

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Pulsión escópica

Autor/es:
Gómez Tarín, Francisco Javier

Citar como:
Gómez Tarín, FJ. (2001). Pulsión escópica. La madriguera. (43):91-91.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42016>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



PULSIÓN ESCÓPICA

CRÍTICA

La inglesa y el Duque / L'anglaise et le duc

Eric Rohmer

Francia, 2001

Sorprende este fresco histórico en la filmografía de Eric Rohmer (etiquetada de hiperrealista, a no ser por sus anteriores incursiones en el pasado con obras tan espléndidas –disparejas entre sí y con la que comentamos– como *La Marquise D'O* y *Perceval Le Gaulois*) porque consigue establecer un puente, a modo de parábola, entre la Revolución Francesa (concretamente, los años del "terror" que la siguieron) y la actualidad, que ha evolucionado cada vez más en el sentido del "terror" desde la concepción inicial del film en los años 80 hasta su estreno e, incluso más allá, hasta los más recientes acontecimientos (involuntaria premonición). Pero ese nivel metafórico no reside tan solo en los hechos históricos, sino también en sus formas de representación.

Asumiendo como elemento de partida las memorias de Grace Elliot (magnífica Lucy Russell), *lady* en la corte francesa que mantiene una estrecha relación con su antiguo amante, el Duque de Orléans, y que, pese a sus ideas liberales constitucionales, toma partido por la monarquía, Rohmer vincula toda la narración al punto de vista de la protagonista, manteniendo constante su presencia en el encuadre. El sometimiento al punto de vista narrativo –que no subjetivo– le lleva a estructurar el film mediante una confrontación de espacios (interiores vs. exteriores, privado vs. público) en la que predomina la falsa seguridad de la intimidad que no puede dejar de "entrevener" la amenaza externa y que, en un flujo dialéctico, es

penetrada por las noticias de los acontecimientos (a través de ventanas y presencias lejanas), las reflexiones y posicionamientos sobre ellos (magníficos diálogos con el Duque de Orléans), la respuesta mediante actos concretos (ocultación de Champcenez) y, finalmente, la invasión y desinstalación físicas (registro y detención). El espacio interior –privado, luminoso y nitido– es violado gradualmente por



el exterior –público, oscuro y sucio– hasta ser desalojado; la apariencia exquisita de los aristócratas contrasta con los desarrapados revolucionarios sedientos de sangre.

La narración de un momento que la historia de Francia pretende olvidar llega, de la mano de Rohmer, a través de una puesta en escena que privilegia la sugerencia y la connotación (no veremos la decapitación del Rey, auténtico punto álgido del film). La muerte se instala en la nueva sociedad en nombre de la Razón (la misma que escribe la historia teleológicamente y que aboga hoy por la "justicia infinita" o "libertad duradera" del Bien, calidad intrínseca que se autootorga para justificar una

"cruzada" épica de reminiscencias fascistas y resultados evidentes).

Hay otra historia escrita teleológicamente: la del cine. La película de Rohmer, usando tecnologías digitales, retoma la composición de Lumière y los decorados y telas pintadas de Méliès, para revelar la farsa de los modelos de representación hegemónicos, ya que el cine abría otras muchas posibilidades estéticas (en este caso vinculadas a la pintura) que han sido sojuzgadas. Retoma la fuerza de la "mirada", propia del mal llamado *cine primitivo*, y la transmite al espectador; asegura la frontalidad del encuadre al aplastar a los personajes contra el decorado y privilegia la pulsión de muerte (erotismo inequívoco del único espacio corporal privilegiado: el cuello de la protagonista, premonición de la guillotina); pero, sobre todo, niega

el contracampo –posición espectral– para cuestionar la verosimilitud del espectáculo fílmico, incluso en ese fin en que los condenados interpelan nuestra mirada, abandonando por un instante el punto de vista de Grace Elliot. Con toda esta batería retórica, tan alejada formalmente del cine dominante, impregna el celuloide de la visión (imaginada) más real que nos ha llegado de la revolución.

Metáfora, pues, de la historia y del cine, del ayer y del presente. Tal como dice Rohmer, "el terror es tanto más pernicioso en cuanto se lleva a cabo en nombre de un ideal".

Francisco J. Gómez Tarín