



RESEÑA AUDIOVISUAL

NATIONAL GALLERY. UN FILM DE FREDERICK WISEMAN

Joseba García Martín*

* Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
josebagmartin@gmail.com

FICHA TÉCNICA

Título: National Gallery

Género: Documental

Dirección, guión y montaje: Frederick Wiseman

Nacionalidad: Francia, EE.UU., Reino Unido

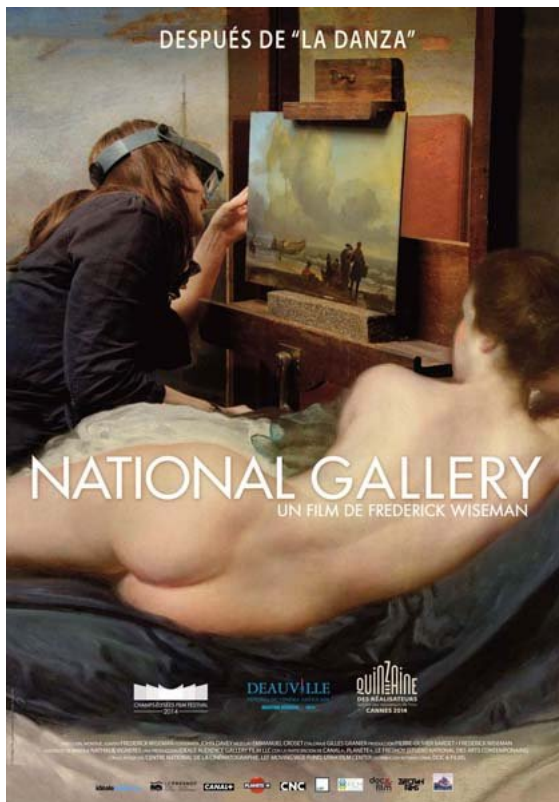
Productora: Idéale Audience, Gallery Films

Distribuidora: Surtsey Films

Duración: 180 minutos

Año: 2014

Enlace: <http://www.solarmovie.cz/watch-national-gallery-2014-online.html>



Una necesidad, la que constituye el acto de resistencia deleuziano (Deleuze, 1987), recorre la trayectoria del documentalista Frederick Wiseman: la necesidad de desentrañar los mecanismos y lógicas del poder encarnadas en sus diferentes instituciones para adocenar, disciplinar y controlar los cuerpos y subjetividades en el momento histórico en el que impera la racionalidad del gobierno del Estado-nación. Desde sus primeras obras, aquellas en las que abordaba las instituciones constituyentes de la modernidad, ha considerado de forma crítica y patética los modos en los que el poder hegemónico —con su narrativa, cosmovisión y prácticas, en



definitiva, con su propuesta de conocimiento de la realidad—, se ha impuesto sobre las subjetividades de los individuos que pueblan sus espacios de influencia. En ese contexto, Wiseman ha convertido las contradicciones de la modernidad en elementos objetivables para proponer una explicación de la realidad que, en tanto que araña el complejo entramado del poder hegemónico, nos evidencia la contingencia con la que todas las construcciones humanas fueron ideadas. En esta última entrega suya, *National Gallery*, contemplamos las potencialidades del museo como institución total.

A nivel teórico, y en el equilibrismo por gestionar la triple tensión entre el agente disciplinador con sus dispositivos civilizadores por un lado, el actor aferrado a sus capacidades de resistencias —o despojado de ellas— por el otro, además de, y mediando entre las dos anteriores, el espacio y el cuerpo como ejes de encuentro domesticado para la comprensión de las dinámicas del poder, anida el genio de uno de los autores referentes del cine documental. En su casi medio siglo de ejercicio profesional, y con más de 30 películas en su haber, la coherencia interna e insistente de su obra es una de las más firmes contribuciones para la comprensión de la genuina legitimidad que las instituciones ejercen sobre los individuos, así como de las veladas maneras en las que éstas se materializan; un sistemático y obsesivo archivo audiovisual de lo que Michel Foucault denominó como “gubernamentalidad” (Morey, 1990: 12). Y todo ello a través del cine documental y bajo la técnica del cine directo.

La emergencia de representar realidades oscurecidas en cine se produjo al tiempo que se impusiera la línea divisoria (teórica y empírica) entre lo hecho hasta el momento con lo que habría de hacerse: la apuesta pasaba por instrumentalizar la tradición y asumir nuevas ideas, métodos y preocupaciones. Corría la década de 1960, y los avances tecnológicos abrieron un nuevo escenario en el que cámaras progresivamente más ligeras permitían situarse a la altura de las personas haciendo de la realidad algo dinámico, fluido y vivo, aunque también opaco, violento y complejo. La palabra espontánea y la ocurrencia del ser humano intrascendente se interpretó, de pronto, como la acción individual y aislada que pudiera dar las claves para la comprensión de las dinámicas complejas y dadas por supuesto. Entre medias, el museo ya fue como sospecha en los años 80¹, pero no ha sido hasta ahora, con *National Gallery*, que se ha abierto al escrutinio pormenorizado y

¹ Frederick Wiseman nunca paga, por principio, por realizar una película, y los gerentes del museo *Metropolitan* de Nueva York no transigieron ese aspecto. Tras aquel conflicto abandonó el proyecto hasta el año 2012, cuando comenzó el proceso de filmación en la *National Gallery* de Londres.



cotidiano. Tras todas las verdades, la mentira interesada y funcional, y tras la mentira, una verdad aún mayor: toda realidad se hace vivible cuando uno se aproxima a ella.

Respecto al cine directo, no podemos dejar de mencionar que operó bajo diferentes nombres: algunos, los canadienses, hablaron del ingenuo *candid eye* (ojo cándido), otros, los franceses, del pretencioso *cinema verité* (cine de realidad), pero siempre, y como denominador común, se encontraría la oposición radical a la ficción. Finalmente, y en medio de estériles debates sustantivos, la hegemonía norteamericana impuso la idea del *direct cinema* (cine directo), aunque Wiseman, norteamericano, prefiera pensar bajo el amparo de la imagen de sueños o ficciones de realidad (*reality dreams* o *reality fictions*), sueños o ficciones que se instalan en el acto de creación entre lo que la cámara filma y la forma que ésta adopta en el momento del montaje. En definitiva, el directo instituye un nuevo dios que otorga reflexividad y libertad de acción en oposición a aquél otro que, bajo el imperio de la cámara estática, determina el movimiento de los actores y las subjetividades, metáfora perfecta que dibuja la tiranía de un ente que obliga, dirige y adocena. Una nueva técnica para representar realidades oscurecidas de larga trayectoria.

A nivel cinematográfico, el directo es uno de los esfuerzos de apertura más grandes que ha dado la historia del cine, puesto que lejos de la exclusiva consideración institucional, trataba de encontrar formas alternativas de representación. Imbuidos en un escenario socio-histórico que posibilitaba la experimentación artística (finales de los 50, principios de los 60), sus ideólogos² intuyeron que escuchando, viendo, tocando, oliendo y sintiendo los productos de las interacciones comprenderían los procesos (el orden primero y último) sobre los que se construye la vida en sociedad. Con esta idea de base, y elevando el nivel de representación hasta lugares desde los cuáles se aprecian los flujos de realidades que realmente acontecen, se realizaría una suerte de incursión hacia territorios de profundidades desconocidas. Dentro de esta corriente, Frederick Wiseman es a un tiempo discípulo y mentor, puesto que no fue el primero en rodar bajo esa técnica pero, tras él, el estilo ha quedado tan vinculado a su obra que hablar de uno es hablar de ambos.

Para "escribir con la realidad" (Araújo, 2008: 67), y hablando más en particular de la obra de Wiseman, éste se vale de las virtudes del directo puro sin intervención, esto es, construye cine con imágenes de realidad

² Entre los teóricos norteamericanos caben Robert L. Drew, Albert y David Maysles, Richard Leacock, D. A. Pennebaker y el propio Frederick Wiseman como los más destacados.



cinematográfica en la que se impone una única regla: la de crear la doble coherencia —externa e interna— entre la estructura global de la obra con la vinculación de las escenas consecutivas que se muestran. Su cine se desembaraza de la estructura cronológicamente lineal que constriñe la capacidad narrativa, sustituyéndola por una temporalidad construida en la sala de montaje que hace del discurso la única variable independiente posible. El proceso de ensamblaje tiende a durar entre 6-12 meses a partir de las 75-120 horas de metraje registrado en el trabajo de campo por el mínimo equipo posible (ayudante, cámara y el propio Wiseman dirigiendo al resto del equipo). A lo largo de la postproducción —y en la enorme horquilla entre los 90-360 minutos de duración de sus films terminados—, es donde se construye el guión que da sentido, comunica y vehicula la idea que trata de exponer con la película. Es en esto último, en el proceso de elaboración del guión y composición del film, donde se hace único el trabajo de Frederick Wiseman.

En la obra que ocupa la presente reseña, Wiseman aborda las funciones sociales del museo y sus potencialidades como espacio socializador, otro ejemplo en el que las características propias de cualquier institución imbricada en el cuerpo social se ven presentes, reproducidas e impuestas. En el museo, con la ayuda de los actores que reproducen los discursos oficiales, se crean narrativas nacionales, culturales, tradicionales y religiosas, se gestiona la economía emocional de los sujetos que observan, de la misma manera que disponen y condicionan la movilidad corporal de los sujetos al tiempo que son vigilados y observados, sin olvidar, desde luego, el papel central que ocupa la ciencia y todos sus dispositivos en el conjunto de la institución. Nada de lo que acontece en la institución está al margen de sus gestores, que son los garantes de recordar la grandeza de un modelo cultural, una racionalidad, una visión de interpretar el mundo: la Occidental.

Dicho lo anterior, y aproximándonos a la obra concreta, siento que es necesario recordar, a pesar de obvio, que el museo no es un espacio de pluralidad en donde se contemplan y piensan todas las posibilidades de la realidad social. El museo, en tanto que producto específico del Estado, es el espacio en donde se conservan los méritos de la cultura y su razón de ser, es su espejo —lugar al que se mira para reconocerse— al tiempo que también es su álbum familiar heredado —reminiscencias de un pasado que hacen posible el presente—. También, y sobre todo, es el lugar donde descansa la historia de todas las cosas que *merecieron* ser representadas. La lógica del museo es la misma que la lógica societal funcionalista, *estaba* (la tradición) antes de que *nacíeramos* y *permanecerá* (la cultura) después de que *desaparezcamos*. Es la



fuerza de sentido del poder, su espacio de referencia y de legitimidad: un producto específicamente construido para mantener el equilibrio entre pasado, presente y futuro.

En el museo reside la certeza del conocimiento científico acreditado y de la narración experta, extramuros comienza el territorio donde impera la ley de la conjetura. Es un generador de sosiego de primer orden, el producto que sostiene el convencimiento de que el espacio y el tiempo que habitamos no pudo ser de otra manera, que el presente es el desarrollo coherente y racional de todo lo anterior, el producto final y coyuntural del proceso civilizatorio. Tras toda esta lógica se instala, como una gigante malla que abarca todas las esquinas del territorio (repetirlo y recordarlo: hacerlo presente), la ciencia y su capacidad de crear "verdad" (la competencia no pasa por problematizar los mecanismos de producción y reproducción cultural).

Como producto sociológico, National Gallery es una herramienta perfecta con la que analizar la lógica bajo la que operan los museos modernos. Siendo el objeto de estudio un espacio más confortable que otros analizados anteriormente por Wiseman (manicomios, hospitales, centros de adiestramiento militar, etc.), no por ello es un lugar en donde la injerencia de la violencia simbólica sea menor, y lejos de convertirse en un estudio de caso, es una excepcional propuesta para analizar las dinámicas bajo las que incide esta institución *sui generis*. Dicho esto, y tras contextualizar la obra del autor dentro del amplio marco de tendencias documentales, y de esbozar algunas de las posibles aproximaciones sociológicas³, pasaré a considerar los aspectos más interesantes del film en general, siendo consciente de que mucho quedará fuera, probablemente más de lo que sea recogido, pero siendo también consciente de que con las pinceladas dadas será más que suficiente para evidenciar la validez de esta obra.

³ Más explícitamente enunciadas: los procesos de disciplinamiento, la centralidad de las instituciones en los procesos de subjetivación, el control sobre los cuerpos, el poder de la ciencia, etc.



El prólogo de la obra visualiza que en el comienzo es el poder físico, la voluptuosidad y la apariencia. Pensados los museos para ser los contenedores de significados trascendentes, la National Gallery en particular es un constructo imponente que busca la asociación con los elementos que le coexisten para afianzar y expandir su poder. Construido en forma de panóptico clásico, se ubica en la parte más alta de la plaza que representa el poderío militar del Estado (*Trafalgar Square*). Dentro del mismo, y en lo más alto, están instaladas las oficinas de gestión y dirección, mientras que en la planta más baja tiene lugar el trabajo embarrado y cuidadoso propio de la producción científica. Justo en medio, confinados por los científicos y los economistas, se encuentran los productos culturales y la ciudadanía, los presos del panóptico. En el interior, el museo impone sus normas, y las cámaras de seguridad, los guardias y los guías vigilan que se celebre la belleza con cautela.



¿Y qué es la celebración cauta de la belleza? La pregunta no sería tanto por el qué sino por el cómo, y es un ejercicio de mimética nada sencillo en el que los guías, los verdaderos seres emocionales, gestionan el monopolio legítimo de su reproducción. Mediante su narración debemos compadecerlos por una derrota militar o por las tribulaciones de un religioso, entristecernos por el escarmiento de Dios a un pueblo o alegrarnos por su aparición y *nuestra* redención, pero siempre —y como condición— se encontraría la revisión del portador de la verdad y del discurso legítimo. La existencia de la figura del guía por parte de las instituciones es la imposición de un cauce, una suerte de traductor entre el discurso experto y el actor lego.



En todo este entramado, el auténtico protagonista es la ciencia, el eje sobre el que se articula el museo mismo y todo lo que contiene. El museo dispone de un lenguaje particular pero, sobre todo, proporciona una narración, la del "verdadero" saber (el que capacita en el arte de descifrar) que nos ayuda a no equivocarnos en el sentimiento a mostrar o sentir, y los guías (a vueltas con ellos), o mejor, los educadores en la empatía legítima, son los que ejercen de reproductores de aquella narración de la historia científicamente acreditada (connotada y sentida). Todo ello con el fin de garantizar la celebración cauta y respetuosa de la tradición. El ejercicio del poder pastoral se lleva a cabo de forma sutil y paciente sobre las subjetividades incidiendo sobre las infinitas convenciones sociales que se amplifican en el dominio de la institución total.

Los guías señalan el origen y la dirección de los discursos, una arqueología de la existencia a través de unas cuantas obras que, por otro lado, evidencian la débil base sobre la que se constituye el vínculo social, la cosmovisión colectiva sobre la realidad, la tradición y la Historia (Tiqqun, 2008). Los guías sólo son el medio que encuentra su correlato en la labor de investigación del laboratorio, donde se elabora el argumentario de conjeturas y descubren los códigos de sentido que los autores trataron de representar con sus obras. Lejos de la indagación científica, nos encontramos ante la incompreensión del código sin descifrar y abordamos el misterio de lo que escapa a la ciencia, proceso que también encarna en emoción. De la red analítica científica no escapa nada: lo que se comprende es celebrado, y lo que no, es velado por la poesía del misterio de lo que en algún momento será tamizado por el poderoso instrumental científico. Alegrarse por el presente al tiempo que se contiene la euforia por el misterio; la fe ciega que nos ayuda a caminar sabiendo que lo que no sabemos hoy lo sabremos mañana o muy pronto. En este escenario adquiere sentido y vigencia la máxima foucaultiana que afirma que el poder reside en la interpretación, o mejor, en la *verdadera* interpretación impuesta por el poder hegemónico que enlaza, nuevamente, con las obsesiones de Frederick Wiseman, y en las que se descubre la coherencia interna en su obra.

Prescindir de la ciencia implica, de una vez y para siempre, privarnos del asombro por las cosas que *verdaderamente* vivieron nuestros antepasados. ¿Consideraríamos patrimonio cultural aspectos de la historia que nada tuvieran que ver con la materialización y vicisitudes del Estado-nación? Probablemente no. Esta exclusión encarna el drama del olvido histórico, el desperdicio de las realidades diferentes, los obreros, cocineros y soldados en Brecht (2007), los damnificados por la hegemonía de un modelo de enaltecimiento autorreferencial que se constituyó para silenciar



racionalidades alternativas. El museo es el espacio de la representación en acto, no de la potencialidad.

“Rubens nunca imaginó estar en un lugar como este” reflexiona uno de los expertos del museo. El conocimiento científico dedujo que la instalación de una obra en un espacio de cuarentena, blanco e iluminado (en el que nada destaque por encima de la complejidad de las obras, espaciado y en armonía con el resto de pinturas que cronológicamente la sucedieron y antecedieron, en un espacio de no-transcurso del tiempo, en un lugar en el que los objetos se conserven inmaculados o todo lo tocados que fueron o que las técnicas de restauración consigan disimular), sería el lugar idóneo para venerar el origen mítico del nacimiento de una cultura. Nada más lejos de la realidad. La ilusión de construcción de espacios de ciencia que reproduzcan o mejoren la disposición de los genuinos es algo tan epistemológicamente débil que, incluso la ciencia de hoy, no puede dejar de problematizar. Mejor con un ejemplo.



Sansón y Dalila, una de las joyas de la National Gallery, es un cuadro de Rubens. Este cuadro (según explica un técnico), se concibió interactuando con el medio original para el que estaba pensando, que era en un salón oscuro y sobre una chimenea, con una ventana a la derecha y un candil de hierro a la izquierda. Allá por el año 1609, cuando dicha ventana estuviera abierta, corriera el viento y estuviera el candil encendido, la obra, como las

grandes representaciones, mostraría la escena en la que un joven (ubicado en el centro-izquierda del lienzo) cortaría los cabellos de un dormido Sansón sobre el regazo de Dalila (centro), y bajo la iluminación de una vela sostenida por una anciana (izquierda). Mientras tanto, un grupo de filisteos entraría sigilosamente por la puerta de la estancia (ubicada a la derecha) para apresar al desarmado Sansón. La interacción entre la obra y la realidad se daría cuando la brisa que entrara por la ventana abierta hiciera zarandear la llama en el sentido en el que está representada en el lienzo (la sujeta por la anciana), hacia la derecha, y la luz del candil físico del salón iluminara tenuemente la



presencia de los soldados que se disponen a entrar. En ese espacio y bajo esas condiciones la obra reviviría.

La ciencia, en su afán desmesurado por reubicar la obra en un espacio de seguridad, tratando de conservar el origen de la cultura (al pensar que desapareciendo uno desaparecerían ambos), ha descontextualizado el objeto y, por consiguiente, ha silenciado parte de su lenguaje oculto mutilando su capacidad discursiva. La opinión de Rubens no es ya importante, ni tan siquiera la opinión de su mecenas, Nicolas Rockox (¡y quién lo iba a decir!): la ciencia, con la mediación de los técnicos, corrige, aconseja y guía. La epistemología y la hermenéutica no se tienen en cuenta, son los daños colaterales de ubicar todo el saber a disposición de la ciudadanía y en un espacio de recreación. No importa que la obra pierda sentido si su ubicación allí conlleva el orgullo de saber que la racionalidad occidental es capaz de crear aquello que la crítica ha calificado como *obra maestra*. Tampoco hará falta comprender la obra en su contexto, ni saber de arte, y mucho menos saber de ciencia, bastará con saber que esa obra que dice menos de lo que decía en su creación es una *obra maestra* elaborada por uno de los nuestros. Basta con reproducir esa doble idea: es una obra maestra y la ha hecho uno de los nuestros.

¿Y quiénes son los nuestros? Aquellos que alimentan el sistema productivo y reproductivo, los que antes se denominaban ciudadanos y que ahora pertenecen a "un subconjunto del conjunto de habitantes" (Lewkowicz, 2006: 24), los consumidores. Esta tesis se muestra al comienzo del documental cuando los expertos, con la ayuda de *las técnicas más avanzadas* (como mantra insoportable), explican *cómo ver* a un grupo de ciegos⁴. En ese momento se aúnan la ciencia, el discurso oficial y la figura del ciudadano-consumidor de cultura. ¿Por qué la ciencia debería preocuparse en adaptar un arte que está pensado para su *apreciación* visual?, ¿se puede valorar un cuadro que no se puede ver?, ¿merece? Sí, porque además de construir ciudadanía, de reproducir el discurso oficial del Estado y de mantener el orden social, se está creando un nuevo nicho de mercado. A ningún ciudadano-consumidor se le debe privar del conocimiento del origen de su cultura (el germen donde anida la exclusión: la privación de derechos), del cariño por sus raíces, de la atención y asombro por las constantes históricas. Y de tan obvio incluso duele. La técnica erige una nueva forma de percepción en la cual sus objetivos son asequibles: los cuadros les son descritos e impuestos a los invidentes,

⁴ Huyendo de la exclusiva consideración política, la escena descrita es una de las más hermosas que le han ocurrido al cine documental.



excluyendo el matiz y sólo contando los trazos gruesos (del lienzo y de la Historia), pero en eso, los ciegos y los videntes, son iguales...

Iconografía judeo-cristiana, especificidades protestantes, religiosos atormentados, religiosos extasiados, guerras y muertes ajenas, guerras y mártires propios, bodegones costumbristas, la muerte con causa, la frivolidad, el vulgo y la gente baja, los desperdicios: el progreso en su elevado y continuado ascenso. Todo propio, muy propio. A vueltas con la Historia y su reconstrucción. A vueltas con la ciencia y su capacidad de crear certezas, lógicas, orígenes. Su función es simple, pero por sencilla, fundamental. Tras el paso por el museo, tras la laboriosa tarea de aproximación a las diferentes realidades del mismo (la de los usuarios, los científicos, los gestores, los guías, los técnicos, etc.) comprendemos que la realidad es tan diversa como efectista y que, por encima de todo ello, se encuentra la voluntad de legitimación a la que todos contribuyen de manera colectiva. El ángel de la historia vuelve la vista atrás y ve caos y pocas contantes históricas, al tiempo que también ve procesos de construcción y ensamblaje de una racionalidad, de una forma de comprender la realidad que no ha sido siempre la misma y que, adaptándose a la coyuntura histórica, ha asumido nuevas lógicas de control.

Wiseman lo ha vuelto a lograr, y ha puesto de manifiesto una evidencia difícilmente contrastable: la de la contingencia de las construcciones humanas, siempre interesadas y contradictorias. El museo, como la cárcel, como el ejército, como la escuela, como el hospital, como el manicomio, son instituciones similares en tanto que nacieron bajo el mismo propósito disciplinario y al amparo del conocimiento científico que busca el control social. Gracias a Frederick Wiseman la modernidad podrá disfrutar del misterio del horror, de una colección de *snuff-movies* ligeras en las que se muestra explícitamente la violencia simbólica que supone el forzar con argumentos incontestables, de sintetizar la subjetividad humana a la mínima expresión, una expresión limitada a la capacidad de escuchar, ver y digerir: la imposición de líneas rojas que emplazan la distancia crítica con el pensamiento resistente respecto al discurso oficial. Las generaciones presentes —como las pasadas—, podrán contemplar los procedimientos en los que la maquinaria disciplinaria imbuyó e imbuye a los individuos de una manera plástica, elegante y salvajemente fría y urdida. Mil gracias a Wiseman, de nuevo, por elaborar el macabro archivo audiovisual de la realidad que iluminan los espacios de sospecha, de desconfianza y de lucha.



BIBLIOGRAFÍA

- Araújo, F., 2008, "Frederick Wiseman: 'escribir con la realidad'", en M^aL. Ortega y N. García (Eds.), *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto*, T&B Editores-Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, pp. 67-74.
- Brecht, B. 2007, *Historias del almanaque*, Alianza, Madrid.
- Deleuze, G., 1987, *¿Qué es un acto de creación?*, Conferencia impartida en la fundación FEMIS el 15 de mayo de 1987, París.
- Lewkowicz, I., 2006, *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Paidós, Buenos Aires.
- Morey, M., 1990, "Introducción. La cuestión del método", en M. Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, Barcelona, pp. 9-44.
- Ortega, M^aL., 2008, "Cine directo. Notas sobre un concepto", en M^a L. Ortega y N. García (Eds.), *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto*, T&B Editores-Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, pp. 17-27.
- Tiqun, 2008, *Introducción a la guerra civil*, Melusina [sic], Barcelona.