

wiseman
x wiseman

■ wiseman x wiseman

Esbozo de una vida

“– ¿Quién eres? (dijo la Oruga)

No era un comienzo de conversación muy alentador. Alicia respondió tímidamente:

– Yo... no sé muy bien, señora, por lo menos en este momento... Sé lo que era cuando me levanté esta mañana, pero creo que cambié muchas veces desde entonces.

– ¿Qué quieres decir? preguntó la Oruga con un tono severo. ¡Explica!

– Temo no poder explicarme, señora, porque no soy yo, ¿lo ve?

– No lo veo.

– Temo no poder expresarme más claramente, respondió Alicia con mucha amabilidad, porque en primer lugar no entiendo lo que me pasa, y además, enturbia las ideas el cambiar de tamaño tan seguido.

– De ninguna manera.

– Quizá usted no se da cuenta ahora; pero cuando se transforme en crisálida (lo que le va a pasar uno de estos días, ya va a ver), y después en mariposa, supongo que le parecerá extraño.

– Por supuesto que no.

– Quizá a usted no le va a parecer extraño, pero a mí eso me va a parecer muy extraño.

– ¿Y tú quién eres? exclamó la Oruga con un tono despreciativo.

Lo que los condujo al comienzo de la conversación.”

Alicia en el país de las maravillas
LEWIS CARROLL

No me gusta hablar de mí ni de mis films. No estoy seguro de entender mis propios films, y sé que no me entiendo a mí mismo. Como no puedo, y no voy a tratar de hacerlo, explicar ni mis films ni a mí mismo, y como no quiero hablar de la gente cercana a mí, me es difícil escribir un texto destinado a un libro sobre mis films. Voy a tratar de entregar algunos elementos de mi historia personal, que tengan o no relación con mi carrera de cineasta, y después exponer brevemente lo que se refiere a la obtención de un permiso para filmar, a la investigación, la filmación, el montaje, la financiación y la exhibición de un film.

NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS

Me veo como un fantasioso, palabra que tiene algunas letras en común con fanático. Quizá sea un fanático fantasioso. Fanático puede tener una connotación obsesiva, pero en todo caso me gusta trabajar duramente y sin descanso. El hecho de realizar tantos films contribuyó seguramente a conformar una manera compulsiva de trabajar. Quizá si hiciera un trabajo que no me gustara, pasaría mis días lavándome las manos o librándome a actos identificables clínicamente. Pero hago films, que llamo “films” y no “documentales”, porque considero que se trata de historias estructuradas, que tienen un comienzo, un desarrollo y un final, y que tienen ciertas similitudes con los largometrajes de ficción. No se trata de documentos que explican la estructura social de una comunidad. No siempre trabajé duramente. En la primaria y en la secundaria pasé la mayor parte del tiempo mirando por la ventana, y eludiendo a los profesores, la mayoría de los cuales sentían hacia mí la misma antipatía y el mismo malestar. Era una especie de Artful Dod-

ger, el joven ladrón de *Oliverio Twist*, de Dickens, lo que, ahora que alcancé la madurez, me parece haber sido quizá un error. Si hubiera logrado estar más atento, sin duda hubiese adquirido una educación clásica mejor, en lugar de haber seguido los estudios durante 21 años para terminar siendo más o menos un autodidacta. Durante la primaria y la secundaria era incapaz de concentrarme en otra cosa que no fueran mis ensoñaciones, palabra que seguramente no conocía en ese momento. Sabía que eso me aburría, pero no era lo suficientemente astuto para poder encontrar a alguien capaz de consolarme de la ansiedad que generaba ese aburrimiento. En esa época estaba obsesionado por el deporte: fútbol en otoño, hockey en invierno, tenis y béisbol en primavera y en verano. Como muchos de mis amigos que tenían problemas con las matemáticas, era capaz de recitar de memoria las estadísticas del béisbol desde sus comienzos. Tenía una enorme colección de figuritas de los jugadores de béisbol. Una de las grandes tragedias de mi vida fue que mi mamá tiró a la basura mi colección de figuritas, y entre ellas la de Honus Wagner que, según el *New York Times*, fue vendida en un remate, muchos años después, en 475.000 dólares. Nunca supe si el que la vendió había sido un recolector de basura en nuestro barrio.

Crecí escuchando por radio las noticias de la Segunda Guerra Mundial. Mi papá era abogado en Boston, pero utilizaba sus conocimientos jurídicos para ayudar a los inmigrantes que llegaban de Europa, especialmente judíos que llegaban a los Estados Unidos huyendo del antisemitismo y de la guerra. Había emigrado de Rusia a los cinco años, pero nunca hablaba de esos primeros años de vida en Rusia, y quería convertirse en un ciudadano americano muy activo en los

asuntos de la comunidad. En esa época el antisemitismo estaba en todas partes, o al menos yo tenía esa impresión cuando escuchaba los discursos de Hitler por radio, o las diatribas del padre Coughlin, un cura jesuita que criticaba todo el tiempo a los judíos en su programa radial que los domingos a la mañana se escuchaba en todo el país. En Boston, en los años 30, resultaba casi imposible para un judío pertenecer a una firma de abogados, o tener un puesto en un hospital. La mayor parte de los judíos vivían en su gueto, como los inmigrantes irlandeses o italianos. Los yanquis, la aristocracia de Nueva Inglaterra, los trataban a todos ellos como ciudadanos de segunda.

En casa hablábamos mucho de diferencias, rivalidades y odios raciales, y a medida que la guerra se acercaba, me di cuenta de la relación que había entre lo que pasaba en Europa y en Asia, y los conflictos políticos en los Estados Unidos. A partir de 1938 escuchábamos las noticias por la noche, mientras comíamos, y mis padres trataban de explicarme el mundo exterior. Mi padre era políticamente muy informado, mi madre mucho menos. Siempre había querido ser actriz, y fue admitida al *American National Theatre and Academy* en 1917, cuando tenía 17 años, pero su padre no la dejó ir porque pensaba que las actrices eran todas unas prostitutas, y no era cuestión de que su encantadora hija se uniera a ese mundo. Ella nunca se repuso de esa negativa, y esto es quizá el origen de mi carrera de cineasta (no quiero decir que cineasta y prostituta sea lo mismo). Actriz frustrada, hizo entrar el teatro en la casa. Casi todas las tardes, cuando yo volvía de la escuela, se ponía a imitar a todos los que había encontrado durante el día. Bastaba que mirara y escuchara a alguien durante 20 segundos, para que luego hiciera una imitación perfecta. Era mucho más di-

vertida de lo que se podía ver en el cine, aunque tenía mucha competencia, con los hermanos Marx, Charles Chaplin, los hermanos Ritz, W.C. Fields y Laurel y Hardy. Eran divertidos, pero no tanto como mi madre, con sus personajes encontrados en sus paseos por la ciudad. Ella me “presentaba” a anticuarios, joyeros, conductores de tranvía, lavadores de vidrios, vendedores de autos usados, secretarias, agentes inmobiliarios, almaceneros, carniceros, criadores de pollos, pequeñas burguesas desencantadas y otras personas que había podido cruzar. Su repertorio aumentó cuando fue nombrada directora administrativa del primer centro para jóvenes, que aplicaba las teorías de Freud en Estados Unidos. Sus cofundadoras eran Marian Putnam, la hija de James Jackson Putnam, el neurosiquiátra que hizo conocer Freud a los Estados Unidos, y Beata Rank, una de las numerosas esposas de Otto Rank, discípulo de Freud, de quien luego se distanció. La señora Rank era una mujer que tenía una temible lengua de víbora, mientras que Marian Putnam era tan amable como inteligente. Una de las primeras escenas de teatro que vi en mi vida era mi madre imitando una disputa entre estos dos titanes de los primeros tiempos del psicoanálisis norteamericano. Actuaba de manera notable los dos roles, yo conocía a las dos mujeres, y encontré su interpretación llena de verdad. Recuerdo muy bien su imitación de la conversación de las dos mujeres sobre los gemelos –¿si piensan poder ser pájaros, si pueden volar?–. En ese momento, en 1939, decidí que iba a realizar films sobre experiencias reales, aun cuando no era consciente de eso. Los únicos films que había visto en los que no había actores eran los noticieros, como *The march of time*, que miraba religiosamente los sábados a la tarde en el cine del barrio. Cuando se



desató la Segunda Guerra Mundial, seguí su desarrollo en esos noticieros y en los programas radiales de la noche. Unos 27 años más tarde, realicé mi primer film, confirmando así lo que todos pensaban de mí, inquietos: yo aprendía las cosas muy lentamente.

Durante el tiempo que pasé en la secundaria no hice más que pensar en otra cosa. El único recuerdo que tengo es un partido de béisbol donde conseguí marcar varios puntos. Durante quince o veinte minutos tuve la certeza de que una brillante carrera de jugador de béisbol me esperaba al final de la secundaria. Me pregunté, sin embargo, si había otro deporte que también me asegurara fama y fortuna. Perdí en la final del primer torneo de tenis que jugué, pero, habiendo llegando a la final, estaba seguro de que los grandes campeones iban a cederme su lugar. Mi único triunfo intelectual fue ganar un concurso de la revista *Time* en 1943, un concurso local. No recuerdo haber pensado que esta victoria me propulsaría entre los grandes hombres políticos o especialistas de ciencias políticas. Era quizá uno de los límites de mi vida de soñador, y otra prueba de que me negaba a crecer.

Mis recuerdos de la universidad son igualmente borrosos. Fui a Williams, una buena pequeña universidad, buena porque tenía buenos profesores, pero mala porque era una típica universidad americana que, aun después de la Segunda Guerra Mundial (yo entré en 1947), eran modelos institucionalizados de antisemitismo. La vida social se desarrollaba en los Clubes estudiantiles, y ahí sólo eran admitidos los judíos que ocultaban sus orígenes religiosos. Los judíos y otros marginales eran reagrupados en una serie de dormitorios preparados para ellos, comían en un gran comedor común y estaban separados de la vida social del resto del campus.

Esta situación no molestaba a la mayoría de mis camaradas. A mí sí. Mi inocencia se rebelaba contra la injusticia, y esto, después de haber sufrido de manera intermitente esta discriminación durante mis dos primeros años, sin encontrar un sentido al sufrimiento que me provocaba, me llevó a leer por primera vez en mi vida. Descubrí un seminario de poesía sobre Yeats, Pound, Eliot y Stevens, dirigido por un profesor que exigía que sus alumnos aprendieran a leer aplicada y atentamente. Me di cuenta de que las palabras eran elecciones conscientes, y no solamente sonidos emitidos por esa abertura que estaba entre mis dos orejas. Si bien sigo detestando la universidad de Williams y todo lo que representaba socialmente, mi tardío interés por la lectura me permitió terminar mis dos años en esa universidad, y luego hacer tres años de estudios de derecho. Fui a la Facultad de derecho de Yale porque no sabía qué otra cosa hacer, y también porque si perdía mi estatuto de estudiante, me hubieran mandado a combatir en Corea. Incluso el derecho le pareció a mi espíritu muy analítico una alternativa mejor que la guerra. En la Facultad de derecho el miedo me impulsó a estudiar durante el primer semestre. El primer día de clase, cuando escuchamos el discurso del Decano dándonos la bienvenida, recuerdo el ruido de los llaveros *Phi Beta Kappa*, enarbolados por los mejores promedios, que esos estudiantes hacían sonar de manera ostentosa, aunque por suerte en esa época no se utilizaban como *piercing* en la nariz o el labio. Siempre me pregunté cómo fui autorizado a unirme a tan eminente comunidad, porque no tenía ni llaveros ni ideas, y además estaba aterrizado al tener que enfrentar a colegas tan dotados.

Pronto me di cuenta de que el aprendizaje minucioso de la lectura, adquirido en los seminarios de poesía,

me había dado la competencia necesaria para poder sobrevivir en la Facultad de derecho, al descubrir el sentido de la belleza formal y la ambigüedad del lenguaje. Así encontré un pretexto para no estudiar derecho. Luego de aquella lectura intensa y enriquecedora de los grandes poetas, la chatura del lenguaje de las decisiones de una Cámara de apelaciones me pareció muy aburrida, sea cual fuere la importancia del asunto. Leer esas decisiones era un sacrificio que podía evitar yendo a la biblioteca de la universidad, que por suerte estaba justo enfrente de la Facultad de derecho, y donde se podía acceder fácilmente a todas las novelas, poemas y obras de teatro. Asientos escandalosamente confortables estaban estratégicamente dispuestos en las salas de lectura, por lo que me encontraba en el paraíso de los lectores.

Así se desarrollaron los dos años y medio de estudios de derecho. Algunos amigos me prestaban las notas que habían tomado en las clases, y me recomendaban lecturas de último momento. La llave del éxito consistía en acostarme temprano la víspera de los exámenes, a fin de poder abordar la página en blanco con el espíritu vacío pero claro, lo que me permitía jugar con las preguntas planteadas, dado que mi conocimiento de la ley era suficiente para aprobar.

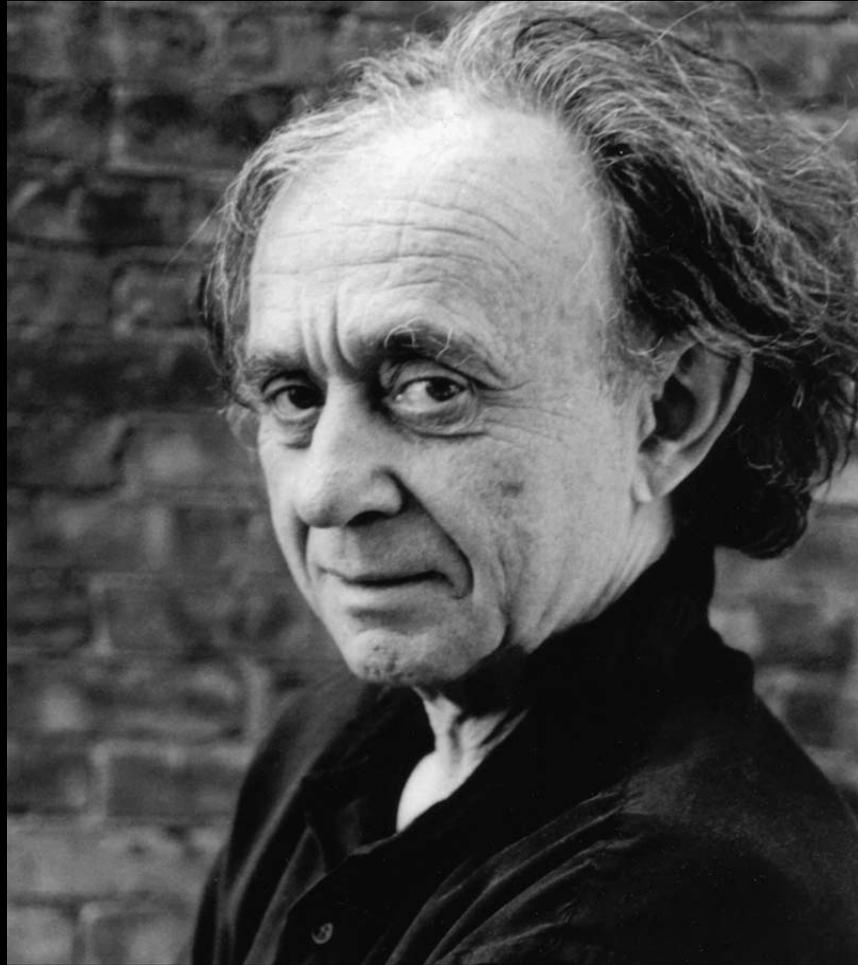
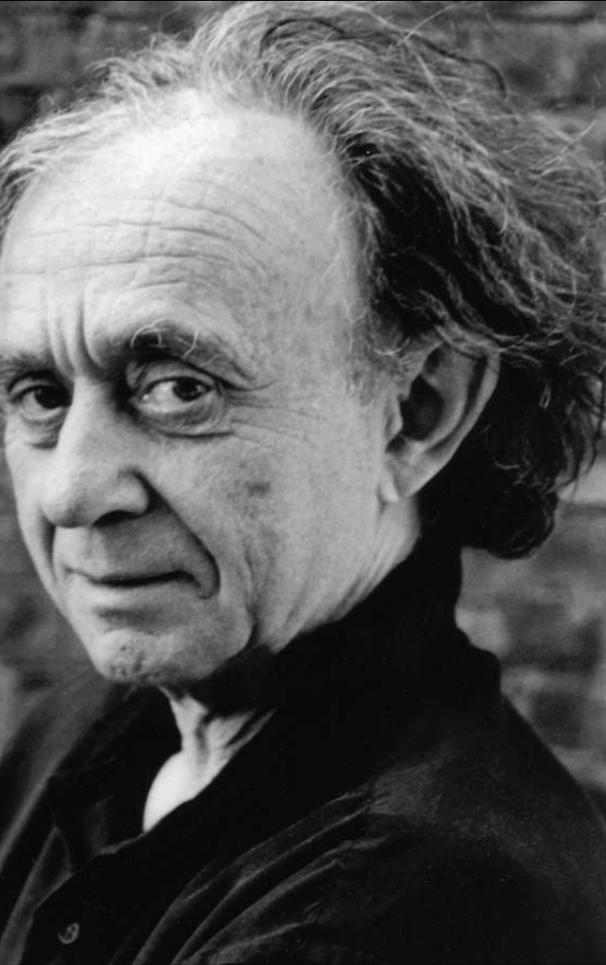
Cuando terminé los estudios de derecho la guerra de Corea había terminado, pero lo mismo tuve que entrar al ejército. Sobreviví al entrenamiento básico y a los cursos de dactilografía y fui destinado a Fort Benning (Georgia), a la oficina del Procurador del tribunal militar, y allí logré que me enviaran a la escuela de escribientes de la universidad de Virginia. Fue realmente una afortunada ocupación que duró seis semanas y me permitió evitar las maniobras militares en los pantanos de Luisiana plagados de serpientes

de cascabel que se alimentaban de la carne de los soldados. Durante ese curso, pasé los días repitiendo cada palabra pronunciada por el abogado defensor y el abogado general, los testigos, los acusados, y los miembros de la corte marcial, con una máscara de gas a la que se había incorporado un micrófono. La máscara impedía que lo que yo decía en el tribunal fuese escuchado por los participantes y por las noches hacía un número genial, me convertí en un campeón imitando todo lo que otros habían dicho.

Cuando me aburría repetía en silencio las conversaciones, y si quería molestar a alguien les repetía lo que habían dicho con un desfasaje de dos segundos. (Por azar, años más tarde, esta habilidad se reveló muy útil para las tomas de sonido, porque en la mayoría de los grabadores de banda abierta, escuchamos con un desfasaje de dos segundos lo que ya ha sido grabado.)

Los últimos seis meses que pasé en el ejército, me dediqué a estudiar contratos fraudulentos. Una gran cantidad de personas que manifiestamente no tienen nada de patriotas, eran acusados de tratar de estafar por medio de los contratos de provisión de uniformes, ya sea porque no usaran las telas adecuadas, o porque entregaran cantidades inferiores a lo estipulado. Eso me resultó demasiado parecido a la facultad de derecho, pero logré esquivar en parte el trabajo ausentándome durante bastante tiempo por problemas de salud reales o imaginarios. Las playas de Cape Cod contribuyeron mucho a mi restablecimiento. Una vez mi ausencia fue tan larga que cuando me presenté de nuevo, el uniforme había cambiado. Eso hizo que se fijaran en mí, y en consecuencia en mis ausencias, ya que ni mi pantalón ni mis zapatos eran del mismo color que los demás. En 1956 uno podía ser dado de baja a condición de seguir sus estudios.





■ Frederick Wiseman

Yo estuve tratando de encontrar una facultad cuyos cursos comenzaran el 1° de noviembre, y descubrí que eso ocurría en la facultad de derecho de la Sorbona, donde aceptaron mi candidatura, y entonces volví a la vida civil para estudiar en la Sorbona. Siguiendo mi costumbre no seguí un solo curso de derecho, y además me puse a estudiar francés, proyecto que cincuenta y cuatro años más tarde sigue vigente.

Mi sueldo del ejército era suficiente para mis necesidades y París tenía todas las ventajas: restaurantes para estudiantes, entradas a precio reducido para la Comedia Francesa, para la compañía Renaud-Barrault, el Teatro Nacional Popular de Jean Vilar, comidas y vinos baratos y todos los grandes films antiguos y nuevos. Mi mujer y yo íbamos casi todos los días o todas las noches al cine o al teatro, y atravesé mi fase Fitzgerald y Hemingway sin escribir una palabra, pero una vez me senté a la terraza del café *Deux-Magots*, haciendo ostentación de mi lectura de *El existencialismo es un humanismo* de Sartre. Involuntariamente seguía cultivándome pero no tenía ningún objetivo profesional. Durante mi estadía en París filmé algunos films en 8 mm., casi todos sobre mi mujer haciendo compras en la calle *Martyrs*. Retrospectivamente pienso que estaba buscando vagamente lo que quería hacer, siguiendo más o menos inconscientemente mi eterno proceso de aprendizaje como autodidacta. Después de veintiún meses como expatriado típico volvimos a Boston a buscar un trabajo. Me pareció que no podía dejar de incluir aquí este breve resumen de mi estadía en París, donde aprendí mucho sin hacer grandes esfuerzos.

Ya en Boston obtuve un cargo de profesor en la Facultad de derecho de la Universidad de Boston; mis cursos eran sobre los métodos de análisis y de ex-

presión jurídica, medicina legal, derecho de familia y derechos de autor. Si bien yo era bastante ignorante en esas materias, mi puesto no le costaba gran cosa a la facultad, y para mí era una nueva ocasión de probar que podía aprender rápido. A los alumnos nunca les pregunté si se sentían defraudados.

Traté de que los cursos sobre medicina legal fueran interesantes tanto para los alumnos como para mí, incluyendo realidades más tangibles que las frías decisiones de los tribunales de apelación mal redactadas. Varios egresados de la universidad de Boston se convirtieron en abogados penalistas o fiscales. Me parecía que mis alumnos debían conocer qué suerte les esperaba a los acusados si eran mal defendidos, o si el fiscal se encarnizaba demasiado, y por eso organicé visitas educativas a las prisiones, a las audiencias donde se deciden las libertades provisionarias, a los hospitales psiquiátricos, a diferentes procesos, a los médicos legistas, y a las agencias de protección social. Una de las instituciones que visitamos con los estudiantes fue la penitenciaría de Bridgewater en Massachusetts, conocida en esa época con el nombre de MCI Bridgewater. Era una prisión de máxima seguridad dividida en cuatro secciones para: psicópatas, alcohólicos, delincuentes, deficientes mentales (nunca supe qué quiere decir eso) y delincuentes sexuales. Visitamos las cuatro secciones, el personal penitenciario, los médicos de la prisión, los administradores y a varios presos; hice unas cinco visitas en tres años. De tanto organizar visitas me hice amigo del Superintendente, y esta amistad finalmente me llevó a realizar mi primer film: **Titicut Follies**.

En 1961, un comienzo de interés por el cine empezó a desarrollarse en mi cabeza, yo había leído la novela de Warren Miller *The Cool World*, donde se habla



de bandas de jóvenes en Harlem, de *dealers* y, más generalmente, de los negros pobres de Nueva York. *The Cool World* contenía todo lo que caracterizaba la condición de los negros, y Warren Miller, con fino oído, había logrado reproducir el lenguaje de la calle. Él fue uno de los primeros escritores americanos que exploró este mundo con una mirada nueva. Pensando que sería un buen tema para un film, compré los derechos del libro. No pensaba realizar yo mismo el film porque carecía de experiencia, pero había visto el film de Shirley Clarke **The Connection** y me había gustado mucho, de modo que la contacté y ella estuvo de acuerdo en realizar y montar el film, que se estrenó en 1964. La historia de la producción de **The Cool World** es muy larga y compleja como para figurar aquí, pero trabajar en esa película fue una experiencia a la vez deprimente y liberadora. Deprimente a causa de los numerosos problemas de financiamiento, de realización y de distribución que hubo, y liberadora porque el trabajo de productor desmitificó completamente para mí el proceso de realización. Después de **The Cool World** tuve ganas de continuar haciendo films, pero sólo films producidos, realizados y montados por mí mismo.

LA REALIZACIÓN DE FILMS Y LA SERIE SOBRE LAS INSTITUCIONES

En 1964 tuve la idea de hacer un film sobre MCI Bridgewater. El Superintendente aceptó, y después de un año y medio de gestiones intermitentes pero intensas, tuve la autorización necesaria. Filmando esa película, que fue **Titicut Follies**, definí un modelo técnico y una forma de trabajo que iban a ser la de todos mis films, exceptuando La **Derniere lettre**, que fue filmada como una ficción tradicional.

Films como los míos, utilizando sonido sincrónico, en esa época estaban casi siempre consagrados a una sola persona: un criminal célebre, una estrella de rock, un hombre político, o a veces alguien que era las tres cosas al mismo tiempo. Pero mis films fueron películas sobre instituciones, y la estrella era el lugar. No puedo dar una definición precisa de la palabra institución, salvo que es un lugar que existe desde hace cierto tiempo, cuyas fronteras geográficas están bastante bien definidas, y cuyo personal se supone que trata de hacer su trabajo lo mejor posible. La institución cumple para mí la misma finalidad que las líneas en la cancha de tenis: fija los límites. Todo lo que sucede en el interior de esos límites puede ser incluido en el film. Lo que sucede afuera, ya es otro film. Filmando **Titicut Follies** tuve la idea de que podía hacer una serie de films sobre instituciones. El paso de una penitenciaría psiquiátrica a una escuela secundaria parecía una progresión natural. Desde entonces filmé 36 films sobre instituciones. El efecto acumulativo permite hacer un retrato impresionista, evidentemente incompleto, de ciertos aspectos de la vida americana contemporánea, reflejada por instituciones esenciales al funcionamiento del país. (Hice otros cuatro films en Francia, sobre temas que no era posible desarrollar en los Estados Unidos. No hay en este país ningún teatro, ninguna compañía de ballet que posea la perennidad, la tradición y la historia de la Comedia Francesa o el Ballet de la Ópera de París.)

FINANCIAMIENTO

Es el aspecto menos interesante de la realización de películas, y además las fuentes de financiamiento han cambiado mucho. **Titicut Follies** pudo ser realizada

gracias a un crédito a largo plazo –durante seis años no reembolsamos nada– otorgado por *Du-Art Laboratory* de Nueva York para todo el trabajo de laboratorio. Agradecí esa actitud confiándole, con una sola excepción, todos mis otros films, salvo los que filmé en otros países. Fueron algunos fieles amigos, y además el uso de mi tarjeta *American Express*, lo que me permitió procurarme los fondos que necesitaba. Para **High School**, mi segundo film, recibí una subvención de una fundación que cubrió la mitad de los gastos, y el resto se financió gracias a *Du-Art* y *American Express*. A partir de **Law and Order**, el *Public Broadcasting Service* (PBS) y otras fundaciones empezaron a financiar una parte de los gastos. Desde 1971 hasta 1981, tuve un contrato con *WNET-Channel 13*, cadena neoyorquina de televisión pública, para realizar un film por año, y la Fundación Ford aportaba otra parte de los fondos. A Fred Friendly, que había sido presidente de *CBS News*, encargado de la programación cinematográfica de la Fundación Ford, le gustaba lo que yo hacía y consiguió la subvención que me permitió continuar trabajando. A partir de 1981, los films tuvieron diversos productores: PBS, *Corporation for Public Broadcasting*, la Fundación Ford, las fundaciones Mac Arthur y Diamond, *The National Endowment for the Arts*, *The National Endowment for the Humanities* y, algunas veces, la BBC o *Channel 4* en Inglaterra, y *Canal +*, *ARTE*, *Planète* y el *Centre National du Cinéma* en Francia. También he pasado la gorra después de cantar y he vendido lápices los sábados por la tarde en Cambridge, Massachusetts, frente al edificio de la gran librería *Harvard Coop*.

AUTORIZACIONES

Para la mayoría de mis films, salvo **Titicus Follies**, no tuve ninguna dificultad en obtener las autorizaciones para filmar. Le escribo una carta al responsable de la institución indicando los nombres de los miembros del equipo y la función de cada uno, la técnica de filmación, una lista de las secuencias que quisiera filmar (lista no definitiva, pero que sirve para precisar las distintas actividades a las cuales me gustaría asistir), la duración aproximada de la filmación, una descripción del proceso de montaje, precisando que me reserve el control del mismo, los distintos lugares y medios en los que el film podría llegar a exhibirse (salas de cine, televisión, DVD, etc.) Agrego una lista de mis films precedentes que pongo a su disposición y pido que se me permita un acceso sin reservas a todo lo que ocurre en la institución, precisando que si alguien no desea ser filmado, se respetará su deseo que pido me sea comunicado con anticipación o durante o inmediatamente después de cualquier secuencia en la cual esa persona aparezca. Además explico claramente que ni la administración de la institución, ni ninguno de los participantes podrá hacer ningún reclamo una vez que el film haya sido filmado y montado. Si el responsable de la institución acepta, le solicito que me firme esa carta y me la remita. Aunque no haya sido escrita en lenguaje jurídico esta carta tiene el estatuto legal de contrato entre la institución y yo.

CONSENTIMIENTO

No solicito un consentimiento escrito de las personas filmadas, yo lo filmo. Es más fácil para mí y menos intimidatorio para los participantes, que podrían tener la impresión, al firmar una autorización escrita,



de renunciar a su derecho de propiedad de su casa o de su auto. Cuando el tema del film es una institución pública, es decir una institución financiada con fondos públicos (el dinero de los contribuyentes), no tengo necesidad de ninguna autorización escrita o filmada. Varias decisiones de la Corte Suprema de los Estados Unidos establecen que todo lo que sucede en una institución pública está sometido a lo dispuesto por la Primera Enmienda de la Constitución, que garantiza la libertad de expresión y de prensa. Esto va mucho más lejos que simplemente evitar que el cineasta tenga un proceso por invasión de la vida privada. La Primera Enmienda es una declaración de los redactores de la Constitución según la cual todas las actividades del gobierno (excepto aquellas relacionadas con la seguridad nacional), deben ser transparentes, para que los ciudadanos de una democracia puedan obtener las informaciones que necesiten para conocer las decisiones concernientes al gobierno y a sus representantes.

INVESTIGACIÓN

La mayoría de las veces no visito los lugares más que un día o dos antes de empezar a filmar. Lo único que trato de hacer por adelantado es un recorrido por el lugar físico donde voy a filmar, y una lista de las diferentes personas que tienen poder de decisión. No quiero hacer nada más antes de la filmación. Tengo miedo de que algo verdaderamente interesante pase mientras estoy haciendo la “investigación”, sin que pueda filmarlo. Es la filmación lo que constituye la investigación.

La Comedia Francesa es el único lugar donde pasé más que algunos días haciendo la “investigación”,

antes de filmar. En 1994 Jean-Pierre Miquel era su administrador y me dio inmediatamente la autorización para filmar, pero me dijo que yo debía obtener el consentimiento de los “cardinales”. No se tomaba por el Papa, y me decía simplemente que había 23 sindicatos en la Comedia Francesa, y que necesitaba su permiso para comenzar a filmar. Pasé 3 meses paseando por el teatro y encontrándome con los técnicos para hablarles del film. Los sindicatos votaron la autorización, pero durante ese tiempo fui testigo de numerosos acontecimientos que hubiera deseado meter en el film. Esta experiencia me confirmó que mi forma de trabajo habitual era la buena.

Trato de encarar la filmación con la cabeza clara, pero vacía, vacía por lo menos de todo bagaje ideológico que pudiera servirme para explicar lo que estoy observando. Sólo en el montaje descubro los temas y la estructura del film. Me gustaría que el film una vez montado refleje lo que yo aprendí, en lugar de imponer un punto de vista preconcebido a toda la experiencia. Porque si lo hiciera, no veo para qué debería hacer el film. En cada film espero descubrir algo, y poco me importa que otros conozcan lo que yo aprendí. Era algo que yo no sabía.

Exceptuando **Canal Zone** y **Manoeuvre**, películas que fueron filmadas en una vasta zona geográfica, la mayoría de mis films han sido filmados en un solo edificio, o en algunos edificios cercanos. En esos casos, paseo para ver dónde se encuentran las oficinas de la dirección, y así me familiarizo un poco con la rutina del lugar (las instituciones muchas veces están abiertas las 24 horas del día, y en otros casos, como la Gran tienda Neiman-Marcus, donde filmé **The Store**, 8 horas por día). Me entero del lugar y hora de la reunión semanal del personal, o de cualquier otra

actividad programada, y empiezo a construir mi propia red de informantes (no en el sentido policíaco del término), personas que trabajan ahí y que aceptan hablar conmigo. El primer día de filmación de **High School**, un hombre se me presentó como el “Decano de disciplina”. Me pareció una denominación curiosa, y ambigua. Para que yo comprendiera su función me propuso ir a su escritorio, a las 9.15, para poder descubrir a los “culpables”, que formaban una cola frente a su despacho. Poco después de comenzar a filmar, fui hasta su escritorio, fácil de encontrar debido a la larga cola de estudiantes, ya que todos los que habían infringido alguna regla de conducta estaban ahí. Me encontré con un mini-tribunal de policía y el decano de disciplina desempeñaba a la vez el rol de fiscal y de juez por delitos como tirar tiza en la clase, pegarle a otro alumno, llegar tarde a las clases o encerrar en un armario a otro alumno, o a veces a un profesor. El decano no solamente establecía un castigo para el alumno –por ejemplo 3 días de suspensión, horas de estudio después de clase, o la obligación de pedir disculpas por algo–, sino que también exponía de manera más bien formal, los valores de la escuela que el alumno había violado. Este tipo de exposición más bien “abstracto” hecho por un miembro del personal es algo muy difícil de encontrar cuando se filma una película sobre una institución. Según mi experiencia, es raro que la gente tome esa distancia para exponer solemnemente los valores que representa la institución, o que quiere alentar o mantener. Fue por eso que volví muchas veces al despacho del decano, y muchas veces las conversaciones eran muy divertidas. Un ejemplo:

– *Dr. Allen (Decano de disciplina): Michael, está aquí porque hizo un escándalo en Ciencias Físicas ¿no?*

– *Michael: No, señor, fue la Señora Ganin la que armó el escándalo. Es cierto que en la cola de la cantina yo hacía ruido, pero en clase estaba muy tranquilo sentado en el fondo. No abrí la boca, los otros conversaban y ella creyó que era yo. Me llamó y empezó a gritar, y yo le dije que no era yo. Me pregunto, señor Allen, si usted hubiera estado ahí tranquilo, escuchándola gritar. Ella estaba muy enojada, y me dije que cuando se hubiera calmado yo hablaría con ella. Cuando me iba, ella me dijo: “Usted no se va”. Y yo le dije que hablaría en otro momento con ella. Y me fui porque...*

– *Dr. Allen: Para empezar, Michael, usted no tuvo discernimiento. Cuando alguien mayor, o un representante de la autoridad, le habla, usted debe respetarlo y escucharlo. Ella no le pidió que se tirara del Empire State Building, ella no quería su muerte. Quería un poco de vuestro tiempo sólo para poder ayudarlo. Lo que usted debiera haber hecho es mostrar un poco más de control y decirle: “Acepto su castigo, pero ¿puedo explicarle lo que realmente sucedió?”.*

– *Michael: Ella no me dio ningún castigo...*

– *Dr. Allen: Bueno, según...*

– *Michael: ...me echó.*

– *Dr. Allen (al mismo tiempo): “... una hora de castigo, a las 7.30 o las 13.45” y usted rechazó las dos. ¿Entonces?*

– *Michael: Me mandaron con el señor Walsh, y traté de explicarle, pero él también se puso a gritarme.*

– *Dr. Allen: Bueno, aquí nadie le grita...*

– *Michael: Bueno, a mí me parece que no tengo por qué dejar que la gente me grite sin ningún motivo...*

– Dr. Allen: En eso tiene razón, pero ya es tiempo de que se decida a tener un poco más de racionalidad ¿de acuerdo?

– Michael: Sí señor

– Dr. Allen: En su lugar yo aceptaría la sanción y volvería para decirle: “Ahora que ya he sido sancionado ¿puedo hablarle para ponerlo al tanto...?”

– Michael: No puedo, yo no puedo hablar con ese tipo...

– Dr. Allen: Bueno, puede tratar de hacerlo.

– Michael: Sabe, lo que pasó el otro día en clase... es una razón por la cual no puedo aceptar.

– Dr. Allen: ¿Por qué?

– Michael: Me dieron... esos tipos agarraron un libro y me lo iban a tirar por la cabeza ¿entiende? Y el profesor sorprendió a uno con el libro en la mano... que se lo había sacado a otro. El otro tipo se levantó y gritó: “devolvéme ese libro de miércoles”. Entonces la señora Ganin dijo: “Ustedes dos, afuera. Ustedes saben que no me gustan las malas palabras, y no vale la pena hacer un escándalo”. ¿Usted sabe que me amonestaron? Me llevaron con el señor Walsh, me llevaron sin ningún motivo, y yo traté de explicarle y él dijo: “¿Va a cumplir o no con la sanción?”, lo cual era absurdo.

– Dr. Allen: Mire, ¿los dos queremos probar algo, no?

– Michael: Sí.

– Dr. Allen: Queremos probar que usted es un hombre y que es capaz de obedecer órdenes. Queremos mostrarles que usted es capaz de hacerlo.

– Michael: Pero señor Allen, eso va contra mis principios ¡hay que defender las propias convicciones!

– Dr. Allen: Sí. Pero pienso que sus principios no entran en juego aquí. Creo que se trata de... de probar que usted es un hombre. Ahora se trata de nuestra

manera... nuestra manera de respetar las reglas y el reglamento. Si un error ha sido cometido hay una manera de enmendar las cosas. Estimo que no se debe discutir con un profesor, pienso que se debe pedir permiso para hacer uso de la palabra, y eso es lo que usted no hizo. Después de todo no le exigen demasiado, el profesor encontró que su conducta estaba fuera de lugar y según su criterio usted merecía la sanción. Pienso que usted debería dar prueba de que es capaz de recibir la sanción que se le da.

– Michael: Tengo que probar que soy un hombre y es lo que pienso hacer haciendo lo que creo que debo hacer.

– Dr. Allen: ¿Va aceptar sí o no, la sanción? Pienso que debería hacerlo.

– Michael: La voy a aceptar, pero expresando mis protestas.

– Dr. Allen: Muy bien, entonces la acepta haciendo oír su protesta. Está bien.

– Michael: ¿Hoy?

– Dr. Allen: Sí, quisiera que lo haga hoy.

– Michael: Hoy después de la clase ¿está bien?

– Dr. Allen: De acuerdo.

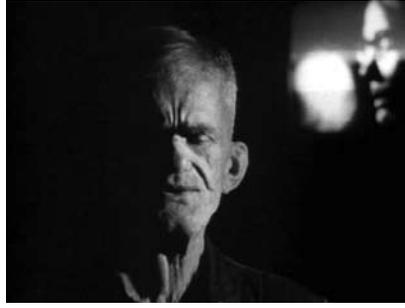
– Michael: ¿En qué sala, la 120?

– Dr. Allen: La 118.

– Michael: Muy bien.

Si esta situación tiene un alto valor cómico, el intercambio entre el decano de disciplina y el alumno es un buen ejemplo de la manera en que se enseñan los comportamientos ante la autoridad. El valor de esta situación reside en el hecho de que contribuye a sugerir ciertas ideas más generales sobre la educación, y eso es lo que la película busca transmitir.

■ **High School** (1968)



■ **Titicus Follies** (1967)

EL EQUIPO DE FILMACIÓN

El equipo está compuesto por tres personas. Yo me hago cargo de la dirección y el sonido, y trabajo con un *cameraman* y un asistente. Casi todos mis films han sido filmados por dos grandes *cameramen*: John Davey o William Brayne. Sus sólidas experiencias fueron de gran ayuda en mis films, y les estoy muy agradecido por todo el interés, el sostén y el entusiasmo con que me acompañaron.

RODAJE

Mi manera de trabajar no ha cambiado con los años, aunque me gusta creer que aprendí mucho de un film al otro. Empiezo, como dije, sin idea preconcebida sobre los temas, los conceptos o la duración del film. El objetivo de la filmación es recoger secuencias que me interesen. Trato de encontrar los centros de poder y dedico mucho tiempo a seguir a los responsables de la institución. En la Comedia Francesa, por ejemplo, pasé mucho tiempo con Jean-Pierre Miquel en su oficina y asistí a varias reuniones de los comités que él presidía, especialmente el Comité de administración, que tiene un poder concreto sobre el nombramiento de los miembros de la sociedad. Para **Juvenile Court**, numerosas secuencias fueron filmadas en el despacho del juez y en la sala del tribunal que presidía. Para **La Danse**, filmamos esencialmente ensayos y representaciones, y varias secuencias en las oficinas de Brigitte Lefevre, directora de danza de la Opera de París.

No tengo ninguna idea preconcebida respecto a esos lugares a los que voy, aparte del deseo de seguir tanto a los poderosos como a los subordinados. Me di cuenta de que yo debía seguir mi instinto o mis

“intuiciones”, que a veces son equivocadas y a veces justas. Siempre estoy dispuesto a correr el riesgo de filmar algo, porque si no puedo perder una buena secuencia. Es mi instinto el que me marca las cosas que debo filmar, y ese lado “Las Vegas” del cine justifica usar mucha película. Para utilizar una metáfora, trato de cosechar algo que todavía no sembré, y que quizá no exista. A veces sigo a alguien porque me gusta su sombrero, porque es un poco bizco, porque me gusta su manera de caminar, o porque su vestimenta me parece interesante. Cuando se filma una reunión es muy importante tener imágenes de quienes están escuchando, o hacer una panorámica de los que están sentados alrededor de una mesa. Estos planos son necesarios porque permiten sintetizar una reunión de 1 hora en una secuencia de 6 minutos. Trato de filmar secuencias de todas o de la mayor parte de las actividades que se desarrollan en la institución. Si bien esto puede parecer evidente, no siempre lo ha sido para mí. Creo que el montaje ha sido lo que más me ha enseñado cosas sobre el cine, porque sólo en la sala de montaje puedo estar seguro de tener la buena combinación de secuencias para construir el film. Siempre recuerdo lo que me faltó en un film, para tenerlo presente en el film siguiente. Espero que eso tenga una especie de efecto acumulativo benéfico.

Cada día discuto extensamente con el *cameraman* acerca de la mejor manera de filmar lo que observamos, y el tipo de plano que puede dar una idea justa de lo que pasa. Nuestra conversación es distendida cuando no sucede nada que valga la pena de ser filmado, pero cuando filmamos algo nos comunicamos mediante una serie de señales verbales y gestuales. Una de las ventajas de haber trabajado

mucho tiempo con el mismo *cameraman*, es que nos conocemos muy bien, y podemos comunicarnos rápidamente y con precisión. Cada situación debe ser filmada reuniendo suficiente material como para hacerla comprensible y, en la medida de lo posible, visualmente atractiva. Muchas veces me río diciendo que los films son filmados en “wobblyscope” [de *wobbly*= tembloroso], el objetivo de la filmación es evitar en lo posible todo temblor, y hacer que las tomas sean lo más estéticamente armoniosas que sea posible. Pienso que el aspecto formal de las tomas es esencial, y hago todos los esfuerzos para que el resultado sea seductor.

Todos los días, después de la filmación, vemos lo filmado el día anterior, sin sonido, y discutimos otras maneras de filmar situaciones similares, tratando de prever los diferentes tipos de secuencias que podríamos enfrentar, y cómo podríamos filmarlas. Tomo nota resumiendo las secuencias filmadas y haciendo una lista de aquellas que podría necesitar. El material es enviado a la sala de montaje, donde un asistente sincroniza sonido e imagen.

Este material filmado es el resultado de las decisiones que han sido tomadas. Por ejemplo el centro de ayuda social donde filmamos **Welfare** estaba abierto 9 horas diarias, de lunes a viernes. Durante una semana, un centenar de trabajadores sociales (asistentes sociales, secretarías y jefes de sección), ven a casi 2.500 personas. Cada una de estas personas va a hablar como mínimo con 3 empleados del centro, y quizá va a hablar con otro cliente. Habrá entonces unas 10.000 conversaciones diversas y variadas por semana, y 60.000 durante las 6 semanas de filmación. Esto es sólo un cálculo aproximativo, y el número real podría ser superior.

Elijo, entre todos esos encuentros, los que deseo filmar. Quizá lleguen a ser el 5% de las conversaciones producidas. Cada una de ellas puede ser filmada de diferentes maneras, en planos cercanos o lejanos, con todas las posibilidades existentes, de diferentes ángulos y posiciones de cámara. Hay un número infinito de elecciones posibles, aunque sea en el plano de la teoría, pero yo sé que en cada film hay ciertamente un número considerable de posibilidades.

El tiempo de filmación de cada film varía. **Titicut Follies**, **High School** y **Welfare** fueron filmadas en 4 semanas. **Basic Training** en nueve semanas, **La Comédie-Française** y **La Danse** en doce semanas. La filmación de películas sobre espectáculos lleva más tiempo, porque hay que primero filmar los ensayos y después el espectáculo. El tiempo de rodaje depende generalmente del tema, de la naturaleza de las actividades, del interés que despiertan en mí, y de la calidad del hotel en el que el equipo se hospeda.

MONTAJE

Me gusta hacer el montaje de mis películas. Me satisface mucho tratar de dar forma a mi experiencia, al menos esa parte de mi experiencia que constituye el hecho de realizar un film.

El montaje ofrece muchas posibilidades de elección. Ya el material filmado constituye la expresión tangible de las decisiones tomadas durante la filmación. Esa enorme acumulación de material que representa la transcripción de mi experiencia durante la filmación, no es más que la forma externa, material, de la experiencia, y es evidentemente algo incompleto. Los recuerdos de aquello que no fue filmado flotan en algún lugar de mi espíritu, fragmentos que pue-



do recordar pero que no podrán ser incluidos, y aún así jugarán un rol muy importante en el proceso de extracción y selección que es el montaje. Este trabajo editorial, que procede de la deducción o de la asociación, no siempre es lógico. A veces puede fracasar, otras veces puede aburrir, pero en general es apasionante. Lo más importante para mí es tratar de establecer una relación con esta materia, por todos los medios que se me ocurren y que funcionan para mí. El resultado es una conversación de cuatro personas: yo mismo, la secuencia que estoy trabajando, mi memoria y una cierta conciencia de mis valores, junto a una gran atención prestada a la experiencia que acabo de vivir.

La mayoría de las secuencias son demasiado largas para ser utilizadas tal cual. En realidad la mayoría de ellas no serán utilizadas. Mi primera tarea de montajista consiste en evaluar las secuencias filmadas. Hay muchas formas de hacerlo, pero utilizo un sistema de clasificación adaptado de las *Guías Michelin*: una, dos o tres estrellas. (Si utilizara “tenedores”, como hacen otras guías, sería más complicado.)

Esta primera revisión del material me lleva a eliminar la mitad de las tomas. Tomo la mitad elegida y empiezo a montar las secuencias que pueden ser eventualmente incluidas en el film, trabajo que me lleva de 6 a 8 meses. De cada una de las situaciones, que pudo llegar a durar 1 hora, y que fue filmada en “tiempo real”, tengo 58 minutos de material. Durante el montaje reduzco esos 58 a 8 minutos. Esos 8 minutos seleccionados pueden ser consecutivos, pero se trata la mayoría de las veces, de 8 minutos elegidos en diferentes partes de los 58 minutos del comienzo: 45 segundos acá, 30 segundos más allá, 2 minutos después, 15 segundos allá, hasta crear una secuen-

cia que no es la original pero que se le parece, o al menos es una justa representación. Nunca cambio la cronología de los acontecimientos en el seno de una secuencia. La versión montada debe dar al espectador la impresión de que las cosas sucedieron así, lo que evidentemente no es cierto. La secuencia montada es entonces una “ficción”, porque si funciona crea la ilusión, aunque sea momentánea, de que la escena se desarrolló realmente tal como aparece en la versión final de la película. Una de las tareas del montaje consiste en aprobar o rechazar la decisión original de filmar esa secuencia, y tratar de suministrar una interpretación del acontecimiento filmado, bajo una forma comprensible y condensada. Algunas secuencias, en general cortas, son utilizadas exactamente tal cual han sido filmadas.

Cuando evalúo y monto una secuencia, debo plantearme preguntas que no tienen nada que ver con el aspecto técnico de la filmación. Esta parte del montaje es más un análisis del comportamiento. Es necesario que yo me plantee este tipo de preguntas: *¿Por qué los participantes dicen lo que dicen? ¿Cuáles son las implicancias de las palabras pronunciadas o no pronunciadas? ¿Cuál es la significación de un gesto, del tono de voz o del cambio de tono, de una mirada, de un comportamiento? ¿Puede deducirse algo de una manera de vestirse?* Ignoro si mis deducciones son buenas, pero es necesario que entienda lo que sucede si quiero poder utilizar o no una secuencia, saber cómo montarla y, finalmente, si puedo colocarla en el film, y dónde.

Toda secuencia refleja las diversas distorsiones que provienen de las diferencias de percepción entre los aparatos (cámara, grabador) y el ojo, la oreja y el espíritu humano.

Necesito 6 a 8 meses de montaje para hacer utilizables todas las secuencias que pueden ser incluidas en el film. Ahora sí puedo trabajar en su estructura. Soy incapaz de trabajar en la estructura de manera abstracta y tengo que ver y oír el encadenamiento de las secuencias. Esto implica muchos ensayos, pero como las secuencias ya están montadas cada una, es posible probar, muy rápidamente, diferentes maneras de organizar el conjunto. El orden en que las secuencias son presentadas no tiene a menudo nada que ver con el orden en el que han sido filmadas. Puedo empezar con una secuencia del día de filmación N° 30, y terminar con una del día 3. Pero no modifico el orden de los acontecimientos en el interior de una secuencia. Así, al cabo del octavo mes de montaje, todo es “materia” y debe ser presentada en el orden que ilustra de la mejor manera posible los temas, ideas y características de los personajes que se pueden encontrar en el material filmado. En tanto montajista una de mis tareas esenciales consiste en tratar de comprender perfectamente la significación de cada una de las secuencias tomadas individualmente, y además las implicaciones de su ordenamiento particular, con la finalidad de crear una estructura dramática. Existe cierta similitud entre el trabajo de concepción y selección de la estructura, con la escritura de ficción para una novela, una obra de teatro, un poema o un guión. La estructura del film es inventada o imaginada dentro de los límites impuestos por el material filmado, y su configuración posible con el montaje realizado. Pese a esos límites, una vasta diversidad de estructuras es posible, pero evidentemente menos que en una obra de ficción tradicional, donde la relación experiencia/imaginación, no es la misma. Frecuentemente puedo hacer el pri-

mer montaje del film en 3 ó 4 días, pero al cabo de esos 8 meses de trabajo de la materia, porque la conozco perfectamente y soy capaz de recitar todos los diálogos y recordar todas las imágenes. Ese primer montaje tiene 30 ó 40 minutos más que la versión definitiva, y necesito entonces 4 a 6 semanas para llegar al montaje final. Durante la mayor parte de este tiempo trabajo en el ritmo del film (el ritmo interno de cada secuencia y el ritmo externo de las imágenes que se suceden, o que constituyen una transición entre las secuencias mayores). Para encontrar el buen ritmo, debo hacer muchos ensayos para que coincidan de la mejor manera posible el sonido y la imagen.

No agrego ni narración ni música. Hay mucha música en mis films, pero es siempre la música escuchada, y grabada durante la filmación. No me gusta utilizar comentario en *off*, ni entrevistas a los participantes. Cuando una secuencia de mis films “funciona”, creo que es porque el espectador la vive física, intelectual y emocionalmente, y puede tener una opinión sobre lo que ve y oye. Soy yo el que tiene que suministrar suficiente información para que sea así. Un narrador o un entrevistador le impediría implicarse de manera inmediata.

Cuando me parece que el montaje está terminado, miro nuevamente todo el material filmado que ha sido eliminado, 50 ó 60 horas de film. Frecuentemente encuentro en ese material imágenes o secuencias que había eliminado al comienzo, y que pueden ser útiles para resolver algún problema de montaje. Puede ser algo tan simple como una toma de alguien caminando por un pasillo, que podría ser una transición mejor que la que había utilizado, o servir de transición ahí donde no la había, o donde debía haber. Encuentro a veces imágenes que permiten delinear mejor la per-



sonalidad de uno de los personajes principales del film, o hacer comprensible una secuencia que no estaba clara. Finalmente debo ver el film secuencia por secuencia y justificarme a mí mismo la utilización de cada imagen y la relación de cada secuencia con las otras. Debo, por ejemplo, comprender la relación entre los primeros minutos y los últimos minutos del film, y la justificación del orden elegido para las secuencias intermedias. El film debe funcionar para mí a nivel literal y en su periferia, como una metáfora, o al menos como una afirmación abstracta que represente más que la suma de las significaciones literales de cada secuencia.

Aunque me sea imposible decir qué me ha influido en el trabajo de montaje de mis films, me gustaría pensar que la influencia más fuerte ha sido la lectura minuciosa que me enseñaron en la universidad, y la lectura atenta que he hecho desde entonces de novelas y poemas.

Para un film de 3 horas, solo el 3% del centenar de horas filmadas han sido utilizadas. La duración de mis películas varían mucho, la más corta es de 73 minutos y la más larga 6 horas. La duración está determinada por la complejidad de la materia y la necesidad de hacer justicia a los participantes.

Cuando el proceso de montaje terminó, el film existe bajo su forma definitiva. Si el film “funciona” en tanto estructura dramática, el resultado puede ser el reflejo de una realidad, una interpretación de una realidad, una nueva realidad, o nada de todo eso. La verdadera realidad del film puede existir sólo en ese momento imposible de definir, en el que ojo, oreja y espíritu del espectador reencuentran la pantalla.

CÁMARA Y COMPORTAMIENTO

¿La cámara modifica el comportamiento? No hay respuesta definitiva a esa pregunta, salvo “quizá”, “a veces”, o más frecuentemente: “no”. Según mi experiencia la mayor parte de la gente no son lo suficientemente buenos actores para poder cambiar de repente su comportamiento cuando se los filma o se graba su voz. Si lo fueran, el número de actores potenciales para el teatro o el cine sería mucho más grande de lo que es. Si alguien no quiere ser filmado, dirá “no” y se irá. Como todos los que, por su profesión frecuentan a muchas personas, tuve que aprender que no todo es lo que parece. Tengo que darme cuenta rápidamente si tratan de engañarme - si las personas filmadas actúan para la cámara, si dicen o hacen cosas que no dirían ni harían si no se los filmara. Un gran número de comportamientos humanos han sido inmortalizados en muchos documentales, y aunque no pueda decirse que todas las combinaciones posibles de palabras, gestos y actos hayan sido ya filmadas, sí podemos decir sin temor a equivocarnos que una buena cantidad lo fue. Si la presencia de la cámara modificara realmente el comportamiento, se podría decir que más bien incitaría a que la gente trate de volverse insignificante para pasar desapercibida.

Según mi experiencia, la gente actúa de la manera que cree apropiada para la situación en la cual se encuentra, sin preocuparse por la presencia de la cámara y el grabador. En 1968 por ejemplo, realicé **Law and Order**, un film sobre el servicio de policía de Kansas City, en Missouri, y en esta época para proceder a un arresto por prostitución, la policía debía obtener evidencia del pago de los servicios: un agente de civil se llevaba a una chica al hotel, negociaba el precio, se desvestía y, sin duda, a último

momento procedía a arrestarla. Una noche estando en el coche de la policía, recibimos el llamado de un agente de civil que nos decía que después de ser arrestada una chica lo había atacado y se había dado a la fuga. El coche de policía fue inmediatamente al hotel donde había tenido lugar el incidente, el policía de civil estaba en el hall y nos contó que en el momento en que sacaba a la chica de la habitación, ella lo empujó por las escaleras y echó a correr a todo lo que daba. El portero la había visto correr hacia el sótano, allí estaba muy oscuro, de casualidad nosotros llevábamos una lámpara potente de las que se usan para filmar cuando no hay suficiente luz natural, y la policía descubrió a la chica escondida entre unos muebles inservibles amontonados ahí y gracias a que llevábamos esa lámpara pudimos filmar la secuencia. Después de sacar a la chica de su escondite uno de los policías le pasó el brazo alrededor del cuello y empezó a apretar, la chica no podía respirar, empezó a jadear, hasta que el policía aflojó el brazo después de quince o veinte segundos. Cuando él empezó a aflojar el brazo la chica se dio vuelta y hablándole del policía de civil que la había detenido en la habitación, dijo: "Trató de estrangularme", a lo cual el policía de civil respondió: "Nadie trató de estrangularte, es pura invención". Todo había sido filmado, no creo que el policía la hubiera estrangulado si nosotros no hubiéramos estado ahí, era una chica que se prostituía desde hacía poco y el policía quiso darle una lección. Si bien ella trataba de darle a entender que si quería prostituirse era asunto suyo, el policía entendía que había que respetar ciertos límites. La primera regla que debía respetar era no desobedecer a la policía, si la arrestaban ella tenía que aceptar y pagar la multa, después podía hacer lo que quisie-

ra, pero si no aceptaba las reglas de juego, la iban a tratar con rigor.

El policía no dejó de apretarle el cuello con el brazo, aun en presencia de la cámara y el grabador, porque encontraba que su comportamiento era absolutamente normal. Es así como tratan a una prostituta que ataca a un policía, se le da una lección. Para mí, en tanto cineasta, la lección de esta historia es que la mayoría de nosotros actúa frecuentemente de la manera que piensa que es normal, aunque otros desapruében nuestra manera de actuar. El policía encontraba normal apretarle el cuello a la chica, sus colegas también. No opina lo mismo la mayoría de los que han visto esta secuencia que pudo ser filmada precisamente porque el policía pensaba estar actuando como debía. Por esto digo que la cámara no modifica el comportamiento y en eso constituye una pequeña excepción al principio de Heisenberg, al principio de incertidumbre.

EXHIBICIÓN

Todos mis films son distribuidos por *Zipporah Films* (Cambridge, Massachusetts), una sociedad que creé en 1971 porque estaba cansado de que me estafaran distribuidores que ganaban dinero con mis films y que no querían compartir ese dinero conmigo. Fue una decisión fácil de tomar ya que no tenía nada que perder. Así yo sería el responsable de todos los errores, pero podía tomar todo el dinero. Tanto la sociedad de distribución como mis oficinas son dirigidas desde hace 30 años por Karen Konicek. La inteligencia, lealtad y buen humor que pone en funcionamiento tanto en la organización de la distribución, como suavizando las vicisitudes de mi vida, es lo que me ha permitido seguir filmando.

Todos mis films han sido exhibidos en los canales de la televisión pública (PBS) en los Estados Unidos, en *Arte* y *Planète* en Francia, la *Rai* en Italia, *Planète* en España y Alemania. Varios de mis films han sido presentados en Inglaterra en la *BBC* y en *Channel 4*. Algunos han sido exhibidos en la televisión de varios otros países. Pero mis films han tenido una difusión muy limitada en los cines estadounidenses. **La Danse** es el único que ha sido distribuido en gran escala en varios países. Los otros fueron mostrados en un pequeño número de salas. Todos mis films son disponibles en DVD.

TEATRO

Además de las pequeñas escenas de teatro privadas a las que tenía derecho en casa, mis padres me llevaban a ver obras teatrales. En mi infancia, vi numerosas comedias musicales. Cuando era adolescente, iba a ver todas las compañías que pasaban por Boston, y asistí a representaciones de *Enrique V*, *Hamlet* y *Otelo*. Cuando iba a la Facultad de derecho, cada tanto iba a Nueva York para ir al teatro. En París, de 1956 a 1958, tuve ocasión de ver las obras de Anouilh, Ionesco, Sartre y Pirandello. Había maravillosas versiones de obras de Molière en la Comedia Francesa, con Robert Hirsch, Louis Seigner, Jacques Charon y Robert Manuel. Vi la puesta de Peter Brook de *Titus Andronicus* con Laurence Olivier, Anthony Quayle, Vivien Leigh y Maxine Audley. Iba al teatro por lo menos tres veces por semana.

En los sesenta y setenta iba seguido a Londres y asistía regularmente a las representaciones de la *Royal Shakespeare Company* en Stratford, y más tarde iba al *National Theatre*. En Stratford vi a Alan Howard en *Enri-*

que IV, primera y segunda parte, *Enrique V* y *Coriolano* durante representaciones consecutivas de tres días. Sigo yendo al teatro muy seguido, tanto como al cine. En 1986 Robert Brustein, director del *American Repertory Theatre*, me pidió que participara en la producción de *Esta noche se improvisa* de Pirandello. Sugerí, con la aprobación póstuma de Pirandello, agregar un personaje: un documentalista filmando una película sobre la obra. Yo estaba en el escenario y filmaba la obra mientras se desarrollaba. Los espectadores podían así elegir entre mirar a los actores, o las imágenes de los actores proyectadas en una pantalla de tres metros sesenta centímetros. Durante la segunda parte de la obra presenté un documental comentado sobre Sicilia, de un estilo totalmente opuesto al de mis films. Esa fue mi primera experiencia de la escena teatral y de trabajo con los actores. Era tan diferente de la soledad de la sala de montaje, y me produjo un gran placer.

Tuve ganas entonces de consagrarme más al teatro. En 1987 puse en escena *La última carta*, adaptación de un capítulo de la novela de Vasili Grossman *Vida y destino*. La acción se desarrolla en la Unión Soviética, desde 1918 hasta la batalla de Stalingrado. *Vida y destino* es una obra en la gran tradición de Tolstoi, Dostoievski y Babel. El capítulo que adapté es una carta que escribe una doctora rusa judía a su hijo, algunas noches antes de saber que va a ser ejecutada por los nazis que ocupan su pueblo en Ucrania. Esta carta resume su vida y ella espera que su hijo, un físico ruso que trabaja en el proyecto de la bomba atómica, la reciba. La obra se llama *La última carta*. Yo había descubierto el texto de Grossman en París, en la época en que era leído por dos actores franceses en un pequeño teatro de Montparnasse. En el año

2000 tuve la ocasión de dirigir *La última carta* en la Comedia Francesa. A Jean-Pierre Miquel, el administrador, le había gustado mi película sobre la Comedia Francesa, y me había preguntado si yo no quería realizar una puesta en escena. Dudé un milésimo de segundo y acepté, sugiriendo *La última carta*. Jean-Pierre Miquel la leyó, le gustó y aceptó.

Yo había encontrado a Catherine Samie antes de realizar el film sobre la Comedia Francesa. En ese momento era decana (el miembro más antiguo), y necesité su acuerdo para realizar el film. Nos entendimos muy bien y me ayudó mucho durante el rodaje, sugiriendo muchas cosas muy importantes para el film. Pensé que Catherine estaría perfecta en el rol de la Madre en *La última carta*. Leyó el guión y aceptó inmediatamente. Estuvimos ensayando durante diez semanas y la obra fue presentada en el *Studio Théâtre* de la Comedia Francesa, antes de partir en gira por Francia, Estados Unidos y Canadá. Catherine es una actriz maravillosa y su interpretación en *La última carta* fue extraordinaria. Supo encarnar perfectamente a esta mujer inteligente, llena de encanto y de seducción, un ser difícil, brillante médica, tierna madre, pero exigente. Aunque yo pueda ser parcial, fue una de las más admirables actuaciones que yo haya visto en mi vida. En el año 2002 hice un film de *La última carta* con Catherine.

También puse en escena *La última carta* en Nueva York, en el *Theatre for a New Audience*, con la actriz Kathleen Chalfant, que actuó brillantemente.

Yo quería dirigir otra pieza y le propuse a Jean-Pierre Miquel y a su sucesor Marcel Bozonnet *Oh, les beaux jours* de Samuel Beckett, con Catherine en el rol de Winnie y el actor Yves Gasc, otro miembro de la Co-

media Francesa, en el de Willie. Adoro las obras de Beckett y en 2005 tuve el honor de poner en escena esta obra maestra a la vez “cosmicómica” y triste. Trabajamos encarnizadamente. Beckett es muy preciso en sus indicaciones escénicas, pero nosotros queríamos encontrar una manera de presentar la obra que correspondiera a nuestra visión de Winnie y Willie. Mi experiencia de cineasta me ayudó. Durante la realización de mis films había encontrado a muchas personas que se encontraban en situaciones a la vez trágicas, tristes y cómicas. Apelé a todo lo que había aprendido a través de mis films, tanto para comprender la obra de Beckett como para hacer sugerencias a Catherine y a Yves. Cuando filmé **Domestic Violence**, por ejemplo, yo había encontrado a numerosas mujeres cuyas relaciones pueden describirse con el lugar común de “disfuncionales”. En *Oh, les beaux jours* era importante comprender que Willie y Winnie deben ser considerados una pareja, lo que permite evidenciar los aspectos más abstractos de la obra. Utilicé mi experiencia de cineasta para permitir a los actores crear personajes, a partir de las palabras de Beckett, y bajo otra forma: la puesta en escena teatral. Catherine fue también genial en Winnie, mostrando los aspectos tristes, divertidos y amables de su carácter. Yves Gasc encarnó admirablemente a Willie, un papel corto, pero exigente. Willie es el que desencadena los monólogos de Winnie. La obra fue presentada nuevamente en 2006 y como Yves Gasc no estaba libre para hacer de Willie, Muriel Mayette, la nueva administradora de la Comedia Francesa, me pidió que yo actuara en ese papel. Fue un verdadero privilegio para mí debutar en el teatro en la Comedia Francesa. Nadie me ha propuesto hasta ahora el rol del Rey Lear.

CONCLUSIÓN

Esto constituye un vistazo de mi carrera y de sus caras ocultas. Me divertí, reí mucho y he tenido una vida profesional intensa y plena. No veo mejor manera de pasar el tiempo, y seguramente es mejor que simplemente ganarse la vida.

EPÍLOGO

Hace unos años filmé un documental en una Unidad de terapia intensiva de un hospital de Boston. Como quería filmar algunas secuencias en la Morgue del Hospital, me presenté a su director, responsable de las salas de autopsias y de las cámaras frigoríficas donde las empresas de pompas fúnebres vienen a buscar los cuerpos. El director era un hombre simpático y directo, que dirigía la Morgue desde hacía muchos años. Le expliqué que deseaba seguir el trayecto de las enfermeras que iban a Terapia intensiva a buscar el paciente fallecido, que colocaban el cuerpo en una camilla y lo bajaban a la Morgue. Quería ver cómo trataban de disimular el cadáver a los ojos de los visitantes y de los otros pacientes. Para filmar en la Morgue necesitaba el permiso del director, que me dio de inmediato.

Algunos días después me encontraba por casualidad en el cuarto de una paciente justo cuando falleció. Llegaron las enfermeras y colocaron el cuerpo en la camilla y disimularon el cadáver con unas sábanas que llegaban hasta el suelo. Las seguí desde el piso 11 donde estaba Terapia intensiva, hasta el subsuelo donde

estaba la morgue. Allí colocaron el cuerpo en un armario refrigerado. Pude filmarlas en varias ocasiones haciendo algo similar, e incluso filmé a los empleados de Pompas fúnebres que venían a buscar un cadáver.

Incluso me invitaron a una “conferencia *post mortem*”. Es la reunión que realiza habitualmente el equipo médico, durante la cual compara el diagnóstico efectuado al paciente, con la causa del deceso determinada por la autopsia, y esta reunión formaba parte del programa de enseñanza del hospital. Aunque el tiempo que había pasado en el hospital permitieron dominar mi hipocondría, me perturbó ver, desplegados ante mis ojos: hígados, corazones, páncreas, al mismo tiempo que trataba de entender la jerga científica de los médicos, que discutían las causas reales de la muerte. Pero era consciente de la distancia que podía tomar respecto a los diversos ritos que rodeaban la muerte, y la rapidez con la que me había acostumbrado a ver los cadáveres y las vísceras expuestas.

La filmación en el hospital duró 6 semanas, al cabo de las cuales me despedí de médicos, enfermeras, administradores y todos los que me habían ayudado y hecho sugerencias a lo largo de la filmación. Bajé a la Morgue y busqué al director, que me había ayudado tanto, pero no lo encontré. Le dejé una notita y fui a la cafetería del hospital para un último almuerzo con algunos miembros del personal. Cuando terminé de comer vi al director de la Morgue sentado a una mesa. Fui a agradecerle su ayuda, me sonrió, me dio la mano y dijo: “Hasta pronto”.