

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

Título:

El viaje del comediante. Conversación con Frederick Wiseman

Autor/es:

Esquerra, Nuria; De Lucas, Gonzalo

Citar como:

Esquerra, N.; De Lucas, G. (1998). El viaje del comediante. Conversación con Frederick Wiseman. La madriguera. (5):57-61.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41634>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



El viaje del comediante

Conversación con Frederick Wiseman

Núria Esquerra / Gonzalo de Lucas

Frederick Wiseman, un gigante de esa *raris avis* del cinematógrafo que es el documental, ha estado unos días en Barcelona para impartir unas clases en el Master de Documental de Creación de la UPF. De modo paralelo, la Filmoteca ha organizado una retrospectiva en la que se han proyectado algunos de sus films más importantes

Frederick Wiseman agrupa la honestidad del pintor primitivo con la conciencia del cineasta moderno. Si bien sus bisontes particulares parecen ser las personas que pueblan las instituciones que, desde hace treinta años, se ha encargado de filmar, lo que le moviliza ya no es la caza de los animales, sino la búsqueda de ciertas verdades sobre la condición humana. Wiseman, que concibe el documental como un viaje de conocimiento, obtiene finalmente como presa el registro de un tiempo real y físico, verdaderas huellas de luz de un tiempo pasado.

Este viejo maestro empezó como abogado, pero en seguida descubrió que lo suyo era encontrar las imágenes justas. Por eso en su primer e intenso film, *Titicut Follies* (realizado en 1967 y censurado hasta 1994), definió lo que era una imagen necesaria cuando reveló el microcosmos horripiloso y vejatorio de una prisión para dementes. Desde entonces, las instituciones han sido el espacio en el que han acontecido sus films: la escuela, la policía, un hospital, un centro de asistencia social, el ejército, una agencia de modelos o, más recientemente, la Comédie Française.

Wiseman, a la manera de esos cineastas que ruedan sus films con la sola ayuda de un par de folios, acude al lugar del rodaje sin preparación previa. Acompañado tan sólo por un cámara, con el que se comunica mediante un lenguaje de signos y al que cede una libertad casi absoluta, filma durante tres semanas ocupándose personalmente del registro del sonido. Asegura que oyendo el fluir de la palabra puede aprehender mejor una realidad que se escapa a la mirada. Luego viene su personal retorno a la infancia, cuando, como niño que juega a la papirofleja, se pasa cerca de un año, doce horas diarias, editan-

do todo el material rodado. Es entonces cuando organiza y descubre la película, a sabiendas de que si juntas un plano junto al otro, la suma otorga un nuevo sentido a cada imagen.

Wiseman ha señalado que en sus películas ha intentado impresionar "una mirada intensa sobre una realidad precisa". Parece justo: su altura moral (o lo que es lo mismo: su "punto de vista documental", por recuperar la bellísima expresión de Jean Vigo) se sitúa siempre a la altura del hombre corriente. De ahí que en cierta ocasión, cuando se definió como "un comediante social", resumiera la ética de quien decide filmar la vida porque ama la vida filmada. Por ello, cuando al final de *Titicut Follies* aparece un grupo de locos cantando en un teatrillo y el film se convierte en un musical, no es raro que descubramos que, tras la realidad trágica de la escena, se revela un cineasta que en vez de teatralizar la vida prefiere entender la vida como teatro. Los documentales de Wiseman son, por tanto, el testigo de complejas relaciones humanas enclavadas en escenarios que marcan las pautas del drama. Y su tema será, en resumidas cuentas, la búsqueda del individuo en una escena que, mostrando las numerosas contradicciones de las reglas del juego, parece acabar alienándolo.

Fiel a las situaciones que se plantean, en las que jamás interviene, Wiseman acaba reconociendo la propia artificialidad del artefacto filmico a través del montaje, cuando el cineasta fragmenta, ordena y agrupa la realidad filmada. Quedan entonces pedazos de tiempo estructurados en un discurso rico en metáforas. La propia conciencia de la representación y el deseo de apresar el tiempo son, en síntesis, los signos de esa conciencia moderna de la que hablábamos.

Wiseman es, sin embargo, un cineasta que prefiere hablar sobre los valores morales de sus films antes que sobre la puesta en escena. Es lógico en un hombre que demuestra amar mucho más a la vida que al propio cine. Lo que no impide que reconozcamos un gran valor estético en sus films, cuya puesta en escena, limpia y ascética, parece haber evolucionado, a la manera de Ford u

Ozu, hacia una depuración cada vez mayor. De igual modo, su obra parece alcanzar una mayor coherencia y viveza si la pensamos como obra global, como suma de imágenes en continuidad.

Por todo ello sus films no deberían seguir invisibles entre nosotros. Varias generaciones de cinéfilos, cineastas, sociólogos y personas en general todavía desconocen las hermosas y fundamentales películas de este viejo capitán cuya obra, heredera de la tradición humanista que abanderan Flaherty, Renoir y Rossellini, muestra con insólita fe y hermética belleza las huellas de la civilización moderna. Mientras tanto, suponemos que Frederick Wiseman, tras este viaje por tierras ignotas, ya debe haber regresado a su Ítaca particular: la sala de montaje que posee junto al mar, en la bahía de Boston.

—Usted ha señalado que su intención en las clases del Master de Documental de Creación era enseñar a sus alumnos a leer los documentales.

—Creo que no hay ninguna diferencia entre leer una película y leer un libro, un poema, o leer cualquiera de las cosas que vemos cada día ante nosotros. Es una cuestión de inteligencia y de tener un cierto tipo de sensibilidad hacia lo que vemos. Leer un film es exactamente lo mismo que tratar de conocer a la persona que tienes delante. Hay que averiguar qué piensa o cómo es. Mi intención en estas clases ha sido estimular a la gente para que aprenda cómo hay que realizar y entender los films documentales. Por eso, cuando digo que estoy interesado en enseñar cómo leer un film, me estoy refiriendo a que se debe prestar la misma atención a lo que pasa en la pantalla que a lo que nos hace avanzar cada día en la vida. Si conoces a una persona, la primera vez, casi de un modo instintivo, haces un juicio sobre ella. Puedes decir: me gusta o no me gusta, quiere algo de mí, me quiere dar algo, o puedes pensar que es agradable, o que no te interesa... un film te pide el mismo tipo de cuestiones. Si quieres leer un film tienes que tratar de figurarte qué es lo que en realidad te está queriendo decir el cineasta. Hay que entender qué metáforas utiliza para expresarse. El tipo de inteligencia y sensibilidad es el mismo que utilizamos en nuestra vida cotidiana, excepto que quizá se trata de una experiencia más concentrada.

—Viendo sus películas en seguida se percibe su interés por las relaciones humanas y por el ser humano. En sus films, con frecuencia hace planos cortos que nos muestran el rostro de las personas ante las situaciones que se les plantean. Sin embargo, nunca particulariza en personajes concretos. ¿Le interesa mostrar un concepto abs-

tracto del ser humano?

—No creo que sea un concepto abstracto. Deliberadamente nunca sigo a un solo personaje porque me gusta situar el emplazamiento o la institución. Pero espero que la gente que aparece en mis documentales aparezca como seres humanos, con todas sus contradicciones. Siempre confío en respetar a las personas que salen en mis películas.

—Decimos eso porque usted está considerado un documentalista sobre las instituciones, y en cambio creemos que es más bien un cineasta interesado en mostrar las relaciones humanas.

—Las instituciones son un pretexto, una excusa. Lo que yo filmo son las personas. Las instituciones son un pretexto que marco en las reglas de mi juego, igual que decido no salir fuera de los límites de la institución. Es muy arbitrario, pero soy yo quien decide que todo lo que saldrá en la película tendrá lugar en un edificio o en un territorio concreto. Me interesa la gente, pero también es cierto que me interesa mucho la relación que mantiene la gente con las leyes, las reglas y las regulaciones. Y todo esto viene representado por las instituciones. Lo que me interesa son las relaciones entre la gente y su interacción con la institución.

—¿Hasta qué punto cree que la institución determina la conducta de las personas?

*—Es muy difícil hacer generalizaciones acerca de las instituciones. Si tomamos una institución, por ejemplo la policía, veremos que no podemos generalizar diciendo que todos los policías son buenos o que son violentos. Tienes que referirte a grados de profundidad. El otro día en Toulouse una persona me preguntó acerca de *Law and order* (1969). No podía decir si estaba a favor o en contra de la policía. Bueno, es una típica cuestión francesa porque es abstracta: es estúpido llegar a la conclusión de estar a favor o en contra de la policía después de ver mi película. Puedes estar a favor o en contra de un aspecto particular del trabajo policial, o a favor o en contra de algo que ha hecho un policía. Pero la idea de estar a favor o en contra de la institución policial no se puede plantear en estos términos. Sería simplificar demasiado.*

—¿Pero usted en sus films intenta hacer una crítica o prefiere dar algunas pistas al espectador?

—Prefiero dar pistas al espectador a través del montaje y la estructura del film, estableciendo conexiones entre las secuencias. Intento proponer metáforas. Es muy indirecto, pero tengo confianza en que el espectador lo comprenda.

—¿Muestra, por tanto, su punto de vista de un modo claro?

—Creo que sí que muestro un punto de vista personal,

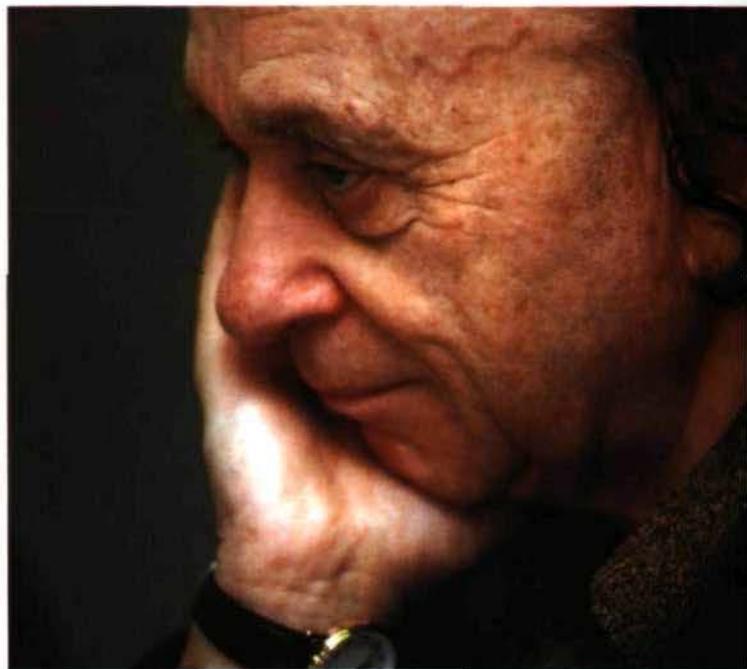
aunque quizá haya gente que no esté de acuerdo. Hay gente que ve mis películas y no saben distinguir mi punto de vista, pero creo que queda bastante claro. Mi actitud queda manifiesta en el montaje, en mi manera de relacionar los planos y las secuencias. Intento provocar que la gente analice por qué he montado de esa forma determinada, por qué esa secuencia va detrás de esa otra, o por qué esa escena es la última de la película. Es decir, que se pregunte por qué he organizado el documental de la forma en que lo he hecho.

—¿Cuándo determina el estilo de sus películas?

Durante el rodaje, aunque es algo bastante variable. Por ejemplo, en *Zoo* (1992) marqué el estilo teniendo en cuenta que los planos de los animales tenían una duración corta y que, por otra parte, los animales no hablaban demasiado. Esto ya determinaba un aspecto estilístico del film. Por contra, cuando hay conversaciones, el estilo viene determinado por el tipo de diálogo: si se trata de una conversación rápida, picada, las secuencias serán muy cortas, si es una conversación complicada y necesita mucho tiempo, la parte que use de este diálogo también necesitará su tiempo. El material es el que condiciona el estilo del film. Si una conversación es compleja y ahí radica su interés, debo mostrarla en toda su complejidad. Si no es interesante, entonces la hago más corta, aunque siempre es muy duro resumir una conversación compleja en treinta segundos. Escribiendo es más fácil porque existe un mayor grado de abstracción y se pueden utilizar palabras con significados más generales. Lo que sucede es que en la vida la gente no habla de esta manera. De todas maneras creo que para mí sería muy difícil hacer un documental en silencio. Por ejemplo, cuando filmé a gente sordomuda en *Deaf* (1986), había mucha comunicación por signos y decidí no poner subtítulos para que los espectadores estuvieran en la misma posición en la que están los sordomudos respecto a las personas que hablan. Así que el estilo no pretende más que reflejar lo que está pasando en el film.

—Teniendo en cuenta, además, que no hace documentación previa, sus films deben ser verdaderas experiencias con el azar.

—Sí, toda mi vida es un experiencia con el azar, con la suerte. Todo aspecto de mi vida tiene que ver con la suerte. ¡Mi vida no está demasiado bien organizada! Por eso a veces me he comparado con un jugador de cartas, ya que siempre tomo riesgos. Por ejemplo, cuando escojo un tema estoy tomando un riesgo, porque no sé si se convertirá en una buena película, o incluso si llegará a ser una película. Tampoco sé qué va a hacer la gente o qué



va a decir. También hay riesgo al no hacer documentación previa sobre el tema o la institución, y también hay un riesgo muy importante cuando tengo mucha cantidad de material rodado y ni tan siquiera sé si será bueno para el montaje o si acabará teniendo alguna coherencia o sentido. Pero la verdad es que esto me divierte muchísimo. En mi trabajo obtengo el beneficio de estar completamente abierto a la experiencia.

—En su filmografía se observa una evolución hacia la abstracción, a la vez que un alejamiento de los propósitos reformistas que tenía en su primer film, *Titicut Follies* (1967). Da la sensación que su control sobre el nivel metafórico y estético de sus films es cada vez mayor.

—Para mí no es fácil decir qué ha evolucionado y cómo. Es cierto que en *Titicut Follies* tenía objetivos reformistas y sociales, y que esos objetivos eran más evidentes que en otras películas mías, pero también es verdad que en *Titicut Follies* ya había aspectos muy abstractos. Los dos films que realicé a continuación, *High School* (1968) y *Law and order*, perseguían algunos objetivos sociales, pero ya tenían más temas abstractos. En *High School* está, por ejemplo, la relación entre lo que pasa dentro de la escuela y lo que pasa fuera. Y vemos que lo que pasa dentro de la escuela es un reflejo de los valores que rigen fuera. En algunos de mis films hay aspectos muy abstractos porque los temas lo eran: *Sinai Field Mission* (1978) es una película muy abstracta, *Zoo* (1992) en cierto modo también es un documental muy abstracto, ya que trata sobre un zoo pero va bastante más allá... En cambio, *Public Housing*, el último documental que he hecho, es me-

nos abstracto. En parte es debido a mí, en parte es debido al material, y en parte es debido al tratamiento que le doy al material.

–*Algunas de las secuencias de sus películas son muy divertidas. Dada la seriedad de los temas que tratan, puede parecer sorprendente la presencia del humor.*

–Yo también encuentro que hay secuencias muy divertidas. Espero que la gente encuentre mis documentales un poco divertidos, porque creo que hay bastantes que lo son mucho. *Zoo* tiene momentos divertidos, *Law and order* a su manera también, *High School*... Normalmente en el rodaje ya podías ver que eran momentos divertidos, aunque quizá entonces estaban envueltos por una situación muy dura. Pero no dejaban de ser divertidos cuando pasaban.

–*Usted ha comentado que el documentalista siempre debería tener una obligación moral frente a las personas que filma. Viendo sus films, por ejemplo *Near Death* (1989), una película que afronta de modo directo el tema de la muerte, uno se pregunta si existe una frontera ética que exija al documentalista detener la filmación en ciertas situaciones. ¿Cree que es posible determinar esa frontera?*

–Es una frontera muy subjetiva. No pienso que exista un estándar absoluto, sino que más bien de lo que se trata es de satisfacer el propio sentido personal de la moralidad. En el caso de *Near Death*, lo que hice fue conseguir siempre el permiso de los pacientes cuando estos estaban conscientes. Cuando no lo estaban, obtuve el permiso de sus maridos, mujeres, hijos o hijas. Si no hubiera tenido el permiso, no lo hubiera hecho. El problema puede venir si la gente no entiende exactamente lo que dices que vas a hacer. O también se puede correr el riesgo de no tener su permiso y esperar a terminar la película para enseñársela y que vean el uso particular que se ha hecho del material. Pero yo no lo hago, porque para mí sería imposible hacer un film de ese modo. Soy muy estricto tratando de conseguir el permiso de la gente en cada escena que ruedo. Si no lo consigo por adelantado, antes de filmar, cosa que lógicamente muchas veces resulta imposible, intento que me den su permiso después de la escena. En el caso de la gente que aparece en *Near Death* tenía los permisos antes: entraba en sus habitaciones y hablaba con ellos o sus familiares.

–*¿Cómo establece la complicidad con la gente a la que filma?*

–Creo que hay que ser lo más honesto posible con la gente. Yo les digo de entrada cómo será mi método de trabajo y les explico qué utilidad tendrá la película y confío que,

con el tiempo, podamos establecer una buena complicidad. Nunca les digo qué gestos tienen que hacer ni cómo tienen que moverse. Lo peor que puedes decirle a alguien a quién estás filmando es que no mire a la cámara.

–*Ha señalado que aporta su punto de vista en el montaje de sus films. ¿Cree que en el montaje existe el riesgo de que la subjetivación se convierta en una manipulación de la realidad? ¿Cuál sería la línea que separa la subjetivación de la manipulación?*

–Es una frontera muy diluida, porque la frontera cambia según el trabajo de cada cual. Como decía, no hay un estándar absoluto para indicar a nadie el modo correcto de hacer bien o mal las cosas. En realidad, todo lo que se hace en el trabajo documental tiene en cierta manera algo de manipulación: la elección de un tema, cuánto tiempo decidimos rodarlo, cómo lo hacemos, qué secuencias decides montar, cómo las montas y qué resultado sacas de todo ello... todo esto representa la subjetividad de los juicios.

–*Lo que sucede es que las imágenes documentales que se pasan en los noticieros tan sólo suelen interesar por su carácter sensacionalista. Y al presentarlas como una especie de espectáculo quedan manipuladas.*

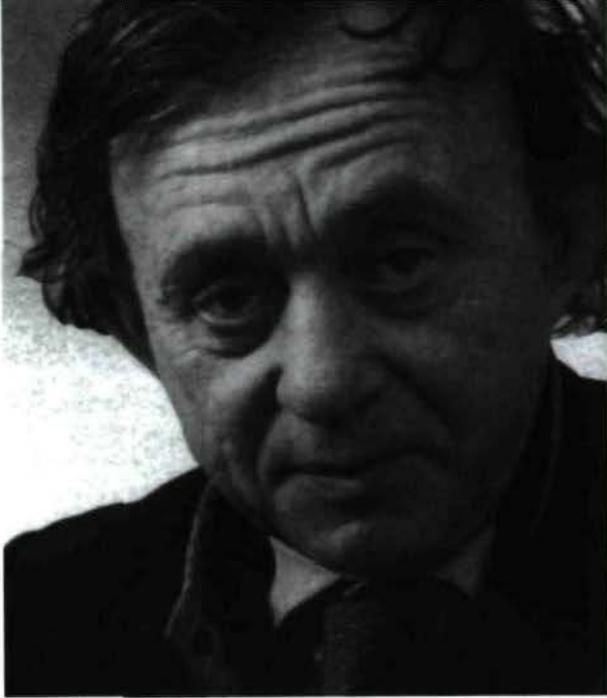
–Según me cuentan, porque yo nunca los veo, hay muchos shows de este tipo en la televisión americana. Convertir la realidad en un espectáculo e interesarse simplemente por el carácter sensacionalista de las cosas es algo detestable y que yo odio particularmente. Por eso, por una cuestión básica de principios, prefiero no ver esos programas.

–*Algunos teóricos le han emplazado en el direct cinema, movimiento que, junto al del cinema vérité, promulgaba la posibilidad de registrar la realidad de un modo objetivo. ¿después de treinta años del inicio de su filmografía, qué piensa usted de esas tendencias del documental?*

–No estoy interesado en saber dónde me encasilla la gente. No leo esa clase de libros. No los entiendo cuando los intento leer. Es el trabajo de otra gente, no mi trabajo. No me veo a mí mismo en relación al *cinema vérité* o al *direct cinema*: es un tema que no me interesa.

–*Entonces el término de cinema vérité no tiene ningún sentido para usted.*

–Exacto. El término *cinema vérité* no tiene ningún sentido para mí porque no tengo ni idea de lo que significa. Creo que es un término francés presuntuoso, que no tiene sentido. Porque, con seguridad, ni mis películas ni las de ningún otro representan la verdad. Si *cinema vérité* simplemente significa “fly on the wall” o seguir a la gente, puede que esté de acuerdo. Lo que pasa es que el concepto “fly on the wall” también es una denominación sim-



plista, ya que no creo que ningún documentalista pueda pasar desapercibido en una escena como lo hace una mosca. Este tipo de cine observacionista significa poco porque no es cierto que estés en un solo emplazamiento con la cámara y te dediques simplemente a observar. Conscientemente siempre estás haciendo juicios subjetivos: el simple hecho de cambiar el ángulo de cámara, o de cambiar el foco durante la filmación, o de decidir la duración de la toma... el hecho de comprimir una hora y media en sólo seis minutos en el montaje. Son todo ejemplos de subjetividad.

—¿Qué actitud política toma en sus films?

—Tomo una actitud política, pero no ideológicamente política. He tratado instituciones que están involucradas en el sistema político americano como la asistencia social, la policía, los tribunales juveniles... pero siempre lo que he hecho es tomar una determinada actitud política, que es la mía, y no la de ningún grupo. No quiero acomodar ni concordar mis documentales al marxismo de los cuarenta, a los políticos demócratas, a los socialistas, republicanos, trotskistas... eso no me interesa en absoluto. Mis documentales reflejan mi personal sentido anarquista de la vida.

—Ha realizado treinta documentales y un sólo film de ficción. ¿Qué relación tiene con el cine de ficción?

—Me gustan mucho los films de ficción, y me gustaría hacer otro film de ficción el próximo año. Tengo escrito el guión pero no sé si conseguiré el dinero. ¡Pero siempre quiero tener un documental preparado para realizar! Además, hacer un documental es más simple, puesto que para mí es más fácil obtener el dinero. Me aburre mucho tener que hablar con productores para conseguir dinero. Por otra parte, tengo que decir que no hago distinción al-

guna entre películas de ficción y documentales, porque pienso que los documentales tienen sus aspectos ficcionales. Desde el punto de vista estructural, son absolutamente ficcionales. Los documentales se organizan como una ficción, con un sentido arbitrario y subjetivo. En ellos nada tiene lugar tal y como sucedió en la vida real. Todo tiene diferente duración y forma. Y, por supuesto, la estructura global del film y su organización también es diferente.

—Nadie habla de su experiencia *Seraphita's Diary* (1986), su único film de ficción.

—Quizá porque no interesa a nadie. A mi me interesó, fue algo completamente experimental. Fueron seis meses muy excitantes.

—¿Qué cineastas de ficción le gustan?

—Bueno, mis films preferidos son los de Buster Keaton y los de los hermanos Marx. Son los que más me gustan.

—¿Cuál es su próximo proyecto?

—Quiero empezar a montar un documental sobre un pequeño pueblo de pescadores en Maine. Acabo de finalizar el rodaje, me estoy tomando un tiempo de descanso y ahora es cuando quiero sumergirme de verdad en la película... ¡Me queda un duro trabajo! El pasado junio terminé un proyecto sobre un hogar para pobres en Chicago, *Public Housing*: edificios de apartamentos estatales para gente pobre. En Chicago, como en todas las grandes ciudades de los Estados Unidos, esos apartamentos están habitados por los más pobres: negros e hispanos. La película la filmé en un gueto negro de Chicago y la he titulado *Public Housing*, aunque en realidad es básicamente un documental sobre los negros pobres en Chicago.

—Usted ya debe saber, dado que lleva varios días en Barcelona, que España carece de tradición documental. Una iniciativa como la de este Master, o la reciente proyección en las pantallas de algunos films documentales, parecen ser los primeros pasos para cambiar esta situación. ¿Qué es necesario para crear una tradición?

—La verdad es que no conocía la situación del documental en España hasta ahora. En cierto modo, me parece bastante sorprendente. Es extraño, por ejemplo, que apenas se hayan hecho films sobre la Guerra Civil. Es un tema que es necesario que se conozca con mayor profundidad. No entiendo el silencio de los propios españoles al respecto. En cambio, parece que los mejores trabajos sobre la Guerra Civil los han hecho extranjeros. En todo caso, no conozco los pasos formales necesarios para crear una tradición documental. Lo que sí es necesario es que la gente joven tenga una actitud abierta ante la realidad que les rodea ♦