

Las variaciones Morris o el cine como escudo de Atenea

Lior Zylberman¹

Resumen: El presente escrito parte de una idea, una excusa, que quizá pueda parecer una herejía. Se plantea pensar la obra de Errol Morris dentro de la tradición del cine-ensayo, o, mejor dicho, una variación de esta forma. De este modo, a partir de ciertas premisas como el análisis de temas, voz y estilo (a la vez dejando otras de lado) se recorre la obra de dicho realizador no tanto para dar respuesta a la cuestión planteada sino para ingresar al estudio de una de las filmografías más ricas de los últimos tiempos.

Palabras claves: cine-ensayo; voz; primer plano; rostro; Errol Morris,

Abstract: The origin of this text is an idea, an excuse, which may even seem heretical. We propose to think of Errol Morris' work within the tradition of the film-essay, or better said, a variation of the genre. Thus, departing from certain premises such as an analysis of topics, voice and style (while leaving others aside) we explore the filmmaker's production not as much to answer the question raised but rather to be part of the research on one of the richest filmographies of recent times.

Keywords: Film-essay; voice; close-up; face; Errol Morris.

¹ Licenciado en Sociología (UBA), maestrando en Comunicación y Cultura en la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Becario doctoral UBACYT. Docente en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido e investigador en dos grupos UBACYT de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Sus escritos e investigaciones toman al cine desde la sociología, los estudios sobre genocidio y memoria.

Las variaciones Morris o el cine como escudo de Atenea

Lior Zylberman

¿Cómo abordar la obra de Errol Morris, una de las filmografías más ricas que ha dado la cinematografía en las últimas décadas? Desentrañar las múltiples capas que poseen sus películas, más la complejidad que han ido adquiriendo sus documentales a lo largo del tiempo resulta una ardua tarea, pero no imposible. Si bien aquí no deseamos hacer un análisis minucioso de su obra, nos proponemos desentrañar algunas de ellas con el fin de demostrar que su cine puede ser visto dentro de la *tradición* del cine-ensayo. ¿Es esto una herejía? Si la “íntima ley formal del ensayo es la herejía” (Adorno, 1962), nuestra propuesta es doble: por un lado, la tesis recién mencionada; por el otro, abordar la poética de un cineasta que ha derribado ciertos principios básicos del documental, sobre todo la relación entre mundo histórico y evidencialidad, es decir, las formas en que el cine documental representa el mundo tal y cómo lo conocemos, diferenciándose del mundo imaginario de la ficción. Entonces, ¿es posible asemejar a Chris Marker y Harun Farocki con Errol Morris? ¿O con Ross McElwee y Eduardo Coutinho? Desde ya que sí. Por lo tanto, nuestro ensayo recorrerá la filmografía de Morris con el fin de demostrar nuestra propuesta.

El cine-ensayo “mezcla sin pudor material factual con un punto de vista personal, elementos narrativos ficcionales, reflexiones argumentativas y manipulación retórica de material de archivo” (Weinrichter, 2005: 85), En esa misma sintonía, podríamos decir que la obra ensayística privilegia la presencia de una subjetividad, es un discurso que implica un extrañamiento hacia el propio material y de juego con él, el cine ensayo resulta ser un pensamiento abierto a múltiples territorios, dotándolo de fragmentación, polifonía, reflexividad y

contingencia, como también un laboratorio de formas que permite crear múltiples vías de acceso hacia el pensamiento del mundo. Si el ensayo consiste en la interpretación de un tema, claramente podremos integrar a Morris dentro de la tradición de este tipo de cine. La obra morriseana ha sido pensada por Bill Nichols como un lúcido exponente de su modalidad reflexiva (Nichols, 1997), sin embargo creemos que una lectura de ese tipo acota las posibilidades analíticas de su obra. En ese sentido, consideramos dos tendencias expuestas por Michael Renov: el cine de Morris tendería hacia el “análisis y la interrogación” como también hacia la “expresión” (Renov, 1993: 21). El cine de Morris oscila entre la reflexión, mediada por los personajes entrevistados y la “voz de Morris”, como luego veremos; de este modo, su obra es una “reflexión cerebral”, calculada, no tanto desde una posición crítica sino, más bien, irónica (Perez, 2009: 13-18). Siguiendo con Renov, la función expresiva se centra en la forma particular de su estilo, una estética que ha ido desarrollando a lo largo de su filmografía.

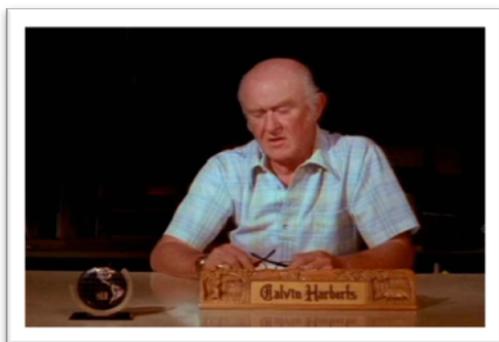
Por lo tanto, proponemos continuar con nuestro análisis en base a tres elementos: tema, estilo y testigo. Los mismos serán tomados como vectores, como excusa a fin de ingresar a la obra de Errol Morris. Si el cine ensayo es heredero de la *caméra stylo*, los tres ejes presentados nos revelarán cómo Morris fue ajustando su pluma film a film, modificando colores y trazos, incluso abriendo diálogos entre sí.

Temas

Desde *Gates of Heaven* (1978) hasta *Standard Operating Procedure* (2008) claramente un tema sobresale por el resto: la muerte. A priori, podríamos decir que ese es el gran tema de Errol Morris. Sin embargo, su filmografía avanza y profundiza mucho más, la muerte como tema es la puerta de entrada que le permite indagar en su contrario, la vida. Por lo tanto, podríamos afirmar que su cine aborda grandes temas filosóficos, éticos y morales sobre la vida y la muerte, y todo lo que las rodea. *Gates of Heaven* no tiene como deseo desentrañar el

negocio existente detrás de los cementerios de animales, si bien el opus 1 de Morris efectúa un paralelismo entre un fracasado proyecto de cementerio de animales y otro exitoso, los personajes entrevistados nos presentan diversas formas de mitigar el dolor. La mascota es tomada, pensada y sentida como un ser humano. Por lo tanto, cuando uno de los entrevistados – que se dedica a “reciclar” los cadáveres de los animales – se pregunta qué hacer con los animales muertos, Morris indaga también al espectador, la pregunta se desplaza, ¿qué hacemos con nuestros muertos? ¿Cómo seguimos con nuestras vidas luego de la muerte de un ser querido? Ciertamente, algunos hacen negocio con ello. Mientras el dueño del cementerio “fracasado” se presenta como un hombre honesto, con sentimientos profundos hacia las mascotas, el cementerio exitoso nos es presentado como una especie de “pyme”, una empresa familiar donde el padre cumple incluso la función de “ministro”, ofreciendo servicios religiosos en los funerales “animalísticos”

En contraposición, nos presenta a los hijos que, si bien forman parte del *negocio* familiar, claramente poseen una visión diferente a la del padre, una visión más comercial que espiritual. Veamos cómo entrevista al padre y a los hijos, “vemos” la voz de Morris (fig.1). Si bien abordaremos este tema en párrafos siguientes, vale la pena preguntarnos qué hace un teléfono rojo en el jardín, junto al entrevistado, o detengamos nuestra visión en la pared...





Padre e hijo
Fig. 1 *Gates of Heaven*.

En síntesis, a través de la muerte, Morris accede a la vida. Las reflexiones de los personajes, sus testimonios, expresan un punto de vista pero también sus necesidades espirituales: la mujer mayor que juega con su mascota nos demuestra su soledad al mismo tiempo que expresa, corporalmente, sus instintos maternales, su necesidad de dar amor a pesar de la edad. La antropomorfización de los animales expresa una necesidad de aferrarse a la vida, en la mascota se subliman sentimientos: el matrimonio que entierra a su perro, lo trata como si su hijo hubiera muerto, “entendía qué quería para Navidad” afirma uno de ellos. La mascota, el cuidado de ella, la entrega de amor y una “muerte digna”, humana, ritual, expresa la necesidad de aferrarnos a algo para creer que nuestra vida no ha sido en vano...

En su escasa duración, apenas 56 minutos, *Vernon, Florida*, film estrenado en 1981, despliega una galería de personajes, ancianos muchos de ellos. A pesar de la excentricidad de algunos, ellos expresan sus visiones y opiniones sobre la vida. El cazador de pavos expone sus trofeos y nos cuenta su técnica, el hombre al que Dios se le presentó y decidió erigir un ministerio, da ahora interesantes sermones y se interroga sobre la realidad y “el mundo real”. Si bien las entrevistas no poseen un hilo conductor semejante a su film anterior, Morris nos demuestra 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.

The Thin Blue Line (1988) presupone un salto cualitativo, como también cuantitativo, en su filmografía. 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 por el asesinato del policía Robert Wood y el supuesto asesino, Randall Adams; dicho caso le daría ahínco para regresar al celuloide: a partir 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, si bien la muerte ronda en el transcurso de todo el film, la pregunta fundamental que atraviesa la película es otra: ¿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.

De igual forma, marca ciertos quiebres en el estilo iniciado con los films anteriores. Si bien profundizaremos el estilo más adelante, en *The Thin Blue Line* Morris se hace presente, no en cuerpo, sino en mente. Las reconstrucciones que vemos en la pantalla no son tales, sino más bien evocaciones hechas por el mismo Morris. Dado que no hay imágenes del asesinato, de los interrogatorios, y sólo hay pruebas “judiciales” (informes de balística, recortes de diario, etc.), Morris desafía la noción de archivo: no nos muestra “lo que pasó” sino lo que imaginó. La reconstrucción no aspira a la prueba sino a la propia evocación, *vemos* el pensamiento de Morris, su puesta en escena resultan más una marca de autor, de su *stylo*, que de la “verdad”. Morris no busca “la” verdad, la interroga, la cuestiona, la enfrenta, advirtiéndonos que la verdad es una construcción, es consensuada y no absoluta: la verdad es una delgada línea, de la cual pende la vida y la muerte. Las repercusiones de este documental obligaron a que el caso sea reabierto, condenando, finalmente, a David Harris a la pena de muerte.

Morris continúa meditando en torno a la vida y la muerte en su siguiente film *A Brief History of Time* (1991), siendo quizá su obra más filosófica. Si bien el film se basa en el libro homónimo de Stephen Hawking, el documental efectúa una doble narración: expone tanto las teorías del físico como su biografía. Al indagar en la vida de Hawking, Morris se adentra en sus teorías. A partir de entrevistas a amigos, familiares, colegas y al mismo Hawking, Morris despliega su estilo a lo largo del documental y, si bien no se hace mención, claramente se pregunta cómo puede un hombre en estado casi vegetativo (por sufrir esclerosis múltiple), en silla de ruedas, pudiendo sólo mover una mano y hablando a través de una computadora, desarrollar las teorías físicas en cuestión. La pluma de Morris se evidencia en la minuciosa descripción que hace del físico en cada intervención: la cámara es colocada en diversos ángulos y alturas, apelando a veces al detalle con el fin de observar en forma precisa al científico. De este modo, los aportes de Hawking le permiten indagar a Morris sobre una de las preguntas filosóficas primordiales: ¿qué es la vida? ¿De dónde proviene? A la vez, la teoría de los agujeros negros y el big bang, lleva a realizar otra pregunta: ¿tiene fin la vida? ¿Morirá el universo?

El concepto de retrato es abordado nuevamente en su siguiente film, *Fast, Cheap & Out of Control* (1997). En este film Morris extrema lo iniciado en sus anteriores; si previamente cuestionó la noción de archivo, aquí refunda el concepto, podríamos afirmar que lo deconstruye, en el sentido derridariano, a fin de construir un nuevo tipo de archivo. Ya no apela a la reconstrucción como evocación, aquí apela a un uso a lo *collage* del mismo. Las acciones de los personajes, en este caso sus profesiones, son evocadas en forma absolutamente estilizadas alejándose de la idea de recreación como prueba de verdad, el actor-social actuando de sí mismo le sirve a Morris como modelo, como musa, con el fin de evocar poéticamente su profesión, tal como vemos a George Mendonça, un jardinero artístico (fig. 2).



George Mendonça sirviendo de modelo.

Fig. 2

Fast, Cheap & Out of Control (1995)



Si bien el concepto de *collage* como técnica artística puede presuponer cierto caos visual debido al montaje de elementos diversos en un todo unificado, los cuatro personajes retratados poseen elementos en común y claramente pertenecen al mundo morrisiano: George Mendonça, un jardinero artístico, Dave Hoover, domador de leones y tigres en un circo, Raymond Mendez, especialista en ratas-topos, y Rodney Brooks, especialista en robots. Los cuatro personajes comparten con Morris la obsesión por su profesión, y su trabajo es su vida; son cuatro hombres para los cuales el trabajo es sinónimo de vida. La pregunta sin respuesta, parafraseando a Charles Ives, retorna ¿qué es la vida? ¿Cómo nos aferramos a ella? ¿Qué hacemos para trascender? El domador de animales eligió su camino en pos de su ídolo de la infancia, Clyde Beatty, domador, dueño de un circo y actor en diversas películas. Dave se siente heredero de su ídolo (de hecho es el dueño del circo Beatty) y como tal aspira a mantener el legado. Las indagaciones de Mendez sobre las ratas-topo junto a las de Brooks sobre los robots son una clara meditación sobre la existencia. Mientras uno se pregunta qué

es la vida y cómo observarla, el otro se interpela en torno a cómo crearla y en qué se diferencia la vida humana de la cibernética. El jardinero es un hombre solitario, que ha entregado su vida a una señora moribunda que, al morir, le ha dejado como tarea continuar con los arreglos artísticos de su jardín; la casa se encuentra abandonada pero el jardín aún posee las hermosas figuras vegetales de animales.

En *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999) el tema se manifiesta desde el título. La película aborda a la muerte como tema, sin embargo aquí vemos una triple narrativa: el retrato, centrado en el ascenso y caída de Fred Leuchter Jr., la negación del genocidio judío, y la pena de muerte. Si bien el abordaje estilístico del retrato lo abordaremos más adelante, aquí Morris nos presenta a un personaje que puede ser leído en forma intertextual con Hannah Arendt, más específicamente en su conceptualización de la “banalidad del mal”. Leuchter encarna, claramente, la idea del experto weberiano, el especialista. Como Eichmann, Leuchter no es movido por el odio sino por la motivación de llevar a cabo su tarea de manera más óptima y racional. Leuchter cree que es el mejor en su especialidad, no hay otro como él. Su vida se resume en la creación y mejoramiento de las sillas eléctricas y los diferentes dispositivos utilizados para cumplimentar la pena de muerte.

Como en el opus anterior, vida y trabajo se funde en una sola, este personaje, igual de obsesivo que los anteriores, amalgama su profesión con su vida. Nuevamente Morris nos advierte sobre la verdad: no debemos creernos expertos en nada, creer esa verdad puede provocar nuestra caída. Este especialista, hijo de un oficial penitenciario, brindó todo su conocimiento en pos de un solo objetivo: dar a los condenados a muerte “una muerte más humana”.

¿Es esto una contradicción? Por cierto que no. En todo caso, Morris nos presenta esta aporía dentro de un sistema judicial en el que la pena de muerte es aceptada y “naturalizada”. Dentro de ese sistema, en el cual Leuchter cree firmemente, el experto se esfuerza por mejorarlo. A partir de su participación como

testigo en el juicio al negacionista Ernst Zündel, Leuchter afirma que en Auschwitz no existieron cámaras de gas. De este modo, Morris entabla un diálogo con su personaje, lógicamente Morris no se corporiza sino que se manifiesta en las evocaciones visuales y en los testimonios de otros, para señalarnos que incluso la verdad del experto es falible.

Muerte, vida y verdad, los tres temas recurrentes en los films anteriores se mantienen en las meditaciones de Morris, presentándonos a Leuchter como el especialista en muerte. En consonancia con los temas recorridos, su siguiente film nos presenta un abordaje similar, otra cara de la misma moneda, podríamos decir. Claramente, *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003) puede ser vista como el cierre de un díptico iniciado con el film anterior. La primera capa del film, nos presenta las memorias y recuerdos de Robert McNamara, ex Secretario de Defensa de los Estados Unidos durante la administración Kennedy y Johnson. Responsable, en cierto modo, de la guerra de Vietnam, McNamara es testigo directo del trajín político durante toda la Guerra Fría. A medida que despojamos las capas de la superficie, nos encontramos con un film que a los interrogantes *típicos* de Morris se les suma la ética. Las lecciones aludidas en el título, sirven como separador y unión de bloques sólidamente definidos: “empatiza con tus enemigos” es una de ellas. McNamara nos es presentado como la voz experta, el especialista para decirlo de otro modo. Un especialista en guerra y conflictos bélicos durante la Guerra Fría. Dijimos que Leuchter y McNamara representan la misma moneda, ambos nos presentan paradojas: el primero busca dar muerte más humana mientras que también niega la muerte. El segundo, cree hacer el bien por medio de la muerte, la guerra como forma política. Sólo los separa una delgada línea ética, uno se identifica con el “mal” el otro con el “bien”, uno defiende valores negativos, el otro, positivos. El mismo Morris afirma esta idea cuando su voz se hace imagen, cuando el autor se presenta y ensaya su pensar. Veamos la Fig. 3. Dos películas diferentes, el mismo

encuadre... dos imágenes casi calcadas, Morris nos pregunta: ¿existe diferencia entre estos personajes?



Fig. 3 *The Fog of War*

Fig. 3 *Mr. Death*

Finalmente, en su último film hasta el momento, Morris profundiza su indagación en torno a la muerte, la vida, la ética y la verdad. *Standard Operating Procedure* (2008) se centra en el grupo de militares que se dieron a conocer a causa de las fotografías en las cuales se mostraban vejaciones a prisioneros iraquíes en la prisión de Abu Ghraib. Mientras aquellos que fotografiaron y vivieron lo que las imágenes muestran hablan, también testimonia un investigador, un experto, el cual busca las “metaimágenes”, la información oculta en las fotografías digitales. De este modo, el film oscila entre la aceptación de la fotografía como prueba, como verdad, y su negación. La fotografía debe ser interpretada, la imagen no es una verdad revelada sino que detrás hay una historia e, incluso, una lucha de poder. Para Morris, las imágenes en sí no prueban nada. Mientras una de

las acusadas afirma que en una de las fotografías estaba posando, otros aceptan la fotografía como signo: “esto sucedió”. Sin embargo, a medida que ahondamos en la indagación de la fotografía y se la comienza a cuestionar, arribamos a varias conclusiones: la primera de ellas es que los jóvenes acusados fueron utilizados como tapaderas, ellos eran un pequeño engranaje dentro de una estructura mayor, y la misma no fue tocada ni juzgada. Luego, frente a la frase varias veces repetida en el film “no puedo creer lo que veo”, Morris nos invita a pensar esa afirmación: no debemos creer en todo lo que vemos, una imagen implica una relación social, hay algo y alguien detrás de ella. Ello nos lleva a la tercera conclusión, una imagen a la vez que muestra algo, también oculta. Como la verdad, nunca es total sino parcial. ¿Qué hay detrás de las fotografías? ¿Qué se oculta detrás de ellas? Una de las oficiales acusadas lo dice bien claro: “nosotros *sólo* ablandábamos a los prisioneros, los interrogatorios los hacían otros”. Es decir, los “interrogadores” y los interrogatorios, con métodos sumamente violentos (como cuenta uno de los entrevistados), los prisioneros muertos a causa de ellos, no son vistos. Por lo tanto, se acusa y se castiga a los que vemos, y no a los que no vemos. Morris nos advierte, a veces lo que no se ve resulta más mortal y peligroso, una imagen no es una verdad, es sólo un recorte y detrás hay siempre algo que se oculta, como bien lo analizó John Tagg (Tagg, 2005). Si *The Fog of War* entablaba un diálogo directo con *Mr. Death, Standard Operating Procedure* lo hace con *The Thin Blue Line*. Morris ensaya una y otra vez sus temas, sus películas son claras meditaciones sobre los temas que lo asaltan, los cuales no lo abandonan. Si el cine de Morris puede ser pensado dentro de la categoría de cine-ensayo no se debe solamente a las marcas autorales ya citadas. En el empleo de “toda su vida haciendo una y otra vez la misma película”, parafraseando a Jean Renoir, Errol Morris trastocó sus estudios de filosofía e historia para dedicarse al cine, trasladó sus intereses, meditaciones e indagaciones del papel, de lo escrito, a la imagen y al sonido.

Estilo

Si temáticamente el cine de Morris posee innumerables capas, un camino similar podemos recorrer en cuanto a su estilo, su poética. Su pluma posee una pluralidad de tonalidades, colores y trazos que film tras film se suman y se amplían. Por cuestiones de espacio no podremos ahondar en su totalidad, de modo que nos centraremos en tres elementos: el primer plano, la puesta en escena y la voz.

Primer plano

Morris ha afirmado que ya antes de abandonar sus estudios de música, filosofía e historia para dedicarse al cine, gustaba de escuchar a la gente contar historias. Tempranamente, Morris se interesó por los testimonios de criminales y asesinos, escuchando sus relatos sin preguntarles, necesariamente, acerca de sus acciones. De hecho, Morris cuenta que cuando decide hacer su primera película, la misma iba a tratar sobre Ed Gein, un asesino serial bastante conocido ya que había servido de inspiración para la novela y el film *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock. Más allá de que este proyecto no llegó a buen puerto, Morris descubrió su capacidad de escucha y comprendió que es en el cine de no ficción donde tenía potencial. Rotundamente, al hablar con las personas, comprendió que lo más importante es el contacto visual como la historia personal, y que cada uno tiene algo interesante que contar.

Por lo tanto, ya en su primer film se aprecian dos elementos típicos de su cine: la mirada a cámara de los personajes y la puesta en escena. La puesta en escena se caracteriza de dos maneras: en la entrevista y en las recreaciones. Si bien tanto en *Gates of Heaven* como en *Vernon, Florida* Morris entrevistó a sus personajes *in situ*, claramente Morris supo colocarse en una posición irónica, logrando que el escenario que rodea al personaje obtenga cierto significado y complementa al mismo, y sea utilizado, también, como marca de opinión de autor (véase Fig. 1). En ese sentido, sus comentarios irónicos no se expresan

verbalmente sino que se filtran en la puesta en escena: “su ironía radica principalmente en la retención de su comentario. Es la ironía de la *eiron*, el hombre que finge que no sabe nada y no tiene nada que decir. Es la humilde ironía del autor” (Perez, 2009). Tanto en *The Thin Blue Line* como en *A Brief History of Time* las entrevistas, sobre todo en la última, 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: control sobre los elementos, control sobre el personaje; su método, el control total, le permite ocultar el “no sabe nada”. Con el tiempo, y con la invención del “Interrotron” Morris alcanza uno de sus objetivos soñados: el “absoluto cara a cara”, y esto se debe a la concepción y 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, el personaje mira a cámara, sus ojos miran la lente, sus ojos nos observan.

Tomando cierta tradición pictórica, al dejar sólo el rostro en la pantalla, un rostro que nos mira, lo que está filmado “me mira, por haber sido ya mirado. Si es al rostro al que le corresponde decirlo, es porque es el lugar donde se fundamenta el sentimiento mismo de lo otro y de lo semejante, de la pertenencia a una comunidad de semejantes y de la dificultad de relación con el prójimo” (Aumont, 1998). De este modo, Morris fue despojando con el tiempo 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 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. Si bien en sus primeras obras los planos se caracterizaban por ser más o menos amplios, una variación de plano medio a primer plano largo. A partir de la invención, y puesta en práctica, del Interrotron, a primera vista parecería que su cine se colocaría 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, patentemente 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” (Balázs, 1972; 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: Errol 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 y 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 alienta 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*, llevándolo a su máxima experimentación en la serie hecha para televisión *First Person*. (Fig. 4).



Fast, Cheap & Out of Control



Fast, Cheap & Out of Control



Episodio de *First Person*



Episodio de *First Person*



Mr. Death



The Fog of War



Fig. 4

Standard Operating Procedure

La voz y la puesta en escena

Si el ensayo se caracteriza por una “bella voz”, a priori podríamos decir que la voz de Morris no es para nada “bella”: una voz nasal, aguda, opaca. Incluso de pocas palabras, frases secas, preguntas cortas. Sin embargo, lo que la hace “no bella” es lo que la particulariza: advertimos su voz a través de su “individualidad. Podemos identificar casi infaliblemente a una persona por la voz, por sus

características individuales de timbre, resonancia, tono, cadencia...” (Dolar, 2007: 34). Claramente, esa individualización que promueve la voz se relaciona directamente con un cuerpo; a pesar de ello, podríamos hacer ciertas distinciones para el análisis de la voz de Morris.

Un primer abordaje podría ser pensado directamente en su aspecto sonoro: la voz misma, la voz en sí. En ese sentido, la “aparición” de la voz de Morris ha ido variando y modificándose a medida que avanza en su filmografía. En las dos primeras películas su voz permanece ausente, no se escuchan preguntas ni acotaciones. Si habíamos escrito anteriormente que *The Thin Blue Line* representa un salto cualitativo, uno de esos saltos se encuentra dado por la aparición de su voz. Tanto sonora, como apresentada².

Hacia el final de *The Thin Blue Line*, sobre una mesa, vemos un pequeño grabador, la cinta corre, provienen dos voces: la de David Harris y la de Errol Morris. Morris le hace unas preguntas y Harris responde. A partir de esa película, escucharemos la voz de Morris en todos sus films siguientes, como también en *First Person*, con preguntas breves, con frases, con marcaciones. Estas intervenciones bien podrían ser evitadas o quitadas en el montaje, ya que no aportan al relato. Sin embargo, si bien le sirve a Morris para contextualizar la pregunta, introducir el tema que se hablará, su voz, fuera de campo, sin corporeidad, una voz que viene del “más allá”, una voz a la cual no le podemos establecer dirección, ya que el entrevistado mira a cámara, fijo, nos mira a nosotros; lo cierto es que esa voz “proviene” de nosotros. El espectador es la fuente de esa voz, el entrevistado nos mira cuando se efectúa la pregunta. De este modo, la intervención vocal de Morris es la resultante de una mixtura entre la voz de Dios con la nuestra, la del espectador.

² La noción de presentación es tomada de Alfred Schutz quien a su vez la toma de Husserl y se refiere a la materialidad con la que se nos presentan los fenómenos en torno a su visualización y al tiempo. Por ejemplo, cuando vemos una moneda, vemos una cara de ella, la otra está presente pero no puede ser vista.

En el análisis de su obra no debemos quedarnos con la acepción fonológica de la voz, sonido generado por el aparato fonador humano. Junto a la intervención vocal en *The Thin Blue Line*, aparece un nuevo elemento estilístico 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, se crea así una especie de contrapunto sonoro entre la voz fonológica y la voz musical. Por lo tanto, si la obra morrisiana se nos presenta como obra musical, aceptamos como voz la acepción musical, que denomina como tal a cada una de las líneas melódicas de la composición³.

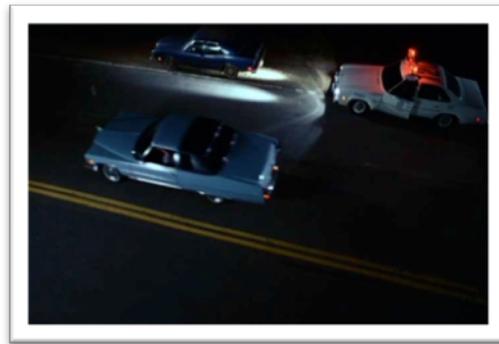
Ahora bien, una línea melódica la lleva el entrevistado, la otra la partitura musical y la otra, el propio Errol Morris. De esta forma, redefine el uso y el concepto de archivo; su voz, su intervención, su marca, no es verbal sino visual. Su intervención, su lugar en la partitura, le corresponde en las imágenes. Éstas no serán solamente la *prueba*, la imagen real “jurídica”, “esto sucedió”, sino que abre su imaginación, su interpretación y evocación: “esto me lo imagino así”, “creo que debió ser así”. En *Fast, Cheap & Out of Control* su intervención se produce en base a diversos usos: imágenes televisivas, viejas películas, filmaciones en 35mm, en 16mm, en video, en color y en blanco y negro. Si *The Thin Blue Line* podía ser leída como parte de la misma moneda que *Standard Operating Procedure*, la intervención del autor es bien clara. La puesta en escena no significa, necesariamente, recreación. 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. Ya no se trata de una recreación en pos de la verdad o de colocarla en tela de juicio, sino que opera como una meditación sobre lo dicho por el entrevistado. No es casualidad que a partir de *The Thin Blue Line* cuente con

³ Vale la pena recordar que Errol Morris realizó estudios musicales con Nadia Boulanger, maestra de Philip Glass, Pierre Boulez, Astor Piazzolla, entre otros. Asimismo, Morris es un eximio cellista.

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. (Fig. 5 y 6)



Un interrogatorio imaginado por
Morris



Un testigo dice haber visto el crimen

Fig. 5 *The Thin Blue Line*



Los “interrogadores fantasma”



Los interrogadores fantasma
esconden un cuerpo

Fig. 6

Standard Operating Procedure

El testigo

Pensemos en el lugar fundamental que posee la entrevista en la obra de Morris. La entrevista presupone y da lugar al testigo. Ante todo, hay aquí una distinción que debe hacerse antes de continuar. El testimonio parte de la memoria individual, la memoria declarada, para llegar a ser prueba documental. Si bien en las últimas décadas el testimonio ha devenido en sinónimo de archivo, lo cierto es que éste resurge en el plano de la representación del pasado por el relato. El testimonio del testigo se sustenta bajo la forma del “yo estuve allí, yo lo vi”, esta re-presentación del sujeto en un pasado es lo que le confiere, lo posiciona, como autoridad. Si bien hay diferentes vertientes analíticas en torno al testimonio, la certificación o autenticación de la declaración y la aserción de la realidad factual del acontecimiento, Ricoeur ha puesto suma atención en el carácter siempre problemático de esta frontera (Ricoeur, 2003). No nos detendremos en estas distinciones, pero en continuidad con Ricoeur diremos que un testigo es aquel que atesta ante alguien la realidad de una escena a la que dice haber asistido, eventualmente como actor o como víctima, de esta forma no se limita a decir “yo estaba allí”, sino “créanme”. Por lo tanto, el testimonio necesita de una contrapartida: la acreditación. En la acreditación, se abre paso a la confianza y la sospecha: un testimonio puede ser tomado como verdadero, aunque sea falso lo que se testimonia, y viceversa. En este caso, el cine documental posee herramientas suficientes para la toma de posición: el documental mismo es arena de acreditación. Por lo tanto, el testimonio es una estructura binaria, de un lado el testigo, y del otro aquel que lo acredita.

La obra de Morris activa mecanismos de acreditación y sospecha de los testimonios, que en parte también se debe a la premisa misma del documental. Al observar y escuchar las entrevistas, notamos que éstas se desarrollan con total “normalidad”, dentro de lo que un hecho de estas características puede permitir.

Las intervenciones de Morris, su voz, viene a aseverar lo que el testigo afirma. Morris imagina, evoca, junto y a partir del testigo. La voz del testigo habilita la evocación de Morris, que a la vez asevera y verifica los dichos del testimoniante.

Tomando algunos elementos de G. H. Mead, Alfred Schutz (Schutz, 2003) comenta que en el proceso comunicativo, más si éste se da en una relación entre semejantes, es decir, cara a cara, también se debe tener en cuenta la “conversación por gestos”. Si bien él ejemplifica su pensar con dos luchadores en un ring o dos jugadores de ajedrez, para nuestro análisis es significativo: el cuerpo también “habla”, y no se trata de una mera comunicación corporal sino que también el cuerpo es índice de otra cosa, de ahí la importancia antes mencionada en el rostro, en los gestos, en las miradas. Como afirma Aumont, es evidente que el retrato es el acto más importante que se pueda concebir respecto al rostro, o al menos con vistas a su verdad, debiendo ser esa unidad contradictoria y tener en cuenta las laminaciones del rostro (Aumont, 1998).

A modo de cierre

Con lo expuesto, podríamos volver a pensar la *herejía* presentada al inicio del escrito. Más allá de confirmar o no nuestra propuesta, la misma ha servido de excusa para recorrer la obra de Errol Morris. Considerando que además del discurso propiamente dicho que caracteriza al ensayo literario y que el cine puede producir por medio de un comentario verbal que refleje una conciencia reflexiva, “existe el efecto discursivo que produce la imagen y, sobre todo, el montaje. La base del potencial ensayístico del cine puede estar, en efecto, en el montaje considerado en sentido amplio, entre planos y entre la imagen y la banda de sonido” (Weinrichter, 2005: 92). De este modo, insistimos en nuestros dichos: Morris trasladó sus inquietudes filosóficas desde la filosofía “formal” hacia el cine, ensayando no sobre el papel sino en la pantalla, siendo la cámara, el Interrotron y la puesta en escena sus plumas. Hemos expuesto que quizá el tema que más

asalta e inquieta a Morris es la muerte, queríamos concluir con una reflexión de Siegfried Kracauer:

En la escuela hemos aprendido la historia de la Medusa, cuya cara, con sus enormes dientes y su larga lengua, era tan horrible que su sola visión convertía a los hombres y a las bestias en piedra. Cuando Atenea instó a Perseo para que matara al monstruo, le advirtió que en ningún momento mirara su cara, sino sólo su reflejo en el reluciente escudo que le había dado. Siguiendo su consejo, Perseo cortó la cabeza de la Medusa con la hoz que Hermes le había proporcionado. La moraleja del mito es, desde luego, que no vemos ni podemos ver, los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador; y que sólo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia. Estas imágenes no tienen nada en común con la representación imaginativa que el artista hace de un temor invisible, sino que son visiones reflejadas en un espejo. Ahora bien, de todos los medios de expresión existentes, sólo el cine es capaz de colocar un espejo frente a la naturaleza. De ahí nuestra dependencia respecto de él a la hora de reflejar acontecimientos que nos dejarían petrificado en la vida real. La pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea. (Kracauer, 1989: 373)

Esta cita nos acredita a pensar qué es el cine para Errol Morris. Es con este medio, a través del arte cinematográfico, que este graduado en historia, este eximio estudiante de cello, logra mirar los horrores de la vida transformando la cámara y la pantalla en el escudo de Atenea.

Bibliografía

Adorno, Theodor, (1962), "El ensayo como forma", en Theodor Adorno, *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

- Agamben, Giorgio, (2001), *Medios sin fin*, Valencia: Pre-Textos.
- Aumont, Jacques, (1998), *El rostro en el cine*, Barcelona: Paidós.
- Balázs, Béla, (1972), *El film. Evolución y esencia de un nuevo arte*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Deleuze, Gilles, (1994), *La imagen-movimiento. Estudios sobre Cine 1*, Barcelona: Paidós.
- Dolar, Mladen, (2007), *Una voz y nada más*, Buenos Aires: Manantial.
- Kracauer, Siegfried, (1989), *Teoría del cine*, Barcelona: Paidós.
- Nichols, Bill, (1993), "'Getting to Know You...': Knowledge, Power and the Body", en Michael Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Nichols, Bill, (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.
- Perez, Gilberto, (2009), "Errol Morris's Irony", en William Rothman (Ed.), *Three Documentary Filmmakers*. New York: State University of New York, Albany.
- Renov, Michael, (1993), "Toward a Poetics of Documentary", en Michael Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Ricoeur, Paul, (2003), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta.
- Schutz, Alfred, (2003), *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Tagg, John, (2005), *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Weinrichter, Antonio, (2005), *Desvíos de lo real*, Madrid: T & B.