

FICCIONES DE SÍ MISMO. LOS *CONTES MORaux* DE ÉRIC ROHMER¹

Jesús Vega Encabo

Desde sus inicios, la obra cinematográfica de Eric Rohmer transita por entre los meandros de la paradoja, al borde de los abismos de la imposibilidad y de la contradicción. Realista convencido, el cineasta acepta el reto de adentrarse, a partir de lo visible, en el movimiento del pensamiento, la reflexión y la conciencia de los personajes. Defensor como el resto de sus compañeros de *Cahiers du cinéma* y la *Nouvelle vague* de una concepción autorial de la creación cinematográfica, él borra toda huella de sí mismo en sus obras para permitir que la realidad misma aparezca en su plenitud. Cineasta que, en primera instancia, lo es de la palabra, una palabra que invade cada imagen, cada escena, dando lugar a películas que a muchos se antojan trabadas en conversaciones sin fin, se pretende al mismo tiempo y sin ironía un autor de cine mudo. Amante sin fisuras de la forma del cuento, apasionado por la trama novelesca y el relato, parece como si sus obras pivotaran peligrosamente sobre un acto que quizá no haya tenido lugar, sobre los acontecimientos de una historia inexistente.

¹ Este texto fue presentado por primera vez en la Universidad de Valencia. Agradezco los sugerentes comentarios recibidos en la ocasión. Josep Corbí, Fernando Broncano, Francisco Javier Gil, Toni Gomila y Carlos Thiebaut acompañaron la redacción con sus pertinentes y perspicaces críticas.

Jesús Vega Encabo, Universidad Autónoma de Madrid

Los personajes de sus *Contes moraux* no están dispuestos, sin embargo, a reconocer que en las historias narradas «no ha pasado nada». Su narración se mueve en el filo de lo puramente imaginario. El relato crea el acontecimiento. La palabra se erige en acto supremo de fabulación creadora de historias. Las conversaciones inacabables densifican la exhibición que de sí mismos hacen los personajes del relato. La imagen nos sitúa ante la conducta, pero revela en la apariencia un alma invisible, una realidad del pensamiento, una adquisición de autoconciencia por parte de unos personajes ocultos tras sus palabras y, a veces, incluso tras sus narraciones. Lo que se piensa, una y otra vez, en la obra rohmeriana es la artificialidad del arte; el camino a través de la ficción, del trucaje, el artificio, no puede ser sino un tránsito de vuelta a lo real, tanto más cuanto que lo que está en juego es la realidad del «sí mismo», del yo.

En este texto me propongo reflexionar sobre dos retos filosóficos que se sitúan en el corazón mismo de la primera serie rohmeriana de cuentos, los *Contes moraux*. El primero deriva de la insistencia del cineasta en la idea de que su cine quiere ser un *cine objetivo de la subjetividad*. El cine no puede dejar de ser objetivo, pero ¿cómo puede llegar a ser introspectivo y describir la reflexión y el autoconocimiento de los personajes? Es un reto filosófico, pues Rohmer hace de su concepción ontológica sobre el medio cinematográfico su apuesta estilística fundamental. En él, las limitaciones del «medio» se convierten en oportunidades a través de una retórica del despojamiento que no hace sino ahondar en su idea del cine como medio esencialmente realista. Según sus propias declaraciones², una depuración extrema de elementos externos a la propia historia ha de servir para dar cuenta de la relación de uno consigo mismo. Sin duda, la «transparencia» interna de los personajes no podrá darse de modo directo *en la imagen* (vencería, entonces, la mera artificialidad de las convenciones técnicas más «falsas» y «engañosas») sino que se despertará a partir de un cierto tono de la imagen nacido, a su vez, de una peculiar transcripción de las formas del discurso indirecto de la literatura al cine.

² Véase una larga entrevista realizada al propio Rohmer al inicio de su carrera, en pleno proceso de filmación de los *Contes moraux*. «Entrevista con Eric Rohmer. Lo antiguo y lo nuevo», *Cahiers du cinéma*, 172, nov. 1965. Está publicada en castellano en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1976, 42-80.

El segundo tema se conecta con este primer reto de un modo peculiar, o al menos intentaré mostrar que es así, y tiene que ver con cómo se concibe el yo a través de sus modos de ficcionalización. La trama de los cuentos se tiñe de subjetividad a través del acto de narración; pero ¿es el «sí mismo» algo más que un narrador de *sí mismo*? El foco de interés del cine de Rohmer en los *Contes moraux* no es la relación de acontecimientos que componen la supuesta historia sino el acto mismo de narrar, y éste pertenece a un yo que pretende a su vez constituirse y conocerse a través de ese acto. Quizá Rohmer busque, en última instancia, detectar la ilusión intrínseca de toda narración, incluida la narración que haga el sí mismo de sí. Soy cauto en mi formulación, pues seguramente el aire de paradoja del cine rohmeriano no se deja encerrar en la denuncia de la ilusión de todo arte, pues aún la ruptura de la fascinación de la ficción es lo que permite volver sobre la realidad de la historia narrada y del yo narrador y narrado.

Unas breves observaciones sobre el conjunto de los *Contes moraux* son pertinentes antes de comenzar. Los *Contes moraux* componen un único ciclo de seis películas que Eric Rohmer dirige entre los años 1962 y 1972, y cuyas historias comienzan a fraguarse muy temprano en la mente de Rohmer (a finales de los 40 y principios de los 50). Seis películas (*La boulangère de Monceau*, *La carrière de Suzanne*, *Ma nuit chez Maud*, *La collectionneuse*, *Le genou de Claire* y *L'amour, l'après-midi*) que se conciben como partes de una sola obra, como una especie de variaciones sinfónicas sobre un tema que recurre ampliado, invertido y desarrollado a través de cada una de ellas. El tema ha sido descrito por el mismo Rohmer y por sus críticos en innumerables ocasiones: un hombre, comprometido, al menos en su mente, con una mujer que representa para él un cierto tipo de ideal, se encuentra con una mujer que parece desviarle de su camino; comienza en algún sentido una errancia, que acaba finalmente con una vuelta a la mujer buscada y, en cierto modo, ya elegida. El esquema tiene un cierto aire hegeliano. El ideal abstracto de la mujer buscada requiere su confirmación a través de la negatividad de la errancia y de la tentación. No sin matices, podría incluso decirse que la historia, como destino, describe el proceso de la adquisición de autoconciencia por parte del personaje que narra su vida pasada. Aunque los flirteos hegelianos son reconocibles en algunas de las entrevistas concedidas por el cineasta y en algunas de sus obras de crítica de arte (en especial, diría, en su obra como teórico y crítico musical), creo

Jesús Vega Encabo, Universidad Autónoma de Madrid

que no deberían tomarse demasiado en serio como marco interpretativo de la serie de los cuentos morales. Sin duda, los personajes vuelven a la razón tras su periodo de errancia; pero es el camino del autoconocimiento lo que se pone en entredicho en el relato, y ahí los huecos y fisuras que la *narración* cinematográfica deja abiertos son numerosos. Quizá no todo esté cerrado sobre sí mismo, quizá haya fluctuaciones que permitan cambiar el sentido de la historia. Los *Contes moraux* se construyen en torno a la incertidumbre de estos *quizás*.

Entender por qué estos cuentos son *morales* es esencial para comprobar cómo en la narración se imbrican los problemas de un cine objetivo e introspectivo al mismo tiempo. Los cuentos rohmerianos se dicen *morales* en un triple sentido. Una de las acepciones del término «moral» –que no puede sin más traducirse a nuestro idioma– es la que contrasta lo moral con lo físico. Aunque «moral» en francés podría traducirse sin merma por «espiritual», esto nos dejaría sin los matices específicamente rohmerianos. Sin duda, estos cuentos se ocupan de los estados mentales y sentimientos de los personajes. Pero los cuentos son morales principalmente porque *todo* sucede en la cabeza del protagonista. Es más, *quizá* no haya acciones físicas, *quizá* el acontecimiento que pretendidamente se narre esté ausente, *quizá* no tenga o no haya tenido lugar. Son morales porque los actos dependen esencialmente de la palabra de quien los narra; están sujetos a su psicología, a su fabulación, a su punto de vista. La historia podría haber sido otra si otro hubiera sido el narrador.

Como sugerí anteriormente, a Rohmer le interesa filmar el *relato* en cuanto acto de narración. El relato siempre accede indirectamente a los acontecimientos que trenzan la trama de lo narrado. La historia relatada queda teñida de la psicología de quien narra. Lo ocurrido, si ocurre de hecho, depende de un acto de enunciación, y éste, a su vez, de un sujeto de la enunciación que introduce cierta opacidad y reflexividad. Si uno logra filmar el relato, como *acto* de narración, entonces ya accedemos, quizá de un modo oblicuo, a modos de pensamiento reflexivo. A través del acto de la narración se exhiben además las justificaciones, las razones que se dan los personajes. Estos se analizan constantemente a sí mismos y analizan también sus motivaciones. Los cuentos son morales porque introspectivos, y la introspección es fundamentalmente narrativa.

Son cuentos *morales* en un segundo sentido más directo. Es la psicología moral y los actos de los personajes en cuanto que están guiados por

una serie de valores y principios en sus formas de vida lo que está en juego. Pero, de nuevo, es el hecho de que esto aparezca como dado en el interior de un previo acto de narrar lo que da su especial significación al carácter *moral* de los cuentos. El acto mismo de narrar es moral; la psicología del narrador es psicología moral. Establece una relación consigo mismo a través de un relato que revela su carácter, su identidad. La clave para dar cuenta de esta relación, que Rohmer quiere mostrar como modo de su autoconciencia, residirá en el hecho de que la ficcionalización que de sí mismo haga el personaje estará sometida a una cierta incertidumbre y ambivalencia. En términos narratológicos, la cuestión se ha planteado generalmente como un problema relativo a la fiabilidad de los narradores; pero los *Contes moraux* rohmerianos no sólo se ocupan de poner en entredicho esta fiabilidad o de teñir de una clara ambigüedad a sus actos. Más bien, hacen de la relación entre el yo narrador y el yo narrado el objeto mismo del interés cinematográfico, y descubren en esta relación el trasunto de la misma estructura de la conciencia que, en un sentido, se auto-constituye (es autora de sus propios contenidos) y, en otro, igualmente fundamental, está limitada por la realidad que se le impone (y no es autora de sus propios contenidos). En los *Contes moraux*, no se trata únicamente de la fiabilidad del narrador; una lectura en estos términos olvidaría el carácter personal de la reflexión que tiñe la narración. Importa, ante todo, la sinceridad y veracidad del personaje que narra. El protagonista-narrador querría hacernos conocer lo que piensa y lo que le motiva en cada momento de la historia que narra, su vida, pero quizá decir la verdad sobre sí mismo, en buena fe, no sea tan sencillo. Pondrá en juego su *carácter* como ser moral a través de la exposición que la cámara, inquisidora natural y realista, hace de su propio ser. No podrá con ello escapar a la mirada de los otros.

El tercer sentido en que estos cuentos son «morales» no es sin más reconocible en la estructura de la obra rohmeriana. Sus cuentos son herederos de toda una tradición de fábulas, de cuentos fantásticos y filosóficos. Esta tradición no concebía el cuento sin una moraleja. Los cuentos rohmerianos también son cuentos con moraleja, aunque ésta se esconda tras los hilos de una complicada madeja de formas de fabulación. El cuento tradicional hacía explícita la moraleja al final del relato. Rohmer requiere del espectador un compromiso y un reconocimiento de la última enseñanza del cuento. En cierto modo, está en sus manos, en su elección. Los *Contes moraux* son cuentos didácticos, morales porque edificantes. La di-

ficultad reside en que el *discurso* rohmeriano se escapa de entre las manos, enredado entre tanto punto de vista, entre tanta narración, entre tanta palabra. Como él mismo ha afirmado, se trata de saber *qué dice él*, en cuanto generador de discurso, porque su discurso no coincide necesariamente con el de sus personajes³.

El carácter moral de los *Contes moraux* adquiere su significación plena en el hecho de que son cuentos en los que los personajes se toman a sí mismos como personajes de novela. Son como quijotes, que hacen de sí mismos héroes en busca de aventuras; viven su existencia en el interior de una historia novelesca; crean incluso sus propias condiciones de existencia novelesca. Es más, son quijotes morales; los actos que aparentemente conforman sus historias –las supuestas aventuras– son moralmente heroicos, es decir, reflejo de una voluntad libre que toma la decisión «verdadera». Son caballeros andantes de la virtud que narran sus aventuras, aquellas en las que han sabido vencer la tentación y el vicio, en las que su voluntad ha logrado mantener la integridad de sus convicciones y la resolución en sus vidas. Pero, de nuevo, no está aquí lo esencial de la trama y de la dificultad cinematográfica –autoimpuesta por las intenciones del propio Rohmer– de los *Contes moraux*: es crucial que estos personajes heroicos se presenten además como modelos y paradigmas de virtud, dignos de emulación. Este aspecto remite nuevamente al complejo hecho de narrarse a sí mismo: quien se narra se presenta al espectador como superior moralmente. Pero su conducta, lo que nos da la cámara, pone en entredicho la imagen de sí mismo que el personaje-narrador intenta transmitir. Por eso, el espectador ha de decidir igualmente si tomarlo como modelo de virtud o reconocer la hipocresía de un personaje que no llega a despertar nunca todas sus simpatías. Los *Contes moraux* apuntan, ante todo, a la conciencia moral del espectador, quien finalmente deberá tomar en sus manos las riendas de la historia, resolver la intriga e identificarse o no con los modelos morales propuestos. Si el cine de Rohmer muestra la relación de uno consigo mismo es menos porque exhiba los aspectos subjetivos del pensamiento de un modo directo (como podría hacerse con un monólogo interior o una cámara subjetiva), que porque no pueda constituirse

³ «Mon cinéma, dites-vous, est littéraire: ce que je dis dans mes films, je pourrais le dire dans un roman. Oui, mais il s'agit de savoir ce que je *dis*. Le discours de mes personnages n'est pas forcément celui de mon film». «Lettre à un critique (A propos des *Contes moraux*)», en *Le goût de la beauté*, París, Flammarion, 1989, p. 114.

el sentido de la imagen más que si despierta un modo reflexivo en la conciencia del espectador. Como algún crítico⁴ se ha atrevido a afirmar, el garante de la representación en la obra rohmeriana es siempre el espectador. Ni lo representado ni la representación misma ofrecen las claves de un mundo de fabulaciones que se incrustan unas dentro de otras.

En este punto reside la complejidad cinematográfica del estilo rohmeriano. Su atractivo descansa sobre la distancia que abre ante el espectador para que éste recupere la historia desde su propia reflexión. Rohmer, como otros cineastas modernos, reconduce los mecanismos de la identificación propios del cine clásico para hacer visible la propia estructura de ficción (y de «engaño» artístico) del cine. El apego hacia los protagonistas que el cine clásico parecía imponer en el espectador se desvanece a través de estrategias que permiten poner en cuestión sus actitudes y acciones. Rohmer hace de la verosimilitud y de la naturalidad, paradójicamente, los mecanismos de distanciamiento que hacen posible un alejamiento por parte del espectador de la autocomprensión que los héroes hacen de su propia historia. Por ello, Rohmer necesita implicarnos en la experiencia íntima de los pensamientos de estos personajes, para después hacer más *visible* incluso la ceguera (ante todo, moral) que los atenaza.

Frente a la naturalidad de la imagen que nos hace pensar en historias que suceden en presente y directamente ante nuestros ojos, como dije anteriormente, Rohmer construye su estilo en estos *Contes moraux* a partir de una «transcripción» del discurso indirecto literario a la imagen. En un conocido texto, con el título «Le film et les trois plans du discours: Indirect/Direct/Hyperdirect»⁵, Rohmer declara que el cine también puede dar cabida al estilo indirecto. Obviamente no lo hace de modo abierto. Más bien, aparece como un *tono* de la propia palabra en la imagen una vez que ha pasado por la escritura indirecta. El discurso indirecto en que «están escritas» algunas de las escenas de los *Contes moraux* deja su huella en la imagen⁶. Esto hace que al carácter «hiperdirecto» del cine, que po-

⁴ Tortajada, María, *Le spectateur séduit: le libertinage dans le cinéma d'Éric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique*, Paris, Kimé, 1999.

⁵ Recogido en *Le goût de la beauté*, París, Flammarion, 1989, pp. 119-129.

⁶ Rohmer recuerda, en su introducción a la publicación de los cuentos, que los textos preceden en tiempo a las películas. Uno no puede ver en los textos publicados, sin embargo, guiones (con indicaciones para el rodaje), pues, entre otras cosas, muchos de los diálogos que encontramos en las películas estaban previamente escritos en estilo indirecto. Véase Éric Rohmer, *Six contes moraux*, Paris, L'Herne, 1974, pp. 7-12.

dría hacer pensar en puro teatro, se superponga un tono indirecto, con un cierto aire de opacidad que el espectador no puede dejar de sentir. Este efecto se multiplica por el hecho de que el presente en que está conjugada la imagen contrasta con el pasado de una voz narrativa que está representada en la diégesis. Adquieren así las imágenes un nuevo tono de memoria temporal que genera una nueva incertidumbre y ambigüedad sobre lo que *realmente* ha pasado. Es cierto que el presente de la narración (el tiempo desde el que el narrador hace accesibles los hechos) no está presente en la imagen más que a través de una voz narrativa que parece venir, a su vez, del pasado.

El objetivo rohmeriano es *mostrar* pensamientos y sentimientos, los caminos del corazón, de personajes que se sienten protagonistas de una historia que persiguen y que cuentan ante otros y ante sí mismos. Pero para dar cuenta de esta transparencia interior de los personajes-narradores, la imagen —dadas las propias constricciones estilísticas que se ha impuesto el propio cineasta—, no puede utilizar procedimientos narrativos tradicionales, como podrían ser la transcripción directa de los pensamientos y sentimientos o las técnicas del monólogo interior. Atentaría contra el carácter realista de la imagen. Una tercera técnica, más afín al cine, estaría, sin embargo, disponible, una especie de *discurso indirecto libre* (una especie de traducción de la palabra del personaje en el discurso del narrador) en el que la comprensión que el personaje tiene de su mundo y de su historia es tratada por la imagen, por la cámara, desde un punto de vista diferente que «transforma y refleja» la propia visión del personaje que actúa sobre la pantalla⁷. Esta forma estilística, que describió detalladamente Pasolini en algunas de sus obras, sufre una cierta modificación en el estilo rohmeriano. Pasolini definió su «cine de poesía» a partir de un procedimiento que sirve para reflejar en la imagen la conciencia que de sí tiene la cámara, una especie de equivalente del discurso indirecto libre para las imágenes. En Rohmer, por el contrario, el efecto de *subjetivación* no procede de una cámara que se hace sentir en su movimiento. Su cine no es tanto de poesía como «de prosa»⁸. La cámara no es, sin más, un trasunto del autor y de su enunciación. El efecto del in-

⁷ Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 319 ss.

⁸ Véase la obra ya citada *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1976.

directo libre rohmeriano se sitúa en el contraste, muy marcado en ocasiones, entre una palabra liberada como acto de fabulación (como sugiere Deleuze) a través de la narración y una imagen que deja al descubierto, al mostrar la riqueza y espesura de los seres mismos en su aparecer, el carácter mismo de este acto de fabulación. Rohmer sugiere este contraste en un sutil tránsito del discurso indirecto (en el relato escrito que precede a la película) a discurso directo, haciendo que un punto de vista se refleje en la imagen como acto de habla directo. Crea así un cierto tono en la palabra que hace sentir una cierta opacidad narrativa. Veamos cómo funciona tomando como punto de arranque el papel que el comentario del narrador de la historia desempeña en la construcción fílmica de los *Contes moraux*.

El primer acto fundamental de narración de sí mismo se expone en los *Contes moraux* a través del comentario en voz en *off* que está presente en casi todas las historias. Cada cuento moral rohmeriano está encuadrado, al menos, por algunas declaraciones en primera persona del protagonista principal (es así en todos los *Contes* excepto en *Le genou de Claire*⁹). Para enfatizar esta presencia del yo en la narración de la historia, en ocasiones no tenemos ningún indicio sobre el nombre del protagonista-narrador. Ni otros personajes lo nombran en la historia; ni tampoco se nombra a sí mismo. Se introduce la voz narradora como un narrador homodiegético que vuelve sobre acontecimientos pasados, pero para poner en juego su identidad como ser moral, su capacidad de acción como ser autónomo. El comentario no sirve para doblar la imagen con los pensamientos de los personajes. Hay un sentido en que esos pensamientos no corresponden a las acciones que vemos en la pantalla sino al modo en que la narración del protagonista las ve en un tiempo posterior. Es la continuidad y unidad del punto de vista del protagonista-na-

⁹ La quinta película de la serie renuncia al narrador homodiegético que, desde un tiempo posterior, se acerca a los acontecimientos y que, en el resto de obras, se presenta en forma de voz *en off* con mayor o menor presencia. Pero esto no hace menos compleja la estructura narrativa de la obra, pues Rohmer no duda en desdoblar los narradores homodiegéticos, en la figura de Aurora, escritora y novelista que no narra, pero parece gobernar maquiavélicamente los acontecimientos, y en la figura de Jérôme, el héroe moral, que relata «lo que sucede» en un momento posterior. Como el propio Rohmer reconoce, la singularidad del acto/gesto que da sentido a la historia –acariciar la rodilla de Claire– impedía superponer el relato y el acto. Por ello, opta por yuxtaponer ambos momentos. Los pensamientos sólo surgirán, entonces, en estos relatos posteriores al acontecimiento.

rrador sobre la historia lo que se muestra en la voz *en off* rohmeriana. El cine puede multiplicar los puntos de vista y las voces que narran mediante procedimientos que no están accesibles a la novela y al cuento. Y es este juego audio-visual el que quiere aprovechar Rohmer como específicamente cinematográfico. En ese juego podrá tematizarse el modo en que el yo, en cuanto punto de vista, queda reflejado y expuesto. La voz *en off* recoge todo lo que el narrador libremente quiere ofrecernos sobre la historia, sobre sus intenciones, sobre sus pensamientos. Marca los acontecimientos de la vida que podrían componer una historia. Pero la historia no es ese conjunto de acontecimientos. La vida narrada no se compone de acontecimientos. Necesita de las motivaciones y de la mirada de otros, entre los que se incluye el espectador.

Un hecho significativo de los *Contes moraux* es que no dan pistas claras para identificar el narrador del propio film. La cuestión no se resuelve apelando a que el narrador es el personaje protagonista, aunque parece haber una identificación del narrador *de* la historia con un narrador *en* la historia. Se trata de que, con toda probabilidad, tenga poco sentido hablar de la selección y orden de las imágenes que componen el film como resultado de la actividad de un narrador de la ficción. Sin duda, tienen un autor que, como en las obras literarias, está implícito en la obra, y no coincide necesariamente con el autor real. Recordemos de nuevo que Rohmer tiende a borrar sus huellas de autor en sus películas. Pero hay un autor que compone las imágenes, y es obvio que el narrador explícito de las historias, en primera persona, no coincide con el autor implícito¹⁰.

Esto afecta a los puntos de vista desde los que la historia se hace accesible al espectador. No sólo la voz del narrador-protagonista marca todo acceso a los acontecimientos. La idea es que quizá no haya narración fílmica en un sentido estricto, pues ¿qué podría *decir* la cámara? ¿Qué podría enunciar? Es cierto que no es únicamente lo que entrega la cámara a la vista lo que compone una obra cinematográfica, pero incluso la palabra y el sonido

¹⁰ La idea de que el cine carece de «narradores» que son la base de la enunciación es muy controvertida y requeriría amplios comentarios. Aquí me interesa el sentido rohmeriano en que esto es así: las imágenes no se ofrecen como un «discurso» que básicamente *dice* o *enuncia* desde una instancia narrativa que, después, coincide (en puntos esenciales) con la del narrador que se presenta como «artífice» de la historia. G.M. Wilson, en su magnífico libro *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View* (Londres, The John Hopkins University Press, 1986), argumenta en contra de la introducción de narradores para dar cuenta de toda construcción de historias en el cine.

son principalmente aspectos *mostrados* de la realidad, o al menos así lo exige la depuración estilística rohmeriana que rechaza, entre otros aspectos, la música extradiegética. Los puntos de vista desde los que se hace accesible la realidad mostrada en la imagen componen, con el punto de vista desde el que el narrador quiere ordenar los acontecimientos y el sentido de los mismos, un mosaico rico en encuentros y desencuentros, rico en tensiones irresueltas. La cámara no recoge necesariamente el punto de vista subjetivo del narrador, no ofrece su punto de vista en cámara subjetiva. La mirada de los otros aparecerá una y otra vez como un fuera de campo que interroga el sentido de la historia. La subjetividad de los otros, como un punto de vista que tiende a coincidir en ocasiones con una cámara subjetiva, se hace así «reconocible» en la imagen sin ser imagen. Rohmer no gusta excesivamente de los planos en cámara subjetiva¹¹; podrían llevar a confundir al espectador y hacerle pensar que son las imágenes de la propia mente de quien observa lo que allí aparece, cuando no es más que una escena estrictamente objetiva. Pero su obra está repleta de campos que podríamos denominar *personalizados*, en los que la apariencia del mundo se tiñe del sentido de quien observa. Así, en *La boulangère de Monceau*, parte de la historia comienza a estar personalizada sin que el espectador pueda saberlo hasta el final de la misma; un cambio de punto de vista, sorprendente dada la quehencia rohmeriana por planos a la altura del ojo humano (un picado desde un edificio), marca una posible mirada que no está anclada aún en ningún personaje y que, finalmente, se revelará como la mirada de la mujer buscada, elegida. Un plano personalizado más significativo aparece poco después del comienzo de *Ma nuit chez Maud*, cuando el protagonista «aparece» en cámara subjetiva desde su coche, y tras pronunciar sus únicas palabras como voz narrativa en *off* («Ese día, el lunes 21 de diciembre, me vino la idea brusca, precisa, definitiva de que Françoise sería mi mujer») surge en el plano la figura de la mujer elegida, Françoise, como imagen de su memoria, como idea, como ficción de su aventura.

Los personajes rohmerianos gustan del placer de narrar, de contar su propia historia. Su heroicidad fabulada se dobla de un cierto orgullo y autocomplacencia. El narrador controla los acontecimientos de *su* histo-

¹¹ Esta idea quizá deba matizarse. Rohmer sí aprovecha, especialmente en alguno de los *Contes*, planos en los que se identifica un punto de vista anclado en un personaje. Evita, sin embargo, la tentación de hacer de aquello que se ve «en el plano» una mera imagen, que se confunda con lo que aparecería subjetivamente en la mente de quien mira.

ria como si de situaciones de ficción se tratara. Pero además gustan de explicarse y de justificarse; hablan una y otra vez de sí mismos. Son los juicios que hacen sobre sí mismos, sobre sus *actos*, lo que se ponen en entredicho. Además componen su imagen una y otra vez ante los otros. Se miran constantemente a sí mismos. De nuevo, la cámara rohmeriana buscará romper la autosatisfacción y complacencia de los personajes. La cámara privilegiará la mirada de otros, incluso su escucha. El centro de toda fabulación es la palabra, pero la palabra excede a quien la pronuncia. Adquiere realidad en el otro. Por eso, la palabra siempre se sitúa en un intervalo, temporal o espacial.

Se sitúa en el intervalo que va desde la acción a su reflexión o su relato. Todo relato es una reflexión temporalmente diferida del acontecimiento. La palabra del narrador en *off* se sitúa en el intervalo temporal que va desde el pasado de los acontecimientos al presente de su relato. Su exterioridad en relación a la imagen crea un delicado espacio de incertidumbre; es visible e invisible al mismo tiempo. Quien enuncia se hace presente en la historia, pero no es visible *en cuanto que enuncia*. Pero no deja de ser parte del campo perceptivo de la audioimagen, presente en la imagen a través de una palabra de otro tiempo, una reflexión que tiñe delicadamente la visibilidad de la imagen. A Rohmer le interesa el intervalo temporal entre el acto y su justificación, por eso en *Le genou de Claire* el comentario narrativo no se hace en voz en *off*: pasa a formar parte de los acontecimientos mostrados en la pantalla. El relato *dura* tanto o más que el supuesto acontecimiento, y la palabra inaugura entonces una clara incertidumbre en el intervalo entre ambas escenas. Es como si algo hubiera pasado en ese intervalo.

Pero, sin duda, los intervalos espaciales en los que se sitúa la palabra son muy queridos al Rohmer de los *Contes moraux*. Los diálogos traban la exposición de los personajes a través de su palabra. La cámara dibujará, en toda conversación, un espacio abierto que va desde la enunciación a la escucha, y es en ese espacio en el que se crea el acontecimiento. La fabulación está en el intervalo existente entre quien se expone en la palabra y quien juzga a la escucha. La cámara rohmeriana hace que el fuera de campo adquiera fuerza creadora. Es lo que sucede allí lo que revela el valor mismo de la palabra o de la mirada. Rohmer hace gala en casi todas sus películas de su concepción del cine como «arte del espacio». En *Ma nuit chez Maud*, de nuevo, la construcción del espacio cinematográfico en la larga escena que da título a la película la cámara busca que el especta-

dor *vea* el espacio. Se sitúa *entre* los personajes, pues en ese intervalo se generará la historia, es decir, la tensión provocada por la psicología de cada uno de ellos. La cámara buscará la reacción de los otros a las palabras; el personaje-protagonista, en este caso, aparecerá como doblemente presente y como doblemente eludido, como voz narrativa en un fuera de campo temporal absoluto y como voz diegética en un fuera de campo concreto. Las reacciones pueden teñir la afirmación de duda. Rohmer hace del espacio cerrado del campo/contracampo un espacio abierto en el que se pueda desvanecer la certeza del discurso, en el que puedan aparecer fisuras. Así controla Rohmer el poder de la palabra, una vez liberada como acto de fabulación. Cada palabra busca su efecto sobre los otros. El intervalo representa ese espacio de la interrogación en el que la fabulación llegará a formarse o desvanecerse. Pero hay además un último intervalo que es constitutivo de la representación rohmeriana, el espacio absoluto del fuera de marco, en especial el que apunta al espectador, y que está «mentado», en ocasiones, a través de planos que, aunque parezcan estar anclados en el interior de la diégesis, se dirigen finalmente al espectador¹².

Los personajes rohmerianos de los cuentos crean situaciones novelescas en las que actuar como personajes. En cierto modo, puede decirse que traman en parte lo que ocurre en la historia que narran. No sólo dan vida a su personaje al narrar la historia y tomarse a sí mismos como seres de ficción. Desde la situación «novelesca» que el protagonista de *La boulangère de Monceau* genera por puro placer de la intriga y de lo misterioso (lo novelesco se convierte en estrategia de seducción) hasta la compleja trama de situaciones que se complace en crear Adrian en *La collectionneuse*, los personajes rohmerianos exhiben una artera inteligencia maquiavélica que denota la perentoria necesidad de autoafirmarse en cada momento. Es cierto que, en otras ocasiones, los personajes se dejan *apparentement* arrastrar por situaciones creadas por otros (así ocurre por cierto en *La carrière de Suzanne* o *Le genou de Claire* o *L'amour, l'après-midi*). Esto forma parte de los desdoblamientos armónicos que las variaciones sinfónicas del juego rohmeriano logran desplegar. No obstante, muchos de estos personajes no dejan de verse a sí mismos como parte de otra historia, como inmersos en una novela de aventuras o de detectives o de viajes, o en una novela romántica o en un cuento de libertinaje. Como he

¹² Así, los planos del sacerdote en las misas de *Ma nuit chez Maud*.

dicho repetidamente, el núcleo de los personajes en los *Contes moraux* está en esta forma de ficcionalizarse que los caracteriza. Hacen ficción de sí mismos no sólo al narrar su propia historia en voz *en off*. Hacen ficción de sí mismos al *creerse* personajes de una historia de ficción. Quizá su propia historia, la que narran, no es más que ficción, quizá se disuelva en ese punto en el que el acontecimiento no ha tenido lugar. Pero hacen ficción de sí mismos al vivir las situaciones como si de una trama novelesca o de cuento se tratara. No es extraño encontrar al yo-protagonista de las historias inmerso en esa trama que procede de las más diversas fuentes. Jérôme, en *Le genou de Claire*, poco a poco se verá atrapado en una historia que su amiga, la novelista Aurora Cornu, le cuenta en las primeras escenas, un «viejo proyecto de novela» en el que un hombre de la edad del protagonista ve turbada su tranquilidad por dos jovencitas que juegan en la propiedad vecina. Poco después, Jérôme comenzará a jugar a la seducción con las dos jóvenes vecinas. Frédéric, protagonista de *L'amour, l'après-midi*, aprovecha los tiempos muertos del transporte parisino para embarcarse en la lectura de su novela de aventuras, el *Voyage autour du monde* de Bougainville; y poco después no puede sino describirse a sí mismo como navío que boga entre la muchedumbre de París¹³.

El pensamiento y la ensoñación surgen en esos momentos de vacío en que nada ocurre. Todas las historias de los *Contes moraux* se sitúan en tiempos y espacios vacíos, alejados de la vida corriente. La fantasía llena el vacío de la existencia. La ficción parece colmar nuestras ansias de aventura; no sabríamos no pensar en nada. Rohmer juega de nuevo con la paradoja de tomarnos inevitablemente como personajes de cuento cuando en esa ficcionalización de nosotros mismos estamos siendo atrapados por la viciosa condición del ocioso, del indolente, del apático. En pequeñas dosis, los personajes rohmerianos de los *Contes moraux* se enfrentan a la angustia de un vacío en el transcurrir de lo cotidiano, bien el vacío al inicio de la tarde, donde cualquier ensoñación parece posible, bien el vacío provocado por las vacaciones veraniegas ricas en sensualidad y colorido, bien la condición excepcional de las vacaciones navideñas y de una noche

¹³ «J'aime la foule comme j'aime la mer, non pour m'y engloutir, m'y fondre, mais voguer sa surface, en écumeur solitaire, docile en apparence à son rythme, pour mieux reprendre le mien propre, dès que le courant se brise ou s'effrite. Comme la mer, la foule m'est tonique et favorise ma rêverie. Presque toutes mes pensées me viennent dans la rue, même celles qui concernent mon travail». Estas son las palabras de Frédéric en la versión escrita de la obra. Vid. Rohmer, E., *Contes moraux*, Paris, Ed. L'Herne, 1974, 210.

de nevada intensa. Conjuran el estado de indolencia mediante la fabulación fantasiosa de sus historias, historias que quizá queden finalmente encerradas en su mente. Por eso, no es descabellado pensar estos momentos como tiempos de errancia, tiempos en los que los personajes están a punto de «perderse». La ficción, en especial cuando se ceba en el sí mismo, amenaza siempre con trazar un camino de pérdida y errancia. Pero, como en la novela caballeresca, la errancia es igualmente camino de búsqueda. Como en *Perceval*, cuento caballeresco que el propio Rohmer transcribirá para la pantalla poco después de finalizar el rodaje de los seis cuentos morales, el caballero hace de su errancia una búsqueda espiritual. La errancia de la ficción ha de permitir un descubrimiento. Así *se piensan* los personajes rohmerianos; *dicen* haber descubierto finalmente cuál era la decisión «verdadera», aunque haya sido a través de la ficcionalización de sí. No obstante, el peligro acecha en forma de inautenticidad y de auto-engaño. Es cierto, no podemos dejar de hacer la narración de nuestras vidas y configurar así nuestro yo, pero al ficcionalizarnos corremos también el riesgo de alejarnos de nosotros mismos. Rohmer hace de sus personajes caballeros andantes que se consideran dueños de sí y que, aparentemente, vuelven sobre su yo firme en el momento adecuado, antes de dejarse vencer por la trama que ellos mismos parecen haber creado. La ficción –las ensoñaciones– da paso al pensamiento; los personajes, al ficcionalizarse, comienzan a pensar sobre sí mismos, y construyen así un personaje en el que finalmente querrán verse reconocidos.

Los protagonistas de los cuentos hacen de sí personajes de *su propio relato*. Al relatarse ponen en juego su *yo*, el yo bajo los modos de la ficcionalización. El *sí mismo* aparece, a la vez, como narrado y como narrador de sí mismo. En realidad, es esta relación interna de las dos formas del «sí mismo» lo que funda la peculiar elusividad del yo. ¿Cómo se relaciona el «sí mismo» que narra al «sí mismo» que es personaje de la narración, no de cualquier narración sino de su propia narración? ¿Quién es el «sí mismo» en cuanto personaje de la historia que relata? ¿No se abre una distancia tal entre el yo que narra y el personaje de las historias que el primero se permite manipular, cambiar a voluntad el personaje que representa? ¿Sigue siendo, entonces, «sí mismo»?

Mis anotaciones filosóficas no quieren venir desde fuera del propio «texto» rohmeriano. Pero quizá un excursus por una cierta teoría del «yo» pueda ayudar a pensar esta última dificultad. De hecho, intentaré mostrar cómo los *Contes moraux* podrían ayudar a arrojar ciertas dudas sobre

esta concepción. Considérese la posibilidad de que el «sí mismo» no sea sino el protagonista de su autobiografía. El yo es el autor/narrador de novelas en las que es personaje. Una opción, por ejemplo, podría ser que el yo que narra no *sea* un yo real que dé vida al personaje. Este yo-narrador no sería, por tanto, menos «ficticio» que el yo-narrado, personaje de la *auto*-biografía. Pero es claro que esta versión es insuficiente para dar cuenta de que es el *mismo* sí mismo el que narra y el personaje narrado. Esto es lo que hace de una *auto-biografía* una *auto*-biografía.

He aquí otro aspecto característico de este problema: ¿está la historia narrada en la que el sí mismo es el protagonista en *nuestras* manos? ¿Cómo se puede explicar este dominio de sí en el que el yo no es sino el personaje de la historia de *su* vida? Se explicaría si el yo no fuera más que una *autoconcepción de sí*. Cada autoconcepción no es sino una representación, una especie de máscara o «rol» que es actuante, es decir, que gobierna la conducta en todas sus dimensiones. Así, los protagonistas de los cuentos rohmerianos habrían hecho de sí mismos a través de la narración, que no es sino una forma de autorepresentación, esos personajes cuyo rol gobierna la conducta real del sí mismo que son. El personaje que representan es el personaje que *piensan* que han de desempeñar, pues corresponde a la imagen de sí mismos que se han construido. Los héroes de los cuentos se piensan a sí mismos como seres gobernados por la voluntad pura, dueños de sí, seres que toman sus decisiones guiados por principios firmes y sólidos. Ese es el papel que se han dado a sí mismos, que piensan que han de desempeñar, y que *por ello mismo* sirve como guía *real* de su vida. Los personajes conforman su vida a la narración que hacen de ella. De este modo, parecería que el sí mismo narrador *fuera* el sí mismo narrado, pues el personaje de la autobiografía no es sino aquel sí mismo que se acomoda a la autoimagen que guía la historia narrada. El yo-narrador representa, en el sentido performativo, su narración¹⁴.

En principio, la compleja reflexión de *moralista*, en el triple sentido que anteriormente apuntábamos, parece enmarcarse en una concepción del yo como identidad narrativa, como personaje de su propia autobiografía. Pero creo que esto no es más que una engañosa apariencia, que surge de una falta de comprensión de cómo funciona la imagen a la hora de poner en tela de juicio la narración misma, de cómo se inserta en la

¹⁴ Las ideas del último párrafo están claramente expuestas en Velleman, D. J., «The Self as Narrator», en *Self to Self. Selected essays*, Cambridge University Press, 2006, 203-223.

tarea de *mostrar* el yo y la relación del yo consigo mismo. En otras palabras, depende de cómo el propio estilo de Rohmer pretende mostrar las formas de subjetividad a través de la imagen. El ejercicio de psicología moral rohmeriano nos sitúa ante personajes que se examinan a sí mismos, que exhiben sus deseos y sus razones, que se esfuerzan por la auto-comprensión, que en ocasiones se exponen impudicamente y, en otras, se esconden tras su relato. Es cierto que, en la narración que hacen de sí, se conciben como seres libres y morales. Se piensan a sí mismos como estando a su disposición, en condiciones de tomar una decisión que creen libre y verdadera. Finalmente, creen estar en poder de su propia naturaleza y de su carácter. Es más, ese poder se antoja incondicional. Al hacer de sí no más que un rol que depende de su autoimagen, piensan quizá que la historia está en sus manos *del mismo modo* en que lo está el relato de acontecimientos en una historia de ficción o que lo están los personajes de ficción. Por eso no es extraño que la decisión que *creen* tomar se vea como una elección gobernada por una voluntad pura, libre y absoluta. Rohmer quiere filmar, y filma, seres libres. La libertad en su ejercicio es el objeto de su construcción fílmica. Es el acto mismo de una elección voluntaria y libre lo que se pretende mostrar. Rohmer no prejuzga, en ningún caso, la realidad o no de la voluntad libre. Quizá sea tan solo ilusorio que elegimos libremente, pero es una ilusión muy poderosa, en la cual hemos de insertar las declaraciones y actos de los personajes. En los *Contes moraux*, la relación fundamental del yo consigo mismo es la del ejercicio de la voluntad libre. La pretensión de hacer un cine objetivo de la subjetividad encuentra su sentido en el esfuerzo por mostrar este ejercicio de la voluntad.

Por tanto, la cuestión ha de ser: ¿qué nos *muestra*¹⁵ la serie de películas de los *Contes moraux* en relación a la libertad del yo que se autodetermina? Adrian, al final de *La collectionneuse*, al examinar sus motivaciones últimas, declara que ha tomado la decisión *verdadera*. Pero ¿está la *verdad* de la decisión realmente en sus manos de modo incondicional como él cree? ¿No puede ser, en algún sentido, *falsa* su auto-imagen, es decir, la concepción de sí que guía el personaje del relato, el rol que representa? Curiosamente, Adrian se decide a leer las *Confesiones* de Rousseau en su retiro veraniego. Busca la vida sencilla, sosegada y natural. Quiere en-

¹⁵ El cine no puede sino *mostrar*; es un arte de la evidencia. Fundamentalmente, Rohmer *muestra* en las imágenes el desacuerdo entre la narración y los seres que hablan y actúan.

contrar esa cercanía interior consigo mismo, esa transparencia que guía la autobiografía rousseauniana. Pero las imágenes, que revelan su actos una y otra vez, ponen en tela de juicio su discurso; y nos hacen abrigar la sospecha de que no es tan sincero como parece creer; el peligro reside en que no percibe la doblez del personaje que ha creado y que ha tomado como la autoconcepción que hace inteligibles sus acciones. Toda confesión –pues ese es el principio que gobierna a los personajes de los cuentos, el de la confesión– pretende revelar una conversión. Rohmer juzga si la confesión hace visible la verdad de tal conversión, pues finalmente lo decisivo no parece estar en nuestras manos. Los *Contes moraux* parecen transitar por ese espacio que hace imposible una genuina *autobiografía*. La explicación que dan de sí mismos los personajes de los cuentos refleja una cierta ceguera, que afecta tanto a sus propias motivaciones como a las que pueden gobernar las vidas de los otros, a quienes los héroes no pueden sino manipular dentro de su propia historia de aventuras.

Sí, los *Contes moraux* se ocupan de la *verdad* de la elección. Pero si algo sabemos es que la verdad no tiene por qué residir en la palabra del narrador, que quizá no dice todo (recuérdese cómo comienza la versión escrita de *Ma nuit chez Maud*: «No diré todo en esta historia»¹⁶) y oculta incluso parte de sus razones y motivaciones, ni en las palabras de los personajes que se autoexaminan ante otros constantemente. Pero tampoco debemos asumir que la verdad se encuentra del lado de las imágenes que de modo automático reflejan fielmente lo que sucede. La objetividad del dispositivo cinematográfico no ofrece la verdad de la historia. Acceder a la verdad de la historia requeriría entrar de lleno en la verdad de la elección, y recuérdese que, entre las obsesiones rohmerianas, está la cuestión de si el cine está en disposición de mostrar las bambalinas de la conciencia libre que elige y se autodetermina.

Hay una interpretación de la que se podría decir que da forma a una cierta ortodoxia rohmeriana: la imagen moral del hombre, tal como aparece en los cuentos, está inserta en un marco de inspiración católica. Rohmer mostraría cómo la firmeza de las convicciones de los personajes confirma la elección final que les lleva a abandonar la errancia, a no dejarse vencer por la tentación de la mujer que se les cruza en el camino. Es más, sus actos son dignos de mérito, dignos de alabanza y de reprobación moral. No hay azar en un sentido metafísico último, pero sí quizá

¹⁶ Rohmer, E., *Contes moraux*, edic. cit., 61.

el necesario concurso de la gracia. La tesis última es que *no todo* está en nuestras manos. Sin embargo, a pesar de de esta apelación a la gracia, ha de ser la *creencia*, la convicción que guía realmente al héroe moral, la que conduzca al éxito. Los personajes de los *Contes moraux* exhiben, por tanto, un camino de aprendizaje moral, que les hace conscientes de la verdad de su decisión final, y les permite confirmar sus convicciones y lograr una conversión que dé fuerza a su nueva autoconcepción (así parece ser en *Ma nuit chez Maud*, *La collectionneuse* e, incluso, en cierto sentido, en *Le genou de Claire*). Este camino de aprendizaje les hace aparecer como héroes que gobiernan adecuadamente sus pasiones. Rohmer confía en que la voluntad, guiada por la razón, puede llegar a dominar el desorden pasional. Aboga, en cierto sentido, por una geometría cartesiana de las pasiones.

Pero ¿es ésta la lectura que se desprende efectivamente del visionado de los *Contes moraux*? ¿Es ésta la *verdad*, a su vez, del discurso rohmeriano? Recordemos de nuevo que Rohmer insiste en que su yo, *su* creencia, no está en sus películas. Si inventa personajes e historias, no lo hace en base a su biografía íntima. Se oculta y borra sus huellas. Esto es cierto sólo a medias. Llama la atención sobremanera que los cuentos vuelvan una y otra vez sobre el libre albedrío, el azar y la predestinación, que se conviertan en objeto de reflexión directa en *Ma nuit chez Maud*, y que los conceptos de mérito y gracia no puedan desgajarse de la actitud y mentalidad de sus protagonistas. Pero la firmeza de las convicciones y la imposición de la voluntad sobre las pasiones en una decisión libre, verdadera, no parece confirmada en los mismos cuentos. Es como si las obras rohmerianas también hubieran escapado a su control; la confirmación de la primera elección no exhibe necesariamente los rasgos que atribuiríamos a una decisión voluntaria y libre, digna de mérito. Conjurán los personajes el deseo que despiertan las mujeres que se cruzan en su camino, pero el valor y el heroísmo al que apelan para explicar sus actos parecen faltar. Por un lado, *quizá* sea verdad que los personajes no dudan realmente entre la mujer buscada y la mujer con la que se topan y que les desvía de su camino al tiempo que buscan asegurar (mediante un primer encuentro, mediante el matrimonio o mediante la confirmación del lazo matrimonial) la prioridad de la elegida. Por otro lado, no es menos cierto que la imagen, y está en su naturaleza, introduce una cierta ambigüedad y ambivalencia que pone en entredicho las voces y puntos de vista que el personaje/narrador nos ofrece sobre la historia.

Jesús Vega Encabo, Universidad Autónoma de Madrid

No sabríamos repetirlo suficientemente: es la imagen como tal, por su valor de revelación de los seres en su aparecer, la que inevitablemente genera la ambigüedad y la ambivalencia. En Rohmer, no es sólo que sirva para poner en cuestión la fiabilidad del narrador en primera persona; es más bien que la imagen revela cómo *lo imaginario* puede encontrar su lugar en el mundo. La densidad de la imagen se manifiesta en su capacidad de revelar una realidad transida de puntos de vista y de subjetividad. Por eso, mostrar desde la exterioridad un personaje que habla y que fabula, que se deja atrapar en sus miradas, permite sembrar incertidumbres sobre la honestidad y veracidad de su carácter, en especial cuando no hace sino tomarse a sí mismo como personaje de ficción. Este hecho tiene consecuencias morales para toda narración autobiográfica. En una autobiografía corremos el riesgo de contemplarnos como ficciones y olvidar que los límites a nuestra interpretación deben reconocerse a través de la mirada moral de los otros. La cámara en Rohmer adopta una actitud moral, la del respeto a los seres que filma en su belleza, la de una mirada que ha de juzgar en última instancia sobre la realidad de las convicciones de un yo ajeno.

La esencia del cine de Rohmer es la gestión de la ambivalencia. ¿Cómo podría ser de otro modo en los *Contes moraux*, en los que el principio ordenador, como dice uno de sus críticos más destacados (Pascal Bonitzer¹⁷), es un acto cuya propiedad esencial es que no tiene lugar? ¿Tuvo lugar la última escapada del ingeniero en *Ma nuit chez Maud*? ¿Qué ocurre en la escena en que Jérôme acaricia la rodilla de Clara? ¿Qué decisión toma el protagonista de *La boulangère de Monceau* al encontrar, por casualidad de nuevo, a Sylvie, la mujer buscada y elegida? ¿Realmente Adrian toma las riendas de su vida y escapa al desorden moral y corporal que atribuye a la presencia de la sensual Haydée en su retiro espiritual? La ambivalencia nace del contraste y la tensión entre la narración que de los acontecimientos hace el protagonista y los puntos de vista que la multiplicidad virtual de la cámara nos ofrece sobre la historia. Todo en el cine de Rohmer se juega en su idea de que la cámara no enuncia, no dice.

Recordemos una de las paradojas a las que hice referencia al inicio. El cine se limita a registrar, desde la exterioridad, la vida de los seres que pueblan el mundo. Si es así, ¿cómo avanzar hacia la interioridad invisible? ¿Cómo podría el cine coherentemente imponerse la tarea de ofre-

¹⁷ Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1991.

cernos la subjetividad? En cierto modo, la superación de la paradoja ha de proceder de un reconocimiento de que la subjetividad está ya en el entramado de lo visible o, más en general, de lo perceptible. Nada más obvio y engañoso al mismo tiempo. La palabra y las acciones son trasunto y reflejo de la subjetividad. Incluso podrían ser sus constituyentes más elementales. Pero, aunque esto fuera así, la imagen, en cuanto que nos ofrece perceptivamente la palabra, los gestos, la conducta, resulta insuficiente para señalar el camino hacia el carácter íntimo de los sujetos, hacia el sentido peculiar de apropiación de sí que tienen los sujetos. Y, paradójicamente, es eso lo que quiere dar a conocer Rohmer a través del cine. El mismo estaría de acuerdo en que, en lo perceptible, se esconde ya lo que hace que un comportamiento registrado no sea un mero comportamiento. «De hecho, debemos mostrar lo que hay más allá del comportamiento, aun sabiendo que sólo se puede mostrar el comportamiento»¹⁸.

La tentación filosófica es tomar los términos según acepciones idiosincrásicas y ajenas a la reflexión cinematográfica. Uno debe resistirla en este caso. «Mostrar» es y no es jerga. «Mostrar» contrasta con «decir», pero no recoge el contraste wittgensteiniano. Uno podría pensar que la subjetividad no logra decirse, representarse en este sentido wittgensteiniano como estado de cosas, pero sí mostrarse. Pero este no es el sentido en el que el cine mostraría la subjetividad. Para Rohmer, el contraste decir/mostrar se construye en términos ordinarios como el contraste entre el modo en que la palabra se acerca oblicuamente al mundo y el modo en que el mundo está ya en una imagen¹⁹. La gramática del lenguaje, lo que hace del lenguaje lo que es, está constituida en el hecho del significar. La gramática de la imagen, lo que hace la imagen lo que es, está constituida en el hecho del mostrar. Si hay significación en la imagen, no pertenece a su gramática, como recoge el propio Rohmer en la entrevista citada, sino a su estilística, quizá mejor a su retórica²⁰.

La cámara no sabría enunciar. Carece de ese poder que lleva a la articulación explícita de un enunciado. Su plenitud mostrativa queda traicionada, sin embargo, en los *Contes moraux* por las frases fabuladoras de

¹⁸ «Entrevista con Eric Rohmer. Lo antiguo y lo nuevo», 66.

¹⁹ Por eso tampoco debería hacerse equivaler al contraste mostrar/decir dentro de la narratología. La distinción de sentido común se convierte en un signo de una diferenciación ontológica en el modo de acercarse a la realidad desde la palabra y desde la imagen.

²⁰ Véase de nuevo «Entrevista con Eric Rohmer. Lo antiguo y lo nuevo», 42.

ese héroe que se cree un héroe de novela. Pero el sentido de la historia no queda, por ello, atrapado ni en esas frases ni en los hechos encadenados que la conforman. El pensamiento íntimo que podría verter una voz de la conciencia, etérea, fuera del espacio de la representación, de la imagen e incluso de la historia, no contribuiría a fijar decisivamente el sentido. En los cuentos, el sentido se abre desde la imagen misma, una imagen que logra convertir el acto de narrar en un enigma. El tiempo de una película, presente eterno en su repetición, es la estela visible de un pasado incógnito. Por eso, el punto de vista del narrador²¹, supuestamente privilegiado, no llega a adquirir su autonomía. Se ve retado por todo un universo de sentido abierto en cada imagen. La subjetividad de la enunciación narrativa no acoge necesariamente la exterioridad de la realidad historiada.

Por ello, en los *Contes moraux*, se encarna a la perfección el arte de los rompecabezas rohmerianos. La aparente resolución en las decisiones de los personajes quizá no sea más que eso, aparente. Esa otra parte de la realidad que se escapa a la cámara, la subjetividad que da sentido a los actos y, por tanto, a la historia, instaura un cierto misterio, una cierta intriga. ¿Dónde está la verdad? La pregunta es posible porque la ambigüedad constitutiva de la imagen, que no puede sin más ofrecer lo invisible, pero tampoco puede sustraerse a su influjo, deja abierto el sentido último de la historia. De nuevo, quizá en los cuentos no haya historia, y lo que se ponga en cuestión sea la verdad del acto mismo de narrar, y el contrapunto entre la fabulación de los personajes y la mostración de la cámara. La verdad parece estar al lado de la objetividad de la cámara, pero en el fondo no se desoculta más que en la confrontación de la cámara y la narración. El desciframiento del enigma se traslada a la conciencia del espectador, quien, a caballo entre un juez moral y un sorprendido contemplador, ha de reconstruir un sentido. La cámara no juzga a los personajes, sus palabras o sus actos; lo que muestra, en contraste con la

²¹ Habría mucho que decir sobre el «punto de vista» del narrador-personaje en los *Contes moraux*. Es importante recordar que hay imágenes que, en el universo de la historia, ofrecen el punto de vista del personaje. Pero estas imágenes ancladas a su punto de vista no están bajo el control del narrador. En realidad, Rohmer siempre deja claro que el personaje, tal y como aparece en las imágenes, no es el narrador que «controla» y «manipula» el orden de los acontecimientos de la historia. Estas imágenes centradas en el punto de vista del protagonista representan, más bien, una articulación de su mirada en cuanto personaje, incluso *a espaldas* (y *a pesar*) del narrador.

historia aparente del cuento, exige la *apertura moral* del espectador. Podría decirse que la verdad de los *Contes moraux* está depositada en la incertidumbre que traspasa toda la existencia humana, en la fragilidad de la naturaleza cambiante de las convicciones. La contingencia, que en la historia narrada se transmuta en destino, revela la dificultad de una autobiografía que se pretenda sincera, una relación veraz del narrador consigo mismo.

Podemos volver ahora sobre la *verdad* de la decisión del personaje-narrador. Sostengo que la ambivalencia de los *Contes moraux* se manifiesta finalmente en una cierta conciencia de los límites del sí mismo a la hora de construir su propia historia. Si a Rohmer le interesa, con su cine, adentrarse en el pensamiento es, ante todo, para dejar clara la opacidad constitutiva de las intenciones a través de un diagnóstico sobre la incompletud de toda narración que el yo pueda hacer de sí mismo. Sin duda, hay una posibilidad de *falsa* narración. Es más, toda narración es intrínsecamente ilusoria y, en especial, aquella que hace del yo una ficción. Romper la fascinación de la ficción es un modo de volver a la realidad de la vida. La ambigüedad de la imagen ha de conducir a un reconocimiento de la ambivalencia de los acontecimientos; a pesar de la insistencia del narrador, es posible que *nada* haya tenido lugar. El cine de Rohmer permite, con ello, que el espectador que acepte el reto moral de la intriga pueda romper el poder de fascinación de todo arte. El espectador ha de cuidarse de no quedar también enredado en la ficción, en las trampas y mentiras del cinematógrafo. Ha de conjurar también el peligro. El juego de seducción de las mujeres con las que se topan los personajes rohmerianos de los cuentos amenaza al mismo espectador que ve quebrantada la simpatía natural que debería despertar su protagonista y, con toda seguridad, las convicciones que declara. Las dudas no deberían, a su vez, extraviarnos del fin moral.

Concluamos. Los límites del yo y de su acto de narrarse a sí mismo se manifiestan a través de los límites de la ficción. ¿Cómo podría la naturaleza de uno mismo, la firmeza de un carácter que pueda resueltamente apoyar las decisiones de la voluntad, estar en manos de un yo que no se ve más que como un ser de ficción, moldeable a su antojo? La ambivalencia del cine rohmeriano, manifiesta en los *Contes moraux* de modo paradigmático, permite responder a la pregunta por la verdad de la decisión de sus héroes con unas palabras sobre la incondicionalidad de la voluntad que tomo de Harry Frankfurt: «La determinación de cuál será su

voluntad no puede estar de manera incondicional en poder del individuo, como está en manos de un autor de ficción la fijación irrestricta – del modo que más le guste– de las características volitivas de los personajes de sus relatos»²². El yo no puede ser para sí mismo ni un autor de ficción ni un mero personaje de esa ficción. Los personajes de los *Contes moraux* se toman a sí mismos como sus autores, soberanos de su voluntad de modo incondicional, pero el conjunto de las seis películas exhibe al mismo tiempo los límites de esta autoconcepción. Es cierto que el yo no puede sino narrarse a sí mismo, contar su historia. Al hacerlo, el yo que relata se toma a sí mismo como un yo relatado, como un personaje, no sólo de una historia, sino de *su* historia. No puede dejar de reconocerse como el protagonista de esa historia. El yo se ficcionaliza, pero si no quiere sucumbir y perderse en la ficción, debe anclar sus decisiones y sus convicciones en lo más profundo de su carácter. La unidad de su voluntad debe apoyarse sobre una creencia firme, sobre principios estables. En la ficción, en el estado de vacío del que nacen sus fabulaciones y ensoñaciones, todo es posible, y nada tiene la firmeza de la fe. El verdadero poder de la voluntad deriva de las profundas convicciones de las que parecen hacer gala los personajes *ficticios* a los que se asocian los narradores-protagonistas, pero de las que quizá carezcan. Al narrarse, el yo juega con su identidad. Entra en un juego de espejos en el que no deja de reconocerse, pero cuya ilusión debe conjurar. A través de la narración, el yo corre el peligro de quedar atrapado en vanas ilusiones, como la de ser un dueño absoluto de su historia y de sí mismo.

Como se decía ya en la poética aristotélica, toda historia transforma las contingencias en destino. El destino de un personaje no es sino el destino que impone la voluntad creadora de su autor. El narrador-protagonista se toma como el creador de su propio destino, por lo que los acontecimientos aparecerán indefectiblemente bajo una cierta orientación de sentido. Pero los *Contes moraux* oscurecen a cada paso la aparente claridad del sentido de la historia, el destino de los personajes. Las imágenes arrojan luz sobre la contingencia de la existencia misma, sobre los azares que se cruzan en nuestro camino, incluso la intervención divina – el *Deus ex machina* que finalmente *salva* al héroe, es decir, confirma sus convicciones, que aparecen a partir de ese momento bajo el velo de la

²² Frankfurt, H., «La más tenue de las pasiones», en *Necesidad, volición y amor*, Buenos Aires, Katz, 2007, 164.

duda. La suerte acompaña cada acto de elección. No quiere esto decir que la firmeza de los principios no sea necesaria para dar unidad a una voluntad que resueltamente gobierne sus acciones autónomas; sólo que parte del autodescubrimiento que nos hace seres autónomos descansa en el reconocimiento de la contingencia y fragilidad de una existencia que está hecha de otros seres y con otros seres. Si fueran los héroes morales de los cuentos los personajes de ficción que pretenden ser, estaría en entredicho el carácter moral de sus actos. Su narración es propia de seres autocomplacientes y autosatisfechos, plenos de egotismo y falsa independencia. Son los otros, respetados por la cámara, quienes denuncian el ejercicio narcisista del narrador y la falla moral al interior de su proyecto autobiográfico.

Buscamos la confirmación de nuestra propia autoimagen, del relato que hacemos de nosotros mismos, queremos que nuestra vida sea conforme a ese rol que nos hemos dado, pero no lo podemos hacer más que bajo la íntima convicción de que eso es lo que somos. No podemos tomarnos a nosotros mismos como seres que habitan un mundo de ficción. No podemos ser entes de ficción, aunque sean creados por uno mismo. La ficción debe encontrar su camino hacia la realidad, en especial las ficciones de uno mismo. Su realidad está en «los espíritus de nuestros propios vastos abismos», por citar de nuevo las palabras de Frankfurt, y los límites de la voluntad autónoma proceden de la mirada, la escucha y la acción de los otros. Los personajes de los *Contes moraux* resultan antipáticos; su moralismo nos parece sospechoso, porque no parecen escapar finalmente a las trampas de la ficción que han hecho de sí mismos. Aún podrán, sin embargo, como Frédérik en el cuento que finaliza la serie, reconocerse en los reflejos, corregir sus extravíos y abandonar la soledad que genera el vacío y la angustia a primera hora de la tarde; podrán volver a casa, a la razón, que sólo está en la belleza, la bondad y la verdad de los otros; para Rohmer, de la elegida.

Jesús Vega Encabo, Universidad Autónoma de Madrid

duda. La suerte acompaña cada acto de elección. No quiere esto decir que la firmeza de los principios no sea necesaria para dar unidad a una vida.

unidad que resueltamente gobierna sus acciones autónomas; solo que

Si fueran los otros seres. Si fueran los otros seres. Si fueran los otros seres.

los cambios los personajes de ficción que el carácter moral de sus actos.

ocomplicaciones y sus acciones. Y sus acciones. Y sus acciones.

tan el eje de los otros. Tan el eje de los otros. Tan el eje de los otros.

los hechos. Los hechos. Los hechos.

formas a ese rol que nos da. Formas a ese rol que nos da. Formas a ese rol que nos da.

manos y a la vez. Manos y a la vez. Manos y a la vez.

No podemos ser enteros de. No podemos ser enteros de. No podemos ser enteros de.

la ficción debe encontrar su camino. La ficción debe encontrar su camino. La ficción debe encontrar su camino.

tiempos de una mañana. En realidad está en los espíritus. En realidad está en los espíritus.

los valores obtenidos, por un lado de nueva las palabras de Frankfurter y los

traves de la voluntad autónoma proceden de la tradición de la escuela y la

condiciones en las que se encuentran. Condiciones en las que se encuentran.

los otros para lograr un equilibrio. Los otros para lograr un equilibrio.

ción de sentido. Pero es. Pero es. Pero es.

azares que se cruzan en nuestro camino, incluso la intervención divina.

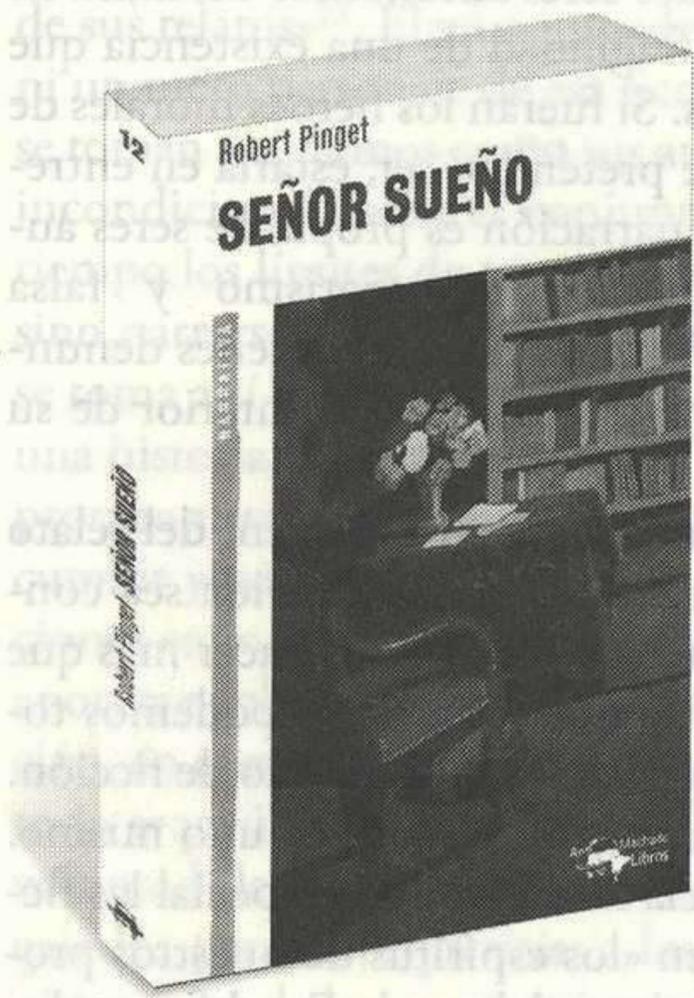
el *Deus ex machina* que finalmente salva al héroe, es decir, confirma sus

convicciones, que aparecen a partir de ese momento bajo el velo de

este Vespertino Universidad Autónoma de Madrid

Robert Pinget

Señor Sueño



AUTOR: Robert Pinget
EDITORIAL: A. Machado Libros
COLECCIÓN: A. Machado Libros, 12
GÉNERO: Narrativa
ISBN: 978-84-7774-830-4
PÁGINAS: 208
FORMATO: 14 x 21,5 cm.
ENCUADERNACIÓN: Rústica
PVP: 12 €

Escritos en la madurez literaria de ROBERT PINGET, a ratos perdidos entre el resto de su obra, *Señor Sueño*, *Arado* y *El arnés* tienen como protagonista al señor Sueño, un jubilado que anota lo que siente y piensa, o lo que cree que ha pasado, no como si lo recordara, sino como si lo oyera.

Ácido e irónico, a medio camino entre la prosa de su amigo Samuel Beckett y el humor de Buster Keaton, PINGET dio un peculiar encanto a esta novela (¿o diario?, ¿o colección de apotegmas?, ¿o borrador?), su inclasificable obra maestra.

"Si fuera posible deslizar aquí algunas líneas penetrantes sobre el pasado del señor Sueño que dieran al personaje un interés retroactivo por así decirlo, se haría. Pero es imposible y la razón de ello no puede darse."

Frankfurt, H., «La más tenue de las pasiones», en *Novelas, colección «amor»*, Buenos Aires, Katz, 2007, 164.