

PEDRO SÁEZ ORTEGA

***LA INGLESA Y EL DUQUE* (Éric Rohmer, 2001):
EL ESPACIO ÍNTIMO DE LA GRAN HISTORIA**



Museo Nacional del Prado, 27 de febrero de 2016

ÍNDICE**PRÓLOGO****Páginas 3-5****PRIMERA PARTE: LECTURA CINEMATOGRAFICA****Páginas 6-22****I. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA****I.1. INTRODUCCIÓN****I.1. FICHA TÉCNICA****I.2. ESTRUCTURA NARRATIVA****II. VALORES ARTÍSTICOS E HISTÓRICOS****II.1. ARTIFICIOS EXPRESIVOS****II.2. ENFOQUES ARGUMENTALES****II.3. CONTROVERSIAS HISTORIOGRÁFICAS****SEGUNDA PARTE: PROPUESTA DE TRABAJO****Páginas 23-37****I. FUNDAMENTOS PEDAGÓGICOS****II. APLICACIONES DIDÁCTICAS****II.1. GUÍA PARA PROFESORES****II.2. TAREAS PARA EL AULA****III. MATERIALES COMPLEMENTARIOS****BIBLIOGRAFÍA COMENTADA****Páginas 38-39****SOBRE EL AUTOR DEL TRABAJO****Página 40**

PRÓLOGO

[Este prólogo recoge las palabras preliminares pronunciadas en la sesión del sábado 27 de febrero de 2016, celebrada en el Salón de Actos del Museo del Prado, en la que se proyectó y se analizó *La inglesa y el Duque*, sesión que inauguraba el ciclo *Escenarios de Ingres en el cine*]

En primer lugar, quiero agradecer al Museo del Prado que me haya elegido para poner en marcha este nuevo proyecto educativo en torno a la relación entre el cine y la pintura, con ocasión de la extraordinaria exposición sobre Ingres que podemos contemplar en sus salas, y muy especialmente, a Enrique Pérez, del Departamento de Educación, por la acogida que brinda siempre a las propuestas de los docentes y por la renovación didáctica y formativa que está llevando a cabo y que tan buena acogida tiene entre el profesorado.

Antes de desarrollar nuestra propuesta didáctica sobre *La inglesa y el Duque*, queremos esbozar tres apuntes sobre el uso del cine en el aula, especialmente en el ámbito de las Humanidades y las Ciencias Sociales, dentro de la Educación Secundaria, porque son, en cierto sentido, los fundamentos del trabajo que vamos a presentar:

- Resulta tan obvia la utilidad de las películas para las clases de Historia o de Geografía, que, por lo general, hemos descuidado el análisis artístico de la obra cinematográfica, centrándonos únicamente en sus contenidos argumentales, hasta el punto de que a veces estos contenidos han sustituido al conocimiento histórico, incluso a los propios acontecimientos. La ausencia de propuestas de lectura crítica de imágenes que acompañen a su uso “histórico” o “geográfico” no sólo ha terminado por afectar a los propios alumnos –que han terminado por confundir los límites entre ficción y realidad, sino que ha empobrecido el valor del cine como medio educativo. Por poner un ejemplo tomado de las colecciones del Museo del Prado, tenemos claro que *La rendición de Breda*, de Velázquez (1635) no explica por sí misma la crisis del siglo XVII, ni siquiera en su vertiente política o bélica, aunque su naturaleza propagandística –dentro del proyecto decorativo del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro-, su ética gestual –la dignificación del vencido y la magnanimidad del vencedor- y su teatralidad compositiva –inspirada probablemente en una obra de teatro de Calderón de la Barca y no en la realidad de lo acontecido en la toma de Breda (1625), aunque Velázquez tal vez pudo escuchar un relato de primera mano del general que mandaba las tropas imperiales, el genovés Ambrosio de Spínola en 1629, durante el trayecto hacia Italia, puesto que ambos viajaban en la misma galera- nos digan mucho acerca de la época del Rey Planeta, muy especialmente en lo que se refiere a la cultura del Barroco. Esta perspectiva, que tan evidente aparece en lo que respecta a la “Pintura de Historia” tendríamos que aplicarla a las películas que denominamos “históricas”, como *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1958); *El señor de la guerra* (Franklin D. Schaffner, 1965); *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) o *El oficio de las armas* (Ermanno Olmi, 2001) [Una observación al margen sobre esta

última: realizada el mismo año que *La inglesa y el Duque* aunque su estreno en España se retrasó hasta 2004, la obra de Olmi, en torno a la figura de Giovanni de Medici y a las guerras entre el papado y el Imperio en la Italia del primer tercio del siglo XVI, es muy interesante en el sentido estético –del Quattrocento al Clasicismo- tecnológico -de la caballería feudal a las armas de fuego-, y cultural -del universo teocéntrico medieval a la secularización moderna.]

- En segundo lugar, conviene advertir que el cine no asegura, como sucedía antes, la motivación del alumnado, y no sólo porque obviemos su lectura formal, sino, además, porque la mayor parte de las películas que de manera tan convencional solemos utilizar pertenecen a una etapa anterior al triunfo de Internet o a la estética del videoclip. Hay formas de expresión cinematográfica –por ejemplo, el plano secuencia-, que, para los alumnos de hoy, acostumbrados casi desde su nacimiento a formatos y lenguajes audiovisuales que se han transformado radicalmente en muy poco tiempo, resultan tan “antiguos” como el papiro o el pergamino para los lectores de libros. Cuando, con estupor –se trata de films que a priori son títulos fundamentales para cualquier cinéfilo-, muchos educadores constatan el “aburrimiento” que películas como *El gatopardo* (Luchino Visconti, 1963) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1983) suscitan entre los adolescentes, constatan las dificultades que tienen para leer de forma compresiva la narración cinematográfica; dificultades no muy diferentes a las que tienen para abordar la lectura de un texto literario del siglo XIX, y que resultan paradójicas en el contexto de la iconosfera virtual contemporánea. Esta evidencia redonda en la necesidad de incorporar al uso educativo del cine la lectura contextualizada de las imágenes proyectadas.
- Finalmente, una tercera observación acerca del cine “histórico”. Cuando utilizamos esta denominación, aludiendo a las películas que tienen la voluntad explícita de dar cuenta de unos hechos y unos personajes situados en el pasado, no debemos perder de vista el hecho de que, en realidad, cualquier película –como cualquiera de las pinturas de las salas del Museo del Prado- es histórica, en sentido de que responde a una época y expone, de manera más o menos indirecta, el contexto en que ha sido realizada, de forma que puede ser susceptible de ser leída históricamente, y no solamente por lo que muestra –por ejemplo, la progresiva aparición de los teléfonos móviles en las tramas de los films contemporáneos, hasta convertirse incluso en protagonistas decisivos de la acción-, sino también por las innovaciones tecnológicas que se utilizan para su realización –por ejemplo, la incorporación del sonido, tan expresivamente descrita en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952). De cualquier forma, el cine, como toda manifestación artística es hijo de su tiempo.

De acuerdo con estos presupuestos, la propuesta sobre *La inglesa y el Duque* que presentamos se articula en dos grandes apartados: en primer lugar, realizamos una lectura artística de la película, para desvelar sus claves estéticas y temáticas; en

segundo lugar, exploramos sus diferentes posibilidades didácticas, a fin de convertir el film en una herramienta de aprendizaje significativo, en relación con: 1) El lenguaje cinematográfico y sus capacidades –e igualmente sus dificultades- para representar la Historia; 2) Los enfoques o puntos de vista desde el que leer los acontecimientos del pasado; 3) De manera más específica, las cuestiones morales planteadas a propósito de la Historia de la Revolución francesa: a) el impacto de los acontecimientos políticos “grandes” en la vida privada; b) el papel de la violencia en los cambios históricos; y c) el debate sobre la revolución o la reforma como medio para la transformación de la sociedad

PRIMERA PARTE: LECTURA CINEMATOGRÁFICA

[Para abordar este apartado vamos a proceder, en primer lugar, a realizar un análisis descriptivo, más o menos pormenorizado, de la película, y, en segundo lugar, señalar sus principales aportaciones formales y temáticas, especialmente las que consideramos de mayor relevancia artística y didáctica.]

I. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA

I.1. INTRODUCCIÓN

La inglesa y el Duque se sitúa en el epicentro del proceso revolucionario francés, entre 1790 y 1794. Este escenario histórico es presentado por su director y guionista Éric Rohmer (1920-2010), a través del testimonio de Grace Dalrymple Elliott (1757-1823), una aristócrata escocesa, amante y amiga de Luis Felipe II de Orleans (1747-1793), miembro de la familia real que abrazó la causa revolucionaria –cambió su nombre por el de “Felipe Igualdad”. Rohmer utiliza fragmentos del diario que la propia Grace Elliott escribió a su regreso a Inglaterra, para dar cuenta de su vida y su pensamiento durante esos turbulentos años. El director francés, una referencia dentro del movimiento de la *Nouvelle Vague* y de la revista de teoría y crítica cinematográfica *Cahiers du Cinema*, ya había realizado filmes “de época”, historias ambientados en el pasado, como *La marquesa de O* (1976) o *Perceval el Galo* (1978), y su última película, *Los amores de Astrea y Celadón* (2007) se sitúa igualmente fuera del presente inmediato, el escenario favorito de sus renovadoras propuestas cinematográficas. Pero *La inglesa y el Duque*, además de una película sobre un acontecimiento pretérito, plantea una propuesta estética y moral –como no podía ser menos tratándose de una obra de Rohmer- sobre la forma de presentar la historia a través del cine de un gran valor artístico, como tendremos oportunidad de comprobar a través de su análisis.

I.2. FICHA TÉCNICA

Título original: *L'anglaise et le Duc*. Producción: Pathé Image Production-CER (Francia, 2001). Productor: François Etchegaray. Director: Éric Rohmer. Argumento: basado en el libro *Ma vie sous la Révolution*, de Grace Elliot. Guión: Éric Rohmer. Fotografía: Diane Baratier. Música: Jean-Claude Valero. Dirección artística: Antoine Beau. Cuadros: Jean-Baptiste Morot. Decorados: Antoine Fontaine. Vestuario: Pierre-Jean Larroque. Montaje: Mary Stephen. Intérpretes: Lucy Russell (Grace Elliot), Jean-Claude Dreyfus (Príncipe Felipe, Duque de Orléans), François Marthouret (Dumouriez), Alain Libolt (Duque de Biron), Laurent Le Doyen (Miromesnil), Daniel Terrare (Justin), Caroline Morin (Nanon), François-Marie Banier (Robespierre), Charlotte Véry (Pulcherie), Michel Demierre (Chabot), Marie Rivière (Madame Laurent), Christian Ameri (Gaudet). Color - 128 min. Estreno en España: 14-IX-2001.

II. 2. ESTRUCTURA NARRATIVA

[Hemos dividido el estudio de la película en partes o secuencias, de acuerdo con la propia división que establece el director, que separa cada parte con una fecha y unas palabras del diario de la protagonista, base del film. Además de sintetizar el argumento de cada parte y hacer referencia a las cuestiones formales más relevantes, añadimos algunas imágenes y explicaciones históricas de los hechos o los personajes que aparecen en dichas secuencias. Entre paréntesis, al final de cada secuencia, indicamos el progreso temporal en minutos y segundos de la obra.]

1) TÍTULOS

La película se inicia con los títulos genéricos, en sencillas letras blancas, sobre el negro de la pantalla, acompañados por el fondo musical de la popular canción revolucionaria *Ça ira*, interpretada al pianoforte (00,30).

2) LOS PROTAGONISTAS (GRACE ELLIOTT Y EL DUQUE DE ORLEANS)



[Retratos de época de los personajes históricos que protagonizan la película de Rohmer; el de Grace Elliott (1754-1823) es de Thomas Gainsborough, y se pintó hacia 1778; el del Duque de Orleans, que fue llamado “Felipe Igualdad” (1747-1793), es de Antoine-François Callet, retratista oficial de Luis XVI, y presenta las características propias de un retrato cortesano.]



[Los cuadros de Grace Elliott y el Duque de Orleans, tal como aparecen en la película, pintados según los rasgos de los actores que interpretan a ambos personajes, Lucy Russell y Jean-Claude Dreyfus respectivamente.]

A modo de introducción, una voz en off describe la biografía de Grace Elliott y su relación con el Duque de Orleans, sobre habitaciones y escenarios exteriores; la cámara nos muestra los retratos pintados de los protagonistas y las residencias parisinas del Duque, en Monceau y en el Palais Royal (01,43)

3) LA VÍSPERA DE LA FIESTA DE LA FEDERACIÓN (1790)



[Charles Thévenin, *La Fiesta de la Federación*, 1790. Esta celebración se organizó el 14 de abril de 1790 en el Campo de Marte, para conmemorar la Toma de la Bastilla; en la misma participaron desde las clases populares parisinas y de las provincias-60.000 federados de todo el país- hasta el propio rey y sus ministros, en un intento de dotar a dicha celebración de un carácter masivo-300.000 espectadores-e integrador –Talleyrand presidió la misa; La Fayette, Comandante de la Milicia Nacional de París, juró ante el altar-.]

Sobre la fecha, 1790, aparece un fragmento del diario de Grace Elliott, al tiempo que se escuchan sus palabras (en la versión española), que aluden a una visita del Duque de Orleans, en la víspera de la Fiesta de la Federación.

Los personajes cobran vida sobre los fondos pintados de las calles y edificios de París –el Palais Royal, residencia oficial del Duque. Un cantor callejero enseña a los paseantes *Ça ira*, desde el atrio de una iglesia. Pasa el carruaje del Duque de Orleans, que es saludado por algunos viandantes, al grito de “*¡Viva Orleans! ¡Viva la Nación!*”, saludos a los que corresponde Luis Felipe. Cuando el Duque llega a casa de Grace Elliott, ésta se encuentra enseñando a una niña, Julie –al parecer en situación precaria, detalle que es ensalzado por el Duque, comparando su caridad cristiana con la fraternidad revolucionaria- la fábula de *El zorro y el cuervo*. Los dos charlan de manera distendida y afectuosa, a pesar de los reproches que se hacen, como viejos amigos: el Duque le informa de su viaje a Londres –donde vive la hija de la aristócrata-, y, mientras ella se arregla ante su presencia, hablan de la situación política –ella, defensora de la monarquía; él, muy crítico con su propia familia-, a propósito de cuestiones como los nobles emigrados, los jacobinos, los lafayetteístas o los orleanistas, o las intrigas de la reina en Bélgica –que, como ya sabemos, culminarán en la frustrada fuga de Varennes, el 21 de junio de 1791. (11,30).

4) LA TOMA DE LAS TULLERÍAS (10/VIII/1792)



[La toma del palacio de las Tullerías, patio del Carrusel, 10 de agosto de 1792, por Jean Duplessis-Bertaux (1793) Se trata de una de los primeros documentos gráficos del mencionado acontecimiento. El cuadro representa el momento en que la Guardia Nacional –véase el oficial a caballo- y las milicias revolucionarias de los sana-culottes, que se distinguen por los pantalones y el gorro frigio, armados con picas, han entrado en el patio del Carrusel, donde se enfrentan a los pelotones de la Guardia Suiza. Mientras se declara un incendio, los cañones que han acarreado los insurgentes abren fuego hacia el palacio. También hay combates cuerpo a cuerpo. Sobre el suelo yacen numerosas víctimas de ambos bandos.]

La siguiente escena se desarrolla el 10 de agosto de 1792, durante la Toma de las Tullerías. El ruido de cañones y campanas tocando a rebato despierta a Grace, que junto a su criada Nanon, suben a contemplar lo que ocurre –el incendio de las Tullerías- desde las ventanas de su casa. Inquieta por su suerte, Grace decide escapar a Meudon, su residencia campestre, a pocos kilómetros de París. Al estar cerradas las puertas de la ciudad, su criada le sugiere escapar por un hueco en la muralla que hay en los Inválidos. Para ellos se disfrazan de mujeres humildes, y contemplan horrorizadas la muerte de soldados leales al rey, en la que después será la Plaza de la Concordia. A punto de cruzar por el citado hueco, Grace despidió a su criada, y le encarga que cuide de la casa e informe a sus amistades de su peripecia. En el camino a Meudon tiene que parar, porque los zapatos le han provocado heridas en los pies, y se esconde, temerosa, al paso de un campesino que vuelve de trabajar. Cuando, por fin llega a Meudon, mientras le curan los pies, confiesa, perpleja que ese encuentro con el campesino es lo que más temor le ha causado de toda la jornada. (18,33).

5) LAS MASACRES DE SEPTIEMBRE (2-7/IX/1792)



[Un grabado popular de la época documenta los escenarios y las sangrientas acciones de las “masacres de septiembre”, que tuvieron lugar entre el 2 y el 5 de septiembre de 1792, cuando, el temor a una invasión exterior –el manifiesto de Brunswick, de 22 de julio de 1792, amenazaba con terribles represalias contra los parisinos-, facilitada por supuestos traidores en el interior de Francia, provocó una oleada de violencia indiscriminada, que se saldó con juicios sumarios y ejecuciones en masa -entre 1000 y 1400 presos supuestamente “contrarrevolucionarios”, muchos de ellos sacerdote y frailes, pero también un número elevado de presos comunes; matanzas hasta cierto punto espontáneas y hasta cierto punto “incentivadas” o permitidas por los miembros más extremistas del gobierno.]

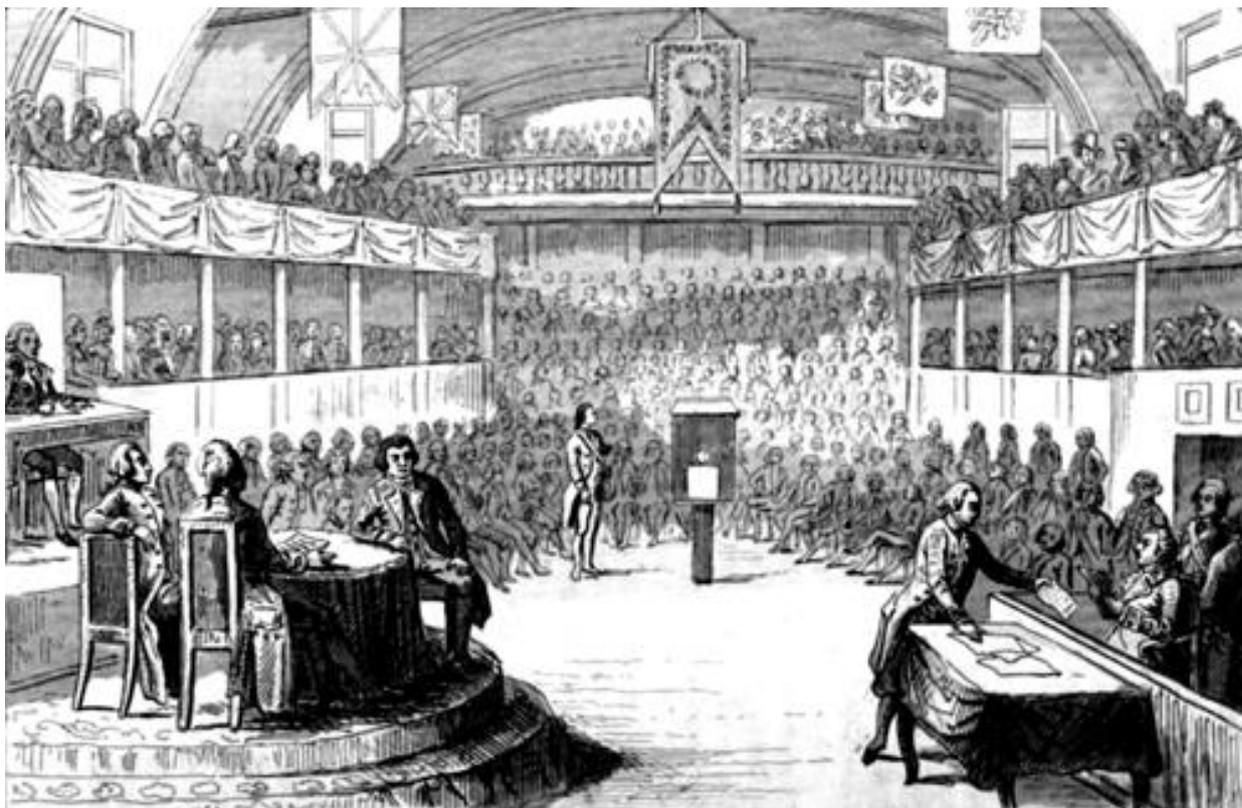
Sobre la pantalla en negro, la fecha del 3 de septiembre de 1792. Grace Elliott, aún en Meudon, recibe una carta pidiéndole que regrese a París, para ayudar a un fugitivo. Tiene dificultades para poder entrar en la ciudad, y, una vez dentro, contempla horrorizada la cabeza de la Princesa de Lamballe, conocida de Grace, y tiene un incidente con un sans-culotte, que sospecha de sus lágrimas al contemplar la cabeza de la camarera de Maria Antonieta. Una vez en casa de su amiga, ésta le desvela la identidad del fugitivo, el Marqués de Chansenets, gobernador de las Tullerías, un personaje conocido, aunque no amigo de la protagonista, al que sin embargo decide ayudar por solidaridad, indignada ante la salvajada que ha contemplado. Primero intenta salir con él de París, pero no lo consigue; decide ocultarle en su casa –a pesar de su cocinera, conocida jacobina-, y, tras una serie de accidentadas peripecias, llega a esconderle en su propio lecho, para evitar que la patrulla, al registrar su casa, le encuentre. La actitud caballeresca de los responsables de dicha patrulla favorece su estratagema. A continuación, tiene lugar otra significativa conversación entre Grace y El Duque, en la que Luis-Felipe se muestra horrorizado ante lo ocurrido con la Princesa de Lamballe y se siente prisionero de la deriva violenta del proceso: *“(La revolución) será buena para nuestros hijos, terrible para nosotros”*, dice, añorando la vida “campestre” de los nobles terratenientes ingleses, a la que ya no podrá aspirar: *“Estoy en un torrente que me arrastra”*, concluye. Cuando le comenta lo ocurrido, al tiempo que le pide ayuda para su protegido, el Duque de Orleans le reprende su temeridad, y aunque al principio se muestra reticente –tampoco simpatiza demasiado con Chansenets-, accede finalmente a facilitar la huida del citado. (1,05,50).





[Las matanzas de septiembre, según la construcción cinematográfica de Rohmer en la película: 1) el escenario pintado, despojado de presencia humana, como los telones pintados de las viejas representaciones teatrales; 2) la muchedumbre, que invade digitalmente dicho espacio; 3) en un encuadre de aproximación a los manifestantes, de acuerdo con la mirada de la propia Grace Elliott, la cabeza de la Princesa de Lamballe, paseada en una pica por la airada multitud, que, inmediatamente después, la introducirá en el interior del coche donde viaja la protagonista: una especie de “travelling” a través del cual Grace se ve progresivamente “invadida” por la violencia del acontecimiento histórico del que es testigo.]

6) EL JUICIO Y LA CONDENA DE LUIS XVI (26/XII/1792-17/I/1793):



[Estampa anónima, titulada “Interrogatorio a Luis el Último”, que figura en el libro de Augustin Challamel, *Histoire-musée de la République Française depuis l’assemblée des notables*, publicado en París en 1842. El juicio a Luis XVI se desarrolló, tras la acusación de traición proclamada el 11 de diciembre de 1792, entre el 26 de diciembre y el 7 de enero de 1793; tras un debate que transcurrió desde las 6 de la tarde del 16 de enero hasta las 8 de la tarde del día siguiente, el rey fue condenado a morir por 387 a favor, y 334 en contra; impugnada por los girondinos, se realiza una nueva votación, que confirma la condena a muerte por un voto, 361 a 360; algunos diputados reclamaron entonces la suspensión de la ejecución, pero la Convención rechazó dicha suspensión, después de nuevos debates que se prolongaron hasta el 20 de enero, a las 2 de la madrugada, por 380 a favor y 310 en contra.]

La escena 6^a comienza con un nuevo texto entrecomillado de la protagonista: “A mediados de enero, vino a verme el Duque de Biron, y me pidió que le leyera el futuro...” Grace y el mencionado Duque aparecen comentando las últimas novedades acerca del juicio al rey, “el acontecimiento más cruel y más abominable”, en palabras de Grace, y el voto del Duque sobre la previsible sentencia condenatoria. Ambos se ven con el Duque, que empeña su palabra en que ese día se ausentará de la Convención para no tener que votar. A continuación, asistimos al desarrollo de la votación, que los citados personajes y a otros amigos, entre los que se encuentra el general Dumouriez, reunidos en la habitación del Hotel Saint-Marc, siguen las informaciones sobre los votos que les van llegando de la Convención. Allí reciben la fatal noticia -el rey ha sido condenado a morir en la guillotina, y el Duque, que, faltando a su palabra, ha acudido a la Convención, ha votado por dicha condena, y, al parecer, su voto ha resultado decisivo-, lo que suscita una intensa conmoción entre los reunidos. Desecha por la terrible decisión del Duque, Grace ordena retirar de su casa todo sus regalos, incluyendo el retrato de su amigo (1,19,50).

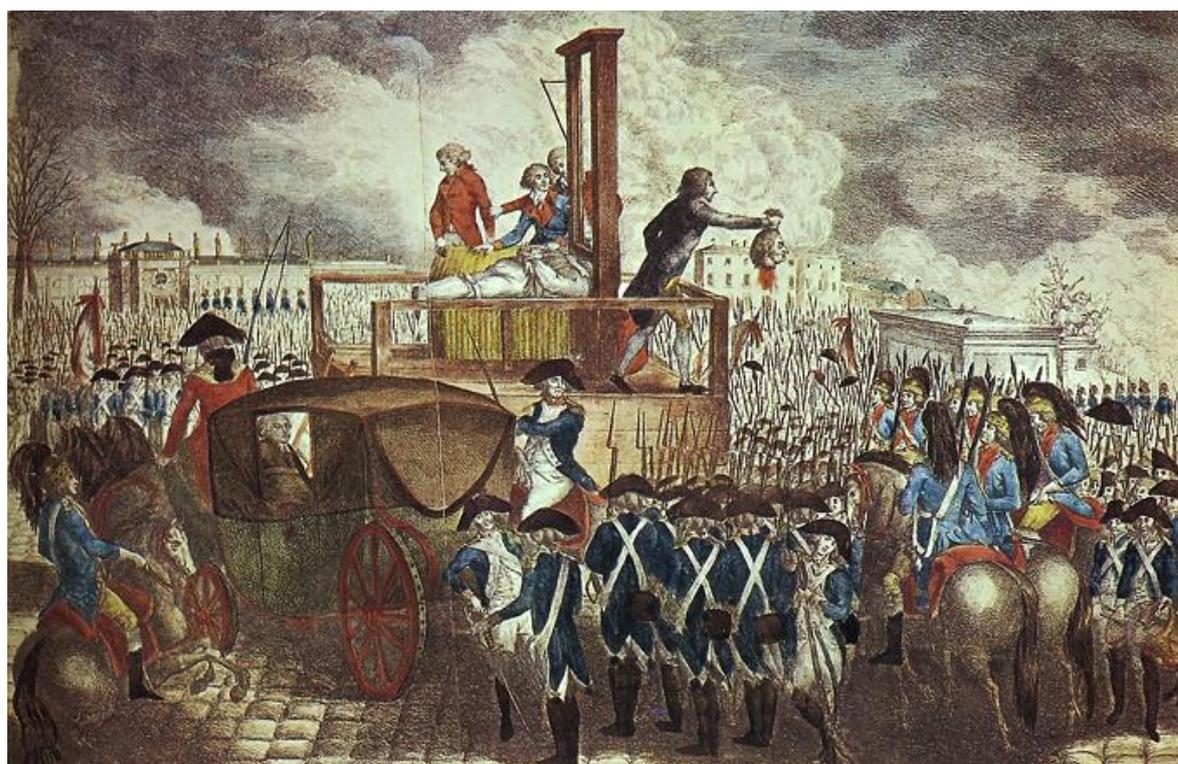
7) LA EJECUCIÓN DEL REY (21/I/1793):

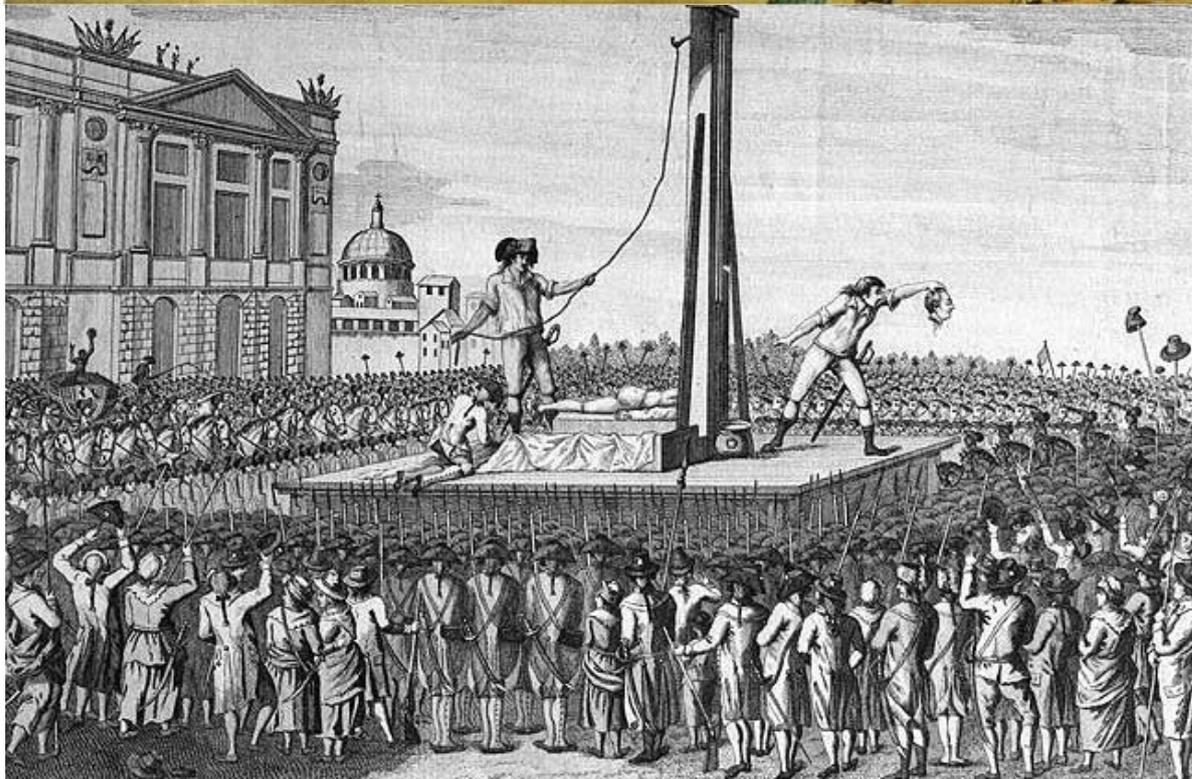
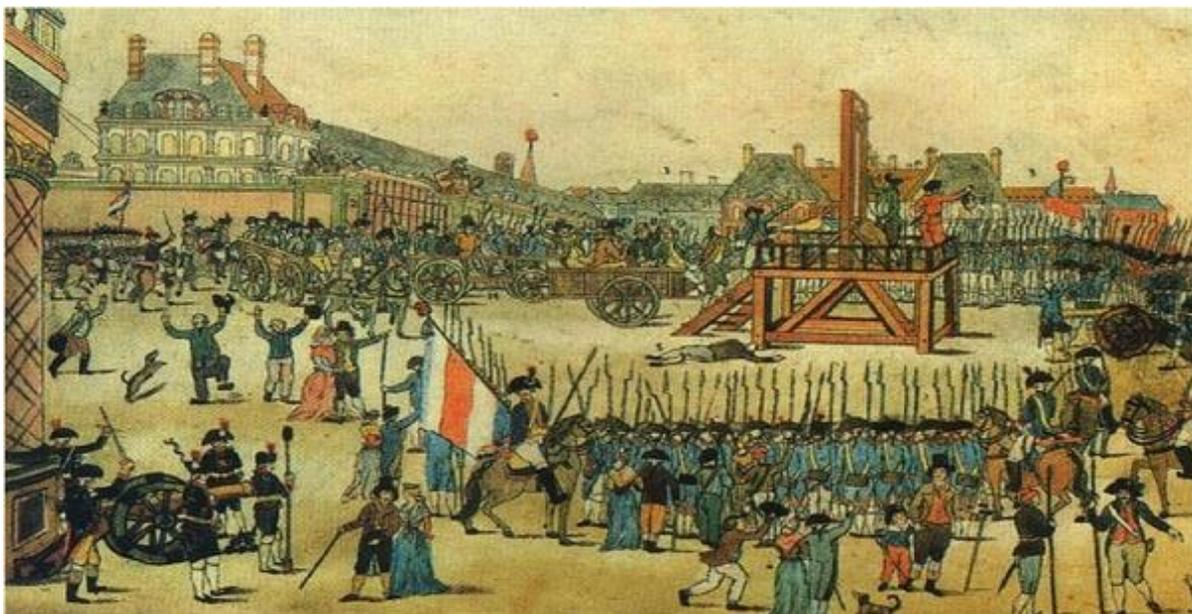
Grace y su criada siguen los acontecimientos de la mañana del lunes 21 de enero de 1793 desde una balastrada elevada, en Meudon, que les permite tener una vista general de París –casi una cartografía- y de la Plaza de la Revolución, hoy Plaza de la Concordia, donde tiene lugar la ejecución. Grace, cubierta de negro en señal de luto, da la espalda al acontecimiento, y le pide a Nanon, que contempla lo que ocurre a través de catalejo, que le describa lo que está ocurriendo; al principio está convencida de que el pueblo se sublevará contra el guillotinado del monarca, pero, tras un breve momento de silencio, Grace pregunta a Nanon: *“¿Qué es lo que pasa?”*. *“No lo sé”*, responde Nanon. Grace responde, apesadumbrada: *“Yo sí lo sé, y tú también lo sabes”*. Desde el lugar en que se encuentran es imposible escuchar los redobles de los tambores y los gritos de la muchedumbre, solo los graznidos de los cuervos. (1,22,04)





[La composición de la escena de la ejecución de Luis XVI es uno de los momentos más relevantes, desde el punto de vista cinematográfico, del film de Rohmer: Grace Elliott y Nanon siguen los hechos, en la mañana gris y sombría del domingo 21 de enero de 1793 1) a una considerable distancia física –pero no distanciadas emocionalmente- y solas 2) Grace da la espalda al hecho, no lo contempla directamente, sino que lo “vive” en su mirada, 3) a través de las palabras que le transmite Nanon, 4) cuyo relato está basado en lo que contempla a través de un catalejo, que de nuevo le acerca al acontecimiento mediante una lente de aumento; 5) finalmente, la ejecución, se produce en medio de un silencio solo interrumpido por el graznar de los cuervos: toda una serie de recursos visuales, compositivos y sonoros, envuelven el acontecimiento, tal como éste es percibido por la propia Grace, visualizando casi literalmente las palabras de su diario.]





[Cuadros, estampas y grabados de la época, el primero de Georg Heinrich Sieveking, el segundo, anónimo, y el tercero, de Roger-Viollet, que muestran la ejecución de Luis XVI, tal como presumiblemente, es observada por Nanon mediante el catalejo, aunque quizá desde una distancia mucho mayor, que la que aparece en estas imágenes, a tenor de lo que vemos en la película –obsérvense las variantes arquitectónicas, los diferentes modelos de guillotina y los cambios en la organización de los espectadores de la ejecución en cada una de las imágenes, a pesar de que las tres supuestamente están compuestas desde el mismo punto de vista-]

8) LOS COMIENZOS DEL TERROR (PRIMAVERA DE 1793)



[Dos caricaturas de Georges Cruikshank (1792-1878), relativas a la fase más radical del proceso revolucionario francés: la primera lleva como título *The Radicals Arms*, y la segunda, *A Radical Reformer a Neck or Nothing Man*, ambas de 1819. Aunque relativas a la vida política inglesa del momento, y situadas cronológicamente en el contexto de la Restauración de 1815, estas sátiras gráficas revelan la imagen monstruosa y amenazante del radicalismo jacobino que emerge de este período de la Revolución francesa.]

“Seis semanas después de la muerte del rey me sentí muy enferma” Una patrulla, con modales mucho más toscos y agresivos que la primera, registra de nuevo la casa de Grace, en busca de alguna cantidad de harina que la aristócrata pudiera esconder [para beneficiarse de la carestía, debido a la escasez de trigo]. Por orden de Grace, Nanon lleva una carta al médico, para que éste anuncie al Duque que acudirá a visitarle, en respuesta a su invitación. Dos días después, ambos de luto, se ven en el Palacio Real, y se produce la reconciliación. El Duque se interesa por la salud de su amiga, y ella le reprocha su voto a favor de la muerte del rey: “Moriréis como él, en el cadalso”. El Duque, compungido, se excusa, lamentando lo ocurrido; se siente “esclavo de una facción”; ante el empeoramiento de la situación, quiere proporcionar a Grace el medio de salir de Francia; y le informa de que Robespierre, su enemigo político, está maniobrando en su contra; aconseja a Grace la prudencia –“Olvidaos del pasaporte”- y le anuncia una nueva visita. (1,33,00)

9) ROBESPIERRE ENTRA EN ESCENA (27-III-1793 a 9-XI-1793)



[Anónimo, *Robespierre* –detalle-, c. 1790. La figura de Maximilian Robespierre, asociada por lo común, al Terror revolucionario, es compleja y, aunque en la película aparece de manera episódica –su entrada en la Comité que ha juzgado a Grace Elliott evita que el acoso de Chabod a la propia Grace devuelva a ésta la cárcel- , permite situar ese momento en el punto en que su poder era más fuerte.]

“Fue a finales de marzo o comienzos de abril [el 27 de marzo de 1793] cuando Dumouriez huyó de Francia”, nos cuenta Grace. Cuando ésta visita al Duque, éste se encuentra escoltado por dos gendarmes –el Duque de Chartres, su hijo, ha escapado con Dumouriez-, y le conmina a que quemé la correspondencia, renovando su devoción por su amiga: *“Yo aún os amo”*. Esa misma noche, Grace es arrestada por primera vez, a propósito de una carta en inglés escrita por Charles Fox–*“Inglaterra está en guerra con nosotros y el delito de colaboración se castiga con la guillotina”*-, encontrada en una parte secreta de su escritorio. En el Cuerpo de Guardia, es insultada por unos tipos groseros y agresivos, de los que se defiende con dignidad y valentía: *“Yo no tengo miedo y soy inocente”*. Justin, su criado, le lleva alimentos y un pañuelo. Una vez trasladada al Comité, tiene que aguardar a ser llamada; durante la espera, cede su asiento –que le ha proporcionado un joven guardia- a unas ancianas damas, igualmente detenidas, que la reconocen y comentan con admiración su hazaña, salvar la vida de gobernador de las Tullerías. Mientras espera en la puerta de la sala del Comité, asiste a una escena dramática: una pareja es obligada a separarse. Ante su sorpresa, el Duque sale de la sala donde Grace va a entrar y habla brevemente con ella, lo que levanta las sospechas de quienes la habían detenido. Cuando llega al Comité de Vigilancia, tiene que traducir al francés la carta, hasta que llega el traductor oficial. Los miembros del Comité, salvo Chabod, consideran a Grace inocente, puesto que la carta está escrita por un partidario de la revolución y hacer referencia al Manifiesto de La Touche-Treville dirigido al rey de Nápoles, en defensa de la misma. No contento con el veredicto, Chabod, informado de su conversación con el Duque de hace unos instantes, intenta sacarle una declaración contraria a la

revolución, a propósito de su amistad con el Duque de Orleans y el “*espantoso crimen*” con que califica la ejecución del rey. Robespierre interrumpe el acoso (“*¿Y este alboroto?*”) y tras echar un vistazo a la carta de Fox, ordena dejar libre a Grace: “*Hay asuntos más importantes, que se vaya a su casa, ya decidiremos.*” En la siguiente escena, Grace duerme en su cuarto. Nanon la cubre y le informa que son las seis de la mañana, aunque ella no parece haber descansado mucho. El Duque le anuncia en una carta que pasará a mediodía a verla; Grace le contesta con otra misiva, adelantando la cita a las ocho, pero Justin, el criado, no puede entregársela. Informa a Grace que ha sido detenido esa madrugada, a eso de las cuatro, mientras dormía. Grace ordena quemar la carta del Duque y vuelve a colocar su retrato en la pared.

10) EL FINAL DE LA CONVENCION JACOBINA (9-XI-1793 a 27-VII-1794)



[Charles-Louis Müller (1815-1892), *La llamada a las últimas víctimas del Terror en la Prisión de Saint Lazare, el 7-9 de Termidor (25-27 de julio de 1794)*. (c.1845)]

Una voz en off nos informa: “*Felipe de Orleans fue conducido con escolta al al Fuerte Saint Jacques, en Marsella, más tarde fue devuelto a París, para ser ejecutado el 5 de noviembre*” [de 1793]. Suenan tambores y una música de aires funerarios [la *Marcha Lúgubre*, de Gossec, compuesta en 1791]. La voz continua hablando: “*Por esas fechas Grace Elliott ya había sido detenida. Mientras rodaban las cabezas de sus compañeros de cautividad...* (Al tiempo que la voz en off habla, varios personajes, junto con la propia Grace Elliott, se sitúan frente a la cámara. Su ejecución es representada por un movimiento de avance hacia la cámara, hasta colocarse en primer plano, mirando fijamente al espectador, y saliendo del encuadre.) “*...ella aguardaba su turno, que jamás llegaría. La caída de Robespierre [27 de julio de 1794] le devolverá por fin la libertad.*” (2,01,06)

II. VALORES ARTÍSTICOS E HISTÓRICOS

[Una película como *La inglesa y el Duque* muestra un variado conjunto de recursos cinematográficos, y complejo, a pesar de su aparente sencillez, que configuran una puesta en escena al servicio de una mirada sobre determinados acontecimientos históricos claves del proceso revolucionario francés: tanto la forma como el contenido están imbricados entre sí de manera muy profunda. ¿Cuáles son los valores que, a este respecto, podemos destacar de *La inglesa y el Duque*?]

II.1. ARTIFICIOS EXPRESIVOS:

- 1) El uso de pinturas como decorados exteriores –y de habitaciones para los interiores-, sobre el que los personajes deambulan, muestra un uso de las herramientas digitales, no para confundir al espectador, presentándole el escenario como real, sino para provocar una visión distanciada del discurso, a la manera de los antiguos telones teatrales;
- 2) El uso del sonido diegético –salvo al comienzo y al final de la película, momentos en que escuchamos dos piezas musicales-, lleno de ambientes sonoros: graznidos de cuervos, tañidos de campanas, canciones cantadas en la calle, gritos de muchedumbres, que confieren sobriedad y realismo a la atmósfera fílmica;
- 3) La fidelidad a la base literaria original en la que está basada la película, que permite plantear un debate sobre el Cine y la Literatura, y que Rohmer resuelve mediante el uso del estilo libre indirecto y de una narración no omnisciente resultan especialmente relevantes para comprender la naturaleza del film;
- 4) En cuarto lugar, las diferentes estéticas del siglo XVIII con las que se presenta la película: el Barroco –presente no sólo en el mobiliario, sino en la forma de presentar secuencias como la ejecución de Luis XVI, tal como se ha comentado más atrás-, el Rococó y el Neoclasicismo.

II.2. ENFOQUES ARGUMENTALES

La película presenta un valioso recorrido por algunos de los momentos significativos de la revolución francesa en su etapa de mayor radicalización, desde la Fiesta de la Federación, el 14 de abril de 1790 hasta el “golpe de estado” de Termidor, el 27 de julio de 1794, que pone freno a la “dictadura” de Robespierre; pero lo más interesante es que estos acontecimientos suceden casi siempre “en-off”, fuera del campo visual del espectador, tal como los “contempla” la protagonista en su espacio privado. [Parece pertinente citar aquí, por sus afinidades con el enfoque “privado” de la Historia, *Una jornada particular* (Ettore Scola, 1977): los protagonistas, a diferencia de *La inglesa y el Duque*, no son personajes “históricos” reales, aunque

sea representativos de la época: Antonietta, ama de casa, casada y madre de seis hijos, y Gabriele, locutor de radio represaliado por ser homosexual, viven una historia de amistad y liberación personal durante el día 6 de mayo de 1938, fecha de la visita de Hitler a Roma, cuya narración radiada original es utilizada como omnipresente banda sonora por el director.]

II.3. CONTROVERSIAS HISTORIOGRÁFICAS:

El respeto escrupuloso al punto de vista desde el que están escritas las memorias de Grace Elliott, una aristócrata monárquica adscrita a los principios del despotismo ilustrado y contraria a la ideología revolucionaria, genera, a juicio de sus críticos, una relativa “empatía” hacia sus posturas, a la par que una “humanización” del bando aristocrático, contraria a la lectura “jacobina” del proceso que va desde 1789 a 1799 y que enlaza con la polémica que en su momento puso en marcha la obra “revisionista” de François Furet, frente a las interpretaciones dominantes –por ejemplo, las de Albert Soboul.

SEGUNDA PARTE: PROPUESTA DE TRABAJO

I.FUNDAMENTOS PEDAGÓGICOS

Consideramos que el visionado de una película como *La inglesa y el duque* puede conectar muy bien con exposiciones como la de Ingres, y muy especialmente con su extraordinaria galería de retratos, así como otras pinturas de la colección permanente del Museo del Prado, dadas las características de dicha película:

- 1) Desde el punto de vista formal, la utilización de decorados pictóricos, en los que se insertan digitalmente los personajes “reales”, además de producir un peculiar efecto de distanciamiento con respecto a la realidad, permite vincular la narración a la pintura –y al teatro, igualmente-, ofreciendo una lectura muy rica en el plano didáctico;
- 2) El uso recurrente del director del film a los espacios privados –no son los únicos, pero sí los más comunes- para presentar el efecto que los grandes acontecimientos de la historia produce en los protagonistas, convierte esta película supuestamente “de época” en una original forma de presentar los hechos, alejada de las convenciones del cine histórico: el debate de la propia obra de Ingres, por seguir con el ejemplo citado, su aspiración al triunfo como pintor de historia, y su fama como retratista, permite, utilizando el enfoque del film, presentar el retrato no solamente como reproducción de las características físicas, ideológicas y sociales de un individuo concreto, sino como el testimonio de una época histórica;
- 3) Finalmente, la adopción rigurosa del punto de vista de la protagonista, una aristócrata que crítica los excesos de la revolución, muy especialmente la violencia, y defiende la legitimidad monárquica si bien desde una postura reformista, más cercana a cierto despotismo ilustrado, respetando su forma de comprender y vivir los acontecimientos, permite apuntar otro aspecto del análisis histórico, el relacionado con la objetividad o con el punto de vista, igualmente útil para analizar este género pictórico tan presente en el Museo del Prado.
- 4) Un trabajo didáctico sobre la obra de Rohmer puede ser útil para muchos alumnos: aunque las aplicaciones didácticas que explicamos en el siguiente apartado está planteadas para estudiantes de 4º de ESO o de 1º de Bachillerato, también puede resultar muy formativas para las clases de Historia del Arte de 2º de Bachillerato –incluso para las clases de Historia de España de 2º de Bachillerato; igualmente, juzgamos las propuestas muy adecuadas para la formación de profesores –activos o futuros-, en procedimientos didácticos para el uso del cine y la pintura en sus clases de Historia, Filosofía o Literatura.

- 5) En resumen, el enfoque planteado permite 1) comprender el valor de la representación icónica del pasado histórico, tanto en el cine como en la pintura, más allá de la mera ilustración arqueológica; 2) iniciar en la doble lectura de la obra de arte que aborda un tema histórico, distinguiendo y relacionando lo que cuenta con el momento en que el artista realiza la obra, que condiciona tanto el tema elegido como el enfoque que se le da al mismo; 3) aproximar al conocimiento de películas clásicas de gran valor artístico, poco accesibles a los adolescentes hoy; 4) vincular la trayectoria biográfica y artística de Ingres con la historia de su tiempo, como se suele hacer con otros artistas de la época, como David o Goya; 5) utilizar los contenidos de diversas materias, como Historia del Mundo Contemporáneo, Historia del Arte, Literatura, Filosofía o Educación Plástica y Visual de forma transdisciplinar.

II. APLICACIONES DIDÁCTICAS

[Estos materiales sobre la película de Eric Rohmer están pensados para para que el profesorado interesado en explorar este film desde el punto de vista didáctico, disponga de unos recursos básicos con los que sustentar el trabajo en el aula con sus alumnos. Ofrecemos 1) unos datos generales sobre el film, 2) una serie de propuestas de trabajo sobre el mismo y 3) la transcripción de los diálogos de algunas escenas. El desarrollo del trabajo en el aula contempla las siguientes etapas: 1) Introducción del profesor, explicando las características generales de la película que se va a contemplar; 2) Visionado de la misma en el aula; 3) Comentario general en clase, a partir de las cuestiones planteadas por el profesor, para resolver dudas y asegurar la correcta comprensión de lo visto en el aula [utilizando los recursos del apartado I]; 4) Realización de alguna de las tres primeras propuestas de trabajo [planteadas en el Apartado II] 5) Visita a la exposición de Ingres –o a la colección de pintura del siglo XIX-, para que los alumnos elaboren la propuesta de trabajo número cuatro –e incluso la quinta, siguiendo la metodología aprendida en el análisis de la película [con el apoyo de los recursos del Apartado III]. El número aproximado de sesiones que deben usarse para cumplir este guión, dejando aparte el día de la visita-, oscila entre cuatro y cinco, de acuerdo con la propia experiencia.]

II.1. GUÍA PARA PROFESORES

[En este punto hacemos unas cuantas indicaciones a tener en cuenta por los profesores a la hora de presentar la película a su alumnado, para encuadrarla y analizarla de manera sistemática y motivadora.]

1) CARTEL: Sería conveniente llamar la atención a los alumnos sobre el sentido de la imagen del cartel, porque revela el enfoque de la historia que plantea el director en su película: los protagonistas ocupan el centro del mismo, el 80 por 100 del espacio total, y su gesto es íntimo, de cercanía física y emocionan, y aparecen rodeados por

seis imágenes, tres arriba y tres debajo, de los escenarios de la historia que les rodean; por otro lado, es también llamativo que el nombre del director se coloque al lado del título de la película, en lugar preeminente –el que se solía reservar para las estrellas en el cine clásico.



2) FICHA TÉCNICA (Véase el Apartado I.2. de la Primera Parte.): El repaso de la ficha técnica resulta permite señalar las características de los diferentes oficios cinematográficos, sus atribuciones y recalcar la idea de la necesidad de que la película es el resultado de una compleja labor de equipo.

3) DIRECTOR: Resultaría relevante poner en antecedentes a los alumnos acerca del director de la película, Éric Rohmer (1920-2010). Creador vinculado a la *Nouvelle Vague*, junto con otros directores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Louis Malle o Agnès Varda, movimiento que surgió a finales de la década de los cincuenta entre una serie de cineastas y críticos vinculados a la revista *Cahiers du Cinema* y a su fundador y principal teórico de esta tendencia, André Bazin, que propugna un cine caracterizado por la verosimilitud, la espontaneidad, las referencias al cine clásico, el uso de recursos técnicos sencillos, el rodaje sin decorados, el “juvenilismo” frente a la decadente sociedad burguesa, y una

reivindicación del director como autor y creador –lo que explicaría la situación de su nombre en el cartel, ya señalada. Rohmer realizó películas como *Ma nuit avec Maud* (1969); *Le genou de Claire* (1970); *L'Amour l'après-midi* (1972); *La marquise de O* (1976); *Perceval le Gaullois* (1978); *Pauline dans la plage* (1983) o *Le rayon vert* (1986); a veces agrupó sus films en series o ciclos, como *Cuentos Morales*, *Comedias y Proverbios* y *Cuentos de las Cuatro Estaciones*.

4) FORMA: Es necesario hacer una serie de observaciones de carácter formal sobre la película, para situar la mirada de los alumnos: el film, como ya hemos explicado, se estructura en un prólogo, donde se presentan a los protagonistas, Grace Elliott y el Duque de Orleans, y el escenario de la acción, y una serie de escenas, divididas por intertítulos con su correspondiente fecha, acompañados de la voz de la protagonista, que supuestamente lee o escribe algunas frases de su diario, relacionadas con los acontecimientos que tendrán lugar después -13 de julio de 1790, 10 de agosto de 1792, 3 de septiembre de 1792, Enero de 1793, Marzo de 1793-, para concluir con un epílogo que hace referencia al final del Terror y a su coste humano. La película alterna escenas que se desarrollan en interiores con otras en escenarios externos –siempre fondos pintados-, pero nunca abandona el punto de vista de Grace Elliott. Hay que insistir en la propuesta de utilizar fondos pintados, a modo de cuadros por los que se mueven los actores, como cuadros antiguos que cobraran vida; la ausencia de música –mejor dicho, la presencia de música diegética -cantor callejero, campanas de iglesias-, salvo en los títulos del film; el uso de una cámara fija, en cuyo encuadre se mueven los actores, lo que aumenta la sensación de teatralidad.

5) CONTENIDO: También es importante situar a los alumnos en el espacio de la historia del proceso revolucionario francés en que inserta la película, que arranca del 13 de julio de 1790, un año después de la toma de la Bastilla, y se extiende hasta el golpe de Termidor, que pone fin a la dictadura de Robespierre, el 27 de julio de 1794, es decir, abarca las siguientes épocas: Asamblea Constituyente, Asamblea Legislativa, Convención Girondina y Convención jacobina.

II.2. TAREAS PARA EL AULA

[Las propuestas planteadas en este apartado son sugerencias de trabajo que pueden realizarse de manera independiente, de acuerdo con los niveles con los que trabajemos (ESO, Bachillerato), o pueden plantearse como un proyecto que sigue una gradación creciente de dificultad y de profundidad en el análisis histórico y artístico del film.]

LOCALIZAR REFERENCIAS (PERSONAJES, HECHOS, INSTITUCIONES):

Durante las conversaciones entre Grace Elliott y el Duque de Orleans se mencionan personajes, acontecimientos, grupos políticos y sociales e instituciones significativas en el desarrollo de la revolución -en algunos casos, como los de Dumouriez, Robespierre o el Comité de Vigilancia, aparecen físicamente en la película-. En la primera propuesta los alumnos buscarían información sobre estas referencias, con el fin de componer un glosario básico sobre las mismas:

- PERSONAJES: Mirabeau, Talleyrand, La Fayette, Maria Antonieta, Luis XVI, Robespierre, Dumouriez, Brunswick, Choderlos de Laclos, Marat, Latouche-Teville, Fox, Pitt.
- GRUPOS POLÍTICOS Y SOCIALES: girondinos, jacobinos, sans-culottes, monárquicos.
- LEYES E INSTITUCIONES: Ley de Sospechosos, Comité de Vigilancia, Comuna de París, Secciones (de Meudon, Versalles, etc.)
- MANIFESTACIONES CULTURALES: Ça ira, Fiesta de la Federación, La Carmagnole.

COMPARAR IDEAS Y ACTITUDES DE LOS PROTAGONISTAS:

La segunda tarea que planteamos es hacer un cuadro comparativo de las distintas posturas y acciones de los dos, Grace Elliott y el Duque de Orleans, acerca de los principales acontecimientos que ambos viven: a) Los sucesos de octubre de 1789; b) La toma de Las Tullerías; c) Las matanzas de septiembre; d) El juicio y la condena de Luis XVI; e) La ley de sospechosos y el comienzo del Terror. Para trazar este cuadro, los alumnos investigarán acerca de lo que dicen los historiadores sobre 1) la Fiesta de la Federación (14 de julio de 1790); 2) la caída de la monarquía (10 de agosto de 1792); 3) las matanzas de septiembre (2-7 de septiembre de 1792); 4) el juicio, condena y ejecución de Luis XVI (10 de diciembre de 1792-21 de enero de 1793) y 5) el Terror durante la etapa jacobina (17 de septiembre de 1793-27 de julio de 1794), puesto que estos hechos marcan el desarrollo argumental del film; de esta manera podrán comprobar en qué medida las visiones contrapuestas de los protagonistas difieren o concuerdan con las interpretaciones historiográficas más comunes sobre los hechos citados

ANALIZAR VISIONES LITERARIAS DE HECHOS HISTÓRICOS:

Además del libro de la propia Grace Dalrymple Elliott, *Diario de mi vida bajo la Revolución Francesa*, algunos de cuyos fragmentos se pueden utilizar en el aula para analizar cómo son interpretados desde el punto de vista cinematográfico por el director, algún testimonio literario de la revolución francesa, para comparar el tratamiento literario de los hechos que realiza su respectivo autor o autora, en relación con la película analizada, puede ser el argumento de la tercera propuesta para el aula:

- Un texto clásico: Charles Dickens, *Historia de dos ciudades* (Madrid, Cátedra, 2002; edición de Pilar Hidalgo, traducción de Juan Jesús Zaro): Los capítulos I a IV del Libro Tercero se refieren a los sucesos de 1792.
- Una (excelente) novela histórica reciente, que aborda la trayectoria vital e ideológica de algunos líderes revolucionarios como Desmoulins,

Danton y Robespierre: Hilary Mantel, *La sombra de la guillotina*, Barcelona, Ediciones B, 1994: La Segunda Parte (págs. 67 a 216) nos ofrece datos sobre la actuación del Duque de Orleans en la fases iniciales de la revolución –en este libro aparece la misma Grace Elliott como personaje histórico secundario-.

APLICAR EL ENFOQUE DE LA PELÍCULA A LAS PINTURAS DEL PRADO:

La cuarta propuesta entronca el análisis formal y el enfoque argumental de la película con las exposiciones y colecciones del Museo del Prado: a) Para los alumnos de 4º de ESO o 1º de Bachillerato, divididos en grupos, proceden al estudio de uno de los retratos de la exposición de Ingres, en primer lugar desde el punto de vista formal; en segundo lugar, y tras averiguar los rasgos biográficos del personaje retratado, establecen una hipótesis acerca de la personalidad y la ideología del personaje en cuestión, y lo sitúan dentro de un acontecimiento relevante de la historia, que coincida con la vida de dicho personaje –o, para hacerlo más sencillo, con la fecha de la ejecución del retrato-, con el fin de elaborar un pequeño guión acerca de cómo viviría ese personaje el acontecimiento y lo que podría opinar sobre él, como hace Rohmer en su película, teniendo en cuenta que lo imaginado debe ser verosímil; b) El mismo ejercicio se puede realizar con los alumnos de 2º de Bachillerato y en los retratos de la colección de pintura del siglo XIX. Una vez realizado este trabajo, los grupos pueden elaborar un póster con las imágenes y los textos creados, para hacer una exposición sobre EL ESPACIO ÍNTIMO DE LA HISTORIA DEL SIGLO XIX. A continuación se citan algunos ejemplos para poder realizar esta propuesta:

- RETRATOS DE INGRES DE LA EXPOSICIÓN DEL MUSEO DEL PRADO: *Caroline Rivière* (1805); *Las señoritas Harvey* (1804); *La familia Forestier* (1806); *François Marius Granet* (1807); *Edme Bochet* (1811); *La señora de Senonnes* (1814); *La Señora Destouches* (1816); *La señora Marcotte de Sainte-Marie* (h.1826); *La señora Brazier* (1828); *Louis-François Bertin* (1832); *La condesa d’Haussonville* (1845); *La señora Moitessier* (1844-56)
- RETRATOS DE LA COLECCIÓN DE PINTURA DEL SIGLO XIX DEL MUSEO DEL PRADO: Francisco de Goya: *La Marquesa de Santa Cruz* (1805); *La Duquesa de Abrantes* (1816); Vicente López: *Félix Máximo López, Primer Organista de la Real Capilla* (1820); Antonio M^a Esquivel: *Rafaela Flores Calderón* (1842); Federico de Madrazo: *Amalia de Llano y Dotres, Condesa de Vilches* (1853); *Carolina Coronado* (c.1855); Eduardo Rosales: *El violinista Pinelli* (1869); Raimundo de Madrazo: *La modelo Aline Masson* (c.1876); *Ramón de Errazu* (1879).

INVESTIGAR LAS MIRADAS CINEMATOGRÁFICAS DE UN HECHO HISTÓRICO:

La quinta propuesta se centra en el análisis comparativo del tratamiento cinematográfico de un acontecimiento histórico de la época de la Revolución Francesa—al asalto al Palacio de las Tullerías, el 10 de agosto de 1792, que acaba con la monarquía borbónica, e inaugura el régimen republicano de la Convención, fase más radical del proceso revolucionario—, mediante el estudio de las secuencias que narran estos hechos en tres películas: *Napoleón* (Abel Gance, 1927), *La Marsellesa* (Jean Renoir, 1938), *La inglesa y el Duque* (Eric Rohmer, 2001). Estas películas son muy diferentes tanto desde el punto de vista estético [de la vanguardia expresionista de Gance, pasando por el realismo social de Renoir, hasta el “documentalismo” historicista de Rohmer], como desde el enfoque que dan a sus respectivas narraciones [la epopeya del héroe: el genio frente a la Historia (Gance); la épica colectiva: el pueblo que construye la Historia (Renoir); la narración privada: los individuos, testigos y actores de la Historia (Rohmer)]. La categoría artística de los tres filmes citados es muy elevada, tanto por los procedimientos narrativos que presentan, como por el uso del lenguaje cinematográfico —montaje, luz, encuadre, escenografía, composición—. Descubrir la vinculación de sus contenidos (lo que cuentan), sus formas (cómo lo cuentan) y sus ideas (desde qué perspectiva ideológica lo que cuentan) resulta muy enriquecedor desde el punto de vista pedagógico, por las posibilidades que ofrece para situar y comprender el Arte como reflejo de la Historia y como medio para interpretarla.



[*Napoleón presencia el saqueo de las Tullerías* -estampa según la obra de Maurice Réalier Dumas (1860-1928)- . El testimonio retrospectivo del propio Napoleón sobre los sucesos del 10 de agosto de 1792 inspira directamente la secuencia de la película de Abel Gance sobre tal asunto: «*Me encontraba en esa horrible época alojado en París, rue du Mail, plaza de las Victorias. Al sonido del toque de alarma y de la noticia de que se daba el asalto de las Tullerías, corrí al Carrusel (...)*»

Me aventuré a entrar en el jardín. Jamás, desde entonces, en ninguno de mis campos de batalla vi tantos cadáveres como los que había allí de los guardias suizos. (...) Recorrí todos los cafés del vecindario de la Asamblea: por doquier la irritación era extrema, con rabia en todos los corazones; se mostraba en todos los rostros, aun cuando no fuesen en absoluto gentes de la hez del pueblo».]



[Dibujo de Henri-Paul Motte, de 1892, referido a los combates en el interior del Palacio de las Tullerías, entre la guardia suiza y los asaltantes, miembros de la Guardia Nacional y Sans-Culottes, escena que será recogida por Jean Renor en *La marsellesa*.]

III: MATERIALES COMPLEMENTARIOS

[En este apartado realizamos una descripción pormenorizada de las primeras escenas de la película, transcribiendo los diálogos que tienen lugar en las mismas, a la manera de una obra teatral, para que sirvan como recurso para realizar algunas de las propuestas de trabajo mencionadas en el apartado anterior.]

LA INGLESA Y EL DUQUE: DE LA FIESTA DE LA FEDERACIÓN A LA TOMA DE LAS TULLERÍAS (1790-1792)

PRÓLOGO: PROTAGONISTAS Y ESCENARIOS

Tras los títulos iniciales (ya descritos anteriormente), la película comienza con la presentación de los protagonistas: 1) la aristócrata escocesa Grace Elliott, de la que se nos dan algunos datos biográficos de carácter privado: nacida en 1760, casada con John Elliott, al que abandona; amante del Príncipe de Gales, el futuro Jorge IV, con

el que tiene una hija; llega a Francia en 1786, a través de Felipe de Orleans, de quien es ama de llaves, amante y, finalmente, amiga; 2) el Duque de Orleans y sus dos residencias en París, el Palais Royal y el Parc Monceau, cerca del domicilio de Grace Elliott, en la calle Miromesnil, situada en la parte nueva de los Campos Elíseos. Esta presentación está acompañada de imágenes pictóricas de los personajes citados y de los escenarios de la acción, tanto públicos -cuadros de la época en los que se superponen figuras reales-, como privados -las habitaciones donde tienen lugar los principales hechos narrados a lo largo del film. Como fondo musical, la canción revolucionaria *Ça ira*, que se puede traducir como “*Todo va a ir a mejor*”, interpretada al piano.



[Imagen de la calle y de la entrada a la residencia de Grace Elliott]



[Imagen de la residencia del Duque de Orleans, en el Palais Royal, instantes antes de que los personajes se pongan en movimiento y comience la “acción” dramática.]

**ACTO 1:
UNA CONVERSACIÓN EN LA VÍSPERA DEL 14 DE JULIO DE 1790**

Según las palabras de la propia Grace Elliot –tomadas del diario en el que se basa la película, titulado *Ma vie sous la revolution-* “*al volver de Inglaterra, el duque de Orleans vino a verme. Era la víspera de la Fiesta de la Federación, primer aniversario de la toma de la Bastilla.*” El coche del duque se dirige a la casa de Grace, mientras un hombre está enseñando a la gente a cantar *Ça ira*. Los ciudadanos reconocen y vitorean al duque, al grito de “*¡Viva Orleans! ¡Viva la Nación! ¡Viva Francia!*”.



[En el carruaje, el Duque de Orleans, que se dirige a casa de Grace Elliott; en la parte izquierdas, mientras un cura atiende a sus feligreses en el atrio de la iglesia, un cantante callejero entona *Ça ira*.]

Grace, acompañada de su criada Nanon, está enseñando a una niña a recitar la Fábula del Cuervo y el Zorro, cuando Justin, otro criado de Grace, anuncia la visita del duque. En este primer encuentro entre ambos, se desarrolla el siguiente diálogo: (Grace, en lo sucesivo G): “*He sabido de vuestra llegada, pero no esperaba veros tan pronto. Sin embargo, vuestro viaje se me ha hecho larguísimo*” (Duque de Orleans, en lo sucesivo O): “*Traigo cartas de Inglaterra para vos.*” (G). “*Gracias. (A la niña.) Ven a saludar a su Alteza.*” (O): “*¿Cómo te llamas, niña?*” Niña: “*Julie.*” (G): “*Julie, ya te puedes ir, la lección ha terminado. Ve a jugar. (Al duque) Disculpada, no está acostumbrada a la cortesía. Aún no he acabado de arreglarme, pero podéis quedaros. Sentaos.* (El duque lo hace, complacido, mientras Grace se cambia de ropa, ayudada por Nanon, en un clima de completa familiaridad.) *Hace meses que me ocupo de esa niña, cuya madre perdió a su marido y se encuentra en absoluto desamparo con sus otros cuatro hijos.*” (O): “*Vuestra devoción por los humildes, querida amiga, no cesará de confundirme. Va mucho más allá de lo que proponen la caridad cristiana y la fraternidad revolucionaria juntas.*” (G): “*Yo no tengo ningún mérito. Esta niña es la luz de mi vida, el único consuelo que me queda en ausencia de mi propia hija.* (Pausa.)

Decidme, ¿la habéis visto?” (O): “Sí. Os aseguro que es una belleza y os reclama, Todo el mundo en Londres os aguarda. La tranquilidad que reina ahora allí recuerda a la nuestra de años atrás.” (G): “¿Y por qué no os quedasteis más tiempo allí, amigo mío?” (O): “He regresado para disipar rumores, por desgracia. Se ha comentado que no osaría volver. Mañana, en la Fiesta de la Federación en el Campo de Marte, se quedarán muy sorprendidos de verme en la procesión. Es la mejor manera de desmentir esos rumores. No quiero que me confundan con esos cobardes emigrados.” (G): “Cobardes, cierto es. Pero reconoced que el temor está justificado.” (O): “Pero vos, mi intrépida amiga, os quedáis.” (G): “Yo soy extranjera, pero eso no impide que des hace unos días tenga como huéspedes a unos federados que han venido para el desfile. Ya sabéis que si las nuevas ideas son aplicadas con la debida moderación por la legítima autoridad, encuentran en mí la más decidida aprobación.” (O): “Esa autoridad que llamáis legítima, en este caso Luis, nunca la aplica. El odia a todos los amigos de la libertad, comenzando por mí.” (G): “¿Qué sabéis vos?” (O): “No ha dejado de insultarme. Recordadlo. Al día siguiente de la toma de la Bastilla, cuando me presenté en Versalles diciéndole que aguardaba sus órdenes, me respondió duramente: ‘No tengo nada que deciros’. Tenía razón. Siempre me sentí más extraño para él que para mi cocinero o mi cochero.” (G): “Pero es vuestro primo.” (O): “Mi familia es la Nación. Antes que Borbón soy francés. Toda la Corte está pactando con el enemigo.” (G): “Habláis como un jacobino.” (O): “Sí, y apruebo por completo el deseo de mi hijo, el duque de Chartres de ese admitido en ese club.” (G): “Yo creo que un Orleans no tiene nada que hacer allí. (O): “Tiene algo que hacer si hay patriotas.” (G): “He ahí hasta dónde os han llevado vuestros falsos amigos, y no me refiero al duque de Biron, a quien me he permitido invitar junto a vos en mi mesa.” (O): “Estoy encantado.” (G): “Su único defecto es su gran debilidad; pero él, al menos, os es fiel. En cambio, los Talleyrand, los Mirabeau, esos renegados, ya os han abandonado en manos de un monstruo, mientras que Merlin de Douai y vuestro secuaz, el canalla de Laclos, causante de los errores que se imputan a vuestro partido...” (O): “Laclos es un hombre de rara inteligencia y de opiniones de notable profundidad...” (G): “... y el autor de una novela inmoral.” (O): “Confieso que ese libro no me impresionó, que es mortalmente aburrido y que se me cayó de las manos, aunque leo muy poco y no soy entendido en la materia.”



[Grace y el Duque de Orleans discuten acerca de la situación política, mientras toman el té en la habitación contigua al dormitorio de la aristócrata, prueba de la relación de confianza que mantienen.]

(Mientras el duque habla, pasan a una sala contigua y continúan la charla sentados, degustando un licor.) *Grace, me alegro de volver a veros, adoro vuestra preciosa compañía y sin embargo de vuestros labios sólo oigo duras verdades; pero os aseguro que no son ciertas. Vais algo desencaminada, aunque os creo sincera. Los monárquicos os san sorbido el seso.* (G): “Los sans-culottes, por lo visto, os han sorbido el vuestro.” (O): “Acabaráis perdiéndoos. Grace, escuchadme, regresad rápidamente a vuestro país. Es un consejo prudente.” (G): “Es a vos a quien vuestros revolucionarios perderán, creedme, y, perdiéndoos a vos, perderán al rey, porque vos podéis salvarle.” (O): “¿Salvarle? ¿A Luis? Él se obstina en equivocarse, empeñándose en contrariar la voluntad del pueblo soberano.” (G): “Vaya modo de hablar. Yo sólo conozco un soberano: el rey y nadie más.” (O): “No sois más que una escocesa orgullosa que sólo quiere a reyes y a princesas.” (G): “Yo quiero a mi rey, aunque sólo lo sea por adopción.” (O): “No me gusta Luis.” (G): “Y me gusta mi reina.” (O): “Yo la detesto. Por desgracia, nunca he conseguido sustraeros a su influencia.” (G): “Es una persona de una delicadeza exquisita. En mi presencia jamás ha dicho la más mínima palabra contra vos y la amistad que tengo con vos no le impide depositar en mí toda su confianza.” (O) “Y por eso os envió a una misión a Bélgica.” (G): “¿Lo sabíais?” (O): “Tengo mis espías; pero descuidad, queréis, no saldrá de aquí.” (G): “Ya lo sé. Pero sinceramente, sería mejor que mucha gente de París se mordiera la lengua. Vivimos en un mundo de calumniadores. Yo no los creo, de veras. No creo lo que dicen de la reina, ni lo que dicen de vos, porque a vos también os calumnian. No creo que hayáis sido el instigador de las manifestaciones de octubre, ni que hayáis sobornado a la guardia francesa.” (G): “Tonterías. Esas mentiras son obra de La Fayette y los suyos. En cambio, la reina... No, dejémoslo. Yo respeto vuestro afecto por una monarquía, que no lo merece. No culpo a nadie por sus opiniones sobre la revolución, pero deseo que lo mismo hagan conmigo, aunque ni unos ni otros disponen de mi tolerancia, desgraciadamente. Grace, os lo ruego, regresad a vuestro país, aún estáis a tiempo. Temo que se precipiten los acontecimientos. Yo os amo u no deseo

veros en peligro. Vuestra ausencia será cruel, pero marchaos.” (G): “Os advierto que mientras pueda ver a la reina aunque sólo sea de vez en cuando, creo que mi deber es seguir aquí.”

ACTO 2:

TESTIGOS DE LA TOMA DE LAS TULLERÍAS (10 DE AGOSTO DE 1792)



[Grace y su criada contemplan a través del “ojo” de la ventana, situada en la parte alta de su residencia, el incendio de las Tullerías, en la mañana del 10 de agosto de 1792.]

Grace se despierta en su dormitorio. Abre la ventana de su cuarto y oye campanas tocando a rebato y disparos de artillería. Alarmada, llama a Nanon, y, juntas, suben las escaleras de la casa, para ver lo que ocurre a través de una ventana circular: unos sans-culottes corren por una calle gritando *“¡Muerte a la austríaca!”*; al fondo, una nube negra se eleva desde el Palacio de las Tullerías. Nanon comenta: *“¡Santo Cielo! Vuelven a hacer lo mismo que el mes pasado, cuando injuriaron al rey poniéndole el gorro rojo.”* En la entrada de la vivienda de Grace, Pulcherie, la cocinera, llega corriendo para informar a los otros criados de lo que ha sucedido: *“¡Todo el pueblo está en las Tullerías! ¡Están todos los barrios de Saint Marceau y Saint Antoine, y los Federados que vienen de provincias!”* Canta exultante el *Ça ira*, y añade un verso de su propia cosecha: *“¡Los aristócratas de las farolas colgarán!”*. Continúa: *“Dentro de una hora la piel del rey no valdrá nada ¡Al diablo el rey y la reina!”* La otra criada le recrimina: *“¡Pulcherie, cállate!”*, y Justin le interroga: *“¿Y qué pasará con la Guardia Suiza?”* Pulcherie responde: *“¡Al diablo tus suizos! Les he visto huir con el rabo entre las piernas. Y tu Luis, te lo digo ya, una hora más y a la horca.”* La otra criada insiste: *“¡Cállate o se lo diré a Madame!”*. Pulcherie, desafiante. *“¿Madame? No sé, a esa no le conviene dejarse ver mucho...”*, pero se queda muda, porque, tras la ventana de la planta baja, Grace ha visto (y oído) toda la conversación.



[Grace descansa tras las emociones vividas durante la mañana del 10 de agosto de 1792. Nanon, su criada de confianza, acude a contarle los dramáticos acontecimientos que acaban de tener lugar en las Tullerías.]

(...) Grace se ha quedado adormilada en el salón de la casa. Nanon (N, en lo sucesivo) la despierta con nuevas informaciones: *“¡Madame, dicen que las Tullerías está ardiendo y los sans-culottes han entrado y han matado a los suizos!”*. (G): *“¡Oh, Dios mío! ¿Y el rey?”*. (N): *“Al rey, con la reina y los niños les han visto atravesar el jardín y entrar en la Asamblea.”* (G): *“Espero y deseo que no les entreguen a la chusma.”* (N): *“Vuestra cocinera dice que van a detener a todos los aristócratas.”* (G): *“Hasta ahora no me creía esos disparates, pero ahora lo peor es posible. ¿Por qué no me habré ido a Meudon? Quizás aún estemos a tiempo. Dile a Justin que prepare el carruaje.”*(...) Mientras Grace hace el equipaje, vuelve a aparecer Nanon: *“Madame, dicen que las barreras de la ciudad están cerradas y que no dejan pasar a nadie.”* (G): *“En ese caso, sólo nos queda rezar.”* (N): *“Si Madame lo permite...”* (G): *“¡Di!”* (N): *“Quizá pasando por el jardín de su Alteza el duque...”* (G): *“Pero, infeliz, tendríamos que recorrer medio París a pie y no quiero comprometer al duque. Supongo que los revolucionarios de hoy serán como los del 20 de junio, secuaces de Marat, y no son amigos de él.”* (N): *“Madame, ¿recuerda a Baptiste, el antiguo portero?”* (G): *“¿Y bien?”* (N): *“Ahora vive detrás de los Inválidos.”* (G): *“¡Dentro de París!”* (N): *“Sí, pero hay una brecha en el muro que rodea el jardín...”*



[Panorámica de la Plaza de Luis XV. La muchedumbre acaba con la vida de un guardia suizo, de la compañía que ha defendido el Palacio de las Tullerías, ante la mirada aterrorizada de Garce y Nanon, en el momento en que están más “cerca” de los hechos desde el punto de vista físico –aunque este hecho sangriento sea sólo un acontecimiento puntual, que sucede fuera del palacio.]

(...) Por la calle donde vive Grace pasan dos sans-culottes, que saludan a Justin al grito de “¡Viva la Nación!”. Cuando se han alejado, Grace y su criada, con vestidos discretos y sin equipaje, salen de la casa. Cuando llegan a la Plaza de Luis XV, contemplan horrorizadas cómo una multitud persigue y ejecuta a un guardia suizo. Cruzan el Sena sorteando cadáveres, mientras una mujer cura a un sans-culotte herido y unos guardias nacionales pasan indiferentes. Llegan a los Inválidos y son conducidas por Baptiste hasta la brecha que permite abandonar París. Está anocheciendo, cuando el antiguo portero le dice a Grace. “*Si Madame quiere apoyar su pie aquí...*” Grace se dirige entonces a su criada. “*Separémonos, Nanon, seguiré sola, dame...* (Se refiere a un atillo que lleva su criada; ésta protesta por la decisión de su señora: “*¡Pero, Madame...!*” (G): “*No, debes quedarte en París y cuidar de la casa. Deberías decir a mis amistades que he ido a Meudon. No quiero que crean que he huido al extranjero. ¡Que Dios te proteja!*” (N): “*Sobre todo a vos, Madame...*” (...) De camino a Meudon, en plena noche, Grace da muestras de cansancio. Se apoya dolorida en un tronco de un árbol, y comprueba que tiene los pies desollados por la caminata. En ese momento, oye silbar a alguien y se esconde en el árbol. Pasa un campesino canturreando despreocupadamente.



[En el camino de Meudon, poco antes de su encuentro con el campesino que tanto terror le provocaría; las formas y los colores del cuadro, presididos por la luz casi fantasmagórica de la luna refuerza la sensación de soledad e inquietud que posteriormente comenta la propia Grace Elliott a su llegada.]

(...) Grace llega, agotada, a Meudon. Los ladridos del perro alertan a las criadas: *“¡Madame, pobre Madame! ¡Qué horror! ¿Ha venido sola? ¿A pie? ¡Jeanette!”* Apoyándose en la sirvienta que le ha hablado y la mencionada Jeanette, Grace entra en casa. (...) Mientras le cura los pies, su criada (C) entabla con ella la siguiente conversación: (C): *“Madame, ¿no ha tenido miedo de tener un mal encuentro, sola, de noche, por el camino?”* (G): *“No habría sido peor de los que habría tenido en París. Sin embargo, llegando al pie de la colina de Meudon, los pasos de un hombre que he oído acercarse me han asustado más que la chusma asesina de la Plaza de Luis XV. Me he hecho un ovillo tras un tronco de árbol.”* (C): *“¿Y él no os ha visto?”*(G): *“Aunque me hubiese visto, ¿qué habría podido ocurrir? Quizás era un campesino inofensivo...”*

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (Dirs.), *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991, Tomo 7 (bajo la dirección de Michelle Perrot): *La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*.

CAPARRÓS LERA, José María “*La inglesa y el Duque*, del maestro Éric Rohmer, una mirada polémica sobre la Revolución francesa” *Film-Historia online*, vol. XI, no. 3 (2001).

DALRYMPLE ELLIOTT, Grace, *Diario de mi vida durante la Revolución Francesa*, Madrid, Valdemar, 2001 –una edición de las memorias de Grace Elliott, escritas entre 1801 y 1814, base de la película de Eric Rohmer-.

FURET, François et RICHEL, Denis, *La Révolution française*, París, Fayard, 1965 –reeditado en 1973, es el modelo de la interpretación “revisionista” del período, opuesta a las tesis “clásicas” de Soboul.

HOBBSAWM, Eric J., *La era de la revolución (1789-1848)*, Barcelona, Labor, 1991 –primera parte de la trilogía de Hobsbawm sobre el largo siglo XIX, que se prolonga en *La era del capitalismo (1848-1875)* y *La era del imperio (1875-1918)*

MARTÍN, Jerónimo José y RUBIO, Antonio R., *Cine y revolución francesa*, Madrid, Rialp, 1990 -los resúmenes de las escenas de la toma de Las Tullerías en las películas citadas de Gance y Renoir aparecen en los capítulos II (págs. 80-101) y III (págs. 111-137), respectivamente.

McPHEE, Peter, *La revolución francesa, 1789-1799. Una nueva historia*, Barcelona, Crítica, 2003 –una visión comprometida y equilibrada, entre el “izquierdismo” de Soboul y el revisionismo de Furet.

MONTERDE, José Enrique, SELVA MASOLIVER, Silvia y SOLA ARGUIMBAU, Anna, *La representación cinematográfica de la historia*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2001.

PARROT, Michelle, *Historia de las alcobas*, Madrid, Siruela, 2011 –sobre todo, el Capítulo 5, *La habitación de las damas*, págs. 173-220.

POMARÈDE, Vincent y NAVARRO, Carlos G. (Eds.), *Ingres*, Madrid, Museo nacional del Prado, 2015 –catálogo de la exposición *Ingres*, celebrada en el Museo Nacional de Prado del 24 de noviembre de 2015 al 27 de marzo de 2016.

PRIETO, Fernando, *La Revolución francesa*, Madrid, Istmo, 1989 (Colección La Historia en sus textos) –una buena selección de documentos oficiales y textos escritos por los protagonistas de los hechos-.

REYERO, Carlos, *Introducción al arte occidental del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2014 –además de situar la figura de Ingres en su contexto histórico y artístico, la organización de los contenidos del libro sirve para comprender las estéticas propuestas en las películas utilizadas en el trabajo.

SOBOUL, Albert, *La Revolución francesa, 1789-1799*, Madrid, Tecnos, 1983 –el libro de Albert Soboul, publicado en 1948, se convirtió en la narración canónica desde el punto de vista de la izquierda del proceso revolucionario

VV.AA. (Museo Nacional del Prado), *Guía de la colección El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo nacional del Prado, 2012.

VOVELLE, Michel y otros, *El hombre de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1995 (Serie El hombre europeo), especialmente las páginas que Pierre Serna dedica a *El noble*, 41-91, y las de Dominique Godineau, en las que estudia a *La mujer*, 395-428.

ZELDIN, Theodore, *Historia íntima de la humanidad*, Barcelona, Plataforma Editorial, 2014 –sobre todo, el Capítulo 2, titulado *Cómo hombres y mujeres han aprendido poco a poco a mantener conversaciones interesantes*, págs. 35-56.

SOBRE EL AUTOR DEL TRABAJO

Pedro Sáez Ortega es Profesor de Ciencias Sociales (Geografía e Historia) en el IES Clara Campoamor de Móstoles (Madrid), autor de varios trabajos sobre didáctica, entre los que podemos destacar *El Sur en el aula. Una didáctica para la solidaridad* (Zaragoza, 1995) y *Guerra y Paz en el comienzo del siglo XXI. Una guía de emergencia para comprender los conflictos del presente* (Madrid, 2003), es autor, asimismo, de una versión escénica de las *Metamorfosis* de Ovidio (Madrid, 2000 y 2011). Entre sus trabajos sobre las relaciones entre el cine y la didáctica de las Ciencias Sociales destacamos: “Imágenes cinematográficas”, en *Cuadernos de Pedagogía*, nº 359, julio-agosto de 2006, páginas 110-113, dentro del número monográfico de la revista citada dedicado a la *Convivencia en los Centros*, y “Trabajar la educación para la paz en la escuela: una guía de recursos”, en GONZÁLEZ R. ARNÁIZ, Graciano (Ed.), *Ética de la paz. Valor, ideal y derecho humano*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, páginas 195-220 –dentro de este texto, que forma el Capítulo 8 del libro reseñado, el apartado 2, titulado “Una lectura de la guerra y la violencia en el cine desde la educación para la paz”, páginas 210-220, es el que aborda de manera específica el tratamiento de los conflictos bélicos en el cine contemporáneo.