



LA DANZA, EL BALLET DE LA ÓPERA DE PARÍS (2009)

Frederick Wiseman

Filma – La película

La Danza, Parisko Operako Balletari buruzko dokumentala da. Munduko konpainia onenaren moduan aurkeztu izan dute maiz, eta Frederick Wiseman alemaniarra haien eguneroko jardunera hurbildu da, modu sotilean, narratzailerik eta elkarriktarik gabe. Hasiera batean, ez dirudi oso erakargarria dantzari buruzko dokumental luze bat ikustea, baina minutuak konturatu gabe pasatzen dira, dantzarien eta irakaslekooreografoen mugimendu ederren eta perfektuen bilaketan. Eta, joan-etorri horretan, transbertsalki, hainbat gai jorratzen ditu dokumentalak: dantzarien estatus profesionala Frantziako lan-erreforman, dantzaren eta dantzaeraren berrikuntzak, arrazismoa, eta abar.

Dokumentalak erakusten duena hitz bakarrean definitu beharko balitz, hitza lana izango litzateke. Hitzaren zentzurik zabalenean. Baina beste hitz bat ere erabil liteke: edertasuna, dantzaren edertasuna. Eta horregatik bakarrik merezi du La Danza ikustea.

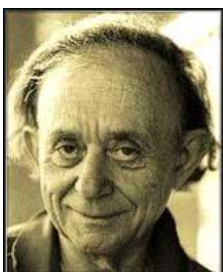
Fitxa - Ficha

La dance (Francia, USA, 2009) · 159 min
Zuzendaritza - Dirección: **Frederick Wiseman**
Gidoia - Guión: **Frederick Wiseman**
Argazkia - Fotografía: **John Davey**
Muntaia - Montaje: **Frederick Wiseman**
Produkzioa - Producción: **Idéale Audience, Zipporah Films, Opéra National de Paris, Centre National de la Cinématographie (CNC), Public Broadcasting Service (PBS), TPS Star**
Aktoreak - Intérpretes: **Émilie Cozette, Aurélie Dupont, Dorothee Gilbert, Marie-Agnès Gillot, Agnès Letestu, Delphine Moussin**

Sinopsia - Sinopsis

El Ballet de la Ópera de París es una de las mejores compañías de ballet del mundo grande. Grabando todos los días los cursos, las repeticiones y ensayos, el filme subraya la escuela francesa de ballet conocida por su énfasis en la rigurosa atención en la perfección de la técnica y la precisión del movimiento. Más allá de la exploración de las estructuras de organizaciones como el Ballet clásico parisiense De ópera, el director igualmente está interesado en el descubrimiento como la gente se comporta y se comunica en el trabajo. Aquí, las interacciones entre el bailarín y el instructor son tan fascinantes y llenas de electricidad como los bailes ellos mismos, basados en cambios intrincados mudos donde el expresivo de ruidos simples y movimientos remiendan sobre las grietas que la lengua ordinaria no puede cubrir.

Zuzendaria - Director



Frederick Wiseman (Boston, Massachusetts, USA, 1930) es un prestigioso director de cine y teatro. Ha realizado treinta y seis documentales y dos largometrajes de ficción. Sus documentales se centran en las experiencias humanas y reales dentro de las instituciones (las escuelas, cárceles, hospitales, juzgados, las artes y las comunidades...) que son comunes en todas las sociedades. Wiseman tiene una licenciatura por la universidad del Williams College y también está licenciado en derecho por Yale. Sus películas han

ganado numerosos premios y él ha sido nombrado miembro de La Academia Americana de las Artes y las Letras. Después de estudiar derecho comenzó a trabajar como profesor, pero sin ningún tipo de interés en su profesión. Fue entonces cuando decidió que debía trabajar en algo que le gustase y se le ocurrió hacer una película basada en la novela de Warren Miller, *The Cool World*. Como en aquel momento no tenía experiencia cinematográfica alguna, le pidió a Shirley Clarke que dirigiese la película. Produciendo *The Cool World*, perdió el miedo al proceso de creación de una película y se decidió a dirigir, producir y editar sus propios filmes. Tres años más tarde llegó el estreno de su primer documental, *Titicut Follies*, una mirada sin concesiones alas cárceles para criminales dementes. Con esta primera película, estableció el estilo que se

utilizaría en todos sus documentales. Los rodajes de las películas comenzaban sin idea preconcebida y se descubren a la hora del montaje de las mismas, que dura generalmente un año. Sus trabajos, que se pueden comparar con ensayos literarios, no contienen entrevistas, ni música adicional, ni comentario alguno y ni siquiera siguen un orden cronológico. Se componen de segmentos temáticos que se van entrelazando a través del contraste y la comparación. Después de su primera película, dirigió, montó y produjo una serie de documentales, uno por año, con títulos evocadores sobre el estudio de las instituciones estadounidenses. Entre los títulos de estas películas se encuentran *High School* y *La Ley y el Orden* (1969), *El Hospital* (1970), *Tribunal de Menores* (1973) y *Bienestar* (1975). Por otra parte, además de *Zoo* (1993), dirigió otros tres documentales sobre nuestra relación con el mundo animal: uno de ellos es *Los primates* (1974). Luego le siguieron *La Carne* (1976) que pone de manifiesto los experimentos científicos con animales, la producción masiva de carne de vacuno y de ganado destinado del matadero a los consumidores y *El Hipódromo* (1985) que centra su atención en Belmont, uno de los hipódromos más importantes en Estados Unidos. Más tarde comenzó un examen de la sociedad de consumo con *El modelo* (1980) y *La tienda* (1983). En 1995, Wiseman se metió en el mundo del teatro y dirigió *Ou Comédie-Française de l'amour joué*. Abordó de nuevo temas sociales con la *Vivienda Pública* (1997), un análisis de social de las viviendas de un gueto negro en Chicago y en Belfast. *Maine* (1999), por otra parte, es una radiografía de la vida cotidiana en un pueblo costero de Nueva Inglaterra. En *Violencia Doméstica I y II* (2001-2003), filmados en Tampa, en Florida, se muestra la labor del centro principal de la zona que ayuda a mujeres y niños víctimas de la violencia doméstica así como la del tribunal que resuelve las cuestiones jurídicas relacionadas con este tema. En *La Legislatura del Estado* (2006), una oda a la democracia representativa y el proceso legislativo, Wiseman investiga el día a día del trabajo de las dos cámaras del Capitolio del Estado de Idaho. En 2002, dirigió en el Comédie Francaise *La Última Carta* basándose en un capítulo de una novela de Vasilii Grossman.

Elkarrizketa – Entrevista

Las formas del cine dieron su penúltimo giro dramático en los años sesenta. Algo cambió en sus estructuras estéticas y Frederick Wiseman (Boston, 1935) fue uno de sus grandes transformadores. Cuando las cámaras se liberaron del trípode, Wiseman y otros colegas suyos como D. A. Pennebaker y los hermanos Maysles sentaron las bases del llamado 'Direct Cinema', mientras Jean Rouch o Johan van der Keuken hacían lo propio en Europa con el llamado *cinema-verité*.

Al recorrer el cine de este director legendario, el último medio siglo de cine documental se despliega ante nuestros ojos en dos vertientes. Mientras por un lado sus películas nos sumergen en la maquinaria social norteamericana -ha filmado manicomios, institutos, comisarías, hospitales, juzgados, escuelas para discapacitados, centros de beneficencia... "sólo me queda la Casa Blanca", sostiene- por el otro nos permite identificar los cimientos y la evolución del "cine directo", esa práctica "observacional" del documental moderno que no ha dejado de ejercitar desde que debutó con el clásico *Titicut Follies* (1963).

"Podríamos decir que todo mi trabajo es una película de ochenta horas - explica Wiseman-, pues yo concibo mi obra como un solo bloque". Y así es. En forma y en contenido, las casi cuarenta películas que ha realizado desde su ópera prima desprecian cualquier comentario a la realidad que captura su

cámara. Filma sin guión, no hay voz en *off*, ni música, ni entrevistas, ni reconstrucciones, ni rótulos explicativos. Wiseman, el hombre sabio, confía únicamente en la filmación inmediata y espontánea de la realidad y en la estructura del montaje para interpretarla.

A mí me gusta equiparar mi trabajo al de un escritor. Lo que hago en la sala de montaje no se diferencia mucho de lo que hace un novelista. Yo también 'escribo' la realidad. Trabajo con tanto rigor el ritmo de cada secuencia como las rimas externas que se producen entre ellas. Como las frases y los párrafos, cada secuencia es una isla y yo formo archipiélagos. Debo explicarme a mí mismo el significado de cada plano. No importa si he llegado a un montaje de forma deductiva o inductiva, que si no me lo puedo explicar a mí mismo, entonces sé que no funciona. Podría repasar cada escena de cada una de mis películas y explicar por qué ese plano está ahí. Como uno de los documentalistas vivos más vistos, importantes y prolíficos en todo el mundo, no deja de sorprender que *La danza*, de 160 minutos de duración, sea la primera de sus películas que se estrena (hoy) en salas comerciales españolas. Todo un acontecimiento. Máxime cuando se trata de su tercera experiencia en París, lejos de su arcadia particular, al adentrarse en las estancias de la Ópera de París y registrar durante un año entero la actividad, en todos sus estratos, de su prestigiosa compañía de ballet.

¿Qué ha explorado en *La danza* que no exploró ya hace quince años en *Ballet*?

El ballet es una abstracción que surge de la imaginación y la experiencia del coreógrafo. Los ballets en ambas películas son muy distintos, así que los temas de la película también, ya que apelan a experiencias humanas diferentes. El Ballet de la Ópera de París [*La danza*] tiene más de tres siglos, recibe un subsidio del Estado, tiene dos teatros y su propia escuela y la inmensa mayoría de los bailarines son franceses. El American Ballet Theatre [*Ballet*] tiene apenas ochenta años de antigüedad, no recibe ninguna ayuda pública, no posee un teatro propio y sólo muy recientemente ha puesto en marcha su propia escuela. Los bailarines han sido formados de acuerdo a diferentes estilos y provienen de todas partes del mundo. Las estructuras administrativas de ambas compañías son también muy distintas, y reflejan en parte la diferencia que hay entre Estados Unidos y Francia respecto a conceptos como las clases sociales y las jerarquías de trabajo.

Efectivamente, a diferencia de *Ballet*, que filmó en Manhattan en 1995, en *La danza* las únicas personas de raza negra que aparecen de refilón por la pantalla son los limpiadores o pintores del centro, y el elocuente montaje de Wiseman acentúa este contraste poniendo literalmente en danza, mediante un brillante montaje paralelo, ambas actividades. Las distinciones de clase que estila la compañía francesa, como resultado de una larga tradición, no escapan a la mirada antropológica de Wiseman, siempre pendiente de los efectos humanos que las instituciones ejercen sobre las personas.

Filma a los bailarines siempre en plano general. ¿Cómo se planteó registrar la danza?

Filmar el baile puede ser algo muy conflictivo, pero no hubo imposiciones o limitaciones de ningún tipo. Ni de los coreógrafos, ni de los maestros del ballet. Sólo nos pidieron que hiciéramos nuestro trabajo sin interferir con el proceso de los ensayos. He visto muchas películas de danza y están filmadas de tal modo que nunca se ve el cuerpo entero de los bailarines ni los patrones artísticos generados por la coreografía. Nosotros hicimos la película al servicio del baile, y no al revés, que es lo frecuente en el cine. No fue fácil. Especialmente en los ensayos, pues había que evitar a toda costa los grandes espejos de las salas.

Filmada como en Super 16 y escalada a HD, *La danza* se estructura a partir de capas y capas de los ensayos y las funciones de los siete espectáculos de la temporada 2008 -observados dilatadamente y con misteriosa invisibilidad-, que abarcan un amplio y ecléctico espectro: desde la danza atlética de Wayne McGregor en *Genus* al clasicismo de *El cascanueces*, pasando por las coreografías de Pina Bausch o Nureyev. La cámara -que maneja su habitual colaborador, John Davey, con quien Wiseman se comunica mediante señas durante el rodaje- se concentra en los pequeños gestos, en los pasos de los bailarines y las instrucciones de los coreógrafos, que trabajan con extremo rigor en búsqueda de la perfección técnica y la excelencia artística.

¿Cómo concibió la estructura del filme?

Como hago con todas. Llego a ella en la sala de edición, nunca antes. Primero veo todo el material bruto, que en este caso eran unas 150 horas, y realizo una primera selección de las secuencias que podría usar. Durante esta parte del proceso no pienso demasiado en la estructura. Esto me llevó como unos ocho meses. No soy capaz de editar en abstracto. Debo probar varios montajes posibles y determinar cuáles son las implicaciones de ofrecer un determinado orden en términos de significado y ritmo.

Ésta es la tercera película que realiza en Francia, tras *Le comédie française* y *Le dernier lettre*. ¿Le resulta más fácil encontrar financiación en Francia que en Estados Unidos?

No. Me gusta vivir en París. Llevo varios años viviendo aquí y siempre me he sentido muy bien tratado. En mi país no existe ninguna institución cultural equivalente a la Comédie Française o al Ballet de la Ópera de París, y siento un gran interés por las expresiones artísticas. En verdad, ahora mismo es difícil encontrar dinero para este tipo de películas en cualquier país del mundo. Hay siete lugares en Estados Unidos a los que puedo acudir en busca de dinero, ha sido siempre así para mí, así que los conozco bien...

La danza no es un 'documercial'. Wiseman asegura que nunca ha realizado ninguna de sus películas "sin garantías de tener el montaje final" y sin haber obtenido plena libertad para filmar lo que quiera. "No empiezo a filmar hasta que tengo una declaración escrita concediéndome el control editorial". El ojo de Wiseman está muy atento a las presiones que asfixian a los bailarines más envejecidos, o a una joven artista consumida por la ansiedad y las incertidumbres. Dentro del protagonismo coral del filme, se impone la presencia de la directora artística de la compañía, Brigitte Lefevre, cuya fuerte personalidad al mando del funcionamiento creativo del centro es registrada con plena objetividad por Wiseman.

Usted asegura que el comportamiento de las personas no cambia frente a una cámara...

En ningún momento. Brigitte me concedió un acceso total a su actividad en el centro. Nunca se negó a que rodara todo aquello que yo quisiera. Los bailarines nunca actuaron para la cámara. Éste nunca ha sido un problema en mis películas. Sean bailarines, policías, jueces, profesores, médicos... La mayor parte de la gente no puede cambiar su comportamiento sólo por el hecho de estar siendo filmadas, siempre siguen haciendo aquello que ellos creen que es correcto. Pueden decir 'no' o pueden incluso marcharse, pero no tienen la capacidad de convertirse en alguien diferente.

Aunque ahora se estrena *La danza* en España, ya ha terminado otra película, *Boxing Gym*. ¿Qué puede contarnos de ella?

El boxeo es una forma ritualizada y controlada de la violencia y en ese sentido *Boxing Gym* guarda una estrecha relación con muchas otras de mis películas en las que la violencia es un tema nuclear. *Titicut Follies*, *Juvenile Court* y *Law and Order* son películas en las que el Estado ejerce el monopolio de la violencia tratando de controlar y castigar a las personas que no cumplen las leyes sociales. Mi película *Domestic Violence* describe la violencia que se desata en relaciones humanas íntimas. Además, *Boxing Gym* guarda relación con *Ballet* y *La danza* en el modo en que los boxeadores también empiezan a formarse desde muy jóvenes, tienen carreras muy cortas y deben aprender a controlar todos los aspectos de su cuerpo.

La enorme influencia que ha ejercido el 'cine directo' cultivado por Wiseman se extiende hasta el día de hoy en las formas más contemporáneas del documental, las que practican documentalistas tan importantes como el chino Wang Bing (*West of the Tracks*) o el gallo Nicholas Philibert (*Ser y tener*), o incluso en artefactos de ficción como la serie *The Wire*, cuyo creador David Simon reconoce su deuda con el autor de *Hospital* y *Welfare*. Sin embargo, Wiseman permanece completamente ajeno a la actualidad y al futuro de las prácticas cinematográficas: "Yo trabajo mucho y eso no me deja tiempo para ver películas. Es una cuestión de felicidad personal. Cuando soy más feliz es cuando estoy trabajando".

Carlos Reviriego (*El Cultural*, 14/01/2011)