

Documentar una cultura

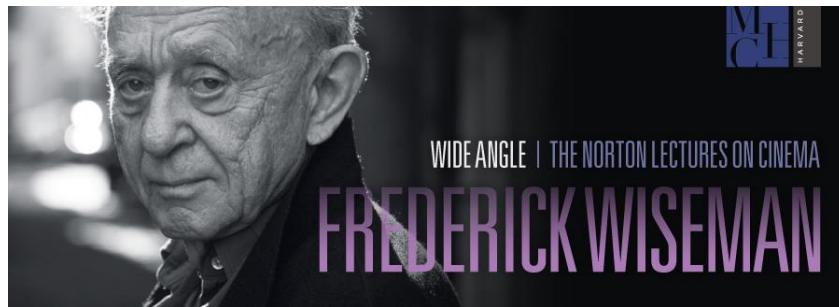
Notas sobre dos conferencias de Frederick Wiseman

por Marina Moguillansky

Frederick Wiseman es uno de los documentalistas más importantes y prolíficos de los Estados Unidos. Nacido en Boston en 1935, se dedicó a filmar en forma independiente y lleva realizados alrededor de cincuenta documentales en los cuales retrata la vida cotidiana de ciertos espacios -por lo general instituciones como hospitales, universidades, departamentos de policía, etc. - a través de un estilo de registro que, en su época, fue conocido como *Direct Cinema*. Su primer documental, *Titicut Follies* (1967) acerca del hospital psiquiátrico de Waterbridge, reveló las condiciones infrahumanas del trato que se daba en la década de 1960 a los internos; razón por la cual Wiseman fue llevado a juicio y el film se vio censurado durante muchos años. A partir de entonces, se sucedieron los documentales siempre con un estilo muy personal de observación y registro, construyendo la narración a través del encadenamiento de secuencias y sin recurrir jamás a la voz off ni a los intertítulos. La mayor parte de sus documentales se dedican a instituciones o lugares dentro de los Estados Unidos, lo cual le ha valido ser calificado como una suerte de cronista audiovisual de la cultura norteamericana, aunque en los últimos años también hizo algunas películas en Francia y en Inglaterra. Si bien se lo incluyó en el canon del cine documental, su obra tuvo difusión muy dificultosa durante mucho tiempo, en parte por la censura que padeció su primer film y en parte por el carácter estrictamente independiente de su modo de trabajo, que condujo a una limitada distribución de sus películas a través de la productora Zipporah Films. Sin embargo, Wiseman ha sido crecientemente reconocido y destacado en diferentes ámbitos, en particular en los festivales de cine, y muchas de sus películas son referencias clave en la

Cine Documental

historia del cine documental. En los últimos años tuvieron lugar varias retrospectivas sobre su filmografía; en 2016, Wiseman recibió un Oscar honorario. Uno de sus últimos films, *Ex Libris* (2017), que retrata la Biblioteca pública de Nueva York, estuvo nominado a los premios Oscar en 2018.



Por estar haciendo una estancia académica, tuve la suerte de estar presente en las conferencias que brindó Frederick Wiseman el 29 de enero y el 5 de febrero de 2018 en la Universidad de Harvard en el marco de *Wide Angle- The Norton Lectures in Cinema*.¹ Estas conferencias tuvieron el espíritu celebratorio de un merecido homenaje al realizador, tras años de dificultades diversas y falta de reconocimiento. En estos días, Wiseman fue presentado como el mejor director de cine de los Estados Unidos, como el autor de "la" obra que sintetiza el siglo XX norteamericano y también como una suerte de sucedáneo local de Michel Foucault, en tanto sus documentales revelan los mecanismos institucionales de coerción y vigilancia.

Las conferencias tuvieron lugar en el *Teatro Sanders* (un auditorio con capacidad para mil personas que estuvo lleno en ambas ocasiones) donde fue recibido por un largo aplauso de pie por parte de los asistentes, en un homenaje que se repitió al cierre de su segunda y última conferencia. La apertura de la conferencia estuvo a cargo de Homi Bhaba, que ofició de anfitrión, en tanto actual director del *Mahindra Humanities Center* de la Universidad de Harvard. En su discurso inaugural, Bhaba destacó que se trataba de la primera vez en la historia de las Norton Lectures en que se invitaba a cineastas para dictar las conferencias, y que ello daba cuenta de un importante -

Cine Documental

aunque sin dudas tardío- reconocimiento de la potencia cognitiva e intelectual del cine, que para Bhaba es el lenguaje del siglo XX. Las conferencias de Wiseman fueron acompañadas por una retrospectiva que ofreció el Harvard Film Archive -una selección, dada la prolífica obra del realizador- que incluyó a los siguientes títulos: *High School* (1968), *Hospital* (1969), *High School II* (1994), *Primate* (1974), *Boxing Gym* (2010), *Titicut Follies* (1967), *The Store* (1983), *Near Death* (1989), *Public Housing* (1997) y *At Berkeley* (2013).

Durante sus conferencias, Frederick Wiseman buscó ofrecer un panorama de su trabajo como documentalista, dando cuenta de su forma de trabajo a través de una exposición que se fue ordenando y construyendo sobre un conjunto de secuencias de sus diversas películas. El título escogido para sus conferencias "La búsqueda de historia, estructura y sentido en el cine documental" da cuenta del énfasis que buscaba transmitir Wiseman. Para él, su tarea es más parecida a la de un novelista que a la de un periodista, pues defiende siempre el carácter creativo de su trabajo y la dimensión configuradora de sentido de la edición en el cine documental. Los conceptos de historia, estructura y sentido fueron mencionados varias veces por Wiseman para enfatizar el lado activo de su papel como realizador de documentales.

Para Wiseman, el trabajo del realizador de cine documental tiene dos etapas que se diferencian: primero, la etapa de filmación, caracterizada por la aventura, lo inesperado y por la demanda de atención; la segunda es la etapa de edición, el momento creativo y constructivo, en el que se toman decisiones formales y se construye la estructura del documental. Estas etapas están relacionadas, pues las decisiones editoriales que se podrá tomar con los *rushes* son anticipadas o posibilitadas por decisiones previas (filmar o no ciertas situaciones, elegir el modo de ubicar la cámara, el tipo de plano). Según Wiseman, fue editando que él aprendió a mejorar su modo de filmar, pues así fue notando qué tipo de planos hubiera necesitado para componer la



Cine Documental



secuencia de la mejor manera, y entonces en la siguiente oportunidad filmaría ya guiado por ese conocimiento construido en la propia práctica. En cuanto a sus antecedentes, la tradición del *close reading* que estaba en boga durante los años de su formación universitaria, lo marcó más que cualquier contenido de sus estudios, empleando la modalidad de la lectura detallada a las experiencias o situaciones que estuviera registrando. Para Wiseman, su tarea como documentalista depende de su capacidad para leer adecuadamente, a través de los detalles, una situación determinada como pueden ser los diálogos o las distintas interacciones sociales que observa en las instituciones o lugares que filma.

En ambas conferencias, Wiseman repasó su extensa filmografía eligiendo secuencias de sus películas, para luego discutir las. Su lógica de trabajo se basa en una primera elección de un espacio o institución, buscando que el lugar sea la estrella (y en esto se diferencia, según dijo, de la moda de seguir a un personaje). Pasa un determinado tiempo filmando en el lugar, buscando captar todo lo que ocurre. El límite espacial es fundamental ya que le permite seleccionar lo que será de interés para la película ("lo que ocurre en el lugar, es para el documental, lo que ocurre fuera, no lo es", dirá Wiseman). Al elegir dónde filmar, su criterio es buscar lugares o instituciones que lleven algún tiempo funcionando, que puedan considerarse buenos ejemplos de ese tipo de institución o lugar y que afecten la vida de muchas personas. Luego la cuestión es conseguir la autorización, pues toda película comienza con la negociación para el ingreso al espacio que desea filmar. Durante las conferencias, varias veces le preguntaron cómo hacía para poder filmar en instituciones tales como el hospital psiquiátrico de una prisión o una oficina de seguridad social. Según Wiseman, no es complicado; su gran secreto, reveló con ironía, es simplemente preguntar ("I just ask"). Confesó que muchas veces el proceso lleva un largo tiempo y también que en muchas ocasiones le han dicho que no, pero siempre habrá otras instituciones similares que estarán dispuestas a darle acceso.

Cine Documental

En su exposición, el cineasta eligió una serie de secuencias de sus películas a través de las cuales buscó exponer la distinción -y articulación- entre dos niveles: el literal y el abstracto. El nivel literal, según Wiseman, se refiere a lo que se lee o interpreta en una secuencia de modo directo, lo que está ocurriendo, tal como cualquiera lo describiría. La dificultad de esta distinción es que como sabemos, los espectadores tienen diversas lecturas de lo que está ocurriendo (como se demostró allí mismo, pues cuando se abrió la oportunidad al público para preguntar y comentar, surgieron interpretaciones diferentes sobre el sentido literal de las secuencias que Wiseman había mostrado). Pero siguiendo con la lógica de su exposición, este nivel literal se diferencia de un nivel más abstracto, que se refiere al sentido profundo de lo que muestra una escena, a sus implicancias más allá de lo que se ve directamente en la pantalla.

La primera secuencia que mostró procedía de *Law and order* (1969), filmada en el Departamento de Policía de la ciudad de Kansas, cuyas rutinas cotidianas se busca registrar. La secuencia muestra el arresto de una mujer, acusada de prostitución. Un policía encubierto había arreglado una cita con ella, pero resultó asaltado y la mujer escapó. Fue entonces que el patrullero, en el cual se encontraba Wiseman filmando, recibió un pedido de ayuda. Al llegar allí, el bedel del hotel les indicó que la mujer estaba escondida en el sótano: la filmación muestra a los policías bajando y descubriendo allí a la mujer, que se resiste a ser capturada y es ahorcada con el brazo de uno de los policías durante varios segundos. Al ser soltada, la mujer le dice a otro policía: "él estaba ahorcándome", pero el policía le contesta que no, que fue su imaginación.

Creo que el policía ahorcó a la mujer durante 30 segundos, yo no intervine, pero me gusta pensar que si hubiera durado más yo habría hecho algo. Creo que el policía no actuó diferente porque yo estuviera allí, simplemente ellos hacen eso de manera rutinaria, saben

cuánto tiempo pueden presionar y luego soltar.

En la discusión de esta secuencia, Wiseman señala que allí aprendió que las personas actúan de la forma en que consideran apropiado, pero quien los observa puede no coincidir con esta apreciación. De allí él deduce que la filmación, la presencia de la cámara, no cambia la forma en que las personas actúan, y que esto constituye una pequeña excepción al principio de indeterminación de Heisenberg². Además, señaló la diferencia entre el contenido literal de la secuencia y el contenido abstracto. Según Wiseman, lo que puede verse en la secuencia es que unos policías arrestan a una mujer por prostitución (contenido literal), pero además puede interpretarse que los policías le enseñan una lección a la mujer, que debe saber cuáles son los límites, que debe obedecer a la policía, ya que hay un sistema de relaciones entre la policía y las prostitutas; puede leerse también allí una diferencia racial, ya que la mujer es negra y los policías son blancos; y por último, aparecen cuestiones éticas ligadas al uso de la fuerza por parte de los policías (todo ello corresponde, según Wiseman, al contenido abstracto). En la discusión de esta secuencia y de su inserción en el documental, Wiseman señala que se propone plantear preguntas con sus documentales, de manera implícita, y no busca resolverlas, sino acumular tensión narrativa. Las respuestas, si las hubiera, quedan del lado de los espectadores. Si pudo filmar esa escena fue por estar en el momento justo y en el lugar indicado. De allí se deriva uno de sus principios a la hora de trabajar en sus documentales: nunca hace investigación previa, toda la investigación se hace con la cámara encendida y ya en pleno rodaje. A lo sumo, puede ir al lugar una o dos veces antes para ver cuestiones de logística, pero intenta reducir al mínimo ese tipo de incursiones previas al comienzo de la filmación, ya que no quiere perderse nada.

La clave para registrar cosas interesantes y que el documental comience a tomar forma, según Wiseman, es estar allí una cantidad suficiente de tiempo y prestar mucha atención a lo que



Cine Documental



está ocurriendo. Él suele quedarse entre 4 y 8 semanas, durante las cuales filma entre 80 y 110 horas. En cierto sentido, este diseño de un dispositivo que comprende un espacio y un tiempo para filmar, se asemeja al tipo de trabajo que caracterizaba al documentalista brasileño Eduardo Coutinho (1933-2014). Sin embargo, dos diferencias centrales los distinguen: por un lado, Coutinho intervenía de modo directo en la configuración de las situaciones, haciendo entrevistas y generando conversaciones o interacciones con los sujetos que filmaba, por otro lado, Wiseman y su equipo permanecen en general un tiempo más prolongado en el lugar en el que filman. La comprensión, el conocimiento y la familiaridad que logra el realizador tras pasar unas cuantas semanas filmando una determinada institución o espacio delimitado, es la clave que le permitirá dar forma al documental. Es necesario que el director tenga una experiencia propia de lo que ocurre, del sentido de esas situaciones, tanto literal como abstracto, para registrarlas y sobre todo, para ser capaz luego de editar en forma adecuada el material en bruto.

Una vez terminado el proceso de rodaje, para Wiseman comienza la etapa más importante que es la edición. Para editar un documental, Wiseman se toma unos 6 a 8 meses durante los cuales estudia el material y edita cada una de las secuencias que cree que incluirá en el mismo. En ese período se toman las decisiones formales más importantes, se eligen los planos y se conforman las secuencias, se da un sentido a la historia que contará el documental. Es entonces cuando el realizador busca lograr el equilibrio para que se entienda qué está ocurriendo. Cada secuencia, según Wiseman, debe ser autónoma, auto-explicatoria, debe poder comprenderse por sí misma. Su modo de trabajo en esta etapa incluye un cierto diálogo consigo mismo, pues intenta explicarse a sí mismo en palabras qué es lo que está ocurriendo, hasta tenerlo claro. Luego, cuando ya está suficientemente familiarizado con todo el material, arma la estructura de la película; ello puede ocurrir en solo 5 o 6 días, es como si finalmente se condensara la idea del documental y entonces todo empieza a ordenarse. A partir de allí, trabaja en pulir los

Cine Documental

empalmes entre una y otra secuencia, piensa con mucho cuidado que debe ir primero y qué debe ir después. Todo este trabajo de edición es lo que realmente le da la forma a la película. El sentido del documental, según Wiseman, no es una creación arbitraria sino que parte de la comprensión que logró el realizador acerca de lo que ocurría en esa institución. De esta manera, el sentido se va construyendo desde el primer día de rodaje, aunque hay algo -un cierto "cierre"- que sólo descubre en el momento de la edición, en ese revisionado de las imágenes sin editar en el que va imaginando, diseñando y construyendo su película.



La segunda secuencia que mostró provenía de *In Jackson Heights* (2015), una de sus películas más recientes, filmada en color en uno de los barrios con mayor diversidad étnica de la ciudad de Nueva York. La secuencia muestra a un grupo de mujeres que pertenecen a algún tipo de colectividad (poseen remeras especiales) mientras limpian las calles; se acerca una mujer y les pide que recen por su padre, que está muy gravemente enfermo y deberá atravesar una operación. Las mujeres entonces forman una ronda y comienzan una oración colectiva, en voz alta, pidiendo por la recuperación del padre de la mujer. El comentario de Wiseman al respecto apuntó a destacar que una situación que parecía cómica en un comienzo, devino en un clima

Cine Documental

altamente emocional, allí está ilustrado el aspecto de lo inesperado en el cine documental, pues él no crea ese tipo de escenas, sino que las "encuentra" y al registrarlas analiza si de alguna manera ilustran algo que pueda resultar relevante. Si algo puede aprenderse de esa secuencia, es que los extraños pueden ser amables y empáticos algunas veces.

Una secuencia de *Basic training* (1971), rodada en Fort Knox, Kentucky, durante la guerra de Vietnam, en una unidad militar de entrenamiento, mostraba ejercicios realizados cuerpo a tierra por un grupo de soldados, que debían sortear algunos obstáculos, con un sonido de ametralladoras. A continuación, un desfile militar acompañado por música rítmica. Al ver a los soldados realizar una suerte de coreografía en sus entrenamientos, Wiseman tuvo la idea que sería el "organizador" del film, pues se propuso captar el juego entre el movimiento de los cuerpos y los sonidos de la banda militar. El sentido literal de la secuencia es que hay un grupo de soldados realizando un entrenamiento, con sus rostros tiznados y ropa camuflada; el sentido abstracto, que puede leerse allí, es que hay un aspecto primitivo, tribal, en la guerra y en el acto de matar. Él buscó explorar el proceso por el cual se convierte a un civil en una persona capaz de matar, en un asesino. El carácter rutinario y repetitivo de las actividades le permitió realizar tomas desde distintas perspectivas, con algunos *close ups* que no suelen caracterizar a su trabajo (con la excepción de *Meat*, de 1976 y *Belfast Maine*, de 1999), pues en general, sólo hay una oportunidad para filmar en el tipo de documentales que él acostumbra a hacer.

La secuencia de apertura de *Welfare* (1975), rodado en una oficina de seguridad social de Nueva York, destinada a evaluar los pedidos de asistencia por emergencia alimentaria, muestra a distintas personas siendo fotografiadas por una empleada de la oficina, a varias personas sentadas esperando, mientras las llaman por una combinación de letras y números. Un hombre se presenta como indígena nativo, protesta porque no le brindan

asistencia por carecer de documentos. Al respecto, Wiseman destacó la presencia de personas de distintas razas, tanto extranjeros como nativos; era importante mostrar que también los norteamericanos acudían al servicio de asistencia social, pues el discurso dominante sostiene que son sólo los inmigrantes los que lo usan. Las situaciones a menudo son ambivalentes, según Wiseman: el uso de un código de números y letras, puede deshumanizar a las personas, pero al mismo tiempo protege su privacidad.

La ética de la investigación aparece como centro en *Primate* (1974), un documental sobre la investigación científica con animales, filmado en el Yerkes Regional Primate Research Center, de la Universidad de Emory, en Atlanta. Una escena muestra a dos hombres discutiendo las posiciones sexuales más comunes de los gibones, una especie de monos, cuando se encuentran en cautiverio y cuando se encuentran en libertad. Un científico describe el método observacional que emplean, mientras vemos a un asistente que observa a dos monos enjaulados y marca en una hoja (un "checklist") el tipo de conductas que desarrollan en cada unidad de tiempo. Wiseman comenta que puede notarse un contraste entre el tipo de observación que se emplea en ese centro de investigación y el tipo de observación que realiza él mismo en su documental. Luego, un paneo por los rostros de los investigadores del centro, cuyas largas barbas los asemejan a los primates con los que experimentan. El documental enfatiza la continuidad entre unos y otros, proponiendo implícitamente algunos interrogantes éticos sobre el tipo de experimentos a los que someten a los animales.

La última secuencia que eligió Wiseman para cerrar su conferencia provino nuevamente de *In Jackson Heights*, pero en este caso se trataba de una escena en la que se desarrolla una clase de entrenamiento para conductores de taxis. Un instructor de Bangladesh explica los puntos cardinales y propone una fórmula insólita para recordarlos, produciendo un efecto de comicidad extraordinario. El comentario de Wiseman apuntó

Cine Documental

precisamente a destacar que él no busca explícitamente la comicidad de las situaciones, ni busca subrayarla o crearla al editar sus escenas en los documentales, pero inevitablemente ocurren situaciones graciosas, pues forman parte de lo real. Con ello dio por terminada su exposición y se abrió el espacio para las preguntas y comentarios del público.

Una intervención del público destacó la intimidad de las situaciones filmadas, interrogando a Wiseman acerca de cómo logra filmar desde tan cerca y que al mismo tiempo las personas sigan interactuando de forma espontánea, sin mirar a cámara y sin observar al equipo de filmación. "Creo que simplemente la gente se queda mirando mis enormes orejas" dijo Wiseman, haciendo reír a la audiencia. Según él, la gente no se incomoda al ser filmada, ni cree que puedan realmente modificar su forma de actuar para verse mejor, porque "si fuera tan fácil cambiar el modo en que nos comportamos, no sería necesaria la psicoterapia, ¿no?". Para Wiseman, la gente hace lo que hace porque cree que ello es adecuado, el asunto es que cuando otro (él mismo, por ejemplo) lo registra desde otra perspectiva, aparece la distancia. Eso es lo que pasa con algunos de mis documentales, con la secuencia de *Law and order*, esos policías consideraban que estaban actuando bien, por eso hacían lo que hacían, lo mismo con *Titicut Follies*.

En la siguiente intervención, le preguntaron a Wiseman acerca de la referencia a sus películas como "reality fictions" o ficciones reales, fórmula que ha sido muy discutida y que incluso fue elegida como título para uno de los libros dedicados a estudiar críticamente su obra (*Reality fictions: the films of Frederick Wiseman*, de Thomas Benson, 1989). Sin embargo, Wiseman se sonrió y descartó toda la discusión, "fue sólo un chiste que hice en una entrevista". Aseguró que no cree en esa expresión, pues no le gusta generalizar ni poner etiquetas y todo el asunto del Cine Directo le parece un sinsentido: "No creo en la idea de Cine Directo, igual que la idea de la mosca en la pared, porque realmente, las moscas no tienen consciencia, ¿o sí? Creo que esa



Cine Documental

es una gran diferencia entre la mosca y yo. Un director de cine tiene consciencia -o al menos eso me gusta pensar- y está allí intentando comprender lo que observa mientras filma". Sin embargo, aunque Wiseman reniegue de las etiquetas, el concepto de "reality fictions", puede iluminar algunos aspectos de su cine, como el resaltar el carácter creativo de la realización documental, siguiendo la línea griersoniana de definir al cine documental como un tratamiento creativo de los hechos. Pero también, como señala Benson, al pensar a los documentales como ficciones de lo real se desarman las demandas realistas u objetivistas, que suponen que un documental puede captar y transmitir de modo transparente la realidad. Por último, valiéndonos de una contextualización histórica del trabajo de Wiseman, es interesante notar cómo sus primeras películas coinciden en el tiempo con la aparición del nuevo periodismo norteamericano de Tom Wolfe, Truman Capote, Norman Mailer y Gay Talese. Todos ellos promovieron un tratamiento sofisticado de la actualidad, atentos a la importancia del lenguaje y a la configuración discursiva de sus textos. En cierta medida, los documentales de Wiseman y los textos del nuevo periodismo comparten una peculiar hibridación de formatos reivindicando el carácter narrativo -al que no reconocen como rasgo específico de la ficción- para la escritura periodística o los filmes documentales.

Cine Documental



En varias ocasiones, Wiseman rechazó las preguntas de la audiencia, en particular cuando le pedían que hiciera alguna reflexión de orden general sobre sus películas. Su respuesta fue siempre "no me gusta generalizar, no soy bueno para eso". Ante la reiteración, se volvió en cierta manera una situación divertida, a tal punto que uno de los presentes comenzó su pregunta diciendo "bueno, espero que quiera responder esta pregunta...". No fue por timidez que Wiseman rechazó esas invitaciones a elaborar teorías sobre sus documentales, seguramente, sino un constante y consecuente apego a lo concreto y particular. En todos los casos, recordaba a la audiencia que deja la interpretación y las lecciones para que las hagan los demás. En la misma línea, el cierre de la primera conferencia dejó una declaración sobre su forma de entender el cine. Alguien le preguntó acerca de los cambios que había registrado en sus películas a lo largo del tiempo, si había querido transmitir un mensaje sobre la sociedad norteamericana, y Wiseman dijo que citaría a Samuel Goldwin, quien dijo alguna vez "If you have a message, send a telegram" (Si tienes un mensaje, envía un telegrama), generando risas entre los espectadores.

En la segunda conferencia, Wiseman fue presentado por Richard Peña, profesor de Film Studies en la Universidad de Columbia, quien se refirió a la búsqueda de una novela del siglo XX que

representase a la cultura del país. Dijo Peña: "hemos estado buscando en el lugar equivocado. No es en la novela donde encontraremos esa obra que sintetice el espíritu de los Estados Unidos. Es en la obra de Wiseman que se encuentra la clave para comprender esta cultura". Visiblemente emocionado, señaló a Wiseman como el mejor realizador de cine del país, aclarando que no se refería al mejor "director de cine documental" sino que incluía en su declaración a todo tipo de cine.

En la segunda conferencia siguió la misma dinámica de mostrar secuencias y discutir las. La primera fue el comienzo de *Law and order* (1969), en la que se observan fotografías de distintas personas y luego se muestran rápidamente dos casos de interrogatorios policiales a sujetos acusados de abusos sexuales. En la discusión, Wiseman primero describió lo que podía verse en pantalla y luego señaló cuál sería la lectura abstracta, en la que mencionó la necesidad de la existencia del Estado y de la policía para establecer la vigencia de la ley y del orden, en tanto externas a los individuos, que de otra manera harían justicia por mano propia. En un tono casi durkheimiano, describió la función del Estado en tanto organizador de los castigos, una función necesaria para el mantenimiento del orden social.

A continuación, exhibió una secuencia de *Hospital* (1970), en la que un joven se muestra sumamente alterado, pregunta constantemente si va a morir y confiesa que ha tomado una píldora que le vendió una mujer en un parque, que él sospecha que contenía veneno. Es atendido por un joven médico, quien le indica a la enfermera que le acerque una dosis de una sustancia vomitiva, aumentando la dosis de 10 ml a 20 ml y luego a 40 ml, sin una adecuada observación del peso y otras referencias del paciente. El muchacho comienza a vomitar y sigue mostrándose alterado, angustiado y asustado. Es acompañado por dos policías que no parecen saber muy bien qué hacer con la situación. El joven les pide que pongan música para tranquilizarse, habla sin parar, y sobre el final de la secuencia, comenta "Si no puedes

Cine Documental

hacer nada con el arte, no puedes hacer nada con nada". En la discusión de la secuencia, Wiseman buscó mostrar que no pretendía reírse del joven pero que indudablemente la situación tenía un cariz cómico o absurdo.

Luego utilizó una larga secuencia de *Belfast, Maine* (1999) para destacar como en ese documental, a diferencia de la mayoría de sus otros trabajos, se vale de una variedad de planos y de enfoques para mostrar una misma situación. El trabajo de los obreros de una fábrica de latas de sardina, por su carácter rutinario y altamente repetitivo, le permitió filmar muchas veces las mismas acciones, con diferentes planos y enfoques, que luego usó en su documental. Así, varios *close up* sobre las manos de las trabajadoras que cortan la cabeza y la cola de las sardinas antes de colocarlas en las latas dejan ver los cortes en sus dedos. Primeros planos sobre los rostros de las trabajadoras muestran el cansancio, el aburrimiento, la fatiga. Otros planos, más abiertos, siguen el recorrido de la cadena de producción de la fábrica. La secuencia de cierra con un plano de la instalación desde el exterior, al costado de un río. En la discusión de esta secuencia, Wiseman señaló que si hubiera querido simplemente demostrar la existencia de una fábrica de sardinas en Belfast, le hubiera bastado con algunos pocos planos de situación. Sin embargo, su intención era mostrar el tipo de trabajo que allí se hace, el carácter repetitivo de las tareas, los riesgos que involucran algunas de estas tareas para los obreros. En este sentido, se trata de un documental diferente de los demás en la forma de representación que eligió emplear, en el enfoque centrado en lo rutinario del trabajo de la fábrica.

La secuencia inicial de *Essene* (1972), un documental sobre la vida cotidiana en un monasterio benedictino situado en Michigan, le sirvió para ilustrar el concepto de comunidad, que atraviesa a muchas de sus películas. Una conversación entre dos monjes, discutiendo acerca de la interpretación de una serie de asuntos relacionados con la religión, podía interpretarse como una observación de la vida en comunidad y a las dificultades que,



Cine Documental

más allá de las especificidades del monasterio, serían similares a las que enfrenta cualquier tipo de sociedad humana.

La siguiente secuencia elegida por Wiseman provino de *National Gallery* (2014), de la cual eligió los primeros minutos, en los que se observa una serie de galerías y algunos primeros planos de cuadros del museo. Según Wiseman, esta apertura podría ser leída de muy distintas maneras, dependientes del grado de conocimiento artístico y religioso de los. Para él, los cuadros de la *National Gallery* muestran algo esencial de la condición humana y del tipo de experiencia humana que se capta en la pintura.

La última escena fue extraída de *The Garden* (2005), un documental filmado en el Madison Square Garden, un espacio emblemático de Nueva York, donde se realizan diversas actividades y entretenimientos con público. Esta película nunca pudo ser exhibida hasta ahora por un conflicto con los dueños del lugar. En la secuencia, una masajista de gatos explica sus técnicas, con planos abiertos de la mujer mientras habla y masajea a un gato, intercalados con planos más cercanos sobre la cara del propio felino (y sus reacciones) y contraplanos a los rostros, entre sorprendidos y divertidos, de los asistentes. La secuencia se extiende logrando un efecto de comicidad por lo absurdo de las explicaciones de la mujer, relatando su técnica de masajes felinos con 12 posiciones manuales, 52 tipos de movimiento y 3 velocidades. Al finalizar esta secuencia, Wiseman recibió un sonoro aplauso de parte de los espectadores y con ello cerró su exposición, iniciando el momento de las preguntas.

En la discusión posterior, que se prolongó por casi una hora, se mostró sumamente distendido y bien humorado, haciendo chistes y contando anécdotas de la filmación de sus películas. Uno de los momentos más divertidos de su segunda conferencia fue precisamente cuando le preguntaron por la posible influencia que habían tenido en su trabajo la Psicología social y otras disciplinas de las Ciencias Sociales:

Cine Documental

No creo que hayan tenido ninguna influencia, sinceramente, nunca he podido leer Ciencias Sociales, las encuentro muy difíciles y ásperas. No tengo formación en ese aspecto. Me han preguntado mucho por la relación de mi trabajo con Erving Goffman, y he leído varias veces las primeras 75 páginas de *Internados*, pero lo encuentro imposible. Cuando estaba editando *Titicut Follies*, me lo presentaron y le mostré una secuencia del film, en la que uno de los pacientes ha fallecido y los doctores están preparando y maquillando su rostro. Goffman interrumpió para decir que era un perfecto ejemplo de despersonalización, puesto que ignoraban al paciente, no hablaban con él... y el pobre hombre ni siquiera se dio cuenta de que el paciente estaba muerto (risas). Así es que no, no lo considero interesante.

Luego un joven que se presentó como realizador de cine le preguntó si consideraba posible enseñar a hacer cine, dado el carácter artesanal de esta profesión, a lo cual Wiseman respondió que no sabría decirlo, pues por su parte no estudió cine, y que sin dudas prefería ahorrarse los miles de dólares que cuesta una academia. Otra persona le preguntó por su formación en Derecho, consultando si había tenido alguna influencia en su mirada como documentalista:

No lo creo, la verdad es que sólo estuve presente físicamente en las clases de Derecho. No me interesaba en absoluto. Mi verdadera formación fue en la Biblioteca de la universidad, que tenía unos sillones muy cómodos y allí había estantes llenos de novelas fantásticas. Me la pasaba leyendo novelas. Luego del primer semestre, no aparecí más por las clases. Creo que esa formación literaria sí influyó en mi modo de hacer películas.

Sin embargo, la información biográfica de Wiseman señala que se graduó en Derecho y que además fue Profesor de Derecho en la

Cine Documental

Universidad de Boston. También es posible pensar en diversas películas que se relacionan estrechamente con la cuestión del derecho, como *Ley y orden*, *Titicut Follies*, *State Legislature* y *Juvenile Court*. De nuevo, tal vez la construcción del personaje, luego de tantos años de narrarse a sí mismo en entrevistas, retrospectivas y conferencias, le impide a Wiseman reconocer algunas de sus experiencias formativas.

Luego en la discusión volvió a presentarse la cuestión de *Titicut Follies* y el juicio que le valió la censura del film durante varios años:

Realmente la película se hizo con autorización, sino no hubiera sido posible, a un lugar como ese simplemente no puedes entrar y mucho menos filmar si no te lo permiten. Pero las personas del hospital no creían que estuvieran actuando mal. El director del hospital era un contacto mío y él estuvo de acuerdo. Vio la película y de hecho le había gustado. Lo que ocurre es que, luego, lanzó su carrera política, y su equipo de campaña creyó que la película podía perjudicarlo, entonces decidieron iniciar el juicio.

Ya que la acusación del juicio se centró en la dificultad para obtener consentimiento por parte de los pacientes del hospital psiquiátrico, una persona del público interrogó a Wiseman acerca de las autorizaciones de quienes aparecen en sus documentales, en particular de aquellos que se ven afectados o que no podrían dar un consentimiento (refiriéndose al paciente de una secuencia de *Hospital*, que está mentalmente alterado por el consumo de drogas y alcohol).

Actualmente filmo los consentimientos, de esta manera es más sencillo para mí y creo que asusta menos a la gente que el hecho de tener que firmar un papel. Soy muy directo. Lo mejor es no decir tonterías, no mentir en absoluto, ser directo y franco al explicar qué es-

Cine Documental

tamos haciendo allí, para que lo filmamos, dónde va a aparecer. Es muy raro que alguien se niegue a ser filmado, casi nunca ocurre. En las instituciones públicas, no necesito obtener esos consentimientos, pues todo lo que ocurra en una institución pública puede ser registrado.

Otra persona quiso saber más sobre el tipo de relación que Wiseman establece con las personas a las que filma, considerando que se observa una cierta intimidad en las escenas filmadas, le preguntó cómo se ubica y se posiciona él durante la filmación y cómo se vincula con las personas a las que está filmando.

No establezco relación, en realidad, la relación es únicamente profesional, y creo que así debe ser, estrictamente profesional. Aunque quizás no sea claro lo que significa "profesional". Me refiero a que no estoy allí para hacer amigos, estoy allí para filmar un documental. No voy luego a tomar una cerveza con nadie. Sólo una excepción me ocurrió, cuando filmé *Ballet* (1995) y *La Comédie-Française ou L'amour joué*, sentí una especial afinidad con las personas que trabajaban allí, con los artistas, pero bueno eso fue algo diferente. En general no hay intimidad y no establezco relaciones más que profesionales con las personas a las que filmo.

Por último, un hombre señaló que había disfrutado mucho de los títulos de los documentales de Wiseman, que le resultaba notorio que no utilizaba intertítulos en sus documentales, y quería saber cómo hacía Wiseman para elegir los nombres de las películas

Trato de ser simple, de indicar el lugar, sobre todo en los últimos títulos, por ejemplo *In Jackson Hights* o *At Berkeley* tienen la intención de indicar que el lugar es tan grande y es tan complejo todo lo que allí ocurre, que el documental no logra ser exhaustivo sino que muestra algo de lo que allí

Cine Documental

pude ver. Por eso "in" o "at" antes de nombrar el lugar. Me gustaría haber hecho eso con todas mis películas, pero en algunos casos no es posible, no puedes decir "en" *Welfare*... Soy muy cuidadoso con la tipografía en la que aparece el título de cada film, deseo que exprese algo del contenido o del espíritu de la película. Por ejemplo, en *National Gallery* creo que el tipo de letra que elegimos muestra la elegancia y el refinamiento de ese lugar.

Al cierre de esta segunda y última conferencia, nuevamente tuvo lugar un prolongado aplauso, con el público de pie, dejando la sensación indudable de que Wiseman había obtenido, finalmente, un muy merecido reconocimiento. En estas conferencias y en la retrospectiva ofrecida en forma complementaria, el recorrido que Wiseman ofreció por su extensa e incisiva obra, acompañado de las discusiones acerca de los recursos utilizados y del sentido de las secuencias, permitió un acercamiento al cine documental en tanto forma social de conocimiento. Un efecto buscado, por otra parte, por las *Norton Lectures*, al proponer la inclusión del cine en un espacio híbrido que combina arte y ciencia.

Notas

¹ Como mencionaría Homi Bhaba, se trató de la primera edición de las *Norton Lectures in Cinema*, pues nunca antes se había convocado a cineastas para dictar estas conferencias. La serie se inició en 1925 con las *Charles Eliot Norton Professorship in Poetry*, se invitaba a un profesor a realizar una residencia durante la cual dictaría seis conferencias. Algunos de los que pasaron por allí fueron T.S. Eliot, Igor Stravinsky, Leonard Berenstein, John Cage y Jorge Luis Borges.

² El principio de indeterminación de Heisemberg establece que es imposible medir simultáneamente y con precisión absoluta el valor de posición y la cantidad de movimiento de una partícula. Este principio fue utilizado tanto en ciencias sociales como en humanidades -y particularmente en la teoría del cine documental- para ilustrar la dificultad de registrar algo sin que la presencia del observador modifique lo que se observa.