



Barry Lyndon
La pistola y la rosa

Análisis estético de la película
Francisco Bernal Fernández

Historia de los medios audiovisuales/Universidad San Jorge/10-01-2010

Índice:

I. Primera parte: Introducción.....	3
Ficha técnica.....	4
Introducción personal.....	5
II. Segunda parte: Análisis.....	7
#0: Prólogo.....	8
#1: Barry comienza una relación amorosa con su prima Nora.....	11
#2: Barry vence al capitán Quin en un duelo.....	14
#3: Barry es asaltado por dos ladrones.....	16
#4: El capitán Grogan muere en la batalla contra los franceses.....	19
#5: Barry mantiene una relación amorosa con Lischen.....	22
#6: Barry es descubierto como impostor y obligado a unirse al ejército prusiano.....	25
#7: Barry salva la vida del capitán Potzdorf.....	27
#8: Barry se alía con el Chevalier de Balibari.....	30
#9: Barry se casa con Lady Lyndon.....	34
#10: Lord Bullingdon se niega a besar a Barry y es castigado.....	40
#11: Barry trata de conseguir un título nobiliario.....	43
#12: Lord Bullingdon es agredido por Barry.....	46
#13: El hijo de Barry y Lady Lyndon muere.....	50
#14: Lord Bullingdon derrota a Barry en un duelo.....	53
III. Tercera parte: Conclusiones.....	58
El aspecto visual.....	59
El ritmo.....	61
La pistola y la rosa.....	63
Conclusiones generales.....	64
Bibliografía.....	66



Primera Parte:

*En la que el lector mantiene un primer acercamiento
a la obra y al trabajo*



I. Ficha técnica.

Título original: *Barry Lyndon*

Año: 1975

Duración: 183 minutos

Nacionalidad: Inglesa

Director: Stanley Kubrick

Guión: Stanley Kubrick (Novela: William Thackeray)

Música: Leonard Rosenman

Fotografía: John Alcott

Reparto: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, Hardy Kruger, Steven Berkoff, Gay Hamilton, Mary Kean, Diana Loerner, Murray Melvin, Frank Middlemass, André Morell, Arthur O'Sullivan, Godfrey Quigley, Leonard Rossiter, Philip Stone, Leon Vitali...

Productora: Warner Bros / Hawk Films

Premios: 4 Oscars (fotografía, dirección artística, bso adaptada, vestuario) y 7 nominaciones

Género: Drama de época (Siglo XVIII)

Sinopsis: En la Irlanda del siglo XVIII, el joven Redmond Barry, huérfano de padre, se ha enamorado de su prima Nora, a la que también pretende el Capitán John Quin. Enfrentados en un duelo amañado, Redmond cree haber matado a Quin y huye a Dublín. Decide alistarse en el ejército inglés, donde empieza a desarrollar su enorme habilidad para sobrevivir. Un golpe de fortuna hace que, estando en Alemania, le surja la posibilidad de desertar, descubierto por el Capitán Potzdorf, del ejército prusiano, le ofrece la posibilidad de alistarse en el mismo o ser colgado por desertor; la elección es sencilla, una vez en el ejército prusiano tiene la fortuna de salvar la vida del Capitán Potzdorf, lo que le abre las puertas del servicio secreto Prusiano. Su primera misión consiste en espiar a Le Chevalier de Balibari, un hábil jugador de cartas, irlandés como Redmond, a quien confiesa su identidad y se une en sus andanzas por las mesas de juego. Con los bolsillos llenos, Barry se enamora de Lady Lyndon, casada con un viejo achacoso que no tarda en fallecer y dejarle su puesto al irlandés, que desde ahora será llamado Barry Lyndon. Después del matrimonio y el nacimiento de un hijo muy deseado, Barry se dedica a gastarse su fortuna y desatender a su esposa. Su suerte hasta ahora tan favorable, empezará a girarle la cara.

II. Introducción personal.

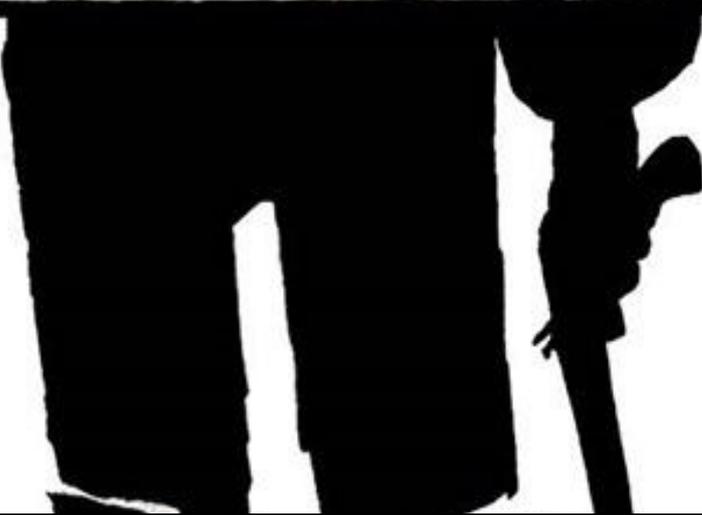
Personalmente, me molesta ir a una galería de arte y encontrarme una explicación de varios párrafos adyacente a un pequeño cuadro que por sí sólo no me aporta nada. Me molesta que el texto trate de justificar el por qué ese cuadro es bueno. Soy de la opinión de que, para que una obra de arte pueda ser considerada como tal, tiene que tener un valor por sí misma, sin depender de un puñado de explicaciones. Es por eso que, a la hora de hacer un análisis estético de *Barry Lyndon*, mi idea es alejarme lo máximo posible de ser una nota al pie de página y valorar la película como lo que es. A través de estas páginas, mi objetivo primario es funcionar como una expansión de las imágenes y sonidos de la obra de Kubrick, aportar algo a la obra y no tratar de justificarla. Por eso también he decidido minimizar al máximo toda referencia externa, todo ejemplo o cita que esté fuera de la película. Esto no significa que no los haya, pero sólo los habrá cuando lo considere esencial. A pesar de haber consumido varios libros para enfrentarme con solvencia a este trabajo, a penas los he consultado a la hora de escribirlo. He permitido que me funcionen como base para desarrollar mis ideas, pero he tratado que estas ideas, más, se vean condicionadas lo menos posible por los autores de los libros o incluso por el propio Kubrick, al que en alguna ocasión puedo contradecir. También he intentado evitar hablar de él, para que el acercamiento a *Barry Lyndon* sea el más puro posible, pero eso es algo más difícil. Quiero aclarar que durante el análisis voy a tratar a Kubrick como el autor que es, sin entrar en discusiones poco funcionales. En cuanto a este trabajo se refiere, Kubrick ha hecho *Barry Lyndon*.

También he arrancado todas las primeras personas que he podido de entre las frases. Intento ponerme en la perspectiva más objetiva posible a la hora de tratar una de mis películas favoritas, una película que me fascinaba y cuya fascinación no he sido capaz de desentrañar hasta que he decido escogerla para hacer su análisis estético. Aquí el “personalmente” no existe, voy a expresar mis ideas como si fueran la verdad absoluta, como hacen los filósofos. Voy a tratar una ciencia inexacta como es el arte como si fuera una ciencia exacta y descifrable. Tampoco quiero perderme en insoportables digresiones técnicas, a pesar de que Kubrick de para mucho en este aspecto. Para eso ya están otros textos, quiero enfocar mi discurso acerca de cómo esas imágenes y sonidos afectan al espectador, dando la técnica por sentada.

El grueso del análisis, que es la parte que viene a continuación, es un recorrido cronológico por la película al completo. Si la película se llama *Barry Lyndon*, es porque

la película va de *Barry Lyndon*. Así que mi decisión ha sido seccionar esos momentos relevantes para su evolución como personaje y diseccionarlos, haciendo hincapié en cómo esa información y esos sentimientos que supone cada cambio nos llegan a través del lenguaje audiovisual.

Porque el valor estético de *Barry Lyndon* es visible a golpe de fotograma. Kubrick nos cuenta una historia que no es excesivamente original pero es interesante, y sobre todo es sincera. Y estira al máximo su significación a través de la forma. Aunque no me interesa hablar de los hitos técnicos (iluminación naturalista, que no natural; ópticas especiales para rodar en condiciones de luz extremadamente tenue, una escenografía fiel a la época con trajes que directamente tienen doscientos años...), son la base para crear unas imágenes únicas, las que van a transmitirnos esas sensaciones, las que nos van a emocionar tanto a nivel inconsciente como a nivel consciente, desde la forma y desde el fondo. No se puede decir que la película haya influido significativamente en la historia estética del cine, pero dudo que cualquier cineasta que la haya visto se haya quedado indiferente. Pero visualmente no puede hacerse nada igual, porque sería como tratar de pintar otro *Jardín de las Delicias*. *Barry Lyndon* es una película que pertenece celosamente a su director, quizá el que mejor ha explorado las posibilidades del lenguaje audiovisual. Certificar esto es imposible, pero basta ver la huella que ha dejado en el cine para comenzar a entenderlo. Y después, aproximarse a cualquiera de sus películas para dejarse maravillado, y después darse cuenta de que esos sentimientos que han aflorado no podían haberlo hecho en otro medio que no fuera el cine, no de esa manera única que tiene este arte para llegar a su público. Porque *Barry Lyndon* es cine, en el sentido más esnob de la palabra.



Segunda Parte:

*En la que se analizan aquellos acontecimientos
que determinaron la vida de Barry Lyndon*



#0. Prólogo.

I. *Sarabande.*

Como habitualmente ocurre en el cine de Stanley Kubrick, los créditos iniciales de *Barry Lyndon* suponen un primer apunte estilístico que determinará el tono de la película. Como ocurre en *La Naranja Mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), con la pantalla fuertemente impresionada en rojo y la música de Wendy Carlos; en *El Resplandor* (*Shining*, 1980) con las tomas aéreas del coche acompañadas por la sinfonía de Berlioz o, un paso más allá, en *2001: Una Odisea en el Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) donde asistimos a dos minutos de pantalla en negro que se llenan sólo con la extraña pieza de Ligeti; Kubrick usa los primeros minutos del metraje para abrir los sentidos del espectador, captarlo para que reciba el resto del metraje a través de imágenes y sonidos sugerentes. Ocurre en la cinematografía de otros directores como Gaspar Noé, que utiliza los créditos de inicio para envolver al público con luces estroboscópicas y fuertes sonidos para mantenerlo alerta y atraparlo desde el minuto uno. En *Barry Lyndon* el logo de la Warner atraviesa la pantalla mientras suenan las primeras notas de la *Sarabanda* de Haendel. Los títulos van sucediéndose con una tipografía estilizada que nos remite a un manuscrito de época. La unión de tipografía y música nos da las primeras pistas sobre la película que vamos a ver, nos indica que se desarrolla en una época pasada y nos eleva las expectativas con una pieza de carácter épico.

Más allá de eso, *Sarabande* define directamente al personaje de Barry, como en las bandas sonoras de Ennio Morricone donde los cortes musicales se identifican con un personaje concreto. La *Sarabanda es* Redmond Barry. A pesar de ser una pieza buscada y no compuesta para la ocasión, caracteriza de una manera abstracta pero reconocible al personaje. Debemos escuchar *Sarabande* pensando en el personaje de Barry, como el agua que toma forma dentro de un recipiente. Los atributos de la pieza de Haendel son los mismos que los de Barry: existe una dualidad en ambos, de belleza y sobriedad. El ritmo de *Sarabande* es casi militar, llevado por las cuerdas más graves del conjunto que recalcan esa crudeza, esa crueldad que puede sentirse según con qué oídos se oiga. Por otro lado, la pieza es indudablemente bella, con los tonos más agudos que cubren mayor espacio sonoro, quedándose solos en ocasiones, escapando de los graves. Haendel va variando la pieza, escuchamos cómo se vuelve más suave, cómo acentúa su cualidad más hermosa... para luego volver impenetrable, con una base de fuertes timbales.

Redmond Barry es un ser que se mueve dentro de estas dos mismas polaridades, que comienza siendo dulce e inocente y termina implacable, que es capaz de ser la persona más cruel pero a la vez es hermoso, es atractivo, es absorbente.

II. El mundo de Barry Lyndon.

Como ocurre en la novela de Thackeray, las primeras informaciones que tenemos sobre el protagonista de la película son las de su familia. Mientras en el libro son páginas y páginas las que van ubicando poco a poco al joven Redmond en el mundo, en la película nos basta con saber un par de apuntes inmediatos sobre sus padres. Más allá de una información vital para la trama y para el personaje, este rápido paseo por la genealogía inmediata del protagonista nos sirve para conocer el mundo donde se va a situar la acción.



Este es el primer fotograma que vemos de la película, inmediatamente después de que los títulos de crédito iniciales anuncien la “Primera Parte” del largometraje. La imagen revela de primera mano la naturaleza pictórica del film, que nos va a sumergir no en la Europa del S. XVIII, sino en la representación idealista de esa época. El S. XVIII en el que transcurre *Barry Lyndon* es como el 1930 donde se sitúan las películas de gánsters. Más allá de una representación fiel de esa realidad, se dibuja un universo propio a partir de los valores, costumbres y escenarios de la época. Gran parte del planteamiento

estético de la película se debe a esta manera de representar el mundo, encuadrar la historia de Redmond Barry dentro de un escenario de una belleza extrema, excepcionalmente fotografiado como es costumbre en las películas de Kubrick y, en esta ocasión, basado en la iluminación naturalista y la composición propia de los cuadros del siglo en cuestión. Si la fuente de inspiración, como dice Kubrick, fueron estos cuadros, el nexo de la obra con la realidad es el mismo en ambos formatos: la película representa esa realidad como los cuadros la representaron en su día. En ningún caso tiene por qué ser una figuración fiel, sino que es la óptima para contar esta historia en particular.

III. Una película directa.

Creativity is more than just being different. Anybody can plan weird; that's easy. What's hard is to be as simple as Bach. Making the complicated, awesomely simple, that's creativity.

-Charles Mingus.

Aparte de la primera toma de contacto con la estética visual de la película, conocemos la figura del narrador. Mientras en la novela original es el propio Barry Lyndon el que narra los acontecimientos desde la cárcel, en la película es un narrador omnisciente el que va a situando al público en la historia. Esto permite que la información se condense al máximo cuando es oportuno. La narración no va a tener tan sólo el papel de ir contextualizando las distintas escenas, sino que también va a reportar información útil sobre los personajes e incluso a adelantar los acontecimientos. Este elemento va a reducir tremendamente la complejidad narrativa de la historia. *Barry Lyndon* es una película que se cuenta hacia delante, que transmite la información necesaria de manera directa, optimizando todos los recursos de manera funcional. No hay un minuto en la película que no sirva para que la trama y el personaje avancen. Es una película que el espectador recibe de manera simple, que se centra en contar una historia cuyo potencial dramático se explota a través de la forma, donde realmente reside el interés. El narrador va a aclarar todas las dudas, va a despejar ambigüedades y acortar elipsis. En una historia que se cuenta a lo largo de las décadas, ayuda a suavizar las transiciones y a mantener el hilo con fluidez. La voz de Michael Hordern incide en el transcurso del largometraje con un marcado acento británico y una expresión literaria, aportando esa dimensión de fábula que rodea a *Barry Lyndon*.

Conocemos el universo donde van a transcurrir los hechos, conocemos buena parte de las herramientas estilísticas y narrativas que van a usarse... Nos queda por conocer, por fin, al protagonista de esta historia.

#1. Barry comienza una relación amorosa con su prima Nora.

I. *Women of Ireland.*

Desde la figurita de piedra de un niño comienza un lento *zoom out*. Será el primero de muchos que veremos a lo largo de la película, rasgo estilístico que servirá normalmente para contextualizar la acción en un escenario concreto, como es el caso de este. Escuchamos sonido de tormenta, lluvia espesa que también vemos caer, y un trueno que da comienzo al movimiento de cámara. Encuadramos al joven Redmond Barry jugando a las cartas con su prima Nora, en una estancia de paredes de piedra, poblada de vegetación. La sensación, reforzada por la lluvia y el paisaje que se observa al otro lado de la ventana nos da una idea de naturaleza silvestre. Este es el lugar donde asistiremos a la primera experiencia amorosa del inexperto Redmond, en edad de obedecer a sus impulsos más primitivos, más naturales. Suena: *Women of Ireland*.

Si *Sarabande* conseguía definir al personaje de Barry, *Women of Ireland* va a expresar su sentimiento amoroso, el más inocente e idealista. El entorno está perfectamente dispuesto para que la escena tenga lugar: la naturaleza, el movimiento sugerente de cámara, la música... y, por qué no decirlo, el provocativo escote de Nora, la prima de Barry, que canaliza automáticamente todo impulso sexual inseparable de la primera idea vital del sentimiento amoroso. No estamos seguros de si es guapa, no sabemos cómo es, pero tenemos claro desde el primer momento que tiene un par de pechos turgentes. Segundos después de que el *zoom out* se detenga en un plano general, el plano cambia y por fin vemos a Barry y podemos fijarnos bien en él. Juega a las cartas, como hacía en el plano anterior, pero de repente una mirada nos alerta de la atracción que siente por su prima.

La mirada, ya de por sí tremendamente expresiva, se ve reforzada con la voz del narrador: “¡El primer amor! ¡Cómo transforma a un muchacho!”. La voz continúa explicando el amor prematuro de Barry por su prima, mientras la acción va desarrollándose.



Barry dedica una mirada furtiva a su prima Nora

II. La cadencia de *Barry Lyndon*.

El desarrollo de esta escena marcará el ritmo del resto de la película. En *Barry Lyndon* las acciones se suceden como si existiera una pequeña pausa entre ellas. A la hora de cortar para pasar al plano siguiente, Kubrick espera a que el personaje haya terminado de decir su frase o de llevar a cabo su acción. Los espacios que se crean desde que la frase termina, el plano cambia y comienza la nueva frase los llena la banda sonora. En este caso la pieza de Sean O’Riada, *Women of Ireland*, funciona como nexo entre las frases, los movimientos. De esta manera ocurren dos fenómenos: por una parte, el significado, el peso de cada diálogo o de cada pequeño gesto se intensifica, rodeado de silencio, de pausa, adquiere una importancia mucho mayor, una dimensión poética. Por otra parte, se crea un ritmo hipnótico que nos seduce en esa sensación que experimenta Barry, y en ese mundo que le rodea, pictórico, teatral. Esta cadencia está presente a lo largo de toda la película, aunque quizá no de manera tan palpable como en esta escena o como la escena del duelo final, por poner dos ejemplos claros. La puesta en escena, la fotografía, los movimientos de cámara... siempre van a jugar a favor de esta suavidad con la que se narran los acontecimientos. No sólo por los cambios de plano, cada pequeño gesto o frase parecen separados del siguiente.

Nora se acerca a Barry, comienza a hablar, le explica que ha escondido su lazo en una parte de su cuerpo, termina la frase. Tras un instante el plano cambia, otro instante más y Nora continúa: “si lo encuentras, te lo puedes quedar”. Termina de hablar. Mira al frente. Cambio de plano. Barry la mira, Barry baja la mirada lentamente. Coge a su prima de la mano. Mira al frente: “no la encuentro”. Un segundo y cambio de plano. Un segundo y la prima vuelve a hablar. Toda la serie de acciones y diálogo se va

desenvolviendo lentamente. Los movimientos de Barry son delicados, está avergonzado, es joven e inexperto, tímido. Nora habla con crudeza, lo mira con soberbia. La cámara acompaña en ocasiones la tierna mirada de Barry, pero se mueve sólo lo necesario.

III. Barry y Nora.

Si la primera vez que nos muestran a Redmond Barry es en su primera experiencia amorosa, no es por casualidad. El amor va a tener en Barry cierto peso, va a ser uno de los objetivos que tiene de joven pero que terminará abandonando cuando entre en años. En la película se nos muestran tres relaciones amorosas del personaje. Después de su relación con Nora se sucederá la que mantiene con Lischen, la mujer alemana, donde ambos están al mismo nivel, ninguno ejerce sobre el otro ningún tipo de control. Con Lady Lyndon, la mujer con quien se casará, es él el que está por encima de ella, el que la domina y la trata como un objeto. En su relación con su prima, su primera relación, vemos cómo Nora está por encima de él, lo trata con desdén y lo menosprecia. Es Barry el débil, el que va detrás de ella sujeto por su pasión. En la escena es ella quien lo termina guiando hacia el lazo que esconde entre sus pechos, tras el fracaso del muchacho que, corroído por la timidez, no se atreve a adentrarse en las curvas de su prima. Lo vemos arrodillado ante ella, esquivando su mirada. Es ella la que termina besándolo a él, siempre dominándolo, tomando las decisiones. En el beso suenan las últimas notas de la canción, mientras escuchamos la lluvia que cae intensamente.

En la novela original, no existe esta escena como tal. La cinta de Nora existe, pero aparece en el momento en el que estalla el conflicto con el capitán Quin. Ni tiene el valor simbólico que sí tiene en la película, ni Barry la obtiene buscando entre los pechos de su prima. En esta escena se condensa la relación que aparece en el libro, donde está más desarrollada, y los elementos más importantes que van apareciendo a través de las páginas se unen en unos pocos minutos. Por otro lado, Thackeray describe a Nora como una muchacha entrada en carnes, mientras en la película se representa como una mujer atractiva. En el film, la relación entre ambos perdería parte de su fuerza si le restáramos las virtudes físicas a la señorita Nora Brady, ya que tal y como está, resulta fácilmente identificable como un símbolo de atracción sexual, una especie de *femme fatale* victoriana ante la que Barry no tiene otro remedio que doblegarse para obtener un pellizco de sus virtudes.

#2. Barry vence al capitán Quin en un duelo.

I. El muchacho se endurece.

“El capitán Quin es un hombre, y tú eres un muchacho. Además, no tienes un penique en el bolsillo”. Con estas palabras, por primera vez Nora declara abiertamente sus intenciones a su primo. Para ella, Barry es un divertimento pasajero, un muchacho al que puede manejar con facilidad pero que tiene poco que ofrecer. Cuando John Quin entra en escena, Nora queda prendada de él. Es, al fin y al cabo, el modelo de lo que una chica simple como ella busca: un hombre con una posición elevada, con dinero y futuro, respetado. Automáticamente se convierte en un antagonista para Barry, que lo acaba desafiando a duelo desde su voluntad más primitiva, cegado por el amor inocente que siente por su prima. Asistimos al duelo de Barry contra Quin, que supondrá el detonante de la película.

De nuevo es un *zoom out* el que abre la escena. Desde las pistolas que están siendo preparadas por los ayudantes, hasta encuadrar a ambos duelistas en un plano general. De nuevo también, la acción se desarrolla en un entorno que evoca la naturaleza: un bello paisaje irlandés aderezado con el sonido de los pájaros. Como ocurría con el primer encuentro con su prima, Barry vuelve a obedecer a sus instintos primarios. Esta vez, a un odio ciego contra el capitán Quin. Lo que antes era un sentimiento irracional e inmediato de amor, ahora lo es de rabia. De nuevo, la cadencia es pausada. Toda la escena se resuelve paso por paso. El capitán Grogan, en su faceta de conciliador, trata de disuadir a Barry de seguir adelante con el duelo. Pero la fuerza vengativa de Barry es imparable. Comienza a forjarse un ser orgulloso. Aunque sigue siendo el mismo ser inexperto que veíamos antes, ahora algo ha cambiado: esta vez no quiere conseguir los favores de su prima, no busca el amor; quiere desturir, quiere colocarse por encima de su adversario. John Quin tiembla, está lleno de miedo. A través del primer plano vemos cómo el rico y poderoso está sucumbiendo ante Barry, por fin al muchacho se le otorga ese poder a ojos del espectador. A medida que la confianza dentro de Barry va creciendo, el capitán parece estar más y más asustado. Nuestra causa es la de Barry, que hemos conocido como un ser débil y delicado. Queremos ver muerto a John Quin. El disparo que resuelve el duelo ocurre en un plano general, donde vemos toda la acción sin un punto de vista especialmente dramático. Se nos cuenta de manera fría. Los mosquetes efectúan sus disparos y es Quin el que cae al suelo. Pero además del ruido de los pájaros, es de nuevo la música la que nos guía dentro de la escena, y marca el ritmo.



Barry vs. Quin: la confianza contra el miedo

De nuevo es *Sarabande* la pieza que puebla la banda sonora. Esta vez, es una nueva versión más callada pero más grave, con mayor presencia de la percusión. La polaridad más dura de *Sarabande* es la que está presente en esta escena. La polaridad más dura de Barry es la que mueve la acción. De nuevo supone un marco sonoro para todo el desarrollo pausado de los acontecimientos, hasta que toma presencia una vez cae el capitán al suelo y todos van a certificar su muerte. En ese momento la intensidad de la música crece, además de ser dominada por el clavicordio, un timbre más cercano a la belleza, la tranquilidad de la victoria.

II. El viaje comienza.

“Qué distinto habría sido el destino de Barry si no se hubiera enamorado de Nora y si no hubiera arrojado el vino a la cara del capitán Quin”. El narrador resume de esta manera los hechos acontecidos y anticipa los acontecimientos que están por venir. Con un Barry que ha conseguido su objetivo y que ahora se reúne con su madre y su primo para determinar su destino. El muchacho se muestra decidido, le dice a su madre que no se preocupe. Algo está creciendo dentro de él, una especie de madurez prematura que ha ganado escuchando a sus instintos. Al disparar sobre Quin, ha demostrado que ya no es ese joven que su prima le acusaba de ser, que está preparado para comportarse como un hombre. A pesar de que todo el incidente con el capitán ha sido originado por el amor de Barry hacia su prima, ya no es ella la que le preocupa, la ha superado también. El nuevo Redmond está dispuesto a buscar su destino, se despide de su madre mirando al frente, se aleja galopando a lomos de su caballo. Su prima queda atrás. Ni él la volverá a ver, ni nosotros lo haremos como espectadores.

#3. Barry es asaltado por dos ladrones.

I. Primer encontronazo con el mundo exterior.

A estas alturas, llevamos algo más de veinticinco minutos conviviendo con Barry, viéndolo actuar dentro de su pueblo natal. Estructuralmente, un cambio de dirección en la historia renueva nuestras expectativas y nos sitúa frente a lo desconocido. Emprendemos el viaje de Barry con él, nos adentramos en escenarios desconocidos, conocemos a personas desconocidas.

Si hemos situado el universo de *Barry Lyndon* en los contornos de la fábula pictórica, como una transcripción idealista de una realidad de época, los personajes que nos encontraremos son arquetípicos dentro de dicho contexto. No es de extrañar, pues, que la primera pareja de personajes que se sitúan en el camino de Barry terminen por asaltarlo, quitándole sus veinte preciadas guineas. Siguiendo con la línea de una historia simple, sin demasiadas complicaciones a la hora de presentar los acontecimientos, sin esfuerzos por esconder las verdades; en el momento en el que Barry es interpelado por el siniestro dúo que espera sentado en una mesa mientras el muchacho pide un vaso de agua sentimos la amenaza. La expresión de ambos es de los típicos rufianes de caricatura: mientras el que presupondríamos cabecilla (por edad y posición física, adelantado a su compinche) viste un sombrero visiblemente torcido y repliega su barbilla contra su pecho lanzando la mirada hacia arriba, su compañero se relame sin apartar la mirada de la víctima recién llegada. Una vez Barry paga su vaso de agua, un primer plano recoge con detalle la expresión malvada del viejo, que se despide del joven.



Definiendo a los personajes: basta capturar la postura, y la expresión en un primer plano

Una vez termina la escena, volvemos a Barry cabalgando a través del bosque, hacia la cámara. El encuentro inmediatamente anterior se suma a una música que comienza con una línea de percusión rápida. La pieza, de nuevo de O’Riada, no es particularmente terrorífica en conjunto dejando de lado la percusión con la que comienza. Sin embargo, la melodía de la flauta va dibujando unas melodías extrañas, contrapuestas a esos tambores. En una amalgama ideológica entre la música y lo que está sucediendo, al final la música consigue arrancar un cierto surrealismo oscuro de la escena, con las melodías repitiéndose en una estructura extraña y sin un orden claro. Así, en lugar de resultar una escena tensa, lo que Kubrick consigue trasladar al espectador es una sensación de intranquilidad. Una inquietud que vamos experimentando desde que Barry comienza a mirar extrañamente delante suyo, a algo que no vemos por situarse fuera de campo, mientras todo lo demás (el caballo, el fondo) está fuera de foco. Cuando por fin la cámara se sitúa en el eje contrario y se nos permite ver lo que hay al otro lado, lo hacemos siguiendo el caballo, y sólo percibimos una negra figura, de espaldas, al fondo. El caballo, con Barry en su lomo, se dirige paso a paso hacia ese destino extraño que termina revelándose como el viejo de la escena precedente. Las sensaciones no radican en la sorpresa, sino en el avance onírico y adverso de los hechos. El otro ladrón, que se revela como hijo del primero, cierra la emboscada y vemos a Barry atrapado y sin salida aparente. La imagen del capitán Feeney, el ladrón principal, apuntando con dos pistolas a Barry, es perturbadora. Tiene cierto componente de anacronismo y cuadra a la perfección con el imaginario más puramente *kubrickiano*.



Sólo falta la firma de Kubrick en una esquina

¿Qué hace a este fotograma especialmente ligado al estilo del cineasta? Es difícil de concretar, ya que lo que lo hace reconocible es una sensación irracional que surge nada más verlo. Como ocurre en el primer fotograma de *La Naranja Mecánica*, el personaje, de expresión amenazante, lanza su mirada directamente a nosotros. La imagen es esencialmente simétrica, con las dos pistolas equilibrándose una a otra en la composición. Además, ¿por qué dos pistolas? El hecho de que sean dos incluye un componente de extrañeza en la imagen, como si el personaje proviniera de otra época, como si no perteneciera ideológicamente al S. XVIII. Tras de sí vemos un tronco particularmente salvaje, con ramificaciones que atacan hacia todos los lados, reforzando ese sentimiento de amenaza y rompiendo en parte la simetría del total. Además, la situación del personaje, con bastante *aire* encima suyo, vuelve a descolocarnos. En *El Resplandor* también tenemos planos similares de Jack Torrance: el plano frontal, la mirada, la composición, los elementos extraños (como la ceja postiza de Álex, de *La Naranja Mecánica*)... Lo importante es que el ladrón está apuntándonos a nosotros, está amenazándonos directamente a nosotros.

El conflicto se resuelve con Barry despojado de todo su dinero, obligándole a comenzar de cero en su aventura. Lo que comenzaba como un camino prometedor, es aplastado por los dos malhechores. Aún así, gracias a su dialéctica se le permite conservar sus botas, un pequeño gesto que nos indica que, a pesar de haber sido humillado y robado, Barry es una persona especial, tiene un atractivo que consigue elevarlo un escalón por encima del resto, incluso en las peores circunstancias.

II. La fuerza de la casualidad.

En *Barry Lyndon*, la casualidad y la causalidad son dos fuerzas que se compensan, además de que juntas hacen avanzar la historia. Muchos de los acontecimientos que determinan el futuro de Barry están en el guión porque sí, como podrían no estar. No hay nada en especial que sitúe a los bandidos en ese lugar en ese momento, es la voluntad del guionista la que los coloca ahí para provocarle la dificultad a Barry. Si la novela original lleva por título *La suerte de Barry Lyndon*, la adaptación cinematográfica no renuncia a esa virtud que encadena los hechos de la vida del protagonista. La suerte, la casualidad, la oportunidad... tienen un peso en la historia que no desentona, que no molesta, porque el mundo está construido de esa manera fabulosa. Todo acontecimiento, apoyado por el corte visual y el narrador omnisciente, se recibe

sin esfuerzo, sin preguntarnos necesariamente el porqué. Y más allá de eso... la vida también es así.

Pero si bien muchos de los obstáculos y logros de Barry se producen por azar, siempre desencadenan el acontecimiento ulterior. La causalidad también tiene un valor ineludible en la película. Quizá la aparición de John Quin sea casual, pero provoca que Barry termine abandonando su hogar. En este caso, aunque los bandidos podrían perfectamente no haber estado ahí, harán que el joven termine alistándose en el ejército. Pero de nuevo, será la fuerza del azar la que llevará al capitán Grogan a reencontrarse con Barry.

#4. El capitán Grogan muere en la batalla contra los franceses.

I. El único amigo de Barry.

Hemos visto cómo Barry se enfrentaba a otro soldado en el campamento militar. Esta vez, sin dudas y dispuesto a ganarse el respeto de sus compañeros, Barry ha derrotado a su adversario usando demostrando que por fin es un hombre, sin vuelta de hoja (además, es la primera ocasión donde en la película se usa la cámara al hombro para filmar la acción). Incluso el narrador de nuevo refuerza lo que vemos desde un punto de vista objetivo: “un mes después se había transformado en un soldado fuerte y apuesto”. Pero ninguno de sus compañeros es un amigo. La llegada de Grogan se nos presenta con un plano subjetivo del propio Barry, que se da cuenta de la presencia del capitán y lo sigue con la mirada. Grogan toma conciencia de Barry y vemos cómo, mientras la cámara captura todo su movimiento a caballo, lo reconoce y termina por guiñarle un ojo. En una película como esta, donde las emociones son directas y sinceras, ese guiño representa fielmente la relación entre ambos. En el pasado Grogan trató de aconsejar a Redmond acerca de lo que debía hacer con John Quin, pero terminó apoyándolo a pesar de tomar la decisión contraria a su consejo. Barry aún no es consciente de esa amistad, tras el guiño continúa con su expresión sobria de soldado, mientras piensa en sus adentros lo que significa Grogan para él. En la escena siguiente, vemos a ambos sentados en torno a las velas. Esta iluminación, fotografiada por la dichosa y mil veces nombrada lente Zeiss, consigue una escena tremendamente sincera. Son dos amigos hablando, sin ornamentos, con una iluminación natural, en un clásico plano/contraplano con escorzo y una ausencia total de música. En este escenario desnudo, Grogan afianza su posición como amigo de Barry contándole que Quin sigue vivo, que el duelo fue un

montaje. A pesar de lo que esto podría suponer para Barry, el hecho no se vuelve a mencionar y Redmond sigue su camino: el capítulo con Quin y Nora está totalmente cerrado.

Poco más sabemos de la amistad entre Barry y Grogan, no conocemos ningún detalle más de cómo se va a ir desarrollando hasta que Grogan muere. Nos situamos, directamente, en la batalla.

II. Batalla.

Zoom out, esta vez en movimiento. Comenzamos con Barry en un plano medio como centro de atención y vamos alejándonos mientras seguimos al ejército. La técnica es perfecta. Avanzamos con las tropas, esta vez desde un plano bajo desde atrás. El narrador anuncia la batalla como una escaramuza que no ha trascendido en la historia. En el otro lado vemos a los franceses, primero en un plano general, después nos situamos detrás de ellos, con sus cabezas desenfocadas, mientras *nuestro* ejército se aproxima de frente. Suena una marcha militar, tradicional de los granaderos británicos. Así se nos ha presentado la batalla. Carente de emoción, pues la primera línea de soldados cae ante los franceses como si aceptara de inmediato su destino. Más que emoción, el espectador se siente contrariado, ya que el procedimiento de la batalla no es lo que está acostumbrado a ver: el ejército del que Barry es parte avanza caminando y sin detenerse mientras los franceses disparan sin cesar contra ellos, aniquilándolos. Lo percibimos como algo absurdo. Sin embargo, es real, y las balas alcanzan a Grogan. Redmond es el único que parece reaccionar ante tal sinsentido y se lleva a Grogan lejos del campo de batalla. Pero lo único que consigue es verlo morir, recostado en el camino. Barry lo besa, y lo vemos llorar por primera vez, casi como un niño.

III. El camino más corto entre creador y espectador es la línea recta.

La muerte de su único amigo hace que Barry se replantee su mundo. Ahora quiere escapar de la guerra, cuya realidad le ha golpeado. Es de nuevo la voz omnisciente la que nos transmite toda esta información, que queda ilustrada con Barry de noche, mirando al fuego, mientras el plano va cerrándose en torno a él y una suave música subraya la escena. No hay recurso más básico en el lenguaje audiovisual y, sin embargo, funciona. ¿Por qué iba Kubrick a recurrir a lo rebuscado si lo que quiere es transmitir

una información emocional de la manera más directa? Un creador tan cerebral como este no busca forzar su estilo con resoluciones estilísticas originales, sino que las decisiones que toma se deben enteramente a lo que busca contar, transmitir, sin importar si están inventadas o hay que inventarlas para la ocasión. Lo que hace de *Barry Lyndon* una obra maestra no es algo lejano, que sólo pueda ser comprendido con largas sesiones de lectura de teoría del cine y de darle vueltas a la cabeza. No. Lo que hace que la película sea una obra maestra es que muestra todas sus cartas de manera explícita, pone todos los recursos a disposición de contar una historia que pueda recibirse sin complicaciones. El narrador se usa para contar sucesos, disertar sobre los acontecimientos, aclarar los sentimientos de los personajes... la música se usa tanto para subrayar el significado de ciertas escenas como para aportar un nuevo sentido a otras, la fotografía y el trabajo de cámara nos mete directamente en ese mundo de una belleza visual asombrosa... Todo está mimado al detalle, sí, pero el objetivo es el más puro del cine: contar una historia. Para establecer la amistad entre Barry y Grogan sólo necesitamos una pequeña escena, no hace falta un gran juego de subtextos ni se nos coloca en una posición donde tenemos que averiguar qué está pasando. Grogan muere y Barry llora. El narrador confirma que Barry está triste por haber perdido a un amigo. No es que sólo exista eso en las escenas, no es que no tengan mayor profundidad, pero es lo esencial y está perfectamente ilustrado desde todos los ángulos. El propio Kubrick en sus entrevistas reduce muchas de las preguntas sobre los recursos de lenguaje utilizados en *Barry Lyndon* con un “funcionaba” o “permite que la escena sea más verosímil”. Si bien la película va ganando en complejidad conforme van pasando los minutos, no hay que olvidar que Kubrick va a buscar continuamente los recursos que mejor funcionen, sin importar que estos sean obvios o estén muy manidos. Rescatando la frase de Charles Mingus, la creatividad es hacer simple lo complejo. A partir de la construcción de esa simplicidad por medio de esa complejidad, de ese perfeccionismo, la película sí adquiere otras dimensiones. Una vez consigue ser accesible para cualquier tipo de público, adquiere la capacidad de fascinar... pero ya retomaremos ese tema más adelante.

Volviendo a la película, la disertación sobre la guerra del narrador continúa, mientras vemos a un Barry destrozado. Su salida del ejército, que de nuevo se nos anticipa desde la voz en *off*, es otra de esas incursiones de la casualidad en la vida de Barry: encuentra a una pareja de soldados que tienen sus permisos del ejército prusiano desocupados, y aprovecha para robarlos. Conocemos un pedacito de la vida de esa pareja a través de un

zoom in. Descubrimos que son homosexuales, un extraño apunte que no afecta lo más mínimo a la película, pero que está ahí. Una pequeña escena que, además, no aparece en la novela. Es, simplemente, un pequeño apunte entre lo cómico y lo extraño dentro del universo de *Barry Lyndon*, como el conejo gigante de *El Resplandor*. Barry Lyndon escapa del ejército, y reanuda sus aventuras por el mundo.

#5. Barry mantiene una relación amorosa con Lischen.

I. El verdadero amor de Barry.

La *Hohenfriedberger March* suena mientras Barry, que ya es todo un hombre, se abre paso a caballo por el bosque. La sensación de libertad es plena, como cuando Barry abandonaba su hogar. Atravesando el ejército prusiano y ya fuera de todo peligro, se siente confiado y es el narrador el que también así nos lo transmite. Una joven alemana aparece en escena, de nuevo como algo que podría o no estar en el camino de Barry, y termina invitándole a comer en su casa.

La escena recupera esa intimidad de la escena con Grogan, con las velas como única fuente de luz y con ausencia de música (aunque sí hay, esta vez, un sonido de la tormenta exterior). La luz es más suave que en la otra escena citada, es más amarilla, las velas están más repartidas por la estancia. Una conversación, de nuevo con una cadencia delicada, va acercando a ambos hasta que van a cogerse de la mano, y *Women of Ireland* llena la pista de sonido. Esta vez Barry no se ve doblegado ante la mujer, ambos están al mismo nivel. Sigue manteniendo esa delicadeza que tenía de joven, aunque la guerra lo haya curtido un tanto, sigue manteniendo sus ideales de amor que ahora puede recuperar una vez ha escapado del ejército. Le da a Lischen el nombre que figura en sus papeles robados: “teniente Fakenham”. Ella le pregunta por su nombre de pila y Barry continúa con su mentira: “Jonathan”. Por fin Lischen le invita a quedarse y se besan. Sólo asistimos al comienzo de su relación y al final de la misma, pero bastara trazar una línea entre ese principio y ese final para tener más o menos claro cómo ha sido esa relación a la que no asistimos. Es privada, es para ellos. Como elipsis entre ambos momentos Kubrick utiliza un paisaje rural de la zona, mientras un granjero atraviesa el camino hacia delante llevando unas vacas. Este plano, de nuevo de naturaleza pictórica y aprovechando las virtudes visuales del cielo, no tiene otro objetivo que conectar a una pareja que se acaba de conocer, con la pareja diciéndose adiós. Porque lo siguiente que vemos es a Barry y a Lischen, con sus cabezas pegadas la una a la otra, en un plano

medio cerrado. *Women of Ireland* no ha dejado de sonar en todo momento. Tras unos segundos de respiro, Barry se despide de “su hermosa Lischen”. Pero Lischen no se despide de Jonathan Fakenham, sino de Redmond.



Elipsis en Barry Lyndon

Se miran a los ojos y se dicen que se aman, en alemán. Se abrazan. Se besan. Barry se va y el narrador comienza de nuevo su discurso: “el corazón de Lischen había sido conquistado por varios hombres, antes de que Barry lo ocupara”. A estas alturas, no hemos visto un momento más sincero saliendo de Redmond, ni lo veremos en lo que queda de película. Es una persona reservada, que no ha hablado mucho de sí mismo ni ha mostrado verbalmente sus sentimientos (lo cual sí han hecho sus miradas y expresiones) hacia ninguna persona. Aquí, entramos con una mujer a la que le da un nombre falso, y salimos sabiendo que esa mujer sabe su nombre real. Un dato que sirve como indicativo de que han tenido una relación sincera, de que Barry, el ser críptico por excelencia, ha encontrado una mujer a la que desnudar su alma. Tampoco habíamos visto nunca cómo le decía “te quiero” a nadie, y esta vez lo hace, y a los ojos nada menos. No le hemos visto diciéndoselo a Nora Brady, pero sí se lo dice a Lischen. Curiosamente, Kubrick en su entrevista sobre la película con Michael Ciment desacredita parte de todo esto: “se hubiera visto romanticismo donde no lo cabía; después de todo, su encuentro no es tan sentimental”. Pero lo que pueda opinar el

director es una cosa, y lo que podemos ver en la película puede ser perfectamente otra, sin que una visión se interponga a la otra sólo por mantener una posición superior frente a la obra. Todo induce a pensar que Lischen es la única relación verdadera de Barry en toda su vida, una relación en la que ambos se muestran iguales (frente al Barry arrodillado que vemos con su prima) y son sinceros.

Lo cual no implica que Redmond no sienta que debe proseguir su camino y no estancarse con la hermosa alemana. Es así como salimos de esta parte de la historia tal y como hemos entrado: con Barry a caballo mientras suena la *Hohenfriedberger March*.

II. Un paréntesis en la película.

Si algo ayuda a reforzar la idea de Lischen como verdadero amor de Barry, es la naturaleza estructural de la unidad dramática. Hablando en términos de causalidad, son quizás las únicas escenas que no afectan lo más mínimo al conjunto, al desarrollo de la trama. Si cortáramos la relación de Barry con Lischen y la película siguiera adelante, no se echaría en falta, todo seguiría su curso natural. La relación supone un pequeño paréntesis en el film, y si no aporta nada a la trama en sí, sí funciona a la hora de hacer evolucionar al personaje y nos da nuevos datos sobre él. El amor más puro de Barry le ayuda a culminar con esa idea fantástica del amor, a sentirse realizado en ese aspecto. A partir de este momento los sentimientos de Barry van a ir hacia la ambición, hacia el deseo de poder, la riqueza y la posición social. Es así como Lischen supone un pequeño punto y aparte en la historia, permitiéndonos ver la faceta más tierna y hermosa de Barry antes de que comencemos a ver su desprendimiento moral y su corrupción. Cuando se case con Lady Lyndon no lo hará, ni mucho menos, por amor, sino porque para él es un medio para un fin.

El paréntesis resulta extraño si contemplamos las tres horas de metraje en su conjunto, donde todos los acontecimientos van encadenados unos a otros. La decisión de incluirlo parece más una decisión del propio Barry que la de alguien interesado por contar su vida, como si la necesidad de ser fiel a la propia naturaleza del personaje se interpusiera ante la necesidad de contar una historia funcional. Antes de pasar poco a poco a los hechos más oscuros de la película, se nos da el último apunte sobre Barry como un ser delicado y hermoso, capaz de amar y de ser sincero con sus seres queridos. Pero es esa obligación por seguir adelante la que le obliga a romper con todo, a renovarse en cada casilla de su aventura, la que le llevará a conquistar el lado oscuro de *Sarabande*.

#6. Barry es descubierto como impostor y obligado a unirse al ejército prusiano.

I. Después de la sensación de hogar, otro revés del mundo exterior.

Barry se encuentra en su camino con Potzdorf como minutos antes se encontraba con Lischen. Nada más salir de ese pequeño nidito había formado con la alemana (que seguimos sin saber si es de días, semanas o meses), nuestro protagonista vuelve a recibir un duro golpe del mundo exterior, que ya reconocemos poblado de adversidades y sorpresas. El capitán prusiano, Potzdorf, comienza a inquirirle con preguntas sobre su identidad y su cometido. Particularmente la tensión de ser descubierto aumenta gracias del paso de un plano/contraplano en plano general y plano medio a un primer plano de Barry. Las pausas, habituales en la película, después y antes de cada frase y cada cambio de plano vuelven a darnos esa idea de amenaza, como también nos la pueden dar de amor en las escenas pertinentes. Cuando Potzdorf pregunta: “¿puedo saber cuál es vuestro destino?” El plano se cierra en torno a la cara de Barry, con expresión molesta e inquieta, y sabemos entonces que el capitán no va a cesar sus preguntas porque tiene serias sospechas. Mientras la forma de tratar a Barry se ha ido cerrando en torno a él cada vez que habla (comienza en plano medio, después pasa a plano general y por último vuelve a primer plano), y la distancia temporal entre pregunta y respuesta cada vez es un poco mayor, el capitán Potzdorf sigue siendo tratado en plano general, con sus tropas detrás, porque él controla la situación.



Tipología del plano según el nivel de amenaza

Una vez Potzdorf pregunta el destino, y el riesgo de la escena está establecido, el juego de planos medios y primeros planos se reanuda, y de nuevo el primer plano vuelve a utilizarse cuando Potzdorf le pregunta a Barry por sus documentos. Cuando por fin los papeles parecen correctamente certificados por el capitán, este invita a Barry a acompañarlos a él y a sus hombres a cenar y Barry acepta. Es entonces cuando, por fin, vemos de cerca la cara del prusiano, es cuando se abandona su tratamiento en plano

general. De nuevo percibimos una sensación de amenaza, como el primer plano del ladrón que asaltaba a Barry momentos atrás. Otra vez sabemos que la cosa no acaba aquí.



II. Todos contra Redmond.

Vamos a asistir a otra de esas escenas con velas. Esta vez no es una escena íntima, ya que el salón está poblado por los soldados prusianos, que cantan la *Hohenfriedberger March* que escuchábamos repetidamente de manera instrumental a lo largo de este tramo de película. Esto destierra toda sensación de pertenencia de Barry: primero, todos los hombres prusianos están hermanados cantando alrededor de él, Barry es un extraño, no es de su grupo. Esto se refuerza a través de los colores, con el rojo del uniforme de Barry chocando con el azul prusiano. Las velas esta vez nos dan una sensación perturbadora, proyectando desde abajo su luz en la cara de Potzdorf, como cuando en la oscuridad apoyas una linterna en tu barbilla. Todo el fondo está desenfocado, Barry está atrapado con el capitán. Mira hacia los lados. Aunque parece controlar la situación sabe que en cualquier momento puede ser descubierto. Nosotros no sólo lo sabemos también, sino que lo percibimos. Hasta que por fin Barry es arrestado, cuando Potzdorf da las instrucciones en alemán, de pie, en una posición por encima de Barry. Ahora el capitán prusiano, dueño de la situación, se va a llevar una serie de primeros planos con la luz de las velas en su rostro, amenazante, cuando toda la sala se calla y aparece el silencio. A Barry se le ofrece una elección muy fácil: o cárcel, o alistarse en el ejército prusiano.

III. La crueldad del ejército prusiano.

Justo después de que Barry anuncie con miedo que acepta unirse al ejército, vemos cómo conduce a un hombre con el torso desnudo a través de dos hileras de soldados prusianos, mientras estos arrojan sus fustas contra la espalda del desvalido. La expresión de Barry es impertérrita, y avanzamos en un *travelling* con él, que porta el uniforme prusiano. Aunque fuera de este castigo no tenemos ni idea de las actividades que se desarrollan dentro de este ejército, es el narrador el que se encarga de ponernos al día sobre la crudeza del mismo. Barry ha caído en el entorno más cruel posible, formado por soldados con “el nivel más bajo de humanidad”. La voz en *off* lo coloca como “discípulo aventajado en todo tipo de malas artes”. El lado cruel de Barry se va a explotar en su estancia en el ejército prusiano, aunque no tengamos demasiadas imágenes en la película donde lo veamos. Pero lo sabemos.

#7. Barry salva la vida del capitán Potzdorf.

I. La cámara en mano en *Barry Lyndon*.

Asistimos a otra escena de batalla. Esta vez, Barry Lyndon se encuentra en el interior de una casa desde la que dispara a los enemigos, a través de la ventana. El plano que abre es curioso: el exterior enmarcado por la ventana, desde dentro de la casa. Cuando el fusil de Barry se introduce en ella, nos acercamos con él, sobrepasando la ventana y quedándonos en el exterior. No nos situamos hasta que el plano cambia y muestra el interior de la casa con Barry recargando su fusil para volver a disparar. De nuevo salimos al exterior, esta vez para ver cómo Potzdorf llega a la casa donde se encuentra Barry. Entonces los colores cambian. La iluminación y los colores son totalmente distintos, bien sea por un fallo de *raccord* o bien porque el sol cae de distinta forma en las dos zonas del escenario que rodea la casa. Una panorámica hecha con cámara en mano lo sigue de derecha a izquierda, desde que viene hasta que se va. Es una panorámica muy bella, ya que en los extremos los colores son fríos y apagados, con predominio del azul, y cuando Potzdorf se sitúa justo delante de la cámara, en el “centro” de la panorámica, el cuadro se inunda con la calidez del fuego. Excepto por las tomas subjetivas, toda la escena se resuelve cámara en mano, una técnica que sólo habíamos visto hasta el momento en la escena de la lucha de Barry con su compañero soldado y en un par de momentos puntuales. Al igual que en aquel combate, la cámara

en mano permite un acercamiento documental a la acción, más próximo y cálido que los planos fijos, sobrios y pictóricos, que pueblan el film. Esto permite también que la cámara tiemble cuando bombardean la casa en la que nos encontramos, y se sitúe en el suelo mientras continúa inquieta, a la altura de Barry y de Potzdorf.



Panorámica de la llegada de Potzdorf. Léase de derecha a izquierda

La escena es particularmente bella, ya que contrasta visualmente con gran parte de la película que llevamos hasta el momento. Los paisajes verdes a los que nos hemos acostumbrado pasan a un contraste entre el rojo y el azul. El fuego va apropiándose poco a poco del escenario. El humo difumina a Barry, que trata de rescatar a su capitán, que se ha quedado atrapado bajo una viga que se ha desprendido por la explosión. Una vez lo coge sobre sus hombros, los seguimos hacia la salida en un *travelling in* (no sobre raíles sino cámara al hombro), antagonista al *travelling out* con el que habíamos seguido a Potzdorf adentrándose en la casa. En el exterior de nuevo vemos ese contraste de colores cálidos y fríos, iluminado, mientras el fuego arde dentro, donde nos quedamos nosotros.



Ve hacia la luz

Asimismo el contraste con el resto de la película lo encontramos en el trabajo de cámara, donde hasta ahora era un plano fijo tras otro, compuesto perfectamente, imitando en muchas ocasiones a la pintura. Aquí la cámara se mueve con duda, tiembla, está metida dentro de la batalla que está teniendo lugar. Siempre que en la película nos encontramos el uso de la cámara en mano, va a ser cuando más se nos acerque a la acción dramática, y su uso aunque en todo caso es menor, irá incrementándose según nos acerquemos al final. Es una cámara que nos implica en la historia, que abandona la frialdad a la que estamos acostumbrados, y cuyo uso mínimo hace que cada vez que aparece tiene un peso especial.

Como ocurre en otras ocasiones en la película, se utiliza un mismo tema musical para cubrir una sola unidad narrativa compleja. En este caso, una versión con predominio de flauta y percusión de *Hohenfriedberger March* comienza cuando vemos a Barry metido en el ejército prusiano y acaba cuando este salva la vida de Potzdorf, es decir, cuando termina su período en dicho ejército. No produce ningún matiz emocional excesivo, simplemente adorna todo el período prusiano y ayuda a que este fluya. En todo el tiempo que vemos a Barry entre las filas prusianas no hay diálogo, la ausencia de palabras es absoluta, quitando por supuesto la voz del narrador que nos introduce las crueldades de los prusianos. La pieza musical actúa como nexo entre los diferentes momentos, ya que ningún personaje nos va a ir situando en el tiempo y en el espacio. Durante la escena de la batalla, la música aporta cierta frivolidad a la escena. No es por suprimir la gravedad del conflicto, sino por darle ese valor militar que sin duda tiene: una batalla entre ejércitos es el día a día en el universo de *Barry Lyndon*. Los hombres mueren por centenas y la vida continúa.

II. El fin de la vida militar de Barry.

La decisión de Barry de salvar a Potzdorf puede obedecer a una razón u otra según la consideración que tengamos con el personaje a estas alturas. Si decíamos que su dualidad es la de *Sarabande*, que dentro de él conviven la ternura y la crueldad, el rescate de su capitán puede ligarse a uno u otro de estos valores. O salva a Potzdorf por sentimiento de deber, por no dejarlo morir, por caridad; o lo salva por interés propio, para usarlo como llave para escapar del ejército. Sea por una razón u otra, todos los demás soldados que ven cómo su capitán es enterrado bajo la viga, huyen corriendo de la casa. Es Barry el único que se queda para ayudar, bien sea a su capitán o a sí mismo.

Como nos situamos más o menos a la mitad de su transformación moral, las dos polaridades de Barry están equilibradas. En este momento, su espíritu sensible sigue vivo, pero las adversidades de un mundo adulto, la lucha por la supervivencia y la estancia en el cruel ejército prusiano han ejercido un cambio irreversible en él, y que hará que poco a poco su ética vaya corrompiéndose.

Sea como sea, la acción heroica de Barry lo libera de sus obligaciones militares. Una etapa importante en la vida de Redmond, que ha ocupado aproximadamente un tercio de película (desde el abandono de su hogar hasta que es condecorado), se termina para siempre. Toca de nuevo adentrarse en terrenos desconocidos.

#8. Barry se alía con el Chevalier de Balibari.

I. Cambio de escenario.

La liberación militar de Barry nos hace entrar en otra dimensión distinta del mundo diegético. Los paisajes silvestres van a reemplazarse por jardines privados, las zonas de batalla por mansiones, los burros por carruajes, los colores verdes y marrones por blancos y azules, los uniformes militares por trajes de la época y largos vestidos... A Barry le han encargado la misión de espiar al Chevalier de Balibari, que vive en este nuevo entorno de la alta sociedad, que rápidamente seducirá a Barry y expandirá sus ambiciones. Así es como el entorno sufre una transformación porque es el propio Barry el que va a transformarse, adaptándose a esa nueva realidad. No va a ser como en el ejército, donde la adaptación era forzada y porque no quedaba otro remedio; el nuevo estilo de vida va a instalarse en Redmond, que va a encontrar sus verdaderos objetivos en la vida.



El paisaje cambia, Barry cambia, la película cambia

El nuevo entorno y las nuevas ambiciones de Barry van a suponer, consecuentemente, una nueva dirección en la trama. Es el propio espectador el que entra en esa alta sociedad victoriana, consciente de que en ella esperan nuevas posibilidades, así como nuevos obstáculos y adversidades. La Primera Parte de la película, que se nos anunciaba al principio, está próxima a acabarse. Hemos visto a Barry convertirse en un hombre, pero su juventud va a experimentar sus últimos momentos en la pantalla, y veremos cómo se convierte en un adulto.

Por supuesto, si el escenario cambia, también va a cambiar otro de los pilares estéticos del film: la música. Mientras hasta ahora hemos escuchado un puñado de piezas que iban repitiéndose en distintas variaciones, la banda sonora se va a renovar a partir de ahora, dejando de lado las canciones tradicionales y todo lo musical que ya tenemos asociado a esa parte de la vida de Barry. No hay que olvidar que *Sarabande* no retirará su presencia en todo el metraje, y que por supuesto la volveremos a escuchar más de una vez.

II. Llamada a las raíces.

No podríamos cortar radicalmente con el pasado de Barry si este siguiera las instrucciones de Potzdorf, y llevara a cabo la misión que se le ha encomendado. Aún debemos cortar los últimos cabos que atan al protagonista a su vida anterior, de la que lucha por desprenderse. Una vez Barry está frente al Chevalier de Balibari, el narrador nos anticipa que se va a derrumbar, que va a confesar su condición de espía. La anticipación del narrador hace que, cuando esto ocurre, no dudamos por un momento de su verosimilitud, ya que sabemos los porqués de la confesión y se nos ha preparado el terreno. El Chevalier representa para Barry la primera conexión con su hogar en muchísimo tiempo, mientras que las órdenes que le han mandado seguir provienen de unos aliados extraños, contrarios en ideas e intereses, de los que se quiere desprender.

La emoción de Barry por entregarse a lo que reconoce como “uno de los suyos” lo lleva al extremo de llorar, siendo el hombro del Chevalier el que recoge las lágrimas. No veíamos llorar a Barry desde que murió su amigo Grogan, su última verdadera conexión con su lugar de nacimiento.

El narrador cierra el emotivo momento dando el punto de vista contrario, el del Chevalier. Conmovido, como Barry, por encontrar a un semejante. Son dos hombres conectados porque ambos llevan mucho tiempo lejos de su patria, que se necesitan para

suplir esa carencia. El inicio de su relación entre la amistad y el aprendizaje queda establecido, y parece inevitable que ambos personajes van a llevarse bien, y que Barry tiene muchas cosas que aprender.

III. Redmond Barry y el Chevalier de Balibari.

Il Babiere di Siviglia es la pieza que, con el refinado sonido del *pizzicato*, va a guiarnos a través de la escena que define la amistad entre Barry y el Chevalier.

Un plano general nos sitúa en la mansión del Chevalier mostrando su exterior, de noche. Después, nos colamos dentro en la estancia cuya iluminación procede de las velas. La iluminación va a jugar, de nuevo, un papel importante. Barry, alejado de la fuente de luz, echa una mirada furtiva a la mano de cartas del adversario del Chevalier. Mientras la luz desviaría la atención natural del espectador hacia el caballero sentado en medio de la mesa, Barry es el personaje menos iluminado, fuera de la atención de los jugadores. Si Barry no fuera Barry, es decir, si no lo conociéramos, difícilmente estaríamos atentos a sus acciones, a su mirada tramposa.



La mirada de Barry pasa desapercibida

El narrador repasa las imágenes. Mientras la acción va desarrollándose en la mesa de juego, la voz en *off* da sentido a las acciones más triviales. Mientras la voz dice “si, por

ejemplo, frotaba la mesa con una servilleta...” vemos a Barry frotando, efectivamente, la mesa con una servilleta. Poco a poco se nos va explicando el funcionamiento del pacto entre el jugador y el siervo. Una vez lo conocemos, ya podemos entrar en los hechos en sí, y es así como pasamos de planos más abiertos a planos medios de los jugadores, sólo con ellos poblando el cuadro. Eventualmente, el príncipe se levanta acusando a sus anfitriones de hacer trampas, sin saber muy bien cómo las han hecho, y termina pidiendo una satisfacción en forma de duelo en uno de esos primeros planos donde la cabeza está inclinada hacia abajo y la mirada se lanza hacia arriba, permitiéndonos reconocer al enemigo.

Esta escena sirve como ejemplo de la relación entre Barry y el Chevalier, como la escena del castigo prusiano servía de ejemplo de la crueldad de dicho ejército. En *Barry Lyndon* se construyen relaciones enteras captando sólo uno o dos momentos (como la relación con Lischen), permitiéndonos imaginar el resto adaptando lo que vemos como modelo. Como si del fuera de campo se tratara. En esta ocasión, aunque sí veremos más extractos de la vida de Barry con el Chevalier, ocurre de nuevo lo mismo. La alianza entre ambos es tácita, y la aprovecharán para conseguir salir del país.

Por fin se da esa oportunidad. En una película donde el espectador es situado en todo momento frente a lo que ocurre, es curioso que nos encontremos con un tratamiento de la acción como este. Quizá sea por eso que no estamos aguardados de que el Chevalier es en realidad Redmond haciéndose pasar por él hasta que por fin se nos ofrece un plano suficientemente cerrado y desde un buen ángulo, y podemos escuchar con claridad su voz.

Vemos cómo Barry consigue escapar gracias al engaño. Seguimos su carruaje alejándose en un plano general mientras el narrador nos explica que el Chevalier escapó la noche anterior sin problemas. No sabemos cómo exactamente, pero estamos asistiendo a la vida de Barry, y el Chevalier no necesita nada más allá de una escueta aclaración desde la voz en *off*.

La misma pieza que hemos escuchado antes, *Il Babiare di Siviglia*, vuelve para seguir las andanzas de la pareja. Ya hemos asociado la pieza en cuestión con la relación entre ambos, es su banda sonora como *Women of Ireland* es el sonido del amor y *Sarabande* es el propio Barry. De nuevo un plano exterior nos sitúa en un castillo, y dentro vemos un salón repleto de gente. Sólo con esa imagen ya sabemos que Barry tiene por delante un tiempo de prosperidad, de éxito, que ya ha conseguido instalarse en ese cambio de

escenario que se establecía minutos antes. El narrador termina de concretar la escena: “Barry era libre una vez más.

#9. Barry se casa con Lady Lyndon.

I. Ambición.

Antes de entrar en esta etapa de la película, no podríamos determinar si Barry es un ser ambicioso o no. Siendo un personaje que se define mil veces antes por sus actos que por sus palabras, y que deja mucho a nuestra imaginación para terminar de construirlo, nunca había manifestado su necesidad de volverse rico y poderoso hasta este momento. No podríamos definir si dicha ambición ha existido desde los comienzos de su vida o ha comenzado ahora, después de verse rodeado por la clase social alta y los distintos lujos. Parece que el muchacho que arriesgaba su vida por su prima, una amada que fuera del deseo ciego y el amor seminal no tiene mucho que ofrecer, ha ido ampliando sus horizontes desde que se fue de su casa, y que comienza a encontrar su camino y su hueco en el mundo. A costa de abandonar su inocencia y sus pensamientos más idealistas, se dispone a abrazar una vida material, marcada por las apariencias.

En la nueva mesa de juego a la que asistimos, una escena similar a la ya comentada, Barry está sentado junto al Chevalier, ha abandonado esa posición de sirviente, está escalando posiciones. Juegan rodeados de personas pertenecientes a esa alta sociedad, cobran a crédito a personas de noble linaje. Aunque siguen haciendo trampas, sus métodos se han sofisticado y sus objetivos apuntan más alto. La escena conecta con el cobro del último deudor, al que hemos visto perder y firmar el contrato. Un combate de esgrima narrado sin complicaciones: plano medio, plano medio, plano general, leves movimientos para seguir a los personajes y reencuadrarlos... mientras las espadas suenan por encima del suave sonido ambiente. Es el sonido el que intensifica la victoria, el de la espada de Barry dando la última estocada y conectando con el cuerpo del francés, cuya única frase en la escena, “os pagaré hoy, señor”, da paso al narrador que vuelve a resumir lo que acabamos de ver. Barry sigue siendo un superviviente, y continúa manejando la fuerza y la destreza física mientras ha ganado en ambición y en posición. Poco a poco va creciendo, aprovechando sus aptitudes para abrirse paso para lograr sus nuevos objetivos.

II. Lady Lyndon, Schubert, y el cine mudo.

Conocemos a Lady Lyndon, vemos cómo Barry la seduce y ambos terminan besándose sin despegarnos de la *Op. 100* de Franz Schubert, sin ningún diálogo entre ellos, con una narrativa propia del cine mudo, e incluso del videoclip. Kubrick ha manifestado en muchas ocasiones su interés por el cine mudo, afirmando que el sonoro acabó con gran parte de sus logros. Si bien se ha comparado esta escena con esa época del cine, parece más como un videoclip hecho en el S.XIX, expresamente para la pieza de Schubert. La música y las imágenes encajan tan perfectamente, que es fácil olvidarse de esa época muda donde la música en el cine funcionaba como mero ornamento. Aquí va más allá de ser un complemento a las imágenes, ya que nos define a los personajes y sus sentimientos.

La música irrumpe desconocida, con una presencia mucho mayor que otras piezas anteriores que servían más bien de tránsito. Su identidad es tan única como la de *Sarabande* o *Women of Ireland* y, como estas dos, va a funcionar para definir una de las partes importantes tanto de Barry como de la película en sí. Escucharla a estas alturas, acostumbrados a las variaciones y a una banda sonora cíclica supone un impacto y una llamada de atención tan fuerte como el cambio de escenario anterior. Si a estas alturas el espectador ya conoce las reglas de la narración, y conoce la importancia de la música y su íntima relación con lo que ocurre dentro de la pantalla, la *Op. 100* hará que todo cobre para él un cariz importante.

La pieza comienza con un plano exterior precioso de un castillo, de día, con un sonido de pájaros. Después cortamos a un plano que nos sitúa dentro, que va moviéndose lentamente, mecido por la música, hasta que llegamos a Barry y el Chevalier, que están sentados en una mesa. Tiempo suficiente para que el narrador nos haya puesto en situación. Barry ha abandonado esas ideas inocentes sobre el amor, y sabe que es momento de casarse con una “dama de calidad y fortuna”. El fin de la frase encadena con la mirada de Barry, que se desvía hacia el fondo del plano, y esa mirada acciona el *zoom in*, que se aproxima lentamente a Lady Lyndon, que pasea con su marido y su hijo, mientras el narrador la anuncia como una mujer importante en la vida de Barry y nos resume su biografía. El *zoom* ya ha cesado unos momentos atrás y la cámara los sigue con la misma suavidad con la que andan.

El juego de cámara es complejísimo, uno de los planos más bellos de toda la película. Es resultado sin duda de una gran planificación, y que debe su extraordinaria fluidez no

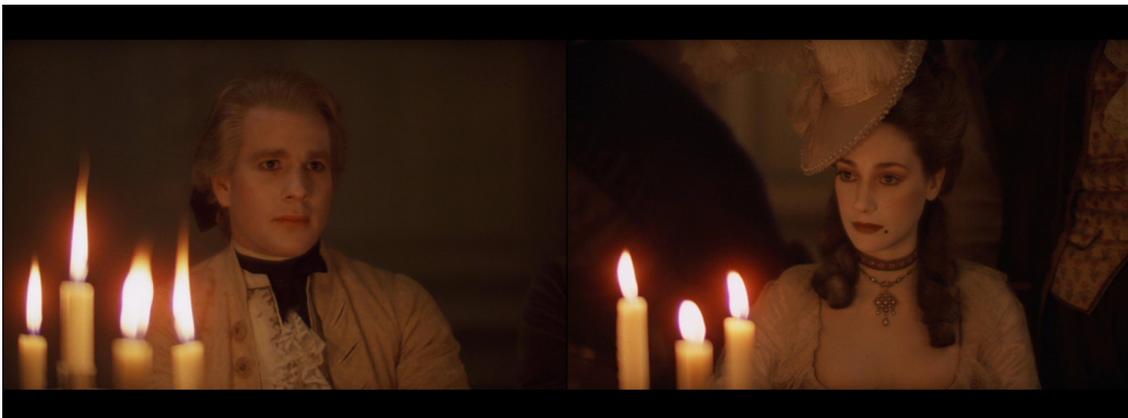
sólo a la banda sonora (música, sonido ambiente y narrador), sino a que en todo momento la cámara se mueve siguiendo el movimiento interno del plano. Recapitulemos: el plano comienza con un *travelling* lateral hacia la derecha, mientras un hombre y dos mujeres, en formación simétrica (posición de los sombreros incluida), avanzan hacia el espectador subiendo las escaleras. Este movimiento encaja con la cámara, que va desplazándose a su misma velocidad hasta terminar de sacarlos de plano justo cuando terminan su subida por la escalera. Como tomando impulso a través de estos tres personajes, la cámara continúa su *travelling* hasta detenerse en Barry y su compañero. Tras respirar unos segundos, es la mirada de Barry la que pone en marcha el *zoom* que, al terminar su recorrido, continúa siguiendo (con una panorámica) el movimiento natural de la familia Lyndon. Cuando el plano cambia lo que tenemos es un primer plano de Barry, que responde a lo que estamos viendo nosotros, con una expresión que habla por sí sola.



Amor a primera vista

Tras el primer plano volvemos al seguimiento, y el narrador continúa con sus explicaciones: el marido está gravemente enfermo y morirá en cuestión de tiempo. Hay un elemento particularmente extraño en cuanto a escenografía se refiere, y es la “silla de ruedas” del señor Lyndon, a modo de triciclo, que vuelve a provocar una sensación de anacronismo, como las dos pistolas del ladrón. No es porque no resulte veraz dentro de la época, sino porque es algo que no estamos acostumbrados a ver, que no asociamos directamente a este momento histórico como si lo podemos hacer con las mansiones, los paisajes y el vestuario.

Cambiamos de escena, a una de esas escenas nocturnas con velas como fuente de luz, en una partida de cartas. A estas alturas, no podríamos imaginarnos mejor manera de establecer un primer encuentro entre Barry y Lady Lyndon que en un entorno con dicha luz. Pese a que la habitación está llena de gente, vamos a asistir a un momento de intimidad entre ambos. Los planos van cerrándose contraplano a contraplano, Lyndon lanza la primera mirada. Vemos cómo trata de refugiar sus ojos en otros lugares, pero acaba volviendo inevitablemente a Barry. La atracción que siente hacia él es palpable; sus miradas son cada vez más largas... y llega el contraplano de esas miradas. Barry no dedica una mirada furtiva que trata de esconderse, sino que la suya está fija en la figura de Lady Lyndon, mientras todo lo que no es Barry, en primer plano abierto, está desenfocado. Se nos fuerza a mirarlo a él porque él es el centro de atracción. Por fin, aparta la mirada para dedicarse a la mesa. Lady Lyndon hace su jugada mientras vuelve a mirarlo delicadamente. Su compañero, mientras, clava sus ojos en Barry, participando en el juego de miradas. Pero lo sacamos de plano cuando el plano de Lyndon se cierra, situándose en la misma posición que Barry, aceptando su atracción y mostrándola abiertamente. Ahora los contraplanos de ambos se corresponden en tipología, cuando sus miradas se han encontrado definitivamente.



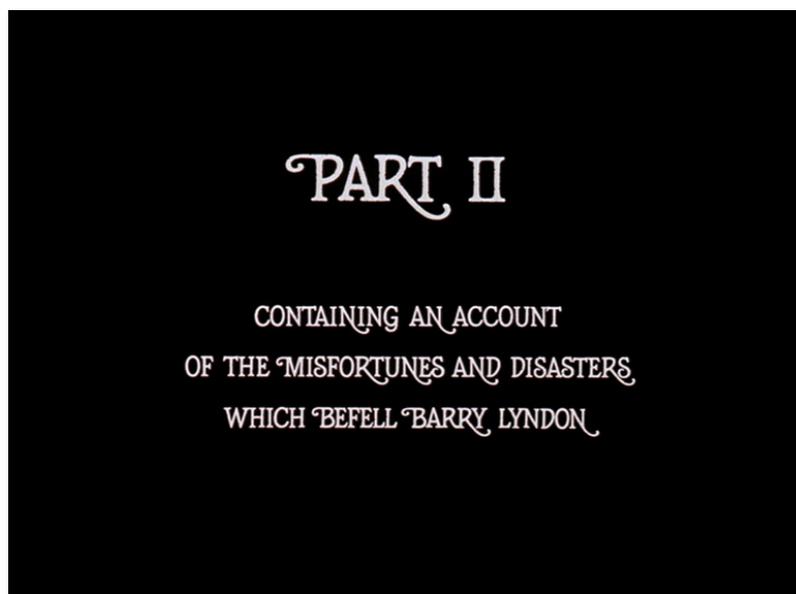
La tensión sexual queda establecida. Por fin, Lady Lyndon aparta la mirada definitivamente para salir a tomar el aire. Le da pie a Barry para el encuentro físico, que tendrá lugar fuera, en el balcón. No nos olvidemos de la *Op. 100*, que continúa incesante poniéndole notas musicales a las miradas y los silencios. Fuera, en el balcón, vuelve a producirse ese contraste entre los colores cálidos de las velas y los fríos de la luz de la luna. Seguimos en una leve panorámica a Lady Lyndon, con su mirada melancólica, alejándose de las ventanas del castillo. La tenemos ahora en un plano de 45° respecto a su frontal, mientras vemos esa luz anaranjada tras las ventanas, que ahora es atravesada por Barry. Ella mira hacia atrás todo lo que puede sin mover un ápice su cabeza. Estamos en las cotas más altas del ritmo pausado de *Barry Lyndon*, de ese tratamiento pictórico, teatral... como de cine mudo. Los movimientos se distancian unos de otros, cada respiración de Lyndon, cada movimiento de ojos, cada paso de Barry hacia ella... cada pequeño gesto tiene su espacio, pesa, transmite algo. La distancia entre uno y otro es colmada por la música, que continúa manteniendo su compás romántico. Mejor leer estas palabras con el momento del beso presente, porque describiéndolo momento a momento existe el riesgo fatal de arruinarlo. Lo que vemos es cine, nada más y nada menos, lo que vemos es una de las más altas manifestaciones de la estética de *Barry Lyndon*, uno de los momentos que determina su calidad cinematográfica. El beso no termina, cambiamos de plano justo segundos después de que la unión física de Redmond Barry y Lady Lyndon, momento en el que la pieza de Schubert cambia y los violines toman el protagonismo... La *Op. 100* se extiende en las primeras escenas de su relación, donde asistimos a otro momento en el que el movimiento de la cámara cobra protagonismo, tras el paseo en barca.

Barry y Lady Lyndon atraviesan unos enormes jardines, un *travelling* horizontal los sigue. Una vez la pareja se detiene, la cámara parece independizarse, pasando a realizar una panorámica para mostrar lo que están viendo. Es un momento extraño, ya que el movimiento se adueña en cierta medida del espacio, sin un pretexto concreto. Sirve para cerrar, de manera circular, toda la fase de seducción entre Barry y su futura esposa, funciona de manera simétrica al *travelling* que comenzaba con unos personajes subiendo las escaleras. El arco narrativo comienza y termina en lugares ajenos a los protagonistas, en el mismo escenario.

III. Pero... ¿dónde está *Women of Ireland*?

Sabemos que *Woman of Ireland* suena cuando Barry experimenta el amor. Entonces, ¿por qué no suena con Lady Lyndon? Como también ha subrayado el narrador, la respuesta es obvia: porque no hay amor de verdad. El joven Barry está más atraído por el poder y la situación que su futura esposa atesora que por la mujer en sí. En cambio, lo que ella siente es una atracción física. Como dice la voz en *off*, Lyndon se enamora de Barry seis horas después de conocerlo. Sí, ella está enamorada de él, pero la base de ese amor va a ser la capacidad de Barry de ejercer como centro de gravedad. Podría ocurrir que Lady Lyndon, al ir a convertirse en mujer de Barry, reclamara para la pareja una banda sonora propia, y que esta fuera *Op. 100*. Si bien la pieza define su relación como ocurría con el Chevalier con *Il Babiere di Siviglia*, no indica que sea porque esté por encima de *Women of Ireland*. Como veremos en el resto de la película, el matrimonio va a convertirse en una relación funcional para Barry, y fuente de melancolía para Lady Lyndon.

Porque, por fin, el marido muere, justo después de ser visitado por Barry. Ahora la pareja puede casarse. Pero antes, un letrero negro con la palabra “intermedio”, irrumpe en la acción. El sentimiento es perturbador, una siniestra música de piano ha solapado las palabras del narrador, que han sido violadas en un *fade out*. Si en la Primera Parte iban a narrárenos los hechos que llevaban a Barry a obtener el nombre de Barry Lyndon, el letrero siguiente anuncia la tragedia y entramos de lleno en la Segunda Parte: “donde se narran los infortunios y desgracias que acontecieron a Barry Lyndon”.



#10. Lord Bullingdon se niega a besar a Barry y es castigado.

I. El principio del fin.

El pequeño Lord Bullingdon, desde el principio, acoge a su nuevo padre con todo el desdén del mundo. Ya en la boda se nos ofrece un primer acercamiento a ese odio que se está gestando y se volverá cada vez más fuerte: mientras el reverendo Runt está recitando su sermón matrimonial, tenemos un primer plano de Bullingdon, que lanza una mirada a Barry, pasando después a un plano subjetivo de esa mirada, contrapicado, correspondiente a la altura del hijo de la condesa Lyndon.

Ahora todo ha cambiado. El dividir la película en dos partes no es un capricho, y si en la primera parte veíamos el ascenso de un Barry joven, inexperto y sensible; nos preparamos para asistir a la caída de un Barry adulto, áspero, cuyas experiencias lo han endurecido. Comenzamos este segmento con el protagonista en posición de poder, viendo su objetivo cumplido. Sin duda la separación de ambas partes contribuye a naturalizar la transformación de Barry, que aunque ha sido progresiva en este momento da un último salto. Con esa división en la propia narración, la nueva personalidad de Barry se nos hace mucho más fácil de aceptar, se vuelve más verosímil. Incluso su nombre ha cambiado: ya no es el Redmond Barry al que hemos acompañado durante el trayecto de su vida, ahora es Barry Lyndon.

Y si la primera imagen que veíamos de Redmond Barry es la de un joven tímido enamorado de su primal, la primera que vemos de Barry Lyndon es la de un hombre poderoso que fuma en pipa y lanza el humo a su nueva mujer, para luego besarla. Si bien era su prima, Nora Brady, la que dominaba al muchacho, es ahora Barry el que tiene una posición dominante sobre Lady Lyndon, a la que trata (como también dice el narrador) poco más que como un artículo de lujo.



La mirada, el pelo, los colores de su vestuario (manteniendo el blanco en el centro en ambos casos, pero con un color más claro o más oscuro a su alrededor)... Barry ha cambiado.

Aunque ya se nos ha situado la rivalidad futura de Barry y Bullingdon en la escena de la boda, es en la carroza con el reverendo Runt (el que también adelantaba cierto desprecio por Barry en la mesa de juego, a través de una mirada punzante). Ambos, que serán en mayor o menor medida enemigos de Barry, mantienen una conversación sobre el nuevo enlace. Aunque es Bullingdon el que habla exponiendo sus motivaciones, el silencio y la mirada de Runt revela estar de acuerdo con los motivos del crío. Ambos sienten distintos tipos de amor hacia Lady Lyndon, y mueren por dentro al ver cómo un individuo que la trata como un mueble ha ocupado la posición del padre.

Tres *zooms out* consecutivos nos muestran las nuevas realidades de la vida de Barry. El primero comienza en el hijo recién nacido de Barry y Lady Lyndon, del que hasta ese momento no teníamos noticia, para encuadrarlos a los tres en la cama. Que de repente se nos muestre un bebé nos provoca cierta sorpresa, aunque rápidamente podemos asociarlo al matrimonio. El movimiento sirve para mostrar una realidad nueva e ir acoplándola poco a poco a la historia, mientras el *zoom* recula enseñando toda la escena y el narrador da sus explicaciones.

El segundo *zoom out* no tiene un sentido especial en sí mismo, pero lo adquiere al contraponerse al primero. Vemos el plano familiar de Barry, con una pequeña criatura de su sangre, contrapuesto a la vida privada del mismo, cargada de vicios. Ahora vemos a Barry entre dos mujeres semidesnudas, besándolas, en poco menos que una orgía. Escuchamos a los tipos del fondo cantando de nuevo himnos militares tradicionales, como una vuelta al pasado de Barry, el cual puede ahora disfrutar de una libertad y una posición que le había sido privada en su juventud. Si encerramos a un conejo en una jaula durante cierto tiempo, y después abrimos la jaula en medio del campo, el conejo echará a correr inmediatamente, experimentará las ganas de apropiarse de todo. Lo que le pasa a Barry es similar, está disfrutando de un exceso de libertad, menospreciando a las personas que tiene alrededor y volviéndose egoísta. Todo esto va a determinar que eventualmente Barry termine quedándose solo, perdiendo todo lo que tiene... pero eso iremos viéndolo más adelante.

El último *zoom out* nos muestra la vida privada de Lady Lyndon, que nada tiene que ver con la de su esposo. La vemos rodeada de sus dos hijos, con una mirada triste, mientras el narrador ya nos advierte que el matrimonio lleva vidas separadas y que Lady Lyndon

ejerce de cuidadora, condenada al silencio y al recato. Iniciamos de esta manera también la parte donde se nos va a narrar la relación entre Bullingdon y su madre. Comenzamos en el último *zoom out*, donde lo vemos abrazado por ella. Después acompañándola al piano con el violoncelo y, por último, viendo junto a ella y al reverendo Runt, cómo Barry comete adulterio. Hecho que descubrimos en un *zoom in* totalmente *voyeur* que nos recoge en la posición de Bullingdon, Lyndon y Runt y nos permite ver lo que ven ellos con detalle, como si usáramos unos prismáticos. Además de la violación del matrimonio que esto supone, añade un dramatismo extra el hecho de que Barry esté besando a una de las doncellas al lado de su bebé, en el carrito. El adulterio además contiene un grado de ofensa familiar. El espectador a estas alturas ya está posicionado en contra de Barry, del cual sólo hemos visto acciones a cada cuál peor. Mientras le es mucho más fácil posicionarse a favor de Bullingdon, que es un niño que ha visto cómo su padre ha muerto y ha sido reemplazado por un ser de moralidad corrupta; y de Lady Lyndon, la cual no cesa de ofrecernos su fragilidad a partir de una continua mirada melancólica y solitaria.

Barry descubre que está siendo observado, y vamos a proceder al contraplano. Pero lo que vemos primero no es el de Lady Lyndon, sino el de Lord Bullingdon, que coge con ternura la mano de su madre. Después ya veremos el de Lyndon, pero la fuerza dramática se la va a llevar el pequeño, ya que este es el inicio de una trama de rivalidad que acabará con la destrucción de nuestro protagonista. A partir de aquí, comienza la fase de caída de Barry, la caída moral y personal.

II. Se abre la brecha.

Lady Lyndon es fácil de convencer. Vemos una pequeña escena en la que está jugando a las cartas, la vemos desganada, rota. Pero para Barry es tan fácil recomponer su relación como irrumpir en su baño para pedirle perdón. “Lo siento” dice Barry, únicas palabras que hemos escuchado decirle a Lady Lyndon en toda la película. Por otro lado, será la última vez que escuchemos a Barry disculparse por alguno de sus actos.

Lord Bullingdon no se puede comprar. En la escena siguiente, Barry pide a su hijastro un beso y este se niega a dárselo. De nuevo las miradas entre ambos hacen la escena. Se ha hecho efectiva la rivalidad, la negación del beso por parte de Bullingdon es una declaración de guerra. Aprovechando su posición de poder, Barry azota a Bullingdon seis veces, la primera vez de muchas. Para cerrar la escena, el narrador nos alerta de esta

declaración de guerra, y acontece que esta rivalidad va a deparar funestas consecuencias.

#11. Barry trata de conseguir un título nobiliario.

I. Tras iniciar la caída moral... iniciamos la patrimonial.

Otro *zoom out*, que a estas alturas de la Segunda Parte se ha convertido en sello visual por excelencia, nos sitúa tras una elipsis de varios años: abrimos con Lord Bullingdon, que ya es un joven como lo era Barry al iniciar la película, cogido de la mano de su madre. El plano va revelándonos a toda la familia. Lady Lyndon, a la derecha de su hijo, acompañada por el reverendo Runt como ya es costumbre; Barry, a la izquierda, tiene también una acompañante: su madre. Rellenando los años que nos hemos perdido con la inercia de la escena donde los hemos dejado, adivinamos que la rivalidad entre Barry y Bullingdon ha ido creciendo, que la fase de prosperidad del protagonista no ha variado, y que todo ha seguido el curso que se nos había mostrado. El narrador nos deja claro que ahora Bullingdon odia tanto a su padrastro como quiere a su madre. Asistimos a la octava fiesta de cumpleaños de Bryan, el hijo de Barry y Lady Lyndon. Pero todavía no es momento de hablar de él.

Es la madre de Barry la que le alienta para conseguir un título. La madre es el único personaje que reaparece en la película, ya que todos los demás no han vuelto a salir desde que desaparecieron, ni se ha vuelto a hablar de ellos: Nora Brady, Quin, Lischen... ni siquiera sabemos qué ha sido del Chevalier, tan importante en la evolución de Barry, y que pasa de estar tremendamente unido a Barry a evaporarse de la pantalla. Pero la madre vuelve, y parece haber sufrido su propia transformación. Aunque no sabíamos mucho de ella, en la Primera Parte la percibimos como un ser que se preocupa por su hijo, esencialmente bueno, mientras que en esta Segunda Parte aparece como un ser ambicioso, que presiona a su hijo para llegar a más. La madre es el reflejo de la personalidad de Barry, comportándose de una manera o de otra según cómo es su hijo en cada momento. La sensación de confianza que nos transmitía en las primeras escenas se ha convertido en una sensación siniestra, de madrastra de cuento. Ha sufrido una transformación de la que nosotros no hemos sido testigos, pero que la distancia en el metraje y el cambio de aspecto permiten hacer verosímil. A través de su consejo, Barry Lyndon va a tratar de perseguir el título nobiliario, que será la vía por la que comenzará a perder su posición y patrimonio.



De mamá a bruja de cuento

II. De nuevo Schubert.

De nuevo Kubrick va a utilizar un montaje con música para resolver una etapa en la que Barry comienza a gastar sin ningún freno para aproximarse a ese ansiado título de Lord, codeándose con las más altas esferas, organizando fiestas, adquiriendo obras de arte... *German Dance*, de Schubert, comienza en un plano para situar el entorno donde va a comenzar la acción como *Op. 100* comenzaba con el plano del castillo. Después, el *zoom out* va a encuadrarnos a Barry y a Lady Lyndon escuchando una anécdota de una persona de alto linaje, y el movimiento no se detendrá en lo que dura la pieza. Porque tras este plano vemos un *travelling* que recorre una larga mesa, donde la familia Lyndon está cenando con un montón de gente, suponemos, perteneciente a las alturas a las que aspira Barry. Es un movimiento muy significativo, ya que nos va a dar información sobre cada uno de los personajes, uno por uno. La cámara comienza a moverse mostrando a Barry, para pasar por su madre, por Lord Bullingdon, por Runt y, finalmente acabar en Lady Lyndon.



*La disposición de la mesa, en un travelling
(léase de derecha a izquierda)*

Barry habla con todos los que tiene a su alrededor, acaparando la atención. Sus intereses hablan por sí solo, trata de escalar posiciones sociales y su ansia por hacerlo va a hacer que comience a perderlo todo (como anticipa el narrador). La persona más cercana en estos momentos a Barry lo es tanto en la mesa como en la vida: su madre, que ya se ha acomodado a ese mundo y mantiene una conversación con los presentes. Después vemos a Lord Bullingdon y a Runt, juntos, los dos profesan un odio a Barry y un amor a Lady Lyndon, pero mientras el odio y el amor de Bullingdon es abierto y transparente, Runt no es capaz de confesar ninguno de esos sentimientos, ni de enfrentarse a ellos. Es por eso que el reverendo habla animadamente mientras Bullingdon calla y desvía las miradas, no se siente a gusto en ese entorno, como Barry con el uniforme británico entre los prusianos. Presidiendo la mesa desde el otro lado tenemos a Lady Lyndon, alejada lo más posible de su marido. Habla tan sólo con el hombre de su derecha, como si de su confesor se tratara. Está tan atada a ese amor unidireccional que siente por su marido que mantiene el tipo en la cena, se involucra aunque en su modo melancólico y solitario, sin atender a más de uno de los presentes.

El siguiente movimiento es otro *travelling*, esta vez hacia atrás, donde seguimos a Barry que mira cuadros, para finalmente detenerse en uno (deteniéndonos nosotros con él) que promete ser carísimo. Estas dos escenas tipo nos dan toda la información que necesitamos sobre el derroche financiero de Barry y su desesperación por convertirse en miembro reconocido de esa sociedad en la que ahora participa. En esta escena en particular observamos cómo sus gestos han cambiado, se han refinado, incluso se permite un comentario valorativo acerca del cuadro justo antes de preguntar el precio. Adquiere el cuadro de una manera similar a la “adquisición” de su mujer: si bien reconoce su belleza, el motivo real de quererlo para sí es obtener otro tipo de privilegios, reconocimiento y posición. Cuánto ha llovido desde que el Barry muchacho cabalgaba entre los bosques vulnerable de ser asaltado por bandidos.

La música termina cuando el rey, que pasa uno por uno por una hilera de nobles, comienza a hablar con Lord Wendover, el guía de Barry en esta pequeña aventura de adquisición de un título. Cuando llega a Barry, no le dedica un comentario demasiado amable. Todo el esfuerzo que hemos visto por parte de nuestro protagonista parece que no va a ser recompensado. El siguiente plano se convertirá en un símbolo inmediato de la desgracia: un detalle a un cheque, de los muchos que la familia debe pagar, firmado por Lady Lyndon, que es en última instancia la que debe hacer frente a todas las deudas provocadas por el descontrol de su marido.

III. El primer fracaso.

Este es el primer momento donde vemos que Barry no consigue lo que quiere. Hasta ahora, todo había llevado al ascenso, todos los objetivos que se había puesto los había logrado y la suerte había sido favorable desde que abandonó su hogar. Este va a ser el primer fracaso de una serie de muchos, el primer momento en el que el espectador mira al precipicio sabiendo que sólo hay una dirección que tomar a partir de ahora: hacia abajo. El mundo se le ha quedado grande a Barry, la avaricia ha roto el saco. Sus ambiciones desmedidas que han terminado de formarlo como un ser egoísta y corrupto han acabado con su porvenir. Por supuesto, nada está decidido, pero sabemos que un personaje que se ha transformado en lo que ahora es, tiene todas las de perder. Ha alcanzado la posición más oscura dentro de su espíritu de *Sarabande*, ha abandonado su ternura y su sensibilidad. Y será ésta crueldad que ahora predomina en la toma de sus decisiones la que termine por destruirlo.

#12. Lord Bullingdon es agredido por Barry.

I. Los últimos azotes.

La rivalidad entre Barry y Bullingdon alcanza su punto de ebullición cuando Barry pilla a Bullingdon azotando a su hijo, fuente de esperanzas y de realización del protagonista. En una escena simétrica a los primeros azotes que veíamos cuando Bullingdon era pequeño, tomada justo desde el ángulo contrario, el joven entre lágrimas anuncia que será la última vez que su padrastro lo azote sin esperar represalias. El pequeño Lord Bullingdon ha crecido cultivando ese odio hacia Barry que ahora está listo para explotar.

La escena donde Bullingdon golpea a Bryan nos da una serie de pistas sobre la relación entre ambos, de la que no sabemos mucho. Bullingdon es un ser noble, criado entre la alta sociedad y no añadido a ella como en el caso de su padrastro. No tiene nada en contra del pequeño Bryan, a quien en principio trata de resolver sus problemas. Sin embargo, Bryan representa parte de la rabia de Bullingdon, y cuando este no puede aguantar más las impertinencias de su hermanastro, descarga contra él unos azotes que rápidamente toman la forma del odio de Bullingdon. Toda la escena se desarrolla con el único sonido ambiente, de lo que está ocurriendo dentro de la pantalla. Hemos abandonado la música sonando constantemente en cada escena, como ocurría en la

Primera Parte, y ahora el silencio está ocupándose de transmitir la frialdad que predomina ahora en la vida de Barry. Su enemistad con Bullingdon se ha estirado al máximo, el joven ha atacado a Bryan. La mirada de odio de Barry, una mirada malvada en una cara que cada vez nos es menos familiar, que ha remplazado el cabello saludable por las canas, nos prepara para el estallido del conflicto.



II. Barry pierde el control.

Con este pretexto por delante, la escena a la que nos enfrentamos ahora es otra de esas que hacen de *Barry Lyndon* algo único.

Una panorámica lenta, en esa cadencia que predomina en los movimientos de la película, nos sitúa en un pequeño concierto de cámara con Lady Lyndon al clavicordio. Todos están en el público, exceptuando a Bullingdon y Bryan. La luz que entra por los ventanales, la sala repleta de cuadros, la suave música, los colores pastel, el lento movimiento... la sensación es idílica a más no poder. La calma que va a preceder a la tormenta está establecida en un plano precioso, de una plasticidad que no merece la pena describir pudiendo poner la película y verla.

En el momento en el que la panorámica termina y el plano cambia. Bullingdon entra por la puerta con su hermanastro Bryan, irrumpiendo en el lugar. En este momento va a ser el sonido el encargado de romper la paz, a través de los pasos de Bryan que resuenan al llevar los zapatos de su hermano mayor. La orquesta sigue tocando y un *travelling out* sigue a los hermanos mientras los presentes fijan su atención en ellos recibéndolos con

expresiones cándidas (exceptuando a Barry, que retorna a su cara de enfado). Bryan mantiene una pose de inocencia y travesura, mientras su hermano lo lleva de la mano como exhibiendo el escándalo con orgullo. Llegan a la posición de Lady Lyndon, cuya mirada sobria y gélida es recogida en un primer plano. La música se detiene ante la interrupción.

Bullingdon expone en público la rivalidad que mantiene con su padrastro, humilla a Barry públicamente y saca toda su verdad a oídos de Lady Bullingdon. En contraplanos muy cerrados de ambos, con el fondo desenfocado, por fin Bullingdon dice a su amada madre todo lo que nunca le ha dicho. La tipología de los planos los aísla del resto, los acerca. Barry recibe el mismo tratamiento visual, pero dedicando una mirada que va cargándose más y más de odio. La habitación llena de gente se reduce a ellos tres.



Las tres partes del conflicto

Así, el monólogo de Bullingdon, esencialmente teatral, adquiere una dimensión cinematográfica y, finalmente, concluye anunciando que se va de casa. Hecho que provoca que su madre se eche a llorar, lo cual a su vez detona la rabia que Barry ha ido cargando dentro de sí durante toda la escena. Si la habitación se ha reducido a ellos tres, Barry ha olvidado a los presentes, su rabia se ha apoderado de él olvidando cómo eso puede afectar a su reputación y a sus intereses nobiliarios, y ahora carga contra Bullingdon de manera descontrolada. Ya no son azotes controlados, es un ataque descarnado.

Volvemos al tratamiento en cámara en mano, con los mismos propósitos que las veces anteriores. La violencia se hace palpable, el caos de la gente levantándose con horror. Se abandona la frialdad con la que se trataban las imágenes, la serenidad de la panorámica inicial es destruida, la música es reemplazada por los gritos y los golpes. La cámara en mano nos acerca con visceralidad a ese momento, el cuidado estético por la

composición y el movimiento se rompe, la estética visual y sonora se descontrola junto con Barry.

III. La suerte de Barry Lyndon.

Un *zoom out* va abriéndose en torno a Barry, que se apoya en una cornisa. A su alrededor: nada. La música de Vivaldi da cuenta de esa soledad. Barry ha perdido el beneplácito de esa sociedad de la que aspiraba formar parte, y en las siguientes escenas vemos como lo que antes eran amigos ahora son extraños. Nuestro protagonista está derrotado, su posición se ha relegado al fondo de los salones, es esquivado por sus conocidos con los que antes compartía carísimas cenas.



Barry queda en segundo plano, en la oscuridad

Los planos exteriores de su castillo, llenos de vida y de vegetación, ahora son reemplazados por una imagen donde la construcción se encuentra apagada y rodeada de niebla. De nuevo el plano detalle de Lady Lyndon firmando cheques aparece, como parte de la destrucción financiera de la familia. Las deudas apremian, los fondos van reduciéndose. Sabemos que Barry ha perdido definitivamente uno de los objetivos de su vida: jamás va a lograr ser un Lord. Comenzamos a sentir pena por el ser despreciable que llevamos contemplando durante casi una hora, recordamos que en tiempos fue un joven hermoso y sensible. La crueldad de Barry ha dejado de crecer, de ser visible. Ahora asistimos a un período de decadencia, se nos permite volver a asociarnos en

cierta parte con él porque tras un largo período vuelve a mostrar su debilidad. Desde ahora, lo único que le queda y en lo que va a situar todas las energías... es su hijo.

#13. El hijo de Barry y Lady Lyndon muere.

I. Bryan.

En su hijo, Barry lo ha volcado todo. Teniendo en cuenta su recorrido vital en el que ha pasado de todo, es lógico que al alcanzar una posición social superior su hijo sea, ni más ni menos, un niño mimado. En todas las ocasiones que hemos visto a Bryan lo hemos visto como un ser inocente pero caprichoso, acostumbrado a conseguir lo que quiere. Lo vemos en su cumpleaños como el centro de atención, montado en una pequeña carroza blanca tirada por ovejas, rodeada por un buen puñado de niños. En la escena en la que su padre le cuenta una de sus batallitas, pide que le dejen la luz encendida y es Barry el que accede mientras su abuela trata de disuadirlo. En ese momento, además, vemos cómo Barry vuelca de nuevo esa sensibilidad y cariño que casi habíamos olvidado en su hijo. La forma de educar a Bryan viene del propio acomodamiento de su padre que, cegado por darle lo mejor a su hijo, se olvida de los peligros que puede conllevar no marcarle unos límites, una vida plagada de recompensas y ausente de castigos. Estableciendo esta conexión, Barry va a ser indirectamente culpable de la muerte Bryan.

II. *Sarabande*.

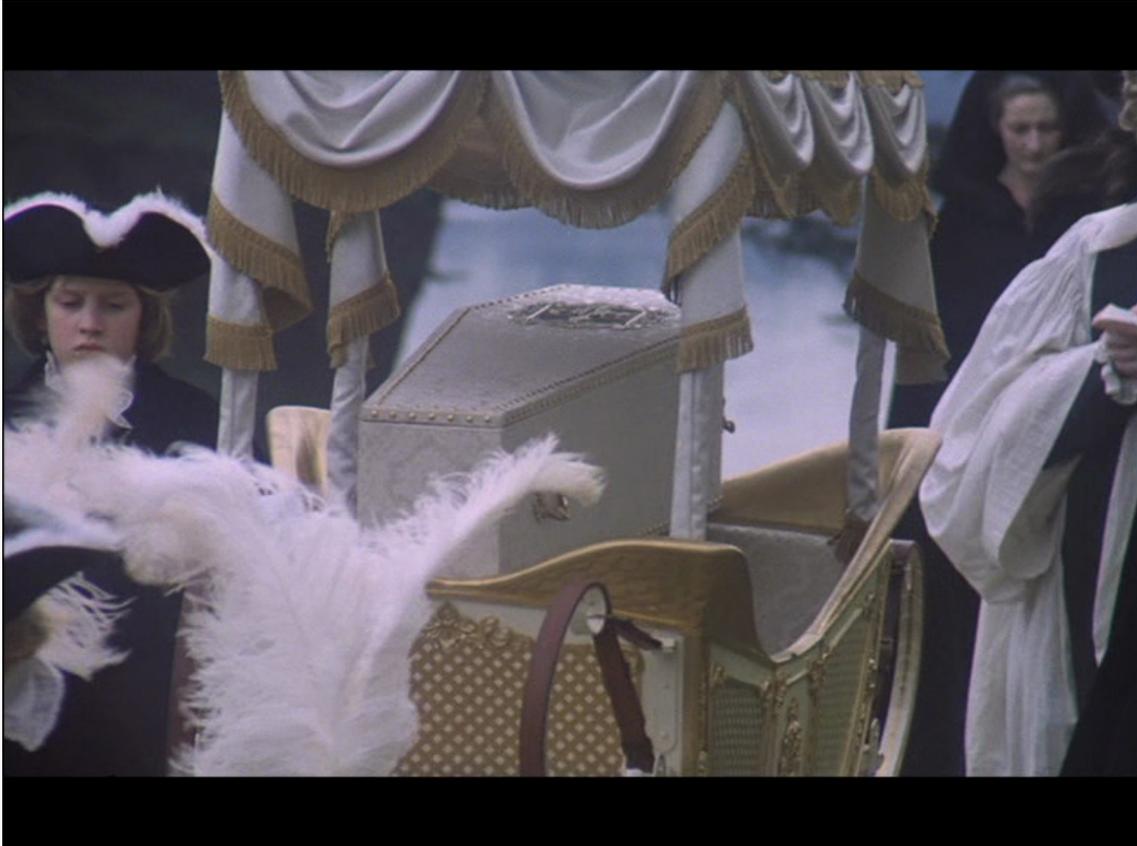
La pieza de Haendel vuelve para arrebatarse a Barry lo único que le queda en el mundo. *Sarabande* nos pone en alerta ante los hechos importantes. Escuchando esta música, que reconocemos como parte del personaje de Barry, vamos a asistir a la muerte de Bryan, que nos anticipa el narrador desde un primer momento. La anticipación llega mientras vemos unas cálidas imágenes entre el padre y el hijo, cómo juegan juntos, cómo Barry mantiene su actitud de padre cariñoso. En el momento en el que el narrador desvela que Barry va a morir solo y sin hijos, esas imágenes vitalistas adquieren un cariz tremendamente dramático, se convierten en el ocaso previo a la desgracia. *Sarabande* subraya esa gravedad, y tiñe de oscuridad la alegría de un padre que disfruta cabalgando junto a su hijo.

Es el propio niño el que pide para sí el arma de su destrucción: un caballo. Sabiendo como sabemos que es un niño mimado, sólo nos queda ver cómo Barry compra el

caballo en cuestión, para que comience su doma antes del cumpleaños de Bryan. Sin embargo, la sorpresa no está demasiado bien protegida y Barry no se contiene a la hora de dar pistas sobre el regalo. El problema está sembrado: un caballo sin domar y un niño poco consciente del peligro que puede hacer lo que se le antoje sin represalias.

La noticia de la desobediencia del crío llega a través de Runt. Se utiliza un *travelling* que lo sigue en diagonal por la habitación hasta Barry, que está afeitándose. Este movimiento supone una pausa en la que nos sentimos desprotegidos, que nos da tiempo a preocuparnos por las noticias que puede traer Runt sabiendo de antemano que la desgracia va a ocurrir de un momento a otro. El reverendo es el portador de la tragedia, permitiéndonos ver cómo la tragedia camina lentamente, pero sin detenerse, hasta Barry.

La música se interrumpe cuando Barry llega a la granja de Doolan, para descubrir que su hijo ha tenido un accidente. Tras un plano que sigue a Barry hasta su hijo, pasamos de nuevo a un tratamiento en cámara al hombro de los hechos, y se nos traslada al momento fatídico a través de un *flashback*, el único en toda la película, donde vemos al niño caer del caballo. La cámara sigue su caída y caemos con él, terminando con el plano enterrado en hierba. El relinche del caballo se escucha distorsionado, con un eco que lo convierte en un sonido perturbador. La caída resuena, porque lo que cae es gigantesco: lo único que le queda a Barry en la vida. *Sarabande* vuelve, y asistimos a la despedida de Bryan, que está a punto de morir. La frágil voz del pequeño, la mirada de Lady Lyndon, la música. la luz del día que entra por las ventanas... todo queda envuelto en esa cadencia propia del universo en el que nos encontramos. Tras cada frase de Bryan respira el silencio, se anuncia la muerte. Barry le cuenta a su hijo la anécdota de sus batallas que le veíamos contar escenas atrás, pero su significado es completamente distinto. Vemos a Barry llorar por primera vez en mucho tiempo, sin que el primer plano se inmute, dejando que la interpretación de Ryan O'Neal nos haga volver a sentir ese Barry tierno, que el desarrollo de los acontecimientos nos ha hecho olvidar. Su corazón queda expuesto. Lo único que le queda de una vida de logros construidos a pulso, una vez la sociedad a la que trataba de pertenecer y el patrimonio que falsamente ostentaba se han diluido por completo, se está muriendo. Nos habían contado con tremenda frialdad que este momento iba a llegar, pero la recepción del mismo por parte de Barry nos lo acerca, su hijo se muere y lo único que él puede hacer es romper a llorar, como vemos en el primer plano que concentra todas nuestras atenciones en él. Y entonces:



Sarabande crece repentinamente, coincidiendo con el cambio de plano. La imagen del pequeño ataúd dentro de la carroza donde antes Bryan disfrutaba de su cumpleaños nos golpea por lo inesperado, por el contraste repentino con el fotograma anterior, y por el golpe de música, que antes se mantenía en segundo plano. Es el momento de mayor intensidad dramática que hemos contemplado en toda la película. *Sentimos* todo lo que ocurre antes de poder racionalizarlo, y es entonces como el plano recula en un *zoom out*, para que podamos digerir el momento. El funeral ofrece un fuerte contraste entre el blanco que envuelve al difunto Bryan y el negro con el que visten todos los presentes. Barry Lyndon ha tocado fondo.

III. En picado.

Mientras la música continúa, el paisaje es desolador. Barry se arroja a los brazos del alcohol, y lo vemos derruido en una de las estancias, a oscuras, con la luz de las velas poblándola. Su madre, su única conexión emocional con el mundo en este momento, aparece para llevárselo, y sus pasos suenan retumbando en la madera del suelo. Lady Lyndon, por otra parte, se entrega a su fe. Cada uno trata de consolarse a su manera.

Cuando la madre de Barry despide al reverendo Runt, la única salida que Lady Lyndon encuentra es el suicidio. La vemos gritar y tambalearse por la habitación mientras la cámara la sigue, de nuevo en mano. La lente anamórfica distorsiona la perspectiva, los colores son fríos, la escena resulta tremendamente dolorosa. El suicidio resulta fallido, y provoca la intervención de Lord Bullingdon.

A estas alturas de la historia, con Barry debilitado psicológicamente, ya sólo falta una estocada final para cerrar sus dichas y desdichas.

#14. Lord Bullingdon derrota a Barry en un duelo.

I. Preparativos.



En un *travelling in* similar al que seguía a Álex, de *La Naranja Mecánica*, por la tienda de discos, Lord Bullingdon se aproxima lentamente a Barry para retarlo a duelo. Escuchamos la variación de la *Sarabanda* que determinó en su momento el destino de John Quin. Como Runt caminando hacia Barry para desvelar la desgracia, este momento es una preparación de la escena que pondrá fin a Barry Lyndon definitivamente.

Momentos antes hemos visto cómo Bullingdon justificaba ante sus aliados en la causa su deber moral de terminar con Barry. Sabemos que el joven no es especialmente valiente, habiendo sido criado cómodamente en un entorno burgués, y que va a aprovechar la debilidad de Barry para exigir una satisfacción. En otras circunstancias no temeríamos por la integridad del protagonista, ya que lo presuponemos mucho más fuerte y experto que Bullingdon, pero ahora las cartas han cambiado. Bullingdon encuentra a Barry tirado en un sillón entre dormido e inconsciente. Tras sacarlo de su sueño con dificultad, le propone el duelo.

II. Bullingdon vs. Barry.

El duelo se desarrolla en un palomar, un escenario nuevo para nosotros, del que no teníamos conocimiento, es un entorno pálido iluminado con la luz natural. Esto sirve para descolocarnos, para intrigarnos, aporta un matiz exótico y tiene gran peso a la hora de configurar la banda sonora. El gorjeo y aleteo de las palomas será incesante, dándole a la escena un punto extra de tensión, con ese sonido incómodo continuamente en la pista de sonido, que sigue poblada por *Sarabande*. Se alborotarán con los disparos, y canturrearán monótonamente entre los silencios.

En el duelo se vuelve a reducir la velocidad de las acciones al mínimo, convirtiéndose en un *Spaghetti Western* victoriano por unos minutos. La moneda reclama un plano detalle a la hora de decidir quién disparará primero. Las reglas del duelo que conocíamos, que habíamos visto con Quin, no son las mismas aquí. En esta ocasión los duelistas se van turnando y mientras uno dispara, el otro recibe. Mientras la acción aparecía muy condensada en otras escenas, en esta escena vamos a recibir la información poco a poco, el tiempo se va a dilatar al máximo y las acciones van a ser muy detalladas. El conductor del duelo marca paso por paso la distancia que separará a los oponentes. Llama a Barry a su posición, este se acerca... una vez más cada acción recibe un generoso tratamiento temporal, por pequeña que sea tiene un peso en la escena, que va a cargarnos de tensión y de impaciencia. Todo al servicio de que cada disparo adquiera una intensidad brutal, un significado palpable.

“Señor Lyndon, ¿está preparado para recibir el disparo del señor Bullingdon?” Cuando nuestra expectación ha llegado al máximo... a Bullingdon se le dispara la pistola y su turno cae en Barry. Bullingdon, poco acostumbrado a este tipo de gestas, ha errado el tiro con una torpeza característica. Nuestro pensamiento es que Barry ya tiene el duelo

ganado, sin embargo, cuando tras unos momentos eternos llega su turno, recordamos el ser tremendamente orgulloso y sin nada que perder que es Barry Lyndon y dispara al suelo caballerosamente en lugar de aprovechar su ventaja. Justo antes de que eso ocurra, Bullingdon se aparta para vomitar, con lo cual el esperado momento del tiro de Barry vuelve a retrasarse. El *tempo* de la escena es desquiciantemente lento, pero todo juega a favor del dramatismo.



En el momento del disparo, todo el peso recae en Bullingdon. Barry queda en segundo plano, ya que lo que importa en este momento es el miedo del joven, al cual vemos tembloroso. El sentido del plano queda confirmado cuando vemos a Barry disparar al suelo: es Bullingdon quien nos interesa. Podría haberse resuelto a través de un primer plano de Bullingdon y el disparo en fuera de campo, para revelar después que Barry ha disparado al suelo, pero de esta manera se evita la “trampa”: vemos lo que hay, pero desde la posición que a Kubrick le interesa. De nuevo la duda que teníamos en cuanto a la salvación del capitán Potzdorf vuelve a nuestras cabezas: ¿el disparo al suelo ha sido por piedad hacia el joven, o para librarse del encuentro quedando por encima de Bullingdon con el orgullo intacto? Cuando a Bullingdon se le da la oportunidad de disolver el duelo, éste contesta que todavía no ha recibido satisfacción, y se dispone a disparar otra vez. Tras esta respuesta, la indignación de Barry queda recogida en un primer plano. Esta vez Bullingdon carga el arma sin incidentes y se dispone a apuntar a su adversario. Con la mano temblorosa, aprieta el gatillo.



Barry Lyndon cae ante una nube de humo

III. Final y epílogo.

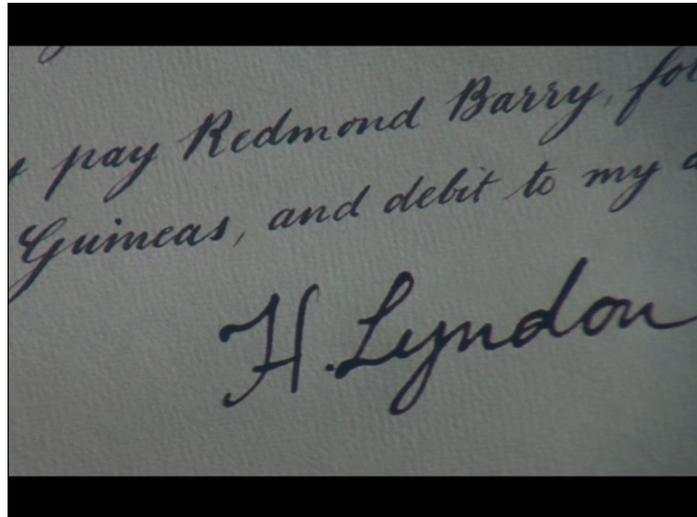
La militarización de la pieza de Haendel acaba con la escena. Ahora nos toca cerrar la historia de Barry, mutilado y desterrado. Vemos desde un plano subjetivo cómo el doctor le anuncia la necesidad de amputar la pierna, y su madre acompañará esos duros días, despidiéndonos de Barry como lo habíamos encontrado: jugando a las cartas. Se le anuncia el deber de abandonar el país, recompensa por la asignación de una escueta manutención desde los fondos de Lady Lyndon. La *Op. 100* baña los últimos instantes de la vida de Barry a los que asistimos.



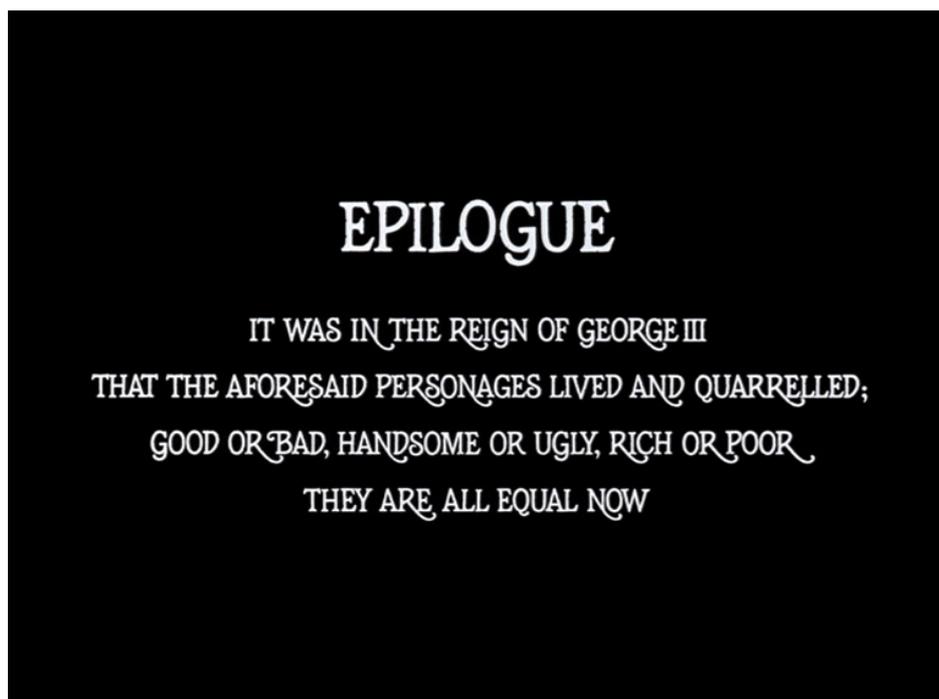
El último fotograma de Redmond Barry

La imagen se congela, permitiéndonos darnos cuenta de que esto es una despedida, otorgándonos un momento de reflexión antes de echarle otro último vistazo a Lady

Lyndon, que continúa con su mirada melancólica y solitaria repasando las cuentas con su hijo Lord Bullingdon. Este le pasa un cheque que deberá firmar: el de la manutención de su esposo. Se cierra con cinismo una historia de ascenso y caída, de corrupción moral en un bello universo de época.



Antes de los créditos finales que por supuesto conducirá *Sarabande*, la pantalla anuncia un último mensaje. El trágico fin al que estamos abocados todos nosotros, es lo que termina por diluir nuestras diferencias. Barry, al que hemos querido y hemos odiado es, al final, un pobre diablo incapaz de burlar a su destino. Como cualquiera de nosotros.





Tercera Parte:

*En la que se ofrecen las conclusiones finales
a esta odisea moral*



I. El aspecto visual.

Barry Lyndon es una película única. Estéticamente no podemos encontrar nada igual en la historia del cine, si bien algún caso aislado como *El Contrato del Dibujante* (*The Draughtsman's Contract*, Peter Greenaway, 1982) nos introduce en un universo visualmente similar. Pero a pesar de todo, esta película de Kubrick ha quedado como una de las menos recordadas del director, siendo la más infravalorada de su filmografía junto con su obra póstuma, *Eyes Wide Shut* (1999). De hecho, el decorado construido para recrear Nueva York nos da la misma sensación que nos da el S.XVIII de *Barry Lyndon*, la de reinterpretar un mundo que conocemos de antemano.

A la hora de construir el universo en el que se desarrolla la película, debemos tener cuenta una faceta de Kubrick: es un perfeccionista. La perfección en Kubrick va a combinar dos variables: la primera, que todo lo que se traslade a la pantalla va a estar avalado por un tremendo proceso de documentación que, en este caso, se ensancha todavía más con las ambiciones del director de rodar *Napoleón*. El vestuario, las localizaciones, la escenografía... Pero esta variable viene modelada por la segunda: ante todo Kubrick busca que su historia fluya dentro de sus propios términos. El americano no va a dudar a la hora de sacrificar planos que han sido complejísimo de rodar o escenas y personajes que llevaban anclados en la historia desde el primer borrador del guión si eso va a hacer que la película funcione mejor. En el caso de *Barry Lyndon*, si no hay piezas musicales compuestas en la época en la que se desarrolla la película que encajen con lo que se quiere transmitir, se usa música del S.XIX. Todo el mimo histórico que se ha puesto en la recreación de ese mundo, recibe poco a poco una capa de ficción, con procedimientos narrativos que nos apartan de ese S.XVIII *realista* para amoldarlo a un mundo propio donde se amolde a la perfección la historia de Redmond Barry. La pintura y el teatro se van filtrando en esa realidad a la que el director se ha acercado todo lo humanamente posible mediante libros y obras de arte. La pintura a la hora de componer gran parte de los planos, cuyos elementos se organizan de manera pictórica, bien sean planos de interiores o paisajes de exuberante belleza. A lo largo del análisis de las secuencias, quizá se haya obviado en gran parte una referencia más constante a la fotografía. El problema de esto es que los planos donde el comentario sobre dicho apartado se podría extender folios y folios son decenas. La perfección compositiva es una constante, y alcanza esa naturaleza de la pintura apoyada por la iluminación natural. Las largas horas que Kubrick se pasó entre museos quedan

plasmadas en cada fotograma de la película. Más allá de la composición el hermanamiento con la pintura se aprecia en las texturas o en la dirección de la luz.

Particularmente no me interesa la técnica, de la que ya se ha hablado largo y tendido, sino los sentimientos que provoca el despliegue de medios en última instancia. La perfección visual de Kubrick ya está más que consolidada en este período, y no soy capaz de comenzar una larga disertación sobre ópticas, composición y puesta en escena sin que palidezca inmediatamente ante cualquiera de las imágenes.



Cuadros: del costumbrismo al paisaje

En la pintura, el espectador se siente abrumado por una belleza inmediata. Es un medio que se debe a la forma. Si contemplamos *Las meninas* de Velázquez, el cuadro nos puede gustar, nos puede no gustar, puede emocionarnos o dejarnos indiferentes. Pero ninguna de estas reacciones va unida a un sentimiento hacia los personajes del cuadro. Lo que la imagen provoca en nosotros viene dada por la disposición de los elementos en la imagen, el trazo, los colores, las luces y las sombras, el estilo más realista o más abstracto... la infanta que se coloca como centro del cuadro nos da igual más allá de ser una mancha antropomorfa. El arte pictórico encuentra su valor en el plano sensorial, en el impacto subconsciente que provoca en el espectador. Esto no quita para que pueda ir unido a otras ideas, para que pueda *significar* algo más allá de lo que vemos a primera vista. Aplíquese este fenómeno a *Barry Lyndon*, donde cada fotograma se proyecta en busca de una respuesta similar. Pero en el medio cinematográfico el objetivo primario es contar una historia, provocar unos sentimientos a través de una trama y unos personajes. Si bien la historia de Barry, vista objetivamente, no pasaría de correcta con un tratamiento visual convencional, la condición pictórica de su estética hace que todo *signifique* mucho más, que la historia y el personaje de Barry se expandan y adquieran

una identidad que percibimos como algo nuevo. La película, que tiene unas ideas construidas de manera muy sólida y un personaje con una identidad propia como es Barry, se eleva al cuadrado cuando muchas de las imágenes podrían exponerse en un museo.

II. El ritmo.

Junto con esa naturaleza pictórica, lo que hace de *Barry Lyndon* una película con un valor estético incomparable (no en términos valorativos, sino porque literalmente no hay otra película que se haya rodado así) es su cadencia, de la que ya se ha hablado repetidas veces en el cuerpo del análisis.

Quizá algún día podamos analizar el arte en términos matemáticos. Conocer exactamente por qué las notas nos afectan de distinta manera si están colocadas de una forma u otra, o por qué los elementos de una imagen nos impactan más o menos si están colocados un centímetro más a la derecha o uno más a la izquierda. Quizá en ese momento podamos medir los instantes en los que el diálogo o las acciones respiran en *Barry Lyndon*. El diálogo de la película está escrito y actuado de manera similar al teatro. En cine estamos acostumbrados a unas actuaciones más naturales, más realistas. Si extrajéramos ciertos momentos de los actores de este film y los contextualizáramos en otro cualquiera, todo nos chirriaría y nos quejaríamos de que el *casting* sobreactúa. Pero es precisamente la forma en la que Kubrick dirige a los actores uno de los pilares estéticos de *Barry Lyndon*, que entra de forma limpia e imperceptible en el universo que se está creando de manera visual y sonora. Los tiempos se alargan, y cada frase es importante. No hay diálogos de relleno, lo cual no sólo ayuda a comprimirlos sino también resta cualquier sensación de naturalidad. La literalidad de las frases se puede aducir a la época, a pesar de que no hemos estado ahí y no sabemos cómo hablaba la gente, pero la banalidad de las conversaciones se reduce al mínimo, y se deja para las ocasiones donde la propia frivolidad quiere transmitirnos algo. Todo esto crea un ritmo constante en la película, mientras los movimientos de cámara se ejecutan al mismo ritmo, sin importar si es un *travelling* o un *zoom* (menos la cámara al hombro que rompe la calma de cuando en cuando). A nivel estructural, esto crea una coherencia interna perfecta, un equilibrio que se mantiene durante las tres horas de metraje.

Las películas largas, como estas, son difíciles de equilibrar. El espectador se cansa si la película no le ofrece continuamente algo nuevo. A la hora de montar, es complicado

tener en mente la totalidad de la obra cuando se trata de cortar un segundo más o un segundo menos. El montaje de la película funciona como la seda, fluye sin ninguna interrupción molesta, sin ninguna caída de ritmo y sin que este se acelere cuando no toca. Kubrick, como autor que es, decide el montaje de sus películas con una precisión quirúrgica, fotograma o fotograma, como si realmente entendiera esa dimensión matemática del arte. La cadencia con la que se desarrollan las tres horas de *Barry Lyndon* funciona de manera subconsciente. El espectador no está alerta de por qué ocurre exactamente, pero se ve sumergido en esa especie de hipnosis, se mece en ese *tempo* con el que se desarrollan los acontecimientos.

Además, tenemos varias repeticiones a la hora de componer las escenas que marcan ese ritmo, esa progresión que se asienta en unas bases de lenguaje audiovisual. Muchas veces la acción se nos presenta a través del *zoom out* (el *in* también se usa, siempre con cierto matiz *voyeurista*), los personajes aparecen en primer plano con el fondo desenfocado cuando toda la atención la requieren ellos, los planos frontales con el personaje hablando directamente a cámara, los *travellings* siguen a los personajes, la cámara en mano aparece para acercarnos todo lo posible a la acción, los grandes planos generales sirven como transición entre escena, las escenas con velas que nos enfrentan a la intimidad, los planos exteriores nos dicen dónde va a transcurrir la acción...



Las repeticiones formales vertebran el desarrollo de Barry Lyndon

La gramática audiovisual de *Barry Lyndon* es sólida, y va repitiéndose. Se rompe en determinadas ocasiones, como en el complejísimo plano en tres movimientos en el que Barry posa sus ojos en Lady Lyndon por primera vez, para atraer la máxima atención del espectador, diferenciando la escena del resto y dándole un valor único. Lo mismo ocurre con la música, pero de ese tema queda poco por añadir. Baste por decir, tras todo lo dicho hasta ahora, que es la gran guía sensorial que tenemos a la hora de entender lo que está ocurriéndole a Barry en cada momento de la película, que nos ayuda a digerir los acontecimientos y, como el apartado visual, envuelve de belleza el contenido y lo eleva a la altura de forma de arte superior.

III. La pistola y la rosa.

Si la relevancia estética de Barry Lyndon depende en gran parte de su forma, el contenido no se queda atrás. Kubrick nos devuelve a uno de sus temas favoritos: la dualidad moral. Aunque la moralidad está presente de forma clara en la obra del director desde *Senderos de Gloria* (*Paths of Glory*, 1957) hasta *Eyes Wide Shut*. Es en este período de su cine cuando su discurso sobre un ser éticamente desdoblado se vuelve más fuerte. Comienza con *La Naranja Mecánica* y termina con *La Chaqueta Metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987). Mientras Álex se ve forzado a salir de su podredumbre moral y se inicia así una disertación sobre el derecho al libre albedrío y con el recluta patoso Kubrick nos ofrece el personaje más críptico y extraño de su filmografía, plenamente consciente de esa dualidad entre la guerra y la paz y sin sufrir una transformación esencial como los otros dos; Barry es un ser que cambia de manera natural, a través de las decisiones que él mismo toma y sin plantearse la naturaleza de esas decisiones. Asistimos a su vida durante un largo período, sin saber en ningún momento cuál es su edad exacta. Comprendemos el porqué de esos cambios, cómo la ambición va comiéndose su ternura, cómo va perdiendo la inocencia y los ideales amorosos, cómo la comodidad de comportarse como un ser poderoso le lleva a cargar la vara repetidamente contra su hijastro... sin embargo, al haber vivido con él todos esos momentos estructurales de cambio, y nos sentimos unidos a él. En el momento en el que vemos cómo comete adulterio con la doncella, nuestra sensación inmediata no es de rechazo, sino más bien de decepción. Por eso, a pesar de habernos enemistado con él por los actos que comete en su etapa de poder, cuando comienza a caer y vemos cómo recibe cada vez un golpe más duro, sentimos algo de pena por Barry, porque conocemos tanto

lo malo como lo bueno del personaje. Conocemos la pistola y conocemos la rosa, conocemos *Sarabande*. Sabemos que la dualidad implica que ninguno de los dos lados desaparece por completo, y que si el lado cruel de Barry se apodera de él es debido a las circunstancias. Pese a no justificar sus actos, los podemos comprender. La transformación, además, se manifiesta de forma física. Vemos los atributos de cada Barry en la forma de su pelo, en su expresión facial, en sus ojos, en su vestuario, en su manera de moverse y en su manera de hablar.



*La transformación de Barry
(cronológicamente, de izquierda a derecha)*

IV. Conclusiones generales.

Para terminar con el análisis estético, quisiera retomar una de las ideas lanzadas de manera cruda y visceral en el cuerpo del trabajo. Tomando globalmente a *Barry Lyndon* como película, teniendo en cuenta todas las cualidades expuestas a lo largo de las páginas, hay un aspecto del film que sigue maravillándome: su funcionalidad. Teniendo en cuenta la tremenda belleza formal que despliega minuto a minuto, *Barry Lyndon* es

una película que consigue contar una historia sin fisuras, utilizando todos los recursos a su disposición para que el personaje de Barry y su aventura sean entendidos a todos los niveles. Fácilmente podría tacharse el film de poco cinematográfico debido a la utilización de la voz en *off*, que aclara todo lo que en la pantalla no se ve. Incluso en mi análisis me he visto apurada cuando trataba de explicar algo de la historia para luego descubrir que lo que he estado tratando de explicar a través de las imágenes y los sonidos es narrado por la voz omnisciente. Pero nada más lejos de la realidad, el marcado acento de Michael Hordern acorta todas las distancias temporales, comprime la película y hace que la estructura funcione. El narrador hace posible que, por ejemplo, los márgenes de un momento concreto de la historia se amplíen en la cabeza del espectador mostrando tan sólo una escena que defina el arco argumental y dejando que la voz explique su importancia y connotaciones. La compresión del tiempo es tremenda, reduciendo una buena cantidad de años a unos 180 minutos sin que por ello el *tempo* de la película se resienta. La máxima preocupación de Kubrick es que todo quede sobre la mesa, que todo vaya sobre ruedas. Su pensamiento crítico parece sobreponerse a su cualidad de autor, su objetividad a la hora de resolver las películas hace que cualquier convención cinematográfica quede violada si así la historia se va a acercar más a su verdadera identidad. La identidad de Barry Lyndon se expresa con la sencillez creativa de la que hablaba Mingus, su cualidad de película única e inimitable se debe a que su autor ha conseguido descifrar lo que esta historia tiene detrás, y ponerlo a ojos del público. Si ha pasado algo desapercibida por los ojos de la historia del cine es porque es una película colocada en un momento histórico extraño. Un film histórico estrenado en 1975, tras la enrabieta de *La Naranja Mecánica* con la que comparte cierto código genético, con unas reglas propias, un mundo diegético construido a través de la naturaleza pictórica... Acercarse a *Barry Lyndon* no es fácil, como no es fácil degustar *Las Meninas* en un paseo por el Museo del Prado, requiere un acercamiento con la mente bien abierta, dispuesta a ser llevada de la mano por el ascenso y la caída de Barry, pero con unos códigos de lenguaje propios que poco tienen que ver con lo que el espectador medio está acostumbrado a ver. Su narración en *off* parece rebajar la película a un nivel en el que el espectador puede permanecer pasivo, pero nada más lejos de la realidad, está extendiendo un puente para que el público se relaje y pueda permanecer con sus ojos y oídos bien abiertos, mientras la belleza de las imágenes y los sonidos se encarga de depositar suavemente las sensaciones en los sentidos. El viaje no es una atracción de feria; es un paseo.

BIBLIOGRAFÍA:

Libros:

- La suerte de Barry Lyndon (William M. Thackeray, Ed. Cátedra).
- Stanley Kubrick (Esteve Riambau, Ed. Cátedra).
- Kubrick (Michel Ciment, Ed. Akal).
- The Stanley Kubrick Archives (Varios, Ed. Taschen)

Internet:

<http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=1869>

<http://www.imdb.com>

<http://www.filmaffinity.com>

<http://www.miradas.net>

<http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/kubrick/>



Fin.