

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Rey y Patria. El consejo de guerra como antesala de la demencia

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (2000). Rey y Patria. El consejo de guerra como antesala de la demencia. Nosferatu. Revista de cine. (32):73-76.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41181>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Rey y Patria

*El consejo de guerra
como antesala de la
demencia*

Ángel Quintana

*Nahiz eta **Rey y Patria** lana soil-soilik film erabat gerraren aurkakoa bezala azaltzen zaigun, errealitatean muga hori gainditu eta beldurra indarkeria-era bezala aztertzen du, basakeriak egitera daraman beldurra. Joseph Losey ez da soilik zuzendari ezkertiarra; perbertsio zinematografikoaren zuzendari adierazgarrietakoa ere bada, Luis Buñuel eta Eric Von Stroheim bezalako izenekin lotu daitekeena.*

En la peculiar taxonomía que el filósofo Gilles Deleuze estableció de las formas cinematográficas, el cine del estadounidense exiliado en Gran Bretaña Joseph Losey aparece emparentado a Luis Buñuel y a Eric Von Stroheim. Los tres se erigen como los máximos representantes de la imagen-pulsión, ya que Deleuze considera que inscribieron su obra dentro de las coordenadas naturalistas, renovándolas y convirtiendo la imagen en la manifestación de ese yo oculto que nos conduce hacia los mundos originarios. La ubicación de un cineasta como Joseph Losey en un destacado panteón, presidido por dos monstruos sagrados de la perversión cinematográfica puede resultar sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta que Losey es actualmente un cineasta semiolvidado, cuya obra ha acabado adquiriendo el cliché de cine de arte y ensayo rancio o, dicho con

otras palabras, de desfasado cine de izquierdas más comprometido con la ideología que con la forma. Sin embargo, si examinamos detalladamente algunos de los títulos más carismáticos de la obra de Losey, desde **El merodeador** (*The prowler*, 1951) -estrenada en España con cuarenta años de retraso- hasta la denostada **Don Giovanni**, que en el fondo es una película menos académica de lo que se consideró en su momento, veremos que Losey no es únicamente un director de izquierdas para un público de arte y ensayo, sino un curioso explorador de las pulsiones destructoras. Losey fue un cineasta que supo mover las piezas de sus películas con sofisticada perversión. El caso Losey reclama una urgente revisión alejada de los prejuicios culturalistas de los setenta y de los prejuicios postmodernistas finiseculares.

Si continuamos considerando las sabias reflexiones de Gilles Deleu-

ze sobre Losey, nos encontraremos con que el filósofo escribe que la esencia de la obra del cineasta reside en una *"violencia muy particular que impregna o llena a los personajes, y que precede toda acción. Es lo contrario de la violencia de acción realista. Es una violencia en acto, antes de entrar en acción... Es una violencia no sólo interior o innata, sino estática, de la que no encontramos otro equivalente que Bacon en la pintura, cuando evoca una emanación que se desprende de un personaje inmóvil"* (1). Aunque Deleuze escribió estas líneas pensando en el modo en que esta violencia de la no acción se hacía presente en las obras que Losey dirigió a partir de textos teatrales de Harold Pinter -**El sirviente** (*The servant*, 1962), **Accidente** (*Accident*, 1966) y **El mensajero** (*The Go Between*, 1970)-, sus reflexiones son enteramente válidas para un film como **Rey y Patria** (*King and*



Rey y Patria

Country, 1964), centrado en el juicio sumarísimo del que es objeto un soldado inglés acusado de desertión durante la Primera Guerra Mundial. La fuerza y el sentido de la denuncia establecido en **Rey y Patria** no reside en la forma como se pone de manifiesto la violencia institucional de un ejército cuyo funcionamiento no es más que la extrapolación del sistema de castas prototípico de la sociedad inglesa, sino en el modo en el que los soldados han institucionalizado el miedo y lo han convertido en una nueva forma de violencia, en una violencia estática que los corroe interiormente.

De forma aparente, **Rey y Patria** se presenta como la clásica película antimilitarista sobre los excesos del ejército británico durante la Primera Guerra Mundial; bajo la forma, describe cómo la violencia de la institución convirtió en despiadados carniceros a una pandilla de oficiales que quisieron levantar la moral de la tropa a base de castigos ejemplares y de cadáveres descompuestos que se erigieron en monumento a la barbarie. La estructura general de la película se halla centrada alrededor de la relación que se establece entre un abogado del ejército -Dirk Bogarde- y un soldado -Tom Courtenay- que ha sido acusado de alta traición, por lo que debe comparecer ante el tribunal militar para ser objeto de un juicio sumarísimo. El soldado confesará a su defensor que se alistó voluntario al ejército para demostrar frente a sus familiares su patriotismo, su sentido del deber frente a la familia y a la patria. Al conocer la verdad de la guerra, el soldado sintió hastío de la vida en las trincheras hasta que de forma instintiva decidió abandonar el frente de combate y empezar un camino hacia casa. El tribunal militar no acepta los planteamientos del abogado pidiendo clemencia por su cliente, ni el tribunal supremo las alegaciones de última hora. El soldado es brutalmente fusilado, mientras



que su abogado es quien le otorga, en los momentos extremos, el tiro de gracia. El sentido manifiestamente antimilitarista de la fábula acabó alineando **Rey y Patria** con una serie de películas que utilizaron la Primera Guerra Mundial para atacar de forma directa las jerarquías del ejército como **Senderos de gloria** (*Paths of Glory*, 1957), de Stanley Kubrick o **Uomini contra** (1970), de Francesco Rosi. **Rey y Patria** se estrenó en España después de unos cuantos años de prohibición y no tardó en convertirse en paradigma de numerosos debates de carácter antimilitarista.

Sin negar el carácter antibelicista que de forma más o menos explícita se halla en el interior de **Rey y Patria**, su fuerza no reside en su discurso sino en el modo como se interioriza dicho discurso a partir de un sobrio ejercicio

formal que pretende crear un distanciamiento en el espectador, sin caer en las coartadas de carácter brechtiano. Como suele ser habitual en el cine de Losey, **Rey y Patria** explora, a partir del uso de los espacios, una forma de realismo abstracto que desemboca fácilmente en una atmósfera alucinada, casi fantástica. Las primeras imágenes de la película nos muestran unas fotografías fijas de cuerpos de soldados muertos pudriéndose en el barro. Dichas imágenes parecen encontrar su reverso en el mundo de la ficción que se articula como una sofisticada representación, inspirada en una pieza teatral de John Wilson. En un ambiente terriblemente tenso los soldados sobreviven, intentan vencer sus propias paranoias aunque ninguno de ellos es consciente del grado de locura al que les ha sometido la propia guerra. El decorado interior de la película

es el de una trinchera donde los soldados intentan conciliar sus sueños mientras en sus cabezas resuena el eco de los bombardeos y bajo sus camas las ratas roen sus vestiduras como reflejo de la podredumbre moral a la que han acabado siendo condenados. El mundo de las trincheras no tarda en manifestarse como una especie de *huis clos* absolutamente claustrofóbico, habitado por el cuerpo de una serie de seres que están condenados a una muerte lenta, en medio de una superficie que no ha podido solidificarse y en el que el barro acaba convirtiéndose en auténtica metáfora de su propia degradación humana.

Losey acentúa la fuerza expresiva de la atmósfera mediante el uso de una fotografía en blanco y negro terriblemente contrastada que encuentra su contrapunto en el blanco luminoso con que son representados los recuerdos que puntúan los sueños del soldado que será ejecutado. La cámara marca la distorsión del espacio con la ayuda del gran angular, junto con los efectos de profundidad de campo. Tanto el universo profilmico -las trincheras llenas de barro y ratas- como el universo filmico -las distorsiones de la cámara- tienen como finalidad la creación de un universo expresivo, un mundo cerrado que actúa

como proyección mental de los impulsos y debilidades de los propios protagonistas de la historia. El espacio de **Rey y Patria** acaba siendo la proyección de esos mundos oblicuos que en todo el cine de Joseph Losey han sido utilizados para marcar el sentimiento psíquico de opresión y terror.

Rey y Patria lleva los universos pulsionales hasta una situación límite en la que los excesos naturalistas acaban desembocando en el delirio como antesala de la pesadilla. Los momentos más sorprendentes de **Rey y Patria** se desarrollan antes de que el soldado Harp -Tom Courtenay- sea ejecutado. Un grupo de soldados deciden representar el ritual de la ejecución, cubren los ojos del futuro ejecutado con una venda y juegan a verdugos. La escena marcada por los delirios etílicos de los miembros de la tropa pone de manifiesto la existencia de esos mundos originarios, que para Deleuze son la base del discurso naturalista, en el que los individuos despojados de sus convicciones y atributos actúan a partir de la fuerza de los instintos pulsionales. En los momentos finales de **Rey y Patria**, incluidos los instantes de la ejecución, el mundo de la razón parece haber abandonado la escena, sólo quedan las huellas del delirio.

Rey y Patria acaba llevando hasta el paroxismo el pesimismo, la amargura, el desprecio para los seres humanos, el sentimiento de la decadencia y la apología del fracaso que ha acabado marcando el mejor cine de Joseph Losey. **Rey y Patria** acaba manifestándose como una película que va bastante más lejos de ese pretendido antimilitarismo de izquierdas por culpa del cual durante una época fue considerada obra maestra y al cabo de unos años pasó a ser vilmente ignorada. El valor de **Rey y Patria** no reside en la denuncia de la violencia del sistema, sino en el modo como acaba reflejando el miedo como forma de violencia en el acto, como sistema que pone en crisis los impulsos de la acción para privilegiar los mundos mentales. El consejo de guerra de **Rey y Patria** no es más que un simple juego que no sirve ni para dramatizar los conflictos que conforman la estructura del relato, ni para clausurar los problemas que se han planteado durante la película, su función es la de convertirse en la auténtica antesala que sirve de puerta de acceso hacia la representación de la demencia.



Rey y Patria

NOTA

1. Gilles Deleuze: *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 1*. Paidós (Barcelona). 1984. Páginas 196-197.