

**PRIMITIVISMO/REVISIONISMO: LA ANIMACIÓN DE LA ESTAMPA
HISTÓRICA EN “L’ANGLAISE ET LE DUC”**

Agustín Rubio Alcover
Universitat Jaume I de Castellón
arubioalcover@yahoo.com

ABSTRACT: El experimento de digitalidad primitivista que representa *La inglesa y el duque* (*L’anglaise et le duc*, Eric Rohmer, 2001) permite vislumbrar las implicaciones intelectuales del trabajo formal con un punto de vista que se quiere *autoral*, coherente con la dilatada trayectoria previa del cineasta francés, y omnicomprendivo (puesto que abarca y entrelaza estética y moral), pero que señala sus propios límites y renuncia a imponer su versión de manera absolutista al espectador. La paráfrasis cinematográfica de un texto histórico, el diario personal de la aristócrata escocesa Grace Dalrymple Elliott, ex amante del duque de Orleans que padeció los rigores de la Revolución Francesa, tiene por objeto atender a un testimonio condenado al olvido. La duplicidad enunciativa de la recreación (dos tipos de rótulos, dos voces que se alternan), unida al peculiar aspecto y funcionalidad de los telones pintados que sirven de decorados para los exteriores (los cuales, en términos perceptivos, parecen indiferenciados, pero cuyos componentes, como corresponde a los entornos virtuales tridimensionales, se revelan reales en términos prácticos), pone en evidencia el convencionalismo del universo cinematográfico: superficie plana, sobre la que cualquier elemento es deliberadamente dispuesto, y a la que se dota de credibilidad únicamente en la medida en que es rentable para la exposición de un relato que lleva aparejada una visión de mundo.

1. Dialécticas: evidencia y ambigüedad.

Nada más diáfano, a primera vista, que el sentido que se desprende de la contigüidad de los términos que figuran en el título del presente texto:¹ la vetustez debe corresponde nítidamente, en buena lógica, con la diatriba contrarrevolucionaria que la película vehicula.² No vamos aquí a refutar esa conexión;³ por el contrario, proponemos tomar precisamente esta obviedad como punto de referencia para, a partir de los planteamientos dialécticos que el texto adopta a todos los niveles expresivos y narrativos (el profílmico; la estructura; las interpretaciones...), entender cómo la honestidad de la máxima explicitud del discurso prolonga las elucubraciones ético-estéticas de Eric Rohmer. Es así que el alegato (fiel trasposición fílmica del testimonio de una aristócrata británica que experimentó el Terror en carne propia),⁴ en lugar de conducir al maniqueísmo, se concilia con la ambigüedad tradicional de sus personajes; y la mitología digital es literalmente *deconstruida* (subvertida desde dentro), al ponerse las nuevas tecnologías al servicio de una operación que retoma las constantes (sincretismo, estilización, ascesis) de las dos adaptaciones literarias de reconstrucción histórica acometidas previamente por el cineasta (*La marquesa de O –Die Marquise von O...*, 1976– y *Perceval el galo –Perceval le Gallois*, 1978).

¹ Tomamos el calificativo de “revisionista”, aplicado al díptico que *La inglesa y el duque* compone con *Triple agente (Triple agent)*, Eric Rohmer, 2003), de HEREDERO, C. F. “Rohmer y el Frente Popular”. *Dirigido por...* 2004, núm. 336, pp. 30-31.

² La acción de *La inglesa y el duque* transcurre entre 1790 –concretamente, en el reencuentro entre Grace Elliott (Lucy Russell) y el duque de Orléans (Jean-Claude Dreyfus) el día antes del primer aniversario de la toma de la Bastilla– y 1793; no obstante, la trama propiamente dicha arranca cuando, en 1792, la Revolución se recrudece y la protagonista huye de París. Regresa a petición de madame Meyler (Hélène Dubiel) para salvar al marqués de Champcenetz (Léonard Cobiante), a lo cual Felipe de Orléans, pese a su enemistad con el interesado, acaba prestando también su ayuda. A raíz del voto favorable a la muerte de Luis XVI del duque, como diputado de la Convención, Grace rompe su relación, pero, bajo el Terror, restauran sus lazos de amistad, poco antes de que él sea conducido a la guillotina y ella quede libre.

³ En sintonía, por añadidura, con las convicciones políticas del cineasta; véanse al respecto las opiniones vertidas en la entrevista concedida a Jean-Claude Biette, Claude Bontemps y Jean-Louis Comolli que, bajo el título de “Entrevista con Eric Rohmer: Lo viejo y lo nuevo”, se publicó en el número 172 de los *Cahiers du Cinéma*, en fecha tan lejana como noviembre de 1965: “Yo no sé si soy de derechas, pero, en cualquier caso, lo que es seguro es que *no soy de izquierdas* (...) Que yo sepa, la izquierda no tiene el monopolio de la verdad y de la justicia. Yo también soy partidario –¿quién no lo es?– de la paz, la libertad, la extinción de la pobreza, el respeto a las minorías. Pero no llamo a eso ser de izquierdas. Ser de izquierdas, es aprobar la política de algunos hombres, partidos, o regímenes precisos que se denominan así, lo cual no les impide practicar, cuando les conviene, la dictadura, la mentira, la violencia, el favoritismo, el oscurantismo, el terrorismo, el militarismo, el belicismo, el racismo, el colonialismo, el genocidio”; cit. en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970 (2ª ed. 1976), pp. 73-74; en cursiva en el original.

⁴ No podemos, dadas las limitaciones de extensión, proceder a un análisis comparado sistemático con el texto autobiográfico, del que hay traducción española (DALRYMPLE ELLIOTT, G. *Diario de mi vida durante la Revolución Francesa*. Madrid: Valdemar, 2001).

En esta ocasión, uno de los polos del primitivismo consiste en la limitación del número de telones que representan exteriores⁵ (que se corresponde con la concentración de la práctica totalidad de la acción en interiores en un par de estancias de la mansión de la protagonista). Ambos factores dan pie a una sensación de monotonía y austeridad que posee una clara intencionalidad narrativa y discursiva: la recuperación cíclica de los fondos delata la inevitable simbolización del espacio y deja la estructura al desnudo, al tiempo que la inversión del sentido del avance sobre los telones se erige en un indicio añadido de circularidad narrativa consciente, en una invitación explícita a tomar conciencia del contraste entre coyunturas dramáticas dispares o divergentes.⁶

Añádase a ello la condición claramente intertextual de la operación en su conjunto, ligado a una muy deliberada función distanciadora:⁷ es absolutamente elocuente al respecto el predominio de la clausura compositiva, la frontalidad y la amplia escala en la inmensa mayoría de las escenas aludidas, que remiten a la unicidad del punto de vista del espectador teatral con respecto a la acción: la notoria insistencia en el plano general subraya la similitud entre la escala del plano y las dimensiones del escenario.⁸ Anacronismos que, en fin, sirven como indicio de que nos movemos en un terreno que parafrasea el cine preinstitucional.⁹

⁵ Mientras que las escenas en interiores están grabadas en escenarios contruidos en estudios por el decorador Antoine Fontaine, en los exteriores, los actores están grabados frente a pantallas azules, y estas imágenes insertas en telones pintados por el artista Jean-Baptiste Marot, a partir de cuadros, grabados y planos de la época; vid. FERENZI, A. "Entretien Avec Eric Rohmer" [En línea]. [S.l.]: <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/16/rohmer_french.html> [Consulta: 5 de mayo de 2006] Entre los artistas en que se inspiró Marot, Àngel Quintana ha detectado la huella de acuarelistas como De Nacy y Hubert Robert cuyas obras están expuestas en el Museo de Carnavales; QUINTANA, À. "La moral de la Història: a propòsit de *L'anglaise et le duc* d'Eric Rohmer". *L'Avenç*. 2001, núm. 264, pp. 6-7.

⁶ Aspecto este que encaja con un detalle de la poética del cineasta, según la exégesis de Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina: "Rohmer utiliza con frecuencia construcciones de formato circular para conformar la estructura narrativa de sus películas y, en algunos casos, como / soporte de un desarrollo moral y topográfico simultáneo (...) Al mismo tiempo, la configuración espacial de las distintas localizaciones donde se desarrolla la acción funciona, a menudo, como palanca estructuradora del relato y de los desplazamientos de los personajes"; HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. *Eric Rohmer*. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 75-76.

⁷ Función esta a la que contribuyen decisivamente los efectos sonoros diegéticos, en particular cuando suenan de fondo durante los rótulos que (ora ofreciendo indicaciones temporales, ora citando fragmentos de las memorias de la Elliott) separan las escenas, como anticipación de la visualización de la acción; en efecto, esta mecánica, que se consolida en las elipsis, contribuye a la dialéctica integración/distanciamiento, en tanto que, a la apertura de la imagen, la artificiosidad de los exteriores, contrarrestada por el naturalismo sonoro, se redobra y se hace insoslayable.

⁸ Para señalar las horas del día, las variaciones consisten, por lo general, en cambios cromáticos, en la iluminación, apoyadas por los efectos de sonido; por ejemplo, en uno de los dos planos generales de la calle Meromesnil (donde se ubica la residencia de la protagonista) en perspectiva, el atardecer en que transcurre la acción está representado por el azul desvaído del cielo y el trino de los pájaros.

⁹ Rohmer ha declarado, en entrevistas como la recogida en la página web citada más arriba, que empleó *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, David Wark Griffith, 1921) como fuente de inspiración.

2. Vitalidad del *tableaux*.

Los títulos de crédito iniciales ya habían fijado las coordenadas representacionales del film. Su simplicidad formal (en letras blancas sobre negro) y nominal¹⁰ resalta, de paso que se apela a un código tradicional, un espíritu y un entendimiento del arte cinematográfico deudores del teatro, en el que lo sustancial de la función reside en las interpretaciones: la caracterización de la operación remite a una concepción cinematográfica estigmatizada por antidemocrática, anticuada, *impura*.

Un montaje de estampas fijas, que se suceden por fundido encadenado, ilustra la narración que lleva a cabo una voz *over*, atenta básicamente a las relaciones entre Grace Elliott y el duque de Orleáns, y que, bajo el pretexto del carácter tópico en este modelo narrativo-representacional de la mención de las residencias de los protagonistas, presenta los principales espacios en que se desarrollará la trama. La citada voz, masculina y juvenil, rehuye cualquier apunte psicológico y se decanta, en cambio, por suministrar datos históricos, desde el presente (refiere los hechos en pasado). El tono asertivo y didáctico contiene y arropa el discurso autobiográfico, aunque también se distingue de éste (formalmente, para empezar).

Las imágenes de los exteriores cumplen con todas las convenciones del paisajismo urbano prerrevolucionario: bajo un cielo azul con densas nubes blancas que no ocultan el sol, los personajes aparecen agrupados en corrillos heterogéneos, en representación de diversos estamentos (los pequeños aristócratas, acompañados por una sirvienta captada en amanerada postura –las manos entrelazadas en el regazo; la cabeza girada con respecto al resto del cuerpo, en escorzo; el cuello doblado sobre la niña que se dirige a ella–; el valet y la dama de compañía de la protagonista, hablando a la puerta; los caballeros, de pie y de espaldas, leyendo un bando; el coche de caballos...). La coherencia de este respeto a los usos pictóricos de la época sale a la luz en el instante en que la planificación se centra en los retratos de medio cuerpo de Grace Elliott, de Jorge IV, de la dama acompañada de la hija natural de aquel rey –de quien fue amante– y del duque de Orleáns, colgados en las paredes. Mientras el narrador refiere las líneas generales de la biografía de la protagonista, se enfoca el cuadro correspondiente a ella – y en el cual la retratada mira directamente al pintor y al espectador–, primero en un encuadre amplio y escorzado, en el que su figura está enmarcada por la orla sobre la pared, y por fin en uno más cerrado, en el que la rodea un fondo oscuro indiferenciado

¹⁰ El referido a las tareas de Rohmer, “adapté et mis en scène par”, es deliberadamente arcaizante y remite a sus postulados y su trayectoria como firme defensor de la noción de “puesta en escena”.

y resultan muy visibles las irregularidades de la superficie del lienzo que, a todos los efectos, vale por un primer plano en el que, por la vía de la connotación, existen ya tanto una rudimentaria caracterización como claros indicios de empatía: Grace Elliott es sincera y un punto desafiante; *mira de frente*, con el largo cuello firme y la barbilla elevada. La pintura representa (y se designa a sí misma como) un primer filtro, en el que existe ya un ejercicio de visualización de la personalidad, y cuya textura remite a la distancia insalvable que nos separa de la realidad propiamente dicha: los códigos de la época están inscritos en los significantes que sirven de base. Retrato cortesano, pues, en múltiples sentidos: como medio de representación característico, con unas limitaciones constitutivas (bidimensionalidad, estatismo) y unas convenciones y condiciones coyunturales (en el caso de este género, la pose, evidente, y la favorable disposición que se supone al artista, como precondition de la transacción con la modelo).

Pero sólo en tanto que la cámara se sitúa a la distancia y en el ángulo adecuados, pueden los ojos hallar en nosotros un interlocutor y constituirse en punto de partida para la construcción de la identificación espectral. Gesto este en apariencia sencillo, pero que entraña una considerable complejidad, en tanto que declara su servidumbre a los códigos representacionales de un periodo en el que el arte ejerce una función propagandística a expensas del poder, con plena conciencia de las implicaciones del proyecto recién inaugurado: *reportaje* por el cual una visión de mundo y unos valores (personales, en su obra; y de clase, en tanto que estandarte, y en tanto que las convenciones del modelo artístico que ella adopta y de que ella se sirve, reafirman aquéllos) adquieren forma cinematográfica, análoga y eficaz, que se erige en metáfora anticipatoria o resumen *en abîme*: su *aproximación* a la representación, idealizada, que el personaje histórico proyectó de sí misma (y, si la mirada al espectador/a la cámara delata la pose, no puede sino reconocerse que el cuadro tiene, desde una cierta perspectiva, la condición de autorretrato, semejante a sus memorias), resulta imprescindible para que la mujer pueda trascender su inercia y su relegación y establecer una comunicación de tú a tú con nosotros, espectadores cinematográficos actuales, en la que las mediaciones no provienen de la enunciación actual, sino de los códigos, interesados –radicalmente tendenciosos– y de un naturalismo problemático (figurativo, pero imposible de confundir con la realidad, y consciente de una subjetividad que no se esfuerza por ocultar), del relato vivido.

Al poner de manifiesto el enunciador su alienación, su *habla por boca de otro*, no hay deshonestidad, ni traición, ni engaño: sólo un acto, puntual, de justicia, consistente en

reproducir con fidelidad la palabra de alguien que cayó en desgracia y que ha sido adulterada con el pretexto de *ponerla en perspectiva*. Como el retrato que, colgado en una pared y contemplado de soslayo, carece de unos ojos con quien entenderse, a su testimonio, bajo el prisma de la Historia, reducido su valor a una nota erudita a pie de página y desactivado su componente emotivo, se le ha sustraído todo atisbo de humanidad: es necesario, pues, restituirlo a su contexto, es decir, trasponerlo respetando las reglas y fórmulas de un modelo genérico que invita a la vivencia en primera persona, considerándolo única y exclusivamente en sí mismo y despojándose de todas las referencias y saberes que se *inter-ponen*, supuestamente para dar lugar a una visión desapasionada, pero que en realidad la desvirtúan, malogrando la experiencia del *pathos*. Asimismo, el paso de los protagonistas, de simples objetos pertenecientes a un pretérito remoto (un universo plano e indistinguible), a seres vivos, traza una trayectoria en la que se concretan los límites morales rohmerianos: por un lado, el respeto por la humanidad; por el otro, el recordatorio de la condición ejemplar de todo aquello que compone el relato.

Pero el gesto más elocuente consiste en la conclusión del prólogo informativo: la estampa de una de las residencias parisinas del duque, sita en el Palacio Real, reincide en la estética costumbrista urbana, con una perspectiva general de la plaza a ras de suelo, desde el ángulo más lejano de la fachada del edificio y numerosas figuras cuidadosamente dispuestas por todo el espacio –otra vez la armonía interclasista: floristas y aguadores alternan, en actitudes galantes que se concretan en gestos estereotipados, con caballeros y damas con miriñaque... Y es que, tras mostrar el palacio del parque de Monceau y de un rótulo sobre negro que sitúa la acción en 1790, las figuras del telón se animan: imposible tomar la repetición como un gesto inocente, puesto que el conocimiento previo (y tan reciente) del citado escenario acentúa la violencia del choque motivado por el hecho repentino e inopinado de que cobre vida. Igualmente, en la medida en que resulta indiscernible si en el primer caso nos hallábamos ante un telón y en el segundo ante una composición digital de un *frame* congelado sobre un fondo pintado, o si en ambos casos se trata bien de lo primero (con un corte a una composición con las características especificadas en el instante en que las figuras se ponen en marcha), bien de lo segundo (en cuyo caso, sencillamente, se trataría del paso de la composición indicada a una reproducción a la velocidad de rodaje de la capa correspondiente a las figuras), el objetivo de simular la animación de una estampa de época, en cualquier caso, se cumple absolutamente.

Lo digital se configura como puente involutivo con lo pictórico; porque, nos permitimos insistir en tan crucial aspecto, tanto si la estampa haya sido sustituida por una composición de imagen real y pintura extremadamente fiel que, en el instante deseado, pasa a reproducirse a velocidad normal; como si la animación consiste en un corte invisible del cuadro al efecto visual; o si ya en su primera aparición inanimada el cuadro correspondía a una composición de imagen real y pintura; en cualquier caso, resulta de todo punto imposible detectar diferencias estéticas sustanciales, tanto entre las representaciones del mismo motivo como entre ésta y las demás imágenes que componen el montaje. Lo chocante de esta imagen consiste en que se nos antojaba figurativa pero no naturalista en el sentido fotográfico, pero se ha puesto en acción, con la consiguiente abolición de la frontera, que se presumía tajante, en virtud de la cual se discriminaba entre ambos regímenes (géneros, formatos) estéticos.

3. Un haz de dualismos.

Por su parte, las escenas que se desarrollan en interiores registran diferencias ostensibles con respecto a las otras. A través de las ventanas, se divisan fondos híbridos, compuestos, por ejemplo, en el primer término por elementos de atrezzo realistas (una rama que se balancea al viento) y, en el segundo, por telones pintados, en una mezcolanza que el ojo del espectador contemporáneo no puede dejar de advertir. La discrepancia entre los verosímiles correspondientes a los exteriores y los interiores es provechosa para la estrategia distanciadora antes aludida y está, además, cargada de sentido: los fondos producen el lógico extrañamiento resultante de la persistencia de trazas de un código no naturalista, incompatible con el de la porción más significativa del encuadre. El primer y el segundo término se configuran como estancos, anisótropos. Pero esta disyunción del profilmico, escindido entre los actantes, por un lado, y el marco físico, por el otro, que se antoja infranqueable, posee un atenuante fundamental, que Grace Elliott interiorizará y empleará en su beneficio: la profundidad de los telones –de la que es prueba la rentabilidad diegética que los personajes obtienen de sus oquedades y recovecos– ocasiona un choque que desmiente el primitivismo, porque, en contra de la platitude que nuestros sentidos nos muestran de modo irrefutable, el espacio se revela tridimensional, explorable. La protagonista *aprende* –en una bellísima isotopía– que, a pesar de su apariencia, posee profundidad, e incluye elementos, pintados o de atrezzo, que, en cualquier caso, son *reales* (funcionales). Conciencia del espacio –y de la puesta en escena– de Grace que casa con la instalación de la representación en el ámbito (meta)lingüístico y narrativo teatral clásico (o *clasicista*),

como queda patente en la escena del salvamento del gobernador de las Tullerías: de la interacción con ese profílmico plano pero tridimensional, poroso y permeable contra la lógica visual, de los exteriores, se desprende la idea de crear en el profílmico realista un hueco invisible, apoyándose en la engañosa impresión de planicie, a modo de refugio.

El tratamiento alegórico de la interacción de los personajes en/con el entorno (lo que equivale a decir entre sí) supone la tácita reafirmación de Rohmer en sus postulados: de conformidad con la progresión dramática, cuando las tornas cambien en el último tramo y la justicia persiga a la protagonista, su búsqueda de aberturas o grietas donde acogerse se revelará infructuosa. Sólo aceptando la existencia de una tensión entre el universo y el personaje, que reacciona y se rebela desde la limitación, es posible dar con la sustancia representacional y moral del film; porque lo que queda es el penoso ejercicio de la libertad, el empeño en aplicar el ingenio para sobreponerse a la adversidad.

Tirando de los hilos anteriores se alcanzan las implicaciones de la dialéctica entre interiores y exteriores, por su correlación con dualismos invocados por el duque dentro de la diégesis (privado *versus* público, amor *versus* responsabilidad) para defender sus actuaciones políticas como pertenecientes a una esfera distinta a aquella en la que se dirime su relación con Grace (y en la que el relato se centra, como el título de la película indica). Y es que no cabe desmentido más gráfico a la falacia exculpatoria según la cual el individuo puede renunciar al papel que le corresponde jugar en un contexto (*el telón de fondo de la Historia*) que nada tiene de abstracto; ni prueba más palmaria de la responsabilidad de un solo hombre en la comisión de un crimen político de trascendencia histórica; ni ejemplo más brutal de la performatividad de los actos verbales de quien se escuda en la inocuidad de su adhesión ideológica (e idealista) a la Revolución, así como la ilusión de conservar la pureza, manteniéndose al margen de las decisiones colectivas y limitando las propias intervenciones a discursos testimoniales, que la contribución del príncipe al ajusticiamiento del rey.

Dos frases de Orléans (“En vuestro salón todo eso parece fácil de hacer. Ojalá lo fuera tanto en la realidad”) delimitan entonces el terreno del relato cinematográfico, como escenificación de un conflicto con propósito moralizante (claro predominio del diálogo dramatizado, para ilustrar posturas contrarias, en interiores; exteriores planos), en una eficaz reclamación de comprensión que tiene la virtud, a su vez, de adensar la dialéctica entre lo público y lo privado –puesto que la declaración del personaje lleva implícito un reproche y una petición a discriminar sus cuitas sentimentales (*lo que ocurre entre estas cuatro paredes*) de sus convicciones, en contradicción con los engaños y chantajes

emocionales, y con la evidencia, previamente puesta de manifiesto por Grace, de que sus desventuras y la dimensión colectiva están indisolublemente unidas, al igual que esta representación, en tanto que apólogo: nadie hace otra cosa más que interpretarse a sí mismo para los demás, por gusto o por necesidad, en la enésima demostración de que el logocentrismo del cine de Rohmer es sólo superficial. Punto de partida, además, de un cuestionamiento del valor de los discursos que se proyecta sobre la teatralidad, en un inevitable guiño reflexivo: al rehuir las tentaciones de los géneros y los tópicos, del film de época y de la adaptación al uso, para decantarse por la desafección, desmonta cualquier eventual acusación de peligrosidad por tendenciosidad alienante. Asimismo, el desmentido de la falacia de la intrascendencia de las *poses* pone de relieve el valor *real* del propio film, pues, del mismo modo que las peripecias individuales están incrustadas en la Historia, la “puesta en escena” artificiosa (y nuestro hombre es buen conocedor del pleonasma) de un conflicto amoroso nada tiene de inocua; por el contrario, una representación del mundo y del pasado tan astuta y malévola, tan contundente a la par que compleja como *La inglesa y el duque*, ha sido y será siempre un instrumento de transformación tan legítimo como convincente.

Bibliografía citada:

FERENZI, A. “Entretien Avec Eric Rohmer” [En línea]. [S.1.]: <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/16/rohmer_french.html> [Consulta: 5 de mayo de 2006]

HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. *Eric Rohmer*. Madrid: Cátedra, 1991.

HEREDERO, C. F. “Rohmer y el Frente Popular”. *Dirigido por...* 2004, núm. 336. Barcelona, pp. 30-31.

Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa. Barcelona: Anagrama, 1970 (2ª ed. 1976).

QUINTANA, À. “La moral de la Història: a propòsit de *L'anglaise et le duc* d'Eric Rohmer”. *L'Avenç*. 2001, núm. 264, pp. 6-7.