

Xcèntric

el cinema del CCCB



Standard Operating Procedure, Errol Morris



10.MAIG.2009

1



Standard Operating Procedure, Errol Morris

Errol Morris

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

Creure per veure, per Gonzalo de Lucas

Les pel·lícules d'Errol Morris ens persuadeixen no pas per la seva ideologia sinó per les seves trames hipnòtiques. Al llarg de la seva obra ha anat «tramant» un gènere (el documental) que, al principi de la seva carrera, als anys setanta, estava gairebé del tot inclinat cap al cinema directe i la presumpta invisibilitat de la càmera. I no tan sols perquè ha omplert de trames, efectes estilístics i estratègies dramàtiques —fins i tot

XCÈNTRIC

10/MAIG/09

publicitàries— els seus films —la qual cosa pot provocar un efecte de saturació i sobreexposició—, sinó perquè ha manifestat la «trama» de les imatges en el sentit fotogràfic del terme: la seva matèria, la seva investigació, el seu relat. De la mateixa manera que les successives ampliacions que efectua el fotògraf de *Blow Up*, d'Antonioni, revelen la trama material i figurativa d'una foto fins a portar-la gairebé a l'abstracció, Morris realitza processos d'observació dels fets que la recerca de la veracitat —els fets com a proves— admet d'incloure les seves possibilitats de ficció, manipulació i generació de llegendes. Sobre uns fets reals —en el cas del seu últim film, *Standard Operating Procedure*, les fotos d'Abu Ghraib—, Morris no filma recreacions sinó reinterpretacions, per tal de discernir la fina línia que separa la veritat de la mentida, el fet de la creença: «Per alterar una foto no cal el Photoshop, n'hi ha prou canviant el text del peu de foto.»

El muntatge dels seus films és una forma de teixit, de teranyina per a l'espectador. Ens atrapen o sedueixen com faules, en què els fets tenen un peu a terra (dades o successos extraordinaris fixats en la Història, en termes d'arxiu o d'estadística) i l'altre suspès en un abisme d'incerteses, on se situa la ficció, les hipòtesis, l'angle cec. El vertiginós passatge de l'indici real a la faula icònica s'accentua per l'encadenament veloç de les imatges: per explorar una imatge, o intentar que hi sorgeixi una veritat o un mecanisme ocult, a Morris no li importa, ni li interessa, com pot sostenir un pla el temps fins a l'insostenible (la dilatació d'un pla, a l'estil de Wiseman o Depardon), sinó la cadena d'associacions visuals que allibera o arrossega.

La imatge, en el cinema de Morris, sempre forma part d'un procés, d'una cadena amb altres imatges o d'encadenaments possibles que cal verificar. D'aquesta manera, quan a *Standard Operating Procedure* analitza una foto d'Abu Ghraib, el seu objectiu no és tan sols analitzar la posada en escena —o, més ben dit, veure que una qualitat d'aquestes fotos és que mostren uns fets pensats per ser posats en escena, és a dir, fotografiats— sinó

2

sobretot enllaçar-la en la cadena digital dels CD fotogràfics recopilats a la presó, en una complexa trama d'imatges. Per tant, cal procedir a una ampliació de les fotos cap a la seva estructura general, la seva ambigua utilització i sedimentació com a icones globals de la invasió de l'Iraq, però en un doble moviment acostar-se a veure els indicis reals que s'han cegat: les vivències i els conflictes dels seus protagonistes, l'enquadrament original, el desenvolupament cronològic dels fets. Aquest és el sentit realista que Morris mai no perd de vista: «La meua formació és la filosofia analítica americana, i no pas la continental [...] primer i abans que res hi ha una classe de realisme darrere de totes les pel·lícules que he fet. Realisme en el sentit filosòfic. Hi ha un món real aquí fora, en el qual s'esdevenen coses. La veritat no és subjectiva. [...] El món deixa un rastre, i el nostre treball com a investigadors —o, específicament, el meu treball com a investigador— és intentar seguir-lo fins al món.» Per veure que hi ha de veritat o de mentida en una imatge, cal seguir el seu teixit, la seva xarxa, els seus passos, de manera que s'hi reconegui la seva multiplicitat i polisèmia, i alhora la seva condició de prova, empremta o indicatiu.

Aquest rastreig resulta possible mitjançant el muntatge, o el coneixement que un pla ve davant i darrere d'un altre. La premsa, la televisió, el cinema, en suma, obliden cada cop més que un pla no és una icona aïllada —com una pintura—, sinó un moviment d'imatges que conté el seu muntatge en potència. Quan a *The Fog of War* (2003) Morris pregunta a Robert S. McNamara sobre la seva època com a secretari de Defensa durant la guerra del Vietnam, aquest assenyalava que primer s'ha de remuntar a parlar del seu treball a la Ford, amb la qual cosa l'associació Vietnam-Ford (entre la qual no és difícil juxtaposar, a l'estil eisensteinià, el concepte d'indústria) teixeix el conflicte bèl·lic en una trama històrica plena de ramificacions i ens força a rastrejar —a rebobinar— en els fets per trobar les pistes perdudes i relacionar-les.

En principi, per aquesta tasca detectivesca de Morris —que li va proporcionar la celebritat en realitzar, amb *The Thin Blue Line*, «l'únic documental d'investigació que va resoldre una investigació»— s'ha vist en aquest procediment una cosa semblant al sistema judicial: acumulació de proves i testimonis, etc. No obstant això, el seu treball és òptic i acústic (la cinta de gravació d'imatges és tan visible en la seva obra com la sonora) i es concep millor si el relacionem amb la tradició científica del cinema. Morris vol veure en les imatges un codi o una estructura genètica, i per això utilitza tota classe d'artefactes sofisticats: per començar, els seus invents per gravar les entrevistes, l'Interotron i el Megatron, que permeten que l'entrevistat, mentre està veient davant seu un monitor amb la imatge del mateix Morris, miri fixament a l'espectador. Però a diferència de Mèliès



Standard Operating Procedure, Errol Morris

3



Standard Operating Procedure, Errol Morris

d'evidències, documents o el testimoni de la gent que ha viscut aquesta època. Si penses en això un moment, t'adones realment que tot s'hauria pogut perdre. No és com en la ciència, on el món es replica a si mateix una vegada i una altra. La història només passa una vegada, i el residu de la història es pot perdre.»

I després d'observar i analitzar els enderrocs i les restes d'una història que, segons McNamara, «veiem incorrectament o només la meitat», els films de Morris inverteixen l'expressió popular per demostrar que, en la nostra societat, cal creure-ho per veure-ho.

Cahiers du Cinéma-Espanya, núm. 21, març de 2009.

Programadors: Gonzalo de Lucas i Núria Esquerra

amb els seus engranatges, Abel Gance amb les seves òptiques, Val del Omar amb els seus invents visionaris —al soterrani del cinema de l'Espanya franquista— o Chris Marker amb els seus programes d'edició, el món (o la indústria) en què treballa Morris (els seus últims films els paga la Sony) no és el de l'artesania sinó el dels laboratoris d'alta tecnologia digital. I en la cadena capitalista, les peces de Morris acaben donant sentit literal a la *postproducció*: el treball de tornar a veure, analitzar, arxivar o documentar la *producció* històrica. «La naturalesa perible de la història —ha assenyalat Morris— és la idea que tenim sobre el món, sobre la nostra història, a través de les coses que la història ha deixat, ja siguin fragments

