

Lo irónico-sublime como recurso retórico  
en el cine de no-ficción de Werner  
Herzog. El caso de *The White Diamond*,  
*Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder*.

Fabiola Alcalá Anguiano

---

Departamento de Comunicación  
Universidad Pompeu Fabra

Bienio 2004-2006

DIRECTORES:

Dr. Josep María Català Domènech y Dra. Eva Pujadas Capdevila







## **Resumen**

El objetivo de esta Tesis es el estudio de lo irónico-sublime como figura retórica en tres filmes de no-ficción de Werner Herzog: *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder*.

El texto está dividido en dos partes: la primera, en la que se plantea un recorrido por los distintos contextos históricos, teóricos y artísticos que nos permiten reconocer cuáles son las características de este tipo de cine de no-ficción; una propuesta en la que lo real juega un papel más poético, y en la que la verdad que se persigue no es una verdad congruente con unos hechos determinados sino con una estética más universal.

En la segunda parte, se analiza de qué forma opera lo irónico-sublime (la principal característica del cine de no-ficción de Werner Herzog) en las distintas partes que conforman las tres películas que nos ocupan. Humor y belleza serán la clave para interpretar estas tres historias sobre el hombre, la naturaleza y sus límites.

## **Abstract**

The objective of this Thesis is to study the ironic-sublime as a rhetorical figure in three nonfiction films by Werner Herzog: *The White Diamond*, *Grizzly Man* and *The Wild Blue Yonder*.

The text is divided in two parts: the first one, is a review for different historical, theoretical and artistic contexts that allow us to recognize which are the characteristics of this type of non-fiction cinema; an offer in which the real plays a more poetical role, and the truth that is prosecuted is not true with a few certain facts but with a more universal aesthetics.

In the second part, it is analyzed how works the ironic-sublime (the principal characteristic of the non-fiction cinema of Werner Herzog) in the different parts that shape three movies that occupy us. Humor and beauty will be the key to interpret this three histories about man, nature and his limits



## Agradecimientos

A los directores de esta tesis: al Dr. Josep María Català por ayudarme a pensar el cine y sus imágenes de una forma distinta y profunda, por contagiarme el gusto por el documental, y sobre todo por ser un mentor tan impecable y riguroso como sus propios textos. A la Dra. Eva Pujadas, por su paciencia y generosidad, por convertir una serie de gustos e intuiciones en un proyecto de investigación, con todo lo que esto representa.

Al Dr. Salvador Alsius y al *Grup de Recerca en Periodisme* (GRP), que no sólo me brindaron la oportunidad de trabajar a su lado, sino que además me permitieron realizar mi investigación en paralelo, una experiencia potencialmente enriquecedora.

De forma especial quisiera agradecer al Dr. Francesc Salgado porque sin su ayuda este proyecto no se hubiera materializado. Fue el guía en cada uno de los procesos de esta tesis, desde la selección del tema hasta la forma de presentarlo; además del amigo que no te permite claudicar y permanece siempre a tu lado.

Esta investigación también fue sumamente enriquecida por los aportes de la Dra. Mercè Ibarz y por el trabajo del Dr. Antonio Weinrichter, con quien tuve la oportunidad de compartir el gusto por el cine documental de Werner Herzog.

Por último, agradecer a las dos personas que durante todo el proceso me han brindado su paciencia y su cariño: a Sandra Luque y a Luis Ruiz.





# Índice

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>17</b>
<b>2. MARCO METODOLÓGICO</b>	<b>27</b>
2.1. Objetivo e hipótesis	27
2.2 Justificación del objeto de estudio	32
2.2.1 Sinécdoque y sofisticación	33
2.2.2 Formas híbridas	43
2.3 Estado de la cuestión	49
2.3.1 La digitalización y el giro subjetivo	49
2.3.2 Ausencia en la Tradición	53
2.4 Herramientas metodológicas	58
2.4.1 La interpretación hermenéutica	59
2.4.2 La importancia de un estudio transdisciplinar	63
2.4.3 Estructura y organización	67
<b>3. CARACTERÍSTICAS DEL CINE DE NO-FICCIÓN DEL DIRECTOR WERNER HERZOG</b>	<b>71</b>
3.1. El Nuevo Cine Alemán	71
3.1.1. Industria y producción independiente	74
3.1.2. La identidad nacional	76
3.1.3. El realismo irónico	80
3.1.4. La influencia del arte	83
a) Wagner y Herzog	88
3.1.5. Una nueva gramática	91
a) El mito “Werner Herzog”	94



3.2. El papel de lo real	97
3.2.1. Ficción vs documental	97
3.2.2. Recursos de ficción utilizados en el documental	99
3.2.3. La “Declaración de Minnesota” como manifiesto	105
3.2.5. La verdad extática y el <i>stupid eye</i>	111
3.3. La modernidad y sus imágenes	117
3.3.1. Deleuze y su trabajo sobre cine	118
3.3.2. La modernidad cinematográfica y la imagen-tiempo	121
3.3.3. La imagen-cristal	124
3.4 Teoría y tradición documental	129
3.4.1 La modalidad performativa	131
3.4.2 La modalidad poética	136
3.4.3 El film-ensayo	138
3.5 La visión romántica	141
3.5.1 El paisaje romántico	145
3.5.2 Lo sublime	151
a) Lo siniestro	160
3.5.3 La ironía romántica	163

#### **4. LO IRÓNICO-SUBLIME EN *THE WHITE DIAMOND*, *GRIZZLY MAN* Y *THE WILD BLUE YONDER*** **171**

4.1 Argumentos	175
4.2 Personajes	183
4.2.1 Los fanáticos	184
4.2.2 Los inocentes	185
4.2.3 El documentalista	186



4.3 Estructura y orden	189
4.3.1 Las introducciones	189
4.3.2 El comentario	196
4.3.3 El diálogo	199
4.4 Motivos	201
4.4.1 La ausencia	201
4.4.2 El paisaje	208
4.4.3 La confesión	213
4.4.4 El éxtasis	218
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>223</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>233</b>
<b>FILMOGRAFÍA</b>	<b>243</b>
<b>FICHAS TÉCNICAS</b>	<b>247</b>
<b>ANEXO 1. DESCRIPCIÓN DE ESCENAS</b>	<b>255</b>
<b>ANEXO 2. MANIFIESTO DE OBERHAUSEN</b>	<b>287</b>
<b>ANEXO 3. DECLARACIÓN DE MINNESOTA</b>	<b>289</b>



## Lista de figuras

	Pág.
Fig. 1. <i>The Flying Doctors of East Africa</i>	19
Fig. 2.. <i>How Much Wood Would a Woodchuck Chuck</i>	23
Fig. 3. <i>Infiltración homogénea para piano de cola</i>	85
Fig. 4. <i>Nanook of the North y Ballad of the Little Soldier</i>	101
Fig. 5. <i>Heart of Glass</i>	127
Fig. 6. <i>El Océano Glaciar - Heart of Glass</i>	148
Fig. 7. <i>Monje junto al mar- The Enigma of Kaspar Hauser</i>	150
Fig. 8. <i>Wodaabe - Herdsmen of the Sun</i>	158
Fig. 9. <i>The White Diamond</i>	188
Fig. 10. <i>The Wild Blue Yonder</i>	195
Fig. 11. <i>The Wild Blue Yonder</i>	206
Fig. 12. Paisajes	210
Fig. 13. Animales	212
Fig. 14. <i>Grizzly Man</i>	216
Fig. 15. El vuelo del “diamante blanco”	220
Fig. 16. Un habitante del planeta Azul	222





## 1. INTRODUCCIÓN

---

Mi primer acercamiento a la obra de Werner Herzog fue el visionado de dos cortometrajes documentales: *The Flying Doctors of East Africa* (1969) y *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976). En ese tiempo empezaba a interesarme por el cine pero sobre todo por el documental, descubrí que era una de las mejores herramientas para pensar y reflexionar sobre la realidad, la historia y la memoria, a través de imágenes y sonidos. Y así, me encontré con estos cortos, casi por casualidad. Eran producciones para la televisión que se distribuyeron muy poco, piezas prácticamente desconocidas tanto en México como en España<sup>1</sup>. Al verlos quedé sumamente sorprendida por la maestría con la que Herzog contaba ambas historias, tan propias del género, pero de forma tan poco ortodoxa.

---

<sup>1</sup> La era del DVD ha facilitado la distribución de piezas que como éstas eran muy difíciles de conseguir cuando no existía este formato. En 2004 la productora *Werner Herzog film* editó un cofre de documentales y cortometrajes con 6 DVD's que recopilan piezas desde 1962 hasta 1999, en las que se incluyen estos dos títulos, por lo que ahora se pueden consultar con mayor facilidad.

*The Flying Doctors of East Africa* narra la historia de un grupo de médicos occidentales, que con muchas dificultades, brindan asistencia sanitaria a gente sin recursos del este de África. Aparentemente es un documental tradicional, muchas de sus imágenes las podríamos encontrar en otros filmes de corte etnográfico; sin embargo, el tono de la película y en particular un par de sus escenas, nos hacen pensar que lo que al director le interesa más, es la tesis contraria a la del cine etnográfico, es decir, no se suma a la idea del documental de servir como puente entre dos culturas sino todo lo contrario, refleja su ineficacia.

La primera escena a la que me refiero, es aquella en la que una trabajadora social explica, que los africanos no reconocen un ojo humano, ni tampoco a una mosca de la zona causante de serias infecciones oculares, por estar representados en láminas que ampliaban enormemente su tamaño, para ellos esos gigantes en dos dimensiones simplemente no existen, son otra cosa. Este tipo de representación gráfica, tan familiar para el mundo occidental, no forma parte de la manera de percibir y de entender la realidad de los africanos. La figura 1, da cuenta del tipo de material que utilizaban los Doctores, imágenes que para la cultura occidental resultan bastante habituales pero que para los africanos no.



figura 1. *The Flying Doctors of East Africa*

Y la segunda escena, es cuando los africanos no entran a recibir atención médica a la caravana -equipada con un quirófano y con un equipo de rayos X- en dónde pasan consulta los doctores occidentales, por no saber subir escaleras. Hubo que entrenar a los enfermos, nos dice la voz en *off*, a dominar esos cinco escalones antes de poder atenderlos, una tarea que les llevó aparentemente varios años.

Con estas escenas se hace evidente, el abismo de comunicación que existe entre las dos culturas, y se muestra la necesidad de buscar distintas alternativas para relacionarse con el “otro”, que simplemente entiende el mundo a través de un lenguaje diferente. Ayudar no significa dar lo que crees que el otro necesita, sino acercarte y comprobar cuáles son sus necesidades reales. La percepción de las cosas está condicionada por una serie de elementos socioculturales que necesitan tomarse en cuenta para poder comprender cómo mira el otro, si es que esto es posible.

Después de mostrarnos los resultados de su experimento, la narración de Herzog concluye recordándonos que su intención no era demostrar que estos africanos eran estúpidos, sino que ellos ven algo diferente a lo que nosotros vemos, incluso cuando tenemos imágenes idénticas ante nuestros ojos. El narrador de Herzog añade: “Después de siglos de dominio colonial en África, aún ahora no hemos llegado al comienzo de saber cómo comunicarnos. Si realmente queremos ayudar, debemos volver a empezar con este tipo de comunicación, justo desde el principio”<sup>2</sup>.

Estas escenas sugieren, además de atender a los problemas de comunicación, una reflexión sobre las posibilidades y los usos del cine documental: ¿es posible captar con la cámara una realidad que no se conoce?, ¿qué escapa a la representación?, ¿no son las imágenes del cine igual de falsas que la lámina con la que se intentaba representar el ojo agigantado?

---

<sup>2</sup> Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth* (Great Britain: Wallflower Press, 2007), 173-174.

El hecho de que de este filme se desprendan éstas y más reflexiones alrededor de las imágenes y sus formas de representación, es lo que me llevó a pensar que estaba ante un tipo de cine documental particular, mucho más complejo de lo que a simple vista parecía.

El filme además se vale del humor, de la ironía. El énfasis está en el absurdo y no en la labor de los médicos occidentales; el narrador repara más en los problemas que implica tratar de proporcionar servicios sanitarios a los habitantes de África (problemas sobre todo de percepción y falta de comunicación), que en la misión altruista, eficiente o no, de los Doctores.

Por su parte, *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, es un cortometraje documental que describe una competición de subastadores de ganado en un pueblo de Pensilvania, Estados Unidos. En esta película la reflexión sobre el lenguaje rebasa el acontecimiento que se filma, la competición pasa a segundo plano, sólo es el pretexto para mostrar el tema central de la película: cómo nos comunicamos. Al comienzo del filme Herzog muestra al ganador de la subasta, para que no haya duda de qué lo que interesa en la película no es el concurso, sino esta singular forma de comunicación.

Mi película sobre los subastadores habla del descubrimiento del lenguaje “definitivo”, de la última forma de poesía que se puede llegar a concebir, y de lo más lejos a lo que puede llegar el propio lenguaje capitalista. Cada sistema desarrolla su propia modalidad de lenguaje “extremo”. Por ejemplo, en Alemania hemos desarrollado el lenguaje de la propaganda hasta un extremo todavía no superado. O, por poner otro ejemplo, la iglesia ortodoxa ha desarrollado el empleo del canto ritual en su liturgia hasta un límite que también es bastante extremo e incomparable. Y ahora la sociedad capitalista ha comenzado a desarrollar su propia modalidad de lenguaje definitivo que es, para mí, el lenguaje de los subastadores. (...) Los subastadores, no es “sólo” que hablen muy deprisa. Es casi como una forma *incantatoria* y ritual. Tienen una frontera común con la última forma de poesía que está a nuestro alcance, y también está muy cerca de la música<sup>3</sup>.

El filme es en sí mismo una propuesta para pensar el lenguaje, además del de los subastadores de ganado -que hablan a una velocidad impresionante-, o el del modelo capitalista -como sugiere Herzog-, también nos propone pensar qué sucede con el lenguaje del cine documental. Un lenguaje que con los años también ha adquirido este tono de “ritual”, de discurso formal, asociado con una verdad incuestionable, mismo que el cine de Herzog transforma, a través del tono irónico y poético de sus imágenes, creando una forma más original y personal de aproximarse a lo real y de cuestionar sus usos. Aunque a simple vista no sea tan sencillo de percibir, pero si te detienes a observar, en este caso, por ejemplo, las explicaciones adicionales que hace

---

<sup>3</sup> Gene Walsh, “Images at the horizon”, *Facets Multimedia Center*, 1979, 10-11.

como narrador a lo largo del documental (dónde colocar la cámara, quién quiere y quién no ser filmado, etc.), ésta reflexión puede leerse entre líneas (figura 2). Las películas documentales de Werner Herzog tienen varias capas, y parece que una de ellas es siempre una propuesta para pensar la relación de la cámara con lo filmado.

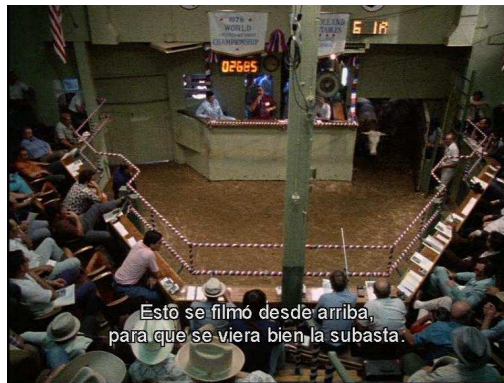


figura 2. *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*

Mi primera impresión, por lo tanto, fue que Werner Herzog era un documentalista brillante, que lograba hacer lo que sólo los grandes del género habían conseguido: construir películas en las que se retrataba un acontecimiento pero con un tema universal de fondo, mucho más complejo y reflexivo, que además te permitía cuestionarte sobre los límites del propio cine documental. Y todo esto, de forma divertida, empleando un humor muy suyo.

*The Flying Doctors of East Africa* era capaz de producir una potente reflexión sobre la percepción, usando como pretexto la asistencia sanitaria a tribus del tercer mundo; mientras que *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* desarrollaba una tesis

sobre el lenguaje, retratando una subasta de ganado. Dos propuestas que no te dejan indiferente; y en las que las imágenes de la realidad tienen una función que va más allá de la simple descripción de un hecho. Y que de alguna manera forman parte de un mismo discurso, se complementan entre ellas.

Después de ver estos cortometrajes, me di a la tarea de revisar que más cine había hecho Werner Herzog. Me sorprendió mucho que el cineasta del que se hablaba en libros y revistas fuera solamente del realizador del Nuevo Cine Alemán de películas como *Aguirre, the Wrath of God* (1972) o *Fitzcarraldo* (1982), -sobra decir que cuando vi por primera vez estos títulos quedé igualmente fascinada-, pero me resultaba muy extraño que en el terreno del cine documental se hablara tan poco de su trabajo, y que a ésta parte de su obra no se le prestara ni la mitad de atención que a sus ficciones.

Herzog ha realizado más de cincuenta películas y sólo 15 de ellas son ficciones. Sus filmes documentales son propuestas arriesgadas tanto en forma como en contenido. En ellas trata grandes temas universales, como pueden ser: el origen o el fin del mundo, el éxtasis, el fanatismo, la locura, las peregrinaciones, la percepción o el lenguaje; y lo hace siempre de forma irónica, utilizando imágenes de una belleza sublime. Sus filmes son en su mayoría relatos épicos, protagonizados por conquistadores, por sobrevivientes, por incapacitados, o por seres igual de alucinados y locos, que los personajes de sus ficciones.



Sus historias, casi siempre sencillas, suceden en los lugares menos explorados del mundo: la selva, la montaña, el fondo del mar, el desierto o la Antártida; otorgándole a la naturaleza y al viaje un lugar clave en su cine. Sus imágenes, aunque extraídas de la realidad, están cargadas de un componente mucho más expresivo y poético. Todos estos elementos construyen un universo multiforme y único, que se ha ido enriqueciendo con el paso del tiempo, lo que lo convierte en un atractivo objeto de estudio al mismo nivel o por encima de su cine de ficción.

También es verdad que en los últimos años se empieza a hablar más del cine documental de Werner Herzog, y que películas como *Grizzly Man* (2005) o *Encounters at the End of the World* (2007), han llenando salas de cine, han sido nominadas a varios premios, y han sido objeto de varias reflexiones por parte, tanto de la crítica como de la teoría documental; pero vale la pena recordar que estos títulos son parte de una filmografía más extensa, que desde 1962 se ha ido desarrollando en la misma línea, son filmes tan interesantes como los que les preceden, en todos los sentidos. Estudiarlos, significa legitimar toda su producción anterior, porque el cine de Werner Herzog tiene la particularidad de escribirse por capítulos, en el que cada filme es parte de una sola gran película.



## 2. MARCO METODOLÓGICO

---

En éste capítulo explicaremos cuál es el contexto teórico-metodológico al que se adscribe esta Tesis, comenzando por definir el objetivo y las hipótesis de las que se desprende, siguiendo con la justificación del objeto de estudio, para después explicar cuál es el contexto en el que se sitúa toda la Investigación, y por último, describir la metodología y la forma en qué está organizado el texto.

### 2.1 Objetivo e hipótesis

El objetivo de esta investigación es estudiar un tipo particular de cine de no-ficción, el del director alemán Werner Herzog, centrándonos en el análisis de lo irónico-sublime como recurso retórico en tres de sus filmes: *The White Diamond* (2004), *Grizzly Man* (2005) y *The Wild Blue Yonder* (2005).

- **Hipótesis**

El cine de no-ficción de Werner Herzog se caracteriza por ser una propuesta fílmica de corte subjetivo, en la que el director tiene la última palabra y en la que prevalece un estilo propio y particular. Por lo que la primera cuestión a la que nos enfrentamos cuando tratamos de estudiar su cine es precisamente, analizar en

qué consiste esta subjetividad, o lo que es lo mismo, cuáles son los elementos que conforman su poética o su mirada.

Para responder este objetivo, esta tesis propone un recorrido por los distintos contextos, tanto históricos como teóricos, que han condicionado esta forma de mirar y por tanto de hacer cine. En un objeto de estudio como la no-ficción, un recorrido hermenéutico es la vía que resulta más pertinente para contestar a este tipo de interrogantes.

*The White Diamond, Grizzly Man y The Wild Blue Yonder* son cada una, una propuesta poco convencional de reflexión sobre la representación de lo real; y la lectura de las tres películas nos permite reconocer las principales características del cine de no-ficción<sup>4</sup> de este autor, que tiende a permanecer al margen de las convenciones pero que por situarse en esta periferia, ofrece una mirada innovadora sobre lo expresivo y lo poético en el cine documental.

---

<sup>4</sup> Hablamos de no-ficción sumándonos al trabajo de Antonio Weinrichter desarrollado en *Desvíos de lo Real* (2004), en el que explica que la no-ficción es “una categoría negativa que designa una “terra incognita”, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no-ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva”. Un territorio en el que lo real tiene implicaciones reflexivas no sólo descriptivas y que por lo tanto resulta más pertinente a la hora de estudiar un tipo de cine como el de Werner Herzog.

Son tres películas híbridas que nos permiten reconocer el papel que puede jugar lo real en un documental más autoral y menos ortodoxo (de ahí que *The Wild Blue Yonder* pueda ser parte de la muestra, a pesar de contar una historia absolutamente ficticia pero con imágenes reales, la combinación entre los dos materiales es la que nos resulta interesante).

La verdad que busca con su cine es mucho más poética que factual, lo que él llama “Verdad Extática”, es decir relacionada con el éxtasis. Para acercarse a este tipo de verdad, Herzog se vale, sobre todo, de dos recursos retóricos de origen romántico: de la ironía y de lo sublime, fusionándolos en uno solo.

La ironía -entendida no sólo como humor sino como una forma de análisis que implica hacer evidente la cara falsa de las cosas- es una de las principales características, tanto de la forma como de los contenidos, de todo el cine de Werner Herzog y en particular de su cine de no-ficción. Este punto de vista irónico se refleja en los temas que trata, en cómo los aborda y sobre todo en cómo se enfrenta ante las situaciones que decide filmar (lo propiamente documental).

Lo sublime por su parte, se encuentra en el tipo particular de imágenes que construye, imágenes de una belleza inquietante, asociadas a la pureza y al éxtasis, en las que la naturaleza y la exploración juegan un papel muy importante. Pensar en lo sublime es elevar sus imágenes hacia una potencia más alta. Estas imágenes

sublimes no son sólo ilustrativas en ellas si no que en ellas se encuentra una reflexión estética mayor.

Estas dos categorías en el cine de Herzog se convierten en una sola, es decir lo sublime se encuentra en lo irónico y lo irónico en lo sublime; son indisociables puesto que en sus películas prima la poesía por encima de lo factual, pero sin prescindir del relato, estructurado siempre de forma irónica. Humor y belleza son la clave para entender esta forma de contar poco habitual en el cine de no-ficción.

Lo irónico-sublime, por lo tanto, se puede entender en los filmes de Herzog como recurso retórico que está presente en cada una de las partes de las películas (argumentos, orden, y estilo). Hablamos de retórica puesto que esta Tesis se suma a la idea de que todo documental es un acto retórico:

El cine documental es, de hecho, un arte retórico. Como el orador de antaño, lo que le preocupa al documentalista es ganarse la aprobación de la audiencia, no suministrar un mecanismo de “transferencia de la información”. Esta meta persuasiva puede emplearse para contemplar el mundo poéticamente, con una nueva visión, como han hecho films desde *Regen* (Lluvia, Joris Ivens, 1929) a *Koyanishqatsi* (Godfrey Reggio, 1983), o políticamente, como han hecho films desde *In the Year of the Pig* (Emile de Antonio, 1969) hasta *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004). Pero, como retórica, el acento siempre recae en lo que es adecuado o en lo que funciona (lo que solía llamarse “decorum”: cierto tono, ejemplos y nivel de atracción que se adecue a la ocasión). Y, sin embargo, la retórica no es un arte inmoral. Su

dependencia de la técnica expresiva señala su foco primordial sobre percepciones y símbolos, supuestos y expectativas, valores y creencias. Por muy cruciales que sean estas cosas, no se establecen solo por lógica o ciencia, o de lo contrario no serían *creencias*. Aunque forman parte de los cimientos de una sociedad, y en una sociedad variada y compleja existirá más de una serie de percepciones y símbolos, valores y creencias. Se enfrentarán unos a otros. El cine documental es una forma donde tiene lugar este proceso de rivalidad. Fuera de una teocracia, una monarquía o una dictadura, no puede ser de otro modo<sup>5</sup>.

Lo irónico-sublime será entonces la forma de entender el cine de no-ficción de Werner Herzog; y es a partir de esta figura que la obra de este cineasta alemán adquiere una identidad y sello propio.

*The White Diamond, Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* son tres películas construidas a partir de esta figura. Lo irónico-sublime estará presente en cada una de las etapas que conforman el discurso de cada una de ellas: en los personajes, en los argumentos, en la forma de ordenar dichos argumentos, y en la forma de presentarlos, a través de una serie de motivos que ayudan a que lo real en este tipo de propuestas de no-ficción esté más cerca de lo poético y a que se construya en definitivo un estilo propio.

---

<sup>5</sup> Bill Nichols, "Cuestiones de ética y cine documental", en *Después de lo Real*, eds. Josep María Català y Jostxo Cerdán (Valencia: Archivos de la Filmoteca 57-58, 2006), 30-32.

## 2.2 Justificación del objeto de estudio

La selección de las tres películas que utilizamos como objeto de estudio de esta investigación atiende principalmente a que se les puede considerar representativas del cine de no-ficción de Werner Herzog -ya que en ellas se reflejan tanto los temas como las formas que el cineasta alemán ya había (o continua) desarrollado en otros filmes-. Pero además, porque en estos tres casos es donde sofisticamos estos temas y formas; un ejemplo de esta sofisticación es el uso de motivos como “el viaje” y “la naturaleza”, que si bien ya estaban presentes en su anterior filmografía, en estos tres títulos se vuelven esenciales.

Un segundo interés por éstas y no otras películas del director alemán es porque son tres propuestas que por la forma de aproximarse o bien de trabajar con el material documental permiten establecer un diálogo entre la propuesta cinematográfica de Werner Herzog y algunas de las reflexiones que se desprenden sobre el documental contemporáneo, un tipo de cine que se decanta más hacia lo subjetivo al igual que el del cineasta alemán, pero llegando a este punto por caminos muy distintos. ¿Hasta qué punto un cineasta considerado periférico puede ofrecer respuestas a una serie de discusiones que llevan siempre los mismos ejemplos, tanto de cineastas como de películas?



### 2.2.1 Sinécdoque y sofisticación

Herzog afirma que cada una de sus películas es una parte de un todo más general de un único filme al que pertenecen cada una de ellas: “Aún tengo negocios pendientes. Mi obra no es un tren, sino una pirámide; tal vez al final de mi carrera sea cuando haga mi gran película”<sup>6</sup>. Esta sensación de unidad se ve reflejada cuando recurre, una y otra vez a los mismos temas y formas, en sus películas.

Si pensamos en los temas (argumentos) que tratan nuestras tres películas podemos con facilidad encontrar otros casos en la filmografía del cineasta en que éstos se repitan o complementan: *The White Diamond* por ejemplo, vuelve sobre los “traumas ocasionados por algún accidente previo”, tema que ya había estado presente en *The Dark Glow of the Mountains* (1984), filme en el que el montañista Reinhold Messner realiza la ascensión de los dos picos Gasherbrum en el Karakorum, con el mínimo equipo técnico posible, y motivado por la muerte de su hermano en una expedición anterior. Al igual que el Dr. Dorrington, protagonista de *The White Diamond*, Messner utiliza el reto para superar el duelo. Como veremos más adelante, la motivación del Dr. Dorrington por volar la selva, también viene dada por una muerte anterior, de la que él, de alguna manera, se siente responsable. Y para sanar su dolor

---

<sup>6</sup> *Fragments of cinema & philosophy* (2007) 91min. Directores: Enrico Ghezzi; Ciro Giorgini; Stefano Francia di Celle. Italia.

emprende una nueva expedición, de la que dará cuenta la película de Herzog.

Otros títulos en los que desarrolló el tema de los accidentes (particularmente aéreos) son: *Little Dieter Needs to Fly* (1997) y *Wings of Hope* (1999). En ambos filmes la tragedia sucedió en la selva, en Laos y en Perú respectivamente, y Herzog propone regresar ahí al lugar en el que fue capturado Dieter Dengler y donde se desplomó el avión en el que viajaba Julianne Koepcke, para revivir los hechos. *The White Diamond* es también una segunda expedición para recordar o revivir una tragedia. Aunque a diferencia de los dos títulos anteriores, el lugar no es exactamente el mismo<sup>7</sup>, el efecto sí lo es; no es hasta que el Dr. Dorrington se encuentra en medio de la selva cuando por fin habla del accidente que precede al filme. Es justo al lado del río donde explica la muerte de su amigo documentalista, y muestra la culpa que lo lleva a realizar un segundo intento de volar por encima de la copa de los árboles en un prototipo de nave silenciosa, ahora mejorado. El retorno al lugar de los accidentes tiene un efecto catártico para los personajes, y además permite fortalecer la confianza entre ellos y el realizador. Todos son parte de este segundo viaje que luego se transformará en película.

---

<sup>7</sup> El accidente de Dieter Plage sucede en Sumatra y la segunda expedición del Dr. Dorrington en la selva de la Guayana.

Por su parte, *Grizzly Man* retrata, al igual que lo hiciera *My Best Fiend* (1999) por un lado, la biografía del personaje en cuestión (Timothy Treadwell en la primera, Klaus Kinski en la segunda) y por otro, la relación de este personaje con Herzog cineasta. Biografías que sirven de espejo al autor, y que le permiten hablar explícitamente de su forma de trabajar y de ciertos aspectos de él mismo. Detrás de los detalles de cómo vivió el Hombre Oso o el Actor Megalómano se revela cómo su trabajo marcó al cineasta alemán, y en qué cosas coincide o se diferencia del punto de vista de los personajes que protagonizan ambos documentales.

En *My Best Fiend*, por ejemplo, Herzog utiliza la escena final de *Aguirre, the Wrath of God* (1972), en la que Aguirre (Klaus Kinski) se pregunta “¿quién más está conmigo?” y añade su propia voz, respondiendo: “yo, yo estaba con él”... Hace exactamente lo mismo cuando en *Grizzly Man* defiende a Timothy Treadwell no como ecologista sino como documentalista. El realizador en ambos filmes, no se mantiene al margen, forma parte de su película y de lo que cuenta de los otros, porque a través de sus enemigos íntimos se explica a sí mismo.

*The Wild Blue Yonder* también tiene predecesoras, es una historia apocalíptica de ciencia ficción que completa la tesis que Herzog ya había comenzado en 1970 con *Fata Morgana* y continuado en 1992 con *Lessons of Darkness*. En las tres cintas el origen y el fin del mundo son la base de la que se desprenden sus historias. Son las películas más experimentales del cineasta alemán.

*Fata Morgana* es, más que una película sobre la naturaleza, un film sobre el universo, una reflexión en torno a la miseria de un mundo que no es más que lo que nosotros hemos pretendido que fuera. Nada está, pues, en la medida de lo razonable. Herzog ha hecho un poema donde se llega a una fusión total de elementos incorporados, sopesados bajo un bagaje alucinante. Luz, color y música son expresiones que llegan a una modulación con un único fin: la contemplación. *Fata Morgana* es una película para ver, para odiar o para admirar. Todo el film tiene un desarrollo casi idéntico, persistente, homologado: planos larguísima en panorámica o *travellings* donde se bordea lo inabarcable. Parece como si más que un film sobre el universo, como decía antes, fuera una película sobre la existencia<sup>8</sup>.

Por su parte, *Lessons of Darkness* narra uno de los mayores desastres ecológicos del mundo, que quedó al descubierto tras la retirada de las tropas iraquíes de Kuwait: incontables pozos de petróleo ardían e iban a parar al mar. Estamos contemplando el Apocalipsis, a través de imágenes aéreas de una cámara que se desliza por encima de las llamas, de la mano de la música de Wagner y del comentario de Werner Herzog.

La tesis de que el hombre es el único responsable de su propia destrucción se repite en las tres películas, en *Fata Morgana* de forma más experimental y abstracta, en *Lessons of Darkness* usando como ejemplo un desastre ocasionado por una guerra puntual, y en *The*

---

<sup>8</sup> Juan Carlos Rentero, “Werner Herzog, utópica aventura de un anarquista”, *Dirigido Por* n° 55, 1978, 2.

*Wild Blue Yonder*<sup>9</sup> desde el humor y la fantasía, -ya sólo falta que venga un Alién a decirnos que nos estamos acabando el planeta, y que somos incapaces de mantenernos vivos como civilización-. ¿Cómo lo haríamos si empezáramos de nuevo? Es la pregunta que queda abierta, de tres formas distintas, en cada una de estas tres películas.

Además de los temas, como mencionábamos antes, hay otros elementos que se repiten en relación con sus otras películas, de todos ellos nos interesa destacar dos motivos que se desprenden del contexto romántico, y que resultan relevantes en el estudio de los filmes que nos ocupan: la noción del viaje como revelación documental y la presencia de la naturaleza como metáfora del alma humana.

- **El viaje**

Ya desde sus primeros títulos, sus filmes documentales hacen alusión al viaje, sin embargo en nuestras tres películas viajar se vuelve imprescindible; la construcción narrativa de *The White Diamond*, *Grizzly Man* o *The Wild Blue Yonder* es impensable sin que exista un traslado, sin el recorrido que emprenden tanto los personajes como el equipo de grabación hacia los lugares menos explorados del globo. Lo documental en el cine de Herzog se

---

<sup>9</sup> Consideramos, como ya mencionamos, a *The Wild Blue Yonder* una propuesta híbrida de documental en la que efectivamente la historia que se cuenta es una ficción pero que por el uso de imágenes documentales y sobre todo por la reflexión que propone, puede considerarse documental. Regresaremos a esta idea a lo largo de la Tesis, por que creemos que es un tema que requiere justificación.

manifiesta en gran parte en este desarrollo del concepto de viaje, en el que la exploración y el azar se convierten en parte de sus imágenes. Herzog es el cineasta atleta, quien defiende que hacer cine se hace al andar, nunca quedándose en un mismo sitio; y sus personajes son también “atletas” en este sentido, recorren distancias en busca de conquistar (a veces lo inconquistable), de explorar o de encontrar algún sentido perdido u olvidado por el exceso de estatismo.

En la tradición romántica los artistas también tendían a desplazarse, el viaje era parte esencial de la construcción de sus obras, conocer otras realidades alimentaba su espíritu. También, le otorgaban gran importancia a la mirada del viajero, ya que resultaba más fresca y enriquecedora.

(el romanticismo)...es una época de viajeros ansiosos de conocer nuevos paisajes y nuevas costumbres, pero no por ansia de conquista, como había ocurrido en los siglos anteriores, sino para experimentar nuevos placeres y nuevas emociones. Se desarrolla así un gusto por lo exótico, lo interesante, lo curioso, lo diferente, lo sorprendente. Nace en este periodo lo que podríamos denominar “poética de las montañas”: el viajero que se aventura en la travesía de los Alpes se siente fascinado por rocas inaccesibles, glaciares sin fin, abismos sin fondo, extensiones sin límites<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Barcelona: Lumen, 2005), 282.

Herzog es en este sentido un viajero romántico, su cine suele recurrir a esta “poética de las montañas”; y este espíritu se respira no sólo en sus imágenes sino también en la construcción del personaje “Werner Herzog”, ya que andar o bien trasladarse forma parte del mito, recordemos como ejemplo, la travesía que realizó en 1974 (reflejada en su libro “Del caminar sobre el hielo”). En ese año se fue andando de Munich a París a visitar Lotte Eisner que estaba muy enferma, pretendía que su viaje sirviera de ofrenda para que sanara.

Un amigo parisino me llamó por teléfono a fines de noviembre de 1974. Me dijo que Lotte Eisner estaba muy enferma y que sin duda iba a morir. Le respondí: no es posible. No en este momento. El cine alemán no podía prescindir todavía de ella, no debíamos permitir que muriera. Tomé una chaqueta, una brújula, una bolsa de deportes y los enseres indispensables. Mis botas eran tan sólidas, tan buenas que merecían mi confianza. Me puse en camino hacia París por la ruta más directa, convencido de que, yendo a pie, ella sobreviviría. Además tenía ganas de estar a solas conmigo mismo...<sup>11</sup>

En el cine de Werner Herzog, su gusto por andar a pie también puede apreciarse en el tema (recurrente) de las peregrinaciones, en *Wheel of Time* (2003) retrata el peregrinaje de los monjes budistas para asistir al ritual del Kalachakra.

---

<sup>11</sup> Werner Herzog, *Del caminar sobre hielo* (Barcelona: La Tempestad, 2003), 10.

...siento una curiosidad física respecto a la espiritualidad, y espero haber conseguido transmitirla a través de esta película. Pienso, por muy extraño que parezca, que es mi película más física. Con medio millón de peregrinos amontonados de forma caótica, nos mezclamos inmediatamente con la multitud, sin trípode, ni lentes de focal larga. Queríamos participar en cualquier acontecimiento que pudiera ocurrir. Me encantó dirigir la película por el acercamiento físico que elegimos<sup>12</sup>.

En 2001 realizó un corto titulado *Pilgrimage* (peregrinaje), en el que también retrata varias peregrinaciones religiosas alrededor del mundo, entre ellas la de la Virgen de Guadalupe en México; y la que se realiza para visitar la tumba de San Sergei en Zagorsk, Rusia.

Este gusto por desplazarse se corresponde también con los estatutos de la ironía, como observa Maurice Boucher “la ironía se relaciona con el phatos del peregrinaje. En todas partes el exiliado, siempre trashumante, nómada eterno, el ironista nunca encuentra dónde establecerse, dónde plantar tienda: es apátrida o, como decía Novalis, un ciudadano del mundo. ¡Qué contraste entre ese vagabundeo crónico y la radicación burguesa, sedentaria, casera de la seriedad!”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> BBC Four , “Entrevista con Werner Herzog”, (2003), <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/storyville/werner-herzog.shtml>

<sup>13</sup> Wladimir Jankelevitch, *La Ironía* (Madrid: Taurus, 1982), 133.



Por lo que, el viaje como motivo aparecerá en toda la filmografía de Herzog pero en nuestras tres películas de forma particular, evocando éste espíritu romántico y reafirmando al cineasta en su calidad de ironista.

- **La naturaleza**

Por otra parte, la naturaleza siempre ha estado presente en los filmes documentales de Werner Herzog, incluso en historias que podríamos pensar como más urbanas, como por ejemplo, *The Land of Silence and Darkness* (1971), en esta cinta la cámara también sale en busca de paisajes exteriores, o bien de plantas y de animales (recordemos la visita al vivero y al zoológico), a través de estas escenas el cineasta alemán hace uso de los elementos naturales para matizar los estados de ánimo y retratar la moral de los personajes ciegos y sordos que se presentan en el filme.

El documental *Echoes from a Sombre Empire* (1990), es otro ejemplo de la colisión entre hombre y animal, la escena final de la película la protagoniza un mono que fuma un cigarrillo. El animal desarrolla una acción humana, o por lo menos así lo parece. El animal se comporta como un humano, una metáfora que refleja el poder y la barbarie.

En este caso, es el contexto, y lo insólito de la imagen, lo que deriva en metáfora. El animal es uno de los últimos ejemplares que quedan en el zoológico personal del dictador africano derrocado, al que explora este filme. El encierro del animal en un espacio decadente, perteneciente a un régimen totalitario convierte la corrupción del animal, enseñado a fumar por sus dueños y cuidadores, en el último gesto del poder demencial que el tirano, Bokassa, tenía<sup>14</sup>.

En las tres películas que nos ocupan, el papel de la naturaleza se vuelve aún más esencial. Sin la naturaleza no hay historia, sin sus paisajes no habría momentos para introducirnos a lo más profundo de sus protagonistas, sin estos paisajes tampoco se lograría la magia que caracteriza las imágenes del cine de Herzog. Lo sublime y lo irónico está completamente ligado a la naturaleza, al paisaje y a los animales como motivos, como metáforas y como alegorías<sup>15</sup>.

Este uso de lo natural es más cercano a los filmes de ficción, puesto que la cámara no describe solamente, sino que se vale del paisaje para representar emociones; esto nos lleva a intuir que parte de la subjetividad del cine de Herzog se encuentra en la representación de las escenas de naturaleza; por eso creemos importante que las tres películas que nos ocupan, le otorguen un peso tan importante a este elemento.

---

<sup>14</sup> Fabiola Alcalá, “El papel de lo real en el cine de Werner Herzog” en *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, ed. Antonio Weinrichter (Madrid: Ocho y medio, 2007), 165.

<sup>15</sup> Volveremos sobre esta idea a cuando abordemos el análisis de los tres filmes.

En resumen, nos interesa estudiar *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* por contener elementos que el cineasta alemán ya venía trabajando en películas anteriores, pero también porque, si bien es verdad que cada uno de los filmes de Werner Herzog es una pieza de un todo más general, de un mismo discurso que se ha ido conformando a lo largo de más de 40 años de trabajo cinematográfico, también es cierto que con el paso del tiempo algunas de sus características (como el desarrollo de la ironía y de lo sublime) se han ido sofisticando y hasta cierto punto radicalizando, y está sofisticación se hace visible en su producción más reciente, lugar al que pertenecen los tres títulos que nos ocupan, lo cual los convierte en una muestra aún más interesante.

### **2.2.2 Formas híbridas**

Se ha dicho muchas veces que el falso documental es una forma de ficción que usa las características formales del medio como elemento retórico, pero esto no soluciona ni mucho menos todos los problemas que plantea el género. High lo considera un “híbrido documental”, situado junto a los docudramas y, quizá sorprendentemente, a los documentales de naturaleza, pero a la vez indica su poder de desfamiliarización de las premisas del documental clásico que tan propensas son a dejar al espectador a merced de los desaprensivos que utilizan la forma documental para dar apariencia de verdad a las mentiras<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Josep María Català y Jostxo Cerdán (eds.) “Después de lo Real. Pensar las formas del documental, hoy” en *Después de lo real* (Valencia: Archivos de la filmoteca, 2009), 17.

Las tres películas van a ser representativas de la obra de no-ficción del cineasta alemán, pero además, en ellas desarrolla ciertos elementos que nos permiten reflexionar sobre la subjetividad y el cine documental, que vuelven aún más atractivo y relevante su análisis. El elemento clave, y del que de alguna manera se desprenden los demás es su condición de híbrido.

Otro recurso recurrente en el cine de Werner Herzog es la manera en que lleva los géneros al límite, lo que resulta muy interesante dentro del marco del cine documental contemporáneo. Por ejemplo, *The White Diamond* y *Grizzly Man* son una especie de documental de naturaleza sin serlo del todo, pero se venden cómo tal, ¿acaso no son parte de la programación televisiva de canales como Discovery o National Geographic?; pero basta con mirar los cinco primeros minutos de cada película para saber que algo rebasa a esta idea de documental de naturaleza a la que nos tienen acostumbrados estos canales televisivos. Lo que Herzog cuenta es otra cosa, hace uso de elementos propios del documental televisivo pero sólo en parte, ya que en el cine de no-ficción de Werner Herzog la naturaleza tiene una función mucho más poética que descriptiva, la vida de la flora o la fauna le tiene sin cuidado, su interés pasa por otro tipo de naturaleza: la humana.

Si nos trasladamos de la televisión al terreno cinematográfico, podemos pensar que *The White Diamond* y *Grizzly Man* se podrían parecer -por esta idea más poética- a otro tipo de

filmes en los que los escenarios naturales han sido el objeto de interés y que se encuentran entre los límites del ensayo poético y del documental de naturaleza como por ejemplo, la trilogía de Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi* 1982, *Powaqqatsi* 1988, y *Naqoyqatsi* 2002), o en la misma línea, *Baraka* 1992 de Ron Fricke, o *Microcosmos* 1996 de Claude Nuridsany y Marie Pérennou; en estos filmes el paisaje forma parte de la reflexión sobre el origen del mundo, sobre las diferencias entre culturas, o sobre “otras” formas de vida. El argumento de estos filmes se construye a través del montaje, intrínsecamente ligado a la música.

El uso del paisaje en el cine de Herzog tendrá este carácter poético, y compartirá en un sentido amplio las reflexiones que proponen este tipo de filmes, pero la diferencia esencial entre el cine de Reggio y el de Herzog es que en los filmes de éste último, sigue prevaleciendo un relato, una historia por encima de la mera contemplación<sup>17</sup>.

En los tres filmes se respira un interés por los temas y formas de la naturaleza. Las tres historias suceden principalmente en escenarios naturales poco explorados, *The White Diamond* en la selva de la Guayana, *Grizzly Man* en una reserva natural en la

---

<sup>17</sup> Es por esta razón que para interpretar su cine recurrimos a una figura híbrida: lo irónico-sublime, porque si sólo fueran películas con imágenes bellas y una música muy adecuada, podríamos pensar que sería suficiente con una lectura que analizará el tipo de belleza (sublime) y los efectos que ésta provoca, pero no podemos olvidar que en cine de Herzog prevalece el relato y que éste está organizado a través del comentario, un comentario la mayoría de las veces irónico.

Península de Alaska, y *The Wild Blue Yonder* en el fondo congelado del mar de la Antártida. La exploración de estos espacios se presenta en las tres películas como parte de los objetivos de los personajes que protagonizan sus historias; y también como sitios que potencian la caza de imágenes puras, recordemos que Herzog afirma que se iría a Marte si fuera necesario para encontrar imágenes de este tipo; pues en estas localizaciones particulares, alejadas de la civilización parece encontrarlas.

Tanto en *The White Diamond* como en *Grizzly Man* podemos reconocer la diferencia entre una mirada de documentalista de naturaleza “clásica” y la del director alemán. En ambas películas se muestran escenas registradas por otros cineastas que retratan el hábitat de distintos animales. En la primera, las de Dieter Plage (documentalista de naturaleza) y en la segunda, las de Timothy Treadwell (el hombre oso). Tanto Plage como Treadwell utilizan imágenes de carácter descriptivo, hacen énfasis en las conductas de los animales (hasta les ponen nombre) y son ellos, los animales y su entorno, el objeto de estudio de quienes los observan. Sin embargo, para Herzog la copa de los árboles de la selva o el mundo de los osos pardos le tiene sin cuidado, lo que llama su atención es otro tipo de naturaleza, la que queda al descubierto en estas búsquedas particulares.

Herzog se interesa por las situaciones límite que experimentan los personajes que intentan descubrir los secretos de la flora y fauna, no propiamente por el estudio de éstos. Le atraen

las imágenes de la naturaleza poco explorada porque en el paisaje virgen de la selva, el bosque, el espacio o el fondo del mar, encontrará la belleza y el éxtasis, el tipo de la verdad que pretende expresar con su cine.

Por tanto, pensar en *The White Diamond*, *Grizzly Man* o incluso *The Wild Blue Yonder* como documentales de naturaleza es forzar un tanto el término, sobre todo por las pretensiones científicas que suelen estar ligadas a este subgénero, y que por supuesto los filmes de Herzog no persiguen. Cuando más adelante revisemos, qué función estética cumplen el paisaje y los animales en las tres películas, se verá de forma más clara cómo estos elementos son en su cine un recurso de carácter poético.

Estamos frente a productos híbridos, que efectivamente utilizan a la naturaleza como parte importante de sus historias y de su estética, pero que rebasan el concepto de documental de naturaleza; en este sentido se cumple la idea romántica de tomar aspectos de una forma establecida y sofisticarla, llevarla más allá.

Este ejercicio de llevar al extremo un género, de proponer una manera de rebasarlo, nos parece una de las razones más importantes para considerar como relevantes este tipo de propuestas fílmicas. Con *The Wild Blue Yonder* también sucede, a primera vista podríamos pensar que se trata de un ejercicio de falso documental, (más parecido a *Zelig* (1983) de Woody Allen, por partir de una premisa imposible, que no a otros ejemplos), pero vale la pena detenernos a observar, que además de los posibles elementos

formales característicos del *Fake*, hay otros recursos ensayísticos y/o de ciencia ficción que conforman la película que complican su clasificación.

Por lo tanto, si el documental contemporáneo se pregunta por los cambios, por los nuevos formatos, por la ética, por la verosimilitud en oposición a la veracidad, incluso por el humor, creemos interesante cómo la propuesta de cine de no-ficción de Herzog en general y estas tres películas en particular, pueden responder o bien problematizar aún más estas cuestiones. Las formas híbridas posibilitan esta discusión, son el punto de encuentro, tienen que ver con la frontera, con el concepto de límite que están desarrollando distintos documentalistas y Herzog es uno de ellos.



## **2.3 Estado de la cuestión**

A manera de estado de la cuestión nos interesa desarrollar dos ideas que creemos indispensables para situar esta investigación, la primera tiene que ver con dónde está el cine documental hoy, basándonos en dos conceptos clave: la digitalización y el giro subjetivo. Y la segunda, que atiende a la ausencia dentro de la tradición documental del cine de no-ficción de Werner Herzog; porque creemos que este vacío es el que nos permite contextualizar la problemática que envuelve a esta propuesta documental.

### **2.3.1 La digitalización y el giro subjetivo**

En la sociedad actual todo mundo puede grabar y reproducir imágenes, hay un posible cineasta por cada persona que tiene acceso a un móvil, o a un ordenador. Existen innumerables plataformas digitales donde poder exhibir todos estos productos, que cada día son más y más diversos. Vídeos caseros o superproducciones, todo está en la red y es accesible para cualquier persona, basta con un simple *click*. Las salas de cine han dejado de ser el único espacio para ver películas, la práctica colectiva desaparece, se torna cada vez más individual, y las salas de cine son sustituidas principalmente por la pantalla del ordenador.

Estamos frente a nuevos formatos: el cine digital es cada vez más frecuente y le roba terreno al celuloide (sobre todo si hablamos de cine de no-ficción). Estamos también frente a otras formas de distribución y exhibición de las películas: la televisión (por satélite

o a través de plataformas digitales), el DVD y los videojuegos, el acceso a las películas a través de la *World Wide Web*, y la exhibición de filmes en el museo.

Las imágenes proliferan, las realidades que se registran son tan diversas como los modos de capturarlas, y esto entre otras consecuencias, modifica la forma de pensar y hacer documental. La digitalización, como se nombra a todos estos cambios, nos obliga a replantearnos qué es eso que llamamos cine; y cómo esta cantidad de imágenes, todas ellas diferentes, ponen en crisis lo que entendíamos como cine documental.

El cine documental, ese cine justamente denominado de lo real, trabaja, pues, con materiales extraídos directamente del mundo histórico: en este sentido, podemos decir que trabaja el mundo hecho imagen. Pero hoy el mundo se nos ofrece reconfigurado por los media como de forma tan diferente nos dan a entender directores de no-ficción como Harum Faroki o de ficción como Jia Zanhgke: cámaras de vigilancia, webcams, cámaras sobre misiles y SMS animados configuran esa nueva *interface* del mundo contemporáneo<sup>18</sup>.

Si el cine documental pretende dar cuenta de qué acontece en la realidad, ¿qué sucede cuando esta realidad está siendo constantemente registrada y transformada en cada vez más imágenes, y de naturaleza tan distinta?

---

<sup>18</sup> Català y Cerdán, *op.cit.*, pág. 10

De hecho, la mayoría de las preguntas que se plantea el cine documental actualmente, ya habían sido objeto de interés en otro momento particular de su historia, y es que, cuando aparecen en los años 60 las cámaras ligeras junto con el sonido sincrónico, surge una reformulación inminente de lo que era hacer cine antes y después de estos aportes tecnológicos. La digitalización origina, por decirlo de alguna manera, la segunda gran crisis del género documental.

El documental responde a la digitalización incorporando nuevos formatos, explorando nuevas técnicas (los *digi-documentary*, por ejemplo); pero sobre todo dando un giro hacia lo subjetivo; parece que cuando se simplifica el dispositivo lo que se revela es siempre la primera persona.

El cine documental contemporáneo se aparta con mayor rapidez de los criterios de objetividad y verdad que lo caracterizaron, o tal vez encorsetaron, por tanto tiempo; ante el resurgimiento de un cine documental subjetivo más parecido al de los orígenes de la tradición (a las vanguardias)<sup>19</sup>, los criterios de análisis también se modifican. El componente de lo real en el cine documental contemporáneo se sofistican, el énfasis ya no está tanto en el aspecto referencial o fáctico, sino en la expresividad, la poética y la retórica con que éste se manifiesta, aproximándose más a los parámetros del film-ensayo, sin serlo del todo.

---

<sup>19</sup> CFR. Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (Madrid: Cátedra, 2005).

El cine de no-ficción de Werner Herzog se encuentra en este punto, en el que se puede hablar de documental, pero no de documental del modo tradicional, el propio Herzog lo dice, cuando lo entrevistan en *Exploring with Herzog*<sup>20</sup> “yo no hago documentales, hago algo que se asemeja al documental, pero prefiero pensar que todas mis películas son sólo eso, películas”; reconoce que sus filmes se encuentran en la periferia de lo que conocemos como documental, que usan algunas de sus formas y de sus modos de representación pero de manera particular, transgrediendo, casi siempre las reglas. Lo que nos permite pensar, que ese tipo de cine atiende al nuevo paradigma del cine documental, a ese cine subjetivo en el que el papel de lo real cumple otras funciones, quizá más cercanas al arte, y más lejanas del territorio de la información. Es llegar al mismo punto pero a través de distintos caminos.

Está claro que, hoy por hoy, estamos obligados a entrecomillar la palabra “sobriedad”, si la queremos asociar al documental. O entrecomillar la palabra documental. O quizás, de acuerdo con John Corner hablar de “postdocumental” para referirnos a un complejo panorama audiovisual donde las distinciones genéricas son más que problemáticas, donde el aspecto documental y lo documental se expanden a otros discursos audiovisuales, donde la subjetividad y el humor han dejado de ser un anatema, y donde el grado de actuación y

---

<sup>20</sup> *Exploring with Herzog* (2005) 27 minutos. Entrevista contenida en el DVD de *The Wild Blue Yonder*. Producido por: Michael Basden, Norman Hill, Peter Langs, Carl Tostevin y Christopher Viers.

manipulación inherente a toda representación audiovisual de lo real no resulta tan problemática para la audiencia<sup>21</sup>.

El documental subjetivo se distingue por expandir sus límites incorporando nuevas miradas y nuevas formas, dejando detrás el discurso sobrio y solemne, y permitiéndose más soltura y sobre todo más hibridación.

### 2.3.2 Ausencia en la Tradición

El cine de Werner Herzog no ha sido lo suficientemente estudiado desde la tradición documental. Por ejemplo, en los libros clásicos de teoría sobre cine documental como “La representación de la realidad” de Bill Nichols<sup>22</sup> o “El documental” de Eric Barnouw<sup>23</sup> (por citar dos de los más conocidos) no se mencionan trabajos de este director alemán. Tampoco se hace referencia a sus filmes en los textos encargados de recopilar ensayos sobre cine documental como: “*Documenting the Documentary*”<sup>24</sup> de Barry

---

<sup>21</sup> Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria, “La risa oblicua. O cuando el humor desvió al documental de su rígido canon”. En *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (Madrid: Ocho y Medio, 2009), 23.

<sup>22</sup> CFR. Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1991).

<sup>23</sup> CFR. Eric Barnouw, *El documental: historia y estilos* (Barcelona: Gedisa, 1993).

<sup>24</sup> CFR. Barry Keith y Jeannette Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary* (Detroit: Wayne State University Press, 1998).

Keith y Jeannette Sloniowski o “*Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*”<sup>25</sup> de Kevin MacDonald y Mark Cousins.

Incluso en trabajos más recientes como el de Nora Alter<sup>26</sup> sobre el cine de no-ficción alemán posterior a la Segunda Guerra Mundial no se le considera tan significativo como para dedicarle un apartado; cosa que sí hace con Wim Wenders y con Harun Farocki, dos de los cineastas alemanes contemporáneos al trabajo de Werner Herzog.

Sólo en “*Rhetoric and representation in nonfiction film*” de Carl Plantinga<sup>27</sup>, se citan dos de sus películas: *Huie's Sermon* (1980) y *The Dark Glow of the Mountains* (1984), como ejemplo de narraciones en las que se mezclan distintas formas de construir una estructura en documental (narrativa, categórica y retórica). Ésta forma mixta hace evidente, que cuando se trata del cine de Werner Herzog resulta francamente difícil adscribirlo a un modo u otro de hacer documental, siempre se le valora como la excepción de la regla.

Las causas de esta marginalidad en el terreno teórico pueden ser varias; la primera, es que estamos ante una obra escurridiza, si valoramos el cine de Herzog con los criterios del cine documental

---

<sup>25</sup> CFR. Kevin MacDonald y Mark Cousins (eds.), *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary* (London: Faber and Faber, 1998).

<sup>26</sup> CFR. Nora Alter, *Projecting History. German nonfiction cinema, 1967-2000* (Michigan: Michigan University Press, 2002).

<sup>27</sup> CFR. Carl Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

clásico, éste se salta varias normas. No tiene ningún reparo en recrear o ficcionar escenas dentro de sus filmes, en repetir las tomas hasta encontrar la que más le agrade, en inventarse o distorsionar las citas o declaraciones de “los otros”, en sobreimponer su voz en las explicaciones de sus personajes, tampoco en utilizar elementos embellecedores que distorsionen el referente como los relentizados o la música; y puede que por este motivo se le considere un poco problemático. Sus películas suelen ser la antítesis del *cinéma vérité*. Pero, tampoco es él primero que lo hace.

El cine documental de Werner Herzog, por tanto, tampoco encaja de forma natural en las clasificaciones propuestas por Nichols, Barnow o Renov, incluso en las más flexibles, porque parece que debería quedarse siempre entre una y otra, en los márgenes.

Otra posible causa de su ausencia en la tradición documental, es su traslado a la televisión americana, que hizo que sus filmes fueran menos vistos en Europa, y se alejaran (aparentemente) de la producción nacional alemana. Herzog, al igual que otros cineastas europeos de la época, se sintió profundamente atraído por la posibilidad de hacer cine en América (o producciones desde Estados Unidos, puesto que sus filmes se realizan en todo el mundo).

En 1971 filmó una parte de *Handicapped Future* en la Universidad de California, donde retrato la vida cotidiana de un estudiante enfermo de poliomielitis. Su intención era mostrar cómo vive un minusválido en Estados Unidos a diferencia de Alemania. Este gesto de aprobación al modelo americano también se trasladó a su cine, a partir de ese momento, el cineasta alemán, encontrará en la América profunda varias de sus historias documentales, y sus películas abandonarán el idioma alemán para pasarse definitivamente al inglés. No estamos frente a un cine proamericano, propiamente dicho, sino ante una propuesta que parte de una mirada europea y que se apropia del modelo de producción americano para aproximarse a los rincones menos explorados del globo, por las facilidades que este ofrece.

Por último, creemos que su cine documental siempre ha vivido a la sombra de sus ficciones y que por alguna razón a éstas se les presta mucha más atención que a sus filmes documentales, como veremos más adelante no hay tanta diferencia entre sus películas de ficción o sus documentales, de hecho en temas y formas se parecen considerablemente, por lo que creemos que el problema es más bien una cuestión de difusión, de distinto tratamiento entre unas y otras.

Por lo tanto, para estudiar el cine documental de Werner Herzog tenemos que recurrir sobre todo a textos monográficos en los que generalmente se le otorga más importancia a sus ficciones



que a sus documentales<sup>28</sup>; otra vía, es revisar algunos estudios comparativos entre su forma de hacer documental y la de sus compañeros del Nuevo Cine Alemán<sup>29</sup>, o bien iniciar el camino desde la estética cinematográfica, campo en el que la filmografía herzogiana tiene más presencia (pero sin distinguir entre ficción y documental).

También es verdad que la tendencia al cine subjetivo por parte del documental contemporáneo, sumado al éxito de taquilla de *Grizzly Man* está provocando que se vuelva a hablar y a publicar sobre el cine documental de Werner Herzog<sup>30</sup>. *Encounters at the End of the World* (2007) también ha tendido una acogida extraordinaria por parte del público, la crítica y algunos teóricos, en gran medida por el camino que dejaron abierto *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder*.

---

<sup>28</sup> E.G.Timothy Corrigan, *The Films of Werner Herzog* (New York: Routledge, 1990).

<sup>29</sup> E.G.Thomas Elsaesser, *New german cinema a history* (New Jersey: Rutgers University Press, 1989).

<sup>30</sup> En el marco del Festival Documenta Madrid 2007 se editó un texto dedicado exclusivamente a su cine documental: Antonio Weinrichter (ed.), *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog* (Madrid: Ocho y medio, 2007).

## 2.4 Herramientas metodológicas

Esta investigación apuesta por una metodología transdisciplinar basada en la hermenéutica. Creemos que, así como la interpretación hermenéutica ha servido como herramienta teórica y metodológica en disciplinas como la antropología y la historia, resulta interesante plantear este tipo de lectura a un objeto como el cine documental, en el que por su naturaleza de discurso sobre el mundo, tiene tanto componentes históricos como antropológicos (además de los propiamente cinematográficos), que requieren una interpretación más plural y abierta, como la que puede extraerse de los aportes hermenéuticos.

Extraer herramientas de análisis de varias disciplinas es lo que nos permite atender precisamente a las especificidades del discurso documental. En este sentido, creemos que es más pertinente hablar de transdisciplinaridad<sup>31</sup> que de multidisciplinaridad (término más habitual en trabajos de investigación de esta naturaleza) porque la idea es precisamente atravesar los contextos de interpretación, extrayendo sólo los elementos que nos sean útiles para el análisis -en este caso, sólo los relacionados con los conceptos románticos que nos ocupan: la ironía y lo sublime-.

---

<sup>31</sup> CFR. Josep María Català, *La puesta en imágenes* (Barcelona: Paidós, 2001).

### 2.4.1 La interpretación hermenéutica

El origen del trabajo hermenéutico se remonta a los aportes de Hans-Georg Gadamer incluidos en los dos volúmenes de *Verdad y Método (Wahrheit und Methode)*<sup>32</sup>, en los que desarrolla la hermenéutica como el arte de la comprensión en sí mismo. Antes del trabajo de Gadamer la hermenéutica sólo se limitaba a funcionar como técnica de interpretación de textos literarios o jurídicos; el pensador alemán transforma la técnica en filosofía.

La hermenéutica se inserta en la modernidad a través del Romanticismo; de un Romanticismo, que sin declararse necesariamente antimoderno, rechaza (o matiza) alguno de los presupuestos de la Ilustración y se vuelca en una labor de recuperación que, es cierto, incurre ocasionalmente en acrítica entrega o en devoción incondicional. De Schleiermcher a Dilthey la hermenéutica se acredita como metodología propia de las ciencias históricas o “comprensivas” al lado del método “explicativo” de las ciencias naturales<sup>33</sup>.

En palabras del propio Gadamer, “la disciplina que se ocupa clásicamente del arte de comprender textos es la hermenéutica. Si nuestras reflexiones son correctas, el verdadero problema de la hermenéutica tendrá que plantearse sin embargo de una manera bastante diferente a la habitual. Apuntará en la misma dirección hacia la que nuestra crítica a la conciencia estética había desplazado

---

<sup>32</sup> CFR. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método* (España: Ediciones Sígueme Salamanca, 2007).

<sup>33</sup> Luis Garagalza, *Introducción a la hermenéutica contemporánea: Cultura, simbolismo y sociedad* (Barcelona: Anthropos Editorial, 2002), XI.

el problema de la estética. Más aún, la hermenéutica tendría que entenderse entonces de una manera tan abarcante que tendría que incluir en sí toda la esfera del arte y su planteamiento. Cualquier obra de arte, no sólo las literarias, tiene que ser compendiada en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto, y es necesario saber comprender así. Con ello la conciencia hermenéutica adquiere una extensión tan abarcante que llega incluso más lejos que la conciencia estética. La estética debe subsumirse en la hermenéutica. Y este enunciado no se refiere meramente a las dimensiones formales del problema, sino que vale realmente como afirmación de contenido. Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte. La comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tanto del arte como de cualquier otro género de tradición”<sup>34</sup>, incluido el cinematográfico.

La hermenéutica es por lo tanto, la ciencia y arte de la interpretación, y más que un método como tal, es la herramienta de análisis que hace hincapié en el objeto y en sus propios contextos, para realizar una adecuada interpretación. El énfasis está en los objetos no en el método, lo que creemos es el mayor aporte de esta disciplina.

---

<sup>34</sup> Gadamer, *op.cit.*, pág. 217.

La hermenéutica filosófica desplegada por H.-G Gadamer siguiendo las “sendas perdidas” del último Heidegger se presenta como una “teoría general de la interpretación”. “Interpretación”, por su parte, mienta no un mero modo de conocer, un tipo particular de conocimiento que coexistiera junto a otros, sino el “modo de ser” propio del ser humano que viven en (con, desde, de, contra...) sus propias interpretaciones del mundo y de sí mismo. No ha de ser, pues, entendida la hermenéutica como una reflexión sobre el método, ni tampoco como la propuesta de un método concreto de interpretación “adecuado” o “correcto”; lo que pretende es precisamente lo contrario: poner en cuestión, con una radicalidad probablemente no alcanzada por ninguna otra filosofía de nuestro siglo, la primacía que el pensamiento moderno había concedido al método y al conocimiento metódico así como reivindicar la validez, legitimidad e incluso prioridad de la experiencia de sentido que acontece fuera de sus estrechos límites. Con esta intención Gadamer va a formular y desarrollar en todas sus implicaciones una pregunta filosófica: ¿qué es lo realmente (nos) ocurre cuando interpretamos?<sup>35</sup>

La hermenéutica se interroga sobre cómo interpretamos y para ello recurre al estudio del lenguaje. Es una forma de hacer filosofía, utilizada por Gadamer para comprender sobre todo la historia y el arte.

El texto en su materialidad remitirá a algo distinto de esa su materialidad; contendría como insembrado un sentido que sólo se revela en él en la misma medida que se oculta. De ahí la importancia que Gadamer concede al texto y al propio lenguaje, máxime cuando para él ese sentido “oculto” no se encuentra “más allá” del texto, sino

---

<sup>35</sup> Garagalza , *op.cit.*, pág. 25.

“más acá”: el sentido no es más allá sino que *acontece* más acá, *entre* el texto y el intérprete, en el lenguaje, en la interpretación, que ahora va a ser vista como una “fusión de horizontes”. El sentido, que no-es propiamente, acontece en la interpretación, se re-crea o re-genera entre el texto y el intérprete, desbordando toda fijación externa ya sea dogmática o metódica: tiene un estatuto ontológico similar al de la conversación auténtica, el juego y la fiesta, que sólo existen cuando se celebran y en sus celebraciones. La interpretación adquiere entonces la misma categoría realizativa que tiene la “ejecución” de una partitura musical o la “escenificación” de una obra teatral<sup>36</sup>.

El sentido forma parte del propio texto, y para llegar a él tenemos que tomar en cuenta sus contextos, las esferas que rodean al propio texto y también el momento en el que está siendo interpretado. Cada objeto de estudio determina sus propios contextos, esto hace de la hermenéutica un método sin método, es decir los procedimientos pueden variar según el texto que se busque comprender, pero la esencia está en el estudio de la comprensión y del lenguaje.

El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presume ni “neutralidad” frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios. Lo que importa es hacerse cargo de las propias anticipaciones, con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en

---

<sup>36</sup> *Ibíd*, pág. 27.

su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas<sup>37</sup>.

Estas anticipaciones te obligan a situar al objeto en un determinado contexto histórico y de tradición, y en el propio desarrollo del recorrido hermenéutico corroborarás hasta que punto estos contextos de partida resultaron útiles o no, para la interpretación, es la forma de iniciar el círculo hermenéutico.

#### **2.4.2 La importancia de un estudio transdisciplinar**

Santos Zunzunegui en su libro “La Mirada Plural”<sup>38</sup> nos propone hacer una revisión de la historia cinematográfica para entender qué está sucediendo y hacia dónde apuntan todos los cambios que experimenta actualmente el cine y sus imágenes. Mirar hacia atrás, pero también mirar desde afuera, es decir, desde otras disciplinas, como pueden ser los estudios de arte o historia, para poder identificar cuáles son las preguntas a resolver en este nuevo panorama visual, en el que proliferan las imágenes y donde el cine tal y como lo conocíamos se transforma.

Esta Tesis pretende sumarse a la propuesta de Zunzunegui, revisando los contextos históricos y artísticos que determinan las imágenes de tres de las películas de no-ficción del director alemán Werner Herzog; porque creemos que este ejercicio transdisciplinar,

---

<sup>37</sup> Gadamer, *op, cit.*, págs. 335-336.

<sup>38</sup> CFR. Santos Zunzunegui, *La mirada plural* (Barcelona: Cátedra, 2008).

es la mejor opción para captar la especificidad de nuestro objeto de estudio. Siguiendo con el espíritu hermenéutico que explicábamos antes.

La importancia de los estudios transdisciplinares como respuesta a los cambios que está viviendo el cine, también se hace evidente desde la teoría documental, en palabras de Michael Renov:

Según nuestro mundo perceptual avanza hacia la sobresaturación, nuestra respuesta crítica debe esforzarse por igualar la velocidad, densidad y el carácter contradictorio del entorno mediático. Fluidez, diversidad intelectual, amplitud de aplicación, invención: esas deben ser las nuevas palabras clave del estudioso de documental en el siglo XXI<sup>39</sup>.

El punto de unión entre la necesidad de plantear estudios transdisciplinares y la interpretación hermenéutica la podemos encontrar en las ideas que desarrolla Josep María Català en “La imagen Compleja”<sup>40</sup>, en el texto explica los cambios que están sucediendo en torno a las imágenes propias de la cultura visual. La Cultura Visual, nos dice, no depende tanto de las imágenes como de la moderna tendencia a visualizar o poner en imágenes lo existente, en ella se diluye la diferencia entre representación visual y visión. El paradigma de la Cultura Visual consiste en que el mundo se comprende a través de imágenes (en plural), y la forma de entender

---

<sup>39</sup> Citado en: Antonio Weinrichter, *El cine de no ficción. Desvíos de lo real* (Madrid: T&B Editores, 2004), 62.

<sup>40</sup> Josep María Català, *La imagen compleja. Fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Bellaterra: UAB, 2005).



la realidad no puede reducirse, ni simplificarse; las imágenes de la cultura visual son complejas, es decir, son imágenes abiertas, interrelacionadas con otras imágenes. Debemos entender lo complejo como múltiple, como vertebrado y como fundamentalmente inestable.

Este paradigma de la cultura visual se da después del de la cultura del texto (periodo en el que existía un vínculo entre la palabra y el mundo, o lo que es lo mismo, se pensaba que a través del lenguaje se podía comprender lo que percibía la vista), y después de la cultura de la imagen (en la que reinaba el pacto mimético que priorizaba la alianza entre la representación visual y el mundo visible).

La imagen compleja rompe el vínculo mimético que la imagen mantenía tradicionalmente con la realidad y lo sustituye por un vínculo hermenéutico: en lugar de una epistemología del reflejo, se propone una epistemología de la indagación. La imagen ya no acoge pasivamente lo real, sino que va en su busca...<sup>41</sup>

Las imágenes en la Cultura Visual dejan de ser transparentes para volverse opacas, dejan de ser copias del mundo (mimesis) para volverse exposiciones, las imágenes ya no son sólo espectáculo sino interactividad; las imágenes son razón, y forman parte del pensamiento.

---

<sup>41</sup> *Ibíd*, 642.

En un estudio de esta naturaleza, “se trataría, pues, de someter a las imágenes, por lo menos en lo que a sus tiempos futuros se refiere, a esa operación de arqueología del presente que promulgaba Benjamin, un ejercicio de hermenéutica por el que se puede extraer de esas imágenes no sólo las nociones que tienen que ver con su propia historia, con el momento histórico en el que fueron producidas, sino también aquellos elementos contemporáneos al espectador que sólo entonces, en el momento de la recepción, pueden ser correctamente descifrados”<sup>42</sup>.

Esta Tesis pretende, por tanto, sumarse a la necesidad de pensar en imágenes, en plural, y de construir una interpretación también plural que nos permita pensar el cine contemporáneo atendiendo a sus propios cambios (incluidos los estatutos del humor y la belleza).

Las disciplinas (o contextos) que convergen en este estudio transdisciplinar son: la historia del cine (modernidad cinematográfica y Nuevo Cine Alemán), la estética cinematográfica (principalmente el trabajo de Gilles Deleuze), la teoría documental (en específico el desarrollo de los modos de representación documental de Bill Nichols), algunos ensayos teóricos sobre arte (en particular sobre el periodo romántico) y la filosofía (sobre todo romántica de la que se desprenden los conceptos de lo sublime y de la ironía).

---

<sup>42</sup> *Ibíd*, 144.

### 2.4.3 Estructura y organización

Esta investigación se divide en dos partes, la primera que atiende al marco teórico, en el que revisaremos los contextos, tanto del autor como teóricos, que nos permiten explicar cuáles son las características del cine de no-ficción de Werner Herzog; y la segunda parte, en la que desarrollaremos el análisis de lo irónico-sublime en las tres películas que nos ocupan: *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder*.

#### Parte I

En un primer momento revisaremos algunas de las características del Nuevo Cine Alemán que marcaron el trabajo de Werner Herzog. Las condiciones en las que surgió este movimiento propiciaron el desarrollo de una gramática particular, que en el caso de Herzog se caracteriza por un tipo particular de imágenes (sublimes) y por un realismo irónico. Sin estas condiciones el cine de este autor no sería el mismo, su forma de filmar esta condicionada por un periodo de producción nacional, que marcó toda su obra. Es el contexto obligado para comenzar a estudiar el trabajo de este director.

El siguiente apartado lo dedicaremos a revisar qué papel ocupa lo real en su cine de no-ficción, es decir, en qué se caracteriza su propuesta documental, un cine que como mencionábamos antes tiende a priorizar lo poético por encima de lo factual, y a saltarse varias de las convenciones de este modo de representación, como por ejemplo, el uso (abuso) de formas propias de la ficción.

A continuación, nos dedicaremos a revisar qué elementos de la modernidad cinematográfica forman parte del cine de Werner Herzog; sobre todo nos interesa recuperar el trabajo de Gilles Deleuze porque creemos que existen ciertas correspondencias entre su concepto de imagen-tiempo e imagen-cristal (incluidos como parte de su explicación respecto a la modernidad cinematográfica), y lo irónico-sublime de las imágenes del cine de este director.

En un siguiente momento, revisaremos algunos aportes de la teoría documental, y del film-ensayo; principalmente el trabajo de Bill Nichols, para establecer cuál es la relación entre la obra documental de Werner Herzog y la teoría documental.

Y por último, trabajaremos la relación entre la tradición del arte romántico y el cine de Werner Herzog, haciendo hincapié en el desarrollo de los conceptos clave de esta Tesis: la ironía y lo sublime, conceptos que se originan en este periodo artístico.

## Parte II

El efecto irónico-sublime es la clave de la poética del cine de este director alemán. Esta figura híbrida es la herramienta que nos permite interpretar su cine, y con la que la que adquiere mayor identidad toda su obra.

El análisis de nuestras tres películas, por tanto, está planteado como un recorrido por las distintas etapas retóricas (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*)<sup>43</sup>, con la intención de revisar cuáles son las formas que adopta lo irónico-sublime en los tres filmes.

Primero revisaremos los argumentos centrales de las tres películas y sus correspondencias con lo irónico-sublime. Las tres películas explican historias muy distintas pero la idea de la que parten no lo es tanto; en los tres filmes hay una tragedia previa, un viaje y una catarsis, elementos que habitan también el imaginario romántico y que dan cuenta de esta mezcla entre humor y belleza que conforma la figura retórica que analizamos.

En un segundo momento, revisaremos qué tipo de personajes aparecen en las tres películas y si éstos están determinados y en qué medida por lo irónico-sublime. Podemos distinguir (esto sucede en toda la filmografía de Herzog) tres

---

<sup>43</sup> CFR. Thomas Elsasser y Warren Buckland (eds.), *Studying contemporary American film. A guide to movie analysis* (London: Arnold, 2002).

arquetipos de personajes: los fanáticos, los inocentes y el cineasta o documentalista, todos ellos con una vocación romántica.

A continuación, revisaremos de qué forma están estructurados los filmes y si esta manera de ordenar se corresponde o no con lo irónico-sublime. El peso del relato en las tres películas está en la voz, ya sea del comentario o bien en las declaraciones de los personajes, lo que analizaremos es cómo están organizadas estas voces, y qué papel juega dentro de ese orden nuestra figura retórica.

Por último, revisaremos cuatro motivos que consideramos clave, tanto de las tres películas que analizamos como del estilo particular de Werner Herzog: la ausencia, el paisaje, la confesión y el éxtasis. Estos motivos están relacionados con lo irónico-sublime y además son ejemplo del uso de “imágenes reales” con finalidades expresivas y poéticas.

### **3. CARACTERÍSTICAS DEL CINE DE NO-FICCIÓN DEL DIRECTOR ALEMÁN WERNER HERZOG**

---

En este capítulo realizaremos un recorrido por distintos contextos (históricos, teóricos y artísticos) que nos permitan recuperar las características del cine de no-ficción de Werner Herzog: Nuevo Cine Alemán, Modernidad y Estética Cinematográfica, Teoría y Tradición Documental y estudios sobre Arte y Filosofía del Romanticismo.

#### **3.1 El Nuevo Cine Alemán**

El punto de partida para referirnos al cine de Werner Herzog lo encontramos en el denominado “Nuevo Cine Alemán”, movimiento que agrupa a una serie de cineastas que pretendían cambiar los modos de hacer cine en la Alemania de los años sesentas y setentas, a través de nuevas ideas concretas de tipo intelectual, formal y económicas. “Matar al viejo cine y crear uno nuevo”, fue el motivo que hizo que cineastas como Alexander Kluge y Edgar Reitz (dos de los cineastas que firmaron el manifiesto de Oberhausen considerado el origen de este movimiento cinematográfico), así como Jean-Marie Straub, Volker Schlöndorff o Harun Faroki, y también, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Hans-Jürgen Syberberg y Werner Schroeter (éstos últimos, compañeros de generación de Werner Herzog) iniciarán sus propios

caminos, avalados por este grupo heterogéneo que compartía los principios de *renovación, libertad creadora y autogestión*<sup>44</sup>.

Reconocer a Herzog como uno de los principales miembros del Nuevo Cine Alemán, supone interpretar su cine como un ejercicio de reescritura, en dónde el estilo, la temática y la producción de su obra, tendrán este carácter de novedad, de trasgresión con las normas preestablecidas, de reconstrucción histórica y de exploración personal del propio medio cinematográfico.

... Herzog comparte los tres elementos que la especialista Julia Knight señala como característicos de este nuevo cine: el nacimiento del director en torno a la Segunda Guerra Mundial, que permite hablar de una coincidencia generacional; el modo de trabajo artesanal adoptado por éste, de pequeños equipos, que facilitaba una cierta experimentación; y la heterogeneidad de la obra derivada de ello y motivada por la búsqueda de un nuevo tipo de espectador<sup>45</sup>.

Este espíritu de libertad no es exclusivo de sus primeros cortometrajes ni tampoco de sus primeros filmes como *Signs of Life* (1968), *Even Dwarfs Started Small* (1970), *Fata Morgana* (1970), o *Aguirre, the Wrath of God* (1972), aún en películas

---

<sup>44</sup> CFR. Manifiesto de Oberhausen 1962 (Anexo 2).

<sup>45</sup> Gonzalo de Pedro Amatria y Laura Gómez Vaquero, "Filmando desde el volcán. Los documentales de Werner Herzog (1963-1978)", en *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)* ed. Carlos Losilla y José Enrique Monterde (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2007), 203.



posteriores al periodo del Nuevo Cine Alemán<sup>46</sup>, Herzog continúa trabajando en esta línea, preservando un espíritu nacional, realizando sus películas con equipos de producción pequeños y explorando las posibilidades del medio en busca de ese nuevo espectador. De ahí que nos parezca importante revisar los elementos que puedan desprenderse de este contexto para interpretar las películas que nos ocupan, aunque éstas sean producciones contemporáneas.

Los principios de renovación que motivaron sus primeras películas, continúan vigentes a lo largo de su obra, tal vez de forma más sofisticada, pero permanecen. En todos sus filmes, incluidos los más recientes, siguen existiendo elementos relacionados con la identidad nacional germana, así como, con un tipo particular de realismo (un realismo que se caracteriza, como veremos más adelante, por la ironía) y se siguen apreciando las distintas influencias artísticas, sobre todo musicales, que el arte alemán dejó en este cineasta; y por supuesto, en todo el Nuevo Cine Alemán.

---

<sup>46</sup> Resulta difícil establecer el final del Nuevo cine alemán puesto que el movimiento está integrado por varias generaciones de cineastas que a la fecha continúan haciendo cine, como es el caso del propio Herzog, de Wim Wenders o Harum Faroki, por nombrar algunos de ellos. Sin embargo, hablaremos de un periodo comprendido entre 1962-1982 para cercar el movimiento, sumándonos al trabajo de que presentan Carlos Losilla y José Enrique Monterde en *Paisajes y Figuras: perplejos: el nuevo cine alemán (1962-1982)*. Anteriormente citado.

### 3.1.1 Industria y producción independiente

El Nuevo Cine Alemán pretendía crear una industria que pudiera competir con otros mercados, principalmente con el americano; ocupar el espacio en las salas de cine que en ese momento sólo estaba destinado a películas extranjeras. El cine nacional debía volver a ser visto y recuperar los años perdidos por la guerra y la posguerra<sup>47</sup>.

Para ello, crearon una serie de organismos que les permitían conseguir fondos para la realización de sus películas, contaron con un sistema público que financiaba sus filmes, además de con un marco jurídico que promovía las coproducciones con la televisión. Un ejemplo de estos esfuerzos fue la creación del Comité del Joven Cine Alemán (Kuratorium Junger Deutscher Film) que fue quien patrocinó algunos de los primeros filmes del movimiento:

El resultado más tangible fue la formación en 1967 del Kuratorium Junger Deutscher Film, una institución clave para el desarrollo del nuevo cine alemán, debido a que estaba explícitamente encargada de poner en práctica las propuestas del Manifiesto de Oberhausen. Con subvención directa del gobierno, y con un comité de selección formado mayoritariamente por periodistas, el Kuratorium patrocinó el primer film de Kluge (*Yesterday Girl*, 1966), de Hans Jürgen Pohland (*Cat and Mouse*, 1967), de Peter Fleischmann (*Hunting Scenes from Lower Bavaria*, 1968), y de Werner Herzog (*Sings of*

---

<sup>47</sup> Tenemos que tomar en cuenta que ya tenían un par de modelos a seguir, los cineastas italianos ya habían puesto el ejemplo con su cine neorrealista, demostrando que era posible hacer películas con pequeños presupuestos y de forma independiente a los grandes estudios, al igual que los franceses de la *nouvelle vague*.

*life*, 1968), así como, completamente o de forma parcial, otras dieciséis películas más entre 1965 y 1968<sup>48</sup>.

Por su parte, Herzog se tomó muy en serio el tema de la independencia económica; después de la realización de *Herakles* (1962) su primer cortometraje, creó su propia productora “Werner Herzog Film Production”, que hasta la fecha continúa operativa<sup>49</sup>. Los premios que recibió por sus películas favorecieron el crecimiento de esta empresa personal, puesto que le dieron el prestigio necesario para que los posibles coproductores confiaran en él.

También, se ha apoyado desde siempre, en la coproducción televisiva, en una primera etapa alemana, y en una segunda americana y británica. Por ejemplo, en la producción de *The White Diamond* participa la BBC, mientras que en la de *Encounters at the End of the World* (2007) quien co-produce es Discovery Channel.

La independencia económica como característica de su obra derivará en una libertad de estilo que simplemente en otras condiciones sería impensable. El hecho de realizar co-producciones con la televisión también determinará su manera de hacer cine, y sobre todo de hacer documental, ya que durante mucho tiempo el cine documental ha estado destinado casi de forma exclusiva a este medio, por tanto, la televisión también tendrá un papel importante a la hora de pensar en su cine.

---

<sup>48</sup> Thomas Elsaesser, *New German Cinema: a History* (New Jersey: Rutgers University Press, 1989), 22.

<sup>49</sup> CFR. <http://www.wernerherzog.com>

### 3.1.2 La identidad nacional

Los cineastas del Nuevo Cine Alemán tenían que trabajar, también, en la construcción de una sólida identidad nacional, en la creación de un imaginario germano que soportara el peso de la historia y que permitiera seguir adelante. Para ello, recurrieron al soporte del cine clásico alemán de los años veinte dejando claro que ese era el origen y la tradición que debería de continuar.

Las figuras y textos de esta generación han probado ser tan cruciales como lo fueron en su tiempo sus posibles abuelos. Están los remakes de películas de los años veinte (Mother Kusters Nosferatu, Berlin Alexanderplatz), el trabajo relativo a iconos del período (Anita: Dances of Vice, Tenderness of the Wolves, Lola) o la influencia de sus antepasados (Eisner para Herzog, Vertov y Brecht para Kluge, von Horvath para Fassbinder). Estos eran los buenos abuelos miembros de la Opaskino, que parecían desesperados por relacionarse con unos hijos de la “sociedad huérfana”<sup>50</sup>.

En este sentido existe una correspondencia con el espíritu romántico que también fomentó la creación de obras que ayudarán a conformar una identidad nacional, muchas veces desdibujada por los problemas políticos de la época.

---

<sup>50</sup> Caryl Flinn, *The New German Cinema. Music, History, and the matter of Style* (Berkeley: University of California Press, 2004), 71 -72.

(En el romanticismo)...el artista debe expresar las creencias, esperanzas y temores de su época y de su país, pues el nacionalismo es una forma colectiva de individualismo íntimamente relacionada con la idea de la libertad<sup>51</sup>.

En las películas de Herzog se respira más un espíritu bávaro que de la Alemania central, de ahí su gusto por la selva o la montaña y por el tipo de personajes e historias que selecciona. *The enigma of Kaspar Hauser* (1974), puede servirnos como ejemplo, la leyenda de este personaje se extendió por todo Europa a principios del siglo XIX, y contaba la historia de un hombre que fue criado en una cueva oscura, sabiendo decir una sola frase, hasta que un día llegó a un pequeño pueblo alemán convirtiéndose en una curiosidad científica. Kaspar representa la inocencia, se cuestiona por una civilización que encuentra confusa y contradictoria. Es una leyenda que tiene todos los ingredientes de un imaginario bávaro, comenzando por las montañas y el mito.

El tema de la identidad nacional, por lo tanto, está presente en toda la obra de Werner Herzog, pero se distingue de sus otros compañeros, por ser el punto de vista sureño (como el de Fassbinder). Mientras que los otros se preocupan por contar historias sobre el nazismo, sobre la reivindicación de la mujer o sobre el homosexualismo, Herzog prefiere la leyenda, el mito y los temas universales. El tema de la guerra en oposición al nazismo, puede servirnos como un ejemplo de este fenómeno.

---

<sup>51</sup> Hugh Honour, *El romanticismo* (Madrid: Alianza Forma, 1996), 17.

- **La guerra**

El nazismo fue uno de los temas a los que con más frecuencia recurrieron los cineastas del Nuevo Cine Alemán. Sin embargo, Herzog sólo hace referencia explícita al movimiento nacionalsocialista en una de sus películas: en *Invencible* (2001), en la que cuenta la historia de Zishe Breitbart, el hijo de un herrero Polaco, que causaba sensación en el Berlín de Weimar como forzado de tiempos mitológicos, ante un público conformado principalmente por militares alemanes. Zishe cree ser el elegido para prevenir al pueblo judío de la amenaza de la guerra, pero nadie le cree.

Pero, a pesar de que *Invencible* está ambientada en el periodo previo a la segunda guerra mundial, la historia que cuenta, hace más hincapié en el personaje, en el contraste entre la bondad y la fuerza física del este ser humano extraordinario, entre la inocencia y la maldad (Zishe es otro Kaspar Hauser). El contexto histórico en el que se desarrolla la historia ocupa un segundo plano en la película. Podría ser cualquier otro.

Si bien la presencia del nazismo como tal no es tan recurrente, lo que sí vamos a encontrar en la filmografía de Herzog es una constante reflexión sobre la guerra, sus consecuencias y sus personajes, por ejemplo: el cortometraje *The Unprecedented Defence of the Fortress Deutschkreuz* (1966) habla de lo absurdo de la guerra a través de la historia de cuatro soldados, que en tiempo de

paz se inventan un enemigo imaginario, luchan contra él creando una guerra ficticia y desquiciante, en la que creen defender una fortaleza en ruinas. Este cortometraje avanza en la misma línea que *Les carabiniers* (1963) de Jean-Luc Godard, ambas películas recalcan la sin razón de la guerra y de sus participantes, ¿porqué peleábamos?, ¿qué queríamos obtener?, ¿qué dejamos atrás?, son preguntas que se olvidan al cabo de unos días de inactividad en la guerra<sup>52</sup>.

Herzog retomará el tema en su primer largometraje *Signs of Life* (1968), otro ejemplo de cómo el tiempo muerto en la guerra puede terminar en un arrebato de locura. En esta ocasión la historia se sitúa al final de la segunda guerra mundial. Un grupo de soldados queda atrapado en la isla de Kos, una isla griega en el Dodecaneso. Uno de ellos, Stroszek, se vuelve loco por falta de actividad. En medio de su locura se revela contra el mundo y promete hacer estallar la Tierra, con el propósito de ver lo que se esconde en ella.

La guerra, por lo tanto, es una preocupación constante en el cine de Herzog, pero a este nivel, como situación extrema que condiciona la conducta del hombre. Su cine no necesita forzosamente estar ambientado en los días de una guerra en particular, su interés es aportar una reflexión más allá del nazismo (o de otras batallas alemanas o del mundo) su interés es pensar la guerra y sus consecuencias como un problema más complejo y universal.

---

<sup>52</sup> Los enemigos imaginarios también estarán presentes en *Grizzly Man*, Timothy Treadwell pretende luchar contra ellos al igual que los cuatro soldados de *The Unprecedented Defence of the Fortress Deutschkreuz*.

Una batalla fallida como la que retrata *Even Dwarfs Started Small* (1970) o la crueldad de enviar a niños a la guerra como aparece en *Ballad of the Little Soldier* (1984), son otros ejemplos, del manejo del tema de la guerra en la filmografía de Herzog.

### 3.1.3 El realismo irónico

El cine de este periodo era un cine con vocación realista pero a diferencia de otras cinematografías nacionales, como el neorrealismo italiano o la *nouvelle vague* francesa, el realismo del Nuevo Cine Alemán se aproximaba más a la sátira o la ironía.

En contra de la ideología de la “fábrica de sueños” de Hollywood y del cine alemán comercial “alejado de toda relación con la realidad”, el grupo Oberhausen sólo podía basar su programa estético en una concepción realista. Sin embargo, este realismo era satírico y no, como era de esperar, de inspiración neorrealista<sup>53</sup>.

El Nuevo Cine Alemán se caracterizó por el uso de un realismo irónico, sus imágenes suelen ser exageradas y algunas veces grotescas, pensemos en cualquier filme de Fassbinder, en el que el retrato de un tema cotidiano (vender frutas y verduras, o limpiar escaleras y portales) es al mismo tiempo teatral y realista, exagerado y crudo.

---

<sup>53</sup> Elsaesser, *op. cit.*, pág. 64.



La ironía consiste en expresarse de cierta manera. Como veremos, se comunica sin comunicarse; pero, en definitiva, se dirige necesariamente a un ambiente social, porque, si no, todos sus tapujos carecerían de sentido. Desde este punto de vista, la ironía tiene tantos registros como sistemas de signos hay en la vida intelectual: por ejemplo, la pantomima irónica, que se expresa con gestos y ademanes; la ironía plástica, que dibuja caricaturas; por último, y sobre todo, la ironía del lenguaje, escrito o hablado, la más matizada y la más flexible de todas las ironías...porque, si las otras se mueven a lo largo de una escala más o menos “defectiva”, ésta, en cambio, circula y modula intensamente en todos los grados de la gama. ¿Quiere decir que la ironía es un mero género literario, o una figura retórica? Digamos solamente que la ironía se sitúa en el mismo plano que el λόγος, es decir, el pensamiento expresado y expresable, y que supone la existencia de un interlocutor actual y virtual, al que se revela sólo en parte<sup>54</sup>.

Esta forma de entender la ironía no se refiere solamente al humor con el que se cuentan las cosas, sino a una forma de analizar el mundo, en la que lo falso obliga a emerger a lo verdadero, y en la que lo real se vuelve parte de una reflexión mayor, ya sea social, cultural o política. En esta línea se construye el realismo en del Nuevo Cine Alemán.

Herzog desarrolla este punto de vista irónico más abiertamente en sus películas de no-ficción, tomemos como ejemplo *Herakles* (1962), en éste su primer cortometraje ya aparece el juego

---

<sup>54</sup> Jankelevitch, *op. cit.*, pág. 40.

irónico: “el escepticismo irónico de la película se dirige contra dos cosas: se burla del culturismo, mostrando su incapacidad de solucionar problemas reales; resta crédito al mito de un todopoderoso Hércules e ironiza sobre su fuerza como vanidosa bravuconería”<sup>55</sup>, lo que se convertirá en parte de su sello personal.

Por otra parte, los cineastas del Nuevo Cine Alemán realizaron gran cantidad de documentales, y aún cuando decidieron contar historias de ficción seguían dando cabida a formas mucho más reconocidas con el cine de no-ficción (rodajes en exteriores, actores reales, el uso de la cámara en mano, del plano secuencia, del *travelling*, del sonido directo, etc.) planteando así un universo en el que la realidad formaba siempre parte del sueño, desdibujando los límites entre ficción y realidad; y aportando este tono irónico que marcó por completo su estética<sup>56</sup>.

Es sabido que los recursos retóricos que destila la cámara a mano (inestabilidad del encuadre, movimientos inseguros, vacilaciones, etc.) acaban convirtiéndose en un recurso más del realismo que busca la transparencia de la imagen y que, por lo tanto, elimina los trazos del agujero que la cámara ha hecho sobre la realidad<sup>57</sup>.

El uso de recursos asociados con la transparencia y la sensación de realidad serán parte de la estética de éste movimiento

---

<sup>55</sup> AA.VV, *Herzog, Kluge, Straub*, Carl Hanser Verlag, Munich, p.86

<sup>56</sup> Este límite entre realidad y ficción es uno de los temas que más nos interesa estudiar en el cine de Herzog, porque creemos que es clave a la hora de interpretar sus imágenes.

<sup>57</sup> Josep María Català, *Pasión y conocimiento* (Barcelona: Cátedra, 2009), 75.

en el que prevalece el realismo ironizado. Herzog por su parte, se distinguirá de sus compañeros del Nuevo Cine Alemán por utilizar el comentario para generar este tono irónico, para interpretar la realidad siempre desde su peculiar punto de vista.

### 3.1.4 La influencia del arte

La experimentación, tanto en forma como en contenido, que desarrollaron los cineastas del Nuevo Cine Alemán los acercó mucho más al cine de arte, manteniendo -como todos los cines nacionales de la modernidad- una correspondencia con su origen y su época.

El Nuevo Cine Alemán pertenece al cine de arte en oposición al cine de género. Pero como cine de arte es mucho menos consciente sobre su lugar fílmico-histórico que el cine de Bresson o de Bergman, de Rivette o de Truffaut y en cambio es mucho más consciente de su papel fílmico-político y de temas sociales (bastante atípico para un cine arte)<sup>58</sup>.

Entre las razones por las cuales este cine era más cercano al arte, se encuentra la gran influencia que estos cineastas recibieron de otras manifestaciones artísticas, como el teatro, la literatura, la música y la pintura alemana. No podemos hablar de Nuevo Cine Alemán dejando de lado la influencia del teatro de Bertolt Bretch<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Elsaesser, *op. cit.*, pág. 41.

<sup>59</sup> CFR. Àngel Quintana, "Teatralidad y artificio: Kluge, Fassbinder, Straub/Huillet, Syberberg" en *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*, ed. Carlos Losilla y José Enrique Monterde (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2007).

o de la música de Wilhelm Richard Wagner; ni tampoco de la vanguardia artística alemana.

... quisiera fijar la atención en el hecho de que paralelamente al desarrollo del Nuevo Cine Alemán ocurren muchas cosas en la vanguardia artística del área germana. Ante todo el fértil y controvertido itinerario del ex piloto de bombardero conocido como Joseph Beuys (1921-1986), tanto por sus radicales planteamientos artísticos como por su inequívoca apuesta por un “arte político”; no olvidemos que dos obras tan significativas como *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) y *Coyote: “I like America and America likes Me”* (1974) o el *happening* titulado *Infiltración homogénea* (1966) coinciden cronológicamente con los momentos determinantes del Nuevo Cine Alemán<sup>60</sup>.

En la figura 3. podemos ver una de las obras de Beuys que nos permite ilustrar esta influencia, ya que se basa, como lo hace el cine de Herzog, en una imagen real, en este caso un piano, y lo transforma con cierto toque de humor en una pieza inquietante y provocadora<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> José Enrique Monterde, “Ante la Historia y el presente: no reconciliados” en *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*, ed. Carlos Losilla y José Enrique Monterde (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2007), 52.

<sup>61</sup> Lo irónico-sublime ya estaba latente en otros artistas de la época, la exploración de estos territorios se escapa a los límites de esta Tesis pero me parecía necesario dejarlo apuntado, porque creo que nos abre nuevas vías para futuras investigaciones y porque nos ayuda a defender la hipótesis de esta tesis, no estamos ante una figura (lo irónico-sublime) que sólo nos permite interpretar el cine de Herzog sino ante una posible herramienta mucho más sólida que nos permite transitar por otras latitudes.



figura 3. *Infiltración homogénea para piano de cola*  
Autor: Joseph Beuys , 1966. Centro Georges Pompidou (París)

Todas las artes confluyen en una época de reivindicación social y política que generó que se enriquecieran unas con otras. Como lo explica Kluge, la influencia de la filosofía, el teatro, la literatura y la música alemana siempre ha estado presente en todos los filmes del Nuevo Cine Alemán.

“No sé lo que es un artista. He dicho que mis raíces están en la Teología Hebrea, en la Teoría Crítica de Horkheimer, Adorno y Oskar Negt, en Walter Benjamin. Por otro lado, son también una fuente para mi trabajo Hölderlin, Kleist, James Joyce y Arno Schmidt, por no mencionar la música. Entiendo mi trabajo como se entendían los logros de las artes clásicas como parte de una profesión que no existe como profesión definida” (Kluge)<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Elsaesser, *op.cit.*, pág. 48.

En este sentido Herzog se sumaría a la opinión de Kluge, en varias entrevistas ha reconocido que ningún alemán de la época podía escapar a dicha influencia y que es ese el imaginario que contextualiza su trabajo.

Otro ejemplo de este tipo de influencia artística, es el uso de la música clásica que en general servía para plantear un ejercicio dialéctico de convivencia entre presente y pasado en las imágenes y que llegó a formar parte de los recursos más poderosos y distintivos del Nuevo Cine Alemán.

Las grabaciones compuestas que pronto se volverían básicas en el Nuevo Cine Alemán resultaron del saqueo libre de música existente, algunas veces mezclada con grabaciones originales, creando en el proceso extraños híbridos culturales e históricos. Por ejemplo, en *Die bitteren Tränen der Petra von Kant/ The Bitter Tears of Petra von Kant* (1972) Fassbinder ofrece a Giuseppe Verdi seguido de The Platters; en *Fitzcarraldo* (Herzog 1981) se utiliza Ernani de Verdi, Puritani de Bellini, junto con música tradicional del Perú y del Popol Vuh, el grupo de pop experimental que ha estado colaborando con Herzog a lo largo de su carrera<sup>63</sup>.

Uno de los elementos más distintivos del cine de Herzog es sin duda el uso de la música clásica combinada con música popular; el carácter misterioso, hipnótico y reflexivo de sus imágenes proviene en gran parte de la banda sonora. Todo el cine de Herzog es musical y gran parte del desarrollo de lo irónico proviene de este

---

<sup>63</sup> Flinn, *op.cit.* ,págs. 2-3.

uso particular; tanto del contraste entre lo que se ve y lo que se escucha, como de la combinación entre lo popular y lo clásico.

Sin la música, sus imágenes no lograrían ser imágenes puras; la belleza sublime de sus imágenes está ligada a la música, las imágenes más impactantes de su cine, ya sea en ficción o documental se logran a través de las piezas musicales que las acompañan, perforan y transforman, pensemos en el plano largo con el que inicia *Aguirre, the Wrath of God* o en el salto de Steiner (*The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*) que sin la música del Popol Vuh serían sencillamente, otra cosa.

A menudo la música constituye el único camino para dar a una imagen su significado correcto, el verdadero. En *Fata Morgana*, por ejemplo, hay una escena sobre las dunas, en la arena. Al verla, sentía que era una imagen femenina, pero no lograba dar esa sensación. Entonces puse como fondo el coro de mujeres de la *Misa de la coronación* de Mozart y, enseguida, la imagen reflejó su cualidad femenina, ya no más secreta (Werner Herzog).<sup>64</sup>

Herzog piensa el cine como si fuera música, de hecho en muchas ocasiones trabaja primero en la banda sonora y después monta las imágenes, es lo que sucede con *The Wild Blue Yonder*, por ejemplo. También, encuentra en la música una forma de estructurar sus filmes, por ejemplo: *Ballad of the Little Soldier* (1984) que como su nombre lo indica pretende ser una balada, en

---

<sup>64</sup> Citado en: Antonio Weinrichter, *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, ed. (Madrid: Ocho y medio, 2007), 212.

este caso sobre los misquitos. Por su parte, *Gesualdo. Death for Five Voices* (1995) está construido como un madrigal, y *The Wild Blue Yonder* está pensada y organizada como un *requiem*, un *requiem* por el planeta.

### a) Wagner y Herzog

Pensar el cine de Herzog como un cine que persigue la reflexión universal, y que gusta de la tradición artística y sobre todo musical alemana, nos lleva a atrevernos a trazar otra posible filiación con otro artista alemán: Richard Wagner. Sabemos que la música y los escritos de Wagner fueron una importante influencia en los cineastas del Nuevo Cine Alemán pero, ¿cómo lo fue en el trabajo de Herzog?

A simple vista, podemos encontrar cómo en varias de sus películas (la mayoría documentales) utiliza piezas de Wagner, para historias sobre desolación y tragedia. *La Soufrière* (1977), *Nosferatu* (1978), *Where the Green Ants Dream* (1984), *Scream of Stone* (1991), *Lessons of Darkness* (1992), *The Transformation of the World into Music* (1994), *Death for Five Voices* (1995), *Little Dieter Needs to Fly* (1997), y *Wings of Hope* (1999), emplean música de este polémico compositor como parte su banda sonora.

Por ejemplo, la potencia de las imágenes de *Lessons of Darkness* se debe en gran medida a la música; el conjunto de las tomas aéreas de los pozos petroleros de Kuwait junto con las citas del Apocalipsis, y las piezas wagnerianas hacen de este filme un



extraordinario documento sobre el hombre, la guerra y el fin del mundo; la selección de éstos recursos es lo que le otorga la fuerza necesaria a esta impactante cinta; con otro tipo de música el resultado sería simplemente, otra película.

El cine de Herzog es en esencia musical, y no sólo por ser el primero en concebir cinematográficamente algo tan wagneriano como "la ópera de la Naturaleza" (recordemos que el cineasta es también un gran escenógrafo de Wagner), sino por el uso que hace de la música, tanto en sus ficciones como en sus documentales. Nunca ilustrativa, su concepto de la banda sonora como elemento autónomo que guarda una relación con la imagen vista y el diálogo en términos de paridad, hace que la selección de las músicas en Herzog constituya un proceso de capital importancia para cada uno de sus films<sup>65</sup>.

Herzog ha dirigido varias óperas de Wagner a lo largo de su carrera (El holandés errante, Tannhäuser y Parsifal), lo que no resulta nada extraño ya que mantiene su mismo estilo que como director de cine<sup>66</sup>. También realizó en 1994 *The Transformation of the World into Music* película en la que coloca la cámara tras bambalinas del Festival de Ópera de Bayreuth, siguiendo los preparativos de tres funciones distintas: *El holandés errante*, producida por Dieter Dorn y dirigida por Giuseppe Sinopoli; *Parsifal*, dirigida por Wolfgang Wagner, con James Levine a la butaca y Plácido Domingo como protagonista; y la versión de Heiner Müller de *Tristán e Isolda*, dirigida por Daniel Barenboim.

---

<sup>65</sup> Martin Lasalle, "Música para Werner Herzog: Requiem for a dying planet". CD. 2006 <http://www.diverdi.com/tienda/detalle.aspx?id=18013>

<sup>66</sup> En la puesta en escena de su versión atemporal de Parsifal (Valencia 2008) se podían distinguir una serie de elementos (los molinos, las calles vacías...) que se parecen mucho a la estética de *The Wild Blue Yonder*.

Asistimos a la transformación del mundo en música y a la transformación de música en imágenes, que sólo es posible a través de las óperas de Wagner y la cámara de Herzog.

Pero más allá del uso de la música de Wagner en las películas de Herzog o de la dirección de sus óperas, lo interesante de pensar en una conexión entre estos autores es la posible correspondencia ideológica, romántica y universal.

El universo wagneriano, tanto el de su música como el de sus escritos<sup>67</sup>, hace una fuerte alusión a la idea de universalidad, de cambio esencial del hombre y del mundo. Wagner, artista revolucionario y profético, va a retomar los postulados del romanticismo para llevar su arte a una dimensión poco ortodoxa, que nos sugiere una suerte de misticismo mucho más universal, que proviene de una cultura germana, pero que la trasciende.

La necesidad de cambio, de revolución, de transformar a través del arte los lineamientos políticos y sociales, hace que podemos sugerir esta similitud entre músico y cineasta, dos artistas alemanes con una preocupación por los destinos de la nación pero sobre todo por comprender a la humanidad, y por construir un nuevo lenguaje para interpretar el mundo.

---

<sup>67</sup> Francisco Javier Gordillo, "Escritos de Richard Wagner (1813-1883)". Barcelona. 2007. [http://www.archivowagner.info/escritos\\_richard\\_wagner.html](http://www.archivowagner.info/escritos_richard_wagner.html)

### 3.1.5 Una nueva gramática

Los cineastas del Nuevo Cine Alemán se dieron a la tarea, de manera individual de explorar las posibilidades del lenguaje fílmico, creando sus propias formas de aproximación al medio y a la reflexión que demandaba la época.

...explícitamente (como Kluge) o implícitamente (como Herzog), estos cineastas debían trabajar entre la enunciación concreta del lenguaje fílmico revisado y una reconsideración teórica más abstracta que la gramática inherente<sup>68</sup>.

Esta exploración de una nueva gramática del cine dará como resultado la consolidación de un estilo personal, búsquedas individuales en las que se respira un espíritu común: el de libertad. Cada director desarrolla una forma distinta de aproximarse a lo que filma, recuperando y llevando más allá, la noción de “autor” que caracterizó a la *nouvelle vague*, y que los alemanes retomaron cómo punto de partida para iniciar su producción cinematográfica. Estilos, temas distintos, búsquedas personales, fueron los elementos que lejos de crear desigualdad se volvieron el estandarte de estos cineastas, otorgando mayor valor al riesgo y a la originalidad de cada obra.

En este sentido Herzog se distinguió de sus compañeros de generación por ser el cineasta arqueólogo que va buscando un tipo particular de imágenes, por todos los rincones del mundo. En una

---

<sup>68</sup> Corrigan (1994), *op.cit.*, xvi.

azotea de Tokio, en el rodaje de *Tokio-Ga*, Herzog le explica a Wim Wenders (una de las frases que acompañará a partir de entonces cualquier estudio sobre Herzog):

Lo que pasa simplemente es que sólo quedan pocas imágenes. Cuando miro aquí afuera todo está edificado, las imágenes no tienen espacio. Uno tiene que excavar como un arqueólogo para encontrar algo en este paisaje herido. Necesitamos imágenes que correspondan a nuestro estado civilizatorio y a nuestro profundo interior... Me iría a Marte si fuera necesario, para encontrar imágenes puras, ya que en esta tierra no es fácil encontrarlas<sup>69</sup>.

Cuando pensamos en el mundo contemporáneo globalizado, probablemente lo único que no vendría a nuestra mente sería la falta de imágenes. Por el contrario, el exceso podría ser la característica principal sobre las representaciones que hay en nuestro mundo. Asociar esta idea de exceso con una ausencia denota la búsqueda de un tipo específico de imágenes; de aquellas que cumplan con un objetivo particular, probablemente olvidado o negado por las otras.

El desprecio por la edificación, por la ciudad como espacio contrasta poderosamente con la idea de encontrar en algún otro sitio imágenes sobre “nuestro estado civilizatorio”. Parecería que justo este sitio desde el que habla sería el más propicio para representar, para iniciar la búsqueda; sin embargo, Herzog une indisociablemente otra necesidad: que también responda a nuestro profundo interior. El juego de contrarios, la mirada del arqueólogo y

---

<sup>69</sup> *Tokio-Ga* (1985) 92 min. Director: Wim Wenders. USA- Alemania.

la ironía sobre cómo las imágenes actuales intentan mostrar el mundo en el que vivimos, son las maneras utilizadas por este director para acercarse al problema de cómo representamos.

Nuestra civilización no tiene imágenes adecuadas, y creo que una civilización muere o se extingue como los dinosaurios si no desarrolla un lenguaje o imágenes adecuadas. Lo veo como una situación muy, muy dramática. Por ejemplo, hemos visto que hay serios problemas en orientar nuestra civilización, problemas energéticos, medioambientales o de energía nuclear y de todo eso, o de sobrepoblación del mundo. Pero generalmente no se entiende todavía que es un problema de la misma magnitud no poseer imágenes adecuadas, y es en eso en lo que estoy trabajando, en una nueva gramática de las imágenes<sup>70</sup>.

Por tanto, el lenguaje que desarrolla Herzog es el de las “imágenes puras”, para él las imágenes del mundo están gastadas, y esto implica un problema tan serio como cualquier otro. Estas imágenes no sólo se encuentran en zonas poco exploradas, si no que son el resultado de trasladarse (porque ser extranjero implica un tipo distinto de mirada), de cuestionarse, y sobre todo de nunca desasociarlas de la voz o la música que es parte constitutiva de esta pureza.

---

<sup>70</sup> Werner Herzog, en el comentario de *Werner Herzog eats his shoe* (1980) 20 min. Director: Les Blank. USA.

## **a) El mito Werner Herzog**

A lo largo del tiempo Werner Herzog se ha convertido en un personaje más de sus películas, comparte con ellos, la necesidad de aventura, el gusto por la selva, la locura y la tenacidad:

Werner Stipetic nació en Munich el 5 de septiembre 1942. Cambio su apellido por Herzog que significa Duque, porque pretendía ser el “Duque” del cine, al igual que Duke Ellington lo era del Jazz. Creció en una aldea en las montañas de Baviera rodeado de un ambiente de naturaleza; sin ver cine, ni televisión y sin usar el teléfono. Hizo su primera llamada telefónica en la edad de 17 años. Durante la secundaria trabajó en el turno de noche como soldador en una fábrica de acero para producir sus películas. Realizó todo tipo de trabajos para ganar dinero para filmar. Se dice que durante su época de estudiante, en la Universidad de Pittsburg, era contrabandista de aparatos de televisión en la frontera mexicana.

Durante su adolescencia, pasó por una etapa de gran fervor religioso, llegando a convertirse al catolicismo, lo que le provocó discusiones con sus familiares, que eran ateos convencidos. Por esta época, también empezó a realizar sus primeros largos viajes a pie. Hacia los quince años atravesó Europa, desde Munich hasta Albania. También hizo a pie el viaje que lo llevó a Grecia.

Rodó su primera película en 1961 en la edad de 19. Desde entonces ha producido, escrito, y dirigido más de cincuenta películas, publicado más de una docena de libros en prosa, y dirigido varias óperas. Realizó una apuesta con el director Errol Morris, que consistía en que Herzog se comería su zapato si alguna vez Morris conseguía rodar un filme documental. Morris lo rodó (*Gates of heaven* 1987) y Herzog cumplió su promesa. El documental de título autoexplicativo *Werner Herzog eats his shoe*<sup>71</sup> registra este peculiar banquete.

La película que da cuenta, de mejor manera, del mito Werner Herzog es el falso documental “El enigma del Lago Ness”<sup>72</sup>, que ya desde el título recupera uno de los elementos característicos y sobre todo distintivos de los filmes del cineasta alemán: el enigma. ¿Y quién si no, para adentrarse a la tarea de buscar al Monstruo del Lago Ness?, ¿qué otro cineasta estaría tan interesado en arriesgar su vida y la de su equipo en una aventura tan disparatada?, ¿quién encontraría tan atractiva una historia en la que convergen leyenda y realidad, naturaleza y hombre, cine y riesgo? Sólo Werner Herzog, el cineasta capaz de cruzar un barco por una montaña, de rodar cerca de un volcán a punto de hacer erupción, de filmar en los lugares más remotos del globo, desde los picos más altos hasta el fondo del mar.

---

<sup>71</sup> *Werner Herzog eats his shoe* (1980) 20 min. Director: Les Blank. USA.

<sup>72</sup> *Incident at Loch Ness* (2004) 94 min. Director: Zak Penn. USA.

Por lo tanto, pensar en el Nuevo Cine Alemán como contexto en el que nace y se desarrolla el cine de Werner Herzog nos permite reconocer que estamos frente, en primer lugar, a un cine de autor, en el que la primera persona y la originalidad tienen una gran importancia.

También que estamos frente a un tipo de cine de bajo presupuesto, que está a favor de conservar su independencia y libertad de creación y que se soporta económicamente a sí mismo - sabemos que esto ya no es del todo así y que películas como *Invincible* (2000) o *Rescue Dawn* (2006) son producciones de estudio, americanas, de presupuestos bastante altos-, pero lo relevante es que inició así, y que este inicio marcó la estética de sus películas posteriores. Otro elemento importante, es la influencia artística que desde siempre ha acompañado a las películas de los cineastas del Nuevo Cine Alemán, y que como pudimos observar el cine de Herzog no está exento, en su cine se respira todo un imaginario germano en el que prevalece sobre todo la idea de “universalidad”.

El lenguaje de Herzog es el de las imágenes puras, que se consiguen en la comunión entre andar a pie y pensar musicalmente. En sus filmes prevalece un realismo irónico, mucho más evidente en su cine de no-ficción y que sobre todo se puede reconocer a través del comentario, una voz casi siempre narrada por el propio Herzog que es un personaje más de sus películas con todo lo que esto representa.



## 3.2 El papel de lo real

En este apartado revisaremos las características del cine de no-ficción de Werner Herzog, comenzando por explorar la delgada línea que separa sus películas de ficción de sus documentales, y preguntándonos por qué se parecen tanto unas y otras. En segundo lugar, revisaremos algunos apuntes sobre el cine documental que aparecen en la “Declaración de Minnesota” y que nos permiten identificar qué piensa el cineasta sobre su propia manera de aproximarse a lo real; y por último, a manera de resumen, rescataremos dos conceptos que creemos clave para entender el cine documental de Herzog, que están relacionados precisamente con la ironía y con lo sublime: la verdad extática y el *stupid eye*.

### 3.2.1 Ficción vs documental

En el cine de Werner Herzog las películas de ficción y los documentales se parecen mucho entre sí: repiten temas, personajes e incluso formas.

Directores como Herzog, Schroeter, Praunheim o Wenders se están dando a la tarea de revalorar el concepto de film documental: para ellos, no es un bastión de la objetividad, sino la posibilidad para una auto-representación radical. A pesar de que algunos aparecen en sus propios filmes sin enmascaramientos de tipo ficcional, en el trabajo de cámara y de puesta en escena, sus documentales se parecen mucho a sus ficciones<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Wilhelm Roth, *Der documentarfilm seit 1960* (Munich: Bucher, 1982), 60.

En las películas de ficción de Werner Herzog podemos reconocer elementos más identificables con los modos de representación documental, como la utilización de escenarios naturales o de actores reales en la mayoría de sus películas. En *Aguirre, the Wrath of God* (1972), la selva hace las veces del decorado y los indígenas peruanos representan a sus ancestros, siguiendo las instrucciones de la expedición española; colisionando así el presente y pasado mítico de los indios a través de una puesta en escena que entrelaza historia y fantasía.

Por su parte, los dos actores principales en las películas de ficción de Werner Herzog son Klaus Kinski y Bruno S. ambos actores interpretan papeles que tienen mucho que ver con su propia historia y personalidad, basta con mirar el monólogo de Kinski con el que comienza *My Best Fiend* para darnos cuenta de cómo el carácter megalómano del actor alemán, no se aleja tanto del de personajes como Aguirre, Woyzeck o Fitzcarraldo. Del mismo modo, sólo Bruno S. podía, en palabras de Herzog, representar a Kaspar Hauser, Bruno al igual que Kaspar vivió refugiado y escondido, con dificultades de habla y en medio de una sociedad que es demasiado dura con los que son diferentes y no tienen suficientes recursos. Este gesto además de resultar pertinente para obtener el realismo necesario en sus historias, también deja al descubierto su gusto por los personajes complejos que no necesariamente se encuentran en un plató, sino en la calle.

El caso de *Fitzcarraldo* (1982), es quizás, el que hace más evidente el desdibujamiento de límites entre lo factual y lo ficticio. Es en esta película en la que la idea, de que “todo filme de ficción es un documental de su propio rodaje”, se cumple de forma extraordinaria. Cruzar un barco sobre una montaña se ha transformado en el gesto con el que se explica el cine de Werner Herzog, su condición de producción al límite y la delgada línea entre ficción y realidad que recorre su obra. Cuando Herzog se refiere a *Fitzcarraldo* dice que es el mejor de sus documentales<sup>74</sup>.

### **3.2.2 Recursos de ficción utilizados en el documental**

Así como sus ficciones utilizan una serie de recursos propios del documental, su cine documental también hace uso de las formas más asociadas con la ficción, en este apartado revisaremos algunos de ellos: el control de la puesta en escena, la provocación por parte del director, los relentizados y la música, las recreaciones, la invención de citas o declaraciones, y la mirada subjetiva .

Algunos documentales hacen un fuerte uso de prácticas o convenciones como por ejemplo la escritura de guiones, la puesta en escena, la reconstrucción, el ensayo o la interpretación, que a menudo asociamos con la ficción. Algunos tipos de ficción hacen un fuerte uso de prácticas o convenciones, tales como el rodaje en el lugar, el uso de personajes reales, de cámara en mano, de la improvisación y

---

<sup>74</sup> Las fotografías de Beat Presser sobre el rodaje de *Fitzcarraldo* son testimonio de este gesto emblemático. [www.beatpresser.com](http://www.beatpresser.com)

del metraje encontrado (secuencias no rodadas por el cineasta) que frecuentemente se asocian con la no-ficción o documental<sup>75</sup>.

En el cine documental encontramos elementos asociados más con el cine de ficción, como pueden ser: el control en la puesta en escena y la provocación por parte del realizador. En relación con el control, ha sido comparado con el propio Hitchcock por planear meticulosamente cada una de sus imágenes. Herzog afirma que sabe dirigir, no sólo a sus actores, sino también al paisaje y a los animales; elementos que son parte esencial de su cine.

Un caso de provocación, por parte del realizador, lo podemos encontrar en la introducción de *Ballad of the Little Soldier* (1984). La escena nos muestra a un niño soldado cantando; la música proviene de una radio vieja que sostiene entre las manos. El niño intenta seguir la letra de la folclórica canción que escucha. Esta escena no se lee como un registro azaroso, sino como una “puesta en situación”. La radio fue colocada ahí con la intención de provocar, es el objeto que nos permite caer en cuenta de que un niño, el que probablemente debería estar jugando, -cantando- esta ahí en medio de la selva con un fusil en la mano, defendiendo sus tierras y su raza. Este gesto se puede asociar con un caso emblemático documental, *Nanook of the north* (1922), de Robert Flaherty (como muestra la figura 4). En el caso del explorador americano, el efecto es creado con un gramófono que confronta y entrelaza los dos mundos. Flaherty muestra el contraste que surge

---

<sup>75</sup> Bill Nichols, *Introduction to documentary* (Indiana: Indiana University Press, 2001), xi.

de exponer, en un mismo plano, elementos del imaginario esquimal y del occidental, en el caso de Herzog lo que se contrasta es el mundo infantil y el bélico.



figura 4. *Nanook of the North* y *Ballad of the Little Soldier*

Otros elementos relacionados con el cine de ficción que Herzog utiliza en todos sus filmes documentales son los ralentizados y la música.

En ese viaje que Herzog impone (y no sólo describe) al espectador, no duda en recurrir a técnicas que harían revolverse en sus asientos a los próceres del *vérité*. Dos destacan especialmente: la música y los ralentizados. A Herzog no le tiembla el pulso a la hora de traicionar lo que sea necesario, si con esos desvíos de la norma logra acercarse más a esa verdad extática y casi poética a la que aspira. Es indudable que, sin las cámaras de alta velocidad y el rock sinfónico de la banda sonora, el vuelo de Steiner no sería el mismo, no tendría ese carácter hipnótico que adquiere; la descomposición del vuelo a cámara lenta, casi como si de un experimento de Eadweard Muybridge se tratara, separa el documental del mero registro de la realidad para adentrarlo de lleno en los territorios de lo sobrehumano<sup>76</sup>.

Las calles vacías en *Huie's Sermon* (1980) nos aportan otro ejemplo del uso de los ralentizados y de la música. Éstas escenas de la ciudad desolada, dan cuenta de que toda la gente está en la iglesia. Los vecinos asisten a la performance dominical para olvidar su condición marginal, y mantenerse en pie. El filme no tendría este punto de reflexión sin el contraste que se produce entre las imágenes de dentro de la iglesia (con su oración a ritmo de gospel) y las imágenes en cámara lenta de las calles despobladas, pobres y silenciosas.

La música resignifica todas las imágenes documentales de Werner Herzog, su gusto por la combinación entre piezas clásicas y populares hace que existan secuencias mucho más dramáticas o sensibles en sus filmes, incluso irónicas.

---

<sup>76</sup> De Pedro Amatria y Gómez Vaquero, *op.cit.*, pág. 215.

La música y los ralentizados no son, sin embargo, las mayores puñaladas que Herzog asesta a la norma documental. La más interesante y radical tiene que ver con su concepción del documental como un campo directamente abierto a la escritura. El *cinéma-vérité* inauguró la intervención del director en la película como actor, como dinamizador pero manteniendo siempre un pacto que implica una distancia respecto a la ficción. De alguna manera, el *vérité* aprueba una cierta “mirada” del director, a través de leves intervenciones. Pero Herzog no mira, fagocita. Devora personajes, paisajes, hechos para regurgitarlos bajo una forma nueva, con apariencia de documental, pero que va mucho más lejos que él<sup>77</sup>.

Su participación a cuadro no suele ser cautelosa ni reservada, sino todo lo contrario, interactúa con sus personajes como uno más de ellos, y deja claro que lo que importa siempre es la película, y no la situación que la envuelve. El comentario, en la mayoría de filmes realizado por él mismo, deja claro a través de los ojos de quién estamos mirando el mundo, probablemente no es un comentario políticamente correcto, pero sabemos que lo firma Werner Herzog el cineasta; con todo lo que esto representa.

En *Encounters at the end of the World* (2007), Herzog sobreimpone su voz (la del narrador) a la de los personajes que se

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*, pág. 216.

presentan a cuadro, ellos explican qué es lo que hacen en la Antártida, qué los llevo a vivir a ese lugar, pero parece que la manera en que lo cuentan no complace al director alemán; y prefiere brindarnos su propia versión por encima de la de ellos. Este gesto sería impensable dentro de los marcos del *cinéma vérité* o del documental más ortodoxo emparentado con los discursos de la sobriedad.

A Herzog tampoco le importa recrear algunas de las situaciones que filma, inventar citas o realizar varias tomas hasta obtener una que realmente le agrade; algo que también se escapa de los límites del documental tradicional.

En *Lessons of Darkness*, por ejemplo aparece una cita de Blaise Pascal que inventó el propio Herzog, también son suyas las palabras que adscribe a Thomas Kempis con las que inicia el cortometraje *Pilgrimage*; y cuando se le pregunta por qué lo hace de esta manera, él contesta que son recursos para que la audiencia entre en la película, que simplemente son matices que hacen que la historia que se cuenta se vuelva sobre si misma y se acerque a la verdad extática.

Estos recursos no implican que toda la obra documental de Herzog caiga del lado de la ficción, sino que “dramatizan, a veces de forma ostentosa, la diferencia que hay entre la verdad (el tipo de verdad que anda buscando Herzog, aún a costa de impostarla sobre una realidad preexistente) y los hechos”. En realidad, el realizador alemán no sólo dinamita la norma documental, sino también una idea fosilizada, que



anida todavía (y anidaba ya entonces) en las mentes de muchos espectadores (y lo que es peor, directores): la famosa frontera entre realidad y ficción. Herzog demuestra que el cine se construye no en la oposición entre realidad y ficción, sino en los puentes que unen las dos orillas, en esos terrenos pantanosos en los que todo es posible<sup>78</sup>.

Para Herzog el cine de ficción y el cine documental no se diferencian, y eso se puede apreciar en como repite temas y formas tanto en uno como en otro. Sus ficciones tendrán este tono realista irónico que caracterizó al Nuevo Cine Alemán que hace que se parezcan a las formas documentales, y por su parte su cine documental se decanta por la subjetividad propia del documental contemporáneo, que hace que se aproxime más a la ficción. De ahí lo interesante de su propuesta.

### **3.2.3 La “Declaración de Minnesota” como manifiesto**

En 1999 Werner Herzog redacta la Declaración de Minnesota en la que deja clara su postura sobre el documental, y su desacuerdo con el *cinéma vérité*. En estos 12 puntos se hace evidente, este desdibujamiento entre ficción y documental, así como la búsqueda de una verdad distinta, y de una mirada personal y congruente, no tanto con las convenciones sociales como con él mismo.

---

<sup>78</sup> *Id.*

1. Se declara que el llamado *cinéma vérité* carece de *vérité*. Tan sólo abarca una **verdad superficial**, la verdad de los contables.

La primera impresión que puede rescatarse de las cosas, no interesa a Werner Herzog, esto se hace evidente en cómo detrás de las historias que cuenta hay siempre una reflexión universal. Por ejemplo, detrás de la ayuda que ofrecen los médicos occidentales en *The Flying Doctors of East Africa*, la reflexión que busca el cineasta alemán es la de “la insipiente comunicación que sigue existiendo entre el llamado primer y tercer mundo”, como explicamos en la introducción de esta Tesis. La idea de Herzog es ir más allá de lo que aparentan las cosas, las primeras capas de información no interesan, son siempre el pretexto para una reflexión mayor.

2. Un conocido representante del *cinéma vérité* declaró públicamente que la verdad se puede hallar fácilmente con una cámara en la mano y tratando de ser **honesto**. Es como el guarda nocturno del Tribunal Supremo que se siente contrariado ante la cantidad de ley escrita y procedimientos legales existentes. “Para mí”, afirma, “tendría que haber una única ley: los malos deberían ir a la cárcel”. Desgraciadamente, tiene razón en parte, en la mayoría de los casos y la mayor parte de las veces.

Herzog se cuestiona sobre qué es la honestidad. Cada historia tiene su forma de abordarla, y para él la respuesta no puede, ni debe ser siempre la misma; no puede haber una sola regla. Plantar una cámara ante un presentador de televisión que es un fanático y un estafador no puede requerir el mismo tratamiento que el retrato del servicio que ofrece una mujer sorda y ciega a otros discapacitados igual que ella (*God's Angry Man vs Land of Silence and Darkness*). El mundo no es siempre el mismo.

3. El *cinéma vérité* confunde el **hecho** con la **verdad**, y esto es como arar piedras. Sin embargo, a veces los hechos tienen un poder extraño y singular que hace que su verdad inherente parezca increíble.
4. El hecho crea **normas**; la verdad **iluminación**.
5. En el cine hay estratos de verdad más profundos y existe una **verdad poética, extática**. Es misteriosa y escurridiza y puede ser alcanzada sólo a través de la invención, la imaginación y la estilización.

Los hechos en el cine de Herzog equivalen a un concurso de subastadores de ganado (*How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*), a una competición de saltadores de ski (*The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*), a un concurso-ritual de belleza (*Wodaabe - Herdsmen of the Sun*) o al último festival tradicional de un palacio a punto de desaparecer (*Jag Mandir: The Eccentric Private Theater of the Maharaja of Udaipur*); pero la iluminación se da cuando a partir del pretexto de estos eventos podemos contemplar una serie

de momentos de éxtasis. En la que los personajes se someten a situaciones límite que los llevan a enfrentarse consigo mismos y con lo que los rodea de forma particular (estos puntos tienen, como podemos observar, un fuerte componente romántico).

6. Los directores de *cinéma-vérité* son como **turistas** que hacen fotografías de antiguas ruinas de hechos.
7. El turismo es pecado; viajar a pie, una virtud.

A lo largo de este trabajo hemos reconocido que para Herzog el andar es imprescindible en su cine. Encontrarte frente a frente con lo que filmas en esta especie de aventura, que incluye el viaje y el azar, es lo que permite superar el grado de superficialidad de la primera mirada, porque te posibilita adentrarte a las realidades junto con sus protagonistas. *Little Dieter Needs to Fly* o *Wings of Hope*, son un buen ejemplo de cómo este traslado se realiza en conjunto, y supera a cualquier otro reportaje sobre este par de sobrevivientes, que pudiera estar realizado detrás de un escritorio (un plano de entrevista al que nos tienen acostumbrados los documentales televisivos). La explicación que los personajes puedan hacer sobre si mismos es interesante, pero para el cineasta alemán es aún más, el ponerlos en la situación de revivir el pasado, viajando al lugar en el que sucedieron sus tragedias personales, porque es ahí dónde puede apreciarse este otro tipo de verdad.

8. Cada año, en primavera, numerosas personas mueren ahogadas en los lagos de Minnesota al pasar con sus trineos a motor por encima del hielo que se derrite. Se ha ejercido presión sobre el gobernador para que apruebe una ley de protección. Éste, ex-luchador y ex-guardaespaldas, ha dado la única respuesta sagaz al problema: “No se puede legislar la **estupidez**”.
9. Por la presente, arrojó el guante.
10. La luna no brilla. La madre naturaleza no llama, no le habla a uno, aunque algún glaciar se tire un pedo ocasionalmente. Y **uno no escucha la canción de la vida.**

La mera contemplación no hace una película, Herzog aboga por la estilización y el tratamiento de los materiales “reales” porque sin ese esfuerzo de resignificación no se consigue nada, bueno quizás -y siguiendo con su humor- podríamos obtener una serie de postales de lugar lejanos, *souvenirs* para turistas entusiasmados.

En el cine de Herzog la naturaleza habla cuando él le da voz, el desierto de *Fata Morgana* es quizás el ejemplo más esclarecedor, no estamos frente a un retrato de los parajes africanos sino ante una metáfora del hombre y sus orígenes, construida a través de las ondas y los espejismos que se forman en la arena del desierto.

11. Deberíamos agradecer que el universo allí fuera no conozca sonrisa alguna.
12. La vida en los océanos debe de ser el mismísimo infierno. Un vasto y despiadado infierno repleto de peligros inmediatos y permanentes. Infierno, hasta tal punto, que durante la evolución algunas especies –incluida la humana- reptaron y huyeron hacia pequeños continentes de tierra firme, donde las *Lecciones de oscuridad* continúan<sup>79</sup>.

El espíritu de estas últimas afirmaciones es romántico, lo que está allá afuera es inconmensurable y hay que tener un respeto por ese universo colosal del que el hombre sólo conoce una pequeña parte.

Herzog deja claro que para él el proyecto del *cinéma vérité* es un fracaso, puesto que enfatiza los hechos y no se preocupa de la verdad. Para Herzog la verdad cinematográfica se encuentra en la poesía, es una verdad extática que se consigue mediante la estilización. Su discurso se mantiene, como podemos apreciar, en la línea del documental subjetivo. Lo interesante es que el autor, ya desde sus primeros cortometrajes documentales, se desmarca de la tendencia del documental de la época y se decanta por una mirada subjetiva más cercana a la de los orígenes de la tradición.

---

<sup>79</sup> Werner Herzog, Declaración de Minnesota (Anexo 3).

### 3.2.4 La verdad extática y el *stupid eye*

Por último, y a manera de resumen de todo lo anterior, creemos importante rescatar dos conceptos, que resultan clave para entender el cine documental de Werner Herzog: la verdad extática y el *stupid-eye*.

La verdad extática, como hemos dicho antes, es la verdad poética, esa que se diferencia de la verdad que persiguen otros cineastas, porque no consiste sólo en retratar hechos sino en filmar experiencias, y revelar a través de ellas momentos de éxtasis.

El término "éxtasis" tradicionalmente se asocia a algo como el estupor o a un estado de falta de expresión (uno puede caer en el éxtasis por la pasión, por el asombro o por el miedo). A Hamlet, por su parte, se le acusaba de estar en éxtasis cuando ve el fantasma de su padre, y John Locke sugiere que el éxtasis puede ser algo parecido a "soñar con los ojos abiertos". Pensando en términos de esta última definición, se podrían tratar todas las visitas al cine como "éxtasis". Quizás Herzog, debido a su total desconfianza respecto al lenguaje, sufre, provoca o induce a un estado de "falta de palabras" en sus espectadores, y su cine - en su modo extático - está destinado a luchar contra las deformaciones y las distorsiones que acompañan al discurso aparentemente "razonable". Sin embargo, otras definiciones sobre el éxtasis, enfatizan como la mente, bajo el poder de una idea dominante, se vuelve insensible a los objetos que la rodean. Otras definiciones de éxtasis, aluden a un estado de arrobamiento durante el cual el cuerpo es incapaz de sentir, porque el alma está ocupada en la contemplación de las cosas divinas. A pesar de que Herzog es un

cineasta que siempre está comprometido con el cuerpo y los sentidos, el éxtasis es un término que denota la negación de la sensación del propio cuerpo<sup>80</sup>.

Buscar las sensaciones o los momentos de éxtasis será el objetivo de las imágenes del cine de Werner Herzog, la estilización el recurso con el que convierte imágenes documentales en trozos de poesía, que implican las sensaciones más profundas: la pasión, el asombro o bien el miedo, de ahí que podamos identificar a sus imágenes como sublimes (desarrollaremos este punto más adelante).

Adorno, como Herzog, insistió en una esfera de autonomía de la estética. Su posición valoraba lo que él describió como la "verdad-contenido" (Wahrheitsgehalt) del arte sobre cualquier forma de participación política abierta. Al igual que con la "verdad extática", que evoca a menudo Herzog, Adorno sugirió que las obras de arte se juzgaban en función de si la mirada va más allá de la esfera ideológica mediada por la experiencia, experiencia que ha sido adoptada por el capitalismo industrial<sup>81</sup>.

La búsqueda de este tipo de verdad matizará la forma en que se aproxime a lo que filma y al tratamiento de ese material filmado. Su forma de entender el documental, no se limita a pensar en la no-intervención o en la interacción como formas de aproximarse a la realidad, sino que Herzog cree en las revelaciones, en como cuando

---

<sup>80</sup> Prager, *op. cit.*, pág. 6.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, 3.



te sometes a situaciones límite surge éste estado de iluminación, de éxtasis.

Por otro lado, Herzog se enfrenta a lo que filma aparentemente sin tomar partido, o sin tener demasiado conocimiento de lo que expone en sus películas de no-ficción, esta postura de ingenuidad para filmar y también para montar es lo que, casi siempre, produce la ironía en sus documentales.

En el caso de Herzog es una etnografía de las civilizaciones, destinada fundamentalmente a evitar una perspectiva sociológica y psicológica de sus sujetos y sus vidas. Herzog conserva (como una técnica de *Verfremdung*) un ojo "estúpido", uno que es más curioso que sabio o demostrativo. En las películas *The Flying Doctors of East Africa* (1968/69) o *Fata Morgana* (1971), la distancia se consigue por la superposición de (otra vez) pseudo-mitos sobre la creación de situaciones que claman análisis histórico o político. Los mitos constituyen un marco que es tanto deliberadamente inadecuado como altamente irónico: implican otros modelos de comprensión que son subvertidos por un comentario a la vez solemne y ridículo<sup>82</sup>.

Este "*stupid eye*" resulta evidente en casi todas sus películas, por ejemplo en *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*, Herzog se posiciona como un reportero más, haciendo un registro televisivo de las competiciones, en las que participa el saltador de ski; sin aparente control por lo que filma. Pero como sabemos, el resultado es una obra de carácter mucho más autoral, el recurso del "reportero" es sólo una fachada, no pretende dar cuenta

---

<sup>82</sup> Elsaesser (1989), *op. cit.*, pág. 166.

de la competición utilizando un lenguaje televisivo (asociado al reportaje); es sólo su manera de acceder e ironizar.

En *Huie's Sermon* y *God's Angry Man*, la cámara registra con aparente distanciamiento los rituales de los dos predicadores tanto del sacerdote de Brooklyn, como del presentador californiano de la tele-evangelista. En ambas cintas, Herzog vuelve a ser el observador aparentemente distante, pero los resultados son nuevamente piezas más personales, y esto se consigue, entre otros recursos, con la *voz en off*, un comentario agregado sobre las imágenes captadas de forma “honesta” y observacional, que resignifica e ironiza sobre lo que se presenta.

En *Wheel of Time* esta postura de aparente distanciamiento permite que la película toque otros temas más allá del ritual budista que sirve de pretexto para rodar el filme, Herzog pretende detenerse en la peregrinación, en la fe y, como en muchas otras de sus películas, en el andar. El uso del “*stupid eye*” le permite moverse con tranquilidad por donde filma y exponer a sus personajes, incluido el Dalai Lama (al que Herzog pregunta de forma “ingenua” si sabe de cuántas partes se conforma el mandala y el hombre responde que no, lo que no habla muy bien de él).

Por lo tanto, la subjetividad del cine de no-ficción de Werner Herzog se consigue en primer lugar, al privilegiar la poesía sobre los hechos, la verdad extática sobre la verdad factual, y para conseguir este estado de éxtasis utilizará varios recursos de ficción como pueden ser: los relentizados y la música, el control de la puesta en escena, la invención de citas, la repetición de tomas, la provocación, etc. Este tipo de subjetividad tendrá siempre un tono irónico, muchas veces logrado a través del aparente distanciamiento e ingenuidad para acercarse a lo que filma, este *stupid eye* se puede reconocer, en muchos de los casos, a través del comentario<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Este uso del comentario tiene muchas similitudes con la película documental de Luis Buñuel Las Hurdes, Tierra sin pan (1933-37); CFR. Ibarz, *op. cit.*



### 3.3 La modernidad y sus imágenes

El cine de Werner Herzog, al igual que el de sus compañeros del Nuevo Cine Alemán, forma parte de lo que se conoce como cine moderno:

El concepto de modernidad cinematográfica se refiere a la mayor parte de ensayos, a la descomposición del modelo narrativo hollywoodense y a la quiebra de la hegemonía de éste en la gramática del cine mundial. El triunfo de la televisión, la crisis de los grandes estudios, la irrupción de las tecnologías de reportaje, la estética “realista” de sonido sincrónico, las técnicas de cámara en mano, el relevo de los cines europeos (nouvelle vague, free cinema, nuevo cine alemán y cine de autor en general), el new american cinema o el nuevo cine latinoamericano impulsado por los movimientos de contestación política son un conjunto de factores y síntomas, ciertamente, desiguales que convergen en apenas unos años, desencadenando el cambio más radical que conoce la historia del cine desde los años veinte<sup>84</sup>.

Sabemos que el concepto “modernidad cinematográfica” conlleva su propia problemática, nosotros hablaremos de modernidad cinematográfica ciñéndonos al trabajo del filósofo francés Gilles Deleuze, contenido en *La imagen-movimiento* y en *La imagen-tiempo*, estudios sobre cine I y II<sup>85</sup>, porque creemos es el más pertinente para el análisis que estamos planteando; ya que en

---

<sup>84</sup> Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas* (Barcelona: Paidós, 2004), 25.

<sup>85</sup> Gilles Deleuze, *La imagen movimiento* (Barcelona: Paidós, 1984).  
Gilles Deleuze, *La imagen tiempo* (Barcelona: Paidós, 1987).

él convergen además del estudio de la modernidad cinematográfica, otros aportes sobre el estudio de la imagen fílmica, que nos resultan muy útiles para interpretar el cine de Werner Herzog.

### **3.3.1 Deleuze y su trabajo sobre cine**

Deleuze, desarrolló sus ideas desde una perspectiva estético-filosófica, planteando una aproximación al cine como instrumento epistemológico, y a sus imágenes como formas de pensamiento, “una nueva analítica de la imagen”. Su enfoque pretende ser taxonómico en cuanto clasifica las imágenes y los sonidos, pero su análisis no es estático, al modo de las taxonomías estructuralistas. Sus categorías nos sirven para reconocer ciertos elementos formales de las películas y sus autores, pero también para anexarlos a otros contextos de interpretación, como la historia del cine, y el pensamiento de la época. Por lo que podemos reconocer distintas lecturas de su obra sobre cine. Su trabajo se puede dividir, según Alain Menil<sup>86</sup> en cinco libros:

1. Libro de los conceptos propios del pensamiento del cine
2. Libro de las imágenes (taxonomía) genética
3. Libro de los filmes y de los cineastas
4. Libro del filósofo (Bergson y la teoría de la percepción)
5. Libro de los ejemplos o emblemas

---

<sup>86</sup> Alain Menil, “Filosofía e historia del cine. Deleuze y la cuestión de la imagen-pensamiento”, *Archivos de la Filmoteca No 25-26* (1997).

No son partes aisladas, son áreas de conocimiento o vías de interpretación que se desprenden de un mismo texto y se relacionan entres sí. Por tanto, la obra de Deleuze además de que nos permite reconocer a Werner Herzog como uno de los cineastas de la modernidad con todo lo que esto representa, nos abre también una vía para plantearnos cuestiones teórico-filosóficas en relación con el estudio de sus imágenes.

En sus escritos, Deleuze reconoce la especificidad de la imagen cinematográfica y se aproxima a su estudio sin olvidar su esencia: el movimiento; lo que convierte en indispensable su obra<sup>87</sup>.

Aunque para Deleuze la relación entre cine y lenguaje sigue siendo “el problema más acuciante”, se muestra crítico respecto a una semiología del cine basada en Saussure, reduccionista y que sólo busca códigos, vaciando el cine de su sustancia vital, del fluido sanguíneo que circula por sus venas: el movimiento en sí. En este sentido, se acerca a las tesis de Bajtin y Volosinov (1928) en su rechazo de los emparejamientos saussurianos (sincronía-diacronía; significante-significado) a favor de una *parole* siempre cambiante. Deleuze pone en primer término, de esta manera, precisamente lo que siempre quedaba excluido del enfoque lingüístico del cine – ese encuentro entre la percepción y la materia que denominamos “movimiento”-, precisamente el aspecto del texto que lo hace “inalcanzable”<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Un análisis de las imágenes del cine desde una perspectiva semiótica o iconográfica, suele descuidar al objeto y priorizar el método, el trabajo de Deleuze propone una mirada más centrada en el objeto; de ahí que resulte congruente con la mirada hermenéutica de esta Tesis.

<sup>88</sup> Robert Stam, *Teorías del cine* (Barcelona: Paidós, 2001), 296-297.

Estos matices hacen, que el trabajo del filósofo francés, se vuelva el aporte más relevante de nuestro trabajo, ya que nos permite estudiar las imágenes cinematográficas, no como objetos aislados, sino como ideas interconectadas con otros flujos de sentido al interior de la película; pero, también, con las posibles relaciones que éstas puedan tener con otras obras, autores y con su momento histórico particular.

En el cine “moderno” (Deleuze) la imagen visual no es como la imagen “leída” de Eisenstein que a través de la música es dirigida en una dirección determinada e irreversible, ni tampoco una imagen como al principio del cine sonoro en el que el lenguaje era *visto* como algo dependiente de la imagen, sino como una imagen que implica una nueva lectura de las cosas mientras que el acto de la palabra se convierte en una imagen acústica autónoma. La imagen “arqueológica” es *leída* y vista al mismo tiempo en la medida en que rompe el encadenamiento de la forma narrativa clásica que pretendía realizarse ella misma o mejor: por ella misma. La lectura se convierte en una función del ojo, una “percepción de la percepción” que no alcanza la percepción salvo a través de su opuesto: imaginación, memoria, saber. Esta lectura, este “re-encadenamiento”, este cambio de la imagen es definido por Deleuze como una nueva analítica de la imagen<sup>89</sup>.

La imagen cinematográfica para Deleuze representa una unidad, una idea; esto significa que no estamos hablando solamente de los elementos fotográficos que componen el plano (composición,

---

<sup>89</sup> Christa Blümlinger, “Leer entre las imágenes” en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (Navarra: Punto de vista, 2007), 57.



exposición, encuadre...) sino del conjunto de partes que constituyen una unidad de significación cinematográfica (fotografía, sonido, montaje, puesta en escena, etc.). Ideas cambiantes, que no necesariamente pueden ser interpretadas en un solo sentido, sino de forma plural.

Pensar en las imágenes como ideas nos permite reconocer cómo opera la ironía como recurso retórico y poético en el cine (en nuestro caso de Werner Herzog), puesto que la ironía surge en el ejercicio dialéctico, en la yuxtaposición de todos los elementos cinematográficos.

### **3.3.2 La modernidad cinematográfica y la imagen-tiempo**

El cine moderno, en Deleuze, es aquel que se caracteriza por girar en torno a la noción del tiempo, a diferencia del cine clásico en el que el paradigma dominante es el movimiento. En el cine clásico la acción, la causa y efecto, son el motor para articular las historias y determinar sus formas; en cambio, en el cine moderno, todo gira alrededor del tiempo. El cine clásico estará, según este autor, representado por la imagen-movimiento y el cine moderno por la imagen-tiempo.

La imagen-movimiento sería la imagen organizada según la lógica del esquema sensoriomotor, una imagen concebida como elemento de un encadenamiento natural con otras imágenes en una lógica de conjunto análoga a la del encadenamiento intencional de percepciones y acciones. La imagen-tiempo se caracterizaría por una

ruptura de esa lógica, por la aparición –ejemplar en Rossellini- de situaciones ópticas y sonoras puras que ya no se transforman en acciones. A partir de ahí se constituiría –ejemplarmente en Welles- la lógica de la imagen-cristal, donde la imagen actual ya no encadena con otra imagen actual sino con su propia imagen virtual. Cada imagen se separa entonces del resto para abrirse a su propia infinitud. Y lo que ahora se propone como enlace es la ausencia del enlace; el intersticio entre imágenes es lo que gobierna, en lugar del encadenamiento sensoriomotor, un reencadenamiento a partir del vacío<sup>90</sup>.

El cine moderno retomará formas del cine clásico, para transformarlas en un ejercicio dialéctico en el que conviven el pasado y el presente de las imágenes.

El héroe clásico en el cine moderno se convierte en autómatas, personajes que deambulan por los espacios llevando consigo el recuerdo de lo que fueron. De ahí que cuando pensamos en el cine de Herzog no podamos dejar de reconocer lo particular de sus personajes y su condición de antihéroes; seres a los que se les ha privado de alguna cosa o que pretenden conquistar un sueño inalcanzable.

La taxonomía deleuziana no apunta, pues, a un repertorio lógico de imágenes más que a condición de circunscribir la pura heterogeneidad que hay en ella. ¿Qué beneficio extraer de una aproximación tal? El de pensar la imagen en términos de *potencia*. La expresión aparece por primera vez en Deleuze a propósito de lo

---

<sup>90</sup> Jacques Ranciere, *La fábula cinematográfica* (Barcelona: Paidós, 2005), 130.

patético de la imagen: “La imagen debe cambiar de potencia, pasar a una potencia superior”. Pero es toda la aproximación a la imagen fílmica la que está formulada en términos de potencia y de elevación de potencia. Así el paso de la imagen-movimiento no ha desaparecido sino que existe más que como primera dimensión de una imagen que no cesa de crecer en dimensiones”<sup>91</sup>.

Es decir, la imagen-tiempo no se opone a la imagen-movimiento sino que es una imagen-movimiento elevada a otra potencia. La una se vale de la otra, pero otorgándole mayor relevancia al tiempo por encima de las acciones.

En primer lugar, el anacronismo parece surgir en *el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia*: las imágenes, desde luego, *tienen* una historia; pero lo que ellas *son*, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma –un malestar, una desmentida más o menos violento, una suspensión. Por el contrario, sobre todo quiero decir que la imagen es “atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que se escapa por esencia, a la historicidad. Al contrario, quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa. Es lo que Gilles Deleuze, en el plano filosófico, indicó con fuerza cuando introdujo la noción de *imagen-tiempo* en doble referencia al montaje y al movimiento aberrante (que por mi parte lo llamaría síntoma)<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Menil, *op. cit.*, pág. 189.

<sup>92</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005), 28 – 29.

El cine moderno se detiene en los síntomas y deja que las imágenes se multipliquen en sí mismas en un continuo de sentidos posibles.

### **3.3.3 La imagen-cristal**

En la imagen-movimiento podemos encontrar tres tipos de imágenes: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección. Las imágenes-percepción son cuerpos, que se presentan como planos generales. El montaje con el que se les asocia es el de conjunto, como el que utiliza Dziga Vertov en sus filmes. Las imágenes-acción se definen como actos; se construyen a partir de planos medios y se articulan a través del montaje de acción, como sucede en las películas de Griffith. Las imágenes-afección son adjetivos; primeros planos, casi siempre de rostros. El montaje que les es propio es el llamado también de afección, que se encuentra, por ejemplo, en los filmes de Carl T. Dreyer.

Para llegar a la imagen-tiempo, la imagen tiene que volverse mental dejar de ser acción y transformarse en pensamiento, el estadio intermedio entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo es una imagen-mental.

La imagen-tiempo no necesita más que un suelo, un cielo, y un horizonte para aparecer, y tiempo para hacer visible el tiempo; no necesita más que un plano abierto para dejar inscribirse en ella el aparecer, no de las cosas, sino del acontecimiento puro. Quizás se deba a esto que las mejores aproximaciones a la imagen-tiempo se

reservan a los cineastas que, habiendo tomado partido por un determinado punto de vista, han sabido mostrarse atentos a lo indefinido de una vida, y acceder a esta incautación de una vida en cualquier lugar donde ésta se manifiesta. De este modo, han sabido hacer sensible este tiempo que se desliza “entre los tiempos, entre los momentos”<sup>93</sup>.

Dentro del estadio de la imagen-tiempo la forma más representativa es la imagen cristal. Las imágenes-cristal son descripciones ópticas y sonoras puras. Dan lugar a narraciones falsas, crónicas y tienen dos caras: una actual y otra virtual (presente y pasado, realidad y fantasía). El montaje, en este caso es mostraje. La profundidad de campo puede ser propia de este tipo de imágenes.

La metáfora del cristal, que refracta la realidad multiplicándola, es seguramente la más sugestiva de las fórmulas que pueden aplicarse a la representación en general del tiempo en la imagen: refractado, detenido, desmultiplicado, escindido, y siempre proyectado sobre un presente <sup>94</sup>.

Herzog, en palabras de Deleuze, es el mejor creador de imágenes-cristal, sus filmes están plagados de imágenes en donde la transformación del tiempo se revela en forma de cristal.

Tal vez sea de este modo como hay que comprender el esplendor de las imágenes de *Heart of glass*, de Herzog, y el doble aspecto del

---

<sup>93</sup> Menil, *op. cit.*, pág.195.

<sup>94</sup> Jaques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992), 257.

film. La búsqueda del corazón y del secreto alquímico del cristal rojo, no es separable de la búsqueda de los límites cósmicos, como la más elevada tensión del espíritu y el grado más profundo de la realidad. Pero será preciso que el fuego del cristal se comunique a toda la manufactura para que el mundo, por su lado, deje de ser un medio amorfo achatado que se detiene al borde de un abismo y revele en sí potencialidades cristalinas infinitas (“la tierra surge de las aguas, veo una tierra nueva...”). Herzog erigió en este film las más grandes imágenes-cristal de la historia del cine.

Las imágenes-cristal encierran esa búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu: más allá de la imagen movimiento “que nos hace aún piadosos”.<sup>95</sup>

En la metáfora del cristal se encierran varios significados, en el cine de Herzog siempre habrá esta posibilidad, la de encontrar una historia enmarcada en una reflexión o búsqueda mayor, que de alguna manera trascienda a los tiempos y espacios de la primera. De los reflejos parecen emerger otras ideas, de entre la niebla de *Heart of Glass* se desprende una sensación hipnótica (que no le pertenece sólo a los actores, recordemos que estaban hipnotizados) sino que es parte de toda la atmosfera de la película, como podemos apreciar en la figura 5.

---

<sup>95</sup> Deleuze (1984). *op.cit.* pág.105



figura 5. *Heart of Glass*

Las imágenes-cristal del cine de Herzog son precisamente las imágenes puras que tanto anda buscando, en ellas se produce la sensación de éxtasis, de verdad-belleza, y el efecto dialéctico de la ironía. Pero además, y en esto se centra el aporte de su cine, éste tipo de imágenes se encuentran en todo su cine documental no sólo en sus ficciones, otorgándole a éste un grado mucho más poético y elevándolo a una potencia distinta.

El cine de Herzog por lo tanto, se sitúa en éste territorio, dentro de la modernidad cinematográfica que se manifiesta a través de las imágenes-tiempo. Su obra en éste sentido, se caracteriza por utilizar un montaje casi invisible, por rechazar los efectos de postproducción y por dejar que sea el relato (hasta en sus obras más experimentales) quien determine la estructura del filme. Sus imágenes cargan consigo el peso del pasado, de la historia, que se aparece en el presente de lo que se filma, como una sombra indeleble, que multiplica sus reflejos; de ahí que con su cine se consigan las imágenes-cristal más sólidas e inquietantes y por tanto sublimes.



### 3.4 Teoría y tradición documental

En el cine documental, al igual que en el de ficción, también podemos distinguir dos regímenes de pensamiento distintos en torno a la imagen. Uno, al que podemos denominar clásico (por continuar con la idea de Deleuze), de corte más objetivo, atendiendo a los principios de verdad y verosimilitud que promueven los “discursos de la sobriedad”, en los que la imagen pretende ser un retrato de la realidad; y el otro, un cine subjetivo, en el que sus imágenes, pueden también provenir del mundo actual, pero interesan por su grado de expresividad y no por su correspondencia mimética. En términos de Jean Vigo:

El documental como un tipo de cine que no produce lo real, sino un modo de pensar lo real, que trasfiere un punto de vista sobre una determinada realidad y que por eso, por sus efectos, no por estar sometido a sus reglas, es un cine de vocación realista que puede adoptar una u otra *mise-en-forme*, y que, con ella, puede hacer avanzar en cada época ese fluir entre forma, expresión y comunicación<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Margarita Ledo, “Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada” en *Documental y vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, (Barcelona: Cátedra, 2005), 34.

En el trabajo teórico de clasificación de los modos de representación documental propuesto por el historiador americano Bill Nichols<sup>97</sup>, podemos encontrar una correspondencia con esta división de formas de pensar la tradición. Haciendo un recorrido por las modalidades de representación que propone, las primeras tres: la expositiva, la observacional y la interactiva o participativa estarían relacionadas con esta noción de cine clásico o de imagen-retrato, por sus pretensiones de verdad; independientemente de que entre ellas, sus formas de aproximarse a lo que filman sean distintas -descripción/ no intervención/ provocación-.

La modalidad reflexiva sería la fractura entre las dos edades, por el hecho de hacer evidente los procedimientos fílmicos con los que se registra la realidad (el equivalente a las imágenes-mentales del trabajo de Deleuze). Esta modalidad utiliza recursos de otros documentales, pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga, tanto en el recurso, como en el efecto que produce. En ella, el realizador está presente (a cuadro), no como observador, sino como un agente con autoridad, dejando esta función abierta para su estudio; y haciendo evidente su punto de vista. Esta modalidad, además de poner énfasis en la duda epistemológica, hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de la representación.

---

<sup>97</sup> Retomamos el trabajo de las modalidades de representación de Bill Nichols, a pesar de las críticas que autores como Stella Bruzzi hacen del mismo, nos parece que sigue siendo un punto de partida para estudiar las formas documentales. Discutir sobre su rigurosidad o sobre sus posibles fallos no forma parte del análisis que estamos planteando. CFR. Stella Bruzzi, *New documentary: a critical introduction* (London: Routledge, 2000).

Por último, las modalidades performativa y poética serán las que nos permitan plantearnos una forma distinta de pensar el cine documental y sus imágenes, a través de la que podemos reconocer como imagen-subjetiva. Estas imágenes-subjetivas al igual que las imágenes-cristal, van a mezclar formas clásicas y modernas. Hablamos de un cine documental que ya no busca relacionarse guardando una distancia con lo que filma sino intervenir en primera persona con lo que representa.

Resulta interesante observar como los criterios subjetivos se sitúan al inicio de la historia del cine documental, en los primeros ejercicios de vanguardia de los años 20's, y como después de haberse alejado de esta forma de representación en las décadas siguientes, en la época actual el cine documental, de alguna manera, regresa a estas primeras formas de representación mucho más cercanas al discurso poético y estilizado, que al discurso con pretensiones de verdad.

### **3.4.1 La modalidad performativa**

La quinta modalidad de representación propuesta por Nichols, se puede considerar como una actualización (reconsideración) de su primera clasificación<sup>98</sup>. Parecía que algo

---

<sup>98</sup> Las primeras cuatro modalidades (expositiva, observacional, interactiva y reflexiva) aparecen en su libro "La representación de la realidad", la quinta modalidad aparece en un texto posterior titulado "*Blurred Boundaries: Questions*

había quedado en el tintero, y que muchas de las películas documentales quedaban excluidas de sus primeras categorías. ¿Cómo se podían definir ese tipo de obras que se encontraban entre el documental reflexivo y el film-ensayo, y que se diferenciaban sutilmente de éstos?

... en *el estilo libre indirecto*, lo objetivo y lo subjetivo se entrelazan y generan una energía única de la que podemos encontrar indicios en el documental reflexivo, donde se produce una articulación parecida entre la objetividad prototípica del documental que se produce cuando éste empieza a reflexionar sobre sí mismo. Es así que el documental reflexivo abre un camino hacia su sucesor, el film-ensayo. Pero antes se sitúa el nuevo modo detectado por Nichols en los documentales modernos, el modo *performativo*, por medio del que el documental se abre directamente a la subjetividad y a la contraposición de ideas<sup>99</sup>.

Este paso intermedio, entre el documental reflexivo y el film-ensayo, tiene sus propias características, por ejemplo, en este modo de representación también existe una reflexión pero no sólo sobre cómo se registra la realidad sino sobre todos los discursos posibles que suscita el registro. Es un cine subjetivo pero no por fuerza tiene que ser ensayo.

---

*of Meaning in Contemporary Culture*” y la última en otro de sus libros: “Introduction to documentary”.

<sup>99</sup> Josep María Català, “Film ensayo y vanguardia”, en *Documental y vanguardia*, eds. Casimiro Torreiro y Jostexo Cerdán (Madrid: Càtedra, 2005), 150.

Si aplicamos al género documental el marco establecido por Roman Jakobson, con los seis aspectos que serían operativos en toda comunicación (lo expresivo, lo referencial, lo poético, lo retórico, lo fáctico y lo metacomunicativo), veremos claramente que el documental performativo articula un cambio de énfasis, ya que abroga la centralidad del aspecto referencial. Cuando se deja de enfocar el mundo histórico que nos rodea a través de una supuesta *ventana*, son la expresividad, la poesía y la retórica, en flexible combinación, las que se presentan como las nuevas dominantes – cierto es que el documental ha ostentado dichas cualidades desde *Night Mail* (1936) o *Turksib* (1929); lo que queremos subrayar es su función más inédita como *dominante* organizativa del texto<sup>100</sup>.

Un tipo de cine que se dirige a las emociones del espectador que, además de proponer un discurso congruente con la realidad (o no tanto), pretende hacer sentir, provocar, a través de recursos poéticos y retóricos. Cuando hablábamos del paisaje como imagen-tiempo, nos referíamos a éste “hacer sentir” de las imágenes, a diferencia del uso del paisaje en el cine clásico que atendía, casi con exclusividad, a la descripción del lugar en donde se sucedía la historia, el paisaje en el cine de Herzog tiene una vocación mucho más reflexiva, evocativa; lo que nos permite pensar que se acerca más a la modalidad performativa.

---

<sup>100</sup> Bill Nichols, “El documental performativo” en *Postverité* ed. Berta Sichel (Murcia: Centro Párraga, 2003), 200.

El nuevo énfasis en la poesía, la expresión y la retórica implica también una mirada nueva sobre el tema de la legitimación. Se ha agotado la fuerza operativa del proceso que consistía en identificar un problema y proponerle una solución. Nuestra evaluación y participación, pues, se produce actualmente “menos en términos de la claridad del mensaje, o de su valor de veracidad con respecto al referente, y más en términos de su poder performativo –siendo ésta una consideración puramente pragmática”. Son cuestiones de pragmática las que desplazan la dominante desde las relaciones referenciales de la obra, sus vínculos indicativos con los fragmentos del mundo histórico, hacia el terreno de su relación con el espectador. Somos *nosotros* el referente de estos filmes<sup>101</sup>.

Las imágenes-performativas, por lo tanto, tendrán este carácter subjetivo, poético y expresivo, podrán corresponderse con la realidad, pero no como principal objetivo. De ahí que sea necesario plantearse, cómo analizar este objeto en el que los contrarios conviven, y en el que los criterios anteriores ya no son válidos, aunque algunos están todavía presentes, cómo sucedía con las imágenes de la modernidad. En el cine de no-ficción de Herzog seguirá habiendo escenas propias, por poner un ejemplo, de documental observacional pero estarán puestas al servicio de una búsqueda personal y subjetiva. Se plantearán problemas, por así decirlo, pero no se expondrá una solución, las vías de interpretación siempre serán abiertas<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> *Ibíd.*, 209.

<sup>102</sup> *Handicapped Future* (1971), es la excepción, en el caso del documental de Herzog. En este filme de denuncia, si hay una propuesta, que podemos tomar cómo una posible solución al problema que se expone en el filme, es decir, la película nos dice que los niños con deficiencias físicas en Alemania, son aislados

Los documentales performativos esquivan la representación realista; dejan el aspecto referencial del mensaje entre paréntesis, en suspensión. El realismo se ve diferido, disperso, interrumpido y postergado. Estas obras plantean la posibilidad de conocer la diferencia de otro modo, lo que significa un desafío y un asedio a la epistemología realista<sup>103</sup>.

Esta modalidad propone otro tipo de realismo, uno congruente al interior del mismo, que no busque su correspondencia fuera sino dentro del propio relato. De ahí que nos resulte pertinente para referirnos a un cine como el de Werner Herzog, una propuesta que tiende mucho a ir hacia el interior.

Gracias a “la dinamita de la décima de segundo” celebrada por Walter Benjamin, el documental performativo rompe los barrotes de la prisión contemporánea (la celda de lo que es y lo que se estima conveniente, custodiados por el realismo y su lógica narrativa) para que nos larguemos a viajar por un mundo creado por nosotros mismos<sup>104</sup>.

Los ejemplos que utiliza Nichols para describir esta modalidad son: *Tierra sin Pan* (1933-1937) de José Luis Buñuel, *Nuit et Brouillard* (1955) de Alain Resnais, *Tongues Untied* (1989) de Marlon Riggs o *Free Fall* (1998) de Péter Forgács, entre otros.

---

y tienen pocos recursos para sobrellevar su incapacidad, sin embargo, en Estados Unidos hay más infraestructura y los incapacitados tienen un lugar en la sociedad igual que los demás. Es evidente cuál de los dos modelos funciona así como que la propia película invita al cambio.

<sup>103</sup> Nichols (2003), *op. cit.*, pág. 204.

<sup>104</sup> *Ibíd*, 213.

Ejemplos que nos son tan distantes de la obra de Herzog, pensemos por ejemplo, en el uso del comentario de irónico de Buñuel, en la búsqueda de la memoria y la universalidad de Resnais, en las recreaciones de Riggs o en el uso del material de archivo de Forgács, todos estos recursos también aparecen en el cine de no-ficción del cineasta alemán, en un espíritu muy similar.

### **3.4.2 La modalidad poética**

La modalidad poética, según como se puede interpretar del trabajo de Nichols, serviría para albergar a las producciones documentales de los años 20's y 30's que estaban directamente influenciadas, o bien formaban parte, de las primeras vanguardias artísticas.

La modalidad poética es particularmente experta en establecer la posibilidad de formas alternativas de conocimiento por encima de la transferencia de información convencional, al juicio de un argumento particular o punto de vista, o a la presentación de proposiciones razonadas sobre problemas que necesitan solución. Esta modalidad hace énfasis en la disposición o en el tono, y es más afectiva que expositiva. El elemento retórico permanece sin desarrollar<sup>105</sup>.

Elementos abstractos, ejercicios de montaje, de ritmo, en el que se utilizan imágenes extraídas de la realidad pero que no pretenden ser solamente descripciones sino reflexiones a través de

---

<sup>105</sup> Nichols (2001), *op.cit.*, pág. 103.



ellas mismas; y provocar reacciones concretas en el espectador, en su mayoría vinculadas con lo político.

El modo poético se inició en paralelo a la modernidad como una forma de representar la realidad en términos de una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes, asociaciones vagas. Estas cualidades se solían atribuir generalmente a las transformaciones de la industria y en particular a los efectos de la Primera Guerra Mundial. El caso del modernismo ya no parecía tener sentido en la narrativa tradicional, en términos realistas... El modo poético tiene muchas facetas, pero todas hacen hincapié en las formas en las que la voz del cineasta proporciona fragmentos del mundo histórico formando una integridad estética propia de la película en sí misma<sup>106</sup>.

En esta modalidad el punto de vista del cineasta se hace evidente, las impresiones subjetivas tendrán un valor primordial; además de ser una modalidad en la que los filmes serán congruentes con un contexto histórico y político particular.

Algunos ejemplos de esta modalidad son: *Rain* (1929) de Joris Ivens, *Play of Light: Black, White, Grey* (1930) de Lazlo Moholy-Nagy, *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright, o *Always for pleasure* (1978) de Les Blank.

---

<sup>106</sup> *Ibíd*, 103-104.

Herzog construye muchas de las escenas de sus películas documentales en esta línea, en las tres películas que analizamos encontraremos varios ejemplos, sobre todo de paisajes y animales tratados desde lo poético.

### **3.4.3 El film-ensayo**

La evolución del modo de representación documental, la tecnología digital y la influencia literaria son algunos de los factores que dan origen al film-ensayo. Estamos hablando de piezas cinematográficas, en las que la hibridación y la voz en primera persona, son sus principales características.

La forma ensayo es primordialmente ecléctica precisamente porque constituye el lugar donde afluyen todas las tendencias para resolver las contradicciones aquilatadas, tanto en el seno de cada una de ellas como en su relación con las demás, contradicciones que no podían superarse en los ámbitos especializados. Pero esta forma ensayo no podrá tomar cuerpo definitivamente hasta que la televisión no haya absorbido las anteriores contraposiciones en su magma mediático, diluyendo el documental en reportaje, y la estética de la vanguardia en los artificios del videoclip y el anuncio publicitario<sup>107</sup>.

El ensayo cinematográfico tendrá correspondencia con el literario, ambos distinguiéndose por la libertad y la originalidad, y tratando de responder a preocupaciones similares como el funcionamiento de la memoria y el lenguaje.

---

<sup>107</sup> Josep M. Catalá, “Film-ensayo y vanguardia”, en *Documental y vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro y Josexo Cerdán (Barcelona: Cátedra, 2005), 127.

Partiendo de la confesión de Chris Marker, “soy un ensayista”, los críticos cinematográficos de la época certificaron el ensayismo en el “cine de lo real” de jóvenes directores como Alain Resnais, Agnès Varda o Herni Colpi, emparentado con la literatura auto-experimental de un Michel Leiris o Henri Michaux: la atención respecto a la realidad y sus documentos se acompaña de un interés particular en la memoria y el lenguaje<sup>108</sup>.

La principal característica del film-ensayo es la de otorgar la misma importancia al proceso de creación, que a la obra en sí.

El film-ensayo hace más énfasis en los procesos de reflexión que en el contenido de la misma, sin que llegue a un estricto formalismo, porque es esencialmente el carácter del contenido el que produce las peculiaridades del proceso de reflexión. En este sentido, obviamente, en el film-ensayo las ideas no se tienen, sino que se hacen, se construyen de una manera literal. Este constructivismo debe contemplarse en sus dos vertientes, puesto que no sólo se construyen, se manufacturan, las ideas, sino también las herramientas que trabajan estas ideas, hasta el punto de que, en el film-ensayo, ambos procesos se confunden<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Blümlinger, *op.cit.*, pág. 50.

<sup>109</sup> Català, *op.cit.*, pág. 133.

Por lo tanto, el cine documental de Werner Herzog, de acuerdo con la clasificación de Nichols, se aproxima más a la modalidad performativa, pero en obras un poco más experimentales roza con la modalidad poética y cuando se decanta, por ejemplo, por utilizar material de archivo y trasformarlo desde ese punto de vista tan particular e irónico podríamos pensar que se aproxima al ensayo.

Después de lo anterior podríamos afirmar que *The White Diamond* es un buen ejemplo de modalidad performativa, por utilizar una serie de recursos expresivo, retóricos y poéticos que están por encima de la simple mostración de unos hechos; que *Grizzly Man* también es un documental performativo, pero que por el efecto espejo que se genera entre el personaje y el realizador, podríamos pensar que tiene un toque de film-ensayo. Mientras que *The Wild Blue Yonder* es un proyecto de ficción con forma documental, que se parece también al film-ensayo por el tono y por inventar su propio universo. Y puesto que lo real (las imágenes del paisaje, de los animales y tanto de los astronautas como del fondo del mar) está al servicio de la poesía, también podría considerarse que en las tres hay escenas que nos recuerdan a la modalidad poética. El cine documental de Herzog se moverá entre estos tres territorios.

### 3.5 La visión romántica

“Grandes cosas se realizan al encontrarse cara a cara, el  
hombre y la montaña”  
William Blake

Establecer una posible filiación entre el romanticismo y el cine de Werner Herzog, no es sólo una afirmación sencilla que atienda simplemente al peso de la cultura alemana sobre sus artistas, como algunas veces se ha afirmado. Existen textos como el de Corrigan, Carrère o Prager<sup>110</sup> que ya estudian esta relación, que a pesar de parecer distante y lejana, la defienden como un contexto útil para entender la obra de este cineasta alemán. Nosotros nos sumamos a esta postura porque creemos que efectivamente los temas a los que recurre, una y otra vez en sus filmes, así como la forma de plasmarlos, evocan un espíritu romántico en su obra; no sólo por el parecido entre algunos fotogramas de sus películas con cuadros románticos, sino, por una coincidencia en la forma de entender el mundo y en cómo dar cuenta, a través del arte, de ese mundo.

El romanticismo es un movimiento cultural y político de finales del siglo XVIII y principios del XIX que se caracteriza, como lo hiciera mucho después el Nuevo Cine Alemán, por ser una

---

<sup>110</sup> CFR. Emmanuel Carrère, *Werner Herzog* (Paris: Edilig, 1982).  
Timothy Corrigan, *The Films of Werner Herzog* (New York: Routledge, 1990).  
Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth* (London: Wallflower Press, 2007).

propuesta de ruptura con la norma establecida, con el canon tradicional. En este caso estamos hablando de un periodo difícil de delimitar, en el que filósofos, poetas, músicos, escultores y pintores decidieron replantearse su forma de aproximación al arte, privilegiando el sentimiento por encima del racionalismo de la ilustración o bien del clasicismo.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, en filosofía, Johann Christoph Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin, Friedrich Leopold von Hardenberg (Novalis), y Johann Wolfgang von Goethe en literatura, Caspar David Friedrich y Karl Friedrich Schinkel en pintura, son sólo algunos de los nombres que figuran en la lista de artistas románticos (éstos exclusivamente alemanes); a través de sus obras podemos intuir todo un imaginario en el que la originalidad, la hibridación, el sentimiento y la naturaleza juegan un papel protagónico.

El romanticismo es un territorio de exploración complejo, sus manifestaciones son tan diversas como el número de sus representantes, o sus posibles definiciones<sup>111</sup>; por lo que, en lugar de hablar de romanticismo como un estilo, cosa que sí se nos permite con otros movimientos artísticos, como por ejemplo el rococó o el barroco, nos hemos decantado por hablar de una visión romántica<sup>112</sup>; es decir, de un espíritu compartido por una serie de artistas de nacionalidades, oficios y puntos de vista distintos, pero

---

<sup>111</sup> CFR. Hugh Honour, *El romanticismo* (Madrid: Alianza, 1992). Capítulo I.

<sup>112</sup> Hablamos de “visión” porque nos referimos a un proceso de percepción, de cómo vemos las cosas y de cómo las entendemos.

que permanecen unidos en la historia del arte, por compartir este ejercicio de ruptura y reescritura, ligado al sentimiento y a la libertad creadora.

La visión romántica se caracterizó, sobre todo, por el sentimiento y por la originalidad con la que éste se representaba. En palabras de Baudelaire “el romanticismo no se sitúa exactamente en la elección del tema ni en la total sinceridad, sino en una manera de sentir”<sup>113</sup>.

Es aquí tal vez donde se revela una de las características más esenciales y definitorias del arte romántico: el supremo valor que los románticos concedían a la sensibilidad y a la “autenticidad” emotiva del artista, en cuanto, únicas cualidades capaces de dotar de “validez” a su obra. En lugar de reflejar los valores intemporales y universales del clasicismo, toda obra de arte romántica es única, es la expresión de la experiencia vital personal del artista<sup>114</sup>.

El autor formará parte de su obra y su obra será reflejo de él mismo, una postura que nos recuerda una de las ideas que constantemente repite Werner Herzog “*I am my films*” (Yo soy mis filmes)<sup>115</sup>. En el romanticismo cada autor mantendrá un estilo en el se refleje él mismo, por lo que se convertirá en parte esencial de su obra. Por su parte, la originalidad será la característica más representativa de toda obra romántica.

---

<sup>113</sup> Honour, *op. cit.*, pág.15.

<sup>114</sup> *Ibíd.*, 20

<sup>115</sup> *I am my films*, es también el título de un documental realizado en 1986, en el que Herzog habla sobre su trabajo cinematográfico.

La visión romántica es también, aquella que vincula todas las artes, “...se tenía la sensación de que el verdadero artista nunca era sólo poeta, o pintor, o músico, sino una combinación de todos ellos; el arte verdadero no es nunca puro: la música se encuentra latente en la poesía, la poesía en la pintura, y cada una de ellas ha de ser percibida y experimentada en la otra”<sup>116</sup>. Esta idea de conjunto entre las distintas artes tendrá cabida también en el terreno documental, podemos recordar como para Paul Rotha un documentalista debía de cumplir varios roles, entre ellos tenía que ser fotógrafo, poeta y loco (la locura puede contener, también, una connotación romántica).

Herzog es director de cine, director de ópera y actor (y podríamos agregar, siguiendo la idea de Rotha, que es también documentalista). En sus filmes podemos apreciar este gusto por vincular distintas artes al servicio del sentimiento<sup>117</sup>. La música será clave a la hora de interpretar su cine, sobre todo por el gusto de combinar piezas clásicas con folklóricas, o bien de estructurar sus filmes cómo si se tratara de composiciones o piezas musicales.

La suma de las distintas artes que pueden llegar a conformar la obra, da como resultado una serie de piezas híbridas; otra

---

<sup>116</sup> Honour, *op. cit.*, pág. 123

<sup>117</sup> Podría pensarse que por la naturaleza del cine, en cualquier película ya se están combinando una serie de elementos provenientes de distintas artes, esto es así, pero en el caso del cineasta que nos ocupa, hay una clara conciencia de éste ejercicio de traer al cine elementos de otras artes, basta con revisar el papel de la ópera en sus películas.



característica importante a destacar de este espíritu o visión romántica.

Unas veces esta sensibilidad de lo sublime (esto es, una sensibilidad preocupada por servirse de un objeto, natural o artificial, para reconocer en ella misma sus límites y llevarlos siempre más lejos) buscará inventar géneros nuevos dentro de los contemporáneos<sup>118</sup>.

El cine de Herzog por su parte, también se interesa por estos nuevos géneros, de hecho su cine documental, como mencionábamos antes, siempre se sitúa en la frontera de los modos de representación establecidos, sus propuestas serán siempre propuestas híbridas.

### **3.5.1 El paisaje romántico**

Para los artistas románticos el paisaje y la naturaleza fueron elementos fundamentales de su obra, a través de las escenas naturales, estos artistas pretendían acceder al reflejo de la condición humana y explorar su esencia.

La naturaleza, tal como la ven o, mejor dicho, la interpretan y expresan los pintores románticos, no es puramente un marco físico al que se accede mediante una descripción de su corteza, de su epidermis, sino, al contrario, es un espacio omnicomprensivo,

---

<sup>118</sup> Enrique Lynch, *Sobre la belleza* (Madrid: Grupo Anaya, 1999), 69.

profundo, esencial, con valor cósmico más, asimismo, con valor civilizatorio<sup>119</sup>.

Los artistas románticos sustituyeron con sus cuadros de paisajes a los grandes lienzos de escenas históricas o religiosas, ya que en el paisaje encontraron la manera de transmitir sus emociones y sus ideas, en conjunto.

Uno de los principales exponentes del paisaje romántico es el pintor alemán Caspar Friedrich. Nosotros creemos que Herzog recrea el espíritu de algunos de sus cuadros en sus películas, y que además, existe una concordancia sobre la postura, que toman los dos artistas frente a la naturaleza.

Friedrich no realizó, conscientemente, una ruptura con la tradición tan violenta como la que Runge proponía. Su objetivo era elevar el paisaje a “una potencia más alta”, por usar la metáfora matemática de Novalis. Aunque la mayor parte de sus cuadros representaban paisajes imaginarios, admitían, y esto era muy frecuente, una lectura literal que viera en ellos simple topografía, panorámicas de cordilleras iluminadas por la luz clara y fría del amanecer; vislumbres de ríos con brumas blancas cerniéndose sobre el agua; árboles y lagos y la aguja de la iglesia de una aldea lejana; paisajes marítimos veraniegos bajo la luna creciente y el lucero vespertino: sin viento, silenciosos y poblados por unas cuantas figuras solitarias de espaldas

---

<sup>119</sup> Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (Barcelona: Acantilado, 2006), II.

de la naturaleza. Todos son por completo creíbles. Y sin embargo, poseen también una cualidad ambivalente, casi alucinatoria<sup>120</sup>

“Eleva a una potencia más alta”, es lo que Herzog se propone con casi todo su cine, al referirse a *The White Diamond* y *Grizzly Man*, declara que con ellos pretendía llevar el documental de naturaleza a otra dimensión. Por lo que estas películas, al igual que los cuadros de Friedrich pueden ser leídos tanto en la literalidad de sus relatos como desde una perspectiva más poética. El paisaje, en estas películas, muchas veces se retrata de forma realista pero se percibe como algo alucinante, inquietante, o como algo mágico.

Los usos del paisaje, en ambos artistas alemanes, tienen este carácter espiritual, donde la naturaleza se transforma en metáfora de las pasiones y de los miedos del hombre. En la figura 6. podemos ver cómo los dos artistas se valen de la niebla y los glaciares para elaborar esta metáfora, de forma muy parecida.

---

<sup>120</sup> Honour, *op. cit.*, pág.79



figura 6. *El Océano Glaciar - Heart of Glass*

En este tipo de paisajes, algunas veces, aparecen figuras humanas, personajes solitarios, que contemplan la inmensidad de la naturaleza, éstos son personajes al “límite”, viajeros autómatas que se quedan inmóviles ante una montaña, un valle o ante los múltiples reflejos de un lago.

Las figuras de Friedrich suelen ser ajenas al paisaje -como su “caminante”-: ni pertenecen por completo a su mundo ni al nuestro, se sitúan al borde de la realidad. Inmóviles, aisladas, parecen estar en el seno de la naturaleza y al tiempo, sin embargo, como un poco fuera de ella, sintiéndose a la vez a sus anchas y enajenadas, símbolos de la ambigüedad y de la alienación. Vistiendo ropas extrañas, pasadas de moda, de cierto sabor dominguero, se diría que estuvieran orando, o más bien en autocomunión, explorando reinos situados más allá del mundo de la percepción sensible y por encima del entendimiento humano<sup>121</sup>.

Podemos pensar en algunos ejemplos, de éste tipo de personajes en la filmografía herzogiana como: Kaspar Hauser en ficción o el General Bocassa en documental, éstas figuras también visten extraño, y tratan de reconocerse en unos mundos que les son propios y ajenos a la vez. En la figura 7. podemos ver a Kaspar Hauser, en un plano de proporciones muy parecidas al monje de Friedrich. Ambos personajes tienen mucho en común, yacen de espaldas a la civilización y esperan, una espera que no es tanto física como espiritual.

---

<sup>121</sup> *Ibíd*, 84



figura 7. *Monje junto al mar- The Enigma of Kaspar Hauser*

Los héroes de Herzog no se limitan a excluir el mundo de lo común, el espacio donde la mayoría de los seres humanos organizan sus vidas, sino que existen en un vacío debido a la determinación de investigar los límites de lo que significa ser humano en cualquier medida<sup>122</sup>.

El paisaje, por lo tanto, es clave tanto para entender a los artistas románticos como para aproximarse al estudio de la obra del cineasta alemán, en él estos artistas encuentran la forma de expresar el sentimiento, y sobre todo de mezclar, de forma sutil y particular, la realidad con la fantasía.

---

<sup>122</sup> Elsaesser (1989), *op.cit.*, pág. 220.

### 3.5.2 Lo sublime

El concepto de belleza en la época neoclásica hacía referencia al objeto. Un objeto era bello si poseía algunas cualidades como las de “proporción” o “armonía”, pero en el siglo XVIII estos términos se sustituyen por otros, como: “genio”, “imaginación” y “sentimiento”, alejando el concepto de lo bello del objeto y acercándolo al sujeto. Es decir, lo bello comienza a ser entendido como una experiencia tanto del creador como del que lo contempla.

Que lo bello es algo que así nos parece a nosotros que lo percibimos, que está vinculado a los sentidos, al reconocimiento de un placer, es una idea que domina en ambientes filosóficos diversos (en el siglo XVIII)<sup>123</sup>

Y es también, en ambientes filosóficos en donde, y en respuesta al desplazamiento del concepto de lo bello, aparece el concepto de lo sublime.

El primero texto en que se define el concepto de “lo sublime” en relación con la estética, fue un tratado anónimo escrito en la Edad Media, que con el tiempo se le atribuyó al escritor de la época alejandrina Pseudo-Longino.

---

<sup>123</sup> Eco, *op.cit.*, pág. 277.

Pseudo-Longino considera lo sublime como una expresión de grandes y nobles pasiones (como las que se expresan en los poemas homéricos o en las grandes tragedias clásicas), que implican una participación sentimental tanto del sujeto creador como del sujeto que goza de la obra de arte. Longino sitúa en el primer plano del proceso de creación artística el momento del entusiasmo: lo sublime es en su opinión algo que anima desde dentro el discurso poético y arrastra al éxtasis a los oyentes o a los lectores. Longino presta mucha atención a las técnicas retóricas y estilísticas con las que se produce este efecto y afirma que a lo sublime se llega a través del arte<sup>124</sup>.

El tratado de Longino se limitaba a entender lo sublime en el marco de la excelencia y perfección del discurso, para él, el término quedaba referido al estilo noble y elevado con el que se podía elaborar un discurso retórico. Pero lo más interesante de esta primera definición es que nos permite hablar de lo sublime como un proceso, como algo que se construye, y que además, se aproxima al arte (no tiene por fuerza que limitarse al discurso retórico). De este texto también se puede desprender otro elemento que será clave a la hora de abordar lo sublime: la tragedia.

En relación con el cine de Werner Herzog hay otro elemento de esta primera definición de lo sublime, que nos refuerza la idea de que en su cine se respira este espíritu romántico, representado por este tipo particular de belleza, nos referimos al estado de “éxtasis”,

---

<sup>124</sup> *Ibíd*, 278.



ya que para el cineasta alemán no existe otro sentimiento más buscado con sus películas que éste.

Continuando con la idea de lo sublime, nos encontramos con que la obra más difundida acerca de este concepto es “La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello”, de Edmund Burke, que apareció en una primera versión en 1756 y más tarde en 1759.

Para Burke lo sublime es, “Todo lo que puede suscitar ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es en cierto modo terrible, o se refiere a objetos terribles, o actúa de forma análoga al terror es una fuente de lo sublime, esto es, produce la emoción más fuerte que el alma es capaz de experimentar”<sup>125</sup>.

En Burke, lo sublime se opone a lo bello y roza los límites de lo siniestro. Lo sublime se da, según este autor, como la emoción más extrema, que sólo se experimenta en los límites entre el dolor, y el temor.

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebató mediante una fuerza

---

<sup>125</sup> Eco, *op.cit.*, pág. 290

irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto<sup>126</sup>.

Con Burke ya se pueden establecer algunos de los parámetros para interpretar lo sublime, sin embargo, será Kant en la *Crítica del juicio* (1790) quien definirá con mayor precisión tanto las diferencias como las afinidades entre lo bello y lo sublime.

Para Kant, las características de lo bello son: placer sin interés, finalidad sin objetivo, universalidad sin concepto y regularidad sin ley. Lo que quiere decir es que se disfruta de la cosa bella sin desear por ello poseerla, se la contempla como si estuviese organizada perfectamente para un fin concreto, cuando en realidad su único objetivo es su propia subsistencia y, por tanto, se disfruta de ella como si encarnase perfectamente una regla, cuando ella misma es la regla<sup>127</sup>.

Mientras que lo sublime...

... significa el definitivo paso del Rubicón: la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello. En tanto el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma informes, desmesurados, desmadrados, caóticos, esta categoría, que un viaje por la cordillera alpina puede remover, lo mismo que la visión cegadora de una tempestad o la percepción de una extensión indefinida que sugiere desolación y muerte lenta, así un desierto

---

<sup>126</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Madrid: Tecnos, 1987), 42.

<sup>127</sup> Eco, *op.cit.*, pág. 294

arábigo, rompe el yugo, el non plus ultra del pensamiento sensible heredado de los griegos, abriendo rutas hacia el Mare Tenebrarum. La exploración del nuevo continente, iniciada por Kant de forma decisiva y decidida, correrá a cargo del romanticismo<sup>128</sup>.

Lo sublime, por tanto, puede considerarse un proceso para acercarnos a la naturaleza y al arte; pero también es un estado en el que la belleza se vuelve inquietante, caótica, descontrolada, inalcanzable. Lo sublime se puede apreciar iconográficamente en tempestades, desiertos, mares, y tantos otros paisajes naturales detrás de los cuales se esconden el peligro y la fascinación a la vez.

A los ojos de los románticos, a los que Rousseau imprime un sello decisivo y duradero, se abre un horizonte que Kant prudentemente entreabrió con la crítica a lo sublime. La naturaleza misma, opuesta al artificio de la historia, resulta oscura, informe, misteriosa: no se deja captar por formas precisas y nítidas, sino que conmueve al espectador con visiones grandiosas y sublimes. Por eso no se describe la belleza de la naturaleza, sino que se experimenta directamente y se intuye lanzándose a su interior<sup>129</sup>.

Lo sublime nos permite reconocer en el arte otra forma de acercarnos al mundo, dónde el hombre será sólo una pequeña parte de ese universo inabarcable, un explorador, que no puede controlar lo que tiene delante.

---

<sup>128</sup> Eugenio Trías, *Lo Bello y lo Siniestro* (Barcelona: Seix Barral, 1982), 20-21.

<sup>129</sup> Eco, *op.cit.*, pág. 312

Si se relaciona tal grandeza con la intuición de lo bello (como Immanuel Kant diría, uno tiene la sensación de que un proyecto o plan de la naturaleza está siendo plasmado en los mismos contornos del mundo descrito en la obra) o, si se relaciona con la sensación de lo sublime (la idea de que las imágenes y sonidos descritos exceden nuestra capacidad para comprenderlos, debido tanto a su grandeza como a su dinamismo), verdaderamente existe algo que puede ser descrito como “éxtasis” en muchas de las películas de Herzog<sup>130</sup>.

Por tanto, si pensamos en los escenarios recurrentes de sus historias: el desierto, la selva, la montaña, el fondo del mar, parece que podemos establecer una concordancia iconográfica con el concepto de lo sublime. Y si revisamos los temas de la obra de Herzog como pueden ser: el origen y el fin del mundo, la incomunicación, las peregrinaciones o las empresas inalcanzables, podemos establecer también una correspondencia a este nivel.

... lo sublime nos obliga una y otra vez a revolver en nuestras facultades para procurar una satisfacción racional que, no obstante, sabemos que no habremos de obtener nunca. ¿Qué objetos podían suscitar la sensación de algo sublime? Lo inconmensurable, lo desproporcionado, por colosal o inabarcable, lo infinito, lo que no tenía forma o contorno, es decir, todo aquello que por su propia naturaleza no podía ser condenado así como feo o repugnante<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Prager, *op.cit.*, pág. 7

<sup>131</sup> Lynch, *op.cit.*, pág. 60.

En los filmes de Herzog nos enfrentamos a estos sentimientos de desproporción e infinito, tanto en sus historias, como en la forma en que se presentan y en la experiencia casi física que provocan en el espectador.

El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer. El objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto. Es un objeto que, de aproximarse a él el individuo que lo aprehende, quedaría destruido o en trance de destrucción. Ese objeto puede ser un huracán, un ciclón, un tifón; o algo que, cuando menos, constituye para el sujeto una angustiada amenaza: el océano sin límites, el desierto desolado. No en vano el desierto era considerado por las viejas religiones dualistas maniqueas la morada del príncipe de los infiernos, el reino mismo de la Nada o la emergencia sensible del abismo sin fondo y sin fundamento. Para poder ser gozado – requisito kantiano del sentimiento estético- el objeto debe ser contemplado a distancia: sólo de este modo se aseguraría el carácter “desinteresado” de la contemplación<sup>132</sup>.

En la filmografía de Herzog se puede respirar el gusto por lo exótico y lo diferente. Un ejemplo es el filme *Wodaabe - Herdsmen of the Sun* (1989) en esta película Herzog retrata un ritual de conquista de una tribu nómada africana. Además del exotismo de la tribu, este filme plantea una reflexión al rededor del tema de la belleza. Para cada cultura la belleza dependerá de ciertos patrones, para los Wodaabe el hombre bello debe ser alto, y debe tener los

---

<sup>132</sup> Trías, *op.cit.*, pág 25

dientes y los ojos, lo más blanco posible (figura 8). Exotismo y belleza se entrelazan dejando surgir el sentimiento de lo sublime.



figura 8. *Wodaabe - Herdsmen of the Sun*

La visión romántica propone, por lo tanto, una manera diferente de apreciar lo bello, la categoría de belleza será entendida de forma distinta después de este periodo. Es en este punto, en el que nos interesa establecer una relación entre las imágenes del cine de Werner Herzog, que creemos poseen una belleza particular, una belleza inquietante, y por tanto, sublime.

En general, todo el arte avanza o se arrastra hacia la epifanía, hacia la quietud o el éxtasis. (...) La forma en que el hombre encuentra el árbol en El país del silencio y la oscuridad es similar a la forma en que asistimos a revelaciones sobre la naturaleza tanto humana como física en las películas de Werner Herzog: todo conduce hacia ese estado de quietud. Y el efecto de sus visiones es similar al acto de abrazar el tronco de los sentidos y adquiere una belleza prístina. Sus imágenes más potentes se mantienen en la pantalla durante largo,

largo tiempo: yacen contigo hasta que llegas a conocerlas. Permanecen en la pantalla hasta que se restablece una relación antigua y primaria con ellas. A menudo están “inmóviles” y siempre son “sencillas”: la niebla flotando entre las montañas, el agua agitándose o arremolinándose en un río; la nieve que cae; una figura solitaria sentada ante el paisaje; un estanque helado en un bosque despojado. Obligado (o más bien invitado) a contemplar esas imágenes, uno empieza a mirarlas durante más tiempo del que está acostumbrado a mirar una imagen. Uno comienza a verlas como si fuera la primera vez, y se sale de la tierra del silencio y la oscuridad a la que nos conduce el mundo moderno (y mucho arte moderno) con esa proliferación de imágenes que se confunde con la abundancia. Ver una película de Herzog es, en cierto modo, como ver después de haber estado ciego largo tiempo y como oír después de haber estado sordo. Es como tropezar con el tronco de un árbol<sup>133</sup>.

Cuando pensamos en los paisajes de selva y montaña, que aparecen a lo largo de toda su filmografía, reconocemos que son imágenes bellas, pero también que son inquietantes. Las escenas de naturaleza de las películas de Werner Herzog nos invitan a mirar algo más de lo que a simple vista observamos, y causan en el espectador una sensación física, algunas veces hipnótica (un estado de éxtasis). Tropezar con el tronco de un árbol o bien, volar por la selva o la montaña, son imágenes que te invitan a sentir lo natural de forma diferente, como si miraras después de haber estado ciego y como si escucharas después de haber estado sordo: son escenas extáticas: sublimes.

---

<sup>133</sup> Lawrence O’Toole, “The Great Ectasy of Filmmaker Herzog”, *Film Comment*, Noviembre-diciembre, 1979, 34-39.

## a) Lo siniestro

Lo sublime esta al límite de lo siniestro, otro concepto desarrollado en el romanticismo a través del trabajo de Freud “Lo siniestro”<sup>134</sup>, en el que se exploran las posibilidades de lo ominoso.

En lo siniestro parece producirse en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto con la realidad: así la inmortalidad, la resurrección de los muertos en esta vida, la producción, por efecto del puro pensamiento, de efectos reales sin concurso de actividad<sup>135</sup>.

Lo siniestro a diferencia de lo sublime, tiene una connotación más psicológica y se aleja aún más de la idea de belleza, pensar en lo siniestro como un tipo de belleza es estirar mucho el término, mientras que lo sublime aún puede ser considerado como bello, como una forma particular de lo bello.

Los motivos siniestros son los siguientes:

1. Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia).
2. Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble.

---

<sup>134</sup> Sigmund Freud, “Lo Siniestro”, <http://www.librosgratisweb.com/html/freud-sigmund/lo-siniestro/index.htm>

<sup>135</sup> Trías, *op.cit.*, pág. 40



3. “La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”
4. La repetición de una situación
5. Unas imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos
6. Se da lo siniestro cuando lo fantástico se produce en lo real

En el cine de Herzog podemos encontrar algunos de los anteriores motivos siniestros: al nivel de los argumentos, podemos pensar que muchas de sus historias son trágicas y que en ellas se mezcla lo fantástico y lo real. Al nivel de personajes encontramos, mutilados, enanos, sordos y ciegos, o hipnotizados, que también responden a estas características.

Pero tenemos que ser precavidos a la hora de adscribir las imágenes del cine de Herzog al imaginario de lo siniestro, porque no debemos olvidar que este es un concepto ligado a la psicología, y que el cine de Herzog no tiene esta pretensión, es decir, cuando hablamos de los personajes “locos” de su cine, lo relevante no es qué tipo de patología presenta el personaje, sino la idea de locura, en sí. Una conceptualización más filosófica y mucho menos psicoanalítica.

Por eso creemos que la belleza inquietante de sus imágenes encuentra respuesta en el imaginario sublime, que colinda con lo

siniestro pero que no lo es del todo. En el que los universales tienen mayor peso que las características particulares.

Lo siniestro<sup>136</sup> puede ayudarnos a hacer una lectura del cine contemporáneo pero sobre todo del cine de ficción en el que abundan los seres no-vivos, personajes en coma, muertos vivientes, clones, etc.

Este tema está desarrollado en el trabajo de Thomas Elsaesser sobre el cine de Hollywood frente al cine europeo<sup>137</sup>, en el que desarrolla una idea clave a manera de juego de palabras: para este autor el cine *post modern* puede también ser *post mortem*; es decir, el cine postmoderno se construye a partir de los seres que se encuentran entre vivos y muertos. Sin embargo, creemos que está no es la línea más pertinente a seguir para el trabajo de interpretación que estamos realizando, puesto que se aleja del tipo de cine que estamos estudiando: el de no-ficción.

---

<sup>136</sup> CFR. Josep María Català, *Pasion y conocimiento* (Barcelona: Cátedra, 2009).

<sup>137</sup> CFR. Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to face with Hollywood*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005).

### 3.5.3 La ironía romántica

Otro concepto clave a rescatar de los postulados románticos es el de la ironía, que estará presente en todo el arte moderno, (y en el cine de Werner Herzog). La ironía es una idea romántica que se irá desarrollando de tal forma, que la estética de los años subsiguientes no podrá dejar de tomar en consideración.

Con razón puede interpretarse el arte romántico y su fundamentación teórica como la anticipación acaso más estimulante de la Modernidad. Desde el fragmento estilizado artísticamente pasando por el *work in progress*, desde el concepto pasando por la crítica de la tradición, desde la libertad absoluta del artista hasta la disolución del arte en una forma de vida, se encuentra ya todo lo que sólo a partir del fin de siècle ha entrado en la conciencia colectiva. A ello obedece asimismo que el auténtico concepto central de la estética schlegeliana contravenga y a la Modernidad, obteniendo con ello un cariz casi postmoderno: La ironía<sup>138</sup>.

Este concepto no debe entenderse sólo como recurso estilístico, sino como un concepto epistemológico, es decir, se desarrolla, al igual que el concepto de lo sublime, en el terreno de la estética y la filosofía.

... el uso romántico de la ironía tiene sus raíces en el método dialógico socrático: al utilizar la ligereza incluso en el caso de contenidos graves y comprometidos, el método irónico permite

---

<sup>138</sup> Honrad Paul Liessmann, *Filosofía del arte moderno* (Barcelona: Herder, 2006), 56.

simultáneamente dos puntos de vista o dos opiniones opuestas sin una selección preconcebida o juicio previo. La ironía es, por lo tanto, un método –por no decir incluso el método- filosófico. Además, la actitud irónica permite al sujeto un doble movimiento de aproximación y alejamiento en relación con el objeto: la ironía es una especie de antídoto que refrena el entusiasmo relacionado con el contacto con el objeto y la anulación en el objeto mismo, pero que impide también la caída en el escepticismo relacionada con el distanciamiento del objeto<sup>139</sup>.

La originalidad que pretende alcanzar el arte romántico se consigue, muchas veces, mediante el método irónico; “dotar de ligereza un contenido grave” se volvió el recurso para desarrollar en paralelo el ingenio y la reflexión que muchos de estos artistas plasmaron. No significa despreciar el contenido sino distanciarse para asimilarlo mejor; y sobre todo contraponer puntos de vista que hacen evidente lo difícil que es sumarte a una sola verdad.

... la ironía es uno de los conceptos claves del romanticismo para entender y aplicar esta necesaria unión de los dos polos, un modo de control del artista para no dejarse dominar ni por el entusiasmo subjetivo incontrolado, ni por el poder esclavizante de su objeto creado. Es, en el fondo, lo contrario del consejo de Rilke al joven poeta: “Ironía: no se deje dominar por ella, especialmente en momentos no creativos”. Se trata, por contra, de la economía del entusiasmo y el control en el acto de crear, la búsqueda de la unión entre la limitación clásica y el entusiasmo subjetivo<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Eco, *op.cit.*, pág. 318

<sup>140</sup> Domingo Hernández Sánchez, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno* (España: Ediciones Universidad Salamanca, 2002), 67.

La ironía requiere un control porque, de alguna forma, es síntesis de un fenómeno más complejo, a través de ella se hace visible una parte puntual de la reflexión, que no siempre puede reconocerse en la superficie.

La ironía de la que habla Schelgel es el recurso del poeta para mantener su obra en perpetuo devenir, inagotable en sus significados, progresiva, permaneciendo tanto el autor como su objeto artístico en una superación constante de las limitaciones. Es otro modo de mostrar la búsqueda romántica del infinito<sup>141</sup>.

La búsqueda del infinito en los filmes de Herzog puede traducirse en su gusto por permanecer y crear situaciones límite. Esta idea de límite puede verse reflejada en los riesgos que corre él y su equipo a la hora de rodar en la selva, la montaña o el hielo de la Antártida; pero también en las decisiones que toma a la hora de filmar, situando su obra en los márgenes de la representación, ya sea de ficción, documental o experimental. Esta idea de infinito también se completa cuando pensamos en su obra como una sola pieza, una película sobre el hombre y sus límites que se ha ido construyendo a lo largo de cuarenta años. De ahí que nos resulte tan cercana, a esta idea (o bien proceso) de la ironía.

La ironía relativiza toda finitud y el individuo se supera a sí mismo, con lo que la ironía debe entenderse como forma de lo paradójico, que por un lado disuelve las particularidades y por el otro las vuelve a reunir conjuntando el entusiasmo y la reflexión: “Ironía es

---

<sup>141</sup> *Ibíd*, 69-71

disolvente universal y síntesis de reflexión y fantasía, de armonía y entusiasmo”. Por ello la ironía “contiene y provoca un sentimiento del irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado, de la imposibilidad y la necesidad de una plena comunicación”. Siempre hay un problema de comunicación en el discurso irónico... se trata de una reivindicación del caos, de la paradoja, de la parábasis, pero no como mero desorden, mera anarquía subjetiva<sup>142</sup>.

Esta necesidad de comunicación se hace evidente cuando, en el ejemplo del cine de Herzog, una película hace referencia a otra, y necesitas del universo completo para comprender la ironía, como es el caso de las imágenes que ilustran el último recuerdo visual de Fini Straubinger, en *The Land of Silence and Darkness*; ella menciona que su último recuerdo es el de ver a un saltador de esquí suspendido en el aire, y las imágenes con las que la película ilustra este recuerdo son las de Steiner en cámara lenta mientras realiza un salto, estas imágenes provienen de otro filme (*The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*); con este gesto, Herzog pone en duda la verosimilitud de la historia de Fini. Su cine se corresponde con él mismo, sus referentes están al interior, las imágenes de sus películas se repiten y sus músicas también.

En *Grizzly Man*, hay una escena en la que Timothy Treadwell pierde los estribos y comienza a insultar a las autoridades de la reserva natural, en la que realiza su labor de protección de los osos pardos, el personaje muestra una ira profunda y una falta de control extrema, y mientras vemos estas imágenes el narrador

---

<sup>142</sup> *Ibíd*, 72

(Herzog) dice que él ya había presenciado este tipo de locura en anteriores rodajes, sobra decir que se refiere a Klaus Kinski, del que sabemos, sobre todo por la película de Michael Goodwin, *Burden of Dreams* (1982) un documental de cómo se rodó *Fitzcarraldo*, que también tenía un fuerte temperamento. Volvemos a este juego de correspondencias entre todas sus películas.

En este sentido también, el caos, la paradoja, la autoparodia, la contradicción, y el colocarse a sí mismo como tema, serán rasgos que comparten tanto la ironía romántica, como el universo herzogiano.

Como dice Eco, el juego metalingüístico de la irónica siempre corre el riesgo de no entenderse, y, con ello, de ser rechazado. Pero es que ese riesgo es la máxima cualidad de la ironía, el hecho de que “siempre hay alguien que toma el discurso irónico como si fuese serio”<sup>143</sup>.

Esta es una de las razones de porque no hay que pensar el cine documental de Herzog como algo ortodoxo, estamos frente a un discurso irónico, si intentas tomarlo en serio, te estás perdiendo del texto, es por eso que no hay que buscar otras formas para interpretar su cine de no-ficción porque los criterios de siempre, te llevan a no comprender la ironía.

---

<sup>143</sup> *Ibíd*, 73

Por lo tanto, sostenemos que el cine de no-ficción de Werner Herzog tiene una vocación romántica, que se hace evidente en primer lugar por el tipo de imágenes que utiliza, imágenes sublimes en las que la naturaleza y la exploración tienen mucha importancia; y en segundo por el espíritu irónico que se respira en sus filmes, no sólo por el humor con que presenta sus historias, sino también por el grado de contrarios que habitan en ellas y que motivan el ejercicio dialéctico, que forma parte de la ironía entendida como método filosófico.

Como resultado del recorrido anterior podemos extraer algunas de las principales características del cine de no-ficción de Werner Herzog:

Las películas documentales de Werner Herzog son propuestas que rescatan los postulados del Nuevo Cine Alemán en el sentido de procurar la libertad de creación, retomar el tema de la identidad nacional, utilizar un tipo particular de realismo (irónico) y también por estar influenciadas por otras artes (principalmente por la música).

El cine de Werner Herzog se distingue del de sus compañeros del NCA por tratar temas más universales, por salir en busca de las imágenes puras y por ser un producto de éste cineasta autodidacta que cree que hacer cine se hace andando.



El cine documental de Herzog se parece mucho a sus ficciones, ambos comparten los mismos temas y formas. El cine documental de Werner Herzog utiliza una serie de recursos que son más frecuentes en el cine de ficción como pueden ser: el control en la puesta en escena, los ralentizados y la música, la repetición de tomas, la invención de citas o los diálogos prefabricados, y sobre todo la intervención nada sutil por parte del realizador.

Su cine documental busca una verdad extática, y la presenta siempre como el hallazgo de un explorador que desde una mirada ingenua (*stupid eye*) expone sus descubrimientos.

El cine de Herzog es moderno en el sentido que participa del paradigma del Tiempo, y sus imágenes son imágenes-cristal puesto que son siempre reflejo de algo más: de una película anterior, de un pasado previo a la historia que se cuenta, o bien son el preámbulo de una serie de imágenes que vendrán después pero estarán siempre relacionadas.

El cine documental de Herzog aunque en apariencia tenga todos los ingredientes para considerarlo un documental expositivo (siguiendo la clasificación de Nichols), por todos los recursos poéticos que utiliza podría situarse más cómodamente entre las coyunturas de la modalidad performativa, poética e incluso del film-ensayo.

En el documental de este autor -como en todo su cine- se puede respirar un espíritu romántico, que se caracteriza sobre todo por la belleza de sus imágenes, una belleza sublime y por la ironía con la que se enfrenta a lo que filma y luego da cuenta de ello.

#### 4. LO IRÓNICO-SUBLIME EN *THE WHITE DIAMOND*, *GRIZZLY MAN* Y *THE WILD BLUE YONDER*

---

*The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* son tres películas de no-ficción que se caracterizan principalmente por encontrarse al límite de las convenciones, y por proponer una particular reflexión sobre la naturaleza.

Las dos primeras, por ejemplo, se parecen al documental de naturaleza pero sin serlo del todo, la tercera es una película de ciencia ficción pero estructurada como si se tratara de un documental expositivo. *Grizzly Man* además se sitúa entre el documental de montaje y el *Found Footage Film* por lo que no puede considerársele propiamente ni uno ni otro<sup>144</sup>. Y así podría crecer y crecer la lista de “se parece, pero no del todo”; de ahí que para referirnos a estas tres películas haya que recurrir al concepto de límite, porque para explicarlas tenemos siempre que situarnos en las coyunturas, en la frontera de las distintas formas de representación.

*The White Diamond* y *Grizzly Man* son dos películas que llevan el documental de naturaleza a otra dimensión, como revisábamos antes, y es que en ambas cintas la naturaleza juega un papel muy importante, sobre todo por la reflexión que consiguen sobre los límites del hombre y su entorno -que puede considerarse

---

<sup>144</sup> Cfr. Josep María Calalà, *Pasion y conocimiento* (Barcelona: Cátedra, 2009).

un interesante aporte ecológico<sup>145</sup>-. Pero también, es verdad que no comparten las pretensiones didácticas o científicas generalmente asociadas a este tipo de documentales. Por lo tanto, están en el límite del documental de naturaleza colindando con otras formas y nutriéndose de ellas, lo que da como resultado un par de propuestas híbridas, en las que lo natural es importante pero sólo como herramienta para explorar otros territorios.

*The Wild Blue Yonder* también reflexiona sobre la naturaleza, de hecho de forma aún más directa y radical que las otras dos, la historia se basa en la tesis de que nosotros mismos nos estamos acabando el planeta y que llegará un día en el que ya no tengamos a donde ir; pero al ser una historia ficticia contada como documental, la distancia con el documental de naturaleza se agiganta. Sin embargo, esta idea de reflexión sobre lo natural es justo lo que nos permite identificar a estas tres películas como un conjunto<sup>146</sup>, puesto que, entre ellas coinciden en ésta forma particular de pensar la naturaleza y sus límites, independientemente de la forma en cómo lo hacen. Las películas de Herzog, como ya habíamos mencionado, suelen parecerse mucho más entre ellas, y nuestras tres películas no son ninguna excepción.

---

<sup>145</sup> Uno de los temas más tratados en el documental de los últimos años, es el de la ecología, películas sobre el cambio climático o sobre el ahorro de energía serán las que encabezan la programación de festivales y ciclos de este tipo de cine; nosotros creemos que nuestras tres películas también pueden sumarse al debate sobre este tema, aunque no sea su principal interés.

<sup>146</sup> *Encounters at the End of the World* es también una película que comparte esta reflexión por la naturaleza, pero decidimos no incluirla en la muestra porque para los fines de esta Tesis no aporta nada nuevo.

Esta idea de límite, en conjunto con la de reflexión sobre la naturaleza, encierra una serie de correspondencias con el arte romántico, puesto que, como apuntábamos antes, el romanticismo pretendía nutrirse de otras manifestaciones y generar nuevas formas (híbridos), y porque también, es en este periodo artístico en el que la naturaleza va a ser exhaustivamente representada y estudiada, entre otras cosas porque servía como escenario para revelar un tipo de emociones y sentimientos nuevos.

*The White Diamond, Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* por lo tanto serán tres propuestas híbridas, que reflexionan sobre la naturaleza y sus límites, propuestas de no-ficción poco convencionales, ¿pero en qué consiste esta particularidad?, o bien ¿qué papel juega lo romántico en esta forma de hacer cine? y sobre todo ¿cuáles son los recursos que utilizan?

Las principales características formales de *The White Diamond, Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* son el tono irónico y la belleza de sus imágenes<sup>147</sup>. Pero ambas características tienen el mismo valor, de alguna manera están mezcladas y pueden entenderse como una sola. De hecho si seguimos desarrollando la idea de límite que enunciábamos antes, encontraremos que éstas películas no sólo se encuentran -para definir las o clasificarlas- en

---

<sup>147</sup> Como pudimos observar en el capítulo anterior, todas las características del cine de no-ficción de Werner Herzog (el realismo irónico, la libertad de creación, el pasado artístico, la búsqueda de las imágenes puras, la estilización, la verdad extática y el “*stupid eye*”, etc.) se relacionan con el concepto de ironía y de lo sublime.

los límites de las convenciones, sino que esta idea de límite también se encuentra al interior ellas, tanto en los temas que desarrollan (cruzar los límites será un argumento general presente en los tres filmes) como en las formas de presentarlos; y para analizarlas, por lo tanto, tenemos que situarnos también en un territorio fronterizo.

Lo irónico-sublime es la figura retórica que nos permite explicar como se construyen las imágenes, en este caso nos permite dar cuenta tanto del humor como de la belleza que conforma la estética del cine de no-ficción de Werner Herzog.

Lo irónico-sublime es una figura mixta, que se revela tanto en los temas como en la forma de cada una de las películas<sup>148</sup>. En los temas a través de los elementos de origen romántico que se repiten en sus argumentos (la tragedia, el viaje y la catarsis), y también, en el tipo de personajes que protagonizan sus historias (fanáticos, inocentes y documentalistas).

En términos formales lo irónico-sublime se manifiesta a través del montaje (por cómo inician las películas, a través del diálogo hilarante que se construye entre los personajes y sobre todo por el comentario surrealista del director), y también, a través de

---

<sup>148</sup> La división entre tema y forma en este tipo de películas también resulta tanto delicada, puesto que cómo revisamos anteriormente, son tres filmes que también se aproximan de cierta manera al film-ensayo, lo que nos permite entender porqué cuesta tanto trabajo separar qué cuentan las películas de cómo lo hacen, recordemos que una de las principales características del film-ensayo es que esta división es casi inexistente.

algunos motivos visuales que se vuelven el sello distintivo de este gesto (la ausencia, el paisaje, la confesión y el éxtasis).

#### 4.1 Argumentos

*The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* son tres películas de formas muy distintas pero con temas no tan diferentes entre sí. Este parecido puede apreciarse cuando revisamos sus argumentos y podemos reconocer en ellos elementos de origen romántico que se repiten como son: la tragedia previa, el viaje y la catarsis.

*The White Diamond* cuenta la historia del Dr. Graham Dorrington, un ingeniero aeronáutico que trabaja en un nuevo prototipo de nave silenciosa que le permita volar y filmar por encima de la copa de los árboles.

Lo que motiva este proyecto es el deseo, por parte del Dr. Dorrington, de sanar una herida del pasado. Hace 10 años él ya había diseñado una nave de características similares por encargo de su amigo documentalista Dieter Plage, que pretendía filmar la copa de los árboles en Sumatra; sin embargo, el globo falló, costándole la vida al cineasta.

Es el momento de intentarlo otra vez, ahora con la ayuda de otro documentalista, en esta ocasión es Werner Herzog quien ocupará el lugar de Dieter Plage. Y es así como

científico y cineasta se marchan a la selva de la Guayana a intentar filmar la copa de los árboles, utilizando el nuevo globo de helio fabricado por el Dr. Dorrington, bautizado posteriormente como “diamante blanco”.

La empresa no resultará sencilla, habrá que adecuarse al clima y vivir la selva con todo lo que esto representa, superar los errores de ensamblaje que podrían ser fatales, y tratar de mediar con los otros miembros de la expedición que no están del todo convencidos de la viabilidad del proyecto. Todo esto sumado al proceso catártico que requiere enfrentarse a las culpas y errores del pasado que vive el Dr. Dorrington.

Sin embargo, un nuevo personaje aparece en la historia para brindarle su confianza al Dr. Dorrington, y para aportar un tono fresco y divertido al relato. Mark Anthony Yhap es un nativo de la zona, que desde la sencillez de su forma de vida “rastafari” queda maravillado con la idea de volar (y con la película en si). Va a ser él quien apoye al Dr. Dorrington cuando parece que todo está perdido, y el primero en festejar el logro del aeronauta cuando éste por fin va a poder elevarse en el globo y filmar, en silencio, la copa de los árboles.

La recompensa que recibe Marc Anthony por su confianza y apoyo será volar, él también se deslizará en el diamante



blanco. Y es así como científico, cineasta y nativo comparten la experiencia de haber volado por encima de la selva y contemplado una parte de la naturaleza nunca antes vista.

El argumento central de la película puede considerarse irónico-sublime, en primer lugar porque conlleva una tragedia previa, un pasado que precede lo que se cuenta, y que estará presente en todo momento en el filme. La primera expedición siempre será reflejo de la anterior, una especie de imagen-cristal, en la que los tiempos se entrelazan y en la que el recuerdo del accidente anterior se convertirá en un fantasma, que deambula por la selva y se aparece en ciertos momentos de la película.

Esta tragedia previa sólo puede sanarse a través del viaje, otro elemento irónico-sublime, recordemos que el artista romántico es un viajero por excelencia, sale al encuentro de sus propias aventuras. Ir en busca de lo desconocido, de lo inabarcable, de lo exótico, revela un gusto por lo sublime; y hacerlo sabiendo que todo puede acabar en fracaso lo convierte también en irónico.

Por lo que, la alegría en esta historia siempre va a tener un sabor agrídulce, volar el Diamante Blanco para el Dr. Dorrington no es del todo una victoria es más bien un ejercicio de catarsis, de redención (otro gesto irónico-sublime). Este gesto vuelve aún más compleja la historia que se cuenta, porque simplemente desborda los límites del relato. La importancia ya no sólo radica en poder

volar por encima de la selva, sino que conseguirlo, a través de esta nueva expedición, es sanar la culpa del primer intento que terminó en tragedia. La sensación es de estar frente a dos películas distintas que se mezclan constantemente.

Por su parte, *Grizzly Man* muestra una serie de opiniones e imágenes que nos ayudan a completar información para reconstruir y reflexionar sobre la historia de Timothy Treadwell, un hombre que decidió reinventarse a sí mismo, dejar atrás una vida de alcohol y drogas, para convertirse en protector de los osos pardos.

Durante trece veranos estuvo viajando a la península de Alaska para convivir con ellos, y en los últimos cinco se acompañó de una cámara para registrar su hábitat. Un archivo en video de aproximadamente 100 horas, en donde además del mundo salvaje, se refleja también otro, el mundo interior de Timothy Treadwell.

En paralelo a las expediciones, Treadwell era invitado por las escuelas a dar charlas sobre la vida de los osos, a programas de televisión para explicar su causa, y fue miembro de algunos grupos ecologistas, que convalidaban su labor, lo que lo convirtió en un personaje público. Hasta que un día, terminó siendo devorado junto a su novia Amie, por un oso, en la que fuera su última expedición.

Herzog propone reconstruir la vida y muerte de este controversial personaje, a través de las opiniones de sus amigos, de su familia, de algunos especialistas en osos, del equipo de rescate, y de él mismo, quien como documentalista y cazador de imágenes declara estar frente a “un documental sobre el éxtasis humano y la confusión interna más oscura”.

Lo primero a rescatar del argumento central de *Grizzly Man* es la ironía, la película cuenta la historia del protector de los osos que muere devorado por ellos. Desde el momento en que sabes que Timothy Treadwell está muerto -y que además se lo comió uno de sus protegidos-, las opiniones que se puedan generar sobre el personaje cambian.

Nuevamente los ingredientes irónico-sublimes están servidos, en primer lugar *Grizzly Man* cuenta una historia que parte de una tragedia previa: la muerte del protagonista. Esta tragedia a su vez origina una serie de viajes: uno físico, en el que Herzog y su equipo exploran la península de Alaska dónde vivió y murió el hombre Oso, otro mental, un viaje por la memoria de los que conocieron a Timothy Treadwell (entrevistas), y por último, un viaje al interior del personaje (utilizando como transporte el material que filmó).

El primer viaje resulta particularmente interesante porque Herzog no se conforma con trabajar con el material de Treadwell y con entrevistar a los especialistas, amigos y familiares que lo conocieron, sino que también se traslada a explorar con su cámara la zona en la que vivió y murió Timothy. Parece que en el recorrido de los espacios originales encuentra una especie de revelación, que no obtiene con el material de archivo. Este gesto es muy habitual en su filmografía.

...en *Lessons of darkness* (1992), la cámara recorre lentamente, una habitación en la que están expuestos instrumentos de tortura. Están colocados, uno al lado del otro. Son aparatos hechos de objetos de uso cotidiano, como puede ser una botella de refresco rota, una tostadora, o una silla a la que han cambiado el asiento por una parrilla eléctrica. En la escena no sucede nada, sólo asistimos a la exposición, al *travelling* que recorre la habitación y sus objetos que, anteriormente, fueron escenario y armas de tortura. El duelo y el dolor se manifiestan en la ausencia, en el movimiento de cámara que carga consigo las sombras del pasado. Sus usos han sido negados, no registrados, pero no por ello desaparecen. Un gesto al que hemos asistido antes en el cine documental, visitando el escenario de los campos de concentración nazi, diez años después de terminada la guerra, en la síntesis de pasado y presente que retrató de forma magistral Alain Resnais en *Nuit et brouillard* (1955)<sup>149</sup>.

El recorrido que efectúa la cámara de Herzog sobre el laberinto de los osos, tiene este mismo sentido, retratar a través del *travelling* el paisaje vacío, y en ese espacio vacío, bello, reconocer

---

<sup>149</sup> Alcalá, *op.cit.*, págs.166-167

el espíritu de Treadwell. Este recorrido por el paisaje natural refleja el panorama interior del personaje, un gesto sublime, con el que se puede entender la idea de verdad extática, porque aquí el paisaje se presenta como metáfora del alma humana.

Estos viajes tienen también una pretensión catártica “detrás del proyecto de protección había una búsqueda personal, una necesidad de autoconocimiento de la que no estamos exentos ninguno de nosotros”, la redención se da en el momento de que su causa sirvió para aportar un poco al entendimiento de la naturaleza, pero no animal sino humana.

*The Wild Blue Yonder*, nos relata dos historias ficticias, la primera es la de un Alienígena que proviene de un planeta llamado “Blue Yonder”, que se estableció en la Tierra con la finalidad de crear una nueva comunidad, una sociedad capitalista con todos los servicios que una civilización moderna requiere, pero que desafortunadamente no tuvo éxito. Sin nuestro conocimiento, nos dice, hemos tenido visitantes del espacio exterior por décadas.

Y la segunda, es la historia de una expedición de astronautas que viajan en una nave espacial buscando un lugar en donde poder establecerse, porque nuestro planeta se ha vuelto inhabitable. La causa puede ser cualquiera, la guerra, el brote de una nueva enfermedad incontrolable, la destrucción de la capa de ozono, o lo que sea.

El punto de unión de las dos historias es el planeta azul, del que proviene el Alienígena, y que es el mismo que exploran los astronautas, como posible alternativa para la humanidad. Los astronautas vuelven pensando que tienen una opción, un lugar a donde ir, pero no es así, cuando regresan están otra vez en la prehistoria, en el punto cero de la humanidad, habían pasado más años de los que creían recordar y la Tierra es nuevamente virgen.

La premisa vuelve a ser irónico-sublime, un extraterrestre nos narra su historia, nos describe de qué forma los suyos no supieron crear una civilización a la altura de sus necesidades. Mientras que los astronautas se convierten en exploradores de ese espacio abandonado del que tuvieron que salir huyendo los extraterrestres. Nuevamente una tragedia previa se revela en el presente de la película, puesto que la expedición de los astronautas, junto con todos sus planes, son el reflejo del anterior gran éxodo a la Tierra por parte de los habitantes del planeta Azul, que como sabemos acabó siendo una total decepción.

Estamos también frente a otra expedición, un viaje condicionado por el pasado y destinado al fracaso, sólo que en este caso los humanos desconocen el pasado, no saben lo que les espera y no tienen conciencia de que el planeta en el que se encuentran está muerto desde hace años. Creen encontrar un lugar donde poder empezar de nuevo, pero en ese lugar queda muy poco, y nadie quiso escuchar al único ser que podía haberles advertido.

En este caso, también podemos hablar de redención, puesto que la testarudez humana, el no querer escuchar al que ya pasó por lo mismo, se vuelve su propia condena, pero con el sacrificio vendrá la recompensa ya que empezar de cero siempre será signo de perdón y de esperanza.

## 4.2 Personajes

Tanto en *The White Diamond*, *Grizzly Man* como en *The Wild Blue Yonder* podemos encontrar principalmente dos tipos de personajes que por sus características se corresponden con el espíritu irónico-sublime que hemos ido desarrollando: los fanáticos y los inocentes. De hecho toda la filmografía herzogiana se divide de igual manera, pensemos por ejemplo en las películas de ficción protagonizadas por Klaus Kinski (*Aguirre, the Wrath of God*, *Woyzeck*, *Fitzcarraldo* o *Cobra Verde*) en oposición a las de Bruno S. (*The Enigma of Kaspar Hauser: Every Man for Himself and God against All*, y *Stroszek*) las primeras, son ejemplo de personajes fanáticos -exploradores, aventureros, conquistadores y locos- y las segundas, de seres inocentes que se enfrentan a un mundo más complejo, que muchas veces los rebasa y otras les resulta simplemente incomprendible<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> CFR. Thomas Elssaeser, "An anthropologist's eye: Where the Green Ants Dream", en *The Films of Werner Herzog. Between Mirage and History*, ed. Timothy Corrigan (New York: Methuen, 1986).

### 4.2.1 Los fanáticos

El Dr. Dorrington y Timothy Treadwell son claramente personajes que persiguen una empresa inalcanzable y lo hacen de una forma que roza el fanatismo, se empeñan en lograr su objetivo de forma hasta cierto punto irracional. En este tipo de búsquedas es en las que se percibe el espíritu romántico. Éstos seres se enfrentan solos ante la naturaleza inconmensurable pero al mismo tiempo - como explicábamos antes- ante sus propios demonios.

No hay mucha distancia entre ellos y Aguirre o Fitzcarraldo, la motivación de volar por encima de la selva o de cruzar un barco por una montaña tiene un espíritu muy similar. Lo interesante en este punto es que el Dr. Dorrington y Timothy Treadwell son personajes reales, pero que por su forma de actuar parecen ficticios. Este hecho potencia la sensación de fantasía en las historias de no-ficción de Werner Herzog, y nos vuelve a recordar lo mucho que se parecen sus películas documentales a sus ficciones.

El extraterrestre de *The Wild Blue Yonder* era también un conquistador, un fanático a su manera, pero fracasó y el fracaso hizo que desarrollara una apatía tan grande, como si ya no tuviera fuerzas para seguir avanzando, para continuar con su papel de aventurero. Si la historia de Aguirre comenzará después de declarar que él es la ira de Dios y verse completamente solo flotando en medio de la selva rodeado exclusivamente de monos, quizá su actitud sería parecida a la de nuestro descontento extraterrestre.



#### 4.2.2 Los inocentes

El otro tipo de personajes en el cine de Herzog lo conforman los inocentes, los seres que miran por primera vez. En el caso de nuestras tres películas estos personajes se encuentran representados por Mark Anthony Yhap en *The White Diamond*, por Amie en *Grizzly Man*, y por los astronautas y los habitantes del planeta Azul en *The Wild Blue Yonder*. Todos estos personajes se enfrentan a mundos que les son ajenos y se relacionan con ellos, con el grado de asombro y temor, que implica una primera vez. Todos ellos se dejan cautivar por lo que tiene delante, pero no pierden de vista los riesgos. Tienen una manera distinta de percibir el mundo y desde está óptica desarrollan un humor inocente y sublime.

Mark Anthony Yhap por ejemplo, será el encargado de quitarle peso al gran proyecto del Dr. Dorrington. El rastafari disfruta de su forma de vida, no le brinda demasiada importancia al vuelo -o a la película-; un ejemplo de esta actitud es cuando después de haber volado él en el Diamante Blanco en lugar de explicar qué sensaciones experimentó al recorrer la selva de aquella manera, decide hablar de su Gallo, deja de lado la experiencia de vuelo y se decanta por añorar la compañía de su animal favorito. El relato sobre “Red” es hilarante (nos explica su fama entre las gallinas) pero sobre todo revelador acerca de las diferentes formas de mirar.

En el caso de Amie, la inocencia se transforma en cautela, parece que ella era la única persona cercana a Timothy que respetaba o más bien temía a los osos salvajes, sabemos poco de ella, pero creemos que el personaje (incluso la ausencia del mismo) resulta clave para equilibrar el relato, aporta el punto de vista que hacía falta.

Por su parte, los astronautas de *The Wild Blue Yonder* desconocen, por un lado los detalles de la misión que se les ha encomendado, y por otro no tienen idea de que su descubrimiento es sólo una ilusión, puesto que aterrizaron en un planeta extinto. Pero conservan la esperanza, el gusto por soñar e imaginar todas las opciones de viajes espaciales a partir de su descubrimiento.

Los personajes inocentes en el cine de Herzog son melancólicos y románticos, son el contraste con los anteriores, son hiper-humanos.

### **4.2.3 El documentalista**

Para completar la lista de los personajes irónico-sublimes hace falta incluir al propio Herzog que aparece en varios de sus filmes, y para nuestros fines en las dos primeras películas como documentalista (no sólo como narrador, sino físicamente a cuadro haciendo su papel de cineasta). Herzog como personaje se coloca entre los límites del fanático y del inocente, porque como sabemos a Herzog no lo detiene nada para filmar, incluso comparte la

testarudez de algunos de sus personajes fanáticos, pero también lo hace sin perder de vista la ilusión de ir más allá, y es capaz de maravillarse con las imágenes y dejarse llevar con una actitud de arqueólogo apasionado, ligeramente ingenuo.

En *The White Diamond* por ejemplo, cuando por fin está armado el globo y todo está listo para hacer la primera prueba, Dorrington y Herzog discuten sobre quienes tendrían que realizar el primer vuelo, Dorrington argumenta que es demasiado arriesgado subir con alguien más, antes de saber si en verdad funciona que tendría que hacerlo solo; y Herzog le dice que eso es una estupidez que él subirá en el globo. Hay un corte (figura 9.) y vemos al cineasta alemán colocándose el arnés para subir. La escena resulta no sólo divertida, si no muy interesante desde el punto de vista documental, porque es un ejemplo del control por parte del cineasta (y del carácter de éste, lo que se ha vuelto su sello personal). En el cine de Werner Herzog la última palabra siempre la tiene él. Si no hay película no hay nada, el vuelo del Diamante Blanco puede significar mucho para el Dr. Dorrington pero no sería posible sin una cámara delante<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> En el Anexo 1, podemos consultar el orden de las escenas de las tres películas y una síntesis de lo que se cuenta en cada una de ellas.



figura 9. *The White Diamond*

*Grizzly Man* también está plagada de intervenciones de Herzog en este tono controlador, un ejemplo claro es cuando le pregunta a Jewel<sup>152</sup> si ella se siente como la viuda de Treadwell, ella al responder incluso duda un momento, y luego le da la razón a Herzog, afirmando que sí que ella se siente como si fuera su viuda. Es un rol impuesto por el cineasta para contar su película.

Pero este mismo cineasta fanático que pone por encima de cualquier cosa hacer su cine, también es el que se maravilla con las escenas naturales, el que queda hipnotizado por las coreografías de plantas y animales, por el azar y por un mundo (o un espacio) que todavía conserva algunas “imágenes puras”.

---

<sup>152</sup> Jewel es también productora de la película, CFR. Fichas Técnicas.

### 4.3 Estructura y orden

Las tres películas están estructuradas siguiendo una lógica irónico-sublime, es decir, la forma en que Herzog ordena las distintas partes de *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* se corresponde con un tipo particular de humor (irónico) y con un tipo particular de belleza/verdad (sublime)<sup>153</sup>. Esto se puede apreciar en la forma como inicia las tres historias, así como en el comentario - que va a ser el encargado de articular el discurso-, y también en esta especie de diálogo que se produce con las distintas declaraciones de los personajes a la hora de colocarlas una después de otra.

#### 4.3.1 Las Introducciones

La primera escena de *The White Diamond* está construida a partir de imágenes de archivo en las que podemos observar varios de los intentos del hombre por volar, junto con sus respectivos fracasos. Las imágenes son en blanco y negro, y evocan un humor parecido al del cine mudo. La voz del narrador (Herzog) nos describe, de forma aparentemente ortodoxa, los distintos prototipos que el hombre fue inventando a lo largo de la historia para poder

---

<sup>153</sup> *The White Diamond* está organizada como *work in progress*, mientras que *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* como si se tratara de documentales expositivos dejando que sea el comentario el que organice los distintos argumentos que se exponen. *The Wild Blue Yonder* está dividida en 10 capítulos (muy parecida a la forma de organizar *Fata Morgana* y *Lessons of Darkness*). CFR. Lista de escenas. Anexo 1.

volar. Entre estos intentos, aparece el caso del zeppelin, que termina sus días gloriosos con el trágico incendio del “Hindenburg”. Pero, nos dice el narrador, que a pesar del fracaso que representó el zeppelin como medio de transporte, hoy en día se continúa trabajando en otros prototipos de naves de helio, lo que da pie al cambio de escenario y de época, la siguiente escena es la de presentación del Dr. Dorrington en su laboratorio en Londres.

Iniciar una película sobre el intento de un Ingeniero Aeronáutico por volar un prototipo de nave silenciosa con imágenes de accidentes aéreos, nos parece un poco burla. Es una ironía sutil pero evidente, la película comienza con fracasos históricos, dejando claro que lo que estamos a punto de ver, puede ser otra más de las historias trágicas relacionadas con el empeño del hombre por volar. En este gesto, reconocemos la presencia de un espíritu romántico que privilegia la superioridad de la naturaleza sobre el hombre, que gusta de las tragedias en las que interviene la necesidad humana y también alguna catástrofe natural.

Los recursos de los que se vale la introducción también dan pistas falsas sobre lo que viene a continuación, por lo que pueden considerarse también irónicos; es decir, la voz en *off* es clásica, solemne, de las que podemos encontrar en cualquier reportaje televisivo; las imágenes de archivo, ayudan a esta idea de documental tradicional que comienza -como debe ser- con un contexto histórico. Pero sabemos que no es así, que más que plantear un contexto específico, estas imágenes hacen hincapié en

que hay un pasado que precede la historia que se cuenta, un pasado trágico y particular: la muerte de un antiguo documentalista que ya se había interesado por rescatar este tipo de naves y utilizarlas como medio de filmación en documentales de naturaleza. Iniciar así la película deja claro que cualquier posible éxito conlleva un fracaso, - y una muerte previa-. De ahí que el efecto sea irónico-sublime puesto que la condición de fracaso provoca la ironía, pero ésta va de la mano de una tragedia puntual (la muerte de Plage) convirtiendo los fracasos históricos en metáfora de uno sólo, del que acompañará de forma inquietante la historia del Diamante Blanco<sup>154</sup>.

El inicio de *Grizzly Man* es absolutamente irónico, en el vemos a Timothy Treadwell presentándose a sí mismo. Frente a su cámara se define como un “guerrero-amable” con una misión clara: proteger y defender a los osos, no se sabe bien a bien de qué, pero él cuenta con unas habilidades que lo librarán de ser devorado por ellos y conseguir su objetivo. Minutos más tarde sabemos que Timothy Treadwell murió engullido por un oso en su misión de protección. El contraste entre el destino de Treadwell y su actitud exageradamente entusiasta y positiva frente a su supuesta “causa” resulta absurdo. El defensor de los osos morirá devorado por ellos, a pesar de repetir una y otra vez, que él ha aprendido a amar a los

---

<sup>154</sup> El siguiente momento construido con imágenes de archivo dentro del filme también esta montado desde lo irónico-sublime, son las escenas con las que se presenta a Dieter Plage, el documentalista que murió intentando volar la copa de los árboles de la selva en la primera expedición, Herzog selecciona una entrevista en la que Plage narra dos accidentes a los que sobrevivió (al ataque de un gorila y a una estampida de elefantes). El documentalista declara que se siente muy afortunado, que sabe salir airoso de los peligros de su profesión. El efecto es el mismo que en *Grizzly Man*, resulta un tanto hilarante escuchar a los “muertos” hablando de su condición de sobrevivientes.

animales y a formar parte de su mundo, y que eso lo protegerá de cualquier tragedia.

La muerte del personaje es el gesto irónico por excelencia de la película, y Herzog lo reconoce y lo utiliza de forma particular. El filme no comienza como una biografía ortodoxa donde sabes desde el minuto uno que el personaje del que se hablará durante el filme ha muerto. Antes, nos permite conocer al protagonista a través de sus imágenes y declaraciones (del material que filmó el propio Treadwell), nos brinda datos sobre su trabajo (cuántos veranos pasó en Alaska y cuántas horas de material rodó), y también agrega algunas imágenes de archivo para ver otros aspectos de la labor de Treadwell como figura mediática, como “celebridad”; después de todo esto es cuando revela que ha muerto (se puede sospechar pero el filme no lo explicita hasta este punto). La forma de presentar la información refuerza el grado de ironía, retrasar la noticia te permite dudar, en los primeros minutos, de si efectivamente estamos frente a un guerrero o frente a un fanático suicida.

Las siguientes apariciones de Timothy Treadwell en pantalla seguirán alimentando esta ironía, es decir cada vez que volvemos a ver una situación filmada por él en su misión de protección, sabremos que fue un fracaso. Lo interesante del gesto es que narrativamente el proyecto de protección deja de cobrar importancia y el hábitat de los osos también. Y lo que resulta realmente atractivo en el filme es ver las contradicciones del personaje, entenderlo a



través del lugar dónde posicionaba la cámara y observar cómo se autorepresenta y cómo pretendía encontrarse a sí mismo en medio de la naturaleza, cómo si en ella existiera una clave secreta para proporcionar equilibrio y armonía emocional. Ésta otra película, la que trata sobre Treadwell y sus demonios, tiene un espíritu sublime; es el retrato del éxtasis humano, de ahí que lo irónico se vuelva a fundir con lo sublime.

En la introducción de *The Wild Blue Yonder* asistimos a la presentación de un alienígena que nos cuenta cómo llegó a la Tierra y qué intenciones tenían él y sus compañeros del Planeta Azul para crear una nueva civilización en este nuevo territorio. En el personaje de ficción tratado como cualquier otro actor social que encarna un documental, está implícito el gesto irónico, un extraterrestre que narra su experiencia dentro de un relato de “fantasía y ciencia ficción”.

De ahí el carácter analítico, excitante de la ironía: al parodiar las falsas verdades, la ironía las obliga a desplegarse, a ahondarse, a declarar su equipaje, a mostrar las taras que, si no fuese por ellas, pasarían inadvertidas; hace estallar su sinsentido, aborda lo absurdo y lo induce a refutarse por sí sólo<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> Jankelevitch, *op.cit.*, pág. 89

Pero, dejando de lado la ironía implícita en el falso documental, también dentro del relato de ficción el Alien actúa de forma irónico-sublime, su discurso es hilarante, y su actitud amenazadora también lo es (mira directamente a cámara, mientras reniega de su situación); el escenario en el que se encuentra (una carretera solitaria rodeada de molinos de viento) le otorga el toque sublime, un paisaje bello e inquietante, vacío pero cargado de recuerdos. El plano general le brinda el escenario para que realice su performance, el plano es idéntico al que construye Treadwell, puesto que los dos personajes asumen un interlocutor, una audiencia del otro lado de la cámara, con todo lo que esto representa.

En esta introducción al igual que en la de *The White Diamond*, Herzog recurre al archivo en blanco y negro de pruebas de vuelo (de hecho provienen del mismo archivo que las utilizadas en *The White Diamond*) para ilustrar, en este caso, la llegada de los habitantes del planeta Azul. En la figura 10. podemos apreciar tanto la performance como el tipo de imágenes de archivo de las que hablamos.



figura 10. *The Wild Blue Yonder*

Las tres introducciones dejan claro el tono y el juego de contrarios que se irán desarrollando a lo largo de los filmes. El montaje de las siguientes escenas seguirá este mismo camino en el que las imágenes cumplen una función descriptiva pero también poética, irónica y sublime.

### 4.3.2 El comentario

Werner Herzog, casi siempre, narra sus propios filmes, al grado de que tanto el tono como la forma en que cuenta las cosas se ha convertido en una de las principales características de su cine de no-ficción. *The White Diamond* y *Grizzly Man* son un perfecto ejemplo de este tipo de narración; un comentario en primera persona, siempre irónico, pero que aparenta cierta seriedad, como si se tratara de la voz de un reportaje tradicional (*stupid eye*). Una manera de abordar lo documental y llevarlo a otra dimensión, en la que los acontecimientos que se filman y de los que da cuenta la película son siempre el pretexto para reflexionar sobre temas de carácter más universal<sup>156</sup>.

El comentario además de irónico busca un tipo de verdad particular, busca por entre los acontecimientos una forma de entender los límites y las fronteras. Esta búsqueda es de naturaleza sublime y puede apreciarse en los momentos en los que Herzog

---

<sup>156</sup> Este tipo de comentario nos recuerda, como mencionábamos en el capítulo anterior, al de algunos de los grandes cineastas de la tradición documental; pero sobre todo al que desarrolla Buñuel en *Tierra sin pan* (1933-37).

interviene y se cuestiona a sí mismo, sobre el tema que esta describiendo. Los siguientes fragmentos del comentario de *Grizzly Man* nos pueden servir de ejemplo:

*Yo también filmé en zonas inexploradas de la selva y veo que más allá de un documental sobre la vida salvaje. Su filmación muestra una historia latente de una belleza y profundidad asombrosas. Me encontré con un documental sobre el éxtasi humano y la confusión interna más oscura.*

*A mí también me gustaría intervenir en su defensa, no como ecologista, sino como documentalista. Él captó momentos improvisados tan gloriosos, momentos que los directores de estudio y todos sus equipos nunca imaginaron.*

*Ahora la escena parece terminar. Pero como documentalista, a veces las cosas caen de la nada cosas que uno nunca imagina, que nunca sueña. Ocurre algo como la magia inexplicable del cine.*

*Lo que sobrevive es su video. Y mientras miramos a los animales llenos de alegría, llenos de gracia, pero feroces, un pensamiento se torna cada vez más nítido: no se trata de mirar la vida salvaje sino de mirarnos a nosotros mismos, a nuestra naturaleza. Y eso, desde mi punto de vista, más allá de su misión le da sentido a su vida y a su muerte.*

En estas aportaciones podemos ver como Herzog habla en primera persona y como se aleja de la explicación sobre la vida y la muerte del Hombre Oso para permitirse una reflexión sobre el documental ¿cómo puede un paisaje servir como metáfora de las emociones del hombre? ¿qué papel juega el azar a la hora de filmar? ¿qué valor tiene el material filmado como documento? Estas reflexiones resultan interesantes sobre todo para entender su cine, porque lo que se produce con esta serie de comentarios es un efecto espejo en el que el cineasta alemán defiende su propia manera de hacer documental y justifica a través del trabajo de Treadwell su propuesta cinematográfica. Parece que hablamos de otra película y en efecto, lo que pasa es que *Grizzly Man* es una película compuesta por varias partes que la vuelve todo menos lineal o sencilla, y esto sucede en primer lugar, gracias al tipo de comentario.

El comentario en *The Wild Blue Yonder* no lo hace Herzog sino el propio Alien (Brad Dourif<sup>157</sup>); este personaje que además de aparecer a cuadro explicando su historia y su indignación, también es quien nos narra la expedición humana al planeta Azul, junto con los avances tecnológicos que fueron necesarios para poder llegar a él. El Alien parece saberlo todo, y nos lo explica mezclando información del pasado (la llegada de los habitantes del planeta Azul a la Tierra), del presente (el viaje de los astronautas), con reflexiones propias de un “especialista”. El tono es precisamente de especialista salpicado de humor. Basta recordar la frase en la que

---

<sup>157</sup> Brad Dourif ya había protagonizado otro filme de Werner Herzog: *Scream of Stone* (1991).

explica que los aliens, en una especie de autoparodia, no son las criaturas inteligentes y con poderes especiales como los que se ven en las películas, sino que los aliens son más bien seres patéticos.

### 4.3.3 El diálogo

Continuando esta idea de montaje irónico-sublime podemos reconocer otro gesto, una especie de diálogo que se generará cuando los entrevistados se responden entre sí, por ejemplo, en *Grizzly Man*, mientras que el piloto Sam Egli afirma que la actitud de Treadwell era ingenua y estúpida por tratar a unos animales salvajes como si éstos fueran tiernos bebés, los ecologistas el Sr. y la Sra. Gaede defienden su causa como valiente y justificada. Estos diálogos, resultan divertidos por ser absolutamente opuestos, y por estar expuestos en el mismo nivel de intensidad. El hecho de presentarlos uno detrás del otro genera la sensación de debate, dejando que sea el espectador el que saque sus propias conclusiones.

Otro ejemplo, de este tipo de recurso en *Grizzly Man* es cuando el biólogo especialista en osos menciona que la caza furtiva no es un problema de esa zona de Alaska, mientras que Timothy - en el siguiente plano- declara acaloradamente que los cazadores furtivos son sus peores enemigos y que luchará contra ellos sin piedad. En realidad no hay ningún enemigo real para el personaje, lucha contra sí mismo, en la contradicción de opiniones se revela precisamente la confusión en la que vivía Timothy Treadwell.

En *The Wild Blue Yonder* también se produce este efecto irónico-sublime en este tipo de diálogos contruidos a través del montaje. Los personajes se contradicen, recordemos que nuestro Alien lo sabe todo, y que a lo largo de la película irá debatiendo cada una de las opiniones que los otros personajes desarrollan, así que después de escuchar al especialista en túneles espaciales explicar su teoría sobre como utilizar éstos para viajar por todo el espacio, la siguiente escena es la del Alien, burlándose de su teoría y tachándola de inviable y alucinada (aunque después funciona).

Estos diálogos fílmicos son en gran medida los causantes del humor en las tres películas, porque en los contrarios es donde se desmonta el discurso serio y lineal al que nos tienen acostumbrados los documentales tradicionales; dejando que sea el espectador el que decida. Es el uso del humor crítico:

El humor es, ante todo, y sin olvidar su evidente (y necesaria) dimensión lúdica, una forma de ver el mundo, una toma de posición (crítica) ante la realidad y la existencia, que es al mismo tiempo liberadora y transgresora<sup>158</sup>.

No hay una sola verdad en estos filmes, hay ideas que si las asocias de una u otra manera pueden generar distintas reflexiones, todas ellas más lejanas que las que brindan sólo los hechos.

---

<sup>158</sup> David Roas, “Humores posmodernos. Hacia una epistemología de la risa en la (supuesta) Era del Vacío”, en *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*, eds. Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Armatria (Madrid: Ocho y medio, 2009).



## **4.4 Motivos**

Lo irónico-sublime además de reflejarse en las historias, en sus personajes, y en cómo están montadas, también es parte del estilo, de las figuras que embellecen el discurso. En estas tres películas encontramos principalmente cuatro motivos en los que se revela este efecto: la ausencia, el paisaje, la confesión y el éxtasis. Estos motivos aportan el tono irónico y sublime a las imágenes y son en gran medida los ingredientes que hacen de estas películas propuestas subjetivas en las que lo real está ligado a la poesía.

### **4.4.1 Ausencia**

La ausencia de imágenes o sonidos en un filme documental demuestra, entre otras cosas, en manos de quién está el control; y hace evidente que estamos frente a un cine de no-ficción poco convencional, que no trata a las imágenes como documento o como prueba, sino como otra cosa. No nos referimos al material descartado, sino a otro tipo de imágenes y sonidos de los que se tiene registro, y que se decide no mostrar en la película.

Herzog omite pruebas (visuales y sonoras) en los filmes que analizamos, y lo hace de manera explícita, dejando claro el nivel de control por parte del director en la película; y demostrando, entre otras cosas, lo endeble que puede llegar a ser el mecanismo documental para aproximarse a la verdad. No olvidemos que lo que el cineasta alemán pretende es aproximarse a otro tipo de verdad, que no es la del documental tradicional, Herzog intenta conseguir

con sus imágenes una “verdad extática”, un momento de revelación. Este tipo de verdad es la que se encuentra en la poesía. De ahí que la ausencia, el vacío o los silencios en su cine de no-ficción se transformen en metáforas de inspiración romántica, en las que lo irónico-sublime da forma a este tipo de subjetividad documental.

En *The White Diamond* un miembro del equipo de grabación desciende desde lo alto de las cataratas Kaieteur llevando consigo una cámara, con ella logra filmar lo que hay detrás de la cascada, lugar inaccesible que sólo le pertenece a las aves y que se considera por muchos un lugar sagrado. Sin embargo, Herzog decide no mostrar esas imágenes. ¿Qué representa la ausencia de las imágenes de la cueva?

Narrativamente esta ausencia se justifica con la petición de uno de los nativos de la zona de ocultar la grabación, defendiendo que éstas imágenes le pertenecen sólo a las aves, y que hacerlas públicas es ir en contra de la esencia de la que se nutren las muchas leyendas del lugar. Sin embargo, Herzog es un cazador de imágenes, y nunca se ha detenido para dejar de filmar (o mostrar) algo, por lo que resulta un tanto sospechoso que acceda a la petición del rastafari.

El hecho de no ver esas imágenes hace que toda la historia se resignifique, a partir de ese momento se percibe un gran vacío, la sensación de que algo está inconcluso. Este efecto es lo que potencia el final de la película, porque después de todo, aún después de haber conseguido volar el Diamante Blanco -y con su ayuda observar y registrar una parte inalcanzable de la selva- aún hay zonas naturales que se le resisten al hombre como las de esa cueva que descansa detrás de la cascada. Herzog se vale de la ausencia de éstas imágenes para plantear la idea de infinito, de inacabado: la naturaleza sigue siendo inconquistable del todo.

En *Grizzly Man* sucede algo similar, Herzog decide omitir otro tipo de documento o prueba, en esta ocasión se trata de una cinta en dónde quedó registrado el audio de la muerte de Treadwell. El juez Franc Fallico habla de la existencia de esta grabación, dice haberla recuperado como parte de las pertenencias de Timothy y de Amie, y cuenta como en ella se escucha a Treadwell gritar y pedirle a Amie que se aleje, que corra, que se salve, es el audio de su muerte. En la siguiente escena vemos al propio Herzog sentado en la sala de estar de casa de Jewell (en palabras de Herzog la viuda de Timothy), escuchando con auriculares la grabación. Cuando Herzog termina de escuchar este testimonio sonoro, le pide a Jewell que destruya la cinta, que no la escuche jamás, obviamente el espectador también se queda sin oír nada. ¿Cómo interpretar este gesto?

Es difícil responder, Herzog no suele ser discreto o conservador con el material que muestra, sus imágenes suelen ser de contenido arriesgado, en la misma película, ya mostró otras imágenes, probablemente igual de impresionantes, las de los restos humanos que encontraron los guardias del parque. También pudo editar la cinta y mostrar en la película sólo parte de los 6 minutos de grabación, pero no lo hace, decide decirnos que existe, que él la ha escuchado y que no nos la dejara escuchar. De alguna forma sugiere que nos la imaginemos, siendo este ejercicio, quizá, más siniestro que según qué tratamiento de la propia prueba.

El vacío que deja el no escuchar la grabación, le otorga una carga aún más dramática a la historia sobre Treadwell, el silencio potencia la situación. Lo interesante, otra vez, es que en un modo de representación como el documental lo habitual sería mostrar, dotar al espectador de todos los elementos para conocer más a fondo al personaje (desde lo ético), pero el cineasta alemán prefiere restringir la información privilegiando así la intensidad del relato.

En esta misma película aparece otra ausencia que resulta interesante, y que servirá como hilo conductor del relato: la ausencia de imágenes de Amie, -la novia de Treadwell que como explicábamos antes también murió devorada por un oso junto con él-. Los padres de Amie, nos dice el narrador no quisieron participar en el filme, por lo que no sabemos casi nada de ella. En muy pocas de las grabaciones de Treadwell aparece Amie y casualmente no se le ve el rostro, en algunas se puede intuir que es ella quien opera la

cámara pero no es tan claro. Sólo aparece una imagen suya en la última cinta antes de su muerte.

Herzog dice que Huguenard sigue siendo "una gran desconocida" en esta película, y señala que en las pocas veces que aparece, su rostro está oculto ya sea por sus manos o por un mosquitero. La ausencia de Amie en el metraje de Treadwell nos lleva a concluir que tal vez no estaba tan preocupado como debería, a pesar de que estaba actuando irresponsablemente con la vida de alguien cercano a él que tenía el buen juicio de tenerle miedo a los osos<sup>159</sup>.

Una ausencia narrativa que ayuda a crear un misterio, y a dotar de este carácter incompleto e inverosímil a todo el filme; centrando la atención en la otra película, en la que no se construye con hechos, sino en la que usa la vida y muerte de Timothy Treadwell como pretexto para hablar de otra cosa: del éxtasis humano.

La ausencia que se plasma en *The Wild Blue Yonder* es de carácter más metafórico, la civilización alienígena dejó espacios vacíos, escenarios desolados en los que sólo habitan algunos recuerdos y la nostalgia de lo que pudo ser. Las calles en las que debía de edificarse la gran civilización proveniente de Andrómeda están des pobladas, en los edificios no queda nada, todo se reduce a chatarra.

---

<sup>159</sup> Prager *op.cit.*, pág. 87

El Planeta Azul está también, casi vacío, sólo quedan pequeños seres que vagan como fantasmas siendo tan sólo el recuerdo de lo que fueron alguna vez. La ausencia por tanto será parte de la puesta en escena, las calles vacías, o bien el planeta vacío se convierten en escenarios inquietantes, pueblos fantasma.

El final del filme es también una metáfora formada a través de la idea de ausencia (como se puede apreciar en la figura 11), en este caso de cualquier tipo de vida, es regresar al punto cero, a la prehistoria, Herzog abre con este desenlace una página en blanco con la que nos cuestiona sobre cómo lo haríamos si empezáramos de nuevo. Retrata la más grande de las ausencias: la de la humanidad (en un *travelling* aéreo característico de su cine, y a la altura de otros de sus extraordinarios finales, pensemos en el *travelling* circular con el que concluye *Aguirre, the Wrath of God* o en el recorrido sobre el cementerio de aviones de *Little Dieter Needs to Fly*).

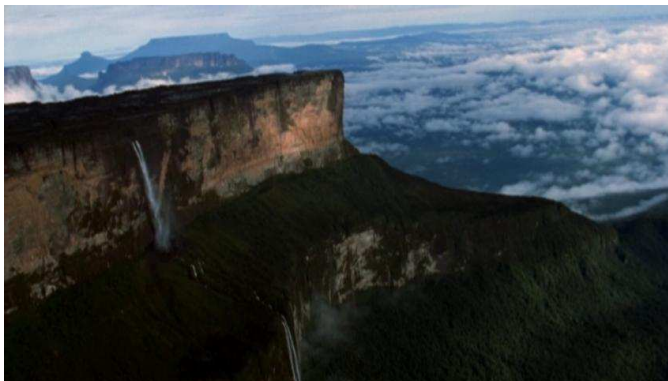


figura 11. *The Wild Blue Yonder*

- **Otro tipo de vacíos...**

El silencio, la reticencia y la alusión configuran el singular perfil de la ironía. La ironía es *lacónica*. La ironía es *discontinua*.<sup>160</sup>

Herzog nos dice en *Grizzly Man* que las mejores escenas suceden muchas veces sin planearlas, que se manifiestan frente a la cámara de manera fortuita, es está la forma en que quizá debemos interpretar un recurso bastante utilizado en los tres filmes y que creemos es otro tipo de ausencia, nos referimos a los segundos en que la cámara continua encendida cuando los personajes han terminado de explicar alguna cosa. Estos segundos en los que aparentemente no sucede nada, como cuando el Dr. Dorrington se queda pensativo después de haber saltado de emoción antes de emprender el viaje a la selva, o cuando los científicos de *The Wild Blue Yonder* callan, bostezan o cierran los ojos, mientras la cámara continua grabando, son instantes aparentemente vacíos pero que nos permiten reconocer la presencia de la cámara, el fuera de campo que implica un equipo de rodaje, un número de personas que controlan lo que ahí esta sucediendo: se está filmando una película. Este gesto podría sumarse a la idea de verdad que propone Herzog, una verdad que no se consigue con la mera descripción de un hecho, sino con el acto de filmar. Son momentos vacíos que resultan divertidos (irónicos) porque permiten ver al personaje como detrás del telón,

---

<sup>160</sup> Jankelevitch, *op.cit.*, pág. 81

sin la máscara de autorepresentación que también los actores sociales se colocan, y son también momentos sublimes porque evocan una sensación de realismo primitivo.

#### **4.4.2 Paisaje**

En el retrato de bosques, desiertos, mares y montañas se respira una vocación romántica, estos paisajes naturales, fueron el objeto de interés de poetas, músicos y pintores de la época, como revisamos anteriormente. Herzog por su parte recupera todo ese imaginario y lo vuelve pieza imprescindible de sus filmes. Un retrato, esta vez en movimiento, que nos permite convertirnos en exploradores y hacer con cada película un viaje, tanto a los escenarios naturales como a la naturaleza de los sujetos que los recorren (una búsqueda sublime).

El paisaje en la clasificación de Deleuze, que revisábamos antes, corresponde a las imágenes-percepción, planos generales que sobre todo eran utilizados en el cine clásico para describir dónde sucedían las acciones de los personajes, sin embargo, este tipo de imágenes también podían convertirse en imágenes-afección, es decir, en paisajes que se utilizarán para expresar sentimientos y estados de ánimo, éste es el uso que tendrá el paisaje en las películas que nos ocupan, el paisaje junto con las escenas de animales serán en el cine de Herzog, recursos para expresar emociones (imágenes-afección).



El paisaje en nuestros tres filmes funciona para entender a los personajes, es en palabras del autor “una metáfora del alma humana”, en *Grizzly Man* lo deja claro cuando recorre el Refugio de los osos y encuentra en él similitudes con alma de Timothy “Exploramos el glaciar en el país de su Refugio de los osos. Esta complejidad gigantesca de hielo y abismos separaba a Treadwell del mundo exterior. Y más que eso, a mi parecer, este paisaje en caos es una metáfora de su alma...” Las montañas congeladas, agrietadas y laberínticas servirán de alegoría de la forma de entender el mundo de un personaje igualmente caótico y confuso. La belleza del paisaje natural se convierte en belleza sublime reflejo de las pasiones humanas y de un tipo particular de verdad.

Siguiendo con éste espíritu sublime, el paisaje en *The White Diamond* servirá también para proyectar sentimientos, en este caso, la culpa y confusión del Dr. Dorrington. En las imágenes de la selva y el río habita el recuerdo de la expedición anterior, el paisaje selvático es el escenario por el que deambula el fantasma de Dieter Plage.

También las imágenes de la selva funcionan como metáfora de la forma de la de entender el mundo de los habitantes del lugar. Un ejemplo, que posee una belleza sublime, es el plano detalle (hecho de forma artificial) en el que se puede percibir el reflejo de la cascada en una gota de agua; una metáfora de la sencillez pero también de la belleza interior de personajes como Mark Anthony Yhap, recordemos que la imagen fue sugerida por el rastafari.



figura 12. Paisajes

En *The Wild Blue Yonder* el paisaje desolado de las calles vacías servirá para retratar la rabia del personaje que simplemente parece que le habla a la nada, su queja sólo tiene eco en los camiones abandonados y en las aceras vacías, “él lo sabía y nadie quiso escucharlo” el escenario constata su frustración. Lo sublime se manifiesta en el recuerdo de lo que pudo ser y lo irónico en la repetición.

Los animales por su parte son síntesis de las imágenes puras que Herzog pretende encontrar en los lugares recónditos a los que se adentra a filmar. Él mismo lo menciona cuando narra la escena en *Grizzly Man* de los zorros entrando a cuadro y actuando para la cámara de Timothy Treadwell. “Ahora la escena parece terminar, pero como documentalista, a veces, las cosas caen de la nada, cosas que uno nunca imagina, uno nunca sueña. Ocurre algo, como la magia inexplicable del cine”. Probablemente sea ésta su sensación frente a varias de sus propias imágenes; como ante la del escurridizo sapo que filma en *The White Diamond* (2004). El animal parece tener pánico escénico, mientras la cámara lo busca, él va girando, evitando ser filmado, hasta que logra esconderse del todo, dentro del tronco de un árbol, el humor viene dado por una escena azarosa y natural.

Toda la escena que se desarrolla alrededor del sapo con pánico escénico tiene un espíritu surrealista, todos los animales son pequeños seres que habitan la selva y que se nos son presentan agigantados y en trozos, es decir, en primeros planos que nos

muestran sólo parte de ellos. Un *travelling* que prioriza el retrato de texturas, trazos y colores únicos, que convierte esta escena en arte abstracto extraído de la propia selva. Son imágenes de una belleza inquietante, como se muestra en la figura 13.



figura 13. Animales

Los animales de *The Wild Blue Yonder* merecen especial atención, porque además de que poseen la belleza inquietante de la que hablábamos antes, también representan un papel en el filme, son animales-actores, interpretan el papel de extraterrestes. Las criaturas del fondo del mar son caracterizadas a través de la música en seres de otro planeta, con sentimientos y voz. Es una transformación poética, que nos recuerda al trabajo de directores surrealistas como Jean Painlevé. Una escena sublime que difícilmente se puede describir, esta hecha para sentirla, es parte de una experiencia musical.

### 4.4.3 La confesión

En el acto de la confesión se revelan los secretos más íntimos y se intenta conseguir un perdón, o bien un estado de paz. En éste acto participa lo sublime, porque lo sublime además de ser un tipo de belleza es también un tipo particular de verdad, un sentimiento que implica redención. La confesión es un momento privado, qué cuando lo vuelves público se presenta como juego irónico:

La operación es la obra de la ironía, y también la del juego. Como toda actividad lúdica, la ironía hace que la conciencia se aparte del interés utilitario al que estaba adherida; y también como el juego, la ironía entraña la pulsación dialéctica, la vuelta atrás y la meditación<sup>161</sup>.

Lo irónico-sublime se manifiesta en la práctica de la confesión como motivo, puesto que conlleva una búsqueda personal (espiritual si se quiere), y además ésta se realiza frente a la cámara, con todo lo que esto representa. En nuestras tres películas podemos hablar del recurso de la confesión de la siguiente manera:

En el caso de *The White Diamond*, Herzog coloca la cámara frente al Dr. Dorrington en un lugar estratégico para dejarlo relatar la muerte de Dieter Plage: el río. Esta localización propicia el *flash back*, los árboles de la selva rodean la escena, protegen al personaje

---

<sup>161</sup> Jankelevitch, *op.cit.*, pág. 52

aislándolo del campamento y de cualquier posible distracción, mientras que el río otorga la calma necesaria para dejar correr los recuerdos. Al igual que con los sobrevivientes (Dieter Dengler o Julianne Koepcke), Herzog diseña un ambiente para activar la memoria, en este caso, la selva de la Guayana no es el mismo lugar en donde murió el amigo de Dorrington años antes, pero es un espacio que se parece mucho y que por sus semejanzas permite éste viaje al pasado.

Sobre este punto, resulta interesante observar el desarrollo de los comentarios de Dorrington sobre la muerte de Plage, a lo largo de la película, cuando están en las últimas pruebas de vuelo de la nave en Londres, Dorrington desciende y dice estar pensando en “el pasado”, pero es incapaz de completar la historia. El siguiente momento en que aparece el tema en boca de Dorrington es cuando termina de armar el campamento en la selva, después de haber colocando todas las piezas, hay un silencio, la cámara permanece encendida, y es en ese vacío, en el que vuelve a hablar sobre el recuerdo de Dieter, pronunciando palabras sueltas e inconexas, pero no es hasta los dos momentos en el río en los que verdaderamente explica el accidente de Plage y su sensación de culpabilidad, hace falta este lugar propicio para que el Dr. Dorrington se confiese y explique con mayor claridad sus sentimientos.

El tema de la cámara como confesionario se trata explícitamente en *Grizzly Man*, cuando Herzog reflexiona sobre la postura de Timothy Treadwell frente a la cámara “A parte de su actitud, la cámara era su única compañía, era el instrumento que tenía para explorar la jungla que lo rodeaba, pero poco a poco se convirtió en algo más, comenzó a examinar su yo más profundo, sus demonios, sus euforias. El lente de la cámara se volvió una especie de confesionario”. Frente a la cámara Timothy se cuestionó sobre su fe, sobre su comportamiento con las mujeres, y sobre su adicción.

La escena de la sequía, es una muestra de este uso de la cámara, en ella pide a cualquiera de los dioses (como muestra la figura 14) -sí es que existen-, que se apiade de los osos, que hagan que llueva, argumenta que los pobres animales no tienen que comer, se están comiendo unos a otros, comenzando por sus crías. Lo que llama la atención de esta escena, además del desequilibrio emocional de Timothy, es cómo se dirige a la cámara para hacer sus peticiones y sus reproches, asumiendo que hay alguien detrás de ella (un gesto muy parecido a lo que sucede en televisión con los *reality shows*).



figura 14. *Grizzly Man*

En otro momento, Timothy va andando con la cámara encendida hablando de su mala suerte con las mujeres, menciona todas sus cualidades y lo buen partido que se considera. Es una escena curiosa e hilarante, la cámara se vuelve la compañía, el buen colega con el que se puede hablar de cualquier tema. Que Herzog seleccione estos fragmentos de las horas de material que registra Timothy, nos refuerza la idea de que la naturaleza que al cineasta alemán le interesa retratar es otra muy distinta a la de los osos y su forma de vida.

Ante la cámara, utilizándola nuevamente como confesionario, Timothy también reflexionará sobre su misión, principalmente sobre lo que lo llevó a convertirse en este guerrero protector de osos. Se enorgullece de haber dejado atrás una adicción, y una vida dedicada a la bebida y a los excesos, y haber cambiado de rumbo. Este es también uno de los temas favoritos de la filmografía herzogiana, cómo el hombre se aferra a un proyecto, por descabellado que éste sea, para tratar de mantenerse en pie. No



es una reflexión psicológica es más bien antropológica, lo que llama la atención del cineasta alemán vuelven a ser los límites del hombre, no su psique (aunque obviamente esta presente).

En *The Wild Blue Yonder* la performance está construida para la cámara, nuestro Alienígena, actúa como si estuviera representando un monólogo. De hecho habla para “nosotros”, se asume escuchado. El otro lado de la cámara, ese nosotros, somos los que no hemos querido atender a la eminente destrucción del mundo. Y lo que significa tener que emigrar en busca de un sitio mejor es otra forma de confesión, que viene en tono de reproche, es un orador que viene a juzgar a su audiencia no a sí mismo.

La confesión ante la cámara tendrá por tanto éste poder de arrancar verdades y sobre todo se convertirá en un motivo irónico-sublime que te permite aproximarte a una realidad mucho más reflexiva y compleja, en la que juegan otro tipo de verdades, en la que el espectador es parte activa del desarrollo del discurso, puesto que es quien esta del otro lado del confesionario. Este tipo de confesión provoca risa pero sobre todo crítica.

#### 4.4.4 El éxtasis

La idea de éxtasis es extraída del propio discurso de Herzog, él afirma cuando se le pregunta por su cine, sobre todo documental, que lo que él pretende conseguir con sus películas es una verdad extática –como explicábamos antes-. También habla de éxtasis para referirse a ciertas imágenes y sobre todo al efecto que se consigue con ellas (cuando se refiere al famoso salto de Steiner, al inicio de *Aguirre* o de las imágenes de *Treadwell*, por ejemplo); nosotros creemos que este sentimiento de éxtasis, sobre todo lo consigue a través de dos recursos: de la música y de los ralentizados (muchas veces empleados al mismo tiempo). Este uso de la música y los ralentizados se convierte en un gesto que transforma la realidad en poesía, evocando nuevamente un tipo de humor y belleza particular, una conjunción entre lo irónico y lo sublime<sup>162</sup>, poco habitual en el terreno documental.

Como siempre, es necesario acudir a la música para comprender profundamente la fenomenología de lo real, porque en la música se encuentra la verdad última de lo humano, y en lo humano reside el horizonte de la realidad. La música es algo externo, objetivo, que desde esta condición externa mueve nuestro espíritu, aquello que consideramos íntimamente nuestro: las emociones sobre las que se basa siempre nuestra subjetividad, por muy racional que pretenda ser<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> Pensemos en el humor relacionado con la fantasía que convierte una escena real en hiperreal.

<sup>163</sup> Català (2009), *op.cit.*, pág. 196

El cine de Herzog, como constatamos anteriormente, está hecho en clave musical, y el desarrollo de su música atiende principalmente a este sentimiento de éxtasis, y nuestras tres películas son un ejemplo de ello.

El vuelo del “Diamante Blanco” es claramente un momento de éxtasis, sus imágenes son imágenes-cristal, en el sentido de estar construidas a partir de reflejos, reflejos en los que además del logro de volar por encima de la copa de los árboles se libera la carga de un pasado trágico. Pero la sensación de suspensión, de hipnosis sólo se consigue con los sonidos provenientes de la composición de Ernst Reijseger, el globo adquiere vida propia a través de la música, los sonidos le permiten jugar con su propio reflejo, esconderse y deslizarse como si se tratara de un bailarín interpretando una coreografía. Lo real se transforma en poesía gracias a la música y a la cámara lenta.

La decisión de Herzog de montar esta escena con música resulta interesante a la hora de pensar su cine documental, puesto que, lo que seguramente decidirían muchos otros cineastas siguiendo la lógica verosímil del relato sería presentar esta escena en silencio ¿acaso no era una de las finalidades del prototipo de Dorrington, volar en silencio la selva? ¿por qué entonces utilizar música? Lo mismo pasa con la cámara lenta, si lo más importante fuera el hecho de ver que efectivamente el globo consiguió elevarse

y con él se logró filmar la copa de los árboles de la selva ¿para qué el relentizado? La música y los ralentizados son los recursos para estilizar la película, son formas irónico-sublimes por el efecto de éxtasis que producen, desdoblan el tiempo y van directo a las emociones, priorizando otro tipo de verdad. Este tipo de coreografía se puede apreciar en la figura 15.



figura 15. El vuelo del “diamante blanco”

En *Grizzly Man* el duelo entre osos puede considerarse el momento climático (y el momento de mayor éxtasis) de la película, es dónde se trasluce la ferocidad de los animales y se dimensiona el peligro de convivir con ellos. En esta escena la música se construye, además de con una guitarra, con dos chelos, uno sigue los movimientos del primero de los animales y el otro los del

segundo, cuando el combate llega a su punto más álgido, los sonidos de los dos instrumentos se mezclan, confundándose entre ellos, creando una pieza única cargada precisamente de confusión y ferocidad, de caos y agresión.

En el caso de *Grizzly Man*, se tiene la impresión de que la guitarra, de forma imprevista, viene a sustituir a Treadwell, mientras que el violonchelo, que se utiliza efectivamente como parte de la secuencia de lucha entre los osos, representa el peligroso mundo de estos animales. Aunque la guitarra y cello trabajan conjuntamente, no hay reconciliación feliz entre ellos, el hombre y la naturaleza, y cualquier intento de violar el espacio de los osos es recompensado con un recordatorio de cómo son de irreconciliables estos dos mundos. La música se vuelve central en momentos cuando Treadwell cruza la "frontera invisible" que separa a los seres humanos de los osos, como en la escena en la que trata de tocar a un oso que se acerca cuando él está nadando. La chelista Danielle DeGruttola improvisa una pieza titulada "Bear Swim" y Herzog le explica que debería verse una armonía entre el hombre y la naturaleza, pero que no existe. Instruyéndola a trabajar con esos elementos en escenas que son oscuras y amenazantes, Herzog sugiere una vez más que no seremos decepcionados por la Madre Naturaleza<sup>164</sup>.

La música es la encargada de dibujar los límites que Treadwell continuamente cruzaba, el efecto irónico-sublime se respira a través de las piezas musicales encargadas de enfatizar estas intromisiones y de dar personalidad y potencia a los personajes.

---

<sup>164</sup> Prager, *op.cit.*, pág. 92

El momento de éxtasis en *The Wild Blue Yonder* es la exploración del planeta Azul, la música de estas imágenes es la encargada de dar vida a ese otro mundo, los sonidos de los instrumentos serán las voces de los extraterrestres, es impensable de otra forma, la caracterización de los animales sólo se consigue con la música, que al igual que la de *The White Diamond* es composición de Ernst Reijseger.

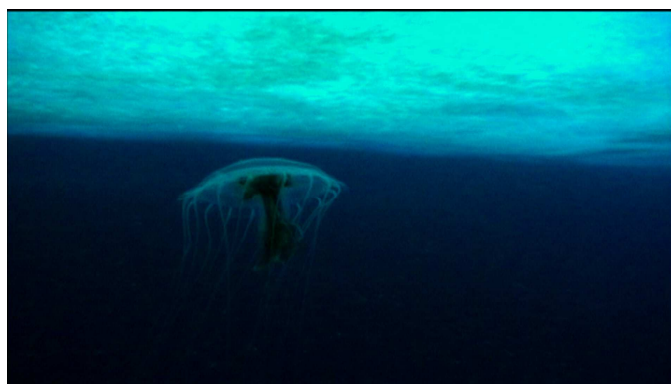


figura 16. Un habitante del planeta Azul

Por lo tanto, la ausencia, el paisaje y los animales, la confesión y el éxtasis son recursos con vocación romántica presentes en las tres películas, que además de conformar el estilo del autor, también implican una postura frente al documental, puesto que son recursos mucho más asociados a la expresión que a la información, son discursos subjetivos. Son motivos irónico-sublimes que transforman en poéticas a las imágenes extraídas de la realidad. El humor y la belleza del cine de no-ficción de Werner Herzog se hacen visibles a través de estos motivos en los que el tipo de verdad es otra, muy distinta a la de los hechos.

## CONCLUSIONES

---

Las conclusiones de esta Tesis se pueden dividir en cuatro niveles: en primer lugar las relacionadas con el método de análisis, es decir, hasta que punto resultó pertinente esta propuesta hermenéutica y transdisciplinar para analizar filmes de no-ficción. En un segundo nivel, qué obtuvimos como resultado del recorrido por los distintos contextos, tanto históricos como teóricos, en relación con el cine de Werner Herzog (en particular para poder interpretar las tres películas que nos ocupan). En un tercer nivel, qué resultados se obtuvieron en la aplicación de la figura retórica de lo irónico-sublime al caso de *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder*, y por último, en un cuarto nivel que implicaciones puede tener el uso o aplicación de esta figura en el terreno del cine documental.

a) En relación con el método de análisis:

1. El estudio del cine documental contemporáneo requiere de metodologías que se adecuen a su complejidad, estamos ante una serie de discursos sobre real que ya no se determinan por su transparencia sino por su reflexividad. El documental vuelve a sus orígenes en el sentido de la experimentación y la libertad creadora y por esto que exige una mirada plural para su análisis.

2. Es cierto que la hermenéutica, en una primera mirada, es el método sin método y que su utilización puede parecer poco rigurosa; sin embargo es la metodología que nos permite ser más flexibles y movernos con mayor libertad por los distintos territorios teóricos necesarios para completar esta mirada plural. Queda mucho camino por andar para adecuar las ideas de Gadamer al estudio documental pero creo que de esta investigación se desprende, que es la ruta adecuada marcada precisamente por el propio objeto.

b) En relación a los contextos históricos y teóricos con el cine de Werner Herzog:

3. En *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* aún se respira ese espíritu que caracterizó al Nuevo Cine Alemán, la idea de libertad y de ruptura con las normas establecidas, se trasluce tanto en la selección de los temas como en la forma de abordarlos. Son tres historias que explican una exploración, los personajes son seres incomprendidos -revolucionarios muy a su manera- que se enfrentan a un sueño, se desplazan a conquistar una empresa inalcanzable, unos lo consiguen otros se quedan en el camino, el resultado no importa, el énfasis, como en casi toda obra del Nuevo Cine Alemán, esta en “el viaje”. Son también, tres películas en las que lo real juega un papel muy importante pero siempre asociado a la ironía, una forma de sofisticación del realismo irónico que desarrollaron los



cineastas del NCA, y que Herzog continua utilizando (sobre todo a través del comentario, el montaje y la composición musical).

4. *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* son tres películas de no-ficción en las que lo real tiene una función mucho más expresiva y poética. En ellas se mezclan formas de ficción con documentales convirtiéndolas en propuestas híbridas de difícil clasificación pero congruentes al interior de ellas mismas y de la obra del propio autor. En el cine de Werner Herzog ficción y documental se mezcla todo el tiempo. Los motivos irónico-sublimes dan cuenta de ello, la ausencia, el paisaje y los animales, la confesión y el éxtasis son recursos más próximos al cine de ficción, puesto que son estilizaciones no muy comunes en el documental tradicional.
  
5. Las imágenes de *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* son imágenes-tiempo; las acciones no determinan el paso de una escena a otra, sino la temporalidad (de ahí la importancia de los espacios vacíos o de los silencios). En las tres historias conviven el pasado y el presente, una trágica expedición precede a la del Dr. Dorrington en *The White Diamond*, la muerte de un “justiciero ecologista” es el origen de los relatos contradictorios y surrealistas de *Grizzly Man*, mientras que en *The Wild Blue Yonder* un primer éxodo, una primera

búsqueda por preservar una especie (extraterrestre), antecede a la misión de los astronautas humanos de encontrar un nuevo espacio propicio para establecerse.

6. Sus imágenes son imágenes-cristal, el vuelo del globo en *The White Diamond*, las imágenes de los osos -sobre todo las de la pelea y el rostro de uno de ellos al final de *Grizzly Man*-, así como la exploración del “Planeta Azul” son los momentos de éxtasis y revelación en las tres películas, son imágenes-cristal porque que en ellas se distiende el tiempo, porque son el punto de máxima coincidencia entre lo virtual y lo real, entre el pasado y el presente, entre la reflexión universal y la historia que se cuenta. Son de una belleza sublime, imágenes con un poder hipnótico que parecen ser vistas y escuchadas por primera vez. Son imágenes pensadas como música, de ahí también su condición sublime.
  
7. Los tres filmes pueden considerarse documentales, sólo si pensamos en un cine documental de corte más subjetivo (performativo, poético o ensayístico), puesto que son relatos en primera persona que se valen de los recursos documentales, pero que, lo que los articula no es la tanto la pretensión de verosimilitud como la de verdad, pero de una verdad que no se basa en los criterios de la no manipulación -sabemos que Herzog no se detienen al recrear escenas, o al poner en boca de sus personajes las palabras adecuadas para

lograr la narración que él busca-. El tipo de verdad que envuelve a los tres filmes es el de la “verdad extática”, un término utilizado por Herzog para referirse a una idea más universal, que nos permite pensar en su cine de no-ficción como un cine poético. De ahí que hablemos de lo documental en propuestas tan claramente fantásticas como *The Wild Blue Yonder* porque en su cine de no-ficción los hechos no importan sino la reflexión que producen.

8. En el cine de Werner Herzog, sea de ficción o documental, se percibe un aire romántico. Tanto por los temas que trata, como por los motivos que se repiten una y otra vez en sus filmes: el viaje, el paisaje, las montañas, etc. La ironía y lo sublime son los dos conceptos que de alguna manera dejan clara esta filiación, son dos ideas de origen romántico que se vuelven indispensables para interpretar este tipo de cine. Y se presentan, casi siempre, como una unidad.
  
9. Lo irónico-sublime es la figura que nos permite entender cuáles son las características del cine de no-ficción de Werner Herzog, puesto que en ella se sintetiza el deseo de buscar “imágenes puras”, de encontrar una “verdad extática” y de hacerlo desde el relato, en primera persona de forma crítica y con un humor particular.

c) En relación a las tres películas y el estudio de lo irónico-sublime:

10. Esta figura mixta forma parte de los argumentos de las tres películas, las tres conllevan un pasado trágico previo a la historia que se cuenta, en las tres existe una exploración hacia algún rincón poco conocido de la naturaleza, y en los tres argumentos también podemos apreciar cómo los personajes utilizan este viaje (que es la película) como catarsis. Todos estos ingredientes evocan un tipo de humor y de belleza que será la base en la que articulen los discursos que conforman las tres historias.

11. La elección de los personajes en los tres filmes también nos permite pensar en esta figura irónico-sublime, puesto que, de los “fanáticos” y de los “inocentes” expuestos al mundo se pueden extraer las escenas más irónicas como las más sublimes; el hombre obsesivo tiende a parecer ridículo, el hombre primitivo bello, el contraste entre los dos, permite un debate sobre temas más universales, sobre formas de enfrentarse al mundo, que es el mismo para todos pero que se bifurca en caminos distintos. Los obstáculos de este tipo de personajes se encuentran en la naturaleza pero también en ellos mismos. El documentalista -arqueólogo y cazador de imágenes- también contrasta con el director de cine intransigente y enérgico, estas dos facetas son parte del mismo personaje: Werner Herzog que será al igual que los

“fanáticos” y los “inocentes” un ser irónico y sublime dentro de los relatos.

12. La estructura de los tres filmes también se corresponde con lo irónico-sublime. En la parte visual de las tres películas es donde se desarrolla más la idea de lo sublime, en los paisajes, en los desplazamientos, en las tomas aéreas, y en casi todas sus escenas, mientras que la parte irónica va a estar más inclinada a lo auditivo: al comentario, a los diálogos y a la música. Pero es en el montaje en el que se fusionan, dejando que aparezca esta combinación de humor-belleza en cada yuxtaposición entre lo que se ve y lo que se escucha; además de en el orden de presentarlo.

13. La ausencia, el paisaje y los animales, la confesión y el éxtasis son todos motivos irónico-sublimes en nuestras tres películas.

La ausencia de ciertas escenas determina, entre otras cosas, que el mundo es inabarcable. El uso del paisaje y los animales hace que la naturaleza funcione como metáfora del alma de los personajes. La confesión explora la necesidad de redención del hombre. El éxtasis expresa el estado más placentero de todos -ligado a la moral y a la estética-. Todo ello forma parte del imaginario romántico, y sobre todo del concepto de lo sublime.

Pero el uso de todos estos motivos en el documental abre otra vía, puesto que asumir al mundo como inabarcable, para una forma de representación que pretende precisamente dar cuenta de ese mundo y aprehenderlo, es incongruente. Porque para un modo de representación asociado a la mimesis, las metáforas sobran. Porque la cámara como confesionario implica una subjetividad particular. Y porque el éxtasis es un estado más asociado al arte que a los discursos de la sobriedad. Todo lo anterior se sitúa en la vía de la ironía, una ironía crítica que refuerza la potencia del documental contemporáneo que sabe valerse del humor y de la hibridación para explicarse.

14. *The White Diamond* es una película sencilla que cuenta una historia lineal, pero que posee una magia y una belleza particular. El proyecto de Graham Dorrington resulta descabellado pero sólo se llevará a cabo si hay alguien interesado en filmarlo, el proyecto de volar la selva depende de la película que se está rodando y viceversa, lo que nos permite apreciar además de la singular historia de catarsis y globos voladores del Dr. Dorrington, un detrás de cámaras que constantemente se asoma en la película, mostrando ese instante de éxtasis que se produce justo en ese momento en el que la cámara y la realidad se encuentran y se necesitan mutuamente.

15. *Grizzly Man* puede considerarse un manifiesto que completa lo que Herzog ya había expuesto en la mencionada “Declaración de Minnesota”, puesto que ante el material de Timothy Treadwell se cuestiona sobre lo documental, le da valor al azar y a salir en busca de los momentos que no pueden reconstruirse en un plató, no se alarma por el hecho de ver como Treadwell se autorepresenta o en como repite tomas o se cambia de peinado, para Herzog la estilización en el documental no es pecado, y viajar a píe sigue siendo, aún después de muchos años, una virtud.

16. *The Wild Blue Yonder* resultó una película de la que es difícil hablar, la proporción que ocupa en este trabajo es conscientemente menor que las otras dos, pero no se debe a que sea de menor importancia, sino que por sus características mucho más ensayísticas y poéticas es un filme con poco discurso, es más bien una película para sentir, las imágenes documentales junto con la música están puestas para contemplarlas y disfrutarlas. Por supuesto que hay una historia, incluso capitulada, en la que aparecen una serie de personajes, pero la clave de interpretación se presenta en tono musical; en *The Wild Blue Yonder* se repite la sensación de *Fata Morgana* o *Lessons of Darkness*; tres filmes para sentir y reflexionar de forma universal y musical.

d) En relación con lo irónico-sublime y el cine documental:

17. Lo irónico-sublime es una herramienta que nos permite hablar de la subjetividad, la poética y la retórica en el cine documental de Werner Herzog; pero probablemente no sólo es aplicable a su caso. En el momento en que el cine documental avanza hacia la subjetividad e incorpora toda una serie de cambios, provocados entre otros factores por la digitalización, el papel de lo real también se transforma dando cabida a elementos mucho menos referenciales y más estilísticos, como pueden ser el humor y la belleza. La proliferación de imágenes obliga a encontrar otros sentidos en ellas, y a buscar nuevas formas de dar cuenta de una realidad compleja como la nuestra; preocupación de una serie de cineastas que como Herzog se cuestionan sobre las imágenes y sus usos, sobre la realidad y sus límites de una forma particular y coherente al interior de sus obras.



## **BIBLIOGRAFÍA**

---

### **Werner Herzog**

Carrère, Emmanuel. *Werner Herzog*. Paris: Edilig, 1982.

Corrigan, Timothy, ed. *The films of Werner Herzog*. New York: Routledge, 1990.

Cronin, Paul. *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber, 2002.

Herzog, Werner. *Del caminar sobre hielo*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2003.

Kolker, Robert. *The Altering Eye. Contemporary International Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

Prager, Brad. *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*. London: Wallflower Press, 2007.

Walsh, Gene, ed. *Images at the horizon: a workshop with Werner Herzog*. New York: New York Zoetrope, 1980.

Weinrichter, Antonio, ed. *Caminar sobre hielo y fuego*. Madrid: Ocho y Medio, 2007.

### **Nuevo Cine Alemán**

Corrigan, Timothy. *New German Film: the displaced image*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Elsaesser, Thomas. *New German Cinema: a History*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

Flinn, Caryl. *The New German Cinema. Music, history and the matter of style*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Knight, Julia. *New German Cinema: images of a generation*. London: Wallflower, 2004.

Losilla, Carlos y Monterde, José Enrique, eds. *Paisajes y Figuras: Perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), 2007.

Rossés, Montserrat. *Nuevo Cine Alemán*. Madrid: Ediciones Jc, 1991.

Standford, John. *New German Cinema*. London: Da Capo, 1980.

## **Romanticismo**

Argullol, Rafael. *El héroe y el único*. Barcelona: Destino, 1982.

Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006.

Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 1988.

Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.

Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

Carchia, Gianni. *Retórica de lo sublime*. Madrid: Editorial Tecnos, 1994.

Eco, Humberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.

Gras, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1988.

Hernández Sánchez, Domingo. *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ediciones de Salamanca, 2002.

Honour, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Forma, 1996.

- Lynch, Enrique. *Sobre la belleza*. Madrid: Grupo Anaya, 1999.
- Reyero, Carlos. *La belleza imperfecta*. Madrid: Siruela, 2005.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1992.
- Woodfield, Richard, ed. *Gombrich Esencial*. Barcelona: Debate, 2004.

## **Documental**

- Aa.Vv. *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, 2003.
- Alter, Nora. *Projecting History: German nonfiction cinema, 1967-2000*. Michigan: Michigan University Press, 2002.
- Barnouw, Erik. *El Documental: historia y estilos*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: a critical introduction*. London: Routledge, 2000.
- Catalá, Josep María, y Cerdán, Josetxo, eds. *Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Filmoteca, 2008. Números 57-58.
- Comolli, Jean-Louis. *Filmar para ver*. Buenos Aires: Ediciones Simurg/Cátedra, 2002.
- De Tranche, Rafael, ed. *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, 2006.
- García Lopez, Sonia y Gomez Vaquero, Laura, eds. *Piedra papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, 2009.
- Hallam, Julia y Marshment, Margaret, eds. *Realism and popular cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Ibarz, Mercè, *Buñuel Documental: Tierra Sin Pan y su Tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.

Ibarz, Mercè, ed. *El presente como historia: cine documental*. València: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2005.

Ledo, Margarita. *Cine de Fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Ledo, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95*. Barcelona: Paidós, 2004.

Macdonald, Kevin y Cousins, Mark, eds. *Imagining Reality*. London: Faber and Faber Limited, 1996.

Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Press, 2001.

Nichols, Bill. *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indiana: Indiana University Press, 1994.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

Oroz, Elena, y de Pedro Amatria, Gonzalo, eds. *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y Medio, 2009.

Plantinga, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Renov, Michael, ed. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.

Renov, Michael. *The subject of documentary*. Minnesota: Minnesota University Press, 2004.

Rothman, William. *Documentary film classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo, eds. *Documental y vanguardia*. Barcelona: Cátedra, 2005.

Weinrichter, Antonio, ed. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Colección Punto de Vista, 2007.

Weinrichter, Antonio. *El cine de no ficción: Desvíos de lo Real*. Madrid: T&B Editores, 2004.

## **Cine e Imagen**

Aumont, Jaques. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1989.

Aumont, Jaques. *El análisis del filme*. Barcelona: Paidós, 1990.

Aumont, Jaques. *La Imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.

Balló, Jordi. *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 2000.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986.

Bordwell, David. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.

Bordwell, David. *El significado del film*. Barcelona: Paidós, 1995.

Bordwell, David. *Narration in the fiction film*. London: Routledge, 1985.

Bordwell, David. *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: California University Press, 1981.

Burke, Peter. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2005.

Carroll, Noël. *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Català, Josep María. *La imagen compleja*. Barcelona: UAB, 2006.

Català, Josep María. *La Puesta en imágenes : conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 2001.

Català, Josep María. *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra, 2009.

Chion, Michael. *El sonido: música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999.

Chion, Michael. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

Chion, Michael. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

Chion, Michael. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984.

Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.

Elsasser, Thomas, y Buckland, Warren, eds. *Studying contemporary American film: a guide to movie Analysis*. London: Arnold, 2002.

Elsasser, Thomas. *European cinema : face to face with Hollywood*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005.

García Jimenez, Jesús. *La narración audiovisual*. Barcelona: Cátedra, 1993.

Gaudreault, André y Jost, François. *El Relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.

Gubern, Román. *La mirada opulenta : exploración de la iconosfera contemporánea*. México DF: Gustavo Gili, 2002.

Gutiérrez San Miguel, Begoña. *Teoría de la narración audiovisual*. Barcelona: Cátedra, 2006.

Panofsky, Erwin. *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós, 1995.

Pezzella, Mario. *Estética del cine*. Madrid: A. Machado, 2004.

Quintana, Angel. *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acanalado, 2003.

Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005.

Stam, Robert. *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós, 2001.

Wenders, Wim. *La Memoria de las imágenes: textos de la emoción, la lógica y la verdad*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.

Zunzunegui, Santos. *La mirada plural* (Barcelona: Cátedra, 2008).

## **Arte y Filosofía**

Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, 1984.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor, 1995.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Foster, Hall. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.

Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1991.

Garagalza, Luis. *Introducción a la hermenéutica contemporánea: cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.

Liessmann, Honrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.

Peran, Martí y Picazo, G. eds. *Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Macba, 2000.

Pérez Perucha, Julio ed. *Surrealistas, surrealismo y cinema*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1991.

Richardson, Michael. *Surrealism and cinema*. Oxford: Berg, 2006.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós, 2004.

Williams, Linda. *Figures of desire. A theory and analysis of surrealist film*. Berkeley: University of California Press, 1981.

Wladimir, Jankelevitch. *La Ironía*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

## **Artículos**

---

Arthur, P. "Beyond the Limits", *Film Comment*, 41, 4, 42-7, 2005.

Bachmann, Gideon. "The man on the volcano: a portrait of Werner Herzog". *Film Quarterly* . 31, 1, 2-10, 1977.

Brown, G. "Kant Stop Loving You", *Village Voice*, 37, 21, 58.

Casper, Kent y Liville, Susan. "Romantic inversions in Herzog's *Nosferatu*". *The German Quarterly* 64, 1, 17-24, 1991.

Catalá, Josep María. "El Film-Ensayo: La Didáctica Como Una Actividad Subversiva". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 34, 79-97, 2000.

Covert, C. "German Aviator Dengler Is Focus of Surreal Herzog Documentary," *Minnesota Star Tribune*, Mayo 29, 1998.



Csicsery, George. "Ballad of the Little Soldier: Werner Herzog in a Political Hall of Mirrors." *Film Quarterly*. 39, 2, 7-15, 1985.

Foss, K. "Mein Liebster Feind," *DOX: Documentary Film Magazine*, agosto 24, 23, 1999.

Greiner, R. "Why Herzog Differs", *Commentary*, 74, 6, 59-67, 1982.

Juan Carlos Rentero, "Werner Herzog, utópica aventura de un anarquista", *Dirigido Por n° 55*, 2, 1978.

Katzenbach, A. "Herzog Documentary Comes with Guest," *Leader*, abril 22, B4, 1998.

Lloyd, P. "Objectivity as Irony: Werner Herzog's Fata Morgana," *Monogram*, 5, 8-9, 1974.

Lumenick, L. "Fascinating Documentary is Wicked Good Fun," *New York Post*, 3 novimebre, 1999.

Nichols, Bill. "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde". *Critical Inquiry*. 27, 4, 580-610, 2001.

O'Toole, Lawrence. "The Great Ectasy of Filmmaker Herzog", *Film Comment*, Noviembre-diciembre, 34-39, 1979.

Van Wert, W. "Hallowing the ordinary, embezzling the everyday: Werner Herzog's documentary practice," *Quarterly Review of Film Studies*, 5, 183-192, 1980.

Walsh, G. "Images at the horizon", *Facets Multimedia Center*, 1979,10-11.

Zalewski, D. "The Ecstatic Truth. Werner Herozog's Quest", *The New Yorker*, 24 abril, 125-39, 2006.

## **WEBS**

---

BBC Four , “Entrevista con Werner Herzog”, (2003),  
<http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/storyville/werner-herzog.shtml>

Martin Lasalle, “Música para Werner Herzog: Requiem for a dying planet”. CD. 2006  
<http://www.diverdi.com/tienda/detalle.aspx?id=18013>

Francisco Javier Gordillo, “Escritos de Richard Wagner (1813-1883)”. Barcelona. 2007.  
[http://www.archivowagner.info/escritos\\_richard\\_wagner.html](http://www.archivowagner.info/escritos_richard_wagner.html)

<http://www.wernerherzog.com/main/index.htm>

<http://www.wildblueyonder.wernerherzog.com>

## **FILMOGRAFÍA Werner Herzog**

---

1962 Herakles

1964 Game in the Sand

1966 The Unprecedented Defence of the Fortress Deutschkreuz

1968 Signs of Life

1967 Last Words

1969 Precautions against Fanatics

1969 The Flying Doctors of East Africa

1970 Even Dwarfs Started Small

1970 Fata Morgana

1971 Handicapped Future

1971 Land of Silence and Darkness

1972 Aguirre, the Wrath of God

1973 The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner

1974 The Enigma of Kaspar Hauser: Every Man for Himself and  
God against All

1976 Heart of Glass

1976 How Much Wood Would a Woodchuck Chuck

1976 No One Will Play with Me

1976 Stroszek

1977 La Soufrière

1978 Nosferatu

1979 Woyzeck

1980 God's Angry Man

1980 Huie's Sermon  
1982 Fitzcarraldo  
1984 Ballad of the Little Soldier  
1984 The Dark Glow of the Mountains  
1984 Where the Green Ants Dream  
1987 Cobra Verde  
1988 Les Gauloises  
1989 Wodaabe - Herdsmen of the Sun  
1990 Echoes from a Sombre Empire  
1991 Jag Mandir: The Eccentric Private Theater of the Maharaja of  
Udaipur  
1991 Scream of Stone  
1992 Film Lesson  
1992 Lessons of Darkness  
1993 Bells from the Deep  
1994 The Transformation of the World into Music  
1995 Death for Five Voices  
1997 Little Dieter Needs to Fly  
1999 Wings of Hope  
1999 My Best Fiend  
1999 The Lord and the Laden  
2000 Invincible  
2000 Christ and Demons in New Spain  
2001 Ten Thousand Years Older  
2003 Wheel of Time  
2004 The White Diamond

2005 Grizzly Man

2005 The Wild Blue Yonder

2006 Rescue Dawn

2007 Encounters at the End of the World

2009 Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans

2009 My Son, My Son, What Have Ye Done

2009 La Bohème



## FICHAS TÉCNICAS

---

### *The White Diamond*

<b>Director/Narrator</b>	Werner Herzog
<b>Producer</b>	Annette Scheurich, Lucki Stipetic, Werner Herzog
<b>Executive Producers</b>	Rudolph Herzog Klaus Scheurich
<b>Director of Photography</b>	Henning Brümmer, Klaus Scheurich
<b>Production Manager</b>	Hennes Grossmann
<b>Editor</b>	Joe Bini
<b>Sound Engineer</b>	Eric Spitzer
<b>Art Direction</b>	Karl Heiselman, Bethany Koby
<b>Additional Camera</b>	Rainer Bergomaz
<b>Aerials</b>	Klaus Scheurich
<b>Camera Assistants</b>	Bernd Curschmann, Marcus Pfeiffer
<b>Sound U.K.</b>	Simon Normanton
<b>Still Photographer</b>	Lena Herzog
<b>Technical Engineer</b>	Romuald Golenia
<b>Online Editor</b>	Ross Shakin





*Grizzly Man*

<b>Directed by</b>	Werner Herzog
<b>Executive Producers</b>	Erik Nelson Billy Campbell Tom Ortenberg Kevin Beggs Phil Fairclough Andrea Meditch
<b>Co-Executive Producer</b>	Jewel Palovak
<b>Producer</b>	Erik Nelson
<b>Cinematographer</b>	Peter Zeitlinger (Director of Photography)
<b>Editor</b>	Joe Bini (Editor)
<b>Composer</b>	Richard Thompson (Composer)



*The Wild Blue Yonder*

<b>Director</b>	Werner Herzog
<b>Producer</b>	Andre Singer
<b>Executive Producers</b>	Lucki Stipetic, Christine Le Goff
<b>Camera</b>	Tanja Koop, Henry Kaiser, The astronauts of STS-34, Klaus Scheurich
<b>Original Music</b>	Ernst Reijseger, cello
<b>Sound</b>	Joe Crabb, Eric Spitzer
<b>Editor</b>	Joe Bini Maya Hawke
<b>Archival Research</b>	Herb Golder
<b>Online Editor</b>	Christophe Nadeau
<b>Audio Editor</b>	Mark Degliantoni
<b>Head of Production UK/France</b>	Pat Footer (UK), Isabelle Lemonnier (France)
<b>Collaboration</b>	NASA, Bobbie Faye Ferguson NASA/JPL/Caltech, Pasadena, Jack Dawson, Veronica McGregor NASA Space Center, Houston, Gayle Frere, Lucy Lucy Lytwynsky, Gregory Jurls, Atenon Archive, Rusell Castonguay



# Anexo



## Anexo 1. DESCRIPCIÓN DE ESCENAS

---

### *The White Diamond*

1. *Opening*. La cinta comienza con la imagen de un globo blanco volando por encima del río. Sobre esta imagen aparece el título de la película: *The White Diamond*.

La siguiente escena describe algunos de los intentos del hombre por volar, la invención de algunos artefactos para lograrlo y sus respectivos fracasos. Desde los primeros prototipos, una especie de aviones que simulaban aves y volaban aún sin transportar a ningún pasajero, hasta los famosos viajes en zeppelin que terminan sus días gloriosos con la catástrofe del Hindenburg. (Todas estas imágenes son de archivo, en blanco y negro, y se presentan acompañadas de la voz del narrador, como en un documental expositivo tradicional)

2. *A new breed*. La escena anterior termina cuando el narrador nos dice que hay quienes continúan trabajando en perfeccionar aeronaves. Dicho esto, nos trasladamos a un laboratorio de aeronáutica en Gran Bretaña, donde conocemos al Dr. Graham Dorrington, quien nos muestra varios de sus aparatos y nos explica algunos de sus

experimentos, utilizando una serie de tecnicismos que hacen un tanto incomprensible su discurso, como el de cualquier “especialista”<sup>165</sup>. Cuando termina de hablarnos sobre el laboratorio y sus prototipos, la cámara continúa encendida, hay un silencio, y segundos después Herzog lo rompe, pidiéndole al Dr. Graham que explique qué es lo que le pasó en su mano. En el mismo plano, sin corte, Dorrington comienza a contar que tuvo un accidente en el que, haciendo un cohete en clase de química, se voló un par de dedos. Muestra su mano mutilada a cámara e indica lo peligroso que puede resultar jugar con fuego.

En este mismo capítulo, asistimos a un segundo momento con el Dr. Dorrington en su laboratorio. En esta ocasión nos habla de su propio gusto por volar, llevando en la espalda un aparato propulsor construido por él mismo. Nos explica cómo funciona el aparato, y nos habla del poder que tiene el hombre de alcanzar sus sueños “*you can do it, what ever you want*” repite mirando a cámara. Cuando termina de hablar, continúa elevando las manos al cielo simulando el impulso para volar.

---

<sup>165</sup> Herzog utiliza este tipo de discursos en “otro idioma” en varias de sus películas, el tema del lenguaje es una de las condiciones que más explora en su obra. En *The Wild Blue Yonder*, hay una escena donde un par de físicos discuten formulas en una pizarra, que es igual de ininteligible; discursos que hacen evidente el carácter legítimo y verosímil del documental pero también la fragilidad del mismo.

*The Wild Blue Yonder* es una historia ficticia con aspecto de documental, por lo que, es muy probable que lo que nos explican afanosamente los físicos sea una explicación falsa. El uso de tecnicismos hace que creamos en todo lo que se dice en la pantalla, es parte de los mecanismos de persuasión.



Es importante destacar que el plano continúa a pesar de que el personaje ha dejado de hablar, si nos estuviéramos guiando sólo por la narración verbal, lo lógico sería cortar antes, pero estos últimos segundos donde el Dr. Dorrington continúa saltando y alzando las manos al cielo, en lo que parece un vacío narrativo, hacen evidente, que la relevancia del relato se encuentra también en las imágenes que parecen no decir nada. Imágenes que expresan un grado de comunión más intenso con el personaje, y muestran su lado más humano<sup>166</sup>.

3. *Let's go fly*. Esta escena nos traslada a una bodega en Londres donde se hacen las últimas pruebas del globo, antes de transportarlo a la selva. La escena comienza con la llegada al la bodega, mientras el narrador (Herzog) nos explica que ese es el lugar donde se llevarán a cabo los últimos preparativos, la voz desaparece dejando que sea la música, la que nos acompañe a ver al globo blanco pilotado por Dorrington deslizarse de un lado a otro, al interior de la bodega. Las pruebas han sido un éxito, Dorrington descende, está al parecer muy emocionado; y dice que piensa en el pasado, pero no termina de explicar la historia.

---

<sup>166</sup> Dorrington encaja perfectamente con el perfil delirante de los personajes de otras películas de Herzog. La diferencia entre Aguirre y su deseo de encontrar la tierra de El dorado, o de Fitzcarraldo de construir una casa de ópera, no están tan alejados del sueño del Dr. Dorrington de volar la copa de los árboles de la selva con un dirigible silencioso construido por él mismo.

En la siguiente escena, el narrador explica que hemos llegado a la selva de la Guayana, a la única zona de Sudamérica en la que se habla inglés; en esta región, la gente trabaja en las minas de diamantes y muchos de ellos pertenecen a la cultura rastafari.

Las imágenes que acompañan la narración son las del aterrizaje de la avioneta en la que viaja la nueva expedición, también imágenes de la gente del lugar transportando los tanques de gas y otras de las partes del nuevo globo; todo esto se traslada al que será el campamento de trabajo.

El campamento ya está listo. En este lugar de trabajo es en el que el Dr. Dorrington retoma el tema del pasado, nos habla de Dieter Plage y de cuánto lo hecha de menos.

4. *Dieter Plage*. Dieter Plage detrás de su escritorio habla de lo interesante y riesgoso que es su trabajo<sup>167</sup>. Para ilustrar esta idea nos narra dos anécdotas, la primera que tiene que ver con unos gorilas que estuvieron a punto de atacarlo; y la segunda, sobre cómo sobrevivió a una estampida de elefantes.

En la siguiente escena Dorrington se encuentra sentado en una barca a la orilla del río, en este lugar, retoma el tema del

---

<sup>167</sup> Las imágenes son de archivo, obtenidas de una entrevista que le realizaron en 1984.

accidente de Dieter, y expresa cómo se siente al respecto, habla sobre todo de su parte de responsabilidad y de culpa.

5. *Meter diameter*. La escena se compone por imágenes que describen el proceso de armado, incluido el detalle inicial en el que Dorrington queda atrapado debajo de una tela blanca enorme, es el globo, que aún no está inflado. El Dr. trata de conectar todos los cables y tiene un problema con un par de ellos, su discurso es hilarante porque comienza a hablar del caos del mundo, y se pregunta a si mismo ¿si tratar de resolver el caos y negarse a vivir en el, no será el problema del hombre?

En el momento en que queda listo el globo y se mantiene flotando en el aire, se desata una tormenta. Todo comienza a mojarse: el campamento, el globo y la gente que trabaja en el lugar.

Amanece, y encontramos a un nuevo personaje, Mark Anthony Yhap es un nativo del lugar que coopera con la expedición. En esta escena lo vemos relajadamente sentado en un sofá de plástico mirando al globo, fuma y dice que parece un “diamante blanco”.

La tranquilidad, la serenidad y la frescura de Mark Anthony acompañarán desde este momento toda la película, se

volverá un personaje central. Es de los pocos que apoya el sueño de Dorrington.

6. *7,900 miles of rock*. En esta escena uno de los miembros del equipo de filmación decide bajar desde lo alto de la cascada y filmar la zona inaccesible que se encuentra detrás de la caída de agua.

Vemos cómo el escalador desciende desde uno de los puntos más altos de la cascada, al cabo de unos minutos asciende extasiado por lo que ha visto. Mientras se desata el arnés cuenta a sus compañeros lo asombroso de la experiencia<sup>168</sup>. Y nada más, las imágenes no se muestran en la película de Herzog.

En la siguiente escena un nativo nos cuenta la leyenda de la cueva que está detrás de la cascada, el lugar que no nos fue mostrado, haciendo hincapié en lo imposible que es para el hombre llegar a conocer los secretos de ese lugar, puesto que ninguno que no tenga alas podría llegar a estar ahí. Y es quien le pide a Herzog que no muestre lo que se esconde detrás de la cascada. Que ese escenario no le compete al hombre, que no es parte de él y que no debe transgredirlo.

---

<sup>168</sup> La opinión del escalador es la única parte de la película en otro idioma (alemán), y es curioso que en algunos casos, como la edición del DVD no esté traducida, cargando un poco más de misterio la escena. Este gesto se puede leer como complemento de las imágenes que no te muestra, como si para entender necesitaras más recursos.

De regreso en el campamento, nos encontramos con Dorrington enseñando a Marc Anthony a leer un reloj meteorológico. El rastafari nos cuenta la historia de su madre, que vive lejos, en España, y la ilusión que le haría encontrarla.

7. *Stupid stupidities*. En esta escena vemos los preparativos de la primera gran prueba de vuelo del “diamante blanco” en la selva, que llevará abordo al ingeniero y al cineasta.

Antes de volar, observamos a Dorrington discutiendo con Herzog, de cómo debería ser la prueba. Dorrington defiende que es mejor probar el globo volando solo, mientras que Herzog le responde que eso sería una estupidez, que desde el primer vuelo la cámara debe acompañarlo, que sin registro no hay película y lo importante ahí es precisamente la película. Y que además en esta primera prueba él no puede exponer a ninguno de sus cámaras, por lo que subirá él mismo.

Dorrington pregunta si hay alguna otra alternativa. En ese momento hay un corte y en el siguiente plano vemos a Herzog poniéndose el arnés para subir al globo junto con Dorrington. La respuesta resulta obvia. Cuando los dos hombres están listos, el globo se comienza a elevar.

Sin embargo, hay un fallo, las cosas no suceden como se tenían previstas y tienen que descender. En tierra, aún sin que Dorrington ni Herzog bajen del globo, uno de los ingenieros del equipo inglés, se dirige a ellos, furioso, le dice a Dorrington que éstas no son las condiciones para volar y que el proyecto va mal, que no está acatando todos los procedimientos.

Marc Anthony se acerca al globo, y de cierta manera rompe la tensión del momento dejando que Dorrington le cuente a Herzog que el rastafari conoce algunas propiedades medicinales de las plantas de la selva.

8. *The canopy.* Marc Anthony se adentra en la selva, el pretexto es la búsqueda de plantas medicinales. La cámara va siguiendo al personaje, quien nos enseña distintos tipos de hojas y nos explica su utilidad.

La siguiente escena nos cuenta una prueba más para ver si el globo puede volar, esta vez con más precauciones, y con el globo sujetado por unas cuerdas.

Tenemos imágenes nuevamente, desde tierra y desde el globo. En el último plano la cámara choca contra unas ramas en un aterrizaje accidentado. Este desequilibrio da origen a la siguiente escena que se construye a manera de clip surrealista con imágenes de animales.

Estamos frente a una escena que nos muestra una serie de animales, o mejor dicho parte de ellos, amplificadas con la lente, que habitan en la selva. El clip se desarrolla más o menos así:

Primero vemos la imagen de un sapo que se confunde con las hojas en las que ese encuentra, luego el contraste de la textura entre las partes de una oruga y la hoja del árbol por la que se desliza, seguimos este recorrido y aparece una serpiente que avanza creando formas que llenan toda la pantalla. Nos detenemos en un árbol en el que aparece un sapo que parece tener “pánico escénico” ya que va escondiéndose mientras la cámara lo intenta seguir. La imagen no se detiene, nos lleva al recorrido sobre la piel cuadriculada de una iguana, la cámara se mueve lentamente por el cuerpo del animal yendo de las escamas del torso a su rostro, y por último, aparece una araña que avanza hacia nosotros.

9. *A dangerous dream*. En esta escena vemos a Dorrington, que con la ayuda de algunos nativos realiza un experimento al costado de la cascada. La prueba consiste en atar a unos globos una copa de champaña y luego soltarlos para ver si son capaces de volar por encima de la cascada. El primer intento es muy elocuente, la copa vuela unos segundos y luego desaparece en las aguas de la cascada, el segundo intento da un poco de esperanza, el globo logra mantenerse en vuelo unos segundos más, pero finalmente cae.

El Dr. Dorrington vuelve al tema de Dieter Plage y nos cuenta los detalles del accidente. Un ejercicio, a manera de monólogo, que sucede nuevamente a la orilla del río. Dorrington explica detalladamente la muerte de Dieter, narra cómo el primer globo choca contra unas ramas, se desequilibra y queda atrapado en ellas. El globo junto con el documentalista quedan colgando de unas ramas a más de 50 metros de altura, el problema es que Dieter en un intento de alcanzar la cámara se desequilibra, logra sostenerse en unas ramas, pero finalmente no consigue sujetarse y se cae al vacío, chocando contra el suelo de la selva. Cuando el equipo lo encuentra, aún esta vivo, pero cuando lo intentan trasladar cruzando el río, muere. La experiencia es devastadora para todo el equipo, termina diciendo el Dr. Dorrington.

10. *Completely free*. Es en esta escena cuando se consigue por fin volar. El diamante blanco, con su respectiva tripulación (Dorrington y el cámara), logra recorrer lo alto de la selva. El globo se desliza en una especie de coreografía. Mientras que la gente lo mira desde abajo, incluso la gente que dormía, todos se incorporan para ver el espectáculo.

Aquí termina el viaje, el globo desciende. Uno de los hombres del campamento jala de la cuerda. El globo baja, Dorrington trata de explicar cosas, pero está muy



emocionado. Marc Anthony lo felicita. Hay un momento en el que parece que Dorrington volverá a intentar explicarse. La música que había estado de fondo, desaparece. Y luego simplemente, dice: “si Dieter viviera”, llora, vuelve a subir la música.

11. *The real white diamond*. En esta escena conocemos al verdadero diamante blanco. Cerca de la selva se trabaja en la búsqueda, limpieza y tratamiento de esta piedra. Se nos muestra parte del lugar de trabajo, una especie de fábrica en medio de la selva, donde uno de los trabajadores del lugar nos enseña una de estas piedras preciosas.

En otro lugar que ya nos es familiar, porque ha servido de punto de partida para anteriores momentos de la película, como el descenso del escalador, la explicación de la leyenda de la cascada por parte de uno de los nativos, o donde Dorrington soltó los globos con champaña para las pruebas; ahora tenemos una coreografía. Si, en medio de la naturaleza, en uno de los puntos más altos, al costado de la cascada, un hombre baila.

La siguiente escena es un segundo vuelo del diamante blanco, pero esta vez el que disfruta de la experiencia es Marc Anthony. Cuando aterriza dice que le hubiera encantado que su gallo Red lo hubiese acompañado en el viaje.

La curiosidad hace que la cámara se traslade del campamento a otra zona de la selva, en busca del famoso gallo de Marc Anthony. Él nos lo muestra a cámara, y mientras vemos un par de planos más en los que “Red” persigue a unas gallinas, nos enteramos de todas las proezas de este animal.

En la siguiente escena, que es la última de la película, vemos a los dos hombres: a Dorrington y a Marc Anthony tumbados al lado de la cascada hablando sobre la percepción. Dorrington le pregunta a Marc Anthony porqué no causó asombro en los niños de la zona el diamante blanco, y él mismo se responde diciendo que seguramente no lo vieron por que cuando las cosas son tan distintas a las que conoces simplemente no las ves. La idea queda ahí, al rastafari no parece preocuparle.

La película no termina ahí, hace falta el final, un plano largo en el que vemos como una parvada de vencejos se lanza al centro de la cascada formando círculos y otras muchas figuras que parecen una pieza de danza, una coreografía representada por la naturaleza. El millón de vencejos gira alrededor de la cascada visitando la cueva que sólo ellos conocen. A manera de telón el último plano, una imagen del horizonte. Para luego dejar correr los créditos.

## *Grizzly Man*

1. *Prime Cut*. En esta escena vemos a Treadwell dando un discurso frente a cámara con un oso de fondo; nos explica su condición de “guerrero protector” y el peligro que corre por convivir con los osos, ellos te pueden hacer pedazos, si no estás preparado, pero él lo esta.
2. *Majestic Creatures*. Vemos varias imágenes de osos, mientras escuchamos la voz en *off* de Herzog que nos explica que Timothy Treadwell lleva 13 veranos viajando a la península de Alaska para proteger a los osos pardos, y que los últimos cinco además, se ha acompañado de una cámara, más de 100 horas de material que cautivaron al cineasta alemán, porque en ellas encontró un documental sobre el éxtasis humano.
3. *Celebrity*. En esta escena Herzog nos cuenta que Timothy se convirtió en una celebridad, que asistía a escuelas para explicar su misión y a programas de televisión a defender su causa.
4. *The Worst*. Warren Queeney (un amigo suyo) vio su foto en televisión y supo el que final había llegado, que Timothy Treadwell había muerto, no era una novedad, nos dice, viviendo como lo hacía, pero si una gran perdida.

5. *Willy Fulton*. Herzog explica en voz en *off* cuáles eran los lugares en los que acampaba Timothy Treadwell para convivir con los osos pardos, y presenta a Willy Fulton, el piloto encargado de recoger a Timothy (y a Amie) cada verano. Fulton describe cómo aquel 6 de octubre llegó al lugar de recogida y no había nadie, y cuenta que se adentró en el bosque a buscar a Timmy y que lo que encontró fue un torso humano cerca del campamento, y a un oso merodeando “seguro era de Timothy o de Amie”, pensó, y se fue a buscar ayuda. Cuando llegaron los guardias mataron al oso, que efectivamente había acabado con la vida de ambos exploradores.

6. *Children of the universe*. Timothy presenta a uno de sus osos “el Grinch”, y lo describe como un oso viejo, un poco agresivo. Timothy está muy cerca del oso y por un momento parece que “el Grinch” atacará al hombre oso, pero sólo es un susto. Después lo vemos regañar al oso, para al cabo de unos segundos, no dejar de repetirle que lo ama.

La siguiente escena, dentro de este mismo bloque, es la declaración de Sam Egli uno de los pilotos que asistieron a la llamada de Fulton para ir a rescatar los restos de Timothy. Sam cuenta que acribillaron al oso que merodeaba el lugar, y que en el interior de su estómago se encontraron restos humanos, ropa, etc. Treadwell obtuvo lo que merecía, nos

dice, pedía a gritos lo que le pasó. Se pensaba que los osos eran inofensivos, que eran como niños y los trataba así.

Como contrapunto aparece, Marnie Gaede, que como ecologista defiende la postura de Treadwell, habla de su misión como una experiencia de trascendencia en un sentido casi religioso, él buscaba convertirse en un animal, declara. Los Gaede, nos cuentan también, que recibieron muchas cartas criticando la misión de Treadwell.

7. *Foxes*. En esta escena Herzog, la voz del narrador, quiere intervenir a su favor, no como ecologista pero si como documentalista, nos dice, que él reconoce en las imágenes de Treadwell una magia y una espontaneidad que envidiarían los más famosos directores de cine que no se despegan del trabajo en estudio; y lo ilustra con las imágenes de una carrera entre un zorro y Treadwell.

Tim introduce a Mr. Chocolate, otro de osos a quien protege; y explica a cámara que llegó el momento de trasladarse al laberinto de los osos, pero que regresará más tarde a despedirse de Mr. Chocolate. La escena parece terminar, dice la voz en *off*, pero algunas veces en el cine pasan cosas extraordinarias, que nadie puede prever. En ese momento entran a cuadro dos zorros (Spirit y su cría), van y vienen, dentro y fuera de campo, construyendo una coreografía dirigida por la naturaleza ante la cámara.

Una escena más de zorros, para finalizar este capítulo. Uno de los zorros Ghost, roba la gorra de Tim, y este lo persigue, maldiciendo que se la haya llevado, dejando de ser, por un momento, el tierno amante de los animales.

8. *Boundaries*. Larry Van Deale biólogo especialista en osos, explica que Timothy quería ser uno de ellos, que hasta gruñía para comunicarse, y comenta, que hay una parte lógica de este comportamiento, ya que estar entre osos, convivir con ellos, te deja una sensación de querer vivir en un mundo aparentemente más sencillo; pero la verdad es que su mundo y el del hombre son incomparables, son absolutamente diferentes.

Un nativo de la tribu Alutiiq opina sobre la muerte de Treadwell definiendo su causa como irrespetuosa, afirma que el trabajo de Tim fue más dañino que otra cosa, porque el hecho de cruzar los límites entre el hombre y el oso, desequilibra toda una forma de vida que durante años se venía respetando. Cruzó unos límites que simplemente no tenía derecho a cruzar.

9. *Death Watch*. Franc Fallico (el juez encargado del caso) le entrega a Jewel (miembro de Grizzly People) el reloj que llevaba puesto Treadwell cuando murió. El reloj sigue funcionando. Ella conmovida recibe el reloj y habla de la gran entereza de Tim y de Amie; exalta su valentía, por

haber vivido cómo lo hicieron y por haber muerto en la lucha.

En la siguiente escena vemos a Jewel sentada en el sofá de su casa, asumiéndose como la viuda del hombre oso, una sugerencia por parte del Realizador.

10. *Grizzly People*. El narrador explica que Timothy tendía al caos, que la organización *Grizzly People* era aparentemente, su estructura más sólida. Jewel cuenta la anécdota de cómo conoció a Treadwell: ambos trabajaron como camareros en un restaurante y un par de accidentes laborales los llevaron a la oficina del dueño, ese fue el punto de encuentro.

11. *Filmmaker*. La escena comienza con Timothy y el zorro Timmy a cuadro, Treadwell habla a cámara intentando convencer al espectador de que los zorros son criaturas tiernas y hermosas, y que debería de parar la caza y la tortura de estos animalitos.

Herzog (voz en *off*) hace referencia al modo de filmar de Timothy, nos explica que además de ser juguetero, era meticuloso, solía repetir cada toma hasta 15 veces. Él era el protagonista de su filme, el mundo salvaje y natural a veces pasaba a segundo término.

La escena siguiente se construye a raíz de una preocupación de Timothy: qué pañuelo utilizar, y dice que rodará la misma escena con varios de ellos, porque los colores cambian el sentido de las cosas.

Otra intervención del narrador, en ella se destaca la idea de que quizá Timothy no se daba cuenta, pero que en el material que grababa, los momentos vacíos estaban cargados de una belleza y una fuerza misteriosa e inquietante; la magia del documental.

12. *Confessional*. La cámara se convirtió en algo más que su compañera de viaje, la cámara se volvió una especie de confesionario. Treadwell reflexionaba sobre su fe, sobre las mujeres, y sobre cómo el cuidado de los osos lo había alejado de la bebida.

13. *All Alone*. Timothy insiste en el hecho de que pasa los veranos solo en Alaska en su misión de proteger a los osos pardos, pero la voz en *off* lo desmiente, nos dice que varios de esos días de verano los pasó acompañado de mujeres, que Amie solía ir con él.

Amie es un misterio en el documental de Treadwell, sólo aparece en dos planos en los que no se le ve el rostro, y la prueba fílmica de que estaba con Tim se reduce a unas imágenes que están grabadas por otra persona en las que aparece Timothy y que se intuye fueron registradas por ella.

De nuevo aparece el juez, esta vez, explica que existe una grabación de la muerte de Tim y Amie, en la que se pudo registrar el audio de la agresión, dice que en ella se escucha



a Timothy decirle a Amie que huya, que corra y salve su vida. Afirma que la cinta es aterradora.

14. *Audio Tape*. En esta escena aparecen en casa de Jewel, Herzog y ella. Él tiene los auriculares puestos y ella sostiene la cámara. Herzog escucha la última grabación de Treadwell, el audio del que hablaba antes el juez. Termina de escuchar y le pide a Jewel que se deshaga de la cinta, que lo que ahí se escucha es horrible y que jamás debe oírlo. Jewel asiente y promete destruir la cinta.

15. *Bear Fight*. Mickie y el Sargento Brown pelean por la osa Saturn, o lo que es lo mismo asistimos a una pelea salvaje entre dos osos. Al acabar la pelea Timothy nos explica la historia, los osos peleaban por ver quien era el más adecuado para cortejar una osa. Treadwell hace hincapié en que la belleza de la osa Saturn probablemente valía la pelea, es “la Michelle Pfeiffer de las osas”, argumenta.

16. *Into the Wild*. Herzog vuela por encima del laberinto de los osos, un paisaje de montañas congeladas, del que nos dice, él sólo puede imaginar “caos”. Un paisaje que se convierte, según sus palabras, en metáfora del alma de Timothy.

17. *Parents*. En esta secuencia asistimos a la presentación que sus padres hacen de Timothy, explicando cómo fue su infancia, cómo desde entonces tenía una sensibilidad

especial para con los animales. Nos dicen que fue bueno en natación lo que le ayudó a conseguir una Beca para ir a la universidad, pero que la perdió. Se lastimó la espalda y bebía demasiado. A los 19, 20 años se mudó a California para hacerse de una nueva vida, allí trabajó en la tienda de regalos del *Queen Mary*; y participó para obtener el papel de cantinero en *Cheers*, pero no lo consiguió y eso lo destrozó.

18. *Self Invention*. Timothy se reinventó a si mismo, decía que era huérfano, que había nacido en un pequeño pueblo australiano, del que intentaba imitar el acento. Esto nos lo describe su amigo de California, Warren Queeney. En esta misma secuencia, Jewel confirma la declaración del actor, afirmando que Timmy inventaba cosas, y agrega que además solía meterse en muchos líos, y que estaba un poco desequilibrado.

19. *Love and Chaos*. Esta secuencia comienza con una escena en la que Timothy se desploma frente a cámara, se lamenta de no importarle a los animales lo mucho que ellos le importan a él, y se le saltan las lágrimas. En otro momento, llora al lado de un zorro. En otro, se entristece por la aparente muerte de un abejorro. A estas escenas “tristes” le sucede una de euforia absoluta, Tim admira los excrementos que dejó una osa a la que llama Wendy al lado del camino. Todos estos son ejemplos de su inestabilidad.

La voz en *off* menciona que a veces Tim no podía con la realidad de la naturaleza, que se desplomaba cuando encontraba restos de osos pequeños que los mismos osos maduros mataban para arrancarlos de sus madres, y poder volver a fornicar con ellas, así es el mundo animal.

La muerte de un zorro hace que Timothy se entristezca nuevamente, y que se queje ante la cámara, Herzog interviene, recordándole que en la naturaleza hay presas y depredadores, que hay caos y muerte. Es un pequeño diálogo construido a través del montaje.

20. *Miracle Rain*. En el verano de 2000 hubo una sequía, y los peces escasearon lo que hizo que los osos se comieran los unos a los otros, nos explica la voz en *off*, y además agrega, que esta situación tenía muy preocupado a Timothy quien hizo un pequeño canal para que circularan los pocos peces que quedaban en el río.

Ante la cámara Treadwell pidió ayuda a su manera, invocando a dios, o a los dioses del universo para que lloviera; el milagro se hizo y llovió lo suficiente para hacer creer el río; y para mostrarnos más gestos que ayudan a comprender el desequilibrio del personaje, la forma en que pide ayuda es muy particular.

21. *Poachers*. El biólogo especialista en osos afirma que la caza furtiva no es un problema en la zona de Kodiak, península de Alaska. Sin embargo, la voz en *off*, nos dice, que ésta era

una preocupación constante de Timothy, quien siempre maldecía a su más grande enemigo: el cazador furtivo. Pero en todas las imágenes que rodó en sus veranos con los osos, sólo hay unos minutos, en los que aparecen unos posibles cazadores furtivos.

Las paranoias de Timothy no se limitaban a pensar que había *poachers* por todos sitios, sino que además interpretaba como violentos una serie de mensajes que la gente le dejaba en el parque, sabiendo que él estaría allí. Uno de ellos, una *happy face*, que lo pone furioso.

A Timothy le fastidiaban las normas del parque, y las infringía todas, acampaba a menos distancia de la que debería, simplemente camuflajeando el campamento para que no lo detectaran, y la norma más importante que a menudo quebrantaba era la de estar cerca de los osos a menos de los 90 centímetros establecidos.

22. *Parck Rana*. En esta secuencia vemos varias tomas del discurso de Treadwell contra la asistencia del parque, que no le permite, según él, hacer su labor de protector de los animales. La intensidad aumenta en cada toma, se pone a insultar al gobierno y al parque, al grado que Herzog, sobreimpone su voz a manera de censura, diciendo que Timothy cruzó un límite a la hora de insultar a la asistencia del parque que él no pasará.

Las imágenes de Treadwell insultando a todo el mundo continúan, pero la voz nos explica que todo ese odio y

desprecio es el que el personaje siente contra toda la civilización.

23. *Funeral*. Kathleen Parker es una amiga cercana de Timothy, de su casa partía cada verano a la aventura, ella le guardaba sus herramientas en invierno, y es la mujer que conserva parte de sus cenizas.

Willy, Jewel y Kathleen van al lugar donde Timothy acampó por última vez y esparcen sus cenizas, dicen que es la manera de que viva ahí para siempre.

24. *Death Trip*. En esta secuencia volamos por encima del “Laberinto de los osos”, mientras la voz explica que, en la época de la muerte de Timmy y Amie ellos no solían estar ahí. Se regresaron al campamento porque tuvieron problemas con una azafata que no les hizo efectivo su vuelo a California, de eso da cuenta el diario de Treadwell.

En estas tomas Timothy cuenta lo difícil que es sobrevivir en el Laberinto de los Osos, y lo hace (son sus últimas imágenes) justo delante del que lugar de su muerte.

25. *Bear 141*. Al final del montaje de éste documental, explica Herzog, obtiene la última cinta que grabó Treadwell, en ella parece muy interesado en un oso en particular: el 141. Se cree que fue el que lo mató.

En esta cinta también aparece Amie tratando de evitar salir a cuadro.

La voz nos dice que en todos los rostros de osos que filmó Treadwell él no ve ningún gesto de piedad, ve a la naturaleza salvaje.

El juez vuelve a referirse a la cinta, explicando como gritaban los dos antes de ser devorados.

26. *Last Frames*. Es el último plano que rodó Timothy, en él aparece despidiéndose de la expedición y recalcando el amor que siente por su trabajo. El narrador comenta la escena, haciendo hincapié en las pocas ganas que muestra Tim de salir de cuadro, entra y sale pero no se decide a dejar de hacerlo, como una premonición.

27. *Treadwell is Gone*. Treadwell se fue, si lo que hizo estuvo bien o mal, eso se fue con la distancia y la niebla, lo que nos queda es su trabajo, sus imágenes, en dónde la naturaleza se revela pero de distinta manera, dejando ver más del propio espíritu de Timmy que del mundo salvaje que pretendía mostrarnos. Así termina la película.

## *The Wild Blue Yonder*

Está capitulado de la siguiente manera:

- I. *Requiem for a dying planet.* La escena comienza con un personaje a cuadro presentándose a si mismo. Es un extraterrestre, un alienígena, que vino a la Tierra desde un planeta muy lejano, de otra galaxia, llamado *The Wild Blue Yonder*.

Explica que su estrella se estaba muriendo, que fue como una era de hielo, y que tuvieron que marcharse, muchas naves partieron y se dispersaron por el universo, y señala que, algunas lograron llegar a la tierra. Las imágenes que acompañan la narración son las del fondo del mar (el planeta azul) y las de un astronauta saliendo de una especie de piscina, lo que simula su llegada a la Tierra.

- II. *The alien Founding Fathers.* El Alien nos cuenta que fueron llegando en grupos a la Tierra, que muchos de ellos fueron bien recibidos, que llegaron desde el cielo, vemos imágenes que lo corroboran (archivo, blanco y negro), imágenes de multitudes que rodean a un piloto que aterriza en una nave. Pero algo no estaba del todo bien, los habitantes del planeta azul extrañaban su tierra y comenzaron a desesperarse, uno de ellos, nos dice, intentó suicidarse, pero se salvó.

También nos explica que sus antepasados eran grandes científicos y que no entiende qué paso con ellos y sus proyectos. Cuando llegaron (él venía en el tercer grupo) tenían grandes planes. Sabían que tenían que causar buena impresión y habían decidido construir una gran ciudad capital, esto nos lo cuenta estando de pie frente a un edificio vacío en la zona que había estado destinada para levantar esa magnífica ciudad de la que habla. Nos explica sus planes, señala el lugar en el que pretendían construir el centro comercial, del otro lado iba a estar la Corte Suprema, más allá el Pentágono y al fondo de todo iba a estar el gran monumento a Andrómeda.

Pero todo fue un gran fracaso, nadie compró nada, nadie vino, y por supuesto nadie se asentó.

Con mucha rabia y muy frustrado nos explica, que nosotros vemos a los *aliens* como seres superiores, tecnológicamente desarrollados, pero que en realidad ellos son patéticos. Y señala las calles vacías.

Después de unos segundos nos dice que todo aquello lo pone triste y que la única historia exitosa que puede contar es la de un ser que usó su conocimiento del cielo y de las máquinas voladoras. Este “hombre” se convirtió en el presidente del Comité de Planeamiento Estratégico en el Pentágono.

III. *The Roswell UFO mystery re-examined*. En este capítulo recorreremos nuevamente los espacios vacíos, las



caravanas y camionetas abandonadas son el escenario en que el Alien vuelve a tener voz. Esta vez nos cuenta que fue aceptado en la CIA, pero que ahí encontró a personas incapaces de prestar atención a otra cosa que a sí mismos. “Yo trataba de decirles todo lo que sabía pero no me escucharon, eso me puso furioso”.

Y ahora, está dispuesto a contarlo todo, nos dice que estuvo involucrado en la recuperación de Roswell “esa cosa cayó hace 50 años y no sabían lo que era; la escondieron, dijeron que sólo era una invención de los medios”. Las imágenes ilustran el relato del Alien, mostrando la recuperación de la nave.

Nos dice, que 50 años más tarde lo desenterraron, y decidieron revisarlo de nuevo hacienda uso de tecnología más avanzada. “Fue un gran error”.

A pesar de las precauciones que se tuvieron, de la nave se desprendieron unos organismos de vida microbiana desconocida en el planeta Tierra. De forma invisible se estaba escapando algo letal. Y todo esto provenía del Planeta Azul.

Ante el pánico, idearon un plan secreto, mandaron a un grupo de astronautas a encontrar en el espacio un hogar alternativo, habitable para los humanos.

IV. *Mission to the Outer Fringes.* Les dijeron a los astronautas que esta misión extendería los límites del sistema solar, pero ninguno de ellos se imaginó el viaje que le esperaba (era un viaje sin retorno). Existe un registro fílmico que había permanecido oculto todos estos años, en él podemos ver cómo vivían los astronautas dentro de la nave; “su misión no iba a ninguna parte”, dice el narrador, mientras vemos esas imágenes.

En la Tierra, el tema de la epidemia había sido prácticamente resuelto, no fue nada serio; pero aún así decidieron que los astronautas continuaran adelante, en busca del paraíso seguro, sólo por si acaso.

El Alien nos dice que el viaje era duro, pero que él se los pudo haber advertido.

Los astronautas decidieron enviar una sonda espacial para explorar los confines del sistema solar. La llamaron “Galileo”. Esperaron mucho tiempo y no había imágenes de otros planetas habitables.

Para los matemáticos sólo era cuestión de cambiar de trayectoria. Nos lo explican dos de ellos con diagramas en una pizarra.

Nuestro Alien nos dice que los astronautas no imaginaron que el viaje fuera así que ellos creían que iban a irse a dormir y al despertarse a la mañana siguiente llegarían a su destino; estaban muy desesperados.

V. *The death of a dream.* Volvemos al escenario rodeado de caravanas, autos y muebles abandonados, el Alien afirma que él ya sabía sobre eso, que él les podría haber avisado, refiriéndose a los astronautas. Nosotros viajamos desde Andrómeda, no tienen ni idea de lo lejos que es eso. Y explica la distancia, y la velocidad a la que tuvieron que viajar para alcanzar nuestro planeta.

La explicación la da mirando a cámara y paseándose de un lado al otro. Nos dice, que el primer gran pecado de la humanidad fue dejar de ser nómada, porque esto originó asentamientos, que dieron origen a pueblos y ciudades y que de ahí se desprenden todos los problemas de la humanidad. Y continua, el recorrido histórico, marcando los errores de cada etapa.

Pero saber todo esto, hubiera vuelto locos a los astronautas, que inventaron maneras para mantener el equilibrio, como leerse la mente unos a otros.

Los primeros signos del caos se hicieron visibles en las últimas imágenes que se obtuvieron de la nave.

VI. *The mathematics of chaotic transport.* El Alien nos cuenta, que había un testarudo matemático que tenía una teoría para atravesar dimensiones y hacer los viajes interplanetarios más cortos.

El matemático explica la teoría de los túneles caóticos a través de los cuales se pueden realizar viajes

interplanetarios. La base de esta teoría, es que existen túneles o portales invisibles capaces de trasladarte de un lado a otro en muy poco tiempo, por todo el sistema solar. Todo esto nos lo explica con una animación.

Utilizando este transporte caótico, los astronautas encontraron un atajo, que los condujo al Planeta Azul.

Ahí estaban los astronautas frente a “The Wild Blue Yonder”, preparados para aterrizar.

El Alien comenta la escena, habla de su Planeta -lo que más llama la atención de mi planeta es el cielo congelado-; también hace hincapié en lo furioso que está de saber que su hogar fue visitado.

VII. *Mysteries of the Blue Yonder*. Los astronautas exploran The Wild Blue Yonder. El Alien nos dice que las criaturas salvajes siempre intentan establecer contacto. Vemos cómo se acercan a los astronautas, pero ellos las ignoran, las rechazan y hasta las maltratan.

Después de recorrer el lugar, los astronautas se empezaron a imaginar cómo sería crear en ese lugar, una colonia.

VIII. *Utopia of the ideal colony*. El matemático nos explica que parte del plan era la colonización del espacio. Encontrar un lugar en algún planeta para crear una especie de isla flotante en la que habría una gigantesca selva similar al Amazonas, aunque claro, la selva no es

uno de los lugares que más le gusten al hombre para vivir, sería mejor construir un centro comercial en el espacio. Con tiendas y bares y lugares para trabajar, un paraíso.

En la siguiente escena tenemos al Alien contestando; enfadado, que eso él se los podría haber dicho, los extraterrestres tenían un plan similar y no funcionó.

Y ahora los humanos, nos dice, están explorando mi planeta, que comenzó a morir hace cientos de años y ellos lo ven como un posible reemplazo para la Tierra.

El segundo día de la exploración los astronautas buscaron el lugar ideal para colocar cañerías, y/o cables eléctricos. Después de explorarlo todo, incluido el lugar que los habitantes del Planeta Azul llamaban La Catedral, decidieron que era el tiempo de volver a casa.

IX. *The tunel of time.* El capítulo comienza con los astronautas todavía recorriendo el Planeta Azul, el narrador, nos dice que el regreso era difícil y requería paciencia. Ya que podían usar el túnel como un portal en el tiempo, pero era complicado. Cada astronauta tendría que pasar por el túnel y al hacerlo sería disuelto en partículas, luego en luz, y se trasladaría de esta forma.

La siguiente escena muestra los rostros de los astronautas, de vuelta en su mundo, ellos no lo podían creer, volvían a estar en la Tierra y sólo eran 15 años más viejos; el viaje había durado muchos más.

Se les habían despertado un sin número de ideas en relación a posibles viajes a otros lugares del espacio. Uno de ellos dice que, le parece genial imaginar un futuro en el que gran parte de la humanidad viviera en la Tierra y otra parte fuera de ella. Extender la civilización de tal forma que la Tierra se convirtiera en un Parque Nacional, en un área protegida. Un lugar de descanso, de vacaciones.

- X. *The true story of their return.* Un paisaje de montaña y niebla. El narrador cuenta la verdadera historia del regreso de los astronautas. Dice que cuando consiguieron llegar 820 años más tarde de su viaje inicial, en la Tierra ya no quedaba gente. El planeta estaba ahí esperando como Parque Nacional, pero no había ciudades, ni puentes, ni presas, no había dinero ni bancos, ni tiempo, ni aliento. Había regresado a su belleza virgen, a la era prehistórica otra vez...

## **Anexo 2. MANIFIESTO DE OBERHASEN**

---

"La desaparición del viejo cine convencional alemán da al nuevo cine la posibilidad de vivir. Los filmes cortos de los jóvenes autores, directores y productores han obtenido gran cantidad de premios en festivales internacionales y han hallado el reconocimiento de la crítica internacional. Estos trabajos y sus consecuentes éxitos muestran que el futuro del cine alemán está en manos de aquellos que han demostrado hablar un nuevo lenguaje cinematográfico. Como en otros países, también en Alemania el cortometraje ha sido escuela y campo de experimentación para el largometraje. Declaramos nuestra exigencia de crear los nuevos largometrajes alemanes. Este nuevo cine necesita libertades nuevas. Libertad ante las convenciones usuales de la profesión. Libertad ante las influencias comerciales. Libertad ante los grupos de presión. Para la producción del nuevo cine alemán tenemos ideas creativas, formales y económicas concretas. Juntos estamos preparados para resistir riesgos económicos. El viejo cine ha muerto. Creemos el nuevo".

Oberhausen, 28 de febrero de 1962

Bodo Blüthner  
Boris von Borresholm  
Christian Doermer  
Bernhard Dörries  
Heinz Furchner

Rob Houwer  
Ferdinand Khittl  
Alexander Kluge  
Pitt Koch  
Walter Krüttner  
Dieter Lemmel  
Hans Loeper  
Ronald Martini  
Hansjürgen Pohland  
Raimond Ruehl  
Edgar Reitz  
Peter Schamoni  
Detten Schleiermacher  
Fritz Schwennicke  
Haro Senft  
Franz-Josef Spieker  
Hans Rolf Strobel  
Heinz Tichawsky  
Wolfgang Urchs  
Herbert Vesely  
Wolf Wirth



### Anexo 3. DECLARACIÓN DE MINNESOTA

---

1. Se declara que el llamado *cinéma vérité* carece de *vérité*. Tan sólo abarca una verdad superficial, la verdad de los contables.
2. Un conocido representante del *cinéma vérité* declaró públicamente que la verdad se puede hallar fácilmente con una cámara en la mano y tratando de ser honesto. Es como el guarda nocturno del Tribunal Supremo que se siente contrariado ante la cantidad de ley escrita y procedimientos legales existentes. “Para mí”, afirma, “tendría que haber una única ley: los malos deberían ir a la cárcel”. Desgraciadamente, tiene razón en parte, en la mayoría de los casos y la mayor parte de las veces.
3. El *cinéma vérité* confunde el hecho con la verdad, y esto es como arar piedras. Sin embargo, a veces los hechos tienen un poder extraño y singular que hace que su verdad inherente parezca increíble.
4. El hecho crea normas; la verdad iluminación.
5. En el cine hay estratos de verdad más profundos y existe una verdad poética, extática. Es misteriosa y escurridiza y puede

ser alcanzada sólo a través de la invención, la imaginación y la estilización.

6. Los directores de *cinéma-vérité* son como turistas que hacen fotografías de antiguas ruinas de hechos.
7. El turismo es pecado; viajar a pie, una virtud.
8. Cada año, en primavera, numerosas personas mueren ahogadas en los lagos de Minnesota al pasar con sus trineos a motor por encima del hielo que se derrite. Se ha ejercido presión sobre el gobernador para que apruebe una ley de protección. Éste, ex-luchador y ex-guardaespaldas, ha dado la única respuesta sagaz al problema: “No se puede legislar la estupidez”.
9. Por la presente, arrojó el guante.
10. La luna no brilla. La madre naturaleza no llama, no le habla a uno, aunque algún glaciar se tire un pedo ocasionalmente. Y uno no escucha la canción de la vida.
11. Deberíamos agradecer que el universo allí fuera no conozca sonrisa alguna.

12. La vida en los océanos debe de ser el mismísimo infierno. Un vasto y despiadado infierno repleto de peligros inmediatos y permanentes. Infierno, hasta tal punto, que durante la evolución algunas especies –incluida la humana– reptaron y huyeron hacia pequeños continentes de tierra firme, donde las *Lecciones de oscuridad* continúan.

Werner Herzog

Walter Art Center, Minneapolis, Minnesota, 30 de abril de 1999.