

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

Título:

A Dios se le pone dura con los marines

Autor/es:

Montiel, Alejandro

Citar como:

Montiel, A. (1999). A Dios se le pone dura con los marines. La madriguera. (20):68-70.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41794>

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:



"A DIOS SE LE PONE DURA CON LOS MARINES"

Barry Lyndon
Stanley Kubrick
 Gran Bretaña, 1975

Por Alejandro Montiel

El título elegido para el presente análisis, un exabrupto lanzado al desgaire por un marine norteamericano en *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987), penúltima película de Stanley Kubrick, quiere llamar la atención, de entrada, hacia la conocida preocupación del cineasta norteamericano por los temas relacionados con la guerra y la violencia, así como, muy elocuentemente, hacia la visión o cosmovisión hartamente pesimista (y quizás, según opinión generalizada de la crítica, a nuestro juicio injusta, algo determinista) que sobre tales temas (la guerra y la violencia) nos ha legado. ¿Creía Kubrick que los héroes de guerra gustaban al mismísimo Dios, como brutalmente insinúa esta línea de uno de los más recientes guiones que se decidió a rodar?

Sobre la guerra (la Primera) trata *Senderos de Gloria* (*Paths of Glory*, 1957); sobre la guerra de liberación de los esclavos en la antigua Roma *Espartaco* (*Espartacus*, 1960); sobre el apocalipsis nuclear durante la Guerra Fría ¿*Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying Love the Bomb*, 1963) y sobre la guerra de Vietnam la citada *La chaqueta metálica*. En cuanto a la violencia, al margen de las crudas secuencias de *El beso del asesino* (*Killer's kiss*, 1955) y *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1955), o el brusco asesinato al principio de *Lolita* (1962) perpetrado por Humbert Humbert (James Mason), lo cual altera muy significativamente el orden de la novela, o los fríos crímenes de Hal 2000 durante el viaje del Discovery en *2001, una odisea del espacio* (*2001, A Space Odyssey*, 1968), reflexionó muy especialmente sobre ella tanto en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), admirable obra maestra del pop británico, como en *El resplandor* (*The Shining*, 1980), espléndida adaptación de una laberíntica pesadilla imaginada por el mediocre Stephen King.

Mucho menos conocido y comentado por la crítica es el episodio de la Guerra de los Siete Años que Kubrick incluyó en *Barry Lyndon* (1975), película donde abundan también los due-

los descritos de las más diversas maneras (desde el inicial y breve del padre del protagonista, hasta el final y minucioso de éste con su hijastro). El episodio al que nos referimos tiene lugar hacia el minuto 42 del film; dura apenas tres minutos y medio, y se escenifica en 28 planos.

Para entonces, el inacabable peregrinaje del joven Redmond Barry (que William Makepeace Thackeray había narrado en su novela, *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.*, y que interpreta Ryan O'Neal) ya hace algún tiempo que ha comenzado. El muchacho ha tenido que abandonar su querida Irlanda natal tras un duelo con el pretendiente de su prima, al que cree haber dado muerte, pero como pronto se sabrá, esto no ha sucedido exactamente así, puesto que Redmond ha sido víctima de una celada de su adversario en la que han participado como cómplices sus parientes (más preocupados por el dinero que por el honor, tema éste que es, sin duda, el auténtico leitmotiv del film y de la novela) y su supuesto amigo el capitán Grogan (Godfrey Quigley). Traicionado por todos (menos por su querida y honrada madre), pronto Redmond es esquilmado por unos salteadores de caminos y pierde todo su dinero, además de su caballo. En estas circunstancias, no le queda otro remedio que entrar a servir en el ejército del rey Jorge, donde tras mantener una disputa a puñetazos con otro soldado del regimiento de la que sale bastante bien parado, tropieza de nuevo con el capitán Grogan.

En una secuencia que habla alto de la inicial ingenuidad y bonhomía de Redmond, éste escucha la confesión de su recuperado amigo sin desear por ello tomar venganza. Grogan le explica que la bala con que presuntamente había abatido a su contrincante era de fogeo, y que el propio capitán recibió 300 libras por su colaboración en la estafa. Tal episodio precede al que narra un incidente menor de la Guerra de los Siete Años y en el que muere Grogan, aunque con una breve transición (imágenes de un velero que surca el mar) en el que la voz en off informa brevemente de los bandos en conflicto alineados en dicha guerra.

De hecho, la secuencia que ahora describiremos pormenorizadamente nos presenta la primera muerte que en verdad conmueve a Redmond, pues poco pudo afectarle la de su padre, apenas comprendida, y mucho menos la falaz de su reciente contrincante. Dicho con mayor claridad: realmente Redmond descubre aquí, como Gilgamesh ante Enkidu, el dolor de la muerte, la estupidez y la banalidad del mal. Pero, ¿en qué tono presenta este hecho dramático Stanley Kubrick?

La escena de la batalla remite inexorablemente a la más famosa del cine primitivo de Hollywood, la de *El nacimiento de una Nación* (*The Birth of a Nation*, David Wark Griffith, 1915) en la que el cineasta de Kentucky supo mantener coherentemente el *raccord* de dirección, presentando sistemáticamente a sudistas y yanquis en cada uno de los lados de la pantalla, permitiendo de ese modo la perfecta orientación en el espacio del espectador.¹ Las similitudes no acaban ahí (ingleses con casacas rojas a la izquierda versus enemigos con casacas blancas a la derecha), sino que, durante los 26 primeros planos, se aprecia el uso de un sistemático *raccord* de 90 grados muy del gusto griffithiano (planos frontales alternados con planos de perfil), así como la eventual contraposición entre planos estáticos y *travelling* de seguimiento en un montaje analítico magistral, cuyo padre fue indudablemente Griffith y cuyos herederos quizás más notorios fueron Eisenstein y Leni Riefenstahl, a quienes también recuerda esta secuencia.²

Otros referentes podrían ser citados, sin salir del cine norteamericano: ese plano 26 de los heridos revolviéndose en el suelo, ¿no trae a la mente *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Fleming et al., 1939)? El esteticismo del escenario final (plano general número 27 y, por *raccord* en el eje, plano medio número 28) ¿no remite a los parajes aldeaños a donde tiene lugar la batalla y por donde deambula Pierre (Henry Fonda) en *Guerra y Paz* (*War and Peace*, King Vidor, 1956)?

Aunque los hechos se suceden con implacable fatalidad (digamos, para seguir

con el tópico, con precisión ajedrecística o limpieza matemática), no parecen tanto ser presentados como estar ostentosamente representados (las composiciones se repiten sistemáticamente en el montaje) y hacen patente una manera de narrar de Kubrick (con independencia de que renuncie a sus queridos planos-secuencia) singularmente descriptiva, pues las imágenes no parecen anularse unas a otras para hacer progresar la acción (como es propio del acto narrativo cinematográfico), sino que continuamente retienen la atención, hecho tanto más sorprendente cuanto que el *in crescendo* con que concluye la primera parte de la secuencia (con la recepción del disparo del capitán y su ulterior traslado a hombros por parte de Redmond: planos 20-26), está descrito con la canónica aceleración y con la violencia visual que nos es familiar desde los orígenes del clasicismo (aunque con una continuidad especialmente cuidada y un par de admirables *raccord* de 180 grados cuando Grogan yace en el suelo: transiciones de plano 20 a 21, y de 22 a 23). Lo que ocurre, no obstante, es que la acción, inmediatamente después, se detiene, al igual que en los finales lentos de las secuencias rápidas de Griffith (véase, por ejemplo, la persecución y muerte de Flora en *El nacimiento de una nación*).

Si se quiere, esta secuencia presenta la suma de las artes del ajedrez, la música y la fotografía, ninguna de ellas estáticas, pues hay que pensar que para Kubrick la fotografía debía reflejar, como para Henri Cartier-Bresson, el "momento decisivo", es decir, el instante clave que a un tiempo resume y per-



mite reconstruir una historia. Ahora bien, aunque estas tres artes están regidas (como todas las demás) por las leyes de la armonía, después de cada movimiento se abren ante ellas nuevas incertidumbres, nuevos puntos de fuga, nuevas jugadas (senderos del jardín que se bifurcan, como diría Borges), y, ante esta alternativa, Kubrick mueve pieza de manera harto original.

Como ha observado John Baxter sobre *Senderos de gloria* (aunque el recurso fue utilizado frecuentemente por Kubrick, y notoriamente en *La chaqueta metálica*) "las tomas empiezan un segundo después que la acción y continúan una fracción de segundo después de que ésta se haya detenido."³ Nuestra secuencia se inicia con el ejército inglés ya lanzado al ataque; y acaba cuando Redmond llora sobre el cadáver de su amigo en uno de los gestos sostenidos más decididamente patéticos del film.

Tres conclusiones se desprenden de todo esto. Primera: al narrador no le interesa la batalla, sino sus consecuencias: las azarosas y terribles bajas que causa, pues el ejército francés es presentado de manera tan impersonal como los cosacos de la escalera de Odessa en *El acorazado Potemkin*. Segunda: la famosa (y criticada) "frialidad" de la puesta en escena de Kubrick es un efecto de la estricta composición dentro del plano y de la repetición del montaje, pero no de la focalización narrativa, puesto que la secuencia está fuertemente ideologizada y mantiene un evidente punto de vista melodramático. Y tercera: la secuencia (y el cine de Kubrick en general) está teñida de lo que podríamos llamar, paradójicamente, nueva inverosimilitud, un efecto de distanciamiento especialmente notable aquí en el trabajo del actor Ryan O'Neil, pues contradiciendo el precepto horaciano, Barry no logra hacer llorar al público cuando él llora.

En definitiva, el gran enigma del cine de Kubrick consiste en averiguar por qué la crítica de manera casi unánime comienza por desmarcarse de su trabajo a partir de juicios de gusto, proclama luego una avalancha de defectos en su obra y acaba por calificar inconsecuentemente al artista como "genial".

Se nos ocurre que, probablemente, esto sea porque calificar de "genial" a alguien (o a algo, como al caballo del que hablaba Robert Musil en *El hombre sin atributos*) es una manera estúpida de ahorrarse el trabajo de pensar en la obra concreta de ese alguien, y, por lo tanto, parece necesario insistir de nuevo en que Kubrick no era Dios, y que a Kubrick (discrepan-

do con Dios) no se le ponía dura con los marines. Esta distinción parece obvia, pero, al parecer, no lo es tanto. Su cine presenta siempre diversas voces que entran en conflicto: la de los personajes, la del narrador en off, la del punto de vista narrativo, la de la música... Y ¿no cabría añadir aquí la de los prejuicios o previsiones de la crítica que actúan como anteojeras interpuestas?

De lo antedicho se desprende que el más precioso legado de la obra de Kubrick consiste en imponernos la necesidad de examinar la enorme inquietud e incomodidad que nos causa, hecho éste que quizás algo tenga que ver con el final aporístico de un célebre texto platónico: "Lo bello es difícil", y con una brillante observación de Paul Valéry: "decir de un objeto que es bello es sólo darle valor de enigma".

Las películas de Kubrick, misteriosamente, suelen acabar condenadas y oscuras por los tozudos tópicos que aspiran a encarecerlas e iluminarlas. ¿Por qué será?

Notas

1. Michael Ciment (*Stanley Kubrick*, Calmann-Levy, París, 1980) observó pertinentemente que el film poseía el ritmo de una película muda y describió una de las más memorables del film: el primer encuentro amoroso, que tiene lugar en un monumental porche, entre Barry y Lady Lyndon (Marisa Berenson), sólo acompañado (únicas notas musicales fuera de época) por los encantadores acordes del "Trío en mi menor" de Schubert.

2. La admiración técnica hacia el cineasta soviético por parte de Kubrick es bien conocida, y la violenta dinámica de contrastes de Barry Lyndon (secuencias con predominante azul-frío versus secuencias con predominante rojo-cálido) tienen en él, quizás, su más ilustre precursor, pero igualmente resulta difícil no pensar en alguno de los planos más pregnantes de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willems*, Leni Riefenstahl, 1935), como esos *travellings* en que las columnas se interponen entre la cámara y la imagen mostrada, recurso utilizado tanto en esta secuencia que analizamos (aquí las columnas se han convertido en el tronco de un árbol: plano 8) como en la escena del consejo de guerra sumarisimo en *Senderos de gloria* (donde, en efecto, aparecen columnas interpuestas.)

3. Baxter, John: *Stanley Kubrick. Biografía*, Madrid, T y B Editores, 1999, p. 97.

