

**Frederick Wiseman** (Boston, 1935) es uno de los fundadores del documental moderno. Ha rodado más de treinta películas sobre el funcionamiento de las instituciones públicas estadounidenses –colegios, cárceles, hospitales, psiquiátricos...– asociadas a la corriente del cine directo o *cinéma vérité*, aunque Wiseman no se siente cómodo con esa etiqueta: no cree en la objetividad y dice que sus filmes tienen «estructura dramática». Desde que debutó en 1967 con la controvertida *Titicut Follies*, Wiseman ha producido todas sus películas, emitidas en la televisión pública estadounidense (PBS), una de las principales fuentes de financiación de sus proyectos. Invitado por el Festival Internacional de Documental de Madrid, Wiseman pasó por el Cine Estudio del CBA para dar una clase magistral a un grupo de alumnos de cine. Más tarde, **Minerva** le entrevistó para repasar algunas claves de su filmografía. El siguiente texto es un extracto de algunas de las declaraciones hechas por Wiseman durante la charla y la entrevista.

## al borde de la realidad

ENTREVISTA CON **FREDERICK WISEMAN**

TEXTO CARLOS PRIETO

IMAGEN MINERVA Y ZIPPORAH FILMS



### UN DEBUTANTE INESPERADO

Trabajo a un ritmo de película por año desde 1967. El resultado final de todo este proceso es un film larguísimo, de más de noventa horas, sobre la vida contemporánea en EE UU vista a través de sus instituciones públicas. Sólo he abandonado los escenarios de mi país para rodar tres obras en Francia, porque me gusta vivir en París. He hecho películas sobre instituciones como la policía, el ejército o las escuelas. La primera, *Titicut Follies* (1967), está rodada en una prisión/hospital para delincuentes con problemas mentales: el Massachussets Correctional Institution de Bridgewater. [El Tribunal Supremo de Massachusetts prohibió en su día *Titicut Follies* alegando que violaba la intimidad de los presos. Es la única película de la historia de EE UU prohibida en base a una acusación distinta de obscenidad o vulneración de la seguridad nacional.] Antes de dedicarme al cine daba clases de derecho, pero no me gustaba demasiado. En esa época mucha gente tenía la fantasía de llegar a convertirse en director de cine. Pensé que sería una buena idea filmar una película sobre una prisión de máxima seguridad. Ya entonces era posible trabajar con un equipo ligero y cómodo. En la primavera de 1966 comencé a rodar, lo hice en 16 mm y tardé un año en montar el material. Sigo utilizando el mismo sistema que entonces: mi equipo está formado por tres personas y nunca me documento sobre el tema de la película antes de empezar a rodar.

### INVESTIGAR SIN PREJUICIOS

La investigación comienza el primer día de rodaje, no me gusta arrancar cargado de ideas preconcebidas. Antes de empezar a filmar me digo «este es un buen tema para una película, vamos a ver qué me encuentro por el camino», en lugar de «quiero hacer un documental que trate sobre...». En el transcurso del rodaje trato de localizar ejemplos de la actividad cotidiana de la institución. Los primeros días busco información sobre asuntos rutinarios, como cuándo se reúne el personal, a qué hora están más ocupados, y cosas de ese estilo. Y trato de dar con personas que me proporcionen datos desde dentro, informadores en el sentido amplio del término, no me refiero a soplones al estilo de la CIA o el FBI, sino sencillamente personas que trabajan allí y saben más que yo sobre el funcionamiento del lugar.



Law and Order, 1969, © F. Wiseman

### LO QUE SE CUECE REALMENTE

En 1968 rodé mi primera película sobre los institutos de EE UU: *High School*. [El film, que narra un día cualquiera de un grupo de estudiantes del Northeast High School de Filadelfia, fue prohibido durante años en ese estado porque supuestamente mostraba el modo en que eran maltratados los alumnos. Wiseman se defiende asegurando que cuando se proyectó por primera vez tanto los estudiantes como los profesores y gestores del instituto coincidieron en señalar que su retrato se ajustaba con bastante precisión a la realidad diaria de la institución.] El segundo día de rodaje se me acercó un profesor y me dijo que debería pasar por su despacho cualquier día a las 9:15 de la mañana. «Verás a los criminales hacer cola frente a mi puerta», me indicó. Así que me presenté en su oficina al día siguiente y me encontré a un grupo de estudiantes en fila ante su puerta. Estaban allí porque habían faltado al respeto a los profesores, se habían pegado entre ellos, o lo que sea que hacen los estudiantes. Era difícil no filmar aquello, primero porque era una situación como de comedia pero, sobre todo, porque el profesor, muy metido en su papel de encargado de velar por la disciplina, se sintió en la obligación de explicar qué normas de la institución habían infringido los estudiantes y qué tipo de valores representaba el centro. Este ejemplo puede parecer banal, pero no lo es en absoluto. No es fácil toparse con un testimonio así cuando uno rueda un documental no oficial. Es difícil conseguir que la gente explique a qué se dedica realmente...

### NO LO SABEN PERO LO HACEN

La diferencia entre lo que decimos que hacemos y lo que hacemos en realidad es uno de los temas básicos de mi filmografía. Eso nos sucede a todos, aunque yo me centro en buscar las diferen-

cias entre teoría y práctica en las instituciones públicas. Trato de plasmar ese conflicto mediante la puesta en escena. En todas mis películas aparece alguien explicando a qué se dedica, y más tarde comprobamos qué es lo que hace en realidad, cómo funcionan las cosas en su lugar de trabajo. Por ejemplo, en *High School* hay una secuencia en la que mostramos una serie de carteles con eslóganes institucionales que cuelgan de las paredes del instituto. En ellos se leen lemas como «las mentes son como los paracaídas, funcionan mejor cuando están abiertas». ¿Por qué filmé ese cartel? Primero, porque el mensaje es divertido. Segundo, porque es un ejemplo de lo que la institución piensa sobre sí misma y sobre su función social: abrir las mentes de los alumnos, formar personas receptivas. Ese cartel ejemplifica la ideología de la institución. Y las siguientes secuencias intentan comprobar si la institución va en esa dirección o en la contraria.

### FILMAR SIN PARAR

El rodaje es una mezcla de casualidad, suerte, criterio y sentido común. Para hacer una película así tienes que filmar mucho. Lo peor que puedes hacer es dejar de rodar en mitad de una secuencia porque crees que no va a salir nada interesante. Tienes que arriesgarte y rodar hasta el final. Hay una regla que hay que cumplir a rajatabla: si tratas de anticipar lo que la gente va a decir, en el momento en que te aburras y pases de grabar será cuando digan lo más interesante. Nada de esto garantiza que te vaya a salir una buena película, pero si no te arriesgas nunca obtendrás una secuencia en condiciones.

### EL TRABAJO DE MONTAR

Mis rodajes suelen durar entre ocho y doce semanas. Luego me paso unos diez meses montando la película. Me gustan ambos



*High School*, 1968, © F. Wiseman

procesos. Cuando filmas lo haces durante unas doce horas y al final del día dedicas unas tres horas a revisar los brutos. El montaje se parece más a rezar. Lo hago en solitario, posiblemente porque me gusta hablar conmigo mismo, el diálogo resultante es más interesante que la mayor parte de conversaciones [risas]. Cuando montas un filme tienes que estudiar las secuencias rodadas. Y utilizo «estudiar» en lugar de cualquier otro verbo, porque es preciso ver las imágenes una y otra vez para identificar el contenido y el sentido de las secuencias. Hay que analizar las intenciones de los participantes, pero también estar atento a detalles aparentemente insignificantes, como por qué van vestidos así y no de otra manera. Es una de las habilidades más cruciales de un cineasta. Si no eres capaz de identificar lo que ocurre en las imágenes, no podrás elegir con acierto la estructura cinematográfica, el ritmo y el punto de vista adecuados. O, dicho de otra manera, en la última parte de este largo proceso, tras pasarte siete u ocho meses eligiendo las secuencias que quieres usar, es cuando tomas la clase de decisiones propias de un novelista que dotarán a la película de una estructura dramática determinada. Tienes que lidiar con abstracciones, con el paso del tiempo, con la presentación de los personajes, asegurarte de proporcionar la suficiente información como para que la gente que no tiene ni idea del asunto no se pierda por el camino.

### LOS LÍMITES DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

En 1969 rodé *Law and Order*, un documental sobre el trabajo diario de la policía de Kansas City. [El film incluye escenas de operaciones policiales, como la aparatosa detención de una prostituta en plena calle, a la que se refiere el director en las siguientes lí-



*Missile*, 1987, © Zipporah Films

neas.] Cuando ruedas una película en EE UU sobre una institución pública —me refiero a aquellas que financiamos los ciudadanos, de modo que la policía es un buen ejemplo— tienes que tener en cuenta que todo lo que ocurre en ella es noticia y está protegido por la Primera Enmienda de la Constitución, que protege la libertad de expresión y prensa. Incluso si la prostituta no hubiera querido que la grabara durante su altercado con la policía, lo que no fue el caso, podría haber seguido haciéndolo amparándome en la Primera Enmienda, que protege derechos con más peso que el derecho a la privacidad. Sí, apagar la cámara en un momento determinado también es una decisión moral pero, en mi opinión, lo primordial es proporcionar al público información sobre lo que ocurre dentro de sus instituciones para que tenga elementos de juicio a la hora de tomar las decisiones políticas que crea oportunas.

### ¿BRUTALIDAD POLICIAL O EL OFICIO DE POLICÍA?

Volvamos a la escena de *Law and Order*. El policía actúa de ese modo porque la prostituta se está resistiendo al procedimiento habitual: cometes un delito al ejercer la prostitución en la calle, te detienen, pasas unas horas en la comisaría, pagas una fianza y vuelves a la calle. Esta escena es considerada a menudo un ejemplo de brutalidad policial, pero para mí lo significativo de esta secuencia es que, al contrario de lo que a menudo se piensa, la gente no suele actuar ante la cámara, no son tan buenos actores como para cambiar su comportamiento drásticamente cuando empiezas a filmar. En este caso concreto, eso significa que el policía actúa como lo hace porque está convencido de que ése es el modo en que debe comportarse ante una prostituta que está infringiendo la ley.

### EVITAR GENERALIZACIONES

[Un asistente a la charla interviene para decir que Wiseman es afortunado por poder haber grabado estas escenas de brutalidad policial en esa época, ya que ahora no le dejarían. Al director de cine le molesta esa apreciación.] No me resulta más difícil obtener ahora los permisos para grabar que antes. He rodado tres películas sobre el ejército americano, una de ellas sobre la instrucción militar durante la guerra de Vietnam. ¡Y hasta una sobre el modo en que los jóvenes oficiales se entrenan para manejar misiles balísticos intercontinentales! [*Missile* (1987), rodada en una base de la fuerza aérea en Vandenberg, California.] Me sorprendió mucho obtener el permiso para poder grabar los misiles que pueden destruir el mundo. Lo único que me exigieron es que no revelara los códigos de lanzamiento. Aunque sabía que si me enteraba de los códigos me saldrían un montón de nuevos amigos [risas], procuré mantenerme alejado de ellos (en realidad nunca tuve la oportunidad de acercarme a ellos). Antes de estrenar *Missile* proyecté un pase en el Pentágono, sólo para demostrar que no mostraba los malditos códigos. Una vez pasada esa prueba, la película se estrenó y la vio mucha gente. Lo que has hecho con tu pregunta es precisamente lo que yo trato de evitar en mis documentales: hacer generalizaciones sobre la vida en EE UU. Y creo que esta premisa es válida para cualquier otro lugar, porque la realidad es mucho más complicada de lo que sugieren las generalizaciones.

### EL NARCISISMO DEL CIUDADANO MEDIO

Lo peor que se puede hacer es pedirle a alguien que no mire a la cámara. Intento que la gente se sienta cómoda delante de la cámara, que se familiarice con los equipos, desmitificar el proceso de grabación... Las horas que pasas por los pasillos entre toma y toma son importantes: mantienes conversaciones informales con los trabajadores, que se habitúan así a la presencia de un equipo de rodaje. Uno de los principales motivos por los que es posible hacer estas películas es el narcisismo. A las personas les gusta que las fotografíen y las filmen. Les gusta aparecer en una película. Es

muy raro que alguien te dé calabazas. Volviendo a la escena de la detención de la prostituta: a los policías les encanta que les graben mientras trabajan y, como he dicho antes, están seguros de que el modo en que se comportan con esa mujer es el correcto. Filmar esa escena, pese a que la grabé uno de los primeros días de rodaje, no enturbió mi relación con los policías. Primero, porque, insisto una vez más, ése es el quid de la cuestión, pensaban que ésa y no otra era la manera adecuada de actuar. Y, segundo, porque la película contenía muchas otras escenas. Durante el rodaje, avisaron a un patrulla de que se estaba produciendo una pelea doméstica entre un padre y su hijo. Oye, fue llegar y dejar de pelearse: padre e hijo se pusieron a disparar a la policía... [risas]. En EE UU mueren más agentes tras parar a una persona que ha infringido una norma de tráfico o al interrumpir una pelea doméstica, que de cualquier otro modo.

### SEGURIDAD SOCIAL

La primera decisión que tienes que tomar es establecer el título de la película que saldrá al principio de la historia con un tipo de letra determinado. En *Welfare* [film de 1975 sobre una oficina

de la seguridad social en Nueva York] elegí deliberadamente un título elegante que contrastara con el comportamiento humano y la pobreza que íbamos a ver luego en pantalla. También decidí arrancar con una secuencia de unas personas haciéndose fotografías. ¿Por qué? Primero, para indicar que los candidatos a obtener las ayudas del Estado necesitan tener un documento de identidad para conseguir el dinero. Esto forma parte del aspecto informativo pero, ¿qué aporta ésta secuencia al aspecto visual del filme? Lo que trato de explicar sin palabras es el tipo de gente que aspira a un subsidio estatal. Por la secuencia vemos pasar a hombres y mujeres, jóvenes y ancianos, gentes de todas las edades, lo que cuestiona el cliché que circulaba en 1973 sobre la clase de personas que recibían subsidios: negros e hispanos. Las imágenes de la película, que muestran edades diferentes, razas diferentes e historias de vida diferentes, contradicen esa versión. Incluso vemos a alguien vestido con un uniforme del ejército. ¿Por qué va vestido así ese día? Creo que quiere que los funcionarios sepan que es un hombre que ha servido a su país. Es decir, que las ayudas públicas benefician al amplio espectro de ciudadanos que viven en EE UU.

*Welfare*, 1975, © Zipporah Films





*Titticut Follies*, 1967, © Bridgewater Film Company

### MICHAEL MOORE Y LA IDEOLOGÍA

No me gusta que las ideas políticas interfieran en la historia que trato de contar. Si mi mirada fuera más ideológica simplificaría sin remedio la realidad. Los documentales de corte ideológico sólo consiguen dirigirse a aquellos que tienen unas convicciones semejantes. Yo más bien aspiro a respetar la complejidad de las situaciones, pretendo proporcionar herramientas que ayuden a comprender una realidad nada simple. En mi opinión, los enfoques ideológicos atentan contra la información. Directores como Michael Moore asumen que su audiencia está formada por zoquetes y que ellos son lo suficientemente listos como para proporcionarles las explicaciones necesarias para comprender la realidad. Pero el hecho es que en una sociedad democrática existen muchas fuentes de información y el documental, político o no, es sólo una de ellas. La gente ve la televisión, lee periódicos, navega por Internet, así que la idea de que una película es lo suficientemente poderosa como para influenciar a un grupo amplio de personas a través de su mensaje ideológico no es más que el reflejo de la actitud narcisista de un director.

### AMBIVALENCIA POLÍTICA

Es un riesgo que siempre está presente, pero no soy responsable de las interpretaciones descabelladas que la gente pueda hacer de mis películas, de que ciertos espectadores seleccionen sólo las escenas que refuerzan su posición ideológica. Un ejemplo clásico de malentendido se dio tras el estreno de *High School*. Había que estar muy despistado para no percatarse de las intenciones irónicas de algunas escenas. Sí, a un nivel superficial parecía que todo funcionaba bien en el colegio, pero si rascabas un poco te percatabas de que se trataba de una institución muy conservadora. Tras el estreno en Boston, una mujer se me acercó para decirme que el documental le había parecido un ejemplo sumamente instructivo de cómo había que educar a nuestros jóvenes. Su opinión decía mucho más sobre ella que sobre la película.

LA DANSE, 2009  
 STATE LEGISLATURE, 2006  
 THE GARDEN, 2005  
 LA DERNIÈRE LETTRE / THE LAST LETTER, 2002  
 DOMESTIC VIOLENCE, 2001  
 BELFAST, MAINE, 1999  
 PUBLIC HOUSING, 1997  
 LA COMÉDIE-FRANÇAISE OU L'AMOUR JOUÉ, 1996  
 BALLET, 1995  
 ZOO, 1993  
 ASPEN, 1991  
 CENTRAL PARK, 1989  
 NEAR DEATH, 1989  
 BLIND, 1987  
 MISSILE, 1987  
 ADJUSTMENT AND WORK, 1986  
 DEAF, 1986  
 RACETRACK, 1985  
 THE STORE, 1983  
 MODEL, 1980  
 SERAPHITA'S DIARY, 1980  
 MANOEUVRE, 1979  
 SINAI FIELD MISSION, 1978  
 CANAL ZONE, 1977  
 MEAT, 1976  
 WELFARE, 1975  
 PRIMATE, 1974  
 JUVENILE COURT, 1973  
 ESSENE, 1972  
 BASIC TRAINING, 1971  
 I MISS SONIA HENIE, 1971  
 HOSPITAL, 1970  
 LAW AND ORDER, 1969  
 HIGH SCHOOL, 1968  
 TITCUT FOLLIES, 1967

Películas disponibles en [www.zipporah.com](http://www.zipporah.com)

© Carlos Prieto. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

**DOCUMENTA MADRID 09**  
**MASTERCLASS CON FREDERICK WISEMAN**

06.05.09

ORGANIZA ÁREA DE GOBIERNO DE LAS ARTES DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

COLABORA CBA