenes podrían ser el contenido de la imaginación y el sueño, pero proyectadas son equivalentes en cuanto a la representación de los objetos. Y, ante todo, son equivalentes para el espectador. Lo subjetivo adquiere de otro modo su pregnancia en la imagen proyectada: lo que objetivamente se ve desde un punto de vista subjetivo es una posibilidad cinematográfica derivada de la movilidad de la cámara. La imagen, no obstante, puede dejar en suspenso si se ancla a una perspectiva subjetiva en particular, cuando no se resuelve en un contracampo que cierra el espacio de miradas. Este se extiende, entonces, más allá de la imagen; avanza hacia el espectador que se incorpora al espacio cinematográfico mismo. Rohmer desconfía del cine subjetivo, del cine que pretende mostrar visiblemente los pensamientos de los personajes, sus imágenes mentales, los movimientos de su mente, consciente o inconsciente. Pero no teme personalizar el campo, hacer que se ancle a puntos de vista particulares (sin que, por ello, las imágenes sean subjetivas). Esto mismo genera una indecisión sobre el modo en que es el mundo y el modo en que los personajes lo ven y lo revelan, quizá proyectando sobre la realidad sus ansias, sus deseos, sus imágenes. Así, la imagen cuadro de la marquesa, deseante, surge como objeto de mirada del conde, deseada, pero ante todo del espectador que sigue al conde —de espaldas— al acercarse al umbral de la estancia donde duerme la marquesa.

4

El cine es un arte del control de la imaginación. Obviamente, el cine no puede dar a ver lo que se imagina. Entiéndase bien, las convenciones de construcción narrativa cinematográfica pueden señalar al espectador que parte de las imágenes son imágenes mentales, construcciones de algún personaje. Pero este tipo de convenciones pervierten, en cierto sentido, la fuerza misma de la imagen, incapaz en sí misma de ofrecer claves al espectador para establecer tal distinción. Hay algo que distingue ontológicamente la imagen mental y la imagen cinematográfica¹⁶: la primera es el resultado del carácter constructivo de la imaginación, algo respecto a lo cual no puedo tomar una actitud *observacional*. No veo una imagen mental, simplemente la considero en mi mente como resultado de mi ejercicio constructivo voluntario (o involuntario en el caso de los sueños). La imagen cinematográfica, incluso en aquellos casos en que da a ver lo que se ve desde un punto de vista particular, es objetiva: *veo* la imagen y lo que la imagen muestra. No puede dar a ver una imagen mental *en cuanto tal*, pues para el espectador ya se ha convertido en una imagen que muestra objetos y, por tanto, su valor deriva del objeto que registra, transcribe y proyecta. Pero, de igual modo, la imaginación queda atrapada y, en cierto modo, cancelada ante las imágenes proyectadas. El cine debe colmar los espacios vacíos con imágenes concretas; debe conjurar el peligro de la abstracción y el simbolismo.

Pero la paradoja que atraviesa el cine rohmeriano es la de suscitar, a través de imágenes que agotan la imaginación, la vida psicológica de sus personajes. Sólo se acerca a ellos desde el exterior, distanciándose hasta generar un espacio casi insalvable. Es difícil verse reconocido en las actitudes, en los gestos, en las palabras y en los movimientos de estos personajes. Sus vidas imaginadas han de ser trasunto de las vidas vividas. Deben permear espiritualmente sus movimientos de marionetas, de seres atrapados en el automatismo de su naturaleza. Es esta espiritualidad el *objeto* por excelencia de la cinematografía de Rohmer. ¿Cómo hacer ver en la pantalla la imaginación de estos seres espirituales sin caer en la tentación de transcribir sus imágenes mentales como si pudiéramos observarlas? Este es el reto de *Die Marquise von O* en tanto obra metacinemática. En este sentido, la película traza un claro hilo de continuidad con los *Contes moraux*. Se ocupa de las ficciones imaginativas —no tanto narrativas—

16. Léanse las siguientes consideraciones del propio Rohmer: «El estilo subjetivo en cine me parece una herejía. Una herejía enteramente condenada y por la cual no puedo sentir piedad [...] Me resulta imposible confundir realidad e imagen mental. No se puede confundir la torre Eiffel con la imagen que se tiene de ella. O en tal caso es una alucinación. Eso es otra cosa, mostrar alucinaciones es concebible [...] La imagen mental es esencialmente distinta de la imagen objetiva. Yo no veo lo que imagino, lo construyo. Todo lo que pudiera encontrar en la imagen mental, lo había puesto yo mismo. Pero, si se proyecta algo sobre la pantalla, eso me es ofrecido, todo procede del objeto, nada de mí. El espectador, por tanto, no podrá de ninguna manera identificar una imagen que sería una imagen mental de la heroína a una imagen objetiva de lo que ella ve» (Rohmer, 1976 a, versión española, p. 67).

de la marquesa (quizá también del conde¹⁷) y pretende *mostrar*, en sentido pleno, su psicología moral. Como en los *Contes*, al espectador le tocará juzgar, decidir finalmente sobre sus reflexiones, sus dudas, sus fantasías. Podría igualmente decirse que la marquesa prefigura algunos de los personajes femeninos de las futuras *Comédies et proverbes*, en los que la incertidumbre y la duda dibujan escenarios de errancia, y en los que sueños infantiles permean la vida moral de las protagonistas. La marquesa vive de una imagen y se deja cegar por ella.

La fuerza de la ensoñación, el poder de la fantasía, el desorden de la imaginación son, para el espíritu clásico rohmeriano, potencias de lo engañoso. El cineasta suscribiría, sin duda, las siguientes observaciones pascalianas: «Esta soberbia potencia enemiga de la razón, que se complace en controlarla y en dominarla, para demostrar su poder en todas las cosas, ha establecido en el hombre una segunda naturaleza. Tiene sus felices, sus desdichados, sus sanos, sus enfermos, sus ricos, sus pobres. Hace creer, dudar, negar a la razón. Suspende los sentidos, los hace sentir. Posee sus locos y sus sabios. Y nada nos disgusta más que ver que llena a sus huéspedes de una satisfacción plena y completa muy diferente a la de la razón» (Pascal, 2004: 41). ¿Participa el cine de esta potencia engañoso? ¿No va, como en ocasiones escribe el propio Rohmer, «de lo verdadero a lo verdadero, sin pasar por lo falso de la representación» (Rohmer, 1989: 273)? Sin duda, el cine, en su mecánica de reproducción, se enfrenta a los seres en su verdad. Pero no por ello dejamos de ser susceptibles a los espejismos de la imagen y de la subjetividad. Estética y moral se encuentran en este punto. Este peligro se convierte en objeto de atención en *Die Marquise von O*. La imaginación es fuente de error, pero también condición de la vida humana. El objeto de la película de Rohmer es el proceso por el cual puede reintegrarse la imaginación en la vida humana a través de un esfuerzo de autoconocimiento que restaure un orden verdadero. La irrupción de las potencias del mal, que se simbolizan en la guerra y en la sexualidad violenta del inicio de la película, necesita canalizarse en un largo proceso de reconocimiento público en el que las imágenes finalmente desvelen lo que ocultan. Debemos conjurar el peligro de los espejismos, de las ilusiones creadas por una falsa subjetividad. La cámara en Rohmer permitirá restaurar la «verdadera belleza» y, con ello, hará posible la inserción de lo milagroso, del cumplimiento de los sueños¹⁸.

17. ¿Es también el conde objeto de la mirada escrutadora rohmeriana? ¿Están su voz y su perspectiva sobre el mundo también puestos en tela de juicio? A pesar de que hay ciertos paralelos en la estructura de muerte y renacimiento tras la falta del conde, su voz no aparece como central a la trama. Y todo ello a pesar de que la resolución sólo puede ser comprendida en el marco de un encuentro entre ambos en la figura del matrimonio consentido. Por eso, apenas trataré, en lo que sigue, sobre la psicología moral del conde y de sus sueños y de su imaginación, pues el foco de interés, desde mi punto de vista, lo despierta la marquesa, en tanto que su voz tiende a mezclarse con la voz narrativa, como he argumentado antes.
18. Una reflexión sobre este tema se puede encontrar en el artículo de Marie Anne Guerin (2007) bajo el título de «Le miracle dans le champ: les rites et les exorcismes de l'amour

Por eso, puede decirse que *Die Marquise von O* se resume en dos imágenes que remiten al fuera de campo absoluto del espíritu y sus talleres invisibles. Dos imágenes que atrapan a los personajes con su engañosa potencia, a cuyo poder de fascinación no podemos sustraernos, pero que, por otro lado, impiden el reconocimiento mutuo del deseo y el orden espiritual que deriva del consentimiento. Son dos imágenes personalizadas, teñidas de mirada; son imágenes turbadoras, romantizadas, imágenes que contrastan con el equilibrio clásico de la inspiración pictórica de la que Rohmer se sirve en esta película. Son imágenes que nos desvelan cómo los personajes están dominados por el poder del sueño y la imaginación. Son imágenes que ficcionalizan a los personajes, que los hacen ajenos a sí mismos, imágenes que sólo podrán conjurarse sometándose a los dictados de la indiferente naturaleza, al destino del mundo, al orden de las cosas, reintegrándolas en la dinámica de imágenes cinematográficas que revelan lo real. La primera de ellas, la imagen de la marquesa dominada por la pasión en su sueño, no sólo refleja la mirada del conde, sino también la de un espectador deseoso de abrirse al espacio que el conde, en principio, parece vetarle en el umbral de la puerta. La segunda de ellas, la imagen del conde, salvador a ojos de la marquesa, iluminado ángel, sugiere un envío de la divinidad para impedir que la marquesa sea mancillada. Todo en ella es irreal, proyección que procede de la mirada de la marquesa y no menos aún del espectador, a quien se interpela en una frontalidad que difícilmente resume el contracampo del plano anterior.

En cierto modo, cada una de estas imágenes se sostiene en la subjetividad onírica de la marquesa, aunque sea de dos modos diferentes. En esta última, la aparición del conde es percibida engañosamente, casi imaginada, como un ángel. En la otra, más sugerente, pues demuestra la ambigüedad del propósito rohmeriano, el conde, por un lado, irrumpe en los sueños de la marquesa; pero, por otro, es el deseo inconsciente de ésta el que da forma al ángel caído, al diablo que forzará su cuerpo. El sátiro deseante es uno de los pobladores de sus sueños. No podría pasarse Rohmer, una vez más, de un cierto toque de ironía. La fantasía descontrolada de la marquesa en sus sueños pudo causar finalmente el estado en que se encuentra. Las referencias a esta posibilidad son frecuentes ya en el mismo texto de Kleist: la primera causa de un posible estado de buena esperanza —posibilidad considerada y ridiculizada por la marquesa— es que Morfeo o alguno de los sueños que forman su séquito sea el padre del futuro hijo, que no podría ser otro que Fantasio, un ser de ficción engendrado en el sueño, donde la fantasía no puede ser controlada, donde el inconsciente se apodera de la vida psicológica. Más adelante, su padre rescatará la hipótesis, no sin cierta ironía. El acto infame, que no pudo así mancillar la pureza de la marquesa, ocurrió en sueños. Con cierta ingenuidad y mucho de credulidad, la madre concibe la posibilidad de que así fuera. Y la marquesa

mutuel chez Rohmer». La potencia creadora de la imaginación y del sueño no es toda ella engañosa. La marquesa, como otros personajes femeninos de la obra posterior de Rohmer, «espera un milagro», vive de la ensoñación del amor.

no excluye que haya otros modos en que la naturaleza pueda producir tal engendramiento.

¿Cómo podría conciliarse la imagen tentadora de una mujer henchida de deseo con la claridad, la pureza y la virtud que parece desprender la imagen de la marquesa durante el resto de la película? ¿Cómo escapar a la contradicción profunda que supondría que la imagen del conde como ángel de salvación se convirtiera en lo más abyecto e infrahumano? En los *Contes moraux*, el héroe creía regir su destino, con voluntad férrea, y sustraerse a la tentación; dos mujeres diferentes representaban ideales contrapuestos, entre los que debía debatirse la moral del protagonista. En *Die Marquise von O*, los encarna una única mujer, quien, a su vez, ha proyectado sobre el conde una imagen idealizada. El deseo que la marquesa despierta en el conde transforma a éste en el íncubo que no puede aparecer en la imagen, pero que ocupará su sueño. También ella se ve enfrentada a dos posibles imágenes que no sabe cómo reconciliar. Ambos han de sufrir un proceso de aprendizaje, en el que su subjetividad deseante se someta a la objetividad indiferente de la realidad¹⁹. Ambos deben prepararse para un renacimiento tras enfrentarse a la muerte. Esto es literal en el caso del conde, quien parece volver de entre los muertos para «salvar» de nuevo a la marquesa y reparar así su ofensa. Esto es real en el caso de la marquesa, quien sufre de muerte social, de rechazo de sus raíces, y se ve sometida al poder desestabilizador de la duda radical. Ambos deben, en palabras de Kleist, reconciliarse con su destino.

5

La elipsis narrativa y visual en torno a la que se construye lo extraordinario de esta historia guarda un doble secreto: el secreto a voces del conde, de su pecado y su violencia, y el secreto oculto de la marquesa, de su deseo y su ignorancia. Varias cosas son extraordinarias en esta historia: extraordinario es el estado de la marquesa, pues su explicación parece desafiar el orden natural, parece resultado de una concepción pura y sin mácula (no sin ironía de nuevo, Rohmer se inspira, en algunas imágenes, en la iconografía cristiana de la anunciación²⁰); extraordinario es el anuncio que la propia marquesa hace de su estado, ante el mundo impersonal de una rígida e implacable sociedad del honor, y extraordinario es el hecho de que se logre alcanzar la reconciliación y el perdón, y no una simple situación acomodaticia a los usos y a las demandas sociales. Los sucesos son tan extraordinarios que rozan lo inverosímil. ¿Qué otro juicio nos conviene ante el acto elidido y oculto, ante el doble secreto, que, a pesar de todo, une ya indisolublemente la existencia de la marquesa y el conde?

19. Una ampliación y un desarrollo de esta cuestión se pueden encontrar en Neyrat (2007).

20. Quizá la más clara referencia a la iconografía cristiana sea el plano de la marquesa, retirada en su casa de campo, en el que aparece, frente a una ventana, iluminada por una luz exterior. Es obvio, por otro lado, que la cuestión de la inmaculada concepción es uno de los núcleos de la película, y nuestra distancia humana de la divinidad.

Quizá lo más fantástico sea, más bien, la imagen de inocente criatura celestial que hacia sí proyecta la marquesa. Finalmente, la conciliación no podrá labrarse en secreto. Deberán aceptar un orden superior al que se someten.

El secreto no está sólo en lo que oculta el conde, sino también, y ante todo, en lo que *no quiere saber la marquesa*. Si lo que está en tela de juicio es su psicología moral, es igualmente su condición epistemológica la que tiene la clave de la conciliación. La inocencia de la marquesa depende de su ignorancia. Su camino hacia la autoconciencia dependerá, a su vez, de un reconocimiento de su *íntimo* saber. Es cierto que el primer momento no puede sino poner el énfasis en el *alma bella* que ve destruirse el mundo de su entorno al abrirse paso la desconfianza. La larga discusión con su madre, en la que se trata de poner en claro su *estado*, es casi un tratado sobre la situación epistemológica en que se halla la marquesa. Cavell vería en ello la condición epistemológica misma del escepticismo radical, una duda que nos somete al aislamiento del mundo y a la falta de expresión. Pero hay algo más involucrado. La pureza de corazón se ve acechada por el juicio objetivo de quienes reconocen las leyes indiferentes e implacables de la naturaleza. Nada escapa a su red de causas y efectos, nada extraordinario ocurre en ella. La naturaleza rechaza lo extraordinario. Sólo cuentos de hadas, fantasías, desvaríos de la imaginación, darían cabida a la única posibilidad a la que la marquesa se ve abocada. La marquesa no reconoce aún la ironía de la situación: esa posibilidad es la de un engendramiento *inconsciente*. Pero, *¿qué otra cosa había sucedido?* ¿Bajo qué condiciones podría creer la marquesa en la posibilidad de estar embarazada? ¿En qué podría basarse una tal convicción? La marquesa se debate entre la razón y la locura. Lo que le dice la conciencia no es lo que dictan las leyes del mundo. ¿Cómo dar cabida a una posibilidad en que se manifieste la conciliación de conciencia y realidad? La situación epistemológica de la marquesa es de amplio significado moral.

Por otro lado, *¿cómo recupera la confianza en sí misma?* ¿Cómo escapa a la locura en que nos sume toda desconfianza profunda sobre nuestras capacidades cognitivas, ante todo en el terreno moral? Error o maldad son las únicas opciones para que la inocencia, íntima y pura, de la marquesa haya podido verse así amenazada. Pero si ambos son descartados, *¿qué modo hay de recuperar la confianza?* Paradójicamente, ahora, la inocencia de la marquesa sólo se sostiene si la confianza en sus capacidades cognitivas permanece inalterada. Su íntimo sentimiento no la engaña, pero tampoco su memoria. Nada le permite hacer dudar del convencimiento en su pureza. El mundo, por el contrario, parece atentar contra esa certeza. La primera conciliación sólo se puede dar en el interior, en lo más profundo en que ella se retira. Su conciencia se refuerza en su entrega a un orden incomprensible que acepta. Somos juguetes del destino, marionetas cuyos hilos se mueven al compás de otros designios, pero la fortaleza surge desde nuestro interior, desde una conciencia que, libre, reclama su pureza.

Pero esta solución es inestable. Es necesario saber. La marquesa ha trabajado conocimiento consigo misma, pero este conocimiento quizá no sea com-

pleto. Parte de sí es el hijo que traerá al mundo. Es necesario saber quién es el padre. *Quiere saber* quién es el padre, pero, por otro lado, no querría saberlo si fuera alguien en particular. Desde ese momento, la inocencia de la marquesa se apoya en el autoengaño. Cada escena de la película está cargada de sorpresas, incluso de intriga. En cada momento, uno está a la espera de una *aparición* más o a la espera de un suceso más extraordinario. Pone en cuestión nuestra fe, la verosimilitud del propio relato, la veracidad de los personajes. Extraordinario²¹ es, de nuevo, el rechazo que la marquesa hace de la nueva proposición del conde una vez que se ha retirado a su casa campestre. La libertad de la marquesa se exhibe al aire libre, en una espléndida naturaleza, imagen de la renovación y de la pureza de la que se siente convencida. El conde acecha de nuevo. Violenta de nuevo un espacio privado y no parece dueño tampoco de sus deseos. Sorprendentemente, el reconocimiento de la inocencia de la marquesa por parte del conde recibe un absoluto rechazo. Lo que puede aceptar de sí, la íntima convicción de su pureza, no puede ser fácilmente aceptable desde otros, que son ignorantes respecto a tal condición. El conde se arroga la *omniscencia* que permitiría salvarla de nuevo, esta vez a ojos del mundo. Pero ¿de dónde procede tal omniscencia? ¿No es únicamente la marquesa quien puede certificar sobre su pureza? Sin embargo, aceptar al conde ¿no resolvería el «problema» social, aquello por lo que se atrevía a reclamar públicamente *un padre*? Por un lado, la arrogancia del conde priva a la marquesa de la autonomía recién conquistada. Por otro lado, el rechazo hace más acuciante lo irresoluble de la cuestión social del reconocimiento del hijo. ¿Cómo se expresa este rechazo? El conde está a punto de susurrar quizá su secreto. La respuesta es clara: «*No quiero saber nada*». Pero ¿qué no quiere saber la marquesa? No querer saber implica, al menos, sospechar. ¿Qué sospecha? Quizá la marquesa *ya sepa*, pero no esté dispuesta a reconocer que sabe aquello que ya sabe. Reconocerlo la hace culpable; pone en tela de juicio su inocencia. ¡Sí, engendró en el sueño! Un sueño en el que tomó al íncubo por un ángel y se dejó vencer por las engañosas apariencias de la fantasía. ¡El ángel de sus sueños no podía ser el íncubo oculto y acechante que había mancillado su pureza! Hay que saber apreciar la ironía rohmeriana que, a veces, se traduce en una profunda desafección por sus personajes, para entender cómo la negación de la marquesa desenmascara su actitud; ahora, de nuevo, aparece escondida tras unas rejas que amenazan definitivamente su recién conquistada libertad. ¿Qué sabemos de los sueños de la marquesa? ¿Debemos creer la no menos irónica admonición de la sirvienta —parte de los añadidos rohmerianos al texto de Kleist—, quien sanciona que la adormidera aleja los malos sueños?

21. No sabría enfatizarse en demasía la centralidad de esta categoría de lo «extraordinario» en la obra. Esta aborda, sin duda, la dificultad y la necesidad de acomodar lo extraordinario en la condición humana, de ahí que todo raye en lo inverosímil. La fuerza de lo maravilloso y de lo prodigioso puede ocultarse bajo el supuesto orden de arquitecturas equilibradas y nítidas.

Que la marquesa considera la posibilidad de que el conde sea el padre y que, al mismo tiempo, no puede sino rechazarla como incomprensible y «contradictoria» se revela en otro breve añadido rohmeriano, durante la cena que precede al fatídico y «temido» día en que el padre ha de presentarse en la casa. La marquesa, ante el umbral de la puerta, oye una voz (casi impersonal, la voz de su hermano fuera de campo) que sugiere la posibilidad. La respuesta no puede ser más esclarecedora: «no es un sentimiento, es una deducción de la razón» lo que excluye al conde de la paternidad. La marquesa no ha podido acallar el sentimiento íntimo que le lleva a sospechar del conde, pero un falso razonamiento (animado por las falsas imágenes de la fantasía) le convence de lo contrario. Ante la puerta, débil en sus convicciones, viene a extraer la conclusión de que es contradictorio salvar a una mujer (y queda implicado que el conde ha aparecido para ella como un ángel) y abusar de ella (como un demonio). Pero la expresión —obra del propio Rohmer, como todo el diálogo en la puerta— traiciona de nuevo el inconsciente de la marquesa: es imposible apagar un fuego y acechar en torno a la cama. La contradicción, no obstante, sería más visible si se atendiera a lo que calla: lo que no parece tener sentido es querer, al mismo tiempo, apagar un fuego y encenderlo en la marquesa. Su resolución, firme, se quiebra por el mero hecho de que sólo se mantiene ahora en *off*, ya casi ante la sorpresa de sus interlocutores, quienes, si no convencidos ya de la posibilidad de que sea el conde, al menos desearían que ésta fuera la solución. La madre no podrá sino exclamar, ante la aparición del conde al día siguiente: «¿A quién si no!?... ¿A quién si no él, ciegos de nosotros!?». ¿Tenemos respuesta para la pregunta que lanza, a continuación, a la marquesa?: «¿Qué ha ocurrido para que no estuvieras preparada?». Sin duda, la marquesa no estaba preparada, pues lo había negado como posibilidad tras quizá reconocerlo íntimamente. Su autoengaño era profundo; su ignorancia era el único modo de preservar ante sí misma la imagen de su inocencia, de poder aceptarse como criatura celestial, excelente, purificada y divina. Su condición humana pasa por reconocer la irrupción de lo inconsciente, del deseo y de su satisfacción.

Die Marquise von O no pone en escena únicamente una búsqueda de la reintegración en el orden social de lo extraordinario. La irrupción de la guerra desestabiliza la tranquila intimidad burguesa. Los deseos desempeñan un papel análogo. La condición burguesa de la existencia se construye sobre la represión inconsciente del deseo, que debe ser recanalizado socialmente según las condiciones impuestas por las estructuras de poder estable. Reconducir la historia extraordinaria de la marquesa hacia el matrimonio —como contrato social— podría ser el modo buscado de la reconciliación. Pero esta lectura *social* es ciega a lo que realmente se juega en esta historia. Es a su vida psicológica y moral a lo que apuntan las imágenes. No cabe la menor duda de que el acto inmoral y abyecto del conde se juzga por sí mismo, pero no es este juicio moral el que se reclama del espectador, quien podría ver con estupor el camino que lleva a la aceptación familiar y social de un conde violador, sino el de pobres soldados que son de hecho ejecutados por un simple intento. Ni tampoco es el juicio

moral que podría derivar de reconocer la culpabilidad de la marquesa. Su culpa moral respecto al acto está fuera de cuestión, pero no lo está el cómo ese acto elidido se inserta en su vida espiritual como sexualidad reprimida. El camino de aprendizaje que pasa por su liberación y autonomía requiere la conjura de las falsas apariencias, de los engañosos productos de la imaginación. Este es un camino que debe transitar el espectador, quien ha podido quedar atrapado igualmente por el aspecto virginal de una vida espiritualmente sublimada. No somos completamente inocentes. La pureza es imposible para una existencia humana a medio camino entre lo angélico y lo demoníaco, entre el espíritu y el autómatas, como nos recordaba Pascal. Si es así, ¿cuál es el dominio de una vida moral sólida? Ha de ser una vida en que, disueltas las imágenes, se acepte nuestra condición humana. La marquesa debe aceptar su humanidad, no sólo la del conde.

Más difícil de valorar es la ambigüedad de la figura del conde. También debe sufrir una transformación moral; sus sueños desvelan su culpabilidad. Hombre de honor, es la causa de la deshonra. Por eso, su preparación para la reconciliación debe pasar por la muerte y la resurrección, al tiempo que ha de responder al destino y aceptar públicamente el deshonor. No es un héroe moral como el de los anteriores cuentos rohmerianos. Aunque esté atrapado entre dos imágenes de mujer, se deja vencer por la tentación, atenta contra su rígido código moral. La marquesa no puede aceptar su *pasión*, del mismo modo que el conde no puede aceptar el frío distanciamiento de la criatura celestial. Un nuevo cambio en la estructura cronológica de la narración de Kleist da pistas sobre la reconciliación: el conde parece descubrirse en sus sueños al narrar ante toda la familia lo que parece una metáfora de su acto indigno. La historia del cisne es tan misteriosa y extraordinaria como el resto de la obra²². En sus sueños, la marquesa aparece como un cisne que había en la finca de su tío. Tras comenzar así a narrar la historia en su cena con la familia, el conde calla. En realidad, es Rohmer quien hace callar a su personaje aquí, no Kleist. La historia se interrumpe con una nueva declaración de amor y sólo será retomada al final, en una última escena donde ya la sociedad se ha apartado, en la que, solos, el conde y la marquesa sellan su reconciliación. El conde retoma la metáfora: en su infancia, recuerda, hubo una ocasión en que mancilló a aquel cisne con estiércol, y éste resurgió de las aguas purificado. En sus sueños, ella aparecía nadando en olas de fuego, la llamaba, «¡Think!» y ella no se acercaba. Sólo una lectura de esta parábola hace comprensible la reconciliación que sigue inmediatamente, sin más dilación y sin aparente motivación. Ha vivido atrapada en sus ilusiones, engañada por ellas, distante y sin reconocer las olas

22. Un breve comentario sobre la importancia del episodio y del cambio que Rohmer introduce en relación con su lugar en la trama se encuentra en «Eric Rohmer's 'Marquise of O', and the Theory of the German Novella», de Edith Borchart (1984). Como veremos, una de las ideas centrales es que el episodio ya no aparece como un indicio de la culpabilidad del conde, quien parecería expresarla mediante esta parábola. Tiene más sentido como adquisición de conciencia de la situación por parte de la marquesa.

de fuego que movían su existencia profundamente apasionada. Sólo trasladar la historia desde un momento temprano en la narración en el momento de la reconciliación permite que la escena pase de ser un mero reconocimiento de la culpabilidad del conde (innecesario en el decurso narrativo) a ser el instrumento del último proceso de autoconciencia de la marquesa. No es sólo de la imagen de pureza del conde de lo que hay que desembarazarse, sino también de una imagen de sí misma, como más pura que los ángeles. Ambos deben reconocer la verdad al mismo tiempo para que la reconciliación sea posible. La verdad reside en una unidad de lo interior y lo exterior; no basta con la íntima reconciliación. El alma bella debe someterse al juicio de los otros, debe abandonar su convicción íntima y reconocer, incluso, su momento de falsedad. El alma bella no está menos sometida a los avatares de la fantasía. Ambos, la marquesa y el conde, han de querer saber al mismo tiempo, y, para ello, deben abandonar las imágenes que han cegado su visión en el trascurso de la historia. El aprendizaje tiene siempre una doble dimensión: sobre uno mismo y sobre el mundo en que se desenvuelve nuestra existencia. Sobre sí, aprende el conde que su moral rígida del honor no está libre de la irrupción de lo irracional; sobre sí, aprende la marquesa que su actitud distante y fría no está libre tampoco de la irrupción de la fantasía. Ambos aceptan el destino (Kleist es explícito en ello) al hacer pública su condición. La aceptación, sin embargo, es un reconocimiento de que el primer encuentro había tenido lugar porque el orden del mundo ya es un orden de deseos que buscan su satisfacción. La naturaleza sabía; el espíritu debe llegar también a saber.

La resolución rohmeriana podría quizá matizar estas últimas notas, más propias del espíritu romántico de Kleist. La conciliación es matrimonial. ¿Es una mera convención del orden social de la época? En Rohmer, no puede serlo. El matrimonio y su condición subyacen a toda la resolución de los conflictos morales en los *Contes moraux*. Cavell (1990), por su parte, con buen criterio y en un clarividente comentario, ha situado la historia dentro del género que denomina «comedias de re-casamiento» y en su secuela de melodramas de la «mujer desconocida». Hay, aparentemente, una doble instancia, también en el film de Rohmer, de casamiento. La primera, ante la familia y la sociedad. La segunda, en la intimidad. Pero el tránsito de una a otra es casi inmediato. Se suceden sin más, sólo un intertítulo media entre ellas. Cavell ve en el matrimonio una «feliz conversación» que sólo depende del consentimiento, por lo que exige el reconocimiento del mismo como casamiento. Muchos serían los matices cavellianos que habría que traer a colación para profundizar en el sentido del casamiento en la resolución de la historia rohmeriana. Basten dos rasgos: en primer lugar, su énfasis en la insuficiencia del matrimonio ante la sociedad como contrato social, pues de lo que se trata es de reconocer su insuficiencia *socialidad*; en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, marca un momento del perfeccionamiento moral derivado de una consagración a la cultura. Resitúa a cada personaje en la condición de lo humano.

Para Rohmer, no obstante, el camino del perfeccionamiento moral está anclado a una concepción cristiana del matrimonio. La marquesa, en la nove-

la de Kleist, no deja de mirar al retablo de la iglesia en el momento del matrimonio. En la película de Rohmer, la mirada tiene un objeto concreto, una imagen que traza la condición humana, de ángel caído. Erróneamente, algunos comentarios han visto en la iconografía del retablo la imagen de San Jorge matando al dragón. Pero es sin duda la representación del arcángel San Gabriel expulsando al ángel caído, a Lucifer. El plano restaura, sin embargo, el orden vertical de la jerarquía que gobierna el mundo. La caída de la marquesa —aunque inconsciente— queda marcada en la horizontalidad de su sueño. La marquesa reconoce en este momento, ante el retablo, cómo el ángel del conde se había convertido en demonio guiándola hacia las profundidades de la cueva en su primer encuentro. Es esa caída la que está siendo representada en cada momento a través de la película. La resolución ha de consistir en saber vivir tras la caída. El matrimonio, para Rohmer, es la condición sagrada de la vida *humana*.

6

Mencionaba, al comienzo de estas páginas, cómo *Die Marquise von O* consigue revelar la condición cinematográfica a través del contraste con otras formas de expresión artística. Rohmer construye sus películas en la tensión y el contraste entre la palabra y la imagen, de modo tal que, en los huecos entre ambas, surja lo no-dicho y lo invisible. Literatura y pintura desaparecen a manos de la construcción de un espacio plástico nuevo, netamente cinematográfico, y la palabra narrada logra ponerse en entredicho, se puebla de incertidumbre. Es como si Rohmer hiciera, de las palabras, imágenes y las dotara de la ambigüedad característica de éstas. Su significación comienza a resquebrajarse, y como si las imágenes buscaran hacer visible lo que, por oculto y opaco a la mirada, no sólo permanece fuera de campo, fuera del espacio de lo visible concreto, sino en lo invisible mismo, pensamientos y fantasías. Con ello nos desvela otro de los aspectos ontológicamente fundamentales de la imagen cinematográfica: su ambigüedad. En esto sigue de nuevo a su maestro André Bazin. Paradójicamente, su realismo consustancial entrega la imagen a la multiplicidad de sentidos que no se cierran ni siquiera en el montaje. La palabra desempeña aquí un papel importante, como veremos a continuación.

Pero, ¿no sucumbe el cine de Rohmer al peligro más insidioso, al de poner en escena la palabra y convertir así el espacio cinematográfico en un espacio teatral? ¿No es en *Die Marquise von O* donde este peligro es más evidente? ¿No recae Rohmer en el gesto y en el movimiento teatralizado de la época? No por casualidad Kleist es un autor eminentemente teatral, y la aparente «desteatralización» de esta novela corta esconde una puesta en escena evidente. El debate sobre las relaciones del cine y el teatro tiene raíces profundas, que se mueven en muchas direcciones. Rohmer conjura el teatro poniéndose casi a su servicio, acercándose a él, si se quiere como él mismo había dicho de la obra del gran maestro Jean Renoir. En la entrevista que abre su obra *Le goût de la beauté* (Rohmer, 1989: 20), nos recuerda que Renoir es el mayor de los críticos del

teatro, porque, paradójicamente, es quien más se había acercado en su cine al mismo²³. El cine hace como si fuera teatro y, al tiempo, lo rechaza; es su negación. El cine es el teatro en su negación del teatro. *Die Marquise von O* nos da algunas pistas sobre cómo se produce esta negación de la escena teatral y de su espectáculo. El espectador ha de entender el rechazo de la teatralidad que, en apariencia, invade la imagen. Como ha sugerido Neyrat (2007), es el conflicto entre el teatro, expresión de los deseos y la subjetividad de los personajes, y el cine, en su reproducción indiferente de la realidad, lo que mueve tanto a Kleist como a Rohmer²⁴. Este, sin embargo, va más allá. El teatro avanza hacia la verdad desde la artificiosidad de la representación, de lo «falso». «*El Privilegio*, sin embargo, del cinematógrafo, es ir de lo verdadero a lo verdadero, sin pasar por lo falso de la representación» (Rohmer, 1989: 273). No obstante, sería ingenuo pensar en el cine como puro documento. Es radicalmente impuro cuando la fabulación (el cuento) entra en sus dominios y aquí debe domar constantemente esa impureza, sin abandonarla. Sólo así se manifestará como instrumento del conocimiento y de la verdad.

Die Marquise von O destruye sistemáticamente la teatralidad a la que parece verse abocada y, con ello, muestra en negativo la potencialidad epistemológica del propio cine, sus virtualidades de revelación de la verdad. Es, por un lado, la pintura de la época la que redime la cámara rohmeriana. Es la arquitectura de interiores la que salva el juego dramático. Es el espacio filmico dinámico en que lo arquitectónico y lo pictórico se unifican lo que desintegra la unicidad de la escena teatral y la presencia temporal sin matices a la que se ve abocada. Rohmer destruye la teatralidad con celo y rigor: los espacios se abren y guían las expectativas del espectador, se multiplica la llamada de la mirada hacia los corredores, hacia nuevas habitaciones que surgen en el interior del plano como una búsqueda en profundidad de lo más íntimo, que se nos oculta. Reconstruye la multiplicidad de puntos de vista que pueden darse en el interior de una escena; hace que la cámara reordene las posiciones de cada personaje en relación con los demás con sutiles movimientos. La condición cinematográfica, en contraste con la aparente teatralidad, se revela por el mero hecho de que exhibe su potencia de engaño. El cine corre el peligro de convertirse en teatro filmado, pero es cierto que, en el teatro, el engaño no es posible. En el cambiante espacio plástico cinematográfico, la palabra se convierte en acto de fabulación, en fuente de engaño. El teatro no miente, pues la palabra vale por sí misma. En el cine, se sume en la incertidumbre; la imagen no la integra necesariamente en sí y, con ello, la pone en tela de juicio (Rohmer, 1989: 50).

23. Yo recomendaría también la lectura del artículo recogido en esa misma colección bajo el título «Le petit théâtre de Jean Renoir», crítica de la última película del cineasta y que, para Rohmer, resume el arte cinematográfico.

24. Neyrat se inspira en la crítica de Serge Daney de la película *Le beau mariage*, donde el deseo no encuentra su eco en el mundo, lo que se traslada al conflicto dialéctico entre teatro y cine, entre la subjetividad engañada y una objetividad cegadora. Que el cine pueda encontrar su camino hacia la verdad depende de cómo logre reconciliar esta tensión dialéctica.

Llego con ello al final de mi propósito, aunque no renuncio a dar un nuevo giro a mi lectura. Rohmer nos incita a reconocer, con trazos firmes, la dimensión moral del cine como revelación de la verdad, como forma de conocimiento, como superación del escepticismo. Me atrevería a decir que esto lo acerca aún más a las profundas implicaciones que uno puede descubrir en la obra de Kleist. Significativamente, Cavell, en el texto ya citado, nos recuerda una carta del autor alemán escrita a su prometida en 1801: «No hace mucho tiempo trabé conocimiento con la filosofía kantiana —y he de contarte ahora un cierto pensamiento que derivé de ella; me siento libre de hacerlo porque no hay razón alguna para temer que te sacuda tan profunda y dolorosamente como me sacudió a mí. Somos incapaces de decidir si eso que llamamos verdad es realmente verdad o si sólo nos parece serlo. Si se trata de esto último, entonces, la verdad que reunimos aquí no es nada tras nuestra muerte, y toda empresa para adquirir una posesión que nos seguirá a la tumba es en vano» (Kleist, 1977, vol. 2: 634; citado por Cavell, 1990). Si desesperamos de la verdad, toda búsqueda será vana; la existencia se sumirá en la vacuidad y en el desorden moral. Esta desesperación de la verdad es quizá la forma más radical de escepticismo, un escepticismo que sólo ingenuamente puede entenderse como reducido a un velo de las ideas, a un encierro en la representación, sin posibilidad de volver al mundo. Hay un aspecto más, que el mismo Cavell recuerda, el escepticismo que procede de una *negación*, de un rechazo, de un olvido (quizá consciente y deliberado) de lo que, siniestro e irreconocible, acecha a nuestra existencia humana. Lo traduciría como una negación a saber, como una voluntad de no saber. Recuperar el mundo pasa aquí, ineludiblemente, no tanto por un perfeccionamiento de la representación cuanto por un perfeccionamiento de uno mismo. La marquesa debe transformarse a sí misma moralmente para poder conocerse y no desesperar de la verdad.

Se dice que Kleist respondía en su obra al impacto que sobre él tuvo la lectura de la *Kritik der reinen Vernunft*. La cita anterior así lo muestra. Los comentaristas de *Die Marquise von O*, la película de Éric Rohmer, no han dejado de señalar este hecho. ¿Debemos desesperar de la verdad? ¿No es el cine, en cuanto potencia del engaño, un modo más de esta desesperación? La conciliación rohmeriana, en este punto, no abandona el aire de paradoja. El cine clausura la distancia entre la representación y la realidad. Su material es el mundo mismo. Aparecer y ser son uno en sus imágenes. La reproducción de la apariencia permite avanzar más allá de la apariencia, «encontrar paradójicamente la cosa en sí en el seno del fenómeno» (Rohmer, 1996: 109). No hay posible desesperación de la verdad, pues el cine es el único medio, para Rohmer, que nos devuelve la belleza de las cosas, donde reside en última instancia su verdad. *Die Marquise von O*, de Éric Rohmer, no es una adaptación de *Die Marquise von O*, de Heinrich von Kleist.

Referencias bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolf (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, André (1995). *Qu'est-ce que le cinéma?* 10.^a ed. París: Les Éditions du Cerf.
- BORCHARDT, Edith (1984). «Eric Rohmer's "Marquise of O", and the Theory of the German Novella». *Literatur/Film Quarterly*, 12/2, 131-2.
- CAVELL, Stanley (1990). «The Conversation of Justice: Rawls and the Drama of Consent». En: CAVELL, S. *Conditions Handsome and Unhandsome*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 101-126.
- DELLA VACCHE, Angela (1993). «Painting Thoughts, Listening to Images: Eric Rohmer's "The Marquise of O"». *Film Quarterly*, 46/4, 2-15.
- GUERIN, Marie Anne (2007). «Le miracle dans le champ: les rites et les exorcismes de l'amour mutuel chez Rohmer». En: HERPE, N. (ed.). *Rohmer et les autres*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 85-94.
- KLEIST, Heinrich von (1977). *Sämtliche Werke und Briefe*. Editado por H. Sembdner. Múnich: Hans.
- (1999). *Narraciones*. Madrid: Cátedra.
- (2001). *Die Marquise von O*. Stuttgart: Reclam.
- NEYRAT, Cyril (2007). «La pesanteur du théâtre et la grâce du cinéma: Dispositifs de guerre chez Kleist et Rohmer». En: HERPE, N. (ed.). *Rohmer et les Autres*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 51-57.
- PASCAL, Blaise (2004). *Pensées*. París: Gallimard.
- ROHMER, Éric (1976 a). «Entrevista con Éric Rohmer. Lo antiguo y lo nuevo» («L'ancien et le nouveau». *Cahiers du Cinéma*, 172, noviembre de 1965). En: *Pier Paolo Pasolini contra Éric Rohmer: Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1965, 42-80.
- (1976 b). «Notes sur la mise en scène». *L'Avant-Scène. Cinéma. La marquise d'O*, 173, 5-6.
- (1977). *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. París: Union Générale d'Éditions.
- (1989). *Le goût de la beauté*. París: Flammarion.
- (1990). «Les citations picturales dans les "Contes moraux" et les "Comédies et Proverbes"». En: DESBARATS, Carole. *Pauline à la plage*. Crisnée: Yellow Now, 109-123.
- (1996). *De Mozart en Beethoven*. Arles: Actes Sud.
- (2010). *Le celluloïd et le marbre suivi d'un entretien inédit*. Paris: Éditions Léo Scheer.
- ROSENBAUM, Jonathan (1976). «Die Marquise von O». *Monthly Film Bulletin*, 43, 253.
- SÉAILLES, André (1985). «Entretien avec Éric Rohmer». *Études Cinématographiques*, 146-148, 5-17.
- VEGA ENCABO, Jesús (2010). «Ficciones de sí mismo: Les *Contes moraux* de Éric Rohmer». *La balsa de la medusa*, segunda época, 1, 9-43.

Jesús Vega Encabo es profesor de Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus publicaciones incluyen trabajos sobre epistemología, filosofía de la tecnología y filosofía de la mente. Entre ellas, destaca el libro *Los saberes de Odiseo: Una filosofía de la técnica* (Biblos, Buenos Aires, 2010). Actualmente, coordina un proyecto sobre epistemología de los artefactos y dedica su investigación a temas relacionados con la normatividad epistémica, el testimonio, la naturaleza de la experiencia perceptiva y el autoconocimiento. Entre sus intereses, están también la teoría cinematográfica y las relaciones entre cine y filosofía. En estos momentos, prepara una guía para ver y analizar *Le Genou de Claire*, de Éric Rohmer, para la colección «Guías para ver cine», de la editorial Nau Llibres/Octaedro.

Jesús Vega Encabo is a Professor of Philosophy at the Universidad Autónoma de Madrid (Spain). He has published several papers on epistemology, philosophy of technology and philosophy of mind, and a book in Spanish with the title *Los saberes de Odiseo: Una filosofía de la técnica (Odysseus' Ways of Knowing: A Philosophy of Technology)*. He is currently coordinating a research project on the epistemology of artifacts. His research is centered on epistemic normativity, testimonial knowledge, perceptual experience, and self-knowledge. His other realm of interests concerns the theory of cinema and the relationship between film and philosophy. He is now writing a guide to see and analyze *Le Genou de Claire* by Éric Rohmer for the series «Guías para ver cine», edited by Nau Llibres/Octaedro.
