

iosseliani/
morris/ leacock

- iosseliani/ morris/ leacock

APUNTES BIOGRÁFICOS

Numerosos autores afirman que vivimos una nueva edad de oro del documental, una era de redefinición y renovación. Desde los Estados Unidos, dos realizadores suelen ser considerados responsables de dicho renacimiento, dándole al documental una visibilidad para nada despreciable. Uno de ellos es Michael Moore; el otro, Errol Morris. Ambos comparten elementos en común, sobre todo en lo que respecta a la proyección masiva de sus films y la participación, ya sea visual o escrita, en la cultura popular de dicho país. Sus obras se encuentran marcadas por un sello personal particular, estilo que, desde sus primeras obras, ha servido al recambio estético y temático del cine documental en general. Por otro lado, ese mismo estilo ha marcado escuela, *normalizándose*, emulado y seguido por realizadores nóveles.

En las próximas páginas nos acercaremos a la filmografía de Errol Morris, una obra extensa que abarca tanto el cine, la televisión y la escritura¹, haciendo foco en aquellos elementos que propiciaron la mencionada renovación. En ese sentido, nos centraremos específicamente en su obra en el cine documental pero sin marginar los recorridos hechos en otros terrenos ya que, en cierta manera, su diversificada obra se complementa mutuamente.

Sus películas resultan poco conocidas en nuestro país. Con excepción de **The thin blue line** (1988) o **The fog of war** (2003), que fueron proyectadas en canales de cable, como también la serie para televisión **First Person** (2000) emitida en alguna oportunidad por el canal *Film & Arts*, y ediciones en DVD de poca difusión de **The fog of war** y **Standard Operating Procedure** (2008), el resto de su extensa obra permanece desconocida para el público local.

Los estudios de Morris oscilaron entre dos orillas: la música y la formación humanística. Siendo joven, estudió cello en el *Juilliard School* y armonía musical, en París, con Nadia Boulanger –maestra de Astor Piazzolla, Pierre Boulez y, también, de Philip Glass, estrecho colaborador musical en sus films. En la Universidad de Wisconsin se graduó en Historia, comenzando luego en Princeton estudios de posgrado en Historia y Filosofía. Entre sus maestros, tuvo a George Mosse y Thomas Kuhn (quien lo expulsó de su curso). Sin embargo, pronto abandonaría su carrera universitaria.

Encontrándose aburrido con los cursos de Filosofía en la Universidad de California, este hombre, nacido en 1948, descubriría su pasión por el cine y reemplazaría las aulas por la sala de la Pacific Film Archive. Primero se dedicó a programar, junto a su director, proyecciones; luego, decidió que su futuro estaba en el cine.

Antes de marchar por la ruta cinematográfica, ya vislumbró lo que serían algunas de sus marcas autorales: su interés por personajes excéntricos, obsesivos, marginales, y la pasión por la voz humana, el arte de escuchar y conversar. En un proyecto que ha quedado incompleto, a mediados de la década de 1970, logra entrevistar a los asesinos seriales Ed Kemper y Ed Gein, siendo este último quien sirvió de inspiración para la novela de Robert Bloch, *Psycho*. Sin suerte, comenzó en 1975 una película que también tuvo que abandonar.

Sin embargo, su vida cobrará un giro importante al conocer y trabajar junto a Werner Herzog, que se encontraba en Estados Unidos realizando **Stroszek** (1977), quien lo impulsará a iniciar su carrera cinematográfica. Mientras filma bastante material en diversas locaciones, entre ellas en Vernon, Florida, su primer opus va cobrando forma. Al respecto, Herzog

había hecho una apuesta: el día que Morris terminara su primer film, él se comería su zapato².

De este modo, Morris presentaría su primer film, **Gates of Heaven**, sobre dos cementerios de animales, sus dueños y sus “clientes”, en 1978. Poco tiempo después, en 1981, vería la luz **Vernon, Florida**. Luego, su carrera como cineasta quedaría en suspenso. Debatándose entre continuar en el cine o tomar otro oficio, trabajará como detective privado. Entretanto se encontrará con un caso que recién podrá llevarlo a la pantalla en 1988: **The thin blue line**. A partir de dicho film, Morris podrá dedicarse al cine ya sin inconvenientes, alcanzando un lugar de importancia como realizador, tanto para sus pares, los críticos y los académicos.

¿EXISTE UN ESTILO MORRIS?

Para comprender las marcas autorales en su cine, debemos tener en cuenta algunas consideraciones. Por un lado, el contexto en el cual emerge y presenta su primera obra; y por el otro, su constante sospecha sobre la imagen.

Con respecto a esto último, podríamos pensar al cine de Morris dentro de la modalidad reflexiva desarrollada por Bill Nichols. De hecho, **The thin blue line** es uno de los referentes de dicha modalidad. Tanto en este film como en los siguientes (incluso podríamos decir que también en los anteriores), Morris transita por la frontera entre la ficción y el documental. Su marcada puesta en escena, quizá su rasgo autorral por antonomasia, y sus recreaciones son las que otorgan cierta extrañeza al desarrollo visual de sus films. Si el documental pretende captar la vida tal cual es, Morris la intenta tener bajo control.

Para comprender esto, debemos compartir algunos

principios de este director. Ante todo, la definición tradicional del cine documental dando una explicación o argumentación acerca del mundo histórico real debe ser revisitada. Morris está de acuerdo con John Grierson (Grierson y Hardy, 1971: 145-156), quien en su ya clásico *First Principles of Documentary (Postulados del documental)* está incluido en los Textos de este número de *Cuadernos de cine documental*, afirmaba que el término documental resultaba torpe o tosco (*clumsy*). Sin embargo, Grierson lo aceptaba. Morris, en cambio, lo rechaza. Pero también rechaza la distinción entre ficción y no ficción, ya que no hay nada en la imagen que dé un acceso seguro a la verdad.

De hecho, las películas preferidas de Morris resultan ser ficciones como **Psicosis** (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) o **Detour** (Edgar Ulmer, 1945). Al plantearse **The thin blue line**, su deseo era realizar una película hitchcockiana: una estructura dramática con suspenso que gire, temáticamente, en torno al falso culpable. Si bien el tránsito de Morris por el cine “de ficción” resultó catastrófico –en 1991 dirigió **The dark wind** siéndole quitada en el proceso de montaje por desavenencias con su productor, Robert Redford–, su obra alcanzó un equilibrio entre el uso de materiales “naturales”, de lo vivo, con lo artificial del estudio. Siguiendo los lineamientos de Grierson, “el documental como tratamiento creativo de la realidad”, podríamos decir que Morris coloca el acento más en lo creativo que en la realidad.

Efectivamente, si pensamos en las diferentes tradiciones documentales norteamericanas, Morris se emparentaría, quizá, más con Robert Flaherty que con los que fueran sus contemporáneos en la década de 1970: los directores del cine directo. De ahí su ya famosa frase, y casi una declaración de principios:

“Creo que el *cinéma vérité* ha hecho retroceder al cine documental veinte o treinta años. Consideran el documental como una sub-especie del periodismo (...) No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes los realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o la expresión. No viene garantizada por nada.” (Arthur, 1993: 127)

Mientras sus contemporáneos se lanzaban a “capturar la realidad”, con cámaras ligeras, sin equipos de iluminación, en escenarios naturales, sin intervenir, para volverse “moscas en la pared”, Morris se colocaba en la vereda opuesta. Esto no quiere decir que sea un relativista: para él existe una verdad objetiva pero no puede ser alcanzada directamente por las imágenes, desconfía del “camino mágico a la verdad” que las imágenes puedan sugerir: las imágenes “son el *comienzo* de la evidencia, pero no el *final*” (Morris, 2011: 117).

Por lo tanto, no es la verdad prístina la que Morris desea alcanzar sino la verdad de sus personajes. Las narraciones que los personajes efectúan, lo que ellos mismos narran y cómo se narran. Aunque su cine se encuentre cargado de imágenes, la voz humana resultará su materia prima, su territorio a explorar. No en cuanto a sonido ni a textura, sino como acceso y descubrimiento de los “paisajes mentales” de sus personajes: sus ilusiones, sus proyecciones, sus sueños, sus deseos y temores, la voz “como iluminación y mistificación” (Plantinga, 2009: 53).

En ese sentido, para explorar estos paisajes se requiere de técnicas particulares, técnicas visuales, creativas, intrusivas y manipuladoras que pueden llegar a alterar

la realidad visual. Estas intervenciones resultan también la forma en que Morris se presenta en su films. En la próxima sección nos detendremos a analizar algunas de estas técnicas e intervenciones. Para tal fin, distinguiremos algunas características que deberían ser pensadas como tendencias, y no como características axiomáticas, de su filmografía. No nos proponemos ser taxativos sino poder presentar los elementos estilísticos que caracterizan la obra morriseana. Encontraremos continuidades y discontinuidades, ensayos y errores, de un cine que dialoga también con la propia institución cinematográfica al momento de pensar los límites y posibilidades del cine de no ficción.

CONTRA LA TRADICIÓN

El momento fundacional de la filmografía morriseana se compone de sus dos primeras obras: **Gates of Heaven** y **Vernon, Florida**. Filmadas casi a la par, la primera fue estrenada en 1978 y la segunda, en 1981. Las dos sirven también de manifiesto, ingresando al mundo del cine documental a contrapelo de toda tradición. Como sugiere María Luisa Ortega (2007: 125), podríamos pensar esta etapa como signo del “rechazo visceral” al *cinéma-vérité* y al cine directo. Contra todos los lineamientos de esos cines, Morris no desprende la cámara del trípode, emplea equipamiento pesado, sobre todo en lo que a iluminación se refiere, sus personajes hablan, y miran, a cámara. En ese gesto se produce, entonces, cierto desvelamiento del dispositivo: no es una entrevista, los personajes se saben filmados y monologan para alguien que está detrás de él. Por otro lado, en este posicionamiento estilístico, Morris interviene los escenarios, emerge así una puesta visual dándonos a entender que la

escena se encuentra construida en su más mínimo detalle. Desde ya que el control no es total, los entrevistados ofrecen su testimonio con voz propia; ese será el único arraigo con lo real, ni más ni menos: el acceso a la experiencia del otro, a la mente, a esos paisajes mentales antes aludidos, manifestados por la narración de los entrevistados.

Gates of Heaven sigue el destino de dos cementerios de animales, uno con éxito ascendente y el otro en bancarrota. Al mismo tiempo que nos presenta a sus dueños, y a diversas personas que han sepultado a sus mascotas en aquellos cementerios. Cargada con un humor particular, al exponer a sus personajes, la película resulta ser, también, una meditación sobre el lugar de la muerte en nuestras sociedades. *Vernon, Florida* resulta ser un pequeño retrato de algunos pobladores de aquella localidad obsesionados por la caza de pavos o la cría de gusanos, un film “aparentemente sobre nada, pero que, de la misma forma, puede generar la extraña sensación de hablar de Dios” (Ortega, 2007: 134).

Si bien existe una marcada puesta en escena o, en todo caso, una intervención sobre el “espacio real”, en este momento Morris va hacia los personajes, las entrevistas se realizan en el entorno de éstos. Ello no quita que Morris no pueda intervenir sobre él, enrareciendo la puesta. Prestemos atención, en la Figura 1, al teléfono rojo, claramente vemos un encuadre cuidado y, en él, el teléfono ocupa un lugar preponderante y significativo. El teléfono rojo, como símbolo de poder, puede sugerirnos que este personaje, el hijo del dueño del cementerio “exitoso”, se cree poderoso.

La novedad radica en que en sus films Morris no nos ofrece entrevistas típicas, tampoco, necesariamente, testimonios. A través de sus personajes, nos demues-



■ (Figura 1) *Gates of Heaven*

tra que todos tenemos historias que contar, cada uno de nosotros posee una visión particular sobre el mundo que nos rodea y nos desenvolvemos acorde a ella. Pero también, en esta forma de afrontar a sus personajes, que se mantendrá con leves variaciones a lo largo de toda su obra, podemos encontrar aquello que Paul Ricoeur denominó “identidad narrativa”, el yo construyéndose en el propio acto de narrar(se) y a la vez creándose una identidad en el acto de narrar.

EL ROSTRO

Otra característica estilística en la obra morriseana es la fascinación por el rostro. Con el tiempo, y con la invención del “Interrotron”³, Morris alcanza uno de sus objetivos soñados: el “absoluto cara a cara”, y esto se debe a la concepción y a la fuerza que posee el

primer plano. De este modo, el personaje es ubicado en el eje de la cámara, alejándose de la posición típica del testimonio en $\frac{3}{4}$ perfil. El personaje está en el eje, mirando a cámara, sus ojos miran la lente, sus ojos nos observan.

Si en las primeras dos obras Morris iba hacia sus personajes a entrevistarlos, con el tiempo se fue despojando de cualquier elemento que pueda contextualizar al personaje, dejando sólo el elemento primordial, como también lo más específico del cine: el primer plano, el rostro humano. Morris hace suya la idea de Emanuel Lévinas: “la manifestación del rostro es ya discurso. Así el rostro es sobre todo *pasión* de la revelación” (Agamben, 2001: 79).

Para Morris, el rostro es el elemento profílmico por excelencia. En sus primeras obras los planos se caracterizaban por ser más o menos amplios, variaciones entre plano medio a primer plano largo. A partir de la invención y su puesta en práctica del Interrotron, a primera vista parecería que su cine se colocara en la tradición de las “cabezas parlantes”. Es verdad que las cabezas se encuentran totalmente escindidas de sus cuerpos, casi no vemos planos medios, y mucho menos planos enteros. Creemos, sin embargo, que su interés no radica en “la cabeza” sino en el rostro: la mirada, el movimiento de los ojos, de las cejas, de la boca. En todo caso, podríamos afirmar que Morris inicia una nueva tradición: “rostros parlantes”. En Morris, claramente predomina la imagen-afección, “en tanto que piensa en algo, el rostro vale sobre todo por su contorno envolvente, por su unidad reflejante que eleva a sí todas sus partes” (Deleuze, 1994: 133). Citando a Balázs, Deleuze afirma que el primer plano abstrae al rostro de todas las coordenadas espacio-temporales, es decir “lo eleva al estado de Entidad” (Deleuze, 1994:

142). El Interrotron pareciera ser la herramienta perfecta para lograr la abstracción antes mencionada.

El Interrotron es un dispositivo similar a un teleprompter: Morris y su entrevistado se sientan cada uno frente a una cámara. La imagen del rostro de cada persona se proyecta en la lente de la otra cámara. En lugar de mirar a una lente en blanco, tanto Morris como su entrevistado se miran directamente, miran un rostro humano, creando así el contacto visual perfecto. Morris cree que la máquina alienta al monólogo en el proceso de entrevista, mientras que también aliena a los entrevistados a expresarse a la cámara. Este dispositivo (que también puede ser leído bajo una óptica foucaultiana) comenzó a ser puesto en práctica a partir de **Fast, Cheap & Out of Control** (1994), llevándolo a su máxima experimentación en la serie televisiva **First Person** (Figura 2).

Podríamos pensar que este dispositivo es, también, una forma de control. El espacio que, por lo general, media entre entrevistador y entrevistado queda anulado. Morris enfrenta cara a cara, u ojo a ojo, casi sin distancia (si bien es virtual, no real), a su par. Este dispositivo no da lugar a que la mirada de desvíe, el personaje deberá estar mirando, continuamente, a Morris.

LA EXPLORACIÓN VISUAL

The thin blue line presupone un salto cualitativo, como también cuantitativo, en su filmografía. Como lo señalamos, años antes de su producción Morris había abandonado las cámaras con el fin de dedicarse a algo más rentable: detective privado. Por aquella época se interesa en el asesinato del policía Robert Wood y el supuesto asesino, Randall Adams; dicho caso le daría ahínco para regresar al celuloide: a par-

tir de este film, Morris comenzó a considerarse un cineasta “a tiempo completo”.

The thin blue line lleva la noción del cine documental hacia las cuerdas. Las preguntas que atraviesan la película giran en torno a cuestiones precisas: ¿qué es la verdad?, ¿cómo se la construye?, ¿en qué creemos? A partir de los testigos, abogados, policías e incluso los propios acusados, Morris *ensaya* las formas en que fue construida la verdad jurídica. De este modo, efectúa una doble interrogación temática, ya que no sólo se pregunta cómo se construye la verdad jurídica sino también cómo se construye la verdad audiovisual: el archivo mismo es puesto entre signos de interrogación. El salto estilístico iniciado con este film, y que mantendrá con variaciones, abarca casi el resto de su filmografía. En éste, hace ingresar dos elementos: la banda musical y la *exploración visual*.

A partir de **The thin blue line**, entonces, emplea un nuevo elemento que no se encontraba en sus dos films anteriores: la música. Desde el inicio hasta los créditos finales, la música de Philip Glass no nos abandonará; de este modo, bien podríamos pensar su filmografía como obras musicales. Junto a Philip Glass ha trabajado en tres oportunidades, también lo ha hecho con el músico Caleb Sampson y Danny Elfman. La música fluye, cabeza a cabeza, junto a la palabra, creando así una especie de contrapunto sonoro entre la voz fonológica y la voz musical.

Continuando con esta idea, cabría decir que una línea melódica la lleva el entrevistado, la otra la partitura musical y la otra, el propio Errol Morris. De esta forma, redefine el uso y el concepto de archivo; su voz, su intervención, su marca, no es verbal sino visual. Su intervención, su lugar en la partitura, le corresponde en las imágenes. En ese sentido, antes de

■ (Figura 2)



Fast, Cheap & Out of Control



First Person



Mr. Death



The Fog of War



Standard Operating Procedure

apelar a la noción de *recreación* proponemos la de *exploración visual*. Con ella, no intenta dar cuenta, tanto con el archivo o con sus puestas en escena, del pasado o de recrear en forma realista los hechos que los personajes aluden o sugieren. Éstas no serán solamente la *prueba*, la imagen real “jurídica”, un “esto sucedió”, sino que abre su imaginación, su interpretación y evocación: “esto me lo imagino así”, “creo que debió ser así”. Es la intervención de Morris, su línea en la partitura, la que vemos: los entrevistados tienen su momento para hablar, ahora le corresponde a él. Si no se trata de una recreación en pos de la verdad o de colocarla en tela de juicio, las puestas dramáticas operan como meditación sobre lo dicho por el entrevistado. No es casualidad que a partir de **The thin blue line** cuente con importantes directores de fotografía como Robert Richardson, Robert Chappell, Stefan Czapsky o John Bailey. De igual forma, como miembro de la “orquesta” que interpreta su línea musical se encuentra Ted Bafaloukos como diseñador de producción, y cierto número de actores (Figura 3).

Al mismo tiempo, entre **The thin blue line** y **A Brief History of Time** (1991) Morris comienza a experimentar con otro elemento relativo a la puesta en escena: el escenario de las entrevistas. En estas dos películas, las entrevistas parecen haber sido realizadas en “escenarios naturales” pero lo cierto es que fueron hechas en estudio (menos las entrevistas a los presos), creando hogares y oficinas en pos de su estrategia final. Como ya lo dijimos, con el tiempo irá despojando los fondos, empleando fondos neutros. La entrevista pasa a ser, casi, un “mano a mano” entre Morris y su “contrincante”.

■ (Figura 3) **The thin blue line**



Un interrogatorio imaginado por Morris



Un testigo dice haber visto el crimen

¿HACIA EL *FOUND FOOTAGE*?

En **A Brief History of Time**, película centrada en torno a Stephen Hawking, Morris comienza a intervenir las imágenes de archivo; es decir, comienza un proceso de significación-resignificación de las imágenes. Este procedimiento se verá potenciado a partir de **Fast, Cheap & Out of Control** (1994), film en torno a cuatro excéntricos personajes: un domador de leones, un genio de la robótica, un criador de topos sin pelo, y un jardinero que realiza poda ornamental. En la que considera su película más difícil de montar, Morris efectúa un verdadero collage en base a diversos tipos de imágenes: imágenes televisivas, viejas películas comerciales (muchas de clase B), filmaciones en 35 mm, en 16 mm, en video, en color y en blanco y negro. En esa misma línea, la serie hecha para televisión, **First Person**, no sólo le sirvió para experimentar con el Intertron, sino para afinar y ajustar los diversos usos de las imágenes de archivo.

De este modo, el empleo de las mismas se aproxima a un estilo de cine de metraje encontrado (*found footage*). De hecho, en lo que hasta el momento resulta ser su último largometraje, **Tableid** (2010), Morris ha abandonado la puesta en escena en su exploración visual en pos de este tipo de cine. Al seguir los avatares de Joyce McKinney, una ex reina de belleza, en el secuestro de su novio mormón, Morris emplea viejas películas y dibujos animados otorgándoles nuevos sentidos en el contexto del film. Ya no se trata de un uso ilustrativo que, por aproximación, puede concordar con lo que los personajes narran. Quizá apelando a la ironía, ridiculizando la historia de su personaje principal, Morris hace uso de estos materiales concediéndoles nuevas significaciones. El tiempo nos dirá si esta ha sido una elección estilística para este film en

particular o si Morris decidió modificar lo que era uno de los rasgos distintivos de su condición autoral.

LA TRILOGÍA POLÍTICA

Entre 1999 y 2008 Morris nos presentará una serie de películas que las podríamos agrupar bajo el rótulo de “trilogía política”. Por un lado, en estos tres films mantiene y a la vez continúa explorando sus rasgos estilísticos. Por el otro, los personajes que presenta ya no resultan ser seres anónimos o el “estadounidense común”, sino personas que han tenido público conocimiento e intervenido en situaciones históricas particulares. Esta trilogía se compone de: **Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.** (1999), **The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara** (2003) y **Standard Operating Procedure** (2008).

Mr. Death nos presenta a Fred Leuchter Jr., un especialista en sillas eléctricas que proveía al sistema carcelario estadounidense de las máquinas para matar. Su “salto a la fama” aconteció cuando Ernst Zündel, un negacionista del Holocausto, lo contrató para demostrar científicamente que en Auschwitz no hubo cámaras de gas. Leuchter emprendió el viaje hacia las ruinas de ese campo y tomó muestras en los restos de Birkenau. Luego publicó, y sirvió de testigo “especialista” en el juicio al negacionista, lo que se conoce como *El informe Leuchter*, informe que supuestamente probaba “científicamente” que no hubo cámaras de gas. Como en **The thin blue line**, Morris vuelve a una historia sobre los erróneos mecanismos con los que construimos conocimiento. A la vez, **Mr. Death** inicia la trilogía planteando un tema preciso: la muerte fría y

(Figura 4) ■

calculada desde un Estado. En ese sentido, **The fog of war** nos presenta a Robert McNamara, Secretario de Defensa entre 1961 y 1968 durante el periodo de la guerra de Vietnam. **The fog of war** revela datos y presenta nuevas pruebas en torno a la intervención estadounidense en Vietnam, pero también coloca en pantalla a un referente de la guerra fría. Su historia, presentada como lecciones de política, resulta ser un “ida y vuelta” con Morris, siendo, quizá, la película donde más se escucha su voz. Aquí no lo deja hablar libremente, sino que lo cuestiona, le repregunta, trata de desarmar el ordenado discurso de McNamara. Pero también, como en *Mr. Death*, nos presenta a un hombre gris, en el sentido empleado por Hannah Arendt para pensar a Adolf Eichmann. Hombres normales que movidos por la razón estatal y el cumplimiento de un deber aplican una racionalidad para lograr métodos efectivos de matar.

En estos dos films, Morris hace uso de la puesta en escena, tratando, en la primera, de reconstruir cómo fue el viaje y la exploración de las ruinas en Auschwitz. En la segunda, le sirve para crear alusiones visuales. Por otro lado, las dos películas marcan un regreso al “exterior”, ya que los dos personajes son filmados en exteriores para elaborar metáforas visuales. Estos dos hombres, quizá, posean más elementos en común de los que podemos imaginar. No es casual, entonces, que a los dos los haga manejar un coche y los filme con encuadres similares (Figura 4). La tercera película de esta trilogía no retoma un personaje polémico del pasado, sino que pretende intervenir en el presente. **Standard Operating Procedure** se centra en las famosas imágenes tomadas por soldados norteamericanos en la prisión de Abu Ghraib durante el 2003. Tomando partido por los soldados,



The Fog of War



Mr. Death



The Fog of War



Mr. Death

■ (Figura 5) **Standard Operating Procedure**



Los “interrogadores fantasma”



Los interrogadores fantasma esconden un cuerpo

Morris logró entrevistar a casi todos ellos con el fin de darles voz, de escucharlos y, también de denunciar lo que allí realmente ocurrió. Por el otro lado, este film le sirve, nuevamente, para meditar en torno a cómo construimos la verdad a través de las imágenes, en este caso de fotografías. Sin excusar a los soldados, sino reconociéndolos como chivos expiatorios, Morris se detuvo a pensar en las imágenes, en interrogarlas, en preguntarse qué muestran y qué no muestran. En ese sentido, la exploración visual que realiza a lo largo del film se asienta en colocar en imágenes lo invisible de las fotografías, como por ejemplo los interrogadores fantasmas: miembros de las diversas agencias de seguridad que, efectivamente, eran los que interrogaban, torturaban e, incluso, asesinaban a los prisioneros (Figura 5).

El documental denuncia que lo realizado en Abu Ghraib no fue el accionar libre e individual de un grupo de “manzanas podridas” sino que estos soldados acataban órdenes promulgadas desde los altos mandos norteamericanos. Mientras que los soldados fotografiados y los que tomaron fotos fueron enjuiciados, degradados y apresados, los que idearon y dieron las órdenes, invisibles en las fotografías, no fueron sometidos a ningún castigo. Es más, algunos de ellos fueron promovidos. **Standard Operating Procedure** es, al mismo tiempo que una meditación sobre la obediencia debida, una interrogación a las imágenes, nos convoca a sospechar de lo que vemos, a no aceptar las primeras opiniones o creencias preestablecidas sino a cuestionarnos lo que vemos. Paralelamente al film, Morris publicó en 2008, junto a Philip Gourevitch, un libro con igual título en el cual profundiza la historia de estos soldados y denuncia el entramado político que habilitó la tortura en aquella prisión.

A MODO DE CIERRE

A lo largo de estas páginas, hemos intentando aproximarnos a una obra rica y compleja, poco transitada y vista en nuestro país. La filmografía de Morris resulta ser una de las más atractivas que ha dado la cinematografía en las últimas décadas. Su estilo nos convoca una y otra vez a meditar sobre la naturaleza del documental, de la relación de la imagen con la realidad y con la verdad. Su cine antes que mostrar “la vida tal cual es”, que ofrecernos “aseveraciones sobre el mundo histórico”, nos brinda un cine que es sobre gente, pero sobre todo sobre las creencias de esa gente. Para este realizador, la opción hacia el cine de no ficción, hacia el cine documental, es, antes que una clase particular de cine, un método; una técnica para reflexionar filosóficamente sobre ese “quién soy”. Para Morris, la verdad resulta ser una “cosa lingüística”; alguna vez declaró que “las entrevistas dan una perspectiva de cómo la gente ve el mundo y qué es lo que piensan (...), inventamos el lenguaje para que podamos mentir más efectivamente” (Alexanian, 2010). En ese sentido, la obra de Morris es un cine en el que, a pesar de tener una fuerte carga visual, lo esencial se encuentra en la palabra hablada.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2001). *Medios sin fin*, Valencia: Pre-Textos.
- Alexanian, Nubar (2010). “Truth is a linguistic thing”, en Livia Bloom (Ed.), *Errol Morris interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Arthur, Paul (1993). “Jargons of Authenticity (Three American Moments)”, en Michael Renov (Ed.), *Theorizing documentary*. New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre Cine 1*, Barcelona: Paidós.
- Grierson, John y Hardy, Forsyth (1971). *Grierson on documentary*, New York: Praeger Publishers.
- Morris, Errol (2011). *Believing is seeing (observations on the mysteries of photography)*, New York: The Penguin Press.
- Ortega, María Luisa (2007). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid: Ocho y medio/Ayuntamiento de Madrid.
- Plantinga, Carl (2009). “The philosophy of Errol Morris”, en William Rothman (Ed.), *Three documentary filmmakers. Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: SUNY.

Notas

- (1) También ha hecho publicidad e institucionales como el que recientemente realizó para IBM, *They Were There* (2011), en ocasión del centenario de dicha empresa.
- (2) De hecho, así fue; la película **Werner Herzog Eats His Shoe** (Les Blank, 1980) es el resultado de dicha apuesta.
- (3) Más adelante comentaremos este dispositivo.