

## ■ Raúl Beceyro



## La lección del maestro: Sobre *If...* de Lindsay Anderson

Lindsay Anderson nació en 1923 y falleció en 1994. Puede pensarse que de todos sus film, por otra parte muy escasos, *If...* es el film decisivo de esa obra, que orienta definitivamente el cine de Anderson, que hace de este cine un objeto único y a Anderson uno de los grandes cineastas.

A partir de 1948 Lindsay Anderson realiza una docena de films documentales, de los cuales los más conocidos son **Los niños del jueves** en 1953 y **Todos los días excepto Navidad**, el último, en 1957. En 1963, a los 40 años, realiza su primer largometraje: **El llanto del ídolo**. Tanto su último documental como su primer largo de ficción los realiza, en gran parte, gracias a su amigo Karel Reisz. Reisz es el responsable de la Sección Cine de la Ford de Inglaterra, productora de la serie de films entre los cuales está **Todos los días excepto Navidad** y es a Reisz a quien los productores ofrecen dirigir la adaptación de la novela de David Storey en la que se basa **El llanto del ídolo**. Reisz se ofrece para hacer la producción y propone a Anderson para dirigirla. Los productores aceptan.

Durante 5 años (del 57 al 63) Anderson no filmó un metro de película. No es que Anderson abandonó el cine, sino que, como dijo el propio Anderson «el cine me dejó a mí». Su (relativamente) tardío debut en el largometraje se produce, sin embargo, bastante fácilmente porque el gran éxito de dos debutantes (Tony Richardson con **Recordando con ira**, adaptación del éxito teatral de John Osborne que también había dirigido Richardson, y **Todo comienza el sábado** de

Reisz) facilita el debut de otro cineasta, apadrinado por uno de los dos exitosos y con un proyecto que se relaciona temáticamente con el cine de ambos (un ejemplo: Frank Machin, el héroe de Anderson es un minero mientras que Arthur, el de Reisz, es un obrero).

**El llanto del ídolo** participa orgánicamente de ese movimiento que se produce en el cine inglés a partir del 59 y es, en cierta manera, previsible, al menos desde el punto de vista temático, anecdótico. Lo es mucho menos en el enfoque de Anderson y, sobre todo, en su estructura narrativa. La dislocada construcción temporal no lo relaciona con los primeros films de Richardson y de Reisz, sino más bien con los siguientes. Sólo en su quinto film **El mundo frente a mí** Richardson se va a animar a trabajar la estructura temporal de la manera en que Anderson ya lo hace en su opera prima.

Puede pensarse, entonces, que en **El llanto del ídolo** Anderson recorre un camino que ya otros han transitado, y que todavía no ha encontrado los elementos que van a caracterizar su cine y que lo van a diferenciar del cine de Reisz o de Richardson, con el cual, sin embargo, va a mantener relaciones estrechas.

Pasa con el cine inglés del sesenta lo que suele suceder con los movimientos cinematográficos (pienso en la *Nouvelle vague* o en el Neorealismo). Al comienzo, y esto es lo que hace que la obra de un conjunto de individuos pueda ser considerada un movimiento, los rasgos que comparten estos cineastas, elementos comunes que se sitúan generalmente en el domi-

nio temático o de la producción, dan al conjunto una tonalidad homogénea. Pero a poco que esos realizadores sigan su camino, y en la medida en que la obra de cada uno de ellos tenga algún valor, aparecen claramente sus diferencias.

Entre su primera y su segunda película, **If...**, van a transcurrir 5 años. Esta distancia, excesiva para la gran mayoría de los cineastas, es la *normal* en el caso de Anderson. En total Anderson realizó 7 films, incluyendo **In celebration** realizada en los años setenta, versión cinematográfica de una obra teatral de David Storey, y **Glory, glory** de 1989, que realizó para la televisión. Debería incluirse como octavo film **Is That All There Is?**, film autobiográfico que realizó para la televisión un año antes de su muerte.

Esa módica cantidad de films le permitió una rara virtud que sólo podía manifestarse en la escasez. Los años que transcurren entre uno y otro film hacen que cada uno de los films aparezca en un momento (político, social, cultural) distinto al del film anterior. Y esa rara virtud de Anderson es que ha logrado, siempre, inscribir sus films en el momento en que eran hechos. Ese ida y vuelta entre la historia que se cuenta y el momento en que esa historia era contada, es decir el momento en que el film era hecho, es un rasgo del cine de Anderson que sólo era posible materializar en la medida en que cada uno de los films naciera en un momento *distinto* al momento del film anterior, porque si no se asistiría a una especie de repetición. Mientras que **If...** nace en, y habla de, la época de los años sesenta, con «rebeliones» en todas partes del mundo, época cuyo emblema es la imagen del Che Guevara, que aparece en **If...** en un poster colocado en la pared del cuarto de estudio de los más jóvenes, **Un**

**hombre de suerte** nacerá en, y hablará de, los setenta, en donde la revuelta ha dado paso a la represión: el héroe será sucesivamente secuestrado, torturado, detenido, juzgado, nuevamente agredido y torturado por funcionarios gubernamentales y por vagabundos. Finalmente el **país** de **Hospital Britania** es la Inglaterra de la Thatcher, con esa especie de envilecimiento generalizado que contamina a todos: también los dirigentes sindicales aparecen siniestros en el film. Entonces 5 años después del «previsible» **El llanto del ídolo**, Anderson realiza **If...**, que va a concretar su originalidad en los tres aspectos que definen su cine: en primer lugar su proyecto narrativo, en segundo lugar lo que podríamos llamar el *tono* del cine de Anderson y finalmente su *estilo*, es decir los elementos que conforman la manera que tiene Anderson de hacer cine.

### EL PROYECTO NARRATIVO

A partir de **If...**, pasando por **Un hombre de suerte** y terminando en **Hospital Britania** Anderson prácticamente ha realizado un único film, una sola historia, una narración continua, homogénea, donde hay personajes que reaparecen, actores que asumen roles equivalentes, temas que simplemente esbozados en un film constituyen el centro de otro, dentro de la Saga de Mick Travis.

Michael Travis es, efectivamente, el personaje central de **If...** y de **Un hombre de suerte**, mientras que será un personaje secundario en **Hospital Britania**, film en el cual se le corta, literalmente, la cabeza, dando así por terminada la historia que había comenzado en **If...** **If...** no mantiene con el film anterior, **El llanto del ídolo**, ningún lazo en el plano anecdótico. Todo cambia:



del ambiente del rugby pasamos al colegio privado, del minero pasamos al estudiante de ese colegio, de los conflictos de un adulto y su relación con una viuda un poco mayor que él, pasamos a las peripecias de la vida de un adolescente. El único residuo de su primer film que encontramos en **If...** es completamente lateral, una especie de guiño o broma al espectador: el celador de los jóvenes, el que enuncia las cosas que se pueden tener en los pupitres, a quien los celadores mayores felicitan después de una recorrida y cuyo nombre será mencionado varias veces en el film, se llama Machin. Frank Machin era el nombre del héroe de **El llanto del ídolo**, interpretado por Richard Harris.

Pero eso es todo. **If...** mantiene (en el plano anecdótico, explícito) relaciones con los films que vendrán y no con el que pasó. O más bien **If...** instala la estructura del proyecto del cual constituye el primer eslabón. Obviamente en ese momento Anderson no sabe exactamente cómo será ese proyecto global, y lo que él está haciendo es simplemente una película. Si lo que cuenta en **Un hombre de suerte** es cierto, y el carácter biográfico del film puede hacerlo pensar (**Un hombre de suerte** está basado en una idea de McDowell, que trabaja, libremente, su propia vida) Anderson buscaba al actor principal de **If...** y encontró a McDowell en una prueba de *casting*. Una vez encontrado McDowell, y una vez realizado **If...**, del propio McDowell iba a salir la idea del eslabón siguiente. De McDowell salió sólo la idea global, y no su desarrollo, lo que resulta obvio viendo el carácter de **Un hombre de suerte**, film enciclopédico, que delimita todo el territorio de Anderson (sus cuatro partes tienen los nombres de los puntos cardinales) y que despliega

todos sus temas. **Hospital Britania** es, en ese sentido, un film *provincial*, dado que desarrolla sólo una de las regiones del *país* de Anderson: la ciencia, la medicina, el territorio del Profesor Millar.

El conjunto se va a ir haciendo de a poco, pero ya en **If...** tenemos numerosos elementos que determinan las características de ese conjunto, que van a ser retomados, o desarrollados, en los films siguientes. En primer lugar **If...** instala los temas: por ejemplo el Colegio que forma ciudadanos que contribuirán a la gloria del Imperio, se convertirá en los Cafés Imperial, la empresa elaboradora de Café, ese café que se cultiva en África pero que se manufactura en la capital del Imperio. En **If...** ya están las instituciones (iglesia, ejército, nobleza) que Mick deberá enfrentar en **Un hombre de suerte**: será torturado por funcionarios del contraespionaje bajo la plácida mirada de la Reina Isabel del retrato; será juzgado y condenado, por un juez que encontrará algún consuelo en un simulacro de flagelación, mientras el jurado delibera; será traicionado por el respetable e influyente hombre de negocios. También será golpeado, hay que reconocerlo, por los humildes habitantes de barrios miserables de Londres (no hay *buenos* en **Un hombre de suerte**).

El tema de la ciencia, desarrollado embrionariamente en **If...**, se expandirá en **Un hombre de suerte** y se convertirá en la cuestión central en **Hospital Britania**. En **If...** sólo hay una clase de geometría y están los hobbies de *Peanuts*, enfrascado en la utilización del microscopio mientras Mick y sus compañeros son castigados, y mirando las estrellas con el telescopio. *Peanuts* invitará a Mick a mirar las estrellas, luego de devolver las balas «de verdad» que Mick le

ofrece; Mick dirigirá el telescopio a la tierra, al edificio de enfrente, y ahí verá a la Chica que lo saluda.

En **Un hombre de suerte** Anderson encontrará al Profesor Millar, el científico inquietante que va a hacer progresar la ciencia, y que será uno de los personajes centrales de **Hospital Britania**. Por el momento en **If...** no solamente no ha encontrado al Profesor Millar, sino que el actor que va a interpretarlo (Graham Crowden) es simplemente, el profesor de historia. Espera la llegada del Profesor Millar.

Otros actores, por el contrario, ya han encontrado a sus personajes. El Rector del Colegio (Peter Jeffrey), será el dueño de los Cafés Imperial y el Director de la cárcel. Arthur Lowe, que interpreta en **If...** a Kemp, el decano, será en **Un hombre de suerte** el Jefe de ventas de Cafés Imperial, el gerente del hotel y el presidente negro-blanco del país africano. Mary MacLeod es en **If...** la señora Kemp y será la dueña de la pensión, la mujer que amamanta a Mick y la integrante del Ejército de salvación.

Numerosos personajes secundarios aparecen en **If...** y luego serán intérpretes habituales de Anderson. Y aquí Anderson descubre algo que va a poner en práctica en su film siguiente.

En el cine, normalmente, a veces encontramos a personajes interpretados por actores que ya en films anteriores han interpretado a personajes similares, o equivalentes. En el cine americano de la época, digamos, clásica, abundaron los actores secundarios especializados exclusivamente en algún tipo de personaje. Algunos fueron más conocidos que otros, pero tomando dos casos (Lee Marvin especializado en *malos* y Earl Holliman especializado en jóvenes atolondrados) uno puede advertir lo que pasaba con no-

sotros, espectadores, cuando aparecía en un «nuevo» film Earl Holliman o Lee Marvin. Cuando veíamos al actor conocido, el «nuevo» personaje aparecía, ya en el primer segundo que lo veíamos, descrito con los rasgos que le proporcionaban todos los personajes equivalentes interpretados por el mismo actor en los films anteriores.

Anderson se preguntó si ese mecanismo no podría ponerse en funcionamiento no ya dentro del cine, sino dentro de un film. Si en un film no podría haber un actor que interpretara a los personajes pertenecientes a una categoría. Porque de esa manera, en el interior del propio film, cada «nuevo» personaje aparecería con la pincelada que ya dio el personaje equivalente que había aparecido antes.

**Un hombre de suerte**, a causa de su abundancia anecdótica (a lo largo de sus 3 horas de duración pasan tantas cosas, *le* pasan tantas cosas a Mick que con esos materiales se podrían hacer varios films), no sólo permitía que Anderson pusiera en acción a sus actores múltiples, sino que prácticamente lo exigía. Para no enredarse en los numerosos personajes secundarios, para que el espectador no se «distrajera» por esa multitud de gente que aparece por un instante, o por unos minutos, era necesario que Anderson «simplificara» la situación. Porque a Anderson no le importaba la singularidad de, pongamos un ejemplo, el Director de la cárcel, sino el sitio que ocupa, su función. Y por eso Peter Jeffrey interpreta el personaje de Rector del Colegio en **If...** y será también el Director de la cárcel y el Gerente general de los cafés Imperial. Una vez que temas, personajes y actores han sido colocados en la escena, hacía falta que Anderson encontrara el *tono*.



## EL TONO

Empecemos por el final. La última secuencia de *If...* comienza luego del cartel «Los cruzados», en el plano 618 del film, y dura unos 9 minutos. En esta secuencia asistimos a la ceremonia donde el General Denson comienza su discurso, en medio del cual empieza a aparecer el humo que va a obligar a suspenderlo y que provoca el pánico entre los asistentes, que se precipitan hacia la salida. Afuera van a ser recibidos a tiros por el grupo de los «rebeldes», integrado por Mick, sus compañeros Johnny y Wallace, la Chica y Phillips. El público de la ceremonia está compuesto de representantes de la iglesia, de las fuerzas armadas, de la clase alta, hay miembros de la nobleza y están los padres de los alumnos.

El tiroteo provoca sus primeras víctimas y varios cuerpos de los asistentes a la ceremonia caen y se esparcen por el suelo. Mientras los rebeldes siguen disparando el contraataque se organiza, el general Denson da órdenes, se reparten armas y comienzan a disparar los celadores, los guardias del general Denson, incluso padres y madres de los alumnos (una mamá indignada dispara su ametralladora mientras grita: «Bastardos»). En ese momento el rector del colegio ordena detener el fuego e intenta hablar con los rebeldes. La Chica desenfundada el revólver y lo mata con un disparo en la frente. Ese disparo produce la única gota de sangre que se ve en todo el tiroteo. Efectivamente, a pesar de lo nutrido de ese tiroteo, Anderson no muestra sangre, salvo la «simbólica» del disparo en la frente del rector. Por otra parte algunas balas pegan en la pared en donde se protegen autoridades y público, pero ninguna toca el auto junto al cual el general Denson lucha disparando su fusil.

El enfrentamiento (y el film) termina con el Plano General de las fuerzas vivas que, reagrupándose, pasan a la ofensiva, y con el plano cercano del fusil de Mick y de su rostro mientras sigue disparando. La toma final es el Primer Plano de Mick mientras tira. Resulta curioso este tiroteo con sonidos tan reales de disparos, granadas, corridas, y la irrealidad de la ausencia total de sangre en una batalla campal. Esta secuencia tiene además un aire de comedia: pensemos en el cruzado con la armadura o el obispo arremangándose la sotaña mientras huyen veloces. Lo que se nos muestra no es una pelea literal entre rebeldes y fuerzas del orden, este enfrentamiento está estilizado, es metafórico.

Tomemos otra secuencia. En el gimnasio Mick y sus amigos se ponen a pelear con espadas. En cierto momento sus dos amigos «apurán» a Mick y entonces Mick se corta, realmente, la mano con el filo de una espada. Detiene horrorizado la pelea y se mira la mano mientras dice: «Sangre, sangre de verdad». Esta sangre sí es de verdad, no como la de la pelea fingida con sus amigos y no como la sangre ausente del combate de la secuencia final, que no es «un combate de verdad».

La secuencia final no es la única que tiene ese aire de comedia. Pensemos en la comida del decano Kemp con los celadores en la que se decide el castigo de los rebeldes, con el risueño plano final de Kemp comiendo el gajo de naranja. O, más todavía, la secuencia en la cual el Rector, luego de los tiros «de verdad» tirados durante las maniobras militares, habla con los rebeldes y les exige que pidan disculpas al párroco. Se dirige a un armario, abre el cajón y dentro de ese cajón está el párroco. Los rebeldes le piden disculpas, el Rector vuelve a cerrar el cajón.

Estas secuencias (la del combate final, el párroco en el cajón, el gajo de naranja) marcan un hecho muy simple: *If...* no se toma tan en serio como para ponerse a pontificar sobre, por ejemplo, la necesidad de rebelarse. En cierto sentido el film se señala a sí mismo como algo «ficticio», que establece con la realidad relaciones nada simples. Esta relación mediada, trabajada, complicada, se manifiesta claramente en lo que se podría llamar el *estilo* de Anderson, su manera de hacer cine.

### EL ESTILO

*If...* tiene, en total, 701 planos, cantidad más o menos «normal» en un film que dura 112 minutos. El relato está dividido en 8 capítulos, que aparecen numerados y con títulos que describen su contenido anecdótico: 1. El edificio del colegio. El regreso; 2. El colegio. Reunidos una vez más; 3. Período escolar; 4. Ritual y romance; 5. La disciplina; 6. La resistencia; 7. Camino a la guerra y 8. Los cruzados. La duración de estos capítulos es desigual: el primero es el más largo (cerca de 18 minutos) y el número 6 es el más corto (alrededor de 8 minutos).

La división en capítulos es el medio que tiene Anderson, en la instancia más global de la narración, para organizar el relato, lo que le da un aspecto que podríamos llamar «literario» o «serio». O al menos la división en capítulos alude a una estructuración deliberada de la narración. El «flujo» de lo que se cuenta está como balizado o amojonado.

Cuando se ve *If...* por primera vez se tiene la impresión de que la totalidad, o al menos la gran mayoría de las tomas son planos fijos (sin movimientos de cámara, sin *travellings*, sin panorámicas). Mirando con

mayor atención se puede constatar que efectivamente la mayoría de las tomas son planos fijos. De los primeros 21 planos de *If...*, desde el Plano General del pasillo con el que se abre el film hasta la Media Figura de Rowntree gritando «Run in the corridor» a Jute y a Brunning que se alejan, hay 16 planos fijos, 4 panorámicas y 1 *travelling*. Pero los planos que no son fijos adhieren estrechamente a lo que se está contando en ese momento. En el plano 5, cuando uno de los alumnos es llevado por delante, se le cae una lata, que es tomada como una pelota por otro alumno, la cámara sigue la lata en panorámica, fundiendo su movimiento en la acción. Pasa lo mismo en el único *travelling*, el plano 12, cuando los chicos vienen corriendo hacia cámara, acudiendo al llamado de Rowntree; un corto *travelling* atrás incluye a Rowntree en el cuadro, y luego la cámara queda fija. Entonces en los casos en que la cámara se mueve nos encontramos con una especie de escritura «invisible» que esconde el movimiento de la cámara detrás del transcurrir de los hechos.

La plácida respuesta que da Anderson a la pregunta: ¿cómo narrar? consiste primero en la división en capítulos y luego en una planificación que responde a cierto planteo básico, elemental: se pone la cámara para contar un fragmento, un momento de la narración de tal manera que el plano elegido sea el más adecuado para ese momento del relato, simplemente. Y entonces, en la gran mayoría de los casos, el resultado es un plano fijo. Sólo cuando lo acción lo exija, sólo entonces, hay panorámica o *travelling*.

Esta primera lección de Anderson en *If...* podría ser estudiada provechosamente por todo espectador y especialmente por estudiantes de escuelas de cine. Porque en eso Anderson se opone al cine dominante, al

■ If... (1968)



cine del mercado, frente al cual uno tiene la impresión de que la cámara se empieza a mover antes de saber hacia donde va, y de que sale de ninguna parte para llegar a ningún lugar. Anderson nos dice: para contar algo hay que poner la cámara en el lugar más adecuado para contar ese algo, y hay que pensar antes que nada en elegir el plano mejor para ese momento de la narración, y luego pasar al siguiente plano adecuado para contar otro momento. Y la cámara se moverá cuando ese nuevo momento lo exija, y no antes.

En este paisaje de escritura invisible, de planos fijos o de panorámicas o *travellings* que aparecen pausadamente, los procedimientos retóricos «extraordinarios», como por ejemplo la cámara en mano o el Zoom, usados por Anderson excepcionalmente, están acentuados, enfatizados, por ese uso excepcional. Tomemos por ejemplo la cámara en mano con la cual Anderson resuelve la danza salvaje de Mick y la Chica en el bar, mientras se escucha la Misa Luba. En ese momento el plano adecuado es, justamente, el «descontrol», el exceso de la cámara en mano, y ese descontrol y ese exceso se destacan, resaltan, justamente porque en *If...* la cámara en mano es un procedimiento excepcional. También hay cámara en mano en otros (pocos) momentos, en los cuales acentúa la tensión del fragmento: cuando Mick y sus compañeros encuentran las armas y cuando la concurrencia a la ceremonia final empieza a sentirse inquieta ante la humareda.

### **BLANCO Y NEGRO Y COLOR**

*If...* es un film en color que tiene fragmentos en blanco y negro. No hay ninguna explicación temática general de la inclusión del blanco y negro; no hay, por

ejemplo, un «pasado» que estaría mostrado en blanco y negro.

Si dejamos de lado algunos planos generales de noche del edificio del colegio, en los cuales no podemos afirmar que sea en blanco y negro o color, en *If...* tenemos 10 fragmentos en blanco y negro.

Para algunos de estos fragmentos podría encontrarse una explicación «material»: se filma en blanco y negro en algunos lugares y en algunas circunstancias en las cuales no era posible filmar en color por las condiciones de iluminación y por la sensibilidad (escasa) de la película color en la época (1968) en la que se filmaba *If...* Esto podría explicar que *todos* los interiores de la iglesia (fragmentos 2, 4 y 8) sean en blanco y negro. Esa iglesia no era técnicamente, para la época, posible de ser iluminada para ser filmada en color. A eso se debe que la secuencia final (ceremonia con el discurso del general Denson) no se desarrolle en la iglesia, sino en una especie de salón más pequeño, más controlable, que podría ser iluminado lo suficiente para filmar en color, lo que resultaba necesario para esa secuencia que era el «remate» de todo el relato.

Hay otros 4 fragmentos que suceden en lugares, en situaciones que por lo exiguo, lo limitado, también presentaban problemas: fragmentos número 1 (en el desván donde instalan al vicedecano Thomas), número 3 (cuartito de los alumnos jóvenes), número 7 (recorrida del celador Denson que culmina en el cuartito donde están Wallace y Phillips) y número 10 (escondite donde Mick y sus compañeros encuentran las armas).

Esto explica 7 de los 10 fragmentos. Quedan 3 que son «inexplicables»: la secuencia del Bar, la doble secuencia del gimnasio (primero con los ejercicios de los alumnos jóvenes y después con la primera



parte de la pelea de los espadachines, sólo la primera parte, dado que el final, con la sangre «de verdad», sucede en otro lugar y en color) y, sobre todo, el fragmento en blanco y negro número 9: la señora Kemp, desnuda, recorre el dormitorio de los alumnos, ausentes a causa de las maniobras militares. No hay que olvidar que este mismo lugar, el dormitorio de los alumnos, había sido antes filmado en color. Puede entonces suponerse que la filmación en blanco y negro de las secuencias de la señora Kemp desnuda, del bar y del gimnasio obedece a razones rítmicas, se debe a la manera que ha elegido Anderson de escandir su relato.

### **EL PUNTO DE VISTA**

La toma más larga del film dura 3 minutos 17 segundos. Es el único Plano-secuencia de toda la película.

Empieza cuando Mick y sus compañeros (condenados a recibir el castigo) llegan a la antesala del gimnasio; hay, al comienzo, una leve panorámica, luego el plano será fijo. Los celadores llegan, entran al gimnasio, llaman a Wallace. La cámara se queda, con Mick, en la antesala.

Se escuchan los ruidos del castigo, luego se abre la puerta y sale Wallace. Lllaman a Johnny, entra, se cierra la puerta, vuelven a oírse los ruidos. Sale. Lllaman a Travis, quien penetra en el gimnasio. Sólo en ese momento la cámara entra al interior del lugar del castigo. Resulta evidente que **If...** coincide con su héroe, Mick Travis. En esta secuencia Anderson materializa esa identidad de puntos de vista entre film y personaje. Cuando Mick entra en el gimnasio para ser castigado, sólo en ese momento, vemos el interior del gimnasio. Cuando Mick entra, la cámara entra con él, la película está con él.

