

Errol Morris

El documental y “el problema de la verdad”

Lior Zylberman

Facultad de Ciencias Sociales, UBA

liorzylberman@gmail.com

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo presentar la obra de Errol Morris. Si bien su obra resulta inmensamente rica para su estudio, aquí queremos centrarnos en un tema nodal en las discusiones en torno al cine documental y sus formas artísticas: “el problema de la verdad”. A tal fin, nos abocaremos a presentar algunos de los rasgos típicos de su estilo para luego, valernos del concepto de “identidad narrativa”, teorizado por Paul Ricoeur, a fin de alcanzar una vía analítica que nos oriente nuestras reflexiones como también aquello que es característico en el cine de Morris.

Palabras clave:

verdad, representación, identidad narrativa.

Abstract

This paper aims to present the work of Errol Morris. Although his work is immensely rich for study, here we want to focus on a nodal issue in the discussions on the artistic forms and the documentary film: “the problem

Key words:

truth, representation, narrative identity.

of truth”. With this objective, we will present some of the features typical of his style, for then introduce the concept of “narrative identity”, theorized by Paul Ricoeur, in order to achieve an analytical way which orient us our analysis as well to think the characteristics of Morris's films.

“Baudrillard no está en mi agenda”

Errol Morris

La obra de Errol Morris, poco difundida en nuestro país, nos trae un sinnúmero de interrogantes en torno al cine documental, obligándonos a repensar ciertos principios establecidos desde la academia. Si bien el propio Morris no se ha dedicado a teorizar o a escribir sobre su propia obra, las numerosas entrevistas que ha brindado así como sus opiniones vertidas en un blog del *New York Times*, resultan iluminadoras para comprender su visión sobre el cine en general. A lo largo de toda su filmografía, incluyendo su producción para televisión y una malograda película de *ficción*, ha ido desdibujando las fronteras entre realidad y ficción, realidad y fantasía, objetividad y subjetividad. Cabe señalar, y esto es casi una declaración de principios, que para Morris no habría una línea divisoria fuerte entre ficción

y documental –etiqueta incluso molesta según sus propias palabras.

Bien se podría pensar que un documentalista de su talla podría llegar a tener como referencia a otros colegas, o bien realizadores clave, del cine documental; sin embargo, sus referentes son directores como Edgar Ulmer, Carol Reed, Alfred Hitchcock, Preston Sturges o Kazuo Hara¹. Con todo, la obra de este realizador es una de las razones por la cual el término documental resulta tan contencioso.

Si bien sabemos que el cine de no ficción como el de ficción comparten principios y elementos en común, Morris nos demuestra con un film como *The thin blue line* (1988) que una película de no ficción puede ser tan artística como una película de Hitchcock, no sólo por su puesta en escena sino, tam-

1. Realizador japonés cuyo film *The Emperor's Naked Army Marches* (“On Yuki Yukite shingun”, 1987), sobre un ex combatiente de la Segunda Guerra Mundial y su levantamiento contra el emperador Showa, Morris considera la máxima expresión del cine documental.

bién, debido a la forma en que el relato se desenvuelve como una película de suspenso. De *Gates of Heaven* (1978) a *Standard Operating Procedure* (2008), pasando por *Fast, cheap & out of control* (1997) y *Mr. Death* (1999), Morris ha ido desarrollando una forma y un enfoque cinematográfico particular; destacándose la entrevista como recurso primordial pero también las (re)creaciones, las atmósferas musicales, la ironía y el humor negro, logrando así un sentido complejo. En cada film, Morris se conduce por las fronteras del documental, llevándolo a redefinir, producción tras producción, lo que el documental puede o debe ser.

Ahora bien, ¿cómo poder asir la obra de Morris? Dado que su obra puede ser analizada desde muchas perspectivas, en esta oportunidad nos gustaría detenernos en un aspecto fundamental y controversial², tanto en la obra de Morris como en el cine documental en general: “el problema de la verdad”. A tal fin nos abocaremos a desarrollar algunos elementos típicos del cine de este realizador, colocándolo dentro de los diversos debates en torno al cine documental. Esto nos permitirá introducirnos en las discusiones sobre la “verdad” en el cine documental, dándonos lugar a desarrollar la visión de Morris al respecto. Al llegar al corazón, al núcleo, de su cine

veremos que éste es, nada más y nada menos, que una puesta visual de la identidad narrativa –concepto perteneciente a Paul Ricoeur– de sus “personajes”.

Lecciones de vida

Nacido en 1948, en Hewlett, New York, Morris se graduó en Historia, teniendo como profesor, entre otros, a George L. Mosse. Inició luego estudios en filosofía, disciplina que dejó al descubrir el Pacific Film Archive y sus ciclos de cine. A la par, sus estudios en música lo llevaron a estudiar cello en la prestigiosa Juilliard School como también a pasar una temporada en París con Nadia Boulanger, maestra, entre otros, de Astor Piazzolla, Philip Glass, Darius Milhaud y Aaron Copland, por citar algunos.

Como señalamos en el párrafo anterior, el descubrimiento y la activa asistencia a la Pacific Film Archive –donde Morris descubrirá, estudiará y se formará en el cine– tuvo una incidencia suprema en su vida. A la vez, su encuentro con Werner Herzog –quien lo tuvo como asistente en *Stroszek* (1974)– resultó trascendente para que Morris comenzara a volcarse al cine.

Paralelamente comienza a realizar una serie de entrevistas en audio a diferentes asesinos seriales a lo largo de todo el país, entre ellos logra entrevistar a Ed

2. Hemos trabajado otros aspectos formales en “Las varaciones Morris o el cine como escudo de Atenea”, en revista *Imagofagia* N° 1, Buenos Aires: AsAECA (Asociación argentina de estudios de cine y audiovisual).

Kemper y Ed Gein, asesino que sirvió de inspiración a Robert Bloch para su novela *Psicosis*. Será para 1975 que Morris intentará plasmar su visión en el cine con resultados negativos. Sin embargo, ese tiempo le sirvió para perfeccionar su técnica como entrevistador, comenzando así su fascinación por la voz humana, por la facultad de narrar(se) que cada uno de nosotros tenemos.

(anti)Tradición documental

En Morris podríamos establecer, claramente, tres períodos. O, mejor dicho, tres momentos. El primero se compone de sus dos primeros opus: *Gates of Heaven* y *Vernon, Florida* (1981). La segunda etapa consta solamente de *The thin blue line*, película que funciona como puente, como transición –y consolidación de su estilo– al tercer momento que se verá, patentemente, desde *A brief history of time* (1991) en adelante.

Su llegada al cine marca una ruptura con los preceptos estéticos que se encontraban en boga en aquella época, el cine directo y el *cinema-verité*; en ese sentido, su primera etapa viene a colocarse en la vereda de enfrente. Años después, Morris afirmarí:

Creo que el *cinema 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)

Si bien la reflexión posee un tono agresivo, detrás de la provocación de Morris hay también una búsqueda de una forma artística que pueda articular lo *real* con la *representación*. En ese sentido, nada de lo que Morris ha hecho se interpone con una de las características que posee el documental: “una perpetua negociación entre eventos reales y su representación” (Bruzzi, 2000:9). Por lo tanto, una de las características que podemos pensar sobre el cine de Morris no es su *fictionalización* sino un exacerbado tratamiento creativo de la realidad. Su acento no está colocado en “la realidad” sino en el “tratamiento creativo”, para seguir con la caracterización pensada por John Grierson.

Por ende, es esa exacerbación la que suele incomodar al momento de pensar al cine de Morris dentro de la institución cine documental. Pese a ello, Bill Nichols, por ejemplo, ha analizado con *The thin blue line* la forma en que un realizador de cine documental puede ejercer un absoluto control sobre su tema sin perder por eso su cualidad de discurso sobre lo real. En consecuencia, el estilo de Morris no sólo re-presenta la realidad fenoménica en una forma particular sino que claramente tiene

una pretensión de verdad. Con todo, la pretensión de verdad —y con esto vamos ingresando al tema que aquí queremos desarrollar— no lo encontramos en el estilo o en las propias imágenes sino en la voz de los entrevistados-personajes. Su cine, entonces, claramente hace afirmaciones sobre el mundo histórico, sólo que las hace fundando una nueva tradición. No es casual, entonces, que muchos autores hayan señalado que *The thin blue line* es al cine lo que *A sangre fría*, de Truman Capote, es a la literatura (Wiener, 2002:389).

Ya desde *Gates of Heaven* Morris choca contra la tradición, contra lo establecido. Para los primeros teóricos del cine documental —Grierson y Rotha— el cine debía tener una función social, estar “interesado en la interpretación de sentimientos sociales” (Rotha, 1952:115) o bien “abrir la pantalla hacia el mundo real” (Grierson y Hardy, 1971:146). De este modo, Grierson esgrimía un cine con movimiento, de observación “de la vida misma”, cosas que los filmes de estudio ignoraban.

Ahora bien, con Nichols, entendiendo al cine documental como una comunidad de practicantes, sabemos que “los realizadores documentales pueden moldear y transformar las tradiciones

que heredan” (Nichols, 1997:45). Así, la primera obra que Morris realiza resulta ser una verdadera contra-revolución³ sobre el cine directo, (casi) una reinención del cine documental. Recordemos que el año de estreno de *Gates of Heaven* es 1978, época aún signada por el cine directo y el *cinema-vérité*. De este modo, su primer film emplea lo contrario a lo que esos dos estilos habían aportado de novedoso: la cámara empleada resultó ser “ultra pesada”, trayendo consigo la imposibilidad de hacer cámara en mano o *travellings*; de este modo, la cámara permanece fija, sin movimiento alguno, como un observador distante. Si el cine directo era un estilo que intentaba captar la realidad tal cual se presentaba, colocándose la cámara como una “mosca en la pared”, Morris emplea las luces más incandescentes y una notoria escenificación a la par de cuidadosos encuadres y composiciones. Si bien esto no lleva a una develación del dispositivo, este nuevo estilo genera cierto clima de enraizamiento, alcanzado cierta sospecha en cuanto a los testimonios que el film nos presenta. Con todo, el film nos narra la historia de dos cementerios de animales, uno como proyecto trunco, el otro como un gran éxito. En forma paralela al relato

3. Empleamos este término, contra-revolución, ya no con su acepción reaccionaria sino como una posición enfrentada contra el cine directo y el *cinema-vérité*. Al mismo tiempo, estamos parafraseando una de las formas en fue pensado este estilo en el libro compilado por María Luisa Ortega y Noemí García (Ortega y García, 2008).



1. *Gates of Heaven*



2. *Fast, cheap & out of control*

de los dueños de los cementerios, Morris nos presenta diversos personajes excéntricos que narran sus relaciones afectivas con las mascotas, en una sintonía similar también vemos los ritos funerarios del exitoso cementerio.

El estilo creado por Morris claramente se diferencia de producciones anteriores y presenta otras tantas novedades, todas ellas relacionadas en torno al “problema de la verdad”. Por ejemplo, en ningún momento se coloca una placa con el nombre de los testificantes, los nombres irán surgiendo a partir de las diversas narraciones que los mismos personajes efectúen. No hay “voz de Dios”, ni locución ni relato omnisciente, son los propios personajes los que van entramando el relato, contándonos “su” verdad. Así, ya en su primera obra, Morris nos sugiere que no hay una verdad única, una verdad a ser revelada sino que cada uno es poseedor de una verdad. Esto nos lleva a pensar que su estilo es una

compleja estructura entre un cine en primera persona y el cine-ensayo, estilo que se asentará de manera más notoria a partir del salto cuali y cuantitativo que hará a partir de *The thin blue line*. Antes de abordar esta perspectiva, que es uno de los fundamentos de verdad en el cine de Morris, detengámonos en dos aspectos primordiales de su cine: la puesta en escena y el encuadre de los personajes.

Con sólo ver el fotograma que aquí presentamos (Fig. 1) veremos un claro ejemplo de los dos elementos que antes mencionábamos. Aquí vemos al hijo del dueño del cementerio exitoso, él está narrando su visión del mundo. Reparemos en el teléfono rojo que está a su lado, cómo está colocado —en dirección a cámara—, o bien veamos al mismo personaje en su oficina (Fig. 2). Estas dos imágenes nos sirven de ejemplo de la escenificación de Morris. En este caso, hay una puesta tanto escenográfica como lumínica que queda exacerbada,

generando distancia, enrarecimiento. A la vez, y he aquí uno de los elementos revolucionarios –creemos que esa palabra es la indicada– de su estilo. El personaje habla a cámara. En vez de apelar al clásico encuadre de perfil, Morris nos presenta al personaje hablando a cámara, mirándonos, interpelándonos.

En su segundo film, *Vernon, Florida*, nuevamente nos mostrará una galería de personajes excéntricos, empleando formas similares a la de su primera obra. El primer gran salto estará dado con la ya mencionada *The thin blue line*. En ella nos presenta el asesinato de un policía y las diferentes versiones en torno a la causa. Hablan los acusados e incluso el supuesto culpable, condenado a muerte. El film, entramado como una novela de suspense, va deconstruyendo la versión oficial demostrándonos, incluso, que Randall Adams ha sido acusado falsamente.

En los dos primeros films Morris aun filmaba en los lugares “nativos”. En cierto sentido, él iba hacia a los personajes. Ahora, con excepción de los dos acusados, que se encuentran en la cárcel, los entrevistados van al estudio. Los testimonios ya no son recogidos en su “hábitat” sino que van a ser “observados”, a ser “escuchados”, por Morris. A esto se suma una fuerte puesta en escena, cuando decimos fuerte nos referimos a una notoria puesta en escena. Reparemos en cómo están caracterizados los acusados, el falso culpable en blanco y el culpable

en rojo. El salto estilístico que realiza este film se produce en dos sentidos: la incorporación de una banda musical que permanecerá a lo largo de todo el film (y esa será una nueva marca de estilo adoptada por Morris en los subsiguientes), haciendo que sus películas sean verdaderas obras musicales.

A partir de *The thin blue line* incorpora la (re)creación, no en un estilo televisivo o realista, para suplir la falta de material registrado *in situ*. Luces y sombras, colores resaltados, formarán parte del nuevo estilo visual de Morris, empleando también, como parte de su equipo, directores de fotografía (ha trabajado, por ejemplo, con Robert Richardson, Director de Fotografía de Martin Scorsese y Oliver Stone) y diseñadores de producción. Así, junto a este ese salto cualitativo, los personajes siguen posicionándose con su mirada a cámara. Pareciera, de esta manera, que ellos no hablan hacia Morris sino al espectador, a nosotros mismos. Insistimos con la mirada a cámara, no sólo por ser una marca de estilo distintiva, sino porque su cine reafirma la narración personal.

De este modo, este film logra contar-nos una historia digna de Hitchcock, la del falso culpable, sólo que en esta ocasión emplea actores sociales antes que actores profesionales. Ya con las recreaciones podríamos auscultar qué verdad es la que construye un film como éste o, en todo caso, cómo plantea dicho

problema. Esta pluralidad de voces narran en primera persona, y la paradoja es que su cine no es un cine de primera persona. Si antes dijimos que sus filmes se parecen a obras musicales, es porque la voz de Morris se nos presenta en las representaciones, que más que representaciones podríamos pensarlas como interpretaciones.

Reparemos, por ejemplo, en *Fast, cheap & out of control*. Aquí Morris ya emplea un dispositivo creado por él para lograr el perfecto contacto visual: el Intertron, una máquina que mezcla el teleprompter televisivo con una cámara –veamos los primerísimos primeros planos que le permite hacer (Fig. 5)–. Eso implica que la entrevista sólo puede hacerse en estudio, y ese estudio, además, ya se encuentra despojado. Ya no apela a la *falsa* locación como en *A brief history of time*, ahora emplea un fondo difuminado. Así, el relato de cada uno de los cuatro protagonistas le sirve a Morris para hacer una interpretación visual; su propia voz resulta ser una hermenéutica en acto, el testimonio le permite abrir la imaginación a Morris y poder expresar su propia verdad respecto a lo que los testimoniantes brindan. Veamos, así, lo que Morris recrea con el jardinero Mendonça.

¿Qué es la verdad?

El hecho de que cada entrevistado posea su verdad no quita que no exista una verdad, una verdad histórica. Si bien

la multiplicidad de verdades quedará expuesta en su ciclo “First Person”, o en sus no ficciones más “comprometidas”, por denominarlas de alguna manera, Morris claramente no se presenta como un posmoderno. En *The thin blue line*, *Mr. Death* (1999), *Fog of war* (2003) o *Standard Operating Procedure*, el director nos remarca una y otra vez que hay una verdad histórica: un policía fue asesinado, Auschwitz fue una máquina de matar, la guerra de Vietnam existió, en Abu Graib funcionó un gran dispositivo torturador y asesino. Hay una verdad, hay un mundo físico ahí afuera, donde las cosas pasan. El procedimiento de Morris, entonces, es mirar ese mundo o, mejor dicho, escuchar ese mundo y conducirse hacia una verdad.

Mr. Death, por ejemplo, nos presenta el ascenso y caída de Fred Leuchter Jr. Fred es el típico *self made man* estadounidense pero también un “hombre gris”. Fabricante de sillas eléctricas y otros dispositivos para cumplimentar las condenas a muerte, este hombre cree que brinda un servicio de vital importancia al sistema penitenciario hasta que se ve envuelto en el affaire Zündel, negociante del Holocausto, siendo contratado para “demostrar” que en Auschwitz no se asesinó a nadie. A partir de su informe, hoy día conocido como “El informe Leuchter” dentro de los circuitos negacionistas, su vida dará un giro de 180° provocándole la caída en desgracia. La

intención de Morris, en este film, no es mostrarnos si las afirmaciones de Leuchter son verdaderas o falsas. Lo que se desprende de este film, es la perspectiva de este personaje; claramente Morris está intrigado en saber cómo es que una persona del intelecto de Leuchter puede creer lo que cree.

Aquí llegamos, entonces, a la cuestión nodal del cine de Morris. Tomemos cualquier película al azar, tomemos *Stairway to heaven*, *The killer inside me* o *The Little gray man*, por citar algunos episodios de la serie “First Person” (2000) y veremos que la verdad que expone Morris es la narrada por cada uno de los entrevistados. Lo que nos presenta, entonces, es una visualización de una identidad narrativa. En Morris, la gente vive dentro de una historia personal que se construyen para sí mismos, sobre quiénes son y qué hacen. Toda su obra parte de la palabra hablada. Las entrevistas brindan una perspectiva de lo que la gente ve en este mundo y lo que piensa; es por eso que Morris afirma que el lenguaje se inventó “para que podamos mentir mas efectivamente, el lenguaje es un vehículo del autoengaño y evasión” (Alexanian, 2010:106). En consecuencia, la verdad es “una cuestión lingüística”.

Queda así conformado su estilo, un estilo completamente intrusivo, de cuidadas composiciones, de una puesta de luz teatral, de gente hablando a cámara sabiendo de su existencia, y con la cámara

convocando a los sujetos en vez de ésta ir hacia el sujeto. Así, para un documentalista que la idea de la mosca en la pared es una idealización, la verdad no radica en un estilo o una presentación. Para Morris, “las palabras te dan un cuadro del mundo y lo visual te lleva dentro del misterio de lo que hay ahí afuera”. Las entrevistas, entonces, son el elemento de la realidad y la base de la verdad. Los entrevistados crean un monólogo fílmico que Morris usa para crear un relato en primera persona. “En cierto sentido mis películas son documentales sólo porque la gente en ellas no lee de un guión”, afirmó Morris (Cronin, 2010:154).

Por lo tanto si la verdad no es algo que está ahí afuera para ser recogido con la cámara sino algo buscado, ¿cuál es la base de esa apariencia de verdad? La idea de identidad narrativa presentada por Paul Ricoeur nos resulta una herramienta útil para elucidar el pensamiento morrisiano, un arte que se revela más por lo que la gente dice, y cómo lo dice, que por la acción física.

La identidad narrativa es, tal como lo pensó Ricoeur, “el primer laboratorio del juicio moral” (Ricoeur, 1996:138). Esta cumple un rol respecto a la constitución y orientación del sentido de “quién soy”. Esta narración, efectuada por cada yo, posee una exigencia hacia la concordancia y cierta admisión de discordancia, colocando, de este modo, en tensión constante el relato. Es decir, *un* relato,

o, mejor dicho, una identidad narrativa. Esta indagación de Ricoeur parte, entre otras cosas, de una relectura del cogito cartesiano, que había establecido que “porque pienso, soy”. Sin embargo, Ricoeur estima que eso no significa necesariamente que yo sea tal cual me pienso: el “soy” desborda infinitamente el “yo pienso”. ¿Quién es ese “soy”?

Si bien Ricoeur ya había pensado estas tensiones en *Tiempo y narración* (1995-1996), será en *Sí mismo como otro* (1996) donde planteará la función que ejerce el relato –tanto histórico como el de ficción– en la temporalidad y en la constitución de la identidad personal. Reflexionando sobre las meditaciones del francés, Marie-France Begué piensa que ser uno mismo no es solamente un fenómeno de reflexión filosófica sino que, desde siempre y ante todo, es ser alguien que, en el entretejido de una vida real y concreta, edifica su identidad “a partir del reconocimiento del Otro, de los otros y de lo otro, que de alguna manera lo constituye” (Begué, 2002:226). En ese sentido, podríamos extender dichas reflexiones hacia el cine de Morris, su cámara es un camino de reconocimiento, cada entrevistado es reconocido por ese Otro encarnado en Morris, y frente a él entreteje su identidad.

Todo relato sobre sí es una interpretación, y la interpretación de sí, a su vez, encuentra en el relato una mediación privilegiada. Esta mediación hace que

un hecho biológico, como el fluir de una vida, del nacimiento a la muerte, se vuelva un hecho humano. Para seguir con Begué, “el sí-mismo genera su identidad a partir de la interrelación circular entre el relato que él hace de su propia vida y la recepción resonante que ese mismo relato produce en su interior y del que testimonia su acción” (Begué, 2002:242); al narrarnos frente a otros nos reconocemos y a la vez nos reconocen. El cine de Morris se coloca en ese momento de reconocimiento, de allí que su interés radique en la voz antes que en la acción; para el director no resulta relevante, o por lo menos en primera instancia, lo que los entrevistados han hecho o hacen, sino lo que narran acerca de lo que han hecho o harán.

Morris tiene en claro que la unidad narrativa de la vida no es ni unívoca ni lineal. La identidad narrativa se vale de un manto de ficción para organizar el carácter evasivo de la vida real. En toda narración de sí hay lugar para los proyectos, las esperas, las anticipaciones, “que orientan a los protagonistas del relato hacia su porvenir mortal” (Ricoeur, 1996:165).

Con lo dicho, podríamos sugerir entonces que antes que recreación, el cine de Morris se conjuga entre el relato de sí del entrevistado y el que Morris crea a partir de la interpretación que él hace de la realidad del testigo. Las intervenciones de Morris no son las típicas recreaciones

para que el espectador logre contrastar lo que el testigo afirma, es por ello que opta por emplear toda una batería de recursos que exacerban la puesta en escena (imágenes sobreexpuestas, cámara lenta, encuadres aberrantes, granulado, y un largo etcétera).

A modo de cierre

Considerando lo expuesto, podríamos pensar que el cine de Morris antes que interrogarse sobre la verdad resulta ser un cine de identidades ya que el relato de sí es el lugar donde se recoge el drama de la existencia y se vela por ella. Si bien la verdad no está garantizada por el estilo o una presentación, eso no significa que la verdad no se pueda conocer; sin embargo, el interés de Morris no reside en llegar a la verdad última sino a la verdad de cada uno, la perspectiva y la visión sobre el mundo que posee cada uno de sus entrevistados. En ese sentido, el dispositivo de su creación, el Interrotron, se ha tornado en artilugio para lograr alcanzar

el núcleo de la identidad narrativa. El Interrotron le ha permitido a su inventor moldear una especie de confesionario. De este modo, el estudio de filmación se transforma, junto al Interrotron y a Morris, en el lugar que permite alcanzar lo más personal que posee cada uno de sus entrevistados: la capacidad de narrarse a sí mismos. Su cine, finalmente, antes que mostrar “la vida tal cual es”, antes de ofrecernos “aseveraciones sobre el mundo histórico”, nos ofrece 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”. Como el propio Morris ha afirmado, la “entrevista es la mejor herramienta para descubrir y representar los paisajes de la mente y la exploración de dichos paisajes requieren de técnicas creativas e intrusivas sobre la realidad visual” (Plantinga, 2009:52).

Bibliografía

- 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.
- BEGUÉ, Marie-France (2002): *Paul Ricoeur: la poética del sí mismo*, Buenos Aires: Biblos.
- BRUZZI, Stella (2000): *New documentary. A critical introduction*, London: Routledge.
- CRONIN, Paul (2010): "It could all be wrong: an unfinished interview with Errol Morris", en Livia Bloom (ed.): *Errol Morris interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- GRIERSON, John y FORSYTH, Hardy (1971): *Grierson on documentary*. New York: Praeger Publishers.
- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA, María Luisa, y GARCÍA, Noemí (eds.) (2008): *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B.
- PLANTINGA, Carl (2009): "The philosophy of Errol Morris", en William Rothman (ed.): *Three documentary filmmakers. Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: SUNY.
- RICOEUR, Paul (1996): *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- ROTH, Paul (1952): *Documentary film; the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. London: Faber and Faber.
- WIENER, Tom (2002): *The off-Hollywood film guide: the definitive guide to independent and foreign films on video and DVD*. New York: Random House Trade Paperbacks.