

El cine de no-ficción de Werner Herzog

FABIOLA ALCALÁ

RESUMEN

El presente artículo es una aproximación a la obra de no-ficción del cineasta alemán Werner Herzog. El texto se centra en esta parte de su obra porque resulta la menos conocida y estudiada de su filmografía; pero no por ello la menos interesante. La propuesta de no-ficción de Herzog se caracteriza, principalmente, por reflexionar sobre temas universales, por contar historias desde un punto de vista irónico y por encontrar personajes al límite. En este texto se revisarán cada una de estas categorías utilizando como ejemplo, algunas de sus películas, un recorrido que permitirá cartografiar el universo de no-ficción de este particular autor, y su forma de aproximarse y representar lo real.

PALABRAS CLAVE

Cinema, Werner Herzog, no-ficción, universalidad, ironía, locura, sublime, éxtasis

Durante mucho, tiempo hablar del cine de Werner Herzog era hacer referencia exclusivamente a las películas vinculadas al Nuevo Cine Alemán como por ejemplo, Aguirre, la cólera de Dios (1972), El enigma de Kaspar Hauser (1974), o Fitzcarraldo(1982); mientras en el terreno documental su nombre y sus filmes, hasta hace muy poco, brillaban por su ausencia.

Herzog ha realizado más de cincuenta películas y sólo 15 de ellas son ficciones. Sus filmes de no-ficción son propuestas arriesgadas y atractivas, tanto en forma como en contenido. En ellas desarrolla 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 globo: la selva, la montaña, el fondo del mar o el desierto; otorgándole a la naturaleza y al viaje un gran peso en toda su obra. 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.

El objetivo de este artículo es revisar parte de esta obra documental, hasta hace poco desconocida u olvidada; organizándola en tres categorías: los temas universales, el montaje irónico, y los personajes al límite. Estas categorías son algunas de las principales características de su cine de no-ficción, con ellas podemos explicar cómo este cineasta se cuestiona frente a lo real, y sobre todo, cómo decide representarlo.

Antes de entrar en materia, habrá que decir que, 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 *Encuentros en el fin del mundo* (*Encounters at the End of the World* 2007), han llenando salas de cine, han sido nominadas a varios premios, y también 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. Mostrar interés por ellos 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.

Temas universales

Ya desde sus primeros cortos documentales el cine documental de Werner Herzog utiliza los acontecimientos como pretexto para generar una reflexión más universal y compleja, la situación filmada pasa a segundo plano dejando que sea el tema universal el que aglutine y dé forma a todo el filme.

Por ejemplo, en *Los doctores voladores de África del Este* (1969) 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 de forma 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 de estas escenas es 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 los africanos de la zona 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 una máquina de rayos X- 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. El filme deja claro que 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, y sobre todo se cuestiona sobre si es posible llegar a este grado de comprensión.

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"¹.

Estas escenas sugieren, además de atender 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?

¹ Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth* (Great Britain: Wallflower Press, 2007), 173-174.

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.

Cuanta madera podrá roer una marmota (*How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* 1976) es otro ejemplo de cómo Herzog trabaja los temas universales. Cuanta madera... 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 música².

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, el 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, por ejemplo, las explicaciones adicionales que hace 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.

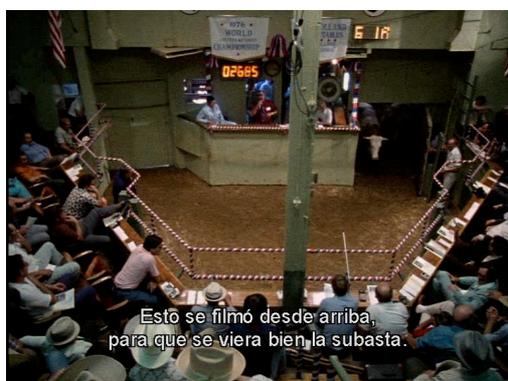


figura 2. *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*

² Gene Walsh, "Images at the horizon", *Facets Multimedia Center*, 1979, 10-11.

A través de estos ejemplos se hace evidente que Herzog logra hacer lo que sólo los grandes del género han 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 permite cuestionarte sobre los límites del propio cine documental. Y todo esto empleando un humor muy suyo.

Los doctores voladores de África del Este es capaz de producir una potente reflexión sobre la percepción, usando como pretexto la asistencia sanitaria a tribus del tercer mundo; mientras que Cuánta madera podrá roer una marmota desarrolla 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, que se complementa, como sucederá con toda su filmografía.

El montaje irónico

El montaje en el cine de no-ficción de Werner Herzog se caracteriza por ser un montaje irónico, ya que la organización de muchas de sus imágenes, o de sus comentarios, funciona para contradecir el discurso o para mostrar su falsedad, para cuestionar o poner en evidencia unos hechos controversiales, a través de un humor particular (como pudimos observar en los dos ejemplos anteriores). Esto quiere decir que hablamos de ironía como ejercicio dialéctico, no sólo como burla y/o humor. Éste concepto de ironía tiene su origen en el método dialógico socrático, y se basa principalmente en contrastar distintos puntos de vista, en dudar y cuestionar lo que es o lo que no es verdad.

...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 sólo³.

Un ejemplo claro de este tipo de montaje lo encontramos en *Grizzly Man* (2005). En este filme Herzog muestra una serie de opiniones e imágenes que nos ayudan a completar información sobre la historia de Timothy Treadwell, un hombre que decidió reinventarse a sí mismo y convertirse en protector de los osos pardos -hasta que muere devorado por uno de ellos-. Durante trece veranos estuvo viajando a la península de Alaska para convivir con los osos, y en los últimos cinco se acompañó de una cámara para registrar su hábitat. Un archivo en video de aproximadamente 100 horas de material, en donde además del mundo salvaje, se refleja también otro, el mundo interior de Timothy Treadwell. 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 esta especie de 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”.

En este filme encontramos dos formas de montaje irónico, la primera tiene que ver con el diálogo, un diálogo contradictorio e hilarante que se genera al montar un comentario después de otro. Por ejemplo, mientras que el piloto Sam Egli afirma que la actitud de Treadwell

³ Wladimir Jankelevitch, *La ironía*. (Madrid: Taurus Ediciones, 1982), 89.

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 presentados sin aparente mediación. El hecho de mostrarlos, uno detrás de otro, genera la sensación de debate y permite que sea el espectador el que saque sus propias conclusiones al observar este mosaico de sinrazones.

Otro ejemplo de diálogo cruzado, es cuando el biólogo especialista en osos menciona que la caza furtiva no es un problema de esa zona de Alaska ya que es una reserva protegida, 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, de ahí que la ironía sea la clave que nos permita pasar al tema realmente importante del filme: la naturaleza humana.

El segundo recurso de montaje irónico lo encontramos en el comentario. 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. Este comentario es en primera persona, siempre irónico, y sobre todo aparenta cierta seriedad, como si se tratara de la voz de un reportaje tradicional, valiéndose del recurso conocido como *stupid eye*:

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 *Los doctores voladores de África del Este* (1969) 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 ridículo⁴.

Este *stupid eye* resulta evidente no sólo en *Grizzly Man* sino en casi todas sus películas, por ejemplo en *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner* (*The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* 1973) Herzog se posiciona como un reportero más, haciendo un registro aparentemente ortodoxo de las competiciones en las que participa el saltador de ski. 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 de la competición utilizando un lenguaje televisivo asociado al reportaje; es sólo su manera de acceder e ironizar, dejando claro que la competición es lo menos relevante en esta otra de sus películas sobre el éxtasis humano.

En *La rueda del tiempo* (*Wheel of Time* 2003) 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

⁴ Thomas Elsaesser, *New German Cinema: a History*. (New Jersey: Rutgers University Press, 1989), 166.

personajes, incluido el Dalai Lama, al que Herzog pregunta de forma "ingenua" si sabe de cuántas partes se conforma el mánkala, y el hombre responde que no tiene ni idea. Una sinceridad que sólo se consigue ante la aparente inocencia del entrevistador y que sin duda potencia la historia que se cuenta.

El comentario en Grizzly Man 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 interviene y se cuestiona a sí mismo, sobre el tema que esta describiendo. Los siguientes fragmentos del comentario son un 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".

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? o ¿Qué valor tiene el material filmado como documento?

Estas reflexiones resultan interesantes 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 se justifica a través del trabajo de Treadwell. Pareciera que hablamos de otra película y en efecto, lo que pasa es que Grizzly Man es un película compuesta por varias historias lo que la vuelve todo menos lineal o sencilla, y esto sucede en primer lugar, gracias al tipo de comentario y en general al montaje irónico.

Los personajes al límite

Los personajes en el cine de no-ficción de Werner Herzog se dividen, sobre todo, en dos tipos: 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, la cólera de Dios, Woyzeck, Fitzcarraldo o Cobra Verde) en oposición con las de Bruno S. (El enigma de Kaspar Hauser 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 incomprensible.

Los personajes de El Diamante Blanco (*The White Diamond* 2004) nos pueden servir como ejemplo para desarrollar esta pequeña tipología. Recordemos que El Diamante Blanco 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 por Mark Anthony Yhap (un rastafari de la zona) como "diamante blanco".

El Dr. Dorrington es claramente otro Aguirre u otro Fitzcarraldo, ya que al igual que estos personajes de ficción persigue una empresa inalcanzable y lo hacen de una forma que roza el fanatismo, mezclando fascinación y locura. Se empeña, al igual que los personajes protagonizados por Kinski, en lograr su objetivo de una forma neurótica e irracional y sin importarle el peligro. Dorrington tiene que conseguir elevar el globo, a pesar de todo y cueste lo cueste.

El otro tipo de personajes, en el cine de Herzo, son los inocentes, los seres que miran por primera vez. 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 esta 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, entre otras cosas su fama entre las gallinas) pero sobre todo revelador acerca de las diferentes formas de mirar.

Los personajes inocentes también serán los niños discapacitados de Futuro limitado (1971), o los hombres y mujeres ciegos y sordos de La Tierra del silencio y la oscuridad (1971), los niños soldados de La balada del pequeño soldado (1984), o los nómadas de Wodaabe -Los pastores del sol (1989); son seres que perciben el mundo de forma diferente ya sea por su discapacidad, por su situación social, o por pertenecer a un grupo minoritario -que no por ello desfavorecido-, o simplemente por estar al límite.

Para completar la lista de personajes de su cine de no-ficción faltaría incluir al propio Herzog, que aparece en varios de sus filmes como el cineasta conquistador y testarudo, el que siempre tiene la última palabra.

En El Diamante Blanco 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 y quiere hacerlo solo; y Herzog le dice que eso es una estupidez que él subirá en el globo también. Hay un corte (figura 3.) 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.



figura 3 *The White Diamond*

Herzog como personaje se coloca entre los límites del fanático y del inocente, porque como sabemos a Herzog no lo detiene nada para filmar, comparte la tozudez de algunos de sus personajes fanáticos, pero también lo hace sin perder de vista la ilusión de ir más allá, siendo capaz de maravillarse con las imágenes de la naturaleza y dejándose llevar con una actitud de arqueólogo apasionado, ligeramente ingenuo.

El falso documental "El enigma del Lago Ness"⁵ de Zak Penn retrata estas características de Herzog como personaje. Este filme, que parodia desde el título de una de sus películas, nos muestra los elementos que conforman el mito Werner Herzog; porqué ¿quién

⁵ *Incident at Loch Ness* (2004) 94 min. Director: Zak Penn. USA.

estaría tan entusiasmado de 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 congelado del mar.

Herzog es por lo tanto, un personaje más de sus películas, participa de lo que filma y lo condiciona, no pretende permanecer al margen. Y como resultado construye un discurso en primera persona, dejando claro quien es el que mira y quien decide lo que funciona en cada una de sus propuestas. Es a la vez un fanático y un arqueólogo que pretende cazar imágenes puras cueste lo que cueste.

Conclusiones

El cine de no-ficción de Werner Herzog está poblado de historias divertidas e inverosímiles, estas historias pretenden siempre una reflexión universal, utilizan como pretexto el acontecimiento y le permiten al espectador viajar a territorios aún más inexplorados que la selva o el desierto. Hablamos de una propuesta reflexiva sobre la *comunicación* como pudimos observar en *Los doctores voladores de África del Este*, sobre el *lenguaje* en *Cuanta madera podrá roer una marmota*, sobre el *éxtasis humano* en *Grizzly Man* o sobre la *catarsis* y la *culpa* en *El Diamante Blanco*.

La forma de articular estas historias es el montaje irónico, este tipo de montaje es el que posibilita la reflexión universal, porque gracias a la ironía se hacen evidentes las contradicciones en el discurso de los personajes y en los "hechos" que explican, llevándolos a un segundo término del relato. Es una forma de crear filmes más complejos en los que la yuxtaposición se vuelve un juego de humor y reflexión constante.

Todo los personajes del cine de Werner Herzog son extraordinarios, pero los de no-ficción llaman aún más la atención por ser igual de fantásticos que los de sus ficciones, por ser seres al límite ya sea de la locura o de la inocencia, y porque todo lo que los rodea está marcado por esta condición periférica y surrealista; parecen seres contruidos para representar un guión y no tanto personajes reales.

El imaginario herzogiano lo habitan fanáticos, seres incansables, en busca de un objetivo, sino imposible, al menos descabellado (Timothy Treadwell o el Dr. Dorrington); así como inocentes, personajes que aprenden a ver el mundo desde otra perspectiva, al margen de las convenciones (los africanos, los subastadores o Mark Anthony). Y él mismo, quien como cineasta pretende construir una nueva gramática, una forma de hablar del mundo con imágenes menos gastadas. De ahí su particular manera de enfrentarse a lo real y de posicionarse frente a la verdad del cine, que para él sólo puede estar relacionada con una idea, con el concepto de éxtasis. La verdad del cine de Herzog una verdad extática que surge de los temas universales, que tiene forma de ironía y que la construyen los seres al límite.

Una propuesta en la que cada una de sus películas de no-ficción representa una parte de un mosaico más amplio y en constante construcción, en la que los temas se entrelazan, sus formas se sofistican y sus personajes dialogan entre ellos, creando así un sólo

filme, al nivel de sus ficciones o por encima de ellas; y sobre todo a la altura de otras propuestas de no-ficción que priorizan la expresividad y la poesía por encima de la información y la sobriedad.

Bibliografía

- CARRÈRE, Emmanuel. *Werner Herzog*. Paris: Edilig, 1982.
- CATALÀ, Josep María. *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra, 2009.
- CATALÀ, Josep María, y Cerdán, Josetxo, eds. *Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Filmoteca, 2008. Números 57-58.
- CORRIGAN, Timothy, ed. *The films of Werner Herzog*. New York: Routledge, 1990.
- CRONIN, Paul. *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.
- ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.
- ELSAESSER, Thomas. *New German Cinema: a History*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.
- HERZOG, Werner. *Del caminar sobre hielo*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2003.
- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- HUTCHEON, Linda. "La política de la parodia postmoderna". *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203.
- JANKELEVITCH, Wladimir,. *La Ironía*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- O'TOOLE, Lawrence. "The Great Ecstasy of Filmmaker Herzog", *Film Comment*, Noviembre-diciembre, 34-39, 1979.
- PRAGER, Brad. *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*. London: Wallflower Press, 2007.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1992.
- WALSH, Gene, ed. *Images at the horizon: a workshop with Werner Herzog*. New York: New York Zoetrope, 1980.

WEINRICHTER, Antonio. *El cine de no ficción: Desvíos de lo Real*. Madrid: T&B Editores, 2004.

WEINRICHTER, Antonio, ed. *Caminar sobre hielo y fuego*. Madrid: Ocho y Medio, 2007.

FABIOLA ALCALÁ es Profesora del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra.

e-mail: fabiola.alcala@upf.edu

© FILMHISTORIA Online, Vol. XXI, núm. 2 (2011)