

La obra revela intencionalmente el artificio. Se trata, en todo caso, de un teatro donde predomina la presentación sobre la representación, la autoreferencialidad y la producción de sentido sobre la reproducción.

En este tipo de teatro, más performático, no podemos hablar de un estilo definido, sino que cada director, directora o grupo fundará su propio territorio poético de acuerdo a la singularidad de cada uno. Para nosotras estas dos formas de abordar la escena no siempre se excluyen mutuamente, incluso pueden coexistir en una misma obra y en un mismo creador.

Si observáramos, como en un mapa, el recorrido de la actividad teatral, la panorámica se volvería inabarcable. Nos perderíamos en infinitos recovecos en el que cada realizador o corriente de experimentación puso sus acentos. Un gran dispositivo que se arma y se desarma en un intento de comprender de que está hecho lo teatral, expandiendo sus bordes a nuevos territorios de sentido, creando hendiduras, rompiendo espejos, una y otra vez.

Referencias Bibliográficas

- Artaud, A. (1976). *El Teatro y su doble (3ª ed.)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Audivert, P. *El piedrazo en el espejo*. Disponible en <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/el-piedrazo-en-el-espejo.pdf>
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y Palabras. Escritos sobre Cine y Teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bartis, R. (2003). *Cancha con Niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Beckett, Samuel. *Come and Go*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rNh3m2xp0k8>
- Lehmann, H.T. (2018). *Teatro Postdramático*. México: Editorial Paso de Gato.
- Lehmann, H.T. (2014). *Conferencia magistral en la UNAM*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qSQQ74z3O4>

Lunn, E. (1986). *Marxismo y Modernismo: Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Económica.

Abstract: We believe that in the theater production different languages coexist, superimposed layers that give or take away meaning, that create scenic poetics that oscillate between building a mirror or weaving a porous fabric that allows to account for something of the unspeakable.

We know in which territory to root our task on the stage? Are we actors / directors of the visible or the invisible? Are we sensitive or entertained spectators? How do these layers coexist, those poetics, apparently so far apart?

Keywords: Mimesis - theater - representation - multiplicity - fragmentation

Resumo: Acreditamos que na produção teatral coexistem diferentes linguagens, capas superpostas que dão ou fazem sentido, que criam poéticas cênicas que oscilam entre construir um espelho ou urdir um tecido poroso que permite dar conta de algo do indescritível.

Sobre qual território enraizar nossa tarefa no cenário? Somos atores/diretores do visível ou do invisível? Nós somos espectadores comovidos ou entretidos? Como essas camadas coexistem, essas poéticas, aparentemente tão distantes umas de outras.

Palavras chave: Mímesis –teatro –representação – multiplicidade - fragmentação

(*) **Nora Goldberg**. Actriz, docente y directora. Licenciada en Actuación (Universidad de las Artes).

(*) **Verónica Walfisch**. Actriz y cantante.

Wormwood (2017), de E. Morris: un documental en formato de serie

Mónica Gruber (*)

Resumen: Luego del éxito cosechado con *The Blue Thin Line* (1988) y, habiendo obtenido un Oscar con *The Fog of War* (2003), la incansable tarea del director Errol Morris lo ha convertido en uno de los documentalistas estadounidenses más interesante de los últimos tiempos. Nuestra tarea se centrará en reflexionar acerca *Wormwood* (2017), miniserie de seis capítulos emitida por Netflix. En ella, recrea mediante el documental y la actuación las oscuras circunstancias que rodearon la muerte de Frank Olson, bioquímico y agente de la CIA, en 1953. Nos proponemos analizar las técnicas narrativas y el estilo visual que caracteriza este particular documental.

Palabras clave: Documental – cine – serie – actuación - técnicas narrativas

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 18]

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

— ¡Oiga! ¿Ha muerto?... Dejad el cuerpo allí mismo. Oficialmente es un suicidio. Colocadle el arma en la mano... ¿Qué le habéis disparado en la nuca?... Bueno, no tiene ninguna importancia. Suicidio.
Laurent Binet

Introducción

La incansable tarea del director Errol Morris lo ha convertido en uno de los documentalistas estadounidenses más interesantes de los últimos tiempos. Apasionado por la búsqueda de la verdad, Morris investiga aquellos casos y testimonios que, difundidos a través de los medios de comunicación, le generan dudas y discrepancias para armar sus guiones exponiendo contradicciones y mentiras. *La delgada línea azul* (The Thin Blue Line, 1988) dejó en claro que no se trataba de un director más. Quizás el más importante logro no fue su aporte al campo cinematográfico. Randall D. Adams había sido condenado a la pena capital. Recluido por más de una década en prisión y, a la espera de que se llevarse a cabo la sentencia, por un crimen que no había cometido. Gracias a las nuevas pruebas que Morris había expuesto en dicho documental, fue exonerado y puesto en libertad. El reconocimiento de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood llegaría en 2003 al ser galardonado con un Oscar por su labor con *Rumores de guerra* (The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara). En *S.O.P.* (Standard Operating Procedure, 2008), exponía los sucesos de abuso y tortura en la cárcel de Abu Ghraib por parte de soldados norteamericanos. *Tabloid* (2010) buscaba poner al descubierto cómo los medios de comunicación de masas influyen sobre el pensamiento del público, analizando el caso de Joyce McKinney, ex Miss Wyoming acusada de secuestro de un joven. *Wormwood* (2017), “docuserie” producida por Netflix, nos invita a conocer la historia de Frank Olson, biólogo al servicio de la CIA que perdiese la vida en 1953, en oscuras circunstancias.

La materia prima

En el contexto de la Guerra Fría, Estados Unidos y la URSS jugaron una guerra de nervios. Espionaje, avances tecnológicos y una carrera nuclear y biológica desenfrenada caracterizaron esos duros tiempos, en los cuales varias veces estuvimos al borde de la Tercera Guerra Mundial, tal como señala el ex Secretario de Defensa McNamara en *Rumores de guerra*. El destino dependía de las grandes potencias y ninguna de ellas estaba dispuesta a dejarle libre el camino a sus adversarios. De este modo, la polarización entre los intereses del capitalismo y el comunismo, llevaron a través de derroteros en los cuales se experimentó con armas nucleares y químicas y, a menor escala, con electroshocks y sustancias alucinógenas. En el suelo estadounidense, como seguramente sucedió en otros países, no todas estas pruebas contaron con la anuencia de los sujetos de dichos experimentos. Frank Olson habría sido uno de esos sujetos de prueba y su muerte se orienta en esta dirección, tal como iremos descubriendo a lo largo de la serie. Nos proponemos en este trabajo analizar las técnicas narrativas y el estilo visual que caracteriza este particular documental.

Teorías conspirativas y géneros diversos

Desde hace ya varios años la plataforma del coloso del *streaming*, Netflix, ha cautivado a públicos diversos con sus productos. Contando en este momento con 139.000.000 millones de abonados en todo el mundo, ofrece películas y series de formatos diversos que hacen a delicia de sus abonados, proyectando elevar el número de clientes a 200.000.000 en el plazo de los próximos dos años.

Capanna explica que: “En 1947 un viajante estadounidense llamado Kenneth Arnold avistaba los primeros ovnis. Días después “[...] Raymond Palmer, el editor de una revista de ciencia ficción, echó a correr la historia de un aterrizaje forzoso de ovnis en Roswell (Nuevo México) [...]” (2007: 25) El supuesto aterrizaje, la muerte de un ser extraterrestre y el celo del gobierno y el ejército estadounidense, alimentaron las teorías conspirativas más descabelladas desde 1951 hasta la fecha. Por supuesto, estas no solo se nutrieron de platillos voladores y alienígenas, sino que se echó mano también a los servicios secretos, a la CIA, y a las conspiraciones gubernamentales, etc., nutridos muchas veces por hechos de la vida cotidiana, como en el caso del escándalo *Watergate*. Desde la Guerra Fría en adelante, todo resultó válido para satisfacer el voraz apetito de los espectadores. En 1993, las teorías conspirativas volvieron a sustentar argumentos mediáticos, solo que esta vez para series televisivas, un caso paradigmático fue la exitosa *The X-Files* (1993-2018) de Chris Carter. De allí en más este tipo de especulaciones nutriría total o parcialmente los argumentos de muchas teleseries, desde *Millenium* (1996-1999), de Chris Carter hasta *The Blacklist* (2013-2019), de Jon Bokenkamp, entre otras.

El Diccionario Cambridge define como *true crime*: “libros y películas sobre crímenes reales que involucran gente real”, este nuevo subgénero: *true crime narratives* (tras el éxito de *Making a Murderer* y el podcast, *Serial*), gana cada vez más seguidores en la programación tanto de cable como en las plataformas de contenidos. En tal sentido, la oferta de Netflix se incrementa periódicamente con productos similares.

Consideramos que, en el caso analizado, ambas vertientes hacen de *Wormwood* un producto interesante, de cuidada calidad y factura.

Se cayó o saltó por la ventana

Dos hombres comparten una habitación de hotel. Uno de ellos (encarnado por el actor Peter Saasgard) se despide telefónicamente de su esposa Alice mientras, el otro observa una pelea de boxeo en un viejo televisor blanco y negro, al tiempo que fuma un cigarrillo. Un Plano Detalle de un reloj daría cuenta del paso del tiempo. El primero de los anteriormente mencionados lee la Biblia, la voz en *off* masculina señala:

“Y habló el tercer ángel. Y cayó una estrella grande del cielo, que brillaba como una lámpara. Y cayó sobre la tercera parte de los ríos y sobre las fuentes de agua, y el nombre de la estrella era Ajenjo. Y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajeno. Y muchos hombres murieron porque el agua se volvió amarga.” (Apocalipsis 8, 11)

La pantalla aparece dividida en tres: en la primera imagen, un PD de las manos masculinas con un libro abierto, las otras dos son PD de viñetas de *comic*, a color, que ilustran lo que entendemos que está leyendo. Luego se alternan imágenes en blanco y negro de incendios y personas que los observan con máscaras antigás.

En medio de la noche el protagonista (encarnado por Sasgard) se despierta. Un PD nos muestra su ojo que observa por la mirilla, lo cual inmediatamente se convierte en una cita visual a *Psicosis* (Psycho, 1960), de Alfred Hitchcock. Por corte directo vemos qué mira: el plano de un hombre de espaldas en una laguna, chapoteando en el agua. Luego, sale de la habitación, abandona el cuadro por la derecha para reingresar por la izquierda, lo cual llama la atención porque supone una situación extraña en el *raccord* de dirección. Entra en la habitación; un nuevo corte directo, nos ubica en el exterior del edificio desde dónde lo vemos salir lanzado por la ventana hacia el vacío, junto con los vidrios y caer desde lo alto en una sucesión de planos de diferentes tamaños en los que alternan cámara objetiva y subjetiva. El tiempo ralentizado incrementa la tensión, mientras los *credits* presentan el *staff* de la serie al tiempo que se escucha una música anempática: *No Other Love*, éxito de 1953, interpretada por Perry Como. Si los primeros minutos de todo film suelen suministrarle al espectador la información esencial para descifrar las claves dentro de las cuales se desarrollará el mismo, creemos que la secuencia de los *credits* cumple con esta función. A lo largo de la serie, esta extraña secuencia que mezcla elementos diversos y que parece por momentos fruto de una mente delirante, cobrará valor, ya que no solo se reiterará al inicio de cada uno de los capítulos, sino que se desconstruirá y re-construirá en función de los datos que irán aportando los testimonios y las diferentes hipótesis.

Un golpe sonoro interrumpe la melodía al tiempo que aparece la primera cita temporal que ocupa toda la pantalla: "1953", en tipografía gótica blanca sobre fondo y una voz en *off* masculina pregunta: "¿Qué te dijeron cuando murió tu padre?" Descubriremos en el transcurso de la entrevista que Errol Morris se inscribe físicamente dentro del documental. Al respecto, nos parece pertinente señalar que se trata de un documental que recurre a la primera persona, es decir, el director no solo se incluye físicamente dentro del film, sino que sirve como garante de lo que desea mostrar y probar. Esta tendencia del documental se desarrolla sobre todo a partir del año 2000 en el ámbito internacional, llegando también a Argentina, para abordar temas concernientes a la historia reciente. Se trata de un diálogo con el septuagenario Eric Olson, quien dedica toda su vida a esclarecer las circunstancias que rodearon la muerte de su padre, este habría perdido la vida al caer del piso 13 de un hotel de Manhattan el 28 de noviembre de 1953. Al tiempo que va respondiendo la anteriormente mencionada pregunta del director se alternan imágenes que dramatizan lo que refiere, se resaltan palabras tipeadas con máquina de escribir (i.e. "mother") y también vemos videos familiares caseros de la niñez de Eric: la familia, su madre, él y su padre. La música ayuda a crear un clima de suspenso que subraya lo que vemos y escuchamos.

El hombre agrega que el jefe de su padre, el doctor Vincent Ruwet, le dio la noticia: "Tu padre estaba en Nueva York. Tuvo un accidente. Se cayó o saltó por la ventana y murió." Los PD se suceden, la pantalla se divide en dos: del lado derecho vemos que se trata de una fotografía de prensa en la que se ve a alguien cayendo de un edificio, al tiempo que del lado izquierdo aparecen la palabra *fell* y luego *jump*, las imágenes se multiplican y cambian acompañadas por la música. Olson señala lo contradictorio de ambos términos, creemos que la presencia material de las palabras en PD que acompañan las imágenes refuerza, sin lugar a dudas, el contenido semántico expresado. Las manos de Eric se mueven en el aire tratando de explicar la imposibilidad a lo largo de su vida de ordenar en un triángulo las tres palabras: caer, saltar y muerte. La pantalla se ha dividido en nueve imágenes, cada una de ellas encuadra de forma diferente la entrevista: los tres planos superiores muestran a Olson de perfil (1ºP), de frente (PPP), de frente en 1ºP, mientras que las tres inferiores incluyen al director y su entrevistado desde tres encuadres diferentes. Morris repite el audio, el cual sobre la multiplicación de las imágenes vuelve a subrayar el contenido de lo que sostiene la palabra.

Integrada por seis capítulos cuyos títulos resultan sugerentes: *Suicidio revelado*, *Un error terrible*, *El umbral prohibido*, *Abrir la tapa*, *Hombres honorables* y *Recuérdame*, los nombres responden a un hecho o situación que se desarrollará a lo largo de los cuarenta y un minutos de duración de cada uno de ellos. De este modo, se van sucediendo partes actuadas que reconstruyen los hechos tal como sucedieron o se supone que sucedieron y partes documentales, constituyendo un docudrama, es decir, un género híbrido que fusiona de forma compleja la ficción y la realidad presentando, además de las entrevistas, partes dramatizadas que buscan reconstruir los hechos acaecidos.

El científico se había arrepentido por los experimentos de los que formaba parte, motivo por el cual había intentado presentar su renuncia. Salir del ejército portando esta información no era una alternativa viable para sus superiores. Olson padre fue trasladado y tratado por un supuesto cuadro depresivo. Asimismo, le habrían suministrado LSD sin su consentimiento lo que habría precipitado su desastroso desenlace.

El collage y cine negro

Frank Olson desarrolló sus estudios universitarios en el área de Psicología, sin embargo, la desaparición de su padre a los nueve años de edad dejó una profunda marca en su vida. Esto se transformó casi en una obsesión. Su tesis para obtener su título profesional se basó en el desarrollo del método del collage. En este afloraban contenidos simbólicos que daban cuenta de sus profundos traumas. Morris explora visualmente las páginas de dichas composiciones, ya que ello complementa su estilo visual. Es decir, resulta isomórfico con el contenido que desarrolla a lo largo del documental.

El director opta por la estética del cine negro para crear un clima que va en consonancia con la intriga característica de dicho género. Claroscuro, escenas nocturnas,

clave tonal baja, sirven para crear un clima, por momentos, asfixiante. Como es su costumbre, Morris recurre a las citas de films, en este caso, algunas corresponden al *film noir*. Vemos un fragmento de *Retorno al pasado* (Traidora y mortal, *Out of the Past*, 1947), de Jacques Tourneur, en el mismo, Jeff Bailey, el detective protagonista afirma: “Estaba dentro de un marco, pero no podía ver la pintura.”(2017) Dependiendo el caso, el uso de las citas sirve para ironizar, comentar o contradecir lo que se expone en el documental. Del mismo modo que lo señalará el personaje de la ficción, tampoco Frank Olson podía ver la pintura, la falta de distancia quizás se lo dificultase por mucho tiempo.

Otra intertextualidad que se halla presente a lo largo de los capítulos de la serie es la de *Hamlet* (1948), de Laurence Olivier, que nuevamente ilustra las palabras de Olson hijo al señalar que se sentía como “el Hamlet de la CIA”. Los fragmentos del film inglés que selecciona el documentalista van en consonancia con el sórdido trasfondo que se propone denunciar, es por ello que nos muestra: la desesperación de Hamlet ante la muerte de su padre, la traición de Claudio y fragmentos de la escena en la que es desenmascarado.

Un modo visual personal

Creemos que la búsqueda audiovisual de Morris por develar la verdad lo lleva por un camino de experimentación que lo ubica por momentos en el límite entre la reinención del documental y el cine-ensayo (Weinrichter, 2005) solo que, en este caso, nos encontramos con un producto peculiar puesto que no se trata de un film sino de una docuserie. La dinámica hallada entre ficción y realidad, así como los elementos a los que recurre, dan como resultado un collage de imágenes hipnóticas que intrigan y seducen al espectador que espera que le revelen qué sucedió realmente. Armado como un *puzzle* será el público quien deba sacar sus propias conclusiones.

En una entrevista publicada en el diario El país de España, Morris afirma que le gusta experimentar con la forma y agrega: “igual que en la cocina, trabajas con los ingredientes en la nevera. No creo que haya una sola manera de contar una historia, ni un método científico que uno tenga que seguir. Para mí en el documental solo existe con un requerimiento: contar la verdad”.

Como en los otros documentales de Morris la preocupación por la reconstrucción de la biografía, por la individualidad de los involucrados, guía su hacer.

Cada una de las escenas dramatizadas que reconstruyen lo sucedido en los últimos días de vida de Frank, arrancan el día 19 de noviembre, que aparece marcado como día 1. Un calendario esbozado sobre la primera imagen de cada secuencia actuada, nos irá suministrando el anclaje espacio-temporal: qué sucedió esa mañana en que el padre se fue, qué sucedió esa noche en la reunión secreta en el Lago Deep Creek donde fue drogado y así sucesivamente, hasta llegar al día fatal. Sin embargo, estas escenas no serán pasadas en continuidad, sino que se irán desplegando a lo largo de los seis capítulos, alternándose con la entrevista que enmarca el film: el relato de Eric Olson; entrevistas a David Rudovsky y David Kairys, los abogados de la familia; a personas vinculadas con la causa; al Profesor de Filosofía, Richard

Boothby, quien colaboraría con Eric para conseguir imágenes y realizar sus *collages* y a Seymour Hersh, entre otros, suministrarán el material que desplegará la serie. Otro de los recursos en su búsqueda audiovisual lo constituye el efecto que produce la pantalla dividida: de un lado se muestran por ejemplo las imágenes de un documental proveniente de un antiguo televisor. Como ejemplo de ello tenemos imágenes del programa de Larry King aludiendo al Informe Rockefeller, en el que se revelaban las actividades ocultas y no autorizadas de la CIA, el presentador señala que el mencionado informe: “... confirma que hubo espionaje interno a civiles Estadounidenses, escuchas ilegales, apertura de correo privado y hasta un programa con drogas, como el LSD, en personas que no lo sabían”, mientras que, del otro lado de la pantalla, se muestra la misma imagen abarcando el total del sector que tiene asignado, sin marco que la contenga. El fragmento descrito corresponde al programa en el que King dialogó con Seymour Hersh en relación a una investigación que había publicado en el *New York Times*. Durante su pesquisa del caso Watergate, Hersh halló unas pistas dadas por personal retirado de la CIA que prometían ser más escandalosas que su investigación en curso. La entrevista se halla reforzada por la sucesión de imágenes: de notas de periódicos, subrayado de fragmentos de noticias, collage de títulos, imágenes de prensa y partes de documentos oficiales. Nuevamente la música crea un clima de suspenso que refuerza la idea de la conspiración. El recurso visual vuelve a utilizarse a lo largo de la serie, por ejemplo, con imágenes de la familia Olson en las ruedas de prensa, apareciendo las mismas dentro del aparato y fuera de él, sin el marco del receptor. Creemos que esta reducción de la imagen en escala diferente contribuye a resaltar lo que se está afirmando.

Tal como se muestra en los fragmentos de informativos que incluye, los escándalos mediáticos se suceden: en 1975 la CIA volvía a quedar expuesta por actividades ilegales, en especial por el uso ilegal de drogas, llevadas a cabo entre 1952 y 1970, mientras que el director de la Agencia, William Colby quien, si bien reconocía estas circunstancias, había declarado que: “*Los secretos familiares han quedar en la familia, y no desenterrarlos*”. Nuevamente se suceden imágenes de diarios y titulares, la voz en *off* que luego descubriremos, se trata de la declaración de Colby la cual se verá reduplicada como en los casos anteriormente analizados.

A lo largo de los años fueron recibidos en la Casa Blanca, se trató, según narra Eric, de la única familia recibida por un presidente de los Estados Unidos. Asimismo, se estableció una indemnización para los Olson, pero solo recibieron una parte. También fueron recibidos en una Audiencia del Congreso, la narración de Olson se ve ilustrada por las imágenes documentales de la misma. Asimismo, serían citados por William Colby para acudir a la sede de la CIA, donde en 1974, les suministrarían documentos oficiales que ampliaban la información. Los abogados de la familia, que aparecen en sucesivas entrevistas realizadas por Morris, afirman que muchos de esos materiales o fueron fraguados o se les facilitó la mínima cantidad adicional para que creyesen que era lo único que el gobierno poseía.

Contamos con el testimonio de Eric que señala que su madre mencionaba la indignación de su difunto esposo ante el uso que había hecho el gobierno estadounidense de armas bacteriológicas en Corea, que como es de suponer, negaban. Los testimonios difundidos por el gobierno chino de soldados prisioneros parecen refutar esto. Vemos documentos oficiales reunidos bajo la carátula: MK-Ultra, Subproyecto 7. Olson refiere el programa para desacreditar psicológica y mentalmente a los testigos de ello: “¿Cómo? Sosteniendo que han sido mentalmente manipulados” Morris recurre aquí a las imágenes de viejos documentales de propaganda en los que se denunciaba que a los prisioneros norteamericanos se les había lavado el cerebro como parte de las torturas impartidas por sus captores comunistas. A continuación, los testimonios de los mismos soldados yanquis liberados, que niegan rotundamente sus anteriores confesiones, señalando que fueron obtenidas bajo tortura. Lo que llama poderosamente nuestra atención es que si bien esos documentales en blanco y negro los registrarán a los soldados en plano medio frontal, estos bajan la vista y no interpelan la cámara dirigiendo hacia ella su mirada; ¿Vergüenza? ¿Culpa? El lenguaje corporal es elocuente.

Eric va narrando cómo a lo largo de los años, los testimonios de los compañeros de su padre fueron haciendo agua y se fueron poniendo de manifiesto las contradicciones, dejando en evidencia que todo era una gran red de mentiras. Quienes declararon no haber estado presentes manejaban un nivel de detalles que, de no haber presenciado los hechos, desconocerían. Las preguntas se agolpan inevitablemente en la mente del espectador. ¿A quién denunciar? ¿Ante quién? Nuevamente aquí la pantalla volverá a dividirse en dos, en tres, en nueve. Nueve planos de tamaños y angulaciones diferentes que sirven para amplificar y resaltar lo que se está afirmando.

Vemos a Armond Pastore, Gerente General del Hotel, quien en 1975 recorriese nuevamente la habitación donde ocurrieron los hechos, narrando qué había declarado en el momento el compañero de cuarto de Olson, al tiempo que afirmaba: “Algo huele mal en Dinamarca”. Él había sido una de las primeras personas en acudir a socorrer a Frank Olson, caído en la acera, antes de su deceso. Este hecho lo había torturado durante décadas y finalmente se animaba a enviar sus condolencias a la familia. Morris va armando el texto de la carta con una sucesión de PD de palabras destacadas y fragmentos seleccionados, algunos tomados de la carta mientras que otros son recortes de diarios y revistas, que se suceden ilustrando lo que Eric lee en *off*. A continuación, vemos el fragmento de *Hamlet*, de L. Olivier y la voz re-afirma que: “Algo huele mal en Dinamarca”.

En 1993, a la muerte de su madre, los hermanos Olson que eran amigos del Dr. James Starrs, Profesor de Derecho que se había convertido en científico forense -resolviendo casos de crímenes históricos-, es así como deciden exhumar los restos del padre. Morris intercala en pantalla dividida fragmentos de declaraciones televisivas de Starrs hablando de su *métier*, utilizando la imagen en el viejo televisor y la otra, de mayor tamaño, sin el marco del receptor. La música crea un clima de suspenso que nos mantiene expectantes a lo largo de

toda esta secuencia. La opinión Richard Boothby acerca de lo que implicaba esta tarea, ilustrada con las imágenes del sepulturero en el cementerio en *Hamlet* de Olivier, crean sugerentes significados. Las imágenes de la exhumación ilustrarán la puesta en acto de lo que anteriormente parecía una simple toma de posición. La música continúa acompañando los hechos, tal como señalamos. Se alternan también imágenes de las declaraciones a la prensa de Eric y de Starrs, quien menciona que en 1975 se había cambiado la carátula a “suicidio”. Sin embargo, en la entrevista, Olson h. revela que el equipo forense determinó que se trató de “asesinato”. Los derroteros continúan: reapertura del caso esta vez como homicidio, desaparición misteriosa en un río de quien sería uno de los primeros testigos -William Colby, ex director de la CIA-, cambio de carátula, etc., siempre alternando entrevistas, dramatizaciones, imágenes mediáticas, fragmentos de videos familiares de los Olson y una banda musical que genera magníficos climas de suspenso o, a veces, subrayados anempáticos.

Palabras de cierre

Hubermann señala: “La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación”. (2013, p. 14). Nunca más certeras estas palabras ya que, no existen usos inocentes de las imágenes, de hecho, solo hay elecciones y políticas de las imágenes.

El film de Morris, reúne imágenes propias y de archivo, modificadas, retocadas o simplemente yuxtapuestas que han sido pensadas para ocupar un lugar preciso en la diégesis creando, indudablemente, asociaciones y conclusiones en la mente de espectador. El director norteamericano explora la forma. Experimenta. Rompe con la tradición del documental clásico. Creemos que encuentra, en este caso, en el *collage* de Olson un ideario estético que resulta isomórfico con el suyo: reduplicaciones y multiplicaciones, así como el subrayado de párrafos, el destacado de palabras o títulos y el *collage* definen su búsqueda personal. La narración hipnótica capta nuestra atención y, más allá de que al final de la serie saque cada uno de nosotros su propia conclusión, como en todos los *films* del director, no salimos indemnes. Algo en nuestro interior se ha visto modificado.

Huberman señala: “Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez”. (2013, p. 13). Parafraseando al historiador del arte y ensayista francés podemos afirmar que los documentales de Morris nos miran, nos piensan y nos tocan, pero indudablemente, también nos modifican.

Bibliografía

- Capanna, P. (2007). *Ciencia ficción, utopía y mercado*. Bs. As.: Cántaro.
- Hubermann, D. (2003). “Prólogo. Cómo abrir los ojos” en Faroki, H. (2003). *Desconfiar de las imágenes*. Bs. As.: Caja Negra Editora.
- Maqua, J. (1992). *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Piedras, P. (2014). *El documental en primera persona*. Bs. As.: Paidós.

Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Filmografía

Wormwood (2017) – USA

Dirección: Errol Morris

Guion: Steven Hathaway, Molly Rokosz

Música: Paul Leonard-Morgan

Fotografía: Igor Martinovic, Ellen Kuras

Reperto: Peter Sarsgaard, Adina Verson, Bob Balaban, Molly Parker, Christian Camargo, Michael Chermus, John Doman, Hillary Gardner, Chance Kelly, Tim Blake Nelson.

Productora: Fourth Floor Productions / Moxie Pictures.

Distribuida por Netflix

Abstract: After the success of *The Blue Thin Line* (1988) and, having won an Oscar with *The Fog of War* (2003), the tireless task of director Errol Morris has made him one of the most interesting American documentary filmmakers of recent times. Our task will focus on reflecting on *Wormwood* (2017), a six-chapter miniseries broadcast by Netflix. In it, he recreates

through the documentary and acting the dark circumstances that surrounded the death of Frank Olson, biochemist and agent of the CIA, in 1953. We propose to analyze the narrative techniques and visual style that characterizes this particular documentary.

Keywords: Documentary - cinema - series - acting - narrative techniques

Resumo: Após o sucesso de *The Blue Thin Line* (1988) e, tendo ganho um Oscar com *The Fog of War* (2003), a incansável tarefa do diretor Errol Morris fez dele um dos mais interessantes documentaristas americanos dos últimos tempos. Nossa tarefa se concentrará em refletir sobre *Wormwood* (2017), uma minissérie de seis capítulos transmitida pela Netflix. Nele, ele recria através do documentário e atuando as circunstâncias sombrias em torno da morte de Frank Olson, bioquímico e agente da CIA, em 1953. Propomos analisar as técnicas narrativas e o estilo visual que caracterizam esse documentário em particular.

Palavras chave: Documentário - cinema - série - atuação - técnicas narrativas

(*) **Mónica Gruber.** Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Profesora de la UP en el Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación. Profesora Adjunta a Cargo en La Literatura en las Artes Combinadas I (UBA).

Poesía relacional – El poema en construcción

Teresa Korondi (*)

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

Resumen: La poesía oral habita en ciclos literarios, tertulias, festivales. Espacios generados por la presencia de la propia obra: el poema. Esto implica un estar-juntos de personas que dicen y otras que escuchan. Hay una elaboración conjunta del “espectáculo” y una producción de relaciones sociales alrededor de la experiencia poética. El poema deja de existir en este contexto si no alcanza a sublimar el vínculo entre los presentes. No es un poemario impreso y sus lectores: todo se resume a una obra en constante producción y re-producción de sí misma, que necesita de la inter-subjetividad para resistir y pervivir. ¿Podrá lograrlo?

Palabras clave: Performance – oralidad – poesía – lenguaje – estética - comunicación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 21]

Reflexión

“El universo dura. Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, mejor comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo.” (Bergson, H., 1994)

Pensemos cómo nos relacionamos con la realidad desde el lenguaje. Cómo el lenguaje construye la realidad, cómo nos construye. Designamos la realidad desde el lenguaje. Asignamos nombres a las cosas, hasta la paternidad exige dar nombres a hijas e hijos, y nombramos

también a nuestras mascotas. No obstante, las palabras se explican con palabras. Es decir, en nuestro afán por escapar del lenguaje y de sus productos, los textos, lo único que encontramos es metalenguaje, metatextos.

Y en este juego de nombrar y decir, de reflexionar y significar lo dicho y lo no dicho: ¿Pensamos primero? ¿Hablamos segundo? ¿O viceversa? ¿Cuánto de construcción histórica alberga nuestro pensamiento? ¿Nos hablamos a nosotros o el lenguaje nos habla? ¿Cuán automatizados estamos al punto de no poder expresar otra cosa que lo que escribe nuestra mente a partir de nuestras geografías, nuestra educación, nuestras circunstancias?