

Xcèntric

el cine del CCCB



Standard Operating Procedure, Errol Morris



Errol Morris

10.MAYO.2009

1



Standard Operating Procedure, Errol Morris

Errol Morris

Standard Operating Procedure, Errol Morris. 2008, 116 min, 35mm.

Crear para ver, por Gonzalo de Lucas

Las películas de Errol Morris nos persuaden no por su ideología sino por sus tramas hipnóticas. A lo largo de su obra ha ido «tramando» un género (el documental) que, al principio de su carrera, en los años setenta, estaba casi totalmente inclinado hacia el cine directo y la presunta invisibilidad de la cámara. Y no sólo porque ha llenado de tramas, efectos estilísticos y estrategias dramáticas —incluso publicitarias— sus

XCÈNTRIC

10/MAYO/09

filmes —lo que puede provocar un efecto de saturación y sobreexposición—, sino porque ha manifestado la «trama» de las imágenes en el sentido fotográfico del término: su materia, su investigación, su relato. Igual que las sucesivas ampliaciones que efectúa el fotógrafo de *Blow Up*, de Antonioni, revelan la trama material y figurativa de una foto hasta llevarla casi a la abstracción, Morris realiza procesos de observación de los hechos en que la búsqueda de la veracidad —los hechos como pruebas— admite incluir sus posibilidades de ficción, manipulación y generación de leyendas. Sobre unos hechos reales —en el caso de su último filme, *Standard Operating Procedure*, las fotos de Abu Ghraib—, Morris filma no tanto recreaciones como reinterpretaciones, con el fin de discernir la delgada línea que separa la verdad de la mentira, el hecho de la creencia: «Para alterar una foto no necesitas Photoshop, basta con cambiar el texto del pie de foto.»

El montaje de sus filmes es una forma de tejido, de tela de araña para el espectador. Nos atrapan o seducen como fábulas, en las que los hechos tienen un pie en el suelo (datos o sucesos extraordinarios fijados en la Historia, en términos de archivo o de estadística) y el otro suspendido en un abismo de incertidumbres, donde se sitúa la ficción, la hipótesis, el ángulo ciego. El vertiginoso pasaje del indicio real a la fábula icónica se acentúa por el encadenamiento veloz de las imágenes: para explorar una imagen, o intentar que surja en ella una verdad o un mecanismo oculto, a Morris no le importa, ni le interesa, cómo un plano puede sostener el tiempo hasta lo insostenible (la dilatación de un plano, a la manera de Wiseman o Depardon), sino la cadena de asociaciones visuales que libera o arrastra.

La imagen, en el cine de Morris, siempre forma parte de un proceso, de una cadena con otras imágenes o de encadenamientos posibles que hay que verificar. De este modo, cuando en *Standard Operating Procedure* analiza una foto de Abu Ghraib, su objetivo no es sólo analizar la puesta en escena —o, mejor dicho, ver que una cualidad de esas fotos es que

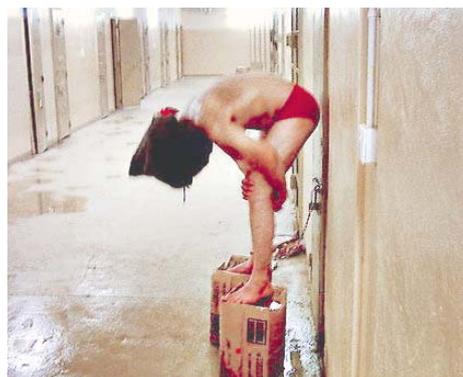
2

muestran unos hechos pensados para ser puestos en escena, es decir, fotografiados— sino sobre todo engazarla en la cadena digital de los CD fotográficos recopilados en la prisión, en una compleja trama de imágenes. Por tanto, hay que proceder a una ampliación de las fotos hacia su estructura general, su ambigua utilización y sedimentación como iconos globales de la invasión de Irak, pero en un doble movimiento acercarse a ver los indicios reales que se han cegado: las vivencias y los conflictos de sus protagonistas, el encuadre original, el desarrollo cronológico de los hechos. Ése es el sentido realista que Morris jamás pierde de vista: «Mi formación es la filosofía analítica americana, y no la continental [...] primero y antes que nada hay una clase de realismo detrás de todas las películas que he hecho. Realismo en el sentido filosófico. Hay un mundo real ahí afuera en el que ocurren las cosas. La verdad no es subjetiva. [...] El mundo deja un rastro, y nuestro trabajo como investigadores —o, específicamente, mi trabajo como investigador— es intentar seguirlo hasta el mundo.» Para ver qué hay de verdadero o falso en una imagen, es preciso seguir su tejido, su red, sus pasos, de forma que se reconozca en ella su multiplicidad y polisemia, y a la vez su condición de prueba, huella o indicio.

Ese rastreo resulta posible mediante el montaje, o el conocimiento de que un plano viene delante y detrás de otro. La prensa, la televisión, el cine, en suma, olvidan cada vez más que un plano no es un icono aislado —como una pintura—, sino un movimiento de imágenes que contiene su montaje en potencia. Cuando en *The Fog of War* (2003) Morris pregunta a Robert S. McNamara sobre su época como secretario de Defensa durante la guerra de Vietnam, éste señala que primero debe remontarse a hablar de su trabajo en la Ford, con lo que la asociación Vietnam-Ford (entre la que no es difícil yuxtaponer, a la manera eisensteiniana, el concepto de industria) teje el conflicto bélico en una trama histórica repleta de ramificaciones y nos fuerza a rastrear

—a rebobinar— en los hechos para encontrar las pistas perdidas y relacionarlas.

En principio, por esa tarea detectivesca de Morris — que le proporcionó la celebridad al realizar, con *The Thin Blue Line*, «el único documental de investigación que resolvió una investigación»— se ha visto en este procedimiento algo parecido al sistema judicial: acumulación de pruebas y testimonios, etc. Sin embargo, su trabajo es óptico y acústico (la cinta de grabación de imágenes es tan visible en su obra como la sonora) y se concibe mejor si lo relacionamos con la tradición científica del cine. Morris quiere ver en las imágenes un código o una estructura genética, y para ello emplea toda clase de artilugios sofisticados: para empezar, sus inventos para grabar las entrevistas, el Intertron y el Megatron, que permiten que el



Standard Operating Procedure, Errol Morris

3



Standard Operating Procedure, Errol Morris

entrevistado, mientras está viendo enfrente suyo un monitor con la imagen del propio Morris, mire fijamente al espectador. Pero a diferencia de Méliès con sus engranajes, Abel Gance con sus ópticas, Val del Omar con sus inventos visionarios — en el sótano del cine de la España franquista— o Chris Marker con sus programas de edición, el mundo (o la industria) en el que trabaja Morris (sus últimos filmes los paga la Sony) no es el de la artesanía sino el de los laboratorios de alta tecnología digital. Y en la cadena capitalista, las piezas de Morris acaban por dar sentido literal a la *postproducción*: el trabajo de volver a ver, analizar, archivar o documentar la *producción* histórica. «La naturaleza perecedera de la historia —ha señalado Morris—

es la idea que tenemos sobre el mundo, sobre nuestra historia, a través de las cosas que la historia ha dejado, sean fragmentos de evidencias, documentos o el testimonio de la gente que ha vivido esa época. Si piensas en ello por un momento, te das cuentas realmente de que todo podría haberse perdido. No es como en la ciencia, donde el mundo se replica a sí mismo una y otra vez. La historia acontece sólo una vez, y el residuo de la historia puede perderse.»

Y tras observar y analizar los derribos y restos de una historia que, según McNamara, «vemos incorrectamente o sólo la mitad», los filmes de Morris invierten la expresión popular para demostrar que, en nuestra sociedad, hay que creerlo para verlo.

Cahiers du Cinéma-España, n.º 21, marzo de 2009.

Programadores: Gonzalo de Lucas y Núria Esquerra