

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN**

**“Aproximación a un Análisis Semiótico del Discurso de la *“Poética Audiovisual”* en el Lenguaje Cinematográfico de No-Ficción, Aplicado a un Fragmento de la Película Documental: *“El País del Silencio y la Oscuridad”* (1971), del Director Alemán Werner Herzog”**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**Licenciado en Diseño y Comunicación Visual.  
Especializado en Audiovisual, Multimedia y Fotografía**

**P R E S E N T A:**

**Manuel Morquecho Estrada**

**DIRECTORA DE TESIS:**

**Lic. Blanca Miriam Granados Acosta**

**Cuatitlán, Edo. de México 2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos.

Antes que nada quisiera agradecer el apoyo incondicional de mi familia y amigos cercanos, ya que en definitiva sin su cooperación e insistencia no hubiera podido jamás terminar con este trabajo escrito de tesis y aun estaría pendiente de terminar mis estudios de licenciatura.

Primero quiero dar las gracias a mi madre María Asunción Estrada, quien siempre ha confiado en mí y que a pesar de haberme tardado doce años en este proyecto, siempre estuvo ahí el pie del cañón, en los momentos que más la necesitaba, para mostrarme su amor y su apoyo, ya que sin ella nunca hubiera podido ni empezar ni acabar con mis estudios. Gracias a su educación y firmeza, ahora puedo decir que construyo en mí a una persona responsable y llena de sueños, que nunca se va a dejar vencer ante la adversidad.

A ti madre te dedico este documento, que en ocasiones sigo sintiendo que es tan tuyo como mío. Gracias por enseñarme que más vale tarde que nunca.

A mis Hermanas Nayeli y Pamela Morquecho, a quienes me he podido aproximar más estos años, ya que no las conocía bien y de quienes ahora me siento sumamente orgulloso ya que son mujeres llenas de luz y de fuerza, a las cuales admiro, ya que siempre han peleado con uñas y dientes por alcanzar sus metas.

Ustedes son el vivo ejemplo de poder y confianza en las que me he inspirado para terminar con este documento, gracias hermanas. Ahora por fin puedo decir con muchísimo cariño que las amo muchísimo.

A todos los profesores que me educaron en estas artes gráficas; esa plantilla de profesionales de la educación que con su dedicación y vocación me dieron las herramientas para lograr este documento, en especial a mi asesora de tesis Blanca Miriam Granados, por su paciencia con un tema tan complejo, pero que en definitiva era la única a quien podía recurrir para expresar este tema, ya que siempre considerare que es una de las mejores docentes con quien he trabajado.

Sin usted nunca hubiera podido adentrarme en la espesa red semiótica, ni entendido a bien las bases del Diseño Gráfico mientras estudiaba la carrera, le agradezco que siempre haya sido estricta y puntual, pasar con buenas calificaciones sus asignaturas siempre fue un reto para mis capacidades y me siento muy orgulloso de haber podido construir este documento en conjunto con usted.

Y finalmente agradezco a esta gran institución académica, a la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, que a pesar de que mientras estudie no teníamos las correctas instalaciones, nunca nos dejaron abajo y ahora existe un hermoso edificio para que las siguientes generaciones de mi carrera estudien adecuadamente. Pero sobre todo a la Universidad Nacional Autónoma de México, que es la mejor institución educativa del país, la cual se encargó de mí y mis estudios desde que era adolescente en el Colegio de Ciencias y Humanidades en el plantel Naucalpan, donde me enseñaron a aprender por mí mismo.

Toda la vida estaré agradecido a la institución que no solo es mi Universidad, sino mi segunda casa, mi segunda nación, porque soy mexicano y soy de la U.N.A.M, soy puma y por mi raza hablara el espíritu.

DE TODO CORAZÓN GRACIAS.

Manuel Morquecho Estrada.

“Esto es algo que siempre he pensado.

Me gusta la idea de simplemente desaparecer,  
caminar lejos, bajando el camino  
y solo seguirlo hasta que ya no haya más camino que seguir.

Me gustaría tener *Huskies* con cuerdas de cuero  
Y solo caminar y caminar  
hasta que no haya ningún camino.”

***Werner Herzog.***

# Índice.

## INTRODUCCIÓN.

### 1. Capítulo 1. Marco Metodológico.

- 1.1. Objetivos generales
- 1.2. Planteamiento del problema.
- 1.3. Hipótesis
- 1.4. Justificación del objeto de estudio.
- 1.5. Estado actual del problema.
- 1.6. Hablemos de cine documental.
- 1.7. Definiendo al cine documental.
  - 1.7.1. Comparativas del discurso de ficción y no-ficción.
- 1.8. Modalidades textuales del documental.
  - 1.8.1. Documental poético.
  - 1.8.2. Documental expositivo.
  - 1.8.3. Documental de observación.
  - 1.8.4. Modalidad interactiva.
  - 1.8.5. Documental reflexivo.
  - 1.8.6. Documental performativo.
- 1.9. La relación entre documental y televisión (el auge del falso documental).

### 2. Capítulo 2. Historia del Documental Alemán y la Teoría de No-Ficción de Werner Herzog.

- 2.1. "Breve" historia del documental alemán.
  - 2.1.1. Del imperio a la Republica (1895-1920).
  - 2.1.2. Del *Kulturfilm* a la propaganda bélica Nazi (1920-1945).
  - 2.1.3. De la postguerra, el Muro de Berlín y el Nuevo Cine Alemán (1945-1970).
- 2.2. Werner Herzog y la independencia fílmica.
  - 2.2.1. Crecer en Baviera.
  - 2.2.2. Herzog y la comunicación en el Nuevo Cine Alemán.
  - 2.2.3. La naturaleza salvaje y extrema de Werner Herzog.
  - 2.2.4. "La ópera de la selva" la visión musical de Herzog.
  - 2.2.5. En búsqueda de "imágenes puras", Werner Herzog, la voz y ojos de Dios.
- 2.3. De caminar por la "Verdad Extática". Herzog el Chaman Peregrino.

- 2.3.1. "Declaración de Minnesota", el *cinema vérité*, carece de *vérité*.
- 2.3.2. Werner Herzog y la comunicación ante el Nuevo Milenio, el *reality show* y las virtudes del falso documental.
- 2.3.3. Werner Herzog, el arqueólogo de las imágenes definitivas.

### **3. Capítulo 3. Herramientas Metodológicas.**

- 3.1. Construyendo mensajes en la comunicación audiovisual.
  - 3.1.1. Comunicación formal.
  - 3.1.2. Organización de significados visuales, Semiótica.
  - 3.1.3. Los sonidos, imágenes auditivas.
  - 3.1.4. Lo estético y la recepción de la indeterminación.
- 3.2. Conceptos básicos del análisis semiótico de la comunicación audiovisual
  - 3.2.1. Entre materia y forma.
  - 3.2.2. Entre signo y código.
  - 3.2.3. Discurso y narrativa textual.
  - 3.2.4. Narrativa poética y sus valores estéticos.
- 3.3. Conceptos básicos de semiótica cinematográfica, aplicados al cine de no-ficción de Werner Herzog.
  - 3.3.1. La materia sustancial del cine documental.
  - 3.3.2. Cámara cinematográfica y sus planos.
  - 3.3.3. Relación entre campo y encuadre.
  - 3.3.4. Significaciones cinematográficas, el lenguaje sin lengua de Werner Herzog.
  - 3.3.5. Significación de la banda sonora cinematográfica de no-ficción
  - 3.3.6. Discurso y narrativa cinematográfica del cine de no-ficción del lenguaje *Herzoguiano*.
- 3.4. Instrumentos de Análisis Cinematográfico de No- Ficción.
  - 3.4.1. Instrumento descriptivo: El *découpage* segmentado.
  - 3.4.2. Instrumento de sintaxis: Parado de la imagen.

### **4. Capítulo 4. Propuesta de un Modelo Analítico para una Aproximación Semiótica al Discurso "Poético Visual" de No-Ficción, Aplicado a un Fragmento de la Película "El País del Silencio y la Oscuridad" (1971), del Director Alemán Werner Herzog.**

- 4.1. Modelo general.
- 4.2. Proceso metodológico de Diseño.
- 4.3. Proyección del modelo y resultados.
  - 4.3.1. Caso.
  - 4.3.2. Problema.
  - 4.3.3. Hipótesis.
  - 4.3.4. Proyecto.
    - 4.3.4.1. *Découpage* de no-ficción segmentado.
    - 4.3.4.2. Sintaxis de la Imagen: fotogramas congelados.

4.3.4.3. Análisis de la narrativa poético aristotélica.

4.3.4.4. Aproximación semiótica.

4.3.4.5. Valores estéticos.

4.3.5. Resultados: aproximación interpretativa.

4.3.5.1. Interpretaciones del fragmento.

4.3.5.2. Interpretación de la película.

4.3.5.3. Relación entre el fragmento, la totalidad de la obra y el argumento de la hipótesis.

## **Conclusiones.**

## **Bibliografía.**

## **Filmografía de la Tesis.**

## **Filmografía de No-Ficción de Werner Herzog.**

## **Filmografía de Ficción de Werner Herzog.**

## **Anexo 1. Los once principios de la propaganda *Nazi* de Joseph Goebbels.**

## **Anexo 2. Manifiesto de Oberhausen.**

## **Anexo 2. Declaración de Minnesota.**

## Introducción.

A modo de introducción a esta investigación, me gustaría explicar el porqué de esta tesis y su objeto de estudio. En 2003 decidí dejar la licenciatura faltando un semestre para terminar, debía cuatro materias y el trabajo de tesis, que en ese momento también pretendía desentramar los procesos de la producción del cine documental de bajo coste; pero esta decisión no fue de un solo golpe, pasaba por algunos problemas existenciales en los que sentía la necesidad de salir de casa de mi madre y escapar de mi realidad en algún lugar alejado del Estado de México; que me parecía y me sigue pareciendo horriblemente caótico.

Un día estando de vacaciones en la costa de Oaxaca, en un pequeño pueblo llamado Mazunte, me ocurrieron varios infortunios y por acto de la causalidad, combinadas con mi deseo profundo de escapar, accedí a quedarme por unos meses en esta playa para limpiar mi espíritu y encontrarme a mí mismo, por supuesto mis demonios me acompañaron ya que uno nunca escapa de sí mismo, lo único que cambia es *el paisaje*; así lo que en un inicio debían ser un par de meses se convirtieron en 9 años de ir y venir de este lugar.

A pesar de que en esta playa me convertí en un *panadero bastante exitoso*, nunca pude librarme de la idea fatal de no haber completado mis estudios, ni tampoco de la fuerza incesante que descansa en mi *espíritu más primitivo*, con la que no puedo dejar de *pensar como un diseñador*, pero más que nada como un *comunicador visual*. Materias como la Historia del Arte y la Fotografía siempre me apasionaron, pero mientras estudiaba conocí una disciplina complicada, y hasta cierto punto filosófica; de la mano de la profesora Miriam Granados, quien a su modo muy particular, pero con amplios conocimientos me introdujo a la Semiótica y me enseñó de sus alcances visuales, ya que también curse con ella cuatro de los seis módulos de la materia de Diseño; estos conocimientos académicos combinados con un impulso autodidacta, que desde niño he tenido, fueron los que me introdujeron en el mundo Semiótico de Umberto Eco; con el que quede cautivado por su concepto de los *signos naturales y su posible interpretación*. A partir de estos conocimientos y referencias fue que durante mis primeras estancias en Mazunte trataba de interpretar al *paisaje y la naturaleza*, a partir de teorías semióticas, para después pretender registrarlas en video, porque aún pensaba que produciendo un documental sobre Mazunte podría titularme.

Pero en 2006 ocurrió algo que me cambiaría la vida para siempre, fui invitado a participar de una caminata larguísima, en la que atravesaría el valle, la montaña y el trópico oaxaqueño; la caminata duro diez días y sólo puedo describirla como *la experiencia más elevada y extrema que nunca había tenido*; quede tan prendido que al siguiente año hice otra caminata que duro quince días, días que parecieron años, donde el espacio y las formas del paisaje me hablaron con su lenguaje de signos, mostrándome una realidad a la cual nunca había tenido acceso, tan incomprensible que lo único que me quedo fue *regocijarme del éxtasis* producto del cansancio y la constante cercanía con el peligro y la muerte, y me preguntaba ¿Cómo puedo explicar esto en imágenes?.



Los siguientes cuatro años estuve tratando de discernir lo que paso en esos veinticinco días y en sus signos; leyendo, viajando, caminado, platicando y abriendo mi mente a las *múltiples lecturas de la realidad*, pero aún no podía entender el cuento completo; hasta que un día de paso por la Ciudad, fui a la Cineteca Nacional sin tener un plan, ahí había una muestra de películas de Werner Herzog, la película que mostraban esa noche se llama “*También los Enanos Comienzan desde Pequeños*”, el nombre y la sinopsis me dieron mucha risa y curiosidad, pero al salir de la sala estaba en un *espasmo emocional*, solo pensaba en que la mente de este alemán debía estar completamente retorcida, pero que la película contenía un *espíritu muy fuerte*, al siguiente día fui a Ciudad Universitaria y ahí entre las películas piratas de “arte”, cometí el delito criminal de comprar todas las películas de Herzog que había en el puesto más cercano, eran como cinco de sus más famosas ficciones y dos documentales, “*El Hombre Oso*” y “*Dentro del Abismo*”, las cuales pude ver mientras caía la lluvia tropical de la temporada baja en Mazunte, simplemente quede fascinado, pero no eran sus historias absurdas y su extraño sentido del humor lo que me dejaron absorto, sino que fue la manera en que mostraba sus paisajes y la forma en que narraba sus historias, nunca había visto documentales como estos, sentía tal identificación con el manejo de la cámara y su estética fotográfica, así como con sus personajes y sus acciones; que en ese momento encontré la respuesta a mis inquietudes audiovisuales.

Al final de esta extraña historia personal, de maneras insólitas y tremendamente causales, termine interactuando demasiado con la cultura alemano-austriaca de la montaña alpina europea, países a los que visite en varias ocasiones durante cuatro años, con los que pude aproximarme un poco al entendimiento, no sólo de la cultura y el arte alemán (por medio de un vínculo emocional), sino de su trágica historia y su conexión con el cine y con el diseño gráfico; estas aproximaciones referenciales me hicieron producir y grabar por fin mi documental cinematográfico sobre aquel pequeño pueblo llamado Mazunte, al cual están devastando en aras del progreso, tragedia digna de ser filmada y en la que invertí los últimos cinco años que estuve en aquel lugar. Al salir de ahí, para volver al mundo ciudadano, comencé a tratar de editarlo, pero me enfrente a varias dificultades, ¿Cómo narrarlo?, ¿De qué quiero que hable?, así que apoyado de nuevo en aquel espíritu autodidacta y la terrible culpa que sentía por no terminar mi carrera, fue que decidí en 2014 regrese a la facultad, pase mis materias y comencé a escribir el presente proyecto de tesis para saber qué hacer con mi enorme material fílmico, *con una finalidad doble*: extender los conocimientos que recibí de la vida en estos últimos doce años, para que si algún curioso encuentra esta tesis pueda responderse cuestiones similares a las mías, y por otro el poder construir una película *tan radical como expresiva* la cual pueda crear *asombro y maravilla*, ya que el tema me afecta muchísimo. Siendo yo mismo quien ponga a prueba todos los resultados de esta investigación y sus alcances, el éxito de esta tesis estará precedido por el resultado de estas dos intenciones, con las cuales pretendo mostrar todas y cada una de esas cosas inexplicables que vivo y tengo acceso a observar como testigo de un mundo lleno de *imágenes puras* que deberían conocerse, registrarse y evitar que desaparezcan como dinosaurios, compartiendo la visión de Werner Herzog y reclamando junto con él la necesidad humana de caminar, observar, investigar y crear piezas comunicativas únicas; que al mismo tiempo sean universales, para aproximar a mis semejantes humanos a una *verdad poética* llena de *éxtasis*.

## Capítulo 1

### Marco Metodológico

En la presente investigación de tesis se expondrá de manera concreta el contexto histórico, teórico y metodológico que se utilizará para estudiar el lenguaje cinematográfico poético empleado por el director alemán Werner Herzog en sus películas de no-ficción, por medio de la construcción de un modelo analítico de carácter semiótico, que será puesto en práctica en un fragmento de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”. Para ello se partirá planteando la problemática, objetivos y la hipótesis general de esta investigación; seguida de sus correspondientes justificaciones. Después se establecerá de manera concreta el contexto histórico y teórico del proceso evolutivo, por un lado el del cine documental como género extraído de la ficción que constantemente niega su origen, por lo que se denomina también cine de no-ficción; construyendo sus propias convenciones universales, para después ser visto como fenómeno de comunicación histórico social, ya que fue usado en el caso específico alemán, como un arma de destrucción cerebral masiva, antes y durante la Segunda Guerra Mundial y al final como recurso artístico poético utilizado por el director alemán Werner Herzog, quien tras sobrevivir a una infancia de posguerra, decide vivir alrededor de la creación cinematográfica, donde puede plantear todos sus traumas referidos específicamente a los problemas que tienen los humanos para “*comunicarse correctamente*” entre ellos.

#### 1.1. Planteamiento de Objetivos Generales

El objetivo principal de esta Tesis es el aproximarse al análisis semiótico del lenguaje poético cinematográfico de no-ficción, a través del estudio de los lingüistas, teóricos y críticos quienes con los años y por medio de los procesos evolutivos que ha tenido el cine desde su invención en 1895, han defendido la importancia comunicativa del mensaje del cine de ficción y sus diferencias con la no-ficción, realizando múltiples investigaciones, ya que el cine en general como fenómeno comunicativo forma parte significativa del desarrollo dinámico de la sociedad humana, de su historia y su cultura audiovisual.

Para aproximarse semióticamente al lenguaje cinematográfico de la no-ficción, se realizará un análisis a un objeto de estudio específico, en esta ocasión es la cinematografía documental del bávaro Werner Herzog, quien por medio de un uso muy particular de la narración y el montaje de imágenes con un contrapunto musical, pretende hacer de la no-ficción convencional un arte discursivo de *poesía audiovisual* la cual podría desembocar, en lo que Herzog mismo denomina como *verdad extática*.

## 1.2. Planteamiento del Problema.

La investigación sobre la narrativa básica del lenguaje del cine de no-ficción, como modelo de comunicación visual, ha sido opacada por la abundante información que existe sobre la historia, métodos y análisis del cine de ficción, creando mucha confusión tanto en realizadores como en los mismos espectadores sobre los límites que distinguen a estas dos corrientes del cine, entonces, si se analizan de manera histórica, teórica y metódicamente semiótica estas narrativas, se distinguirán claramente las diferencias discursivas de estas dos maneras de hacer cine, facilitando su mejor clasificación y percepción de discursos audiovisuales.

## 1.3. Hipótesis.

Como el cine de no-ficción de Werner Herzog es vasto y muy amplio, se precisa delimitar aún más el campo de análisis, gracias a que el mismo director ha expresado en más de una ocasión que “*todo su cine es como un gran cuerpo y cada película es un miembro de este organismo*”, se puede desprender una fracción de esta totalidad cinematográfica por medio de sus partes más representativas a nivel signifiante, o incluso un solo fragmento de este material signifiante, para poder aproximarse a esa totalidad del cuerpo, por lo que se establece la siguiente hipótesis de investigación:

Si se hace un estudio del lenguaje *poético audiovisual* de la cinematografía de no-ficción de Werner Herzog en general, y en particular de la película “*El País del Silencio y la Oscuridad*”. ¿Se podría establecer un marco teórico pertinente para cualquier análisis audiovisual?

## 1.4. Justificación del Objeto de Estudio.

La razón por la cual se establece como objeto de investigación al director alemán Werner Herzog y su filmografía de no-ficción, es porque representa a uno de los últimos grandes documentalistas de autor que quedan en el mundo, a pesar de su vasta cantidad de producciones, no resulta del todo comprensible para sus espectadores por qué razón ocupa algunas de las convenciones documentales para transformarlas en *poesía audiovisual casi ficticia*. Cuando se observa la mayoría de sus películas de no-ficción, se nota un primer choque, el choque cultural, el cual parece inquietarle al director cada vez más con el paso de su filmografía, ese choque se da en primer lugar a través del lenguaje. Existen grandes problemas de comunicación en la sociedad humana, y lo visual en ocasiones no es suficiente, las palabras no alcanzan para entenderse con un aborigen de un pueblo lejano; como en el caso de su primer corto documental, “*Los Médicos Voladores de África Oriental*”, de 1970 en el que Herzog es invitado por una televisora para filmar lo heroico de las ayudas medicas de parte de países occidentales al oriente africano, en la película se nota de manera inmediata que este no es el drama que busca Herzog en su narrativa, en lo que se detiene subjetivamente es en el problema de comunicación que existe entre los *médicos voladores* y los aborígenes; los médicos quieren forzarlos a entender sus conceptos y los llaman ignorantes, los aborígenes en cambio parecen observar los objetos del mundo de diferente manera que el hombre occidental. Aquí hay una tragedia humana, algo que puede narrarse desde una perspectiva poética, “un problema

de lenguaje entre humanos de diferentes culturas”, algo bastante semiótico y lingüístico para ser una película documental.

Cuando estaba con los médicos voladores ellos estaban distribuyendo medicina preventiva, en este caso tratamiento en contra del *tracoma*, la enfermedad en los ojos que ha dejado a diez mil personas ciegas cada año. La prevención es muy fácil y barata; la enfermedad es causada por falta de higiene.

La escena más interesante según mi interés en visión y percepción. Uno de los doctores en la película habla de que han mostrado un poster de una mosca a los aldeanos. Ellos dijeron, “nosotros no tenemos ese problema, nuestras moscas no son tan grandes”, una respuesta que realmente me fascino. Así que decidimos tomar algunos de los posters de los doctores usados para instruir a plantadores de café para experimentar. Uno era de un hombre, uno de un enorme ojo humano, otro una choza, otro un balón y el quinto – que fue puesto de cabeza- de algunas personas y animales. Preguntamos a la gente cual poster estaba de cabeza, y dos tercios no pudieron reconocer el ojo. Un hombre noto la ventana de la choza, por ejemplo.

Para los locales esos cinco objetos aparentemente solo son vistos como abstractas composiciones de color. Es como si estuvieran limpios sus cerebros donde procesan imágenes en diferente sentido.<sup>1</sup>

A partir de este momento Werner Herzog comienza a producir películas de no-ficción en donde los personajes se muestran con algunos problemas para poderse comunicar, o sin una occidental manera de ver las cosas, en las que cuestiona si es necesario que exista un estándar mundial de percepción, su siguiente material documental, es otra entrega para la televisión, llamado “*Futuro Limitado*” de 1970, en el que muestra que aparte de que existen problemas comunicativos culturales, también existen discapacidades, unas físicas y otras sociales. En esta película trata de humanizar por primera vez en 30 años a una comunidad con discapacidades motrices en Alemania del Este, aquellos a los que el Nazismo ahogo en cámaras de gas por no ser humanos evolucionados, mentalmente capaces pero físicamente discapacitados.

Por medio de estos dos temas, fusionados de alguna manera, nacería su primer documental de larga duración, objeto específico de estudio de esta investigación, llamado “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, realizada en 1971, hecha con su propio dinero dándole la ventaja de hacer uso ilimitado de sus propias intenciones, muestra que para comunicase con algún discapacitado, necesita ser humilde, pero ¿Cómo comunicarse con alguien que no te escucha y tampoco te ve?, esta es la pregunta que plantea el problema lingüístico más interesante jamás visto en cine documental, al menos en aquella época. Su traductora y amiga la señora Fini Straubinger, es quien hace el papel de guía a ese país silencioso, para que Herzog pueda enterarse

---

<sup>1</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p.45

un poco de lo que pasa por la mente de la comunidad de sordos-ciegos de Múnich, preguntarles qué sueñan, qué sienten, qué piensan y transmitirles a sus espectadores un poco de este mundo oscuro pero muy humano. Por tal motivo Werner Herzog siempre se ha expresado de esta película, como su hijo más importante, el más significativo, que junto con algunos pequeños personajes y lecciones humanas le dan vida al cuerpo general de sus películas. Por lo que se podría decir que una película como “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, es el corazón de ese cuerpo, aquel que no oye y no ve, sino que sólo está envuelto del placer insoportable de solo sentir lo que le rodea.

[...] *El País del Silencio y la Oscuridad* es una película particularmente cercana a mi corazón. Si no la hubiera hecho se habría creado una gran brecha en mi existencia. Fini Straubinger, una mujer sorda ciega de cincuenta y seis años de edad, me puso a pensar acerca de la soledad hasta un punto al que nunca había llegado antes. En su caso, la soledad es utilizada con inimaginables límites, y tengo la clara impresión de que cualquiera, viendo la película se preguntaría, “Mi Dios, ¿Qué sería de mi vida si yo fuera ciego y sordo? ¿Cuánto podría vivir, cubierto en la soledad, como hacerme entender?” y las preguntas de cómo es que nosotros aprendemos conceptos, aprendemos lenguajes, aprendemos comunicación también está esto ahí. [...] Fini es uno de esos casos donde yo creo que la felicidad o infelicidad nunca juegan un papel en su existencia. Ella sabe que su vida tiene significado porque fue un gran soporte para tanta gente, viajó y paso tiempo con otras personas sordas y ciegas. Por supuesto, ella ha tenido experiencias infelices comenzando por estar postrada en una cama por treinta años, sin poder ver y escuchar y estar tan aislada, tan dependiente con morfina, pero había cosas que eran simplemente más importantes para ella.<sup>2</sup>

Por tal motivo se pretende que, a través de un método semiótico, se pueda aproximar el investigador al *discurso audiovisual poético* de Werner Herzog, ya que, dentro de sus códigos montados en escenas, permite crear sinfonías llenas de significados, que de alguna manera alimentan los ojos del espectador con un festín inexplicable de sensaciones, que sólo pueden ser comunicadas a través del poder significante de la poesía cinematográfica como lenguaje. Con lo que, si existe la posibilidad de la narración de un discurso cinematográfico basado en una *poética audiovisual* con la que se alcanza un nivel de *verdad extática* según Werner Herzog, entonces esta debería de estar concentrada de manera particular e intuitiva en la unidad significativa mínima de su cuerpo filmográfico, que sería “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, allí residirían los significados más importantes de su lenguaje, son sus primeras palabras, su primer gran sueño como realizador de documentales largos, más no aburridos; a partir de dicho documental están contruidos todos los demás discursos de su lenguaje y es por ello que la recepción del público siempre iba a estar dividida en cuanto a las creaciones de Herzog, ya que es un cineasta bastante fuera de lo común.

---

<sup>2</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 69-71.

Creo que el trabajo que hicimos en esta película (“*El País del Silencio y la Oscuridad*”) es uno de los mejores trabajos que nunca hice, Tu realmente puedes sentir el enfoque tan tierno que le dimos al trabajo de la cámara. [...]

*El País del Silencio y la Oscuridad*, fue de hecho rechazada por la televisión por dos años y medio. Yo estaba tan enojado que amenace a los ejecutivos de la cadena, diciéndoles que compraría la estación de televisión en veinticinco años cuando fuera rico y los despediría a todos. Por supuesto, ellos no me tomaron en serio, pero finalmente la pusieron a prueba de agua en la barra nocturna, teniendo una gran y favorable respuesta del público por lo que la repitieron de nuevo poco después y la película se convirtió en un gran suceso. Inevitablemente, algunas de las críticas –muchas de ellas en Alemania- me acusaron de explotación. Afortunadamente mucha gente salio en defensa de la película.<sup>3</sup>

Resulta increíble pensar en que a Werner Herzog se le implique con la explotación de discapacitados, pero lo que es cierto, es que en 1970 en una Alemania dividida tras la guerra, los habitantes aún pensaban que los discapacitados estorbaban y que cualquier alusión a su humanización no debería estar permitida, afortunadamente esto ha cambiado con las décadas, pero en definitiva la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, representa uno de los tabús culturales alemanes más discutidos en el siglo pasado, el de la loca idea del súper humano evolucionado.

### **1.5. Estado Actual del Problema.**

La importancia de revisar y comentar de qué manera es posible dar lectura clara al discurso cinematográfico de no-ficción, como de cualquier otro medio audiovisual, descansa en la posibilidad histórica de que los mensajes a los que está siendo expuesto el espectador en la actualidad estén truqueados, en múltiples formas; tal y como se hacía en tiempos del fascismo europeo en 1930 y que posiblemente se esté ante la regresión del terror apocalíptico neo-expresionista, al menos en lo que respecta al cine y la televisión.

El *Reality Show*, tanto como los *falsos documentales*, se reproducen a gran velocidad, gracias al vehículo transmisor de luz llamado Internet, que a velocidades nunca vistas, transfiere datos a través de fibras ópticas que interconectan poco a poco todas las regiones del planeta, la actualidad está inmersa dentro de las profundidades de las nuevas problemáticas de veracidad y realidad, lo virtual rodea a los jóvenes que desde niños son expuestos a las redes sociales, por lo que se precisa de manera urgente, continuar con el hasta ahora escaso análisis teórico y metodológico de análisis de los múltiples discursos audiovisuales, que en este caso, serán enfocados al análisis del cine de no-ficción o documental, el cual ha sido despreciado por los intelectuales y teóricos quienes prefieren el análisis del cine de ficción ya que resulta más rico, según ellos, el abanico psicológico-retórico que ofrece la fábrica de ilusiones.

---

<sup>3</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 75

Lo que es una realidad, es que en la actualidad se presencia un resurgimiento del cine de no-ficción, en las temáticas de protesta y crítica social, debido al sesgo noticioso que recae en un par de Agencias Internacionales de Noticias, quienes han monopolizado los hechos, haciendo del internet un refugio barato para difundir videos documentales, de todo tipo de duración, con los que se pretenden hacer frente a las cadenas televisivas, de las cuales se duda mucho si sus fines son meramente comerciales o si realmente están comprometidos con la verdad. Pero al mismo tiempo algunos realizadores se han olvidado del uso del lenguaje cinematográfico de no-ficción como expresión artística dándole un uso exclusivo a la denuncia social, casi amarillista, dejando atrás la posibilidad de expresar el mismo descontento por medio de un producto artístico de autor, que convierta la verdad en éxtasis humano, en ocasiones terrorífico, en otras absurdamente cómico y en ocasiones llenas de una verdad inexpresable con palabras, pero traducidas en poética audiovisual llena de significados.

La actualidad documental en su mayoría se expresa solo con la narrativa de hechos tal como se sucedieron, son pocos los casos donde los realizadores traspasan las barreras de los hechos y lo meramente factual, para convertir su discurso en expresión sublime de la humanidad, por lo que los espectadores han restado alfabeto visual para definir qué pasa si un documentalista narra los hechos de manera poética y llegan a confundirse con las narrativas convencionales de otras modalidades textuales del cine de no-ficción. Por tal motivo plantear un modelo de análisis semiótico del lenguaje cinematográfico de no-ficción podría servir para sensibilizar tanto al espectador como al investigador en cuanto a los niveles de percepción de los diferentes significados que podría tener la comunicación visual del cine documental y librarse de las trampas de montaje y la narrativa del documental actual que se reproduce descontroladamente por internet, creándole un campo de análisis discursivo audiovisual más amplio.

## **1.6. Hablemos de Cine Documental.**

Para comenzar a hablar sobre cine documental y entender sus alcances, resulta necesario analizar algunos datos históricos y teóricos. Históricamente el cine nació primero por una necesidad científica y después se transformó en la búsqueda de entretener a un público específico. Sus raíces fueron científicas debido a la necesidad de documentar los fenómenos naturales o provocados en laboratorio, en 1874, antes de la invención del cinematógrafo y poco después de la institucionalización de la fotografía como invento moderno para captar imágenes en el momento de la acción; algunos científicos, especialmente europeos y norteamericanos, comenzaron a hacerse de esta herramienta moderna para captar ciertas acciones y documentarlas.

El primero fue el astrónomo francés Pierre Jules César Janssen (1824-1907) quien diseñó el llamado “*revolver fotográfico*”, con el cual pudo fotografiar en una misma placa, diferentes segmentos del paso del planeta Venus delante del Sol, documentando en tiempo real y por primera vez este fenómeno. Al mismo tiempo en Estados Unidos, específicamente en California, el fotógrafo e investigador Eadweard Muybridge (1830-1904), nacido en Inglaterra, es patrocinado por el ex gobernador y millonario Leland Stanford, para aclarar una

duda con respecto al trote de sus caballos, Stanford aseguraba que en un momento del trote las cuatro patas del caballo quedaban suspendidas al aire sin hacer contacto con el suelo, después de varios intentos, Muybridge logró probar la teoría de Stanford con el ahora conocido como el “*experimento del caballo en movimiento*”<sup>4</sup>, éste consistió en colocar 12 cámaras fotográficas sincronizadas a través de cordeles, a lo largo de una pista ecuestre, para capturar cada detalle del galope de estos animales. Este experimento tuvo tal éxito que en 1880 Muybridge logró proyectar las secuencias fotografiadas a través de una linterna, exhibiendo el movimiento a diferentes velocidades y de esta manera pudo comprobar que la teoría de Stanford era correcta, el caballo quedaba suspendido en el aire en un par de cuadros. Esto represento el primer paso hacia la *Película Documento*, la cual mostraba un mundo accesible pero de difícil percepción para la vista y al mismo tiempo, tenía la posibilidad de revisarse con mayor detalle. A partir de este momento, Muybridge dedicaría de manera casi obsesiva toda su carrera al estudio del movimiento fotografiando insectos, aves y principalmente los movimientos humanos en actividades como la danza, los deportes o la vida cotidiana.<sup>5</sup>

Los avances en el campo tecnológico y científico de finales del siglo XIX aceleraron más los procesos cinematográficos, la sensación de modernidad era global, pero queda claro que el cine nació por la necesidad de documentar un fragmento de la realidad, en este caso, un hecho científico, después fueron registrados hechos cotidianos como el turismo, los eventos deportivos y uno que otro espectáculo.

De esta manera, la experiencia de lo moderno en sí, que va unida al turismo, al tren y a los demás nuevos medios de transporte, al deporte, a la vida metropolitana, al nacimiento de un público de masas en el campo de la cultura y a la información se convierten en los asuntos de los que se ocupa el género de la no-ficción principalmente en sus primeros tiempos.<sup>6</sup>

Los llamados “*tiempos modernos*” estaban transformando la forma en la que se veía al mundo. Cada nuevo descubrimiento se convertía en noticia, daba la vuelta al globo y se ponía de moda, creando una gran batalla internacional por ver quien descubría algo diferente y lo publicaba antes que sus rivales. En lo referente al cine, la batalla se dio entre Estados Unidos y Francia, específicamente entre Thomas Alva Edison (1847-1931) y Louis Jean Lumière (1864-1948). La idea era hacer de los experimentos de Muybridge algo accesible a todo mundo, para su futura industrialización y comercialización, en otras palabras, patentarlo, producirlo y venderlo. Edison, quien diez años antes había patentado una forma de manipular la energía eléctrica, con ayuda monetaria del multimillonario John P. Morgan (1837-1913), en 1894 presenta de manera explosiva su *Kinetoscopio de mirilla*, el cual podía exhibir imágenes consecutivas impresas en cinta celuloide y sin sonido, el problema era que este aparato era muy grande y requería de otro aparato igual de estorbo para poder grabar las imágenes. A esta presentación asistieron los hermanos Auguste y Louis Lumière, los cuales, inmediatamente

---

<sup>4</sup>Eadward Muybridge (1878). “*El Experimento del Caballo en Movimiento*”. California EE. UU.

<sup>5</sup>Erik Barnouw (1996). “*El Documental Historia y Estilo*”. Edit. GEDISA, España. p. 12.

<sup>6</sup>Teresa Sandoval (1995), “*Historia del Cine Documental Alemán 1896–1945*”. Edit. Alambra, México. p. 115.



se dieron cuenta de estas carencias técnicas, pero también vislumbraron las grandes ventajas que presentaba Edison con su creación, así que consiguieron comprar un *kinetoscopio* y regresar a París, donde lo revisaron minuciosamente y descubrieron que podían crear un aparato más eficiente y más fácil de usar.

El motivo por el cual fue Lumière y no Edison quien desempeñó este papel clave tiene su origen en las agudas diferencias que presentaban sus inventos técnicos. La cámara con la que Edison comenzó su producción fílmica era un engorroso monstruo difícil de manejar; se necesitaban varios hombres para hacerla funcionar. Además, Edison se proponía integrar esa invención con otra especialidad suya, la electricidad, para asegurar una velocidad pareja de operaciones. Por estas razones la cámara de Edison estuvo al principio fijada en el estudio recubierto de lienzo alquitranado llamado “Black Maria”, instalado en West Orange, New Jersey. Esa cámara no salía al exterior para examinar el mundo, sino que, por el contrario, se llevaban ante ella hechos del mundo exterior. Edison comenzó presentando un espectáculo de vodevil: bailarinas, juglares, contorsionistas, magos, hombres fuertes, boxeadores, malabaristas. Estos personajes se ubicaban a una distancia fija de la cámara y generalmente contra un fondo oscuro, carente de todo contexto o ambiente.<sup>7</sup>

Los hermanos Lumière, eran hijos del pintor y fotógrafo retratista, Antoine Lumière (1840-1911) quien ya era conocido por retratar a la elite francesa de la época, los hermanos con el tiempo tuvieron una prominente industria de placas fotográficas en Lyon, con la que financiaban sus inventos; así juntos presentaron en 1895 el *cinematógrafo*, en el Salón Indien del Grand Café de París; proyectando el cortometraje documental llamado “*La Salida de la Fábrica*” (*La Sortie des Usines*). Este documento histórico fue extraído de una realidad material que todos conocían en Francia, no presentaba manipulación de la imagen, ni movimientos de cámara, era el evento en su *pureza máxima*. El nuevo invento, o más bien, la renovación de varios intentos anteriores, causó gran revuelo en Europa ya que ofrecía nuevas ventajas técnicas: la cámara para grabar presentada por los Lumière parecían más ligeras y fáciles de utilizar, solo pesaban 5 kilos, con lo que cabían fácilmente en una maleta; pero la innovación se encontraba en que no sólo grababa, sino que también servía para proyectar y copiar al mismo tiempo, no era necesario conectarlo a fuentes de electricidad sino que era de uso manual.

De esta manera fue que el cine como documento comenzó a viajar por todo el mundo caminando, subiendo a los trenes y barcos, creando una gran inquietud por la propuesta de que la imagen viaje junto con su audiencia, se podía ver una situación común de Francia proyectada en un teatro de México, creando una ilusión de espacio y tiempo que dejó asombrados a todos aquellos que hubieran tenido acceso a aquella proyección. Así, el nacimiento del Cine Documento dio origen al primer medio de comunicación masivo de imágenes en movimiento.

---

<sup>7</sup>Erik Barnouw (1996). “*El Documental Historia y Estilo*”. Edit. GEDISA, España. pp. 13-14.

El hombre podía ir a una ciudad extranjera, ofrecer presentaciones, rodar nuevas películas en el día, revelarlas y copiarlas en el cuarto de hotel y exhibirlas luego la misma noche. En una súbita explosión global, los operadores de Lumière estaban haciendo esto en todo el mundo.<sup>8</sup>

En estos momentos de nacimiento y prematuro desarrollo se puede notar todo el potencial comunicativo del nuevo invento, estas primeras filmaciones, no sólo las de los Lumière en Europa, sino también los de Edison en Estados Unidos mostraban más cosas entre líneas de las que parecían tener al principio; en ocasiones podían verse películas con mensajes de promoción social incentivando la industrialización, en otras cubriendo una función meramente informativa de carácter noticioso, algunas otras son sólo paisajistas como retratos en movimiento, etcétera. Con esto se puede observar que la imagen en movimiento proyectada, siempre iba a estar ligada a los cambios culturales e ideológicos predominantes en un espacio y tiempo determinados. Dotando al cine de un poder recolector de la historia humana, que en ocasiones serían un lastre principalmente para el estilo Documental.

Volviendo al campo histórico cronológico, una vez inventado el cinematógrafo, la idea principal consistía en sacar un jugoso beneficio monetario; primero los Lumière comenzaron a reclutar diversos *operadores* quienes los representaban para hacer “*la gran gira Lumière alrededor del globo*”, su finalidad era vender la idea por todos lados, obviamente Edison no se quedó atrás e hizo exactamente lo mismo; ya que su *kinetoscopio* había quedado rebasado por el *cinematógrafo*, decidió hacer modificaciones duplicando la evolución técnica de las cámaras. Este monopolio de ingenio y creatividad les duraría los siguientes 20 años, en los cuales proyectaron y produjeron miles de cintas que hablaban, sin sonido, de todo tipo de temas, la mayoría como una crónica del propio mundo moderno de principios del siglo XX. La gran diferencia entre los operadores de los Lumière y los de Edison tenían que ver, ya en ese entonces, con el lenguaje y el propósito del mismo, Para los Lumière su obra podía definirse como cine etnográfico, de viaje o educativo, cual fuera el nombre que le dieran, la idea principal era documentar, almacenar y clasificar el mundo histórico humano; el método para ello estaba ligado a la experimentación de campo, al mero estilo científico, así que todo parecía ser riguroso y analítico, la cámara sólo observaba; por un momento también se le quiso llamar *cine directo*; por su parentesco con la narrativa del reportaje radiofónico. Este material fue exhibido para todo tipo de público, aunque su análisis fuera reservado sólo para cierto público científico, educativo o histórico; aquí es cuando los expertos comienzan a usar el término “*documental*” para definir la estructura del ejercicio creativo, el cual estaba ya subdividido en varios géneros.

Como ejemplo tenemos la película realizada durante la gira en Rusia de los Lumière, en la que sus operadores tenían la oportunidad de filmar “*La Coronación de Nicolás II*” (*Le couronnement du tzar Nicolas II*), en 1896, el que sería el último zar ruso, evento en el que se suscitó un terrible accidente entre la audiencia

---

<sup>8</sup>Erik Barnouw (1996). “*El Documental Historia y Estilo*”. Edit. GEDISA, España. p. 14.

que asistía y por el cual murieron varias decenas de espectadores. Esta película es meramente histórica y de hechos, no hay actores, todo se extraer del evento tal y como fue presentado para el pueblo ruso y no presenta ningún movimiento de cámara, aunque si un poco de montaje cronológico.

En cambio en el caso de las películas de Edison, la mayoría presentan personajes del mundo del entretenimiento, desde el principio hasta el final exhibió actos de cabaret y circo, gente haciendo bailes exóticos, una pelea de gallos o personajes actuando amor y besándose frente a la cámara, incluso hay una película que es parte de los hechos históricos de 1567, pero Edison la presenta como una ficción traída al siglo XX, “*La Ejecución de Mary, Reina de Escocia*” (*The Execution of Mary, Queen of Scots*), presentada en 1895; para esta película se contrataron actores y se hizo uso por primera vez de efectos especiales para simular la decapitación de la reina; en un cuadro se nota el corte, cuando la figura arrodillada ya no es la actriz sino un muñeco al que le cortan la cabeza.

Con esta reseña, queda claro que desde el principio la batalla por ser diferente que el oponente dio nacimiento a los dos grandes géneros del cine moderno que se conocen en la actualidad; los Lumière querían documentar la historia del momento en toda Europa, para preservarla y al mismo tiempo educar con esto a sus espectadores presentes y futuros, por el otro lado Edison, sólo quería entretener a su público a través de montajes y ficciones, sus películas no decían mucho, o nada, sólo podían hacer reír o exaltar al espectador, pero no exponían mucho acerca de la realidad de los norteamericanos y no tienen mucho sentido en la actualidad, aun así dejaron huella en la época en que fueron vistas.

Sólo 20 años duró esta idea antes de que estos eventos se pusieran en contra de la humanidad a principios del siglo XX; así vinieron las grandes crisis económicas y las dos grandes guerras mundiales que cambiarían definitivamente todos los aspectos culturales y artísticos del mundo, obviamente arrastrando al cine documental por terrenos duros y difíciles de cruzar, volviéndolo más complicado de definir debido a su fácil manipulación.

### **1.7. Definiendo al Cine Documental.**

Para definir al cine documental, lo primero sería partir del concepto más sencillo, ¿qué es un documento? La palabra documento proviene del latín *documentum* que significa:

*Escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo.*<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>Real Academia de la Lengua Española, (2001). “*Diccionario de la Lengua Española*”, Edit. RAE, Madrid, España.

De aquí que el término "*cine documental*" siempre esté vinculado al concepto de *veracidad* en relación con una realidad histórica, que termina de algún modo exponiendo alguna hipótesis por demostrar. El documento como tal sustenta las bases de la ciencia metodológica. Como ya se mencionó, desde los comienzos del cine, se habló de ficciones y hechos extraídos de la realidad como principales características de su propósito comunicador, entretenimiento contra educación. Por tanto, ahora resulta necesario definir qué es lo *real*, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española y no a nivel filosófico lo cual sería interminable:

*Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio*<sup>10</sup>

Así, por último, revisamos el significado de la palabra *ficción*, que proviene del latín, *fictio*, *-ōnis*, falso o acción de falsificar, pero en su función a la narrativa literaria y cinematográfica, la Academia la define como:

*Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. Obra, libro de ficción.*<sup>11</sup>

Resulta curioso comparar en términos de su significado a estas palabras, pero esta comparación puede abrir un nuevo concepto. La *realidad* por definición, carece de certeza si se transmite de manera oral, a pesar de que muchas culturas hicieron perdurar sus tradiciones a través de la palabra hablada, es difícil determinar si esta fue modificada con el pasar de las voces, en cambio el empleo de *documentos* escritos permite su permanencia y perdurabilidad a través de los años, aunque un simple fuego o desastre natural podría hacerlos desaparecer, de aquí que exista esa constante cultural de almacenamiento de datos. Al mismo tiempo la única forma de hacer que una mentira, engaño o ilusión sea transmitida, es a través de un *documento* y luego, que alguien lo ratifique como *falso* o *ficticio*. La *ficción* definida como ilusión y la *realidad* definida como verdad necesita del vehículo *documental* para ser transmitidos y almacenados para garantizar su uso. Así que, ya en estos términos, todo el cine es documental. El punto diferencial es, sí el documento está contenido de una narrativa *ficticia* o *no-ficticia*.

La *no-ficción*, como término no existe en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, así que tocara definirla empíricamente y con una lógica lingüística obvia, la *no-ficción*, no es lo contrario a la *ficción*, es más bien la negación de la propia *ficción*, pero sin separarse de ella, definiéndose como:

*Clase de obra cinematográfica, generalmente narrativa, que tratan de personajes no-imaginarios y sucesos históricos no-ilusorios.*

---

<sup>10</sup>Real Academia de la Lengua Española, (2001). "*Diccionario de la Lengua Española*", Edit. RAE, Madrid, España.

<sup>11</sup>Real Academia de la Lengua Española, (2001). "*Diccionario de la Lengua Española*", Edit. RAE, Madrid, España.

Es imposible hablar de narrativa cinematográfica en términos de realidad absoluta, existe lo no-imaginario o lo no-ilusorio, que son más bien el tratar de presentar una realidad limitada a la visión del formato de cámara y las observaciones ideológicas del director, así como al manejo del montaje y la relación espacio-tiempo que existe entre el creador y el espectador, estas limitantes crean no-ilusiones de la realidad, pero al mismo tiempo representan una gama rica de posibilidades creativas para los directores. Tan sólo el uso de música y sonido de estudio ya crea un ambiente no-real que transporta los significados de la imagen a términos casi metafísicos.

Los realizadores de *direct cinema* Albert Maysles y Frederick Wiseman consideran que el montaje es una "ficcionalización" del material. (Ni Wiseman ni los Maysles ven en esto un aspecto problemático de la realización de cine de no ficción; al igualar manipulación con ficción lo que hacen es llamar la atención sobre los aspectos positivos y creativos de su arte) Maysles dice: "Me interesa la relación entre las tácticas de ficción con el material factual. En cierto sentido, el montaje es ficción, realmente porque está ensamblado todo y cambiando las cosas de sitio". Y Wiseman ha dicho que hay un término más adecuado para sus películas que el de "Documental": el de "ficción de la realidad"; y que lo que hace es similar a un novelista que informa sobre unos acontecimientos. (Wiseman no dice que sus películas no puedan llamarse no ficción. La palabra que rechaza es "documental", que suscita asociaciones -de mera imitación o registro- de las que quiere distanciarse.)<sup>12</sup>

Con esto se puede decir que la no-ficción es un tipo de "ficción negada" o de "ficción de la realidad", tanto la ficción como la no-ficción conviven en el terreno del cine y con el paso del tiempo se apoyaron mutuamente, en ocasiones no es necesario poner a pelear estos conceptos, extraviándose en definiciones escurridizas, la historia del cine ha dejado claro cómo es que las fronteras entre ficción y no-ficción sólo las trazan los teóricos y no sus creadores.

Al principios del siglo XX se vivió un cambio en todos los paradigmas de la historia de la civilización humana a nivel mundial y afortunadamente quedó registrada a través del documento cinematográfico, los operadores del estilo de los Lumière recorrían el plantea ávidos de registrar estos cambios históricos, el primer evento más fotografiado y grabado en celuloide fue "La Revolución Mexicana" de 1910, los mexicanos Salvador Toscano (1872-1947) y los hermanos Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva se encargarían de registrar el inicio de este suceso que llegaría a oídos de otros operadores a nivel internacional quienes rápidamente transportarían sus equipos a México para registrar el evento histórico.

---

<sup>12</sup>Carl Plantinga (1997). "Rhetoric and Representation in Nonfiction Film". Edit. Cambridge University Press, EE UU. p. 10 y dos notas (entre paréntesis) en p. 224

El mundo quedó fascinado con las imágenes de los revolucionarios indígenas y sus generales Villa y Zapata. Así que mientras los ojos de la no-ficción apuntaban hacia México, en Francia, específicamente en París, un hombre generaba revuelo en el negocio del entretenimiento, su nombre era George Mèliés (1861-1938). Aficionado a la magia y el ilusionismo asistió a la primera exhibición del cinematógrafo invitado por los Lumière en 1895 y quedó enganchado al nuevo invento, se sorprendió al ver el cortometraje “*La Llegada de un Tren a la Estación de la Ciotat*” (*L'arrivée d'un train à la Ciotat*), en la que se ve el arribo del tren desde un plano general hasta un punto muy cercano, la cámara había sido situada muy cerca del borde del andén, produciendo un efecto de acercamiento, haciendo que los espectadores lanzaran gritos y se agacharan como evitando que el tren los arroyase, esperando que éste saliera de la pantalla, tal poder de ilusión óptica hizo que Mèliés descargara todo su ingenio creativo en el cine de ilusiones ficticias y magia visual. Invertió todo su dinero en construir un estudio de grabación, parecido a un teatro, pero diseñado como una gran vitrina de vidrio que permitía el ingreso de luz natural al estudio.

Mèliés era un gran fanático de la literatura de Julio Verne y lo primero que quiso hacer fue recrear historias como el famoso “*Viaje a la Luna*” (*Le Voyage dans la Lune*) el cual llevó al cine en 1902 o “*A la Conquista del Polo*” (*À la Conquête du Pôle*) que realizó en 1912. Incluso hizo uso de actores, maquillaje, escenografías, vestuarios, y sobre todo del guion literario, al mismo tiempo, hizo uso de recursos técnicos como el detener la cámara y sustituir el escenario yuxtaponiendo los cuadros, creando la ilusión de desvanecimiento o el recurso de sobre exponer varias veces la cinta, haciendo que aparecieran más de un Mèliés, que incluso interactuaban entre ellos. Mèliés representaba, hasta este entonces, todo lo contrario al registro de hechos y sus películas se vendieron como un entretenimiento que cada vez pedía más la gente, principalmente por los tiempos de cambio y dificultad por los que pasaban. La fuerza de su lenguaje residía en el empleo de la escenificación teatral y de uso de la construcción literaria de acción, clímax y desenlace; pasando por el dramatismo o la tragedia. Estas características se divulgaron por todo el ambiente cinematográfico y casi se institucionalizó como el lenguaje que debía de tener el cine de ficción o fantasía.

Hasta este momento todo parecía seguir un orden tranquilo y normal de sucesos en el quehacer artístico del cine, por lo menos en los que respectaba a la América y Europa de 1910, pero ocurrió el suceso que cambiaría todo para siempre, “*La Revolución Rusa*”, este evento que, fuera descrito por el reportero estadounidense John Reed (1887-1920) como “*Los diez días que estremecieron al mundo*”, vendría de la mano de una nueva ideología llamada Comunismo Socialista, el cual estaba en contra del Imperialismo y pondría en duda el uso de las monarquías en toda Europa, terminando con el estallido de la guerra más grande nunca antes vista entre diferentes naciones, llamada después como “*La Primera Guerra Mundial*”.

En lo que al cine le corresponde, la revolución provino de la mano del ingeniero ruso y técnico de teatro, Sergéi Eisenstein (1898-1948), el cual estaba harto de no poder hacer cine de ficción sin que pareciera un montaje teatral y declarándose enemigo del teatro de Moscú, comenzó a experimentar con las imágenes extraídas de la realidad o montadas en el gran escenario de las calles rusas; sacar la cámara de estos territorios

controlados en los que hasta entonces se trabajaba la ficción, significo un gran riesgo; ejemplos tales, como su obra maestra “*Octubre*” (*Октябрь*) de 1928 y en el aclamado filme “*Acorazado Potemkin*” (*Броненосец Потёмкин*), de 1925, muestran con gran audacia lo efectivo, a nivel comunicativo, que resultaba combinar imágenes extraídas directamente del momento histórico y mezclarlas con una narración ficticia y literaria armada desde el escritorio del creador; al mismo tiempo yuxtaponer las imágenes al ritmo de la música creaba otra serie de significados nunca vistos hasta entonces, tanto fue su éxito en la opinión pública, que terminaron siendo usadas como instrumentos propagandísticos, los cuales promovían la revolución bolchevique de principios del siglo XX, ya que estaban basados en la realidad histórica.

Del mismo modo y en la misma década de 1920, la narrativa del cine documental también se revolucionaria, sólo que en un entorno más tranquilo y libre de guerras, como en otro mundo, el estadounidense Robert Joseph Flaherty (1884-1951), quien era un aficionado de los videos de viaje y turísticos como los producidos en Alemania, decide emprender un viaje a Alaska y presentar de manera, más o menos directa, lo que sería clasificado como “*el primer filme meramente documental de la historia*”, “*Nanook el Esquimal*” (*Nanook of the North*) estrenada en 1922, en la cual se presenta la vida de un esquimal de nombre Nanook y a su familia, mostrando su vida diaria y cotidiana tan diferente del común occidental; con una textura parecida al cine etnográfico pero distinto en su discursiva narrativa, plantea la batalla de este hombre contra la naturaleza que lo rodea; para esto Flaherty tuvo que intervenir en la creación de varias situaciones para ejemplificar el cotidiano de Nanook.

En lo que podría ser un “detrás de cámaras”, se sabe que en las escenas en las que aparentemente la familia de Nanook conviven dentro del Iglú que acaban de construir, en realidad no había techo, lo cual permitía la entrada de luz natural, ya que no existía la posibilidad de montar sistemas de iluminación interior, de tal modo que, los personajes tuvieron que actuar escenas en las que aparentaban arroparse para dormir, cuando en realidad era de día, otro ejemplo bastante cómico, es este drama presentado casi al final, en el que muestra lo difícil que resulta conseguir alimento en un clima tan inhóspito y como Nanook se convierte en el cazador y proveedor de alimento para su familia, es un drama horrible, porque de él depende la vida de sus pequeños hijos, aquí se ve a Nanook hacer un agujero en el hielo e intentando cazar a una foca, el drama se intensifica cuando al parecer la foca es más fuerte que Nanook y por poco la pierde, resulta una escena muy emotiva y dramática, pero la realidad detrás de cámaras es que no hubo nunca dicha batalla entre la naturaleza y Nanook, Flaherty montó una ficción en la que del otro lado de la toma, fuera del encuadre, había otro agujero por donde salía la otra punta de la cuerda y Nanook no forcejeaba con ninguna foca sino con el mismo Flaherty, al final montan la escena y muestran a una foca muerta enorme, mientras Nanook con ayuda de su familia la sacan lentamente.

Estos dos ejemplos de hacer cine marcaron un precedente de producción en sus dos modalidades, tanto ficción como no-ficción comenzaron a acercarse y a alejarse, pero nunca desapareció la conexión entre ellos, como documentos que presentaban realidades históricas y de hechos. La innovación de Eisenstein eran los

rápidos movimientos de cámara combinados con la música subida de tono y la forma en que estos afectaban al espectador, a la cual llamo *contrapunto*; en el caso de Flaherty, era el hecho de hacer un largometraje documentado en narrativa científica, pero con diferentes tonos dramáticos y con la intención de competir por primera vez en la carrera por el éxito del cine comercial de gran audiencia.

Hasta que una generación, la de los Flaherty, los Vertov, los Ivens o los Epstein, pero también la de los Rotha, optó por el camino de la diferencia, de lo que se vino llamando especificidad no de lo real sino de su estatuto como imagen cinematográfica, convencidos de que ningún arte, ninguna ciencia puede desempeñar la función de cine o sustituir al cine en su función.<sup>13</sup>

Esta nueva forma larga de presentar documentos en cine relatado de una manera parecida a la narrativa escrita donde queda bien determinado qué es historia y ciencia, de lo que es novela-ficción (aunque siempre existen los matices de la novela histórica, o el de la historia novelada); los dos ocupan al documento para expresarse; lo que crea la diferencia, es la intención comunicativa del documento.

Por tanto, el cine documental tiene la intención de mostrarle al espectador sucesos de un mundo que se parece al suyo, tiene el papel de espejo de la realidad, éste puede educar, llevar al humano a lugares recónditos dentro y fuera del mundo físico, es espontáneo, viajero, su alma reside en la intención de explorar realidades nuevas dentro de una misma realidad común, con la posible finalidad de iluminar o expandir el conocimiento. En cambio, el cine de ficción tiene la misión, antes que nada, de entretener, hacer pasar un buen rato al espectador, crear sensaciones ajenas a su realidad, no necesariamente les enseña algo sobre el mundo, pero de algún modo los introduce al mundo del inconsciente humano; es más como una ensoñación y da pie a manías y obsesiones, es un reflejo de un mundo más íntimo, es ilusión y es magia. Además, siempre hay que recordar esa famosa frase empleada, casi siempre por corresponsales de guerra, que dice: “*la realidad siempre superara a la ficción*” y en este caso a la no-ficción también.

### **1.7.1 Comparativas del Discurso de Ficción y No-Ficción.**

Como se menciona en el anterior recuento histórico, las fronteras del cine están más determinadas por teóricos que por realizadores, uno de esos teóricos y posiblemente el más citado en el campo de la teoría del cine documental es el estadounidense Bill Nichols (1942), quien a principios de 1991 abrió la puerta al estudio del cine de no-ficción, con su libro “*Representaciones de la Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*”. En él expone la definición del quehacer documental a través de su discurso narrativo, de una manera filosófica, histórica, artística y al mismo tiempo, teórica, técnica y como fenómeno comunicativo.

---

<sup>13</sup> Margarita Ledo (2004), “*Del Cine-Ojo a Dogma 95*”. Edit. Paidós, Barcelona, España. p. 26.



El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. El propio término, documental, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es lugar de oposición y cambio.

[...] En vez de una, se imponen tres definiciones de documental, ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Consideremos pues al documental desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador. Cada punto nos lleva a una definición distinta aunque no contradictoria.<sup>14</sup>

La forma en que se generan estas definiciones del documental es a través de una comparativa entre la técnica, el discurso y la manera en que se observa el cine de ficción y el cine documental.

**a) El Realizador y su control.**

El realizador cinematográfico, se caracteriza por dirigir la acción y ejercer el control sobre la toda la producción. Para exponer las diferencias entre el realizador de cine de ficción y el de no-ficción de una forma más entendible y práctica, se construyó el siguiente cuadro comparativo en referencia a estas tres definiciones presentadas por Nichols.

**Cuadro No. 1. Comparativa en cuanto a los recursos físicos y técnicos empleados por los realizadores de Ficción y no-Ficción.<sup>15</sup>**

<b>Ficción.</b>	<b>No-Ficción.</b>
- Equipos de trabajo bastante grandes, haciendo diferentes tipos de trabajos que al final se coordinan.	- Usualmente la producción requiere de una o dos personas, posiblemente la posproducción requiera un par de profesionales más pero depende de la necesidad que se tenga.
- Guion literario basado en hechos ficticios que no necesariamente utilizan una investigación formal	- Guion basado en la investigación formal, parecido a la investigación científica o periodística

<sup>14</sup> Bill Nichols (1997), *“La Representación de la Realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental”*. Edit. Paidós, México, p. 42.

<sup>15</sup>Manuel Morquecho (2014), *“Cuadro comparativo en cuanto a los recursos físicos y técnicos empleados por los realizadores de Ficción y no-Ficción”*.

<p>- Uso permanente del <i>storyboard</i>, en el cual se planean paso a paso todos los movimientos y encuadres de la cámara.</p>	<p>- Se planea con base en los resultados de la investigación, no existe mucho control sobre las tomas, los movimientos de cámara usualmente se hacen al calor del momento, pero si hay una planeación de posibles escenarios que enriquecen la narrativa, en el caso de las entrevistas se controla la planeación desde encuadres favorables, hasta las preguntas a realizar.</p>
<p>- Control total sobre los escenarios, uso frecuente de realidades virtuales, como también el frecuente uso de decoraciones que justifiquen el guion, nada es lo que parece.</p>	<p>- No hay control sobre lo que presenta el escenario, pero se puede sacar provecho de la decoración natural a través de diferentes encuadres.</p>
<p>- Control absoluto en el uso de iluminación artificial, se usan filtros de luz e incluso en la posproducción se retoca digitalmente haciendo de la luz original algo obsoleto. Los equipos de iluminación son muy diversos y costosos, para lo que se necesita de técnicos especializados en su uso</p>	<p>- No se suele controlar la luz natural de una toma de paisaje, aunque si se puede elegir la hora en que la luz y el clima favorezcan la toma de imágenes; en ocasiones sí se ocupa algún tipo de iluminación para las entrevistas o algunas escenas a puerta cerrada, pero requiere de lámparas ligeras fáciles de utilizar.</p>
<p>- El comportamiento de los personajes está estrictamente controlado por el guion, se requiere el uso de actores que interpreten personajes imaginarios o parecidos a los reales, completamente al servicio de lo que el realizador busca en cuanto a sus movimientos y motivaciones frente a la cámara.</p>	<p>- Aunque algunos personajes suelen actuar de ellos mismo ante la cámara, el realizador no interviene en la forma de manejarse de los personajes, ellos tienen libertad de movimiento y de respuesta ante las preguntas, sus movimientos y motivaciones se presentan de la manera más natural posible.</p>
<p>- Existe una obsesiva repetición de escenas, hasta que de una o del corte entre varias tomas se consiga toda la escenificación que el realizador quiere, hay posibilidades de montar la escena las veces que sea necesario.</p>	<p>- El tiempo es algo que no se puede controlar, hay entrevistas que simplemente no se pueden repetir y sería un grave error pretender hacer que el personaje repita sus respuestas hasta que conteste lo que el realizador quiera, solo excepto en el uso de reconstrucciones o dramatizaciones de escenas (recurso usado por cierto tipo de narraciones de no-ficción para llenar el hueco que dejan los hechos que no se pueden filmar en el momento) en las que todo es igual a los recursos de la ficción.</p>
<p>- En ocasiones existe la presencia de <i>voz en off</i>, su uso casi siempre representa el imaginar de los</p>	<p>- El uso de la <i>voz en off</i> es muy frecuente aunque hay varios casos en los que no se usa, su uso en la mayoría de las veces es para conectar la</p>

personajes o los pensamientos más profundos del guion literario	argumentación generada por los entrevistados o para describir algunas situaciones que no pueden quedar claras con la sola imagen.
- Existe el empleo de efectos especiales, tanto visuales como auditivos, en el caso de los efectos visuales estos son realizados digitalmente o a través de maquetas controladas casi cuadro por cuadro; en el caso de las auditivas, son grabadas en estudio, donde varios profesionales dan vida a sonidos que no fueron grabados en la toma original, e incluso inventan sonidos que no se escuchan en el mundo real.	- Los efectos especiales visuales son más bien gráficos, usados como cortinillas que contienen el nombre de los entrevistados, así como el uso de esquemas que describan lo que se narra y en ocasiones se usan animaciones para reconstruir algunos escenarios que no se pueden grabar; en el caso auditivo, el realizador documentalista hace uso de microfonistas que extraigan el audio en directo mientras se graba, pueden yuxtaponerse los audios para dar sonido donde tal vez no lo hay y existen muy pocos casos donde se recrean los sonidos, esto es a menos que sea muy necesario.

Se puede concluir diciendo que el documentalista ejerce menos control que sus homólogos ficcionales, pero la realidad es que los realizadores han experimentado mucho con los límites del control a través del tiempo. Esta comparativa permite ver los límites más extremos, en cuanto al control ejercido por parte de los realizadores.

Por otro lado, la financiación de estas producciones también difiere mucho; ya que más de una vez ha quedado claro que se puede producir una muy buena película documental con un presupuesto muy reducido, aunque el gran espectáculo del entretenimiento siempre exige que algunos trabajos impliquen más gastos con un derroche de efectos especiales, que no siempre funcionan en bien de la narrativa.

### **b) El Texto y su lógica narrativa.**

La siguiente manera de definir al cine documental es la más empleada, esta hace referencia directamente *al cuerpo textual del discurso de no-ficción*, éste como cualquier otro género, comparte ciertas características que lo hacen particular, construye normas, códigos y convenciones que sólo se observan en la lectura de cualquier película documental a niveles de discurso semiótico. Está claro que cada película establece estructuras internas que la hacen particulares, pero estas estructuras tienen características comunes con su sistema textual, este es un patrón organizativo que tienen todos los documentales. También el cine de ficción construye sus propios códigos textuales que son muy distintivos y particulares, con los que se puede generar otro cuadro comparativo que se acerca más a una definición de cada discurso, contenido en el cuerpo de su texto.

**Cuadro No. 2. Comparativa en cuanto a los recursos textuales narrativos empleados por los realizadores de Ficción y no-Ficción.<sup>16</sup>**

<b>Ficción.</b>	<b>No-Ficción.</b>
- Su forma tiene una lógica literaria, su razonamiento no necesita de un contexto histórico.	- Toma forma en torno a una lógica informativa, esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico.
- No necesariamente resuelve alguna cuestión, más bien gira en torno a un conflicto	- El argumento funciona en términos de resolución de problemas. Esto implica la exposición del mismo, atreves de la presentación de antecedentes, seguida por un análisis de su ámbito y complejidad actual e incluye varios puntos de vista.
- La narrativa establece un lugar y tiempo, los personajes avanzan en torno del conflicto, carencia o desequilibrio y termina proponiendo otras acciones y respuestas que pueden saltar en tiempo y espacio.	- Establece un tiempo y espacio con base en una lógica entre escenas, presenta algunos ejemplos gráficos o metafóricos de alguna porción del argumento para ampliarlo y termina con sugerencias sobre la búsqueda de una solución que lo puede llevar a otra escena, en otro tiempo y lugar.
- Los personajes y lugares aparecen de manera pausada determinados por el ritmo del guion literario y se detiene en cada uno de ellos para determinar sus límites descriptivos.	- Los personajes y lugares aparecen de manera intermitente, uno detrás de otro, guiados por cierta lógica de aparición continua.
- Los cortes se organizan dentro de las escenas para dar una sensación de espacio y tiempo únicos, unificando la posición en la que los personajes principales se desenvuelven. En su narrativa clásica, existe una continuidad espacio-temporal incluso si la trama requiere de saltos en cuanto a su lógica.	- Los cortes dentro de la escena se organizan para dar una sensación de argumentación única y convincente, para situar su narrativa en una lógica determinada. Los saltos en el tiempo y el espacio, así como la aparición de los personajes pierden importancia en comparación con el flujo de pruebas en función de esta lógica. En su narrativa clásica, se aceptan de mejor manera fisuras o saltos en el espacio-tiempo siempre que allá continuidad en el argumento

<sup>16</sup>Manuel Morquecho (2014), “Cuadro comparativo en cuanto a los recursos textuales narrativos empleados por los realizadores de Ficción y no-Ficción”.

<p>- En la ficción narrativa clásica, se unen dos porciones de espacio para crear la ilusión de que se trata de un mundo continuo que se proyecta en todas direcciones a partir del encuadre, y por medio de la “continuidad de movimiento”, en la que una acción determinada puede empezar en un plano y terminar en el siguiente, o a través de planos subjetivos donde se muestra al personaje y lo que éste ve de manera alternativa.</p>	<p>- En su narrativa clásica, se unen dos porciones del espacio, para crear la impresión de que el argumento es continuo, el cual consigue pruebas de elementos dispares del mundo histórico. Su “continuidad de movimiento” está pautada por una lógica determinada y no necesariamente por la del personaje o personajes que participan.</p>
<p>- Las historias son completamente imaginarias, aunque estén lo más fielmente basadas en lugares o personajes del mundo histórico real. Toda la argumentación se basa en este mundo imaginario, resultan completamente abstractas.</p>	<p>- Los temas que aborda nacen directamente del mundo histórico, en el que se desarrolla lo cotidiano, Las historias dependen principalmente de la argumentación, la trama y la retórica visual. Los temas deben ser de alguna manera objetivos, con cierta verosimilitud y con un carácter convincente. El realizador está obligado a entender la argumentación para poderla explicar, así será capaz de interpretarla.</p>
<p>- Los diálogos de una película de ficción son continuamente reforzados por imágenes y pueden quedar varios vacíos en medio de la película, rellenos por escenas de acción, drama o comedia donde las imágenes hablan por sí mismas. La sucesión de estas imágenes en ocasiones puede ser muy predecible. El cine de ficción crea dudas sobre lo que dicen los personajes ya que, dependiendo del perfil de cada personaje, puede crear sospecha sobre sus intenciones a lo largo de la película, como cuando se cree que el personaje es víctima del guion y al final de manera inesperada resulta ser el victimario de toda la trama.</p>	<p>- La palabra hablada es el vehículo principal de la argumentación del cine documental ya sea por testigos, especialistas, narradores entre otros participantes, sin el sonido y el audio de estas narraciones no se podría adivinar el camino narrativo del documental. En este contexto, dichas intervenciones hacen que la argumentación se rodee de cierta autenticidad y veracidad</p>

Como se observa, las diferencias textuales entre el cine documental y el de ficción parten de la premisa del mundo al que pertenecen, históricos para el documental e imaginario para la ficción. Haciendo un pequeño paréntesis, pero de gran importancia, en ocasiones el documental, principalmente el moderno a partir de 1970, comenzó a hacer uso de reconstrucciones extraídas del mundo de la ficción, con actores que interpretan hechos que no fueron registrados en el momento histórico, esto pone en riesgo la veracidad de su texto, generando una

ruptura entre la imagen y su referente histórico. Además, le da un status de hecho imaginario trabajado para la cámara, se convierte en un supuesto de lo que ocurrió y siempre generará dudas. En cambio, en la ficción, estas reconstrucciones le otorgan un poco más de veracidad y funcionan mejor para su narrativa.

Otra forma de diferenciar entre varios tipos de narración documental está marcada por la época en la que se hacen los documentales, ya que los cambios tecnológicos desarrollan nuevos esquemas y plantean nuevos retos al realizador; también los estilos narrativos van cambiando y pasando de moda uno tras otro, lo que en ciertas décadas repiten todos, en las siguientes ya no existen y se establecen nuevas convenciones. Finalmente, el estilo de cada realizador también marca una diferencia, por lo regular los creadores de documentales generan un código particular que repiten en cada documental que hacen, ya sea en cuanto a la textura de la película, los encuadres empleados, algunos símbolos y temáticas que se repiten o interactúan de película a película.

### c) **El Espectador y su visión única.**

La última definición que propone Bill Nichols es la que implica al espectador como parte importante en la cadena de la comunicación. La cultura visual es algo con lo que no se nace, al crecer el humano está rodeado de miles de aparatos que emiten imágenes que no se reconocen a primera vista, ni a ellos, ni a las imágenes; en la niñez se puede aprender que una televisión es un aparato trasmisor, pero a esa edad tal vez no se entiende cómo es que por obra de magia se encuentran diminutas personas encerradas en esa caja, o se busca al monstruo detrás de la pantalla del cine al salir por la puerta de emergencia. Con forme madura la vista del humano, todas esas dudas y magias van quedando atrás, aunque puede todavía confundirse con la veracidad expresada en la ficción, como creer que lo que pasa en las películas es real o que representan al mundo histórico de manera fiel. Pero, ¿qué pasa cuando el espectador es introducido por primera vez al cine documental?, ¿puede que algo cambie con respecto a la visión del otro cine?, ¿por qué parece que suena más auténtico, más científico o más veraz? Así con el tiempo, tarde o temprano, el humano como espectador de cine elige qué tipo de imágenes pueden gustarle o le interesa ver, puede comenzar a distinguir qué se acerca más a la realidad y qué no, y empieza a detectar las motivaciones que provocan salir de casa y pagar por ver ciertas películas.

Como en los casos anteriores, con esta dinámica se construyó un cuadro comparativo entre los gustos y motivaciones que distinguen al espectador de cine documental, como del cine de ficción, esto no quiere decir que los espectadores se especialicen en uno o en otro género, sino que el espectador tiene diferentes formas de ver cada cine y siempre se predispone mentalmente antes de enfrentarse a ellos para entenderlos a su manera.

### **Cuadro No. 3. Comparativa entre el espectador de cine de Ficción y el de No-Ficción.<sup>17</sup>**

<b>Ficción.</b>	<b>No-Ficción.</b>
-----------------	--------------------

<sup>17</sup>Manuel Morquecho (2014), “Cuadro comparativoentre el espectador de cine de Ficción y el de No-Ficción”.

<p>- Por mas ficticia que sea la historia, se tiene que hacer referencia, aunque sea en lo más mínimo, al mundo de las experiencia visual y conceptual del espectador, de alguna manera se tiene que acercar a él o el espectador no se identificara con ningún objeto o temática a menos que sea ese el objetivo del realizador y sea el quien tome el riesgo por si sus espectadores no entienden la obra.</p>	<p>- El documental siempre está lleno de referencias del mundo histórico, este mundo es tan cercano al espectador que lo incita a crear hipótesis sobre la problemática y pretende llegar a la solución antes que el propio realizador las exponga. Las confusiones se pueden dar en términos del “choque cultural”, cuando no se entiende cierto entorno social-cultural diferente al del espectador, aquí ya es tarea suya recurrir a la investigación del tema para ampliarlo.</p>
<p>- El espectador siempre debe de saber que los sucesos que ocurren frente a la cámara están montados, ya sea en escenarios abiertos o cerrados, que detrás de la cámara hay cientos de personas encargados de las luces, el maquillaje, el arte o el sonido</p>	<p>- El espectador espera que los sucesos que está viendo en la pantalla hubieran ocurrido de la misma manera que si la cámara no hubiera estado ahí, que la luz es natural y que nadie le dijo a los personajes que actuaran. Esta expectativa debe ser cubierta, este o no montada la escena.</p>
<p>-El espectador se motiva por la expectativa de divagar en el mundo de lo “ficticio”. Por tanto los objetos pierden sentido en la trama de la historia, aquí lo importante son los mecanismos empleados para crear ilusiones, extraídas del mundo <i>freudiano</i>, que pueden generar placer y deseo.</p>	<p>-El espectador tiene como motivación primordial la idea de “realismo”, piensa que lo que vera es real. Por tanto los objetos que se le presentan pertenecen al texto y están en función del mundo histórico.</p>
<p>- La obra de ficción casi siempre es vista como un “mero entretenimiento”. Para presentar adecuadamente a sus personajes se debe profundizar en una descripción detallada de su pasado o de sus problemas mentales, sus motivaciones, etc. Sin esta exposición del personaje se perdería mucho del contenido literario de su función dentro del guion. El actor real no debe parecerse nunca a su personaje dentro de la película, así que se desvía constantemente la atención del espectador para que se comprometa con el personaje pero no con el actor real.</p>	<p>-El documental casi siempre es visto por su espectador como si fuera “Una lección de historia” o una clase particular intensa de educación a distancia. Los entrevistados no hablan de su vida personal, sino del tema específico que rodea la argumentación, el espectador lo percibe como una charla frente a frente, aunque no siempre el entrevistado vea directo a la cámara. En ocasiones se presentan muchos puntos de vista diferentes para presentar a un personaje, esto puede poner en riesgo la naturalidad de la entrevista y caer fácilmente en el terreno de la ficción.</p>
<p>- El cine de ficción carece de objetividad, puede ser en ocasiones el resultado de los caprichos del director o de los personajes del guion. Todo está</p>	<p>- El argumento del documental debe estar apoyado por la idea de compromiso con la “objetividad” de los hechos grabados. El espectador debe sentirse</p>

<p>fríamente calculado, incluso cuando se expone un hecho del mundo real como un amanecer, podría que fuera solo una reconstrucción digital de lo que parece ser un amanecer según las ambiciones del creador. La objetividad simplemente no existe.</p>	<p>cómodo con la idea de que el realizador es lo más objetivo posible. En cine la objetividad hace referencia a planos de la cámara que no se transmiten directamente por algún personaje, sino que pareciera que existe una tercera persona, esto hace referencia al estilo del autor.</p>
<p>- El espectador genera un vínculo afectivo con los personajes interpretados por los actores con los que tienen otro vínculo afectivo. En ocasiones el espectador se siente especialmente atraído al guion, pero más por los caracteres filosóficos-psicológicos expuestos en el guion literario, que por su carácter social, activo del mundo histórico.</p>	<p>- El espectador de documentales crear un vínculo afectivo con el tema de la película, ya sea de manera intelectual o en forma de acción social y al final sentirá cierto compromiso con la problemática, participando en la respuesta a varias de las cuestiones expuesta.</p>

Así pues, se puede concluir diciendo que el espectador es quien tiene la última palabra para decidir qué le parece que viene del mundo histórico y que pertenece al mundo imaginario. Su experiencia vivida, mezclada con su cultura visual y el espacio social al que pertenece delimitan su forma de ver cine. Por tanto, el realizador debe estar comprometido a mostrar un producto final que cubra todas las expectativas del espectador, ya que éste llegara motivado en búsqueda de un resultado convincente. Para dejar claro este punto, cabe mencionar que dentro de la gama infinita de películas de estos dos géneros, existen los llamados “*falsos documentales*”, los cuales emplean todos los recursos textuales del documental para presentar una ficción, esto puede confundir muchísimo al espectador, dejando por los suelos la reputación de objetividad que le pertenece a los “*documentales clásicos*”. Para aclarar este detalle, se hablara con más profundidad de este tema en los puntos siguientes de este capítulo.

Por último, se puede distinguir un sello importante del cine documental que no tiene el cine de ficción. El cine documental crea en el espectador el deseo profundo de investigar más sobre el tema, fomenta la curiosidad y genera muchísimas más preguntas, ¿Dónde más ocurrió este hecho?, ¿Qué conexión tiene con otros hechos?, ¿Qué otras cosas hizo tal o cual personaje?, etcétera. Enganchar al espectador de esta manera determinara el éxito comunicativo del texto documental, porque el texto es infinitamente largo en tiempo y espacio, siendo imposible resumirlo en una hora de imágenes y entrevistas; la idea es que al final sea el espectador quien extienda el tema tanto como él quiera, las posibilidades resultan completamente inagotables y los resultados podrían cambiar la forma en la que un espectador ve al mundo.

### 1.8. Modalidades Textuales del Documental.



Como se ha mencionado en el punto anterior, en el que respecta al cuerpo del texto, una diferencia clara con la ficción cinematográfica, es que en el documental el desarrollo de la historia está basada en la explicación de un argumento único que convoca a una solución de una o varias hipótesis. La narrativa ficcional está basada en términos literarios que presentan patrones comunes en su narrativa como diégesis: la presentación de la historia y los personajes, desarrollo narrativo, clímax y desenlace, por tanto, cuando se trata de clasificar los diferentes subgéneros de ficción, las etiquetas para definirlos son iguales a los géneros literarios, por ejemplo, el género de comedia romántica, de terror, suspenso, drama, aventura, acción, etc. En el caso del documental la forma de subdividirlo en géneros ha sido planteada Bill Nichols como: *modalidades textuales del documental*, término empleado por casi todos los autores posteriores a él como Antonio Weinrichter, Margarita Ledo, Alexis Racionero, Magdalena Selles, entre otros; quienes reutilizan esta clasificación para subdividir el texto documental, lo importante es que el propio Nichols ha ido actualizando y renovando estas definiciones a través de las diferentes ediciones de su libro “*Representaciones de la Realidad*”, por lo que hay que revisar cada edición y complementar los conceptos.

Al comienzo del análisis de las primeras ediciones de Nichols [Capítulo 2 de Nichols 1991, Capítulo 5 de Nichols 1994] se observa que se habla de *modalidades documentales de representación*, como “*formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes*” [Nichols 1994, p. 65] destacando cuatro modalidades como patrones organizativos del texto: Expositiva, de Observación, Interactiva y Reflexiva. Pero en la edición de 2001, Nichols ya no habla de modalidades, sino, de diferentes voces. “*Como cada voz habla, cada voz cinemática tiene un estilo o grano contenido en un acto como una firma o huella digital*” [Nichols, 2001, p. 99.], también comienza hablando del fenómeno televisivo y del video digital, por lo que agrega dos nuevos modos de cine documental a los cuatro que estableció junto a Julianne Burton en 1991. El modo Poético y el Performativo. Acomodándolo de modo cronológico, ya que según Bill Nichols cada modalidad se fue dando con el pasar evolutivo-temporal del proceso creativo del documental, se muestra la siguiente tabla:<sup>18</sup>

- **Documental poético**, 1920s, re ensambla fragmentos del mundo histórico poéticamente, no es muy específico, muy abstracto, es subjetivo.

- **Documental expositivo**, 1920s, trata directamente asuntos del mundo histórico, excesivamente didáctico, es objetivo.

- **Documental de observación**, 1960s, evita comentarios y reconstrucciones; observa las cosas como realmente pasan; carece de historia y contexto, es objetivo.

---

<sup>18</sup> Tabla recogida de Bill Nichols (2001). “*Introduction to Documentary*”. Edit. Indiana university press. EE.UU. pág. 138.

- **Documental participativo**, 1960s, entrevistas o interacción con los sujetos; usa archivos fílmicos para recuperar la historia. Fe excesiva en los testigos, presenta historias ingenuas, muy indiscreto, es subjetivo.

- **Documental reflexivo**, 1980s, Cuestiona de donde viene la documentación, esta des-familiarizado de los otros modos, muy abstracto, pierde señales de asuntos actuales, es subjetivo.

- **Documental performativo**, 1980s, aspectos enfáticamente subjetivos de un discurso clásicamente objetivo. Pierde el énfasis en la objetividad, puede relegar muchos filmes hacia el *avant-garde*, “excesivo” uso del estilo.

### 1.8.1. Documental Poético 1920.

Esta es una modalidad muy subjetiva y que cae en los terrenos del arte abstracto, es bastante experimental. Está abierta a diferentes interpretaciones, no necesariamente necesita una solución a problemas del mundo histórico, pero lo expone de maneras abstractica con elementos retóricos poco desarrollados, esta modalidad de representación da inicio de la vanguardia modernista del cine documental es una forma de representar la realidad a través de una serie de fragmentos con patrones poco entendibles, impresiones subjetivas extraídas del punto de vista del artista, envuelta en actos incoherentes y perdida de asociación entre imágenes. Rompe el espacio y el tiempo en diferentes perspectivas, dando una sensación de honestidad acerca del acto creativo.

En los años 20 del siglo pasado aún no se reconocían muy bien los alcances cinematográficos, por lo que algunos artistas plásticos experimentaban con el cine documental mostrando imágenes crudas de un mundo histórico, pero en el cual se juega con la luz, las sombras y los contornos, al mismo tiempo que los ritmos musicales se combinan con las imágenes que se yuxtaponen sin que necesariamente exista lógica en su argumento. La Primera Guerra Mundial dio pie a corrientes como el surrealismo, el cubismo, el modernismo abstracto, etc. Y esto mismo fue trasportado al cine documental y la fotografía.

El tema central del documental poético es ofrecer un punto de vista artístico de los hechos que se quieren mostrar. En la década de los años veinte del siglo pasado algunos pintores, y algunos artistas, utilizaron al cine como herramienta de creación. Entendían al cine como arte pictórico, en el que el tratamiento de la luz y la composición se convertían en los temas más importantes.<sup>19</sup>

Como ejemplos tenemos las películas de Man Ray (1890-1976) como “*Emak Bakia*” de 1926, título intraducible al español ya que era un *concepto artístico* del autor, que desde la primera cortinilla se presenta

---

<sup>19</sup> Magdalena Sellés (2008). “*El Documental*”. Edit. UOC. Barcelona, España. p.30

como “cine poético”, resulta un trabajo enfáticamente abstracto, en el que se juega con la luz de la imagen extraída del mundo histórico. Otro ejemplo de cine poético fue el trabajo de Luis Buñuel (1900-1983) en su película “*Las Hurdes, Tierra sin Pan*” de 1932, llamado también como *documental surreal*. La cual es una sinfonía de imágenes que crean diferentes símbolos que desafían a la misma realidad de los hechos. En esta hay una voz omnipresente que cubre las imágenes de un halo de misterio.

### **1.8.2. Documental Expositivo 1920.**

El montaje de la modalidad expositiva sirve para mantener continuidad narrativa dejando de lado su relación con la continuidad espacio temporal. Pero al romperse esta relación le queda al realizador la enorme posibilidad de crear nuevas metáforas y contrapuntos a través de la yuxtaposición de las imágenes creando cortes inesperados para el espectador. Aquí el realizador tiene toda una gama de significación en la que puede introducir ironía, sátira o surrealismo.

Contemporánea a la modalidad poética, el documental expositivo nace de la mano de los primeros documentalistas licenciados como tales por sus primeros esfuerzos por exponer largometrajes documentados del mundo histórico, como se menciona en puntos anteriores John Flaherty, dio inicio a este formato en Estados Unidos con su película “*Nanook el Esquimal*”, al mismo tiempo en Inglaterra John Grierson (1898-1972), con sus filmes propagandísticos que difundían el New Deal del periodo entre guerras, demostraban el poder comunicativo de la película documental. La parte esencial de dicha comunicación es este texto externo que aparecía en las películas mudas en forma de cortinillas explicando, por ejemplo, lo que pasaba en la vida de Nanook el esquimal. No tardó mucho tiempo para que empezara a sincronizarse el sonido con la imagen cinematográfica, fue después de un largo proceso que duró cerca de 10 años, desde los primeros intentos en 1918 con el sistema sonoro TriErgon; hasta que los hermanos Warner en Estados Unidos lograron hacerlo realidad en 1926, primero con pequeñas películas que presentaban alguna canción u opereta, y al final definido el 6 de octubre de 1927 con el primer largometraje sonoro llamado “*El cantante de Jazz*” (*The Jazz Singer*) del director estadounidense Alan Crosland (1894-1936).

Estos sucesos sonoros en el cine también fueron envolviendo al cine documental y pronto estas cortinillas se convirtieron en voces omnipresentes que hablaban directamente con el espectador y le exponían la visión del mundo del realizador con cierta autoridad por encima de todas las imágenes y entrevistas, esta voz después fue conocida como “*voz de Dios*”, término acuñado en 1952 por el cineasta inglés Paul Rotha (1907-1984).

El comentario lógicamente prima sobre la imagen. (El documental expositivo) Se caracteriza por emplear una retórica persuasiva, que le permite emitir juicios “bien fundados” sobre la realidad que presenta: las entrevistas, si las hay, se subordinan a la

argumentación, al igual que la imagen sirve para ilustrarla. Hay poco espacio para la ambigüedad, para la contradicción, para la pluralidad de voces.<sup>20</sup>

El espectador del documental expositivo tiene la expectativa de que esta voz que argumenta el texto le dé la solución a todas la hipótesis planteadas al inicio del documental, busca la conexión lógica entre las causas y los efectos de las problemáticas del mundo histórico, las imágenes sirven para ejemplificar dichos sucesos y son meramente simbólicas, sirven de contrapeso a la densidad de la argumentación hablada. Dicha modalidad lleva al espectador por un camino de solución de problemas dictado por el tiempo corto del documental, por lo que la narrativa del documental expositivo gira en torno al drama de encontrar dichas soluciones, así el espectador se anticipara, tratara de predecir las conclusiones, jugara con los diferentes enigmas y acertijos planteados por la imagen y el texto, creando un ambiente de suspenso producto de la insistencia de encontrar la solución al problema.

Las modalidades poética y expositiva del documental prevalecieron y permanecieron casi intactos desde finales de los años 20 hasta 1945. El que existan diferencias narrativas entre lo poético y lo expositivo, no quiere decir que no puedan convivir en unidad; estas combinaciones se pueden ver específicamente en la basta cantidad de documentales etnográficos y de aventuras salvajes en territorios desconocidos, realizados en la época por parte de científicos e historiadores de toda Europa, como los realizados por el profesor y documentalista inglés Basil Wright (1907-1987), en los que visitaba pueblos de la India, durante el colonialismo grabando la vida y tradiciones de estos habitantes lejanos, con las que pretendía describir la vida de pueblos conquistados; como en la película “*Canción de Ceylon*” (*Song of Ceylon*), realizada en 1934, en la que muestra de manera poética y expositiva, gracias a la *voz de Dios*, una bella sinfonía de imágenes, música y poesía hablada en la que se muestran las tradiciones de un pueblo llamado Ceylon situado en Sir Lanka al sur de la India, como si fuera una clase de escuela, siempre vista desde el punto del europeo occidental, que constantemente remite tradiciones locales con conceptos de demonios y supersticiones.

### **1.8.3. Documental de Observación 1960.**

Esta modalidad se basa en la capacidad que tiene el realizador para ser discreto ante los hechos que filma, solo los observa. Por tanto, el discurso se presenta más por causalidad que por exposición, los personajes no hablan con la cámara sino que charlan entre ellos como pasa en el cotidiano habitual, el espectador se convierte en ese fantasma que solo escucha, al mismo tiempo se recurre muchísimo a las tomas larga sin cortes de montaje, no hay nada de poético en ellas e incluso pueden ser chocantes como la realidad misma. No hay búsqueda por la solución de algún problema, de hecho tal vez no exista ningún problema a resolver, la modalidad de observación solo gira alrededor de los hechos y su descripción cotidiana. La premisa máxima de

---

<sup>20</sup> Antonio Weinrichter (2005). “*Desvios de lo Real, el cine de no ficción*”. Edit. T&B Editores. Madrid, España. p. 36-37.

esta modalidad es “*la cámara que todo lo ve*”, no es la *voz de Dios*, sino los *ojos de Dios* la que le presenta al espectador su forma de ver la realidad más que describirla.

En los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial, principalmente a inicios de la década de 1950, la sociedad humana global comenzó a reconstruirse, después de la devastación que destruyó economías y ciudades enteras, vino la transformación del pensar creativo de la humanidad desde sus bases. El arte exigía una verdad más cruda; el romanticismo y la poética habían sido bombardeadas junto con toda Europa, la sociedad ya no podía creer en cuentos y utopías, la realidad estaba en llamas y los cineastas dejaron por un momento de soñar y comenzaron un camino oscuro hacia el realismo cinematográfico dramático. Italia, Alemania, España, Francia y Japón, comenzaron a dar vida entre los escombros a directores de cine que tenían hambre de mostrar su mundo destruido y de protestar por las barbaridades que produjeron sus propios gobernantes y padres en contra de toda su población. La piedra angular fue el llamado Neorrealismo Italiano, el cual integraba la narrativa del documental pero que nunca presentaba la solución a ningún problema, no existe ningún final feliz, los categorizados buenos no sobreviven; porque la realidad histórica de esa época era la de que, no hay respuesta, solo hay muerte.

Aquí el cine documental de no-ficción fue sufriendo varias mutaciones, con tal de distanciarse del obscurantismo del Neorrealismo, su narrativa regreso a lo básico, casi minimalista, también producto de la mala fama que tenía por la cantidad de propaganda de guerra, la cual utilizó el lenguaje documental para difundir todo tipo de ideologías. En Estados Unidos, directores como Albert Maysles (1926-2015) y Frederick Wiseman (1930), comenzaron a decretar que el creador documental debía ausentarse y tomar distancia de la narrativa de la propia realidad, ya que los sucesos tenían su propia línea argumental y no era necesario manipularlos a través del montaje. Ellos lo llamaron *cine-directo* (*direct-cinema*). Este modo de hacer cine se mostraba en contra del neorrealismo cinematográfico europeo, ya que críticos de cine y teóricos como el francés Andre Bazin (1918-1958) comenzaron a teorizar sobre la idea de realismo en el cine y que éste chocaba en ocasiones con los conceptos ya alcanzados por el cine de no-ficción. Así que los creadores del *cine-directo* decidieron ir al extremo y dictaminar que lo mejor para la representación de la realidad era la “*no intervención*”, la idea era tan extrema que los creadores dejaban todo su poder de control en las manos de la historia misma, el montaje seguía solo la línea temporal de los sucesos que vio la cámara (la cual desaparecía de escena en una suerte de fantasma que solo observa) y al final lo que se había alcanzado en años anteriores en cuanto a la voz de Dios y la banda sonora quedaban completamente descartados, solo se escucharía el sonido ambiente, sin entrevistas ni comentarios fuera de cámara.

El documentalista del cine directo no quiere “diseñar patrones formales ni construir argumentos persuasivos”, sino filmar la realidad sin tratar de controlarla, ni explicárnosla, ni dar forma a los eventos ni dirigir a los sujetos: encarna (el mito de) la pura observación. El sonido directo y el montaje en tomas largas favorece una impresión de continuidad espacio-temporal. Se filma al sujeto con respeto, limitándose a seguirle en vez de imponer una

actividad o tratar de construirle una identidad, se registra su realidad cotidiana y concreta: se le arranca de su condición de signo o paradigma de una situación general.<sup>21</sup>

Frederick Wiseman, con su forma extremista de cine directo, en 1967 presenta su primera película llamada “*Titicut Follies*”, en la que con su cámara ausente acceden al intenso mundo de un hospital para criminales psicópatas en supuesta rehabilitación, donde reciben todo tipo de terapias casi confundidas con tortura. Wiseman decide ir al hospital, para luego desaparecer presentando a estos enfermos y a sus carcelarios. El resultado es fuerte, ya que le deja al espectador la completa tarea de juzgar lo que sucede en el sanatorio estatal ya que no se explica nada, por un momento el *ojo de Dios* se convierte en un paciente más al borde de la locura.

Nos imaginamos la desaparición de la pantalla haciendo posible un encuentro directo. Por eso, un elemento del compromiso del espectador no es tanto una identificación imaginativa con un personaje o situación, sino como una evaluación más práctica de las respuestas subjetivas, como participante elegible en el mundo histórico representado y como observador del mismo.<sup>22</sup>

La modalidad de observación permite al espectador dirigirse a la película como a la vida misma, tiene el papel de alguien que escucha o ve algo casi por casualidad, así que tiene la responsabilidad de emitir todos los juicios que quiera ya sean críticos o no, hacer cualquier tipo de lectura o comparativa de acuerdo a su conocimiento de los temas que se le presentan. El espectador observara a los personajes como actores sociales que tienen su propia psicología más o menos compleja y los seguirá hacia un desarrollo que es completamente simbólico

#### **1.8.4. Modalidad Interactiva 1960.**

Llamada también, por el propio Bill Nichols en su edición de 2001, como modalidad de participación, el documental interactivo tiene la característica de usar las imágenes de manera probatoria, como evidencia de los hechos, la entrevista se transforma en una charla, en ocasiones improvisada por parte del realizador, da la impresión de que no se investiga de manera rigurosa ni científicamente, sino que los hechos se presentan de manera más humanizada, al mismo tiempo, se provocan los hechos que se ven precipitados ante la cámara.

El montaje del documental interactivo mantiene la continuidad lógica entre los diferentes puntos de vista individuales, sin embargo, las relaciones espacio-temporales pueden no tener continuidad e incluso no tener proporción con lo que se conversa. Las yuxtaposiciones en esta modalidad pueden llevar consigo algunas

---

<sup>21</sup> Antonio Weinrichter (2005). “*Desvios de lo Real, el cine de no ficción*”. Edit. T&B Editores. Madrid, España. p. 39.

<sup>22</sup> Bill Nichols (1997). “*La Representación de la Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*”. Edit. Paidós, México, p. 77.

cortinillas gráficas expositivas para enriquecer el contenido, encuadres inusuales y el aprovechamiento de los espacios vacíos entre entrevistado y realizador dan lugar a símbolos retóricos variados como la sorpresa o la risa.

Esta modalidad nace entre los años 50 y 60 de la mano de su similar cine de observación, como se explicó en el punto anterior; la guerra trajo destrucción y cambio, queda claro que todo tenía que transformarse, que las decisiones ya no eran tomadas por unos cuantos, sino que era momento de que la gente común actuara e interviniera en el devenir del futuro, lo mismo paso en varias áreas artísticas.

En el cine documental, algunos realizadores entendieron estas tendencias y comenzaron a involucrarse de manera directa en sus películas, no sólo en el montaje, ni en el armado de la argumentación, sino al interactuar dentro de la propia película y transformarla en vivo, relacionándose con los actores sociales. Mientras que algunos documentalistas experimentaban con la ausencia, otros no querían limitarse a ser meros testigos voyeristas de la vida, había que aproximarse a los hechos de manera provocativa, no sólo como un simple curioso, sino incluso detonar nuevos hechos productos de su propia presencia, la idea es situar la *voz de Dios* al mismo nivel que la voz de cualquier otro participante de la película y en ocasiones poder ver al propio realizador dentro de la película charlando de tú a tú con los testigos, dejando de lado toda esa omnipresencia que tenía ya muy condicionada a la audiencia.

Así surgió en Francia el llamado *cinéma vérité* a finales de los años 50, a la par de la conocida como Nueva Ola Francesa. La idea era regresar a las producciones independientes de pensamiento y de bajo coste, liberando al creador de las cadenas políticas de la época. Sus precursores fueron Pierre Perrault, Chris Marker, Jacques Rozier y Jean Rouch.

Rouch descubrió el poder de la cámara para provocar en la gente comportamientos que no eran típicos en su vida diaria y determino que el *cinéma vérité* era un medio para liberar a las personas de sus propias limitaciones.<sup>23</sup>

Los franceses Jean Rouch (1917-2004) y Edgar Morin (1921), presentaron en el Festival de Cannes en 1961 su experimento de realidad o *verdad cinematográfica*, llamada “*Crónica de un verano, Paris*” (*Chronique d’un été Paris*) de 1960; en él muestran una encuesta sociológica, hecha a los parisinos, acerca de su forma de vivir y de percibir la felicidad; utilizan la cámara, a través de diferentes ángulos; está alejada o en ocasiones muy distante, para que los encuestados no la noten en lo más mínimo, el montaje no corta las impresiones de extrañeza de los entrevistados, deja el momento immaculado; pero las participantes improvisadas para realizar dicha encuesta fueron previamente provocadas por los mismos directores, quienes al inicio de la película

---

<sup>23</sup> Richard M. Barsam (1973). “*Non-Fiction Film a critical history*”. Edt. Indiana University Press. EE. UU. p. 336.

explican sus motivaciones hacia las encuestadoras, nunca hacia la cámara. El resultado es filosófico, provocador y al mismo tiempo muy realista.

En ocasiones el reportaje periodístico puede tener las mismas características del documental interactivo, imágenes como pruebas del mundo que se repiten sin sentido, mientras el reportero busca como investigador y de alguna manera forzar a los testigos a hablar sobre ciertos temas, en ocasiones traumáticos. De tal modo que el espectador de películas documentales interactivas busca ver historias orales que le permitan reconstruir un momento o suceso histórico; esta reconstrucción es resultado del encadenamiento de diferentes y variados testimonios. Dicho espectador busca que los testigos le hablen directamente, que el realizador se dirija a él en primera persona y lo lleve de manera más cercana, rumbo a la narración del discurso de la historia. El espectador de esta modalidad tiene la esperanza de sentirse testigo del mundo histórico por medio de las personas que habitan en él, este encuentro está dado por una persona con cámara en mano y otro que no tiene ninguna cámara. La presencia e intervención permanente del realizador deja una sensación completamente física y no de ausencia fantasmal.

### **1.8.2. Documental Reflexivo 1980.**

En sus diferentes ediciones Bill Nichols plantea que este mecanismo reflexivo de texto se distingue por no hablarle al espectador del mundo histórico exponiéndolo como profesor de escuela o como acto creativo artístico, mucho menos de sólo colocar la cámara para registrar eventos y provocarlos, sino que por fin se confronta al director y al espectador con cuestiones sobre cómo se habla acerca del mundo histórico; no se plantea al mundo histórico como una masa ya formada, sino la forma en que éste es transformado y cómo se habla de estas transformaciones. En este punto es cuando el acto creativo textual del documental se convierte en una herramienta de crítica y concientización del mundo histórico social. Ya no es más un cliente de la ideología predominante, sino es un asiduo crítico de las prácticas de la misma. La modalidad reflexiva hace consiente al documental de su propia existencia y le otorga el beneficio de la duda, mientras que en las otras modalidades todo lo expresado por los testigos del mundo histórico quedan decretadas como reales, verdaderas e incuestionables, la modalidad reflexiva comienza a contraponer los diálogos de diferentes testigos de un mismo evento, poniendo en duda los argumentos de varios de sus participantes.

Conforme fue pasando el tiempo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría, los alcances del texto documental fueron cambiando e hibridándose creando nuevas propuestas. A principios de la década de 1980 la televisión estaba entrando en uno de sus auges más significativos como herramienta de comunicación masiva, ya casi cada hogar contaba con un televisor y el formato documental comenzó a incorporarse rápidamente al medio. Mientras había constantes amenazas de guerra por todos lados, aunados a miles de cambios tecnológicos surgió por necesidad humana un sujeto capaz de hacerse más preguntas sobre su mundo histórico, comenzar a cuestionar la naturaleza de sus actos dentro de la sociedad



mundial, de qué manera la humanidad ha estado dirigida por las políticas de estado y producto de la ideología capitalista predominante.

También los nuevos y viejos creadores de documentales comenzaron a preguntarse estas mismas cuestiones, así que decidieron planteárselas a los espectadores apoyados de diferentes teorías, con la finalidad de poder explicar las acciones humanas o con el propósito de generar conciencia de su participación como actor social. Así nace esta modalidad textual de documental, haciendo de la reflexión el principal discurso narrativo que se plantearían en los nuevos proyectos fílmicos de no-ficción.

A partir de películas como “*La Delgada Línea Azul*” (*The Thin Blue Line*), del estadounidense Errol Morris (1948), estrenada en 1988, muchos documentales comenzaron a apoyarse de la reconstrucción ficticia de hechos, en este caso policiales, para dar más realismo a los diálogos que en este caso parecen confesiones de testigos y no entrevistas, creando un efecto de interrogatorio. Esta es una forma de abordar varios tipos de textos interactivos con una sola voz textual. Lo importante es el texto en sí y no las contradicciones que puedan tener los diferentes testigos de los hechos. Esta película en particular plantea la inocencia de una persona que ya está condenada en prisión por dar muerte a un policía, el acusado asegura que es inocente, pero el sistema judicial lo declara culpable, mientras el texto del documental gira alrededor de hacer evidente la contradicción de las pruebas que presentaron para declararlo culpable. Lo importante en este caso no es saber si el acusado es inocente o no. Sino la manera en que funciona el proceso judicial estadounidense que se enorgullece de ser el más justo del mundo, quedando demostrado que en realidad es confuso y en ocasiones corrupto. Los personajes quedan relegados a simples actores sociales de una realidad más grande que no sólo los afecta a ellos, sino que afecta a todos los pobladores del mundo.

En este momento el documental reflexivo crece y se desenvuelve dentro del mundo de la “*crítica política y social del mundo histórico*”, ya no como un mero espectador, ahora habla por las minorías y busca exasperadamente la meta de generar conciencia crítica en sus espectadores.<sup>24</sup> El documental reflexivo es sumamente irónico y mientras presenta su argumentación obscura del mundo ideológico, puede yuxtaponer imágenes de modo satírico, surrealista o poético, creando diferentes lecturas en el espectador quien aprenderá a distinguir entre imágenes ficticias y el cuerpo textual que soporta al argumento. Para enriquecer este puto se podrían dar muchísimos ejemplos ya que es una de las modalidades más usadas en la actualidad, combinadas con todas las otras modalidades. Desde Errol Morris y todas esas películas que hacen pensar al espectador sobre lo inútil que fueron las Guerras de Vietnam y del Golfo, hasta las nuevas producciones independientes que concientizan al mundo sobre el conflicto del pueblo palestino y el estado israelí.

---

<sup>24</sup> Tal como hiciera en su tiempo el dramaturgo y poeta Bertolt Brech (1898-1956) con el teatro crítico alemán del periodo entre guerras.

Cuando la modalidad más reflexiva de representación documental adquirió cierto grado de prominencia durante los años setenta y ochenta, se derivó a todas luces tanto la innovación formal como la urgencia política. La crítica posestructuralista de los sistemas de lenguaje como agente que construye al sujeto individual (en vez de potenciarlo); el argumento de representación como operación semiótica conformaba una epistemología burguesa (y una patología *voyerista*); la asunción de que la transformación radical requiere trabajar en el significant, en la construcción del sujeto en sí, en vez de las subjetividades y predisposiciones de un sujeto ya construido, todo ello converge para insistir en que la representación de la realidad debe contrarrestarse con un cuestionamiento de la realidad de representación. Sólo de este modo se puede llegar a una transformación política significativa.<sup>25</sup>

La reflexividad documental, por tanto, no sólo es meramente formal sino también es políticamente incómoda. El sueño del documental reflexivo es cambiar al mundo histórico creando conciencia en el espectador. En la actualidad casi todo el material documental (ficticio o no) sueña esta utopía de cambio global y reflexión. Esta modalidad rechaza la totalidad de las conclusiones, es abierta a toda auto crítica de la crítica. Se muestra a sí misma como material de cambio y revolución del pensamiento, poniendo en tela de juicio esa realidad que hipnotiza al espectador, mediante el intensivo uso de recursos televisivos sin contenido llenos de propaganda ideológica.

### **1.8.3. Documental Performativo 1980.**

En la modalidad performativa del documental el realizador comienza a formar parte de la propia película como en el caso reflexivo, sólo que no es el documental quien reflexiona sobre sí mismo, sino que, el realizador reflexiona sobre su propia participación en el documental, ya sea como un personaje más del texto a quien le afecta directamente la historia o como un provocador muy activo quien todo el tiempo intercambia sus impresiones con los testigos de los hechos. A partir de 1980, el cine documental se convierte en una herramienta discursiva de protesta civil y política con la modalidad reflexiva; al mismo tiempo se humaniza y se preocupa más por los aspectos dramáticos de la vida misma, la modalidad performativa plantea al espectador la pregunta sobre: ¿Cuánto realmente se sabe sobre la propia humanidad? ¿Realmente se entienden o comprenden los hechos que rodean lo cotidiano? Esta modalidad no trata únicamente de solucionar pequeños problemas, sino entender y saber qué es lo que los detona, qué hay detrás de lo que se ve en la sociedad. El documental performativo es complejamente emocional desde la perspectiva del realizador mismo, se basa en el dialogo que se ejerce desde la memoria y la experiencia de vida de los participantes de la película, comparte la reflexión, pero es más apasionado, más expresivo en la forma de exponer las problemáticas del mundo histórico.

---

<sup>25</sup> Bill Nichols (1997). “*La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*”. Edit. Paidós, México, p. 100.

Por ejemplo, en la gran película documental de Werner Herzog (1942), llamada “*El Hombre Oso*” (*Grizzly Man*) de 2005, él participa vivazmente de todo el trayecto de la vida y obra de Timothy Treadwell (1957-2003), a quien llego a valorar más como cineasta que como un ecologista “*protector de osos*”, lamentablemente Treadwell murió devorado por uno de aquellos osos *grizzly* después de 13 años de visitas a su santuario; así Herzog decide contar su historia como un testigo más de un evento terrible y lo hace reflexionando sobre los videos que el mismo Treadwell hizo durante sus visitas a Alaska.

Durante la proyección, el propio Herzog comenta qué tanto le impacto esta historia, su estado de ánimo va cambiando conforme avanza la película, hasta llegar a un momento climático donde los testigos, en este caso, el médico forense que examinó el cuerpo sin vida de Treadwell, comienza a contar que existe un registro audible del momento exacto en que Treadwell y su novia fueron atacados por un oso y que nunca fue escuchada por el público, sólo un par de testigos tuvieron acceso a dicha grabación. En ese momento, en un acto de ética profesional de comunicación, Herzog decide no presentar el audio original (a pesar de que había sido presionado por sus productores para mostrarlo) al contrario, ejerce un acto performativo de gran impacto, por un lado el médico forense, hace una descripción detallada del contenido de la grabación, con una frialdad casi irónica, mientras que por otro lado, hay una toma en la que Herzog mismo escucha dicha grabación con detalle, el momento es tan emotivo, ya que las expresiones de Herzog lo explican todo; de pronto hay un silencio, y antes de que Herzog rompa en llanto, se retira los audífonos y le dice a la propietaria de la cinta “*Creo que no debes guardarla (la cinta), debes destruirla*”. En este ejemplo, el realizador prefirió no alimentar el morbo de la escena en crudo, a pesar de ser evidencia del mundo histórico, en cambio decide hacer un propio performance de los hechos, a través de su descripción textual y emotiva, el resultado es tremendamente más impactante que el hecho de escuchar la prueba de la muerte de Treadwell; la escena pasa de ser una muestra amarillista, a una escena dramática. Al final de su película dice que “*no se trata de ver la vida salvaje, sino de mirarnos a nosotros mismos y nuestra naturaleza*”. Así Herzog ratifica que su finalidad es la de interiorizar de algún modo en el espíritu del hombre, lo que lo hace sumamente personal y lo lleva más allá de la simple reflexión de los hechos.

(El documental performativo) Describe los temas humanos no en la manera abstracta y dispersa de la tradición filosófica occidental, sino dándoles un volumen concreto presentándolos con concreción y entereza basándose en los dictados de la experiencia personal, en la tradición de la poesía, la literatura y la retórica.<sup>26</sup>

### **1.9. La Relación entre Documental y Televisión (el auge del falso documental).**

---

<sup>26</sup> Michael Rabiger, (2004). “*Tratado de Dirección de Documentales*”. Edit. Ediciones Omega S.A. Barcelona, España. p. 63

Bill Nichols, en su constante búsqueda por teorizar el contenido textual del cine documental, deja claro que dicho medio de comunicación, seguirá evolucionando y cambiando hibridándose aún más y creando nuevas formas de expresión, sólo que su análisis llega hasta finales del siglo XX. A partir del año 2000 se han podido ver nacer nuevas expresiones de representación de la realidad. La televisión de paga comenzó a captar el formato del cine documental para entretener o educar con muchísima propaganda a los espectadores que buscaban documentales más dinámicos que explicaran los nuevos sucesos del mundo histórico. Los documentales sobre el mundo animal y la historia de la humanidad, explicadas según la visión de las trasmisoras de cable, se hacen más populares y dichos formatos salen completamente del cine para situarse en el comedor de los hogares con acceso a estos canales.

El concepto de falsedad es algo que también está insertado en el mundo histórico y forma parte de una realidad de mentiras históricas, la idea de cambiar las convenciones textuales copiándolas para hacer lo contrario a lo establecido ha funcionado a través de los tiempos no sólo en lo que respecta al cine documental. A nivel literario desde hace más de dos mil años se ha mentido; por ejemplo para justificar la creación de La Nueva España, los conquistadores mandaron documentos a la corona española diciendo que las nuevas tierras estaban habitadas por seres que eran mitad humanos y mitad bestias, incluso se dudaba que pudieran poseer un alma. Otro ejemplo de falso documento histórico literario es el de libro conocido como "*Los Protocolos de los Sabios de Sion*". Hasta el final de la Segunda Guerra Mundial se pudo garantizar y decir que este libro fue un invento de las agencias de inteligencia rusas, al mando del Zar Nicolás II, con el que se pretendía culpar a los judíos de organizar un complot contra el mundo para dominarlo, con esto se buscaba detener las revueltas públicas que desembocarían en la gran revolución rusa de 1918, en la película de Eisenstein, "*Octubre*" de 1928, hay una escena donde en medio de la revuelta los burgueses gritan a la muchedumbre que todo es culpa de los judíos, pero los bolcheviques no caen en el juego y comienza la revolución. Aun así, este libro falso se propago por toda Europa y alimento el antisemitismo alemán justificando la masacre, en lo que hoy conocemos como el "*Holocausto Judío*" de la Segunda Guerra Mundial.

Como se comentó en puntos anteriores; en aquellos tiempos de guerra y confusión todo se revoluciona y el cine era muy nuevo, también queda claro que el cine documental fue usado como instrumento de guerra mediática propagandística, se dice que en la guerra y en el amor todo se vale, así que esta guerra documental no podía ser la excepción, es bien conocido que el ministro de propaganda nazi Joseph Goebbels, dentro de sus once principios de comunicación de guerra, en el punto número seis establecía su *Principio de Orquestación*:

- 6. Principio de orquestación. La propaganda debe limitarse a un número pequeño de ideas y repetir las incansablemente, presentarlas una y otra vez desde diferentes perspectivas, pero siempre convergiendo sobre el mismo concepto. Sin fisuras ni dudas. De aquí viene

también la famosa frase: «Si una mentira se repite suficientemente, acaba por convertirse en verdad».<sup>27</sup>

El sistema propagandístico de la Alemania Nazi resultaba un problema para los aliados y antes de que Estados Unidos entrara a la guerra física, comenzaron con la nueva guerra mediática respondiendo con noticieros en los que se montaban escenas de guerra, que se producían en grandes estudios de cine y se presentaban como recién extraídos de los eventos belicos. Mentiras y engaños que se repetían incansablemente hasta convertirlas en realidad y ocupadas en la actualidad como verdades históricas.

El primer análisis hecho en la época que exponía el pesimismo por la innovación mediática fue realizado por la Escuela de Frankfurt, dentro de la propia Alemania Nazi; personajes históricos como el filósofo Walter Benjamín (1892-1940) advertían claramente su preocupación por el manejo de las imágenes en el contexto propagandístico, previendo hasta qué punto se pondría la imagen al servicio de la ideología dominante, como un mero espectáculo capaz de distraer a las masas. Cabe mencionar que este personaje histórico fue fuertemente atacado y perseguido hasta cometer suicidio, por esta misma campaña bélica propagandística a inicios de la Segunda Guerra Mundial.

Daba la impresión de que nuestras tabernas y nuestras calles metropolitanas, nuestras oficinas y habitaciones amuebladas, nuestras estaciones de ferrocarril y nuestras fábricas nos habían encerrado definitivamente. Entonces llegó el cine y echó abajo esa prisión con la dinamita de una décima de segundo, de modo que ahora, entre sus ruinas y escombros dispersos podemos viajar con tranquilidad y espíritu aventurero.<sup>28</sup>

Estas prácticas de mentira propagandística también han evolucionado de diferentes maneras hasta la actualidad, como se menciona en la distopía de George Orwell (1903-1950) en su libro “1984”, donde hay un ministerio que borra y reescribe la historia, hoy en día los medios de comunicación ocupan dobles y triples raseros discursivos para expresar los hechos noticiosos y seguir justificando la masacre. Guerras como la de Vietnam, el Golfo Pérsico, Irak y los conflictos actuales en Gaza, Ucrania, Siria e incluso la guerra de comunicación en contra del narcotráfico en México siguen casi al pie de la letra los principios de engaño dictados por Goebbels, ocupando las convenciones y códigos del cine documental haciendo creer al público una distorsión de la realidad.

A nivel de entretenimiento, con propaganda incluida, a principios del siglo XXI, nace lo que se conoce hoy en día como “*reality show*”, que no es otra cosa, sino una distorsión completa de la realidad, transformada en entretenimiento basura. Junto con las telenovelas de pobres que se convierten en ricos y famosos, la ficción

---

<sup>27</sup>Joseph, Goebbels (1940). “*Once principios de comunicación de guerra*”. Anexo 1.

<sup>28</sup>Walter Benjamin (1969). “*The work of art in the age of Mechanical Reproduction*”. Edit. Schocken Books. New York, EE.UU. p. 236.

inunda como humedad en la pared todo lo que quedaba de expresión realista en la televisión, para convertirse en un instrumento de realidad virtual falsa basada en impulsos y deseos casi prehistóricos.

La televisión ha contribuido con esta contaminación del estatuto del documental, a expandir las fronteras o confundir los límites genéricos. Si bien es cierto que sus motivos son únicamente mercenarios, también lo es que sus estrategias a menudo van por delante de las que emplean los cineastas que se imponen un concienzudo trabajo de desnaturalizar los códigos heredados del cine documental.”<sup>29</sup>

En el caso específico del cine se han hecho muchísimos documentales meramente falsos, y sin previo aviso, uno de los ejemplos más notorios en este ámbito es “*El Proyecto de la Bruja de Blair*” (*The Blair Witch Project*) de Daniel Myrick (1962) y Eduardo Sánchez (1968) proyectada en 1999. En el que se hizo una gran campaña previa al estreno, en la que a través de *docureportajes* televisivos parecidos a los de casos policiales reflexivos ya comunes en la época, se decía que el material que se proyectaba en esta película era el montaje de unas cintas encontradas en un bosque y que eran parte de un trabajo cinematográfico realizado por estudiantes que se perdieron en este mismo bosque y nunca regresaron a casa, estos documentales reflexivos del documental original asustaron al público, que morbosos e inquietos fueron a ver “*El Proyecto de la Bruja de Blair*” con muchísima expectativa, el documental presentado al final al público en las grandes salas de cine era bastante aterrador y performavo-reflexivo, al mismo tiempo resultaba increíble y perturbador. Una vez que fue un éxito total de taquilla, los realizadores hacen una presentación pública y anuncian que *todo era falso*, haciendo aparecer ahí mismo a los supuestos cineastas desaparecidos y ellos mismos desmontan el mito que ya se había creado. Simplemente espantoso.

En la actualidad, queda claro que sublevar a la imagen documentada, de la manera en que se quiera representar, a un segundo plano es un gravísimo error, estas imágenes merecen ser analizadas y puestas bajo la lupa crítica, porque no todas las verdades son verdaderas y no todas las representaciones de la realidad son meramente democráticas. Como dijera el filósofo y psicoanalista Slavoj Zizek en su documental expositivo “*La Guía Pervertida de la Ideología*” (*The pervert’s guide to ideology*) de 2012:

Yo como del cubo de la basura todo el tiempo, el nombre de este basurero es Ideología. La fuerza material de la ideología me impide ver lo que estoy comiendo efectivamente. No solo estamos esclavizados por la realidad. La tragedia de nuestro dilema en el interior de la ideología es que, cuando creemos que escapamos a nuestros sueños, en ese momento nos encontramos inmersos en la ideología.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup>Antonio Weinrichter, (2005). “*Desvios de lo real, el cine de no ficción*”. Edit. T&B Editores. Madrid, España. p. 66.

<sup>30</sup>Slavoj Zizek (2012). Extraído del filme. “*The Pervert’s guide to Ideology*”. Dir. Sophie Fiennes, Prod. Rest of World, Reino Unido. Min. 01:02 – 01:38

Con esto queda claro que los límites entre ficción y no-ficción, de los que se habló en puntos anteriores, no pueden quedar bien definidos y en vez de eso muchos realizadores han preferido hacer estas parodias del cine documental que se burla de sí mismo, el espectador actual de falsos documentales pacta y los entiende con humor, ya que a pesar de que copia los códigos del documental, estos siempre son presentados de formas exageradas y con un poco de atención y crítica se delatan a sí mismos como falsos. Películas como “*Spinal Tap*” (*This is Spinal Tap*) de Rob Reiner (1947) estrenada en 1984, “*El Lado Oscuro de la Luna*” (*Opertation Lune*) de William Karel (1940) proyectada en 2002 o “*Distrito 9*” (*District9*) de Neill Blomkamp (1979) puesta en cines en 2009; son claramente burlas del propio discurso documental convencionalmente establecido y al mismo tiempo el *reality show* también es ironizado, como lo demuestra el mimo Werner Herzog quien ha participado de este tipo de parodias en la película “*Incidente en el Lago Ness*” (*Loch Ness Incident*) de Zak Penn (1968) y distribuida en 2005, película en la que supuestamente graban la labor del último proyecto documental de Herzog, completamente falso y casi ridículo.

En esta era de confusión mediática en la que la televisión convierte la realidad en espectáculo, el movimiento en sentido contrario de los falsos documentales tiene como valor mínimo el valor de un toque de atención. Se dice que la realidad imita al arte; con el *fake*, el arte imita al género documental.<sup>31</sup>

En conclusión, es necesario que el espectador sepa distinguir estos rasgos característicos del documental y al igual que en la lectura de todo lo impreso y difundido en internet, es necesario hacer un análisis más profundo de lo que se muestra como hechos reales del mundo histórico, ya que como Miguel León Portilla (1926) dice: *la visión es de los vencedores y no de los vencidos*<sup>32</sup>; a los que habría que reivindicar y hacer sonar su voz para tener la visión de la fotografía completa y no sólo lo que enmarcan los límites del lenguaje y de la objetividad dictados por las tiranías políticas a las que está siendo sometida la humanidad.

---

<sup>31</sup>Antonio Weinrichter (2005). “*Desvios de lo real, el cine de no ficción*”. Edit. T&B Editores. Madrid, España. p. 76.

<sup>32</sup>Miguel León Portilla (2007). “*La Visión de los Vencidos*”. Edit Universidad Autónoma de México. México.

## **Capítulo 2.**

### **Historia del Documental Alemán y la teoría de no-ficción de Werner Herzog.**

Como breve introducción, en este capítulo se hablara específicamente de la historia del cine documental alemán como un hecho único en la historia, junto con sus repercusiones sociales, pasando por las dos guerras mundiales, acompañado de la Guerra Fría y desembocando en 1970 con la aparición del director Bávaro, Werner Herzog.

Quien en la actualidad es uno de los iconos más representativos del cine documental alemán, ya que su obra representa el objeto de estudio semiótico de este trabajo de tesis.

#### **2.1. “Breve” historia del cine documental alemán.**

##### **2.1.1 Del Imperio a la Republica (1895-1920).**

Como se mencionó en el capítulo anterior, los operadores de los Lumière dieron la vuelta al mundo grabando y exponiendo imágenes que documentaban la vida común y de la realeza de la época. La primer película rodada y expuesta en Berlín fue el documental “*Bajo los Tilos*” (*Unter den Lilden*) del operador Lumière, Charles Moisson (1863-1945) en 1896. Alemania como otras naciones de la época no eran democracias, sino monarquías, el reino de Prusia Germania, abarcaba diversos territorios y colindaba con el imperio Austrohúngaro, ocupando toda la zona Centro Europea. Ambos reinos controlaban las rutas comerciales entre Eurasia y Medio Oriente, con Europa Occidental, por lo que su influencia dominaba todo el continente; orillando al resto de los reinos y las nuevas republicas europeas a emprender la conquista de pueblos



en el Norte de África, Asia Oriental, India, etc. Estos tiempos de agitación social de finales del siglo XIX comenzaban a ser registrados por el nuevo invento cinematográfico, el cual, desde sus inicios, respondía a las necesidades de las clases dominantes, ya que el equipo y conocimiento técnico del cinematógrafo no eran baratos ni de fácil acceso. Al mismo tiempo, se vivían momentos tensos entre estas monarquías, tanto la Rusia del Zar Nicolás II (1868-1918), como el Reino Unido de Eduardo VII (1841-1910) y Raymond Poincaré (1841-1910) de la Francia Republicana querían deshacerse del Káiser Guillermo II (1859-1941) de Prusia Alemania, ya que esta se estaba convirtiendo en una potencia tecnológica y al mismo tiempo, había que evitar a toda costa la llegada a la corona Austrohúngara del sucesor al trono Francisco Javier. Esto, que suena como una puesta en escena medieval, fueron los sucesos que incendiaron la llama de la Primera Guerra Mundial, hace tan solo 100 años.

El *Reich* (reinado) de Guillermo II en 1900 fundaría la primera productora de cine meramente germánica, llamada “*Universum-film AG*”, conocida en todo el mundo por sus siglas en alemán “*Ufa*”, la cual se encargaría, a través del Departamento de Cultura (*Kulturabteilung*), a producir películas sobre el país, la enseñanza, el arte y la educación. Uno de los primeros sucesos políticos que se grabó en celuloide por operadores del Káiser con fines propagandísticos, fue la exitosa visita del Guillermo II al reino Otomano de Turquía en 1896. En la que se convenían las alianzas previas a la guerra; con este tipo de imágenes se trataba de convencer al pueblo germano, de las ventajas de tener como aliados a los árabes otomanos.

Los primeros videos de viaje meramente turísticos, fueron producidos por empresas ferroviarias y de transporte, que estaban interesados en expandir su mercado y llevar a los alemanes al mágico mundo de mosaicos, fuentes, princesas y tapetes exóticos; haciendo de estas primeras películas de viaje, postales románticas de un mundo lejano a la realidad europea de la época. Este producto hizo ganar millones de marcos a los promotores turísticos y a las salas de proyección, que como parte de la cartelera, colocaban, en primera escena, cortometrajes de viaje patrocinados y después imágenes propagandísticas pre-bélicas llenas de glorificaciones al imperio. En Francia llamaban a este tipo de documentos *travelogues* (imágenes de viaje), en Alemania los llamaron *Naturaufnahme* (escenas de la naturaleza) o *Reisebilder* (películas de viaje), ya para 1905, esta forma de hacer cine, financiado por empresas de transporte o por el Káiser comenzaron a popularizarse pero pronto pasarían de moda.

Por lo menos hasta 1907, los asuntos documentales de las películas sobrepasaban en número a las películas de ficción en casi todos los países pero, a partir de entonces, la situación comenzó a cambiar. Las películas de ficción se multiplicaban cada vez más y comenzaban a dominar el interés del público. El documental declinaba tanto en cantidad como en vigor.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Teresa Sandoval (1995). “*Historia del cine documental Alemán 1896 – 1945*”. Edit. Alambra, México. pp. 124-125.

Aun así, un aventurero como Hans Schomburgk (1880-1967), realizaría en 1912 una expedición grabada a África, marcando un precedente en el documental alemán, junto con las obras que se realizaban de viajes grabados a Sudamérica, principalmente a Argentina y Brasil. Esta tendencia del documental de viaje y expedición se vio truncada en 1914 tras el inicio de la Primera Guerra Mundial. Ya que al cine documental no le quedo otro camino más que el de ser una herramienta al servicio de la defensa alemana, así se convirtió en el transmisor de noticias de actualidad más poderoso, llegando a cada rincón de la Alemania que se dirigía al abismo, de resultar vencido en este gran conflicto.

El pánico y el caos reinaban en Europa de principios de siglo y se reflejaba en todas sus películas noticiosas. En esta época los espectadores vieron el primer documental de guerra de la historia, “*La Batalla de Somme*” (*Battle of the Somme*), producido por el ejército de Ingles en 1916, en este se mostraban imágenes reales combinadas con puestas en escena, que glorificaban el resultado final de la batalla más sangrienta de la guerra en la que el ejército alemán quedaría humillado previo a perderlo todo.

Después de 4 años de guerra, tras el armisticio del 11 de Noviembre de 1918, Alemania quedaría devastada económicamente, aun se conservarían pocas imágenes en las que se muestra a un pueblo alemán hambriento, haciendo filas interminables para conseguir un pan que costaba miles de marcos, así la producción cinematográfica descendería del ámbito público y pasaría al uso exclusivo de la ciencia y la educación, que eran las únicas instituciones que aun funcionaban con cierta normalidad.

En los años posteriores a la guerra y con la consolidación de una industria cinematográfica propia en Alemania, el documental de tema científica comienza a cobrar fuerza y se crean organismos para su elaboración, como el *Institut für Kultursforschung* y el *Kulturfilminstitut*. Con la divulgación masiva de la ciencia y la cultura a través del cine, propiciada por los trabajos del Departamento de Cultura de la *Ufa*, se diluyen las líneas divisorias existentes hasta entonces entre el *Wissenschaltlichenfilm* (película científica) y el *Lehrfilm* (cinta educativa).<sup>34</sup>

Entre los años 1918 y 1920 hay un auge de películas educativas, que en su mayoría serían distribuidas en colegios de enseñanza básica, media y superior; así el cine documental alemán comienza a construir instituciones estatales que producían, distribuían, censuraban y controlaban todas las imágenes de manejo público cultural o científico. Estas películas debían ser de corto metraje; su discurso era sobrio, preciso y metódico. El montaje el texto era expositivo y concreto, las imágenes servían para ilustrar ejemplos de lo que se explicaba al alumnado y el Estado las controlaba censurando cualquier contenido político o militar. Por tal motivo, el cine documental alemán se reservaba exclusivamente para difundir la cultura y la ciencia de manera

---

<sup>34</sup> Teresa Sandoval (1995). “*Historia del cine documental Alemán 1896 – 1945*”. Edit. Alambra, México. p. 140.

interna; gozando de poca popularidad, pero de una vasta producción que no dejaba muchos beneficios monetarios para tiempos tan decadentes en los que surgía una débil república democrática.

### **2.1.2. Del *Kulturfilm* a la propaganda bélica Nazi (1920-1945).**

En 1921, Alemania pasaba por un momento de reestructuración completa a nivel político y social, el Imperio Germano Prusiano y el Reino Austrohúngaro habían caído junto con 10 millones de personas de distintas nacionalidades, dividiendo el reino en diferentes Estados nuevos y dando vida a una República Alemana que pretendía ser democrática en medio de una crisis económica que literalmente tenía muerta de hambre a toda la población, la cual parecía hundida dentro de un trauma pos-bélico, en un ambiente desmoralizador en el que no se tenía total conciencia popular de que ahora pertenecían a una nación y no a un reino.

Era necesario animar a las masas antes de que prefirieran levantarse en contra de su propio gobierno, los institutos de cine alemán comenzaron a reformarse y a abrir las temáticas tanto para el cine de ficción como para el cine de no-ficción. El cine científico se mostraba más interesado en la difusión de temas médico-educativas y de higiene, así como de padecimientos hereditarios y psiquiátricos. Los reformistas también comenzaron a fomentar la producción de películas que se identificaran con los valores y las normas de la “*cultura alemana*”, así como con los del consumo de productos de la industria nacional. Esto debido a que a pesar de que había terminado la guerra militar la guerra mediática continuaba en Francia, Reino Unido y Estados Unidos, países donde se había desarrollado una maquinaria propagandística para demonizar a Alemania y a sus pobladores, creando una visión anti-alemana en todo el mundo. Por lo que la nueva república tuvo también que abrirse a capitales como el industrial y el publicitario para mantener con vida la difusión de la “*cultura alemana*”.

Así pues, a finales de 1921, el Departamento de Cultura de la *Ufa (Kulturfilmabteilung)*, comenzaría a clasificar de manera más amplia las películas educativas y las cintas publicitarias como “*Películas Culturales*”, en su traducción al alemán como: “*Kulturfilm*”, llevando a este género hasta sus últimas consecuencias y a una innumerable cantidad de material fílmico.

Los *Kulturfilm* (películas culturales) se engloban en 18 grandes grupos y estos a su vez en numerosos apartados específicos. Estos grandes grupos abarcan materias tan diversas como geografía, matemáticas, ciencias naturales, medicina, agricultura, caza y pesca, minería, industria, economía política, transportes, ejército y marina, cuidado corporal y deporte.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Teresa Sandoval (1995). “*Historia del cine documental Alemán 1896 – 1945*”. Edit. Alambra, México. p. 144.

En 1922, cuando Robert J. Flaherty presenta al mundo “*Nanook el Esquimal*”; con el que el cine documental comienza a competir con las películas comerciales de ficción y da inicio al documental de largo metraje, llamado en alemán *Kulturgrossfilme*, el cual comienza a tener toda esa forma poética-expositiva del mundo histórico, con una argumentación alineada a la música, muy al estilo ruso de Sergéi Eisenstein. Una de las finalidades máximas del *Kulturfilm* alemán es el de mostrar al público lo que no podían ver por sus propios medios, dando pie a numerosas películas de expedición a lugares exóticos y a la creación de inventos cinematográficos como la cámara microscópica de Ulrich Schultz (1897-1983) en 1923, quien fue un pionero en las películas de biología mostrando al mundo por primera vez el microcosmos que rodea al humano.

En 1925, las nuevas tendencias artísticas y la mejora económica, producto de la débil democracia de la República de Weimar, comenzaban a esparcirse por toda Berlín, dando a la población la ilusión de satisfacción de una mejora económica. De manera separada diferentes productoras y realizadores mostraban tanto la vida industrializada, como la vida común de los berlineses, pero no es hasta 1926 que el director Walther Ruttmann (1887-1941) presenta el que podría ser: “*el documental más conocido de la época de la república democrática alemana*” llamado, “*Berlín, Sinfonía de una Gran Ciudad*” (*Berlin-Die Sinfonie der Grosstadt*). Ruttmann fue uno de los primeros directores vanguardistas alemanes el cual seguía las nuevas tendencias poético-expositivas del cine de no-ficción europeo.

En esta película se muestra un “*poema urbano*” de lo que sería observar todo un día en la vida cotidiana de Berlín, desde que amanece mientras la ciudad duerme, pasando por la apertura de fábricas, comercios, escuelas, figuras retóricas, yuxtaposiciones y desvanecimientos de escenas; llegando al mediodía donde la gente descansa unos minutos, para inmediatamente volver a la agitación de la vida citadina; de manera sutil Ruttmann combina escenas de locura urbana con peleas de animales, movimientos mecánicos y luces; para al final llegar a la vida nocturna del swing y los teatros de variedad. Berlín, *la ciudad que nunca duerme*, con sus vagabundos y pequeños burgueses que llenan las calles y comercios. El montaje es muy parecido al de la manufactura rusa de la época y queda claro que en más de una escena Ruttmann utilizó la actuación y el montaje de la realidad para dar ciertos tonos de drama y metarrealismo.

Esta forma de hacer cine recibió mucho apoyo gubernamental gracias a su función de entretener al público alemán molesto después de perder la guerra, esto hizo que la industria creciera rápidamente, haciendo que la calidad de las grabaciones fuera mejorando como la lejanía de las expediciones o la complicación de algunos experimentos científicos. Además, las *Kulturfilm* comenzaron a tener una gran recepción por parte del público extranjero que recibía estas películas con subtítulos a muchos idiomas, principalmente al francés y al inglés.

Desafortunadamente estos tiempos dorados del cine alemán de cultura, se verían diluidos a partir de la terrible crisis económica mundial de 1929, el cine alemán, no solo el documental, sino todo el cine se vienen abajo, los presupuestos que estaban fijados a las producciones culturales se reducen, quedando solo las imágenes

de las primeras revueltas sociales presentadas en los noticieros alemanes, en las que el Partido Comunista comenzaba a movilizar a las masas en Berlín, buscando una Revolución y sus constantes choques con los Camisas Pardas del nuevo Partido Nacional Socialista (*Nazi*), que estaba en auge aterrorizando a la población con sus constantes desfiles militares liderados por él austriaco, hasta entonces desconocido, veterano de la guerra mundial Adolf Hitler (1889-1945). A pesar de esto en 1930 llega el sonido al cine alemán, la primer *Kulturfilm* con audio sincronizado fue “*Mezcla del Mundo Animal*” (*Bunte Tierwelt*) de Ulrich Schultz. El sonido le dio la posibilidad al cine alemán de intensificar los significados sincronizando el audio sin seguir utilizando una orquesta completa dentro de las salas de cine reduciendo algunos costos, al mismo tiempo, permitió que se crearan los primeros efectos especiales de audio y la posibilidad de eliminar ruidos que no eran favorables a la imagen. De igual forma, llegarían las primeras cintas a color a Alemania con las que se registraría el acenso al poder de Hitler en 1933.

El Partido Nacional Socialista o *Nazi* contaba con su propio ministro de comunicaciones (al cual se mencionó brevemente en el capítulo anterior), el berlinés Joseph Goebbels (1897-1945) quien se encargaría, de manera obsesiva, a producir toda la cinematografía del *Tercer Reich*, desde las *Kulturfilm*, hasta las grandes producciones de cine de ficción. Uno de los primeros actos propagandísticos que produciría Goebbels y sus operadores, sería la película documental llamada “*Día de Potsdam*” (*Tag von Potsdam*) grabada en 1933. En la que Adolf Hitler proclama la inauguración del *Tercer Reich*, en la pequeña ciudad de Potsdam a las afueras de Berlín. La idea propagandística *Nazi* era la de situar dos hechos históricos en uno solo, que afectaban directamente el inconsciente colectivo cultural de los alemanes. Después de un desfile militar pulcro, Hitler ingresa a la Iglesia de la Guarnición de Potsdam, para dejar una ofrenda en las tumbas de Federico el Grande (1712-1786) y su padre Federico I (1657-1713) de Prusia, evocando la idea que reunifico a Alemania 200 años atrás y aprovechando la nueva invención para sincronizar el sonido en el cine, lograron conmover a los viejos partidarios de la monarquía germánica reproduciendo en celuloide el momento en que hacen sonar dentro de la iglesia el famoso “*Coro Leuthen*”, himno de las conquistas de la gran Germania de Federico el Grande, proclamando la fusión de la vieja monarquía de Prusia con la moderna e industrializada Alemania, reclamando así la reconquista de todas las tribus Indo-Germánicas. Este evento fílmico marcaría un precedente para la historia universal y dejaría una huella indeleble importantísima en la historia oscura del *Kulturfilm* del periodo *Nazi*.

A partir de este momento la ideología de la república democrática cambiaría radicalmente, términos usados en el *Kulturfilm* como: *blutmischung* (mezcla de sangre) o *Volksgenossen* (compatriotas alemanes), quedarían eliminadas por la *Ufa* que solo permitiría hacer alusiones ideológicas al Partido Nacional Socialista como: *Arianblut* (sangre aria) o *Volksgemeinschaft* (comunidad del pueblo). Otra película representativa de esa época oscura fue “*Día del partido del Reich 1933*” (*Reichs- parteitag, 1933*), de la directora Leni Riefenstahl (1902-2003), que muestra la celebración del Día del Partido *Nazi* en Núremberg como un “*documento histórico*”. Este documental dejaría clara la postura discursiva de la nueva Alemania que seguiría incansablemente a su *Führer* (líder) hasta la muerte. En una escena muy particular de esta película Adolf Hitler

presenta un discurso ante una multitud de militantes del partido en un estadio de fútbol; en la que pondría de manifiesto cuál sería el propósito educativo del *Reich* para el furo de Alemania y que tendría que ser adoptado por el *Kulturfilm* por más de diez años.

El Partido Nacional Socialista se ha convertido en el Estado, sus líderes, hoy son los líderes del *Reich* Alemán, quienes responderán a la historia. Ustedes, mis funcionarios, responderán ante Dios y la historia, para acompañarnos a través de la educación política de todos los alemanes, ellos se convertirán en un pueblo, una idea y una expresión con un único propósito, que nunca vuelva a existir un Noviembre como el de 1918, en la historia alemana.<sup>36</sup>

De esta manera quedaría asentada la participación del pueblo alemán en la política y como está la llevarían a todos los ámbitos de la vida cotidiana, haciendo del *Kulturfilm* el mecanismo por excelencia para llegar al pueblo, ya que los alemanes estaban bastante familiarizados con su discurso y retórica, además de que les creían como si fueran verdades rotundas. El 16 de Febrero de 1934 se haría una reforma a la Ley de Cine Alemán con el que se introduce un nuevo control que censuraría cualquier contenido que no responda a los intereses de partido y al mismo tiempo suprimiría todos los departamentos de cine alemanes centralizándolos en Berlín, a partir de este momento ya no habría lugar para opiniones privadas o públicas, todo quedaría a cargo del partido. El 17 de Julio de 1934 quedaría asentado el “*Decreto de la Cámara de Cine del Reich*” en la cual se haría obligatoria esta imagen del mundo creada por los nacionalistas, en la que exigían a los propietarios de las salas de cine, proyectar al menos una película cultural de medio o largo metraje, antes de la proyección de la película estelar que usualmente era de ficción. Además, este decreto estipulaba que las películas culturales debían ser comprensibles para todos los espectadores sin importar su nivel educativo.

Este nuevo *Kulturfilm* emerge con nuevas temáticas científico-educativas, se introduce el pensamiento, hasta entonces moderno, del Darwinismo-Social y de la ideología de la supuesta Ciencia Eugenésica ya aplicada en Reino Unido y América desde los años 20. La Eugenesia Darwinista, pretendía inculcar en la población la idea de “*la supervivencia del más apto*” y que en el caso Alemán, se traduciría como “*la superioridad de más civilizado*”, dando empiezo a la difusión masiva de la idea de la “*superioridad racial alemana*”. Por un lado, se mostraba a los “*alemanes superiores*” siempre conectados con la naturaleza como “*fruto de la perfección de la evolución humana*”, nunca se hablaba de personas individuales sino del “*colectivo del pueblo alemán*”, que funcionaban como un organismo que trabajaba, supuestamente, para la mejora del planeta tierra.

Claros indicadores del camino hacia “el sentir de la naturaleza” (el llamado *Naturgefühl*) y “la estética del ser humano” (*Menschenästhetik*) fueron las cintas de montaña (*Bergfilme*) de Arnold Fanck, las películas de ficción de Louis Trenker y las bautizadas en aquella época como “películas documentales” (*Dokumentarfilme*) de Leni Riefenstahl. Las

---

<sup>36</sup> Adolf Hitler (1933). Extraído de la película documental “*Día del partido del Reich 1933 (Reichs-parteitag 1933)*” Dir. Leni Riefenstahl, Prod. N.S.D.A.P. Abteilung, Alemania. Min. 29:26 – 30:18.

películas culturales del culto al cuerpo de la etapa anterior se convirtieron en factor político.

Propagan la pureza y la limpieza de la raza alemana, el hombre ario.<sup>37</sup>

Un claro ejemplo de esta función propagandística, en lo que respecta a esta imagen del “*súper hombre alemán*”, son los renombrados *Dokumentarfilme* (películas documentales), “*El triunfo de la Voluntad*” (*Triumph des Willens*) de 1934 y “*Olimpia*” (*Olimpia*) de 1938, de la directora al servicio del Reich, Leni Riefenstahl, en las que se muestra al “*alemán ario*” como un hombre fuerte, estético y bien organizado, la primera es una película en la que se hace un seguimiento a Hitler mientras hace presencia política en la ciudad de Núremberg; con una excepcional calidad discursiva, muestra este evento de manera poética, yuxtaponiendo imágenes casi irreales de la ciudad llena de banderines Nazis y a al pueblo acamando a su *Führer* casi como si fuera un Dios, llenando plazas y calles para recibirlo sincronizando todos los movimientos de cámara con la música clásica muy del estilo de la ópera Wagneriana, para finalizar con el megalómano discurso de Hitler ante todo su ejército, mientras estos le juran lealtad y colocan a Hitler por encima de Alemania y a Alemania por encima de todos.

La segunda es una película en la que se da seguimiento al primer evento televisado en vivo de la historia, las olimpiadas de Berlín de 1937, aquí Riefenstahl trata de comparar al “*deportista alemán ario*” con el “*deportista mitológico griego*”, yuxtaponiendo imágenes de las esculturas griegas olímpicas con poéticas puestas en escena de deportistas alemanes semidesnudos haciendo evoluciones atléticas limpias y en cámara lenta, también se exponen al mundo por primera vez las imágenes de la devoción de un pueblo a su cultura y la supuesta superioridad de sus atletas, no obstante, la historia real los hace quedar mal cuando queda demostrado que los atletas afroamericanos estadounidenses pueden ser mejores en pruebas de resistencia física ganando medallas de oro y plata, las cuales no fueron premiadas por Hitler, quedando registrado en la historia del cine su claro rechazo a las personas de color. A pesar de la carga ideológica de estas películas documentales pasarían a la historia del cine universal como muestras de vanguardia y modernidad, quedando como ejemplo de poética-expositiva en el cine documental universal, gracias al virtuosismo con el que Riefenstahl dio manejo a la narrativa del discurso.

Para la “*megalomanía construida*” (*Albert Speer*) de los nacionalistas, ella creó monumentos cinematográficos, en cuyas construcciones de montaje encontrón su expresión válida la esencia de la arquitectura fascista de las imágenes, la síntesis de “*ornamento y masa*”, la inercia y el movimiento. Ella potenciaba una realidad que había sido preparada meticulosamente para sus cámaras, logrando efectos que apenas se pueden superar en el

---

<sup>37</sup> Teresa Sandoval (1995). “*Historia del cine documental Alemán 1896 – 1945*”. Edit. Alambra, México. p. 184.

mundo del cine: este fue el servicio que Leni Riefenstahl prestó a la dictadura, y todo parece indicar que con esto acaba su importancia en la historia cinematográfica.<sup>38</sup>

Del mismo modo, se tenía que mostrar a los impuros de raza, a los débiles mentales y a los discapacitados como si fueran parásitos inútiles a los propósitos más elevados de la civilización moderna, películas científico-educativas como, “*Enfermo Hereditario*” (*Erbkrank*) del director Herbert Gerdes y presentada en 1936, muestran las supuestas afecciones raciales que produce la reproducción de los débiles mentales y locos en Alemania, basándose en términos de la Ciencia Eugénica a estas personas “*no se les debía permitir el derecho a la reproducción*”, ya que decían que cada paciente interno en los hospitales de Alemania le costaban al Estado miles de marcos cada año, haciéndole constantes preguntas al espectador para cuestionar si estaría dispuesto a pagar en impuestos por estos deformes, maniacos y locos, dando como solución la inmediata esterilización de todos estos pacientes.

Dentro de la maquinaria de “*purificación social*” Nazi no solo eran rechazados los enfermos y personas de color, estos documentales también hacían propaganda contra minorías sociales como la homosexual, la comunista, contra grupos migrantes como los gitanos rumanos, pero sobre todo y de manera más radical, contra los grupos étnicos-religiosos como *el judío alemán y europeo*. A estos últimos se les denominaba en los *Kulturfilm* como “*parásitos sociales depreciables*” y se les acusaba de tener un plan para dominar al mundo y conquistarlo. Películas radicales como “*El Eterno Judío*” (*Der Ewige Jude*) de 1940 y dirigida por Fritz Hippler (1909-2002), tenían la finalidad específica de crear consenso hacia la segregación judía en europea y justificar después la necesidad de exterminarlos. En esta película de no-ficción se muestra de manera expositiva y amarillista el peligro que representaba, según ellos, el judío en la historia del mundo, comparándolos con ratas que se esparcen por toda Europa acabando con los recursos y llevando enfermedades a todos lados donde iban. De una forma muy parecida a la actual, se les ligaba con el mundo financiero y bancario mostrándolos como una “*raza*” deforme casi monstruosa que solo se dedica a robar, estafar y controlar a todo aquel que se les permitiera. Esta imagen racial y económica del judío mundial ya existía siglos atrás, pero con esta nueva propaganda cinematográfica quedaría insertada en la mente, no solo de los alemanes, sino de todos los europeos de la época y de las siguientes generaciones, fomentando el Antisemitismo que pedía la expulsión de los judíos de Europa, a los que Hitler quería mandar a Madagascar, pero a los que al final, durante la guerra, exterminaría en masa dentro de campos de concentración lejos de la vista de las cámaras públicas y del pueblo alemán.

Una vez que comenzó la Segunda Guerra Mundial, en 1940 tras una repentina invasión alemano-rusa de Polonia, y después de casi 10 años de un intenso lavado de cerebros ideológico, era momento de proyectar las victorias militares en el campo de batalla. El 1 de agosto de 1940 se crea la Oficina Central para Películas de Cultura (*Deutsche Kulturfilm-Zentrale*), en la que centralizaría aún más, la producción cinematográfica. Películas de destrucción y guerra combinadas con imágenes de naturaleza y belleza humana confundían a los

---

<sup>38</sup> Klaus Kreimeier (1996). “*The Ufa Story. A History of Germany’s Greatest Film Company 1918-1945*”. Edit. Hill and Wang, Nueva York. pp 296-297.



espectadores alemanes deformando toda la realidad histórica. Así, la producción de no-ficción alemana se radicaliza aún más, de tal modo que la propaganda del *Kulturfilm* comienza a cambiar de nombre por el de *Dokumentarfilm* (película documental), retomados de aquellas primeras cintas de Riefenstahl, con la finalidad de competir con el popular término de “*Documeteire*”, utilizado en Francia para referirse al cine de no-ficción, previo a la ocupación *Nazi*. Este cambio significaba la internacionalización de su propuesta cultural, de la cual Goebbels sacó partido, ya que comenzaba a prever todo el poder persuasivo contenido en la narrativa discursiva del cine documental como archivo histórico, esto representaba una oportunidad para los *Nazis* de reescribir la historia, favoreciendo a Alemania.

Al mismo tiempo comenzó a experimentarse cada vez más con la música y los efectos de sonido, Hitler admitía su fanatismo por las obras musicales de Richard Wagner (1813-1883) y las óperas que éste representaba un siglo atrás, en especial con el personaje de *Parsifal*, quien era un fanático que luchaba por su pueblo en la mitología germana, estas visiones operísticas sirvieron para enaltecer la “*mística germánica*”, tal era este fanatismo, que los *Dokumentarfilm* comenzaron a introducir cada vez más la música clásica del estilo *Wagneriano*, acompañada de marchas militares, himnos del partido, canciones folclóricas populares adaptadas a la ideología, y música de estudio, creadas específicamente para transmitir sensaciones precisas en cada escena. Así los *Dokumentarfilm* comienzan a verse como óperas montadas en escenarios mitológicos, acompañados de imágenes catastróficas del inicio del conflicto, un echo rotundamente histórico como la división y toma de Polonia en 1939, quedó plasmado en la película, “*Campaña en Polonia*” (*Feldzug in Polen*), proyectada en 1940 y dirigida por Fritz Hippler, en la que se mostraba esta acción bélica, no como un despojo, ni como una masacre, sino como la recuperación de un “*territorio germano*”; su única finalidad era enaltecer el orgullo militar en la población alemana y al mismo tiempo, significaba un chantaje que amenazaba la estabilidad de toda la región.

Los documentales de guerra tenían un estilo amenazante con el que se pretendía intimidar al enemigo, algo poco habitual entonces en las técnicas de propaganda de otros países. Con ello consiguieron que los países neutrales temieran a los alemanes, ya que, según se mostraba en estos filmes estaban destinados a su sometimiento y les aconsejaba que no ofrecieran resistencia. La técnica utilizada pretendía ser lo más sencilla posible para que el mensaje llegara fácilmente al público. De hecho, la propaganda hitleriana en su conjunto estaba destinada a un público de masas, a un público no educado políticamente.<sup>39</sup>

Debido a la importancia que Hitler y Goebbels le daban al cine como lenguaje comunicador de ideología en masa, buena parte del presupuesto fijado para la guerra estaba disponible para la producción y reproducción masiva de películas documentales, con este dinero el Partido *Nazi* logró comprar a varios de los mejores “*artesanos del cine alemán*”, los que se reusaron, fueron exiliados o detenidos por las fuerzas militares,

---

<sup>39</sup> Siegfried Kracauer (1995). “*De Calgari a Hitler*”. Edit. Paidós. Barcelona. p. 259

al final cualquier alemán que estuviera en contra de la política *Nazi* era etiquetado de traidor y mandado a campos de trabajo. Esta maquinaria propagandística, no hubiera sido nada, sin la labor artística de ingenieros, operadores de sonido, iluminadores, editores y camarógrafos, todos partidarios de la ideología de exterminio para la que trabajaban, directores como Hans Cürlis (1889-1982), Svend Jordan (1915-1989), Alfred Weidemann (1918-2000), pudieron haber revolucionado el lenguaje audiovisual de la época, pero serían lapidados debido a que trabajaban para el llamado, “Eje del Mal”<sup>40</sup>.

De esta manera el cine documental tendría para los alemanes el mismo valor e importancia que la guerra armada del frente de batalla; la mejor forma de atacar mediáticamente fue a través de noticieros, los cuales empezaron a ser de más larga duración, al mismo tiempo se diseñaron equipos móviles que eran capaces de desplazarse por todos los terrenos de las batallas además de contar con reveladores portátiles y copiadoras. Con esto, pudieron registrar en celuloide las anexiones de Checoslovaquia, la de Austria, el frente de guerra y la capitulación de Francia, las campañas en África del Norte, entre otras; al mismo tiempo en cada región por la que pasaba el fascismo alemán se montaban cines improvisados o se ocupaban los ya tradicionales cines de las ciudades como los de París, donde proyectaban todas estas campañas aterrizando a los espectadores locales, pero mostrando una vez más el poderío de Goebbels en comunicación, ya que cada *Dokumentarfilm* era subtítulo a cada idioma regional, siempre mostrándose como hechos extraídos de la verdad histórica de las “guerras relámpago” (*Blitzkrieg*) *Nazis*.

Para inicios de 1942 Joseph Goebbels supervisaba y controlaba cada una de las películas a que se proyectaban atemorizando al mundo entero, pero a partir del comienzo de la intervención de Estados Unidos en la guerra europea, y el revés histórico que dio inicio a la invasión de Rusia. Las cosas dejarían de ser fáciles para los alemanes, el frente se complicaría en gastos materiales y en recursos humanos para sostener la maquinaria industrial de guerra futurista. Del mismo modo, la continuidad y el presupuesto para el cine cambiaría, así como retrocedía el ejército en el campo de batalla, también lo hacía el ánimo del pueblo en las calles, para esto el Ministro de Propaganda tendría que hacer uso de todos sus recursos y municiones, como último recurso para mantener la unidad que tanto defendían ideológicamente. Primerio fue necesario “*ocultar la verdad al público*”, no se mentía, solo no se mencionaban las pérdidas, pero el pueblo comenzó a dudar de la autenticidad de las imágenes a las que les tenían ciega confianza.

Batallas pequeñas en frentes lejanos podrían ocultarse fácilmente, pero derrotas claras e importantes como la de “*La Batalla de Stalingrado*” en 1942, no podían taparse con un solo dedo, la prensa internacional hacían mella de la gran derrota *Nazi* en Rusia, a merced de los bolcheviques y los rumores de la derrota se difundían clandestinamente en los territorios ocupados. Rápidamente toda esa supremacía comenzaba a desmoronarse, las mentiras comenzaban a cruzarse con la verdad, las imágenes se empezaron a falsear en estudios y territorios alejados de la guerra, mientras los presupuestos monetarios descendían velozmente. Para

---

<sup>40</sup> Al final de la guerra a muchos de los directores alemanes y trabajadores de la *Ufa*, se les prohibió volver a hacer cine, casi nadie consiguió trascender a pesar de que vivieron varios años después de la Segunda Guerra Mundial.

1943 Goebbels estaba desesperado, los recursos se le agotaban, así que preparo la filmación de su famoso discurso ante el partido, presentado en el Palacio de Deportes de Berlín, donde declarararía la “*Guerra Total*” (*Total Krieg*) con la finalidad de convencer al pueblo alemán que había llegado el momento de dejarlo todo y unirse a la masacre, no importaba la edad, ni el sexo, todos los alemanes se unirían a la batalla final, al mismo tiempo era un mensaje para intimidar a las fuerzas aliadas con respecto a la defensa del territorio.

15 de febrero de 1943: A media mañana comencé a dictar mi discurso para el Palacio de Deportes, por la tarde ya estaba acabado y corregido, creo que será muy efectivo, puede ser uno de mis mayores logros como orador. Necesitamos esta clase de discursos para animarlos, es necesario dar un poco de coraje a los alemanes.<sup>41</sup>

Las promesas mentirosas del militarizado *Kulturfilm* de 1944 tenían tonos irónicos y deformaciones lingüísticas en su argumento textual como, “*retirada estratégica*”, “*venganzas milenarias*”; “*anticomunismo y fuerza ante el terror*”; “*lealtad al Führer*”, “*necesidad de una sublevación*”.<sup>42</sup> Se decía lo que fuera necesario para obligar a los alemanes a defenderse, al mismo tiempo la imagen de Hitler comienza a verse gravemente deteriorada a partir del atentado en contra de su vida, perpetrado en Julio de 1944 por el general de guerra Claus von Stauffenberg (1907-1944), quien era un integrante del círculo íntimo *Nazi*, como consecuencia de este ataque sus apariciones en noticieros alemanes mostraban a un Hitler cansado, envejecido y con alguna discapacidad en el brazo izquierdo, aun así lograron enlistar a niños de 16 años y hacer trabajar a mujeres y ancianos en fábricas de municiones; incluso técnicos, artistas y productores de la *Ufa* dieron su vida en el frente de batalla. La “*Volkssturm*” (tormenta popular) fue el nombre de esta última campaña de propaganda montada por el cansado y sufrido ministro Goebbels.

7 de julio de 1944: El entusiasmo ha caído en picado, ni la V1 ni nuestros intentos de repeler la invasión en el oeste han sido satisfactorios, tampoco hay muchas esperanzas en el este, nuestro equipo de información ha sido objeto de duras críticas en prensa y radio, nuestros periodistas y presentadores han vuelto a hablar más de la cuenta, algo que siempre he criticado, la gente está cansada de tanta disculpa, lo único que quieren oír es la verdad y nada más que la verdad.<sup>43</sup>

Para inicios de 1945 era más que evidente que la derrota se aproximaba como cuchilla sobre las cabezas los líderes *Nazis*. La sociedad y la cultura alemana giraban en torno al vórtice del abismo, arrastrando al engañoso *Kulturfilm* noticioso de guerra a su “*destrucción total*”. Los aliados bombardeaban ciudad por ciudad abriéndose paso entre escombros y cuerpos humanos, de lo que fue la megalómana alemana, aun así el ultimo noticiero presentado el 3 de abril de 1945, se mostraba esa idea, ahora inalcanzable, de la victoria, presentando

---

<sup>41</sup> Joseph Goebbels (2005). “*The Goebbels Experiment*” Dir. Lutz Hachmeister. Prod. Spiegel TV. Alemania. Min. 29:35.

<sup>42</sup> Teresa Sandoval (1995). “*Historia del cine documental Alemán 1896 – 1945*”. Edit. Alambra, México. p. 200.

<sup>43</sup> Joseph Goebbels (2005). “*The Goebbels Experiment*” Dir. Lutz Hachmeister. Prod. Spiegel TV. Alemania. Min. 41:19.

a las Juventudes Hitlerianas al borde de cometer suicidio, pretendiendo defender Berlín como parte final del “rito pagano Nazi”. Semanas después, el 1 de Mayo de 1945, aparece el cuerpo de Joseph Goebbels calcinado junto con el de su esposa y los de sus 6 pequeños hijos, poniendo fin a la maquinaria cinematográfica de cultura y educación *Nazi*.

La propaganda dejó de ser efectiva al final de la guerra, Mientras el pueblo alemán presencio en la gran pantalla como su país conquistaba nuevos territorios, cayó en los brazos persuasivos de Hitler, de su ideología, de su arquitectura visual propagandística, de su gran escenografía, de sus símbolos –en primer lugar, la “*swastica*” o cruz gamada-. Ello fue posibles gracias, fundamentalmente al impacto y a la apelación que tuvo toda la maquinaria de propaganda orquestada por Goebbels en la que el cine en general, y especialmente los noticiarios fueron determinantes.<sup>44</sup>

### **2.1.2. De la Postguerra, el Muro de Berlín y el Nuevo Cine Alemán (1945-1970).**

Seis años habían pasado de una guerra que parecía infinita, 50 millones de personas habían desaparecido y por fin se firma el armisticio que daba termino a la Segunda Guerra Mundial, el 8 de mayo de 1945. La industria del cine alemán había desaparecido tras varios bombardeos a su infraestructura, inmediatamente se rellenó este vacío visual con imágenes de noticieros rusos, franceses, británicos y estadounidenses; la visión de los vencedores se aproximaba para reescribir la cinematografía alemana y hacer desaparecer todas las referencias al pasado *Nazi*.

Una de las imágenes históricas que darían vueltas al mundo, fue el izamiento de la bandera roja en el *Reichstag* bombardeado y tomado por el ejército Ruso. Presentado en la película documental “*Berlín*” (*Берлин*) de 1945, escrita y dirigida por el director de fotografía ruso, Yuri Raizman (1903-1994). La siguiente filmación, sería la firma de armisticio grabada por los noticieros británicos. En un juego simbólico bastante importante, se hace de nuevo una grabación en Potsdam con fines propagandísticos, pero en esta ocasión se cubre la llamada “*Conferencia de Potsdam*” de julio de 1945, en la que se reúnen Harry Truman (1884-1972), Winston Churchill (1878-1965) y Joseph Stalin (1878-1953), para firmar en “*común acuerdo*” la división de Alemania y la restructuración de fronteras, dibujando un nuevo mapa de Europa. La ciudad donde, 12 años atrás, se declararían la necesidad de reunificar al “*Reino Indo-Germano*”, ahora daba lugar a la reunión donde desaparecería Alemania y se dividiría en cuatro partes territoriales ocupadas militarmente y en dos partes ideológicas, la capitalista y la social-comunista.

El que Alemania estuviera política e ideológicamente separada comenzó a traer muchos problemas sociales, principalmente debido a las diferencias económicas que se empezaban a acrecentar entre el capitalismo del Oeste y el socialismo del Este. La zona Oeste solo producía noticieros los cuales eran controlados en el

---

<sup>44</sup> Teresa Sandoval (1995). “*Historia del cine documental Alemán 1896 – 1945*”. Edit. Alambra, México. p. 201.

exterior por británicos y estadounidenses, estos eran regresados junto con películas de ficción producidas en Hollywood por aquellos directores alemanes exiliados en América, su finalidad era demonizar la guerra e introducir el pensamiento estadounidense de consumo, moda y rock and roll; las comedias románticas y musicales abarrotaron los cines de la Alemania Occidental. Al otro lado, en la Alemania Soviética, el 17 de mayo de 1946, se crea la Fundación Anónima del Cine Alemán o *DEFA* por sus siglas en alemán<sup>45</sup>, con la que directores alemanes pro-soviéticos trataban de conservar algunos de los avances cinematográficos Nazis, para teorizarlos y modernizarlos, al mismo tiempo, buscaban evitar que desapareciera el acervo cinematográfico de la *Ufa* así que trataron de conservarlo y clasificarlo. Los rusos sabían que la estética *Nazi* era muy parecida a la de Stalin, así que creían que no había que cambiar mucho el discurso social, solo se cambiaba el rito militar, por la ceremonia obrera del trabajador soviético. En lo que si coincidían los ejércitos de ocupación de los dos bandos, era en la abolición de ejército alemán junto con sus símbolos e imágenes, todo aquello que recordara al Nacismo tenía que perecer en el fuego de la nueva conquista, había muchos prisioneros de guerra y los ocupantes desconfiaban de todos los pobladores, ya que sabían del intensivo lavado de cerebros al que habían sido expuestos.

Las primeras imágenes que se transmitieron al mundo tras la ocupación fueron filmadas por soldados aliados que llevaban sus propias cámaras de 8mm, algunas ya grababan a color y eran portátiles, estas imágenes mostraban no solo la devastación material, sino también la humana, por primera vez el mundo sabía de primera mano que pasaba en los campos de exterminio, miles de cadáveres desfilaban ante las cámaras, delgados y sin pelo se mostraban a los sobrevivientes, muchos de los cuales murieron justo después de su liberación, la indignación mundial era enorme, los *Nazis* habían ocultado estas atrocidades inhumanas y las habían reservado en cintas clasificadas como secretas donde se mostraban haciendo experimentos con humanos. Ni los propios alemanes podían creerlo. Este tipo de películas servirían de testimonio en los juicios en Núremberg en 1946, donde se condenaría a muerte o a prisión, a los líderes *Nazis* que fueron capturados al final de la guerra y se mostrarían como prueba fehaciente del hecho histórico-criminal genocida conocido después como, “*El Holocausto Judío*”, en el cual perdieron la vida 6 millones de personas.

Con estas descomunales pruebas de los crímenes *Nazis* contra la humanidad todo el mundo comenzó a sentir especial resentimiento contra todos los alemanes que sobrevivieron, especialmente los rusos que pretendían recomponer el lado Este de Alemania, y aquí es donde entra en juego, de nuevo, el poder mediático del cine. Países como Italia, Francia y la Propia Alemania dividida, comenzaron a expresar su rechazo del viejo romanticismo fascista; la búsqueda de imágenes que se acercaran a la realidad era lo que demandaban los nuevos creadores. En Italia lo llamaron Neo-Realismo, en Francia Realismo-Poético, en Alemania se llamaría *Trummerfilm* (Películas de Escombros), la idea era mostrar el caos psicológico y material en el que estaba

---

<sup>45</sup> *Deutsche Film-Aktiengesellschaft, (Fundación Anónima de Cine Aleman)*

inmersos, existía un firme rechazo por las películas documentales, esto orillo a los creadores de ficción a combinar imágenes de devastación real, con historias de ficción sumamente dramáticas.

Las imágenes de los repatriados de la guerra, física y mentalmente destruidos, parece haber sido para el director “la hora cero” de una cercana y quizás única forma de expresión. Se presentó el golpe colectivo frente a los seres humanos que se perdieron, que perdieron la tierra natal, que perdieron la guerra y también los valores. La lentitud en los gestos de los actores, la expresión de psicópatas, el ánimo derrotista y la incapacidad para articular las experiencias pasadas, son característica de numerosos films de los primeros años de la postguerra que intentaron mostrar el pasado reciente.<sup>46</sup>

Uno de los casos más representativos del Neo-Rrealismo Italiano, que muestra a Alemania y su realidad social con imágenes reales de las calles de Berlín durante su reconstrucción, es la obra maestra de Roberto Rossellini (1906-1977) “*Alemania Año Cero*” (*Germania Anno Cero*) de 1949. Cinta en la que se muestra la desesperación de un niño de 12 años y su familia tras la guerra, con un padre discapacitado, una hermana que sale cada noche en busca de cigarrillos a cambio de amor con los franceses, a un hermano acobardado por haber sido militar *Nazi* y no querer mostrarse ante el ejército aliado. Este niño participa del mercado negro, es acosado por enfermos sexuales y orillándolo al suicidio de una manera devastadora, todo esto escenificado al compás de las imágenes de una Berlín hecha pedazos.

Para 1948 Alemania se dividía aún más, muchos de los creadores locales del Oeste fueron al Este para ser parte de la *DEFA* donde se les permitía hacer cine realista con temática obrera, mientras que algunos directores y artistas del Este transitaban al Oeste para producir cine de ficción con temática de guerra y redención. Pero el proceso político económico cortaría de nuevo las alas del cine alemán, el plan Marshall aplicado por Estados Unidos en el Oeste, llevo a una nueva reforma monetaria decretada por Rusia en el Este, que provocaría el cierre fronterizo del Oeste y a un bloqueo económico en el Este la cual, estuvo a punto de llevar a la muerte por inanición y frío a los Berlineses de esta región. Mientras que durante un tiempo el cine se compartió entre las dos Alemanias, el creciente conflicto político se convirtió en militar y termino en la separación física total, llevándolos a la desvinculación cinematográfica definitiva, así nacieron dos naciones, la República Federal Alemana (RFA) y la República Democrática Alemana (RDA), dando inicio a lo que hoy se conoce como “La Guerra Fría”, por la enorme tensión que todo esto genero a nivel mundial, pero particularmente entre las dos súper potencias nucleares de la época, Estados Unidos y La Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), quienes hacían constantes amenazas de destruirse mutuamente. Este bloqueo fronterizo caería bajo la presión de las masas, pero la división permanecería clara entre las dos ideologías de estado.

---

<sup>46</sup> Jens Thielle (1995) “*Las Enseñanzas del Pasado: Rotation (1949)*”, ensayo extraído de la compilación “*Cien Años de Cine vol 3. 1945-1960*”. Compilado por, Werner Faulstich y Helmut Koyte. Edit. Siglo Veintiuno. España. p. 141.

A partir de 1949 la RDA comenzaría una intensiva campaña propagandística para que los alemanes del Este se soviétizaran, el cine documental que producen es meramente noticioso y anónimo, se muestran de manera heroica imágenes del pueblo alemán reconstruyendo Berlín en unidad desde los escombros, la supuesta, rápida recuperación de la industria nacional, el acondicionamiento de la infraestructura destruida y la recuperación del tejido social, este material hace evocación a los viejos *Kulturfilm* de la República de Weimar solo que sin poética, sin vanguardia no eran grabaciones artísticas, eran simples reproducciones mecánicas noticiosas de un estilo soviético simplista/funcionalista. Por el contrario la RFA tenía la intención de americanizar a los alemanes del Oeste, su campaña mediática consistía en la distribución de películas de ficción súper producidas en Estados Unidos, en las que predominaba el tema bélico y en ocasiones antibélico. La romanización de los héroes de guerra, junto a las producciones que exponían el *Holocausto Judío* como un crimen de *lesa humanidad* inundaron las pantallas de cine de la RFA durante los siguientes 10 años.

Estos dos tipos de cine encontraron detractores sociales, por un lado el cine de la RDA solía mentir al exterior, mostrando almacenes llenos de comida y artículos de primera necesidad, cosa que se sabía que no existía y quedó tiempo después documentado, el progreso económico de la República Democrática Alemana era lento y desgastante para una población hambrienta y poco provista de lo más necesario para sobrevivir. Por el otro lado el cine belicista de la RFA recibía múltiples críticas internas, en las que los ciudadanos alemanes repudiaban la forma en la que mostraban el uso y finalidad de la guerra en forma heroica y romántica, algunas películas de la República Federal Alemana solían ser discretamente anti-alemanas, haciendo que los hechos que mostraban no coincidieran con la realidad.

Este debate del quehacer cinematográfico duro hasta 1952, cuando los alemanes de la RDA comienzan a huir a la RFA en busca de mejores condiciones de vida, mientras que algunos alemanes de la RFA migraban a Estados Unidos en búsqueda del “*sueño americano*”. En 1953 estallan diferentes manifestaciones en la RDA, las cuales son reprimidas por el propio Estado que les prometía un progreso que nunca llegaba y a cambio decretaba leyes que los censuraban limitando aún más sus existencias. Al mismo tiempo, en la RFA los hogares darían espacio al uso masivo de la televisión, que sustituiría a la radio y pondría en su programación los noticieros que antes se transmitían en cine, dando lugar a nuevos mecanismos de difusión aún más masiva de imágenes globalizantes y llenas de espacios publicitarios. La división entre modernidad y colectividad de las dos Alemaniás crearía una enorme confusión socio-política que rápidamente crecería durante la década siguiente. Creando un vacío aún más profundo en el “*cine de autor*” alemán, el cual se vería constantemente reprimido por los controles y la censura de ambos bandos alimentando aún más la batalla mediática por parte de las agencias noticiosas entre el capitalismo y el comunismo. A comienzos de 1961 la huida de ciudadanos de la República Democrática Alemana se hace cada vez más presente en los noticieros mundiales, la tensión política entre Estados Unidos y La Unión Soviética crecería mientras que los gobernantes de la RDA negaban la posibilidad de que se construyera un muro que dividiera a Berlín del Este, de Berlín del Oeste; mentiras mediáticas filmadas en celuloide que no servirían de nada.

Una vez llegado del verano de 1961 la tensión alcanzaría su límite máximo, militares de la RDA comienzan a dividir Berlín construyendo un muro físico; imágenes documentales que servirían para ilustrar el hecho histórico en un futuro, darían vueltas al globo, en las que se muestra la llegada de tanques militares rusos al control fronterizo llamado, “*Checkpoint Charly*”, junto con la transmisión en vivo de noticieros Ingleses, en los que se exhibiría el careo con los tanques militares estadounidenses, en las calles de Berlín a plena luz del día; estas imágenes conmocionarían al mundo entero. La Guerra Fría comenzaría a calentarse poniendo al, en ese momento, presidente John F. Kennedy (1917-1963) de los Estados Unidos, en contra del veterano de guerra y presidente de la Unión Soviética, Nikita Krushev (1894-1971), colocando al mundo al borde de una guerra nuclear que podría terminar con toda la especie humana. El mundo contuvo la respiración por unas horas. El cine alemán se congelaría por varios años.

Lo que unos años atrás eran amenazas represoras contra todo aquel que quisiera cruzar al Oeste capitalista alemán, en 1962 se convertiría en asesinatos públicos perpetrados por la policía del Este, que prohibiría el paso a cualquier persona que quisiera escapar de la RDA berlinesa y al mismo tiempo controlaría el flujo de comunicación entre las dos Alemanias, que ya estaban bastante divididas cinematográficamente. Así, en abril de 1962 Rusia ordenaría la construcción del “Muro de Berlín” ante los ojos de miles de alemanes que ya no podían sentirse más humillados. Kennedy por su parte permitiría la construcción del muro salvando al mundo de la devastación nuclear total, en 1963 su visita a Berlín occidental es transmitida en vivo para televisión; estas imágenes serían parte del cine documental futuro, donde se muestra a Kennedy ovacionado por cientos de miles de berlineses del Oeste; este acto, que ahora es histórico, posiblemente sería la razón que terminaría con su vida meses después, pero que volvería a congelar las tenciones con la URSS, martirizando a los alemanes del Este durante décadas.

Todos estos hechos históricos cambiarían de nuevo el curso de la sociedad mundial, el inicio de los años 60 quedarían marcados por la explosión de una revolución juvenil, que gritaba en las calles el hartazgo a este conflicto, que parecía nunca terminar, las nuevas generaciones, ya no creían en las imágenes que se les presentaban del mundo y el rechazo al lavado de cerebros propagandístico dio nacimiento a nuevas formas de expresión artística cinematográfica. La función del cine de no-ficción como instrumento de proyección histórica quedaría relevada por las agencias noticiosas, que no se darían abasto al cubrir los múltiples levantamientos y manifestaciones sociales que ocurrían en todo el globo, desde la Revolución en Irán de 1963, pasando por los golpes de estado en Chile, Argentina, Uruguay y demás países sudamericanos simpatizantes del sistema socialista, recorriendo las manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam y del racismo policiaco contra la gente de color en Estados Unidos, la Primavera de Praga, los movimientos estudiantiles en Francia y que culminarían con la filmación de la masacre de estudiantes en Tlatelolco; en México el 2 de Octubre 1968, junto con la implementación de dictaduras militares opuestas al comunismo en varios países de América y Asia.

De tal forma que la batalla militar se sustituiría por la llamada “*Batalla por la Conquista del Espacio*”, que se lidio entre los militares estadounidenses que fundaron la Administración Nacional de la Aeronáutica y



del Espacio, *N.A.S.A.*, por sus siglas en inglés; quienes tras la guerra habían contratado inteligencia e ingenieros *Nazis* para desarrollar una industria aeroespacial; contra el entusiasmo de los científicos militares Rusos, que habían robado esta misma tecnología, y con la que llevaron a Yuri Gagarin (1934-1968), a convertirse en el primer hombre en el espacio exterior. Esta batalla fue filmada y televisada por noticieros de todas las naciones que quedaron sorprendidos por la evolución científico-tecnológica a la que la humanidad había llegado producto de la guerra y al mismo tiempo con la puesta en órbita de docenas de satélites, la comunicación en “*tiempo real*” de imágenes históricas se reproducía con mayor facilidad, llevando la guerra mediática a cada hogar de la tierra como la “supuesta” transmisión en vivo de la llegada de los primeros hombres a la Luna. Estas imágenes crearon asombro y al mismo tiempo críticas al desarrollo militar que posiblemente podría llevar armas atómicas al espacio y al fomento de la construcción de satélites de espionaje global.

Con esto se alimentaría aún más el pánico dando lugar a la creación de video/manuales militares, que pretendían educar y entrenar a las poblaciones de ciudades de todo el mundo, incluyendo Alemania, ante la posibilidad de una guerra nuclear, en estos documentales se muestran simulacros, ensayos en escuelas y falsos documentales, con la finalidad de exponer al espectador ante las posibles reacciones político militares en caso de desastres nucleares o posibles ataques químicos. Estas películas se distribuyeron de forma masiva atemorizando al mundo entero, aunque la finalidad propagandística militar real era la de aliviarlos; alentando la posibilidad, que en realidad es nula, de sobrevivir a una catástrofe de estas magnitudes.

Este escenario sociopolítico, caótico, de terror mediático y logros tecnológicos, represento un perfecto caldo de cultivo para la creación de una nueva expresión cinematográfica. El cine documental quería tener un nuevo espacio en esta revolución, ya que había sido despreciado durante tanto tiempo, por lo que tenía que ser desligado de su función histórica, haciendo que los nuevos creadores documentalistas pretendieran llevar al cine de no-ficción de nuevo a un nivel artístico, vanguardista y moderno.

En una Alemania físicamente dividida, las expresiones artísticas tuvieron un claro auge que vino de la mano del denominado “*milagro económico*”, el cual cobro más fuerza en la República Federal Alemana. Los cineastas de esta región se entusiasmaron con las nuevas tendencias europeas y las revoluciones socio tecnológicas de la época, en 1962 durante la octava edición del festival de cine de Oberhausen un grupo de 26 directores, escritores y artistas de cine alemán, entre los que se encontraban, Alexander Kluge (1932), Edgarn Reitz (1932), Jean-Marie Straub (1933), Ulrich Schamoni (1939-1998) y el célebre Volker Schlöndörff (1939), firman el “*Manifiesto de Oberhausen*”<sup>47</sup> en el que dejarían clara la necesidad de crear un nuevo lenguaje cinematográfico, una industria de bajo coste monetario pero de alto valor filosófico y cultural, que compitiera con la invasión mediática estadounidense y que pudiera servir como medio de expresión para exponer el hartazgo social de los alemanes en plena Guerra Fría.

---

<sup>47</sup> Anexo 2

El manifiesto de Oberhausen expresa en muy pocas líneas –porque es eso, un manifiesto, entendido como un llamamiento- el deseo y la voluntad de un grupo de realizadores cinematográficos de rehacer, de reinventar el cine de su país.

La frase final: “El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo”, revela una aspiración generacional más o menos común en diversos movimientos similares, pero al mismo tiempo, y de modo no declarado, transmite las fracturas vividas de manera dolorosa por la sociedad alemana en sus décadas más recientes.<sup>48</sup>

Así nace el denominado “*Nuevo Cine Alemán*”, que en sus inicios austeros trató de cubrir una crítica del propio cine alemán mostrando nuevos juegos intelectuales en las temáticas cinematográfica de ficción, muchos de estos entusiastas conocían de primera mano las tendencias lingüísticas de la *Nueva Ola Francesa* con los que habían compartido más de una ocasión el trabajo como realizadores, aun así los trabajos tenían que ser de cierta manera independientes. Es hasta 1969, que llega el nuevo canciller social-demócrata Willy Brandt (1913-1992) a gobernar la RFA, que el estado Occidental Alemán comienza a financiar de manera exhaustiva las nuevas producciones cinematográficas, al mismo tiempo la televisión estatal se abre a las nuevas tendencias y también participa de la financiación de proyectos, con esto aparecen nuevos canales de exhibición alternativa a los canales americanos y de esta manera el *Nuevo Cine Alemán* fue cobrando forma y sentido.

A finales de 1960 hacen aparición en los escenarios cinematográficos los tres directores alemanes más reconocidos hasta la actualidad, cabe mencionar que ninguno de ellos firmó el Manifiesto de Oberhausen, pero resultaron ser quienes mejor entendieron la relevancia de hacer un nuevo cine que rompiera con todos los criterios artísticos establecidos por Alemania en esa época, que hicieran un incisiva crítica social y expusieran el descontento de la vida, con un particular humor alemán, estos tres mosqueteros del cine alemán fueron: Reiner Werner Fassbinder (1945-1982), Win Wenders (1945) y Werner Herzog (1942).

Lo que ocurrió es que Fassbinder, Herzog y Wenders, al tiempo que fueron fijando sus señales de reconocimiento expresivo, consiguieron una mayor difusión y aceptación, personificando por tanto a un nuevo movimiento al que se incorporaron en un segundo movimiento, aportándole un coeficiente mayor de conocimiento y respetabilidad.

Con estos tres realizadores, el Nuevo Cine Alemán, [...] dejó sus *guettos* iniciales y se abrió a un espacio más amplio. Aun así, bastante más tarde obtuvieron éxito a escala mundial.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Isaac León (2008). “*Grandes Ilusiones, (de Eisenstein a la neo-comedia romántica)*”. Edit. Uqbar, Chile. p.54

<sup>49</sup> Isaac León (2008). “*Grandes Ilusiones, (de Eisenstein a la neo-comedia romántica)*”. Edit. Uqbar, Chile. p.56

La búsqueda de una renovación se quedó de manera práctica solo en lo que cubre el cine de ficción, el cine documental tuvo muy poco auge en esta época, ya que había sido relevado por la televisión durante la década del 60. De estos tres grandes directores alemanes solo uno se enfocó de manera más teórica y práctica a revivir el *cine documental alemán*, que nadie quería hacer, este creador fue Werner Herzog, el cual desde sus comienzos experimento con el vanguardismo cinematográfico, parecido al de los años 20 con su primera obra cinematográfica “*Herakles*” de 1962. Para Herzog era importante reavivar un cine de lo real, con la vieja poética argumental del cine de Walter Ruttmann y Leni Riefenstahl, combinado con la música clásica como referente simbólico pero con un nuevo humor, desvinculada de cualquier tipo de ideología, generando así toda una nueva poética de la imagen. Para Herzog la división entre cine de ficción y el de no-ficción están marcados por una delgada línea que suele intercalarse en todas sus películas.

Obsesionado como Fassbinder en hacer cine todo el tiempo, Herzog comienza su carrera cinematográfica con producciones monumentales de bajo coste y con la participación de sus amigos, como los actores Klaus Kinski (1926-1991) y Bruno Schleinstein (1932-2010), quienes actuarían en más de una de sus películas ficcionales. En cuanto a su cine documental, la búsqueda lo lleva a cruzar todos los continentes, como solían hacerse en los documentalistas de viaje y expedición alemanes del periodo entre guerras. Su idea es revivir como al mismo tiempo renovar y hacer evolucionar el viejo cine documental del *Kulturfilm* alemán de la República de Weimar, que se había perdido durante el periodo más absurdo del nazismo y después bajo los escombros de la Alemania de posguerra.

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>50</sup>

Con estos personajes a inicios de los años 70 se da inicio a la renovación total del cine alemán que sería conocido y difundido por todo el mundo a través de festivales y proyecciones dentro y fuera de la República Federal Alemana. Su pronta aceptación, haría que los nuevos directores volvieran a llevar a todos los continentes la renovada cultura alemana, que tanto había sido demonizada tras la guerra y construirían una nueva argumentación lingüística en el cine. Haciendo de Werner Herzog el realizador estandarte de un *Nuevo Cine Documental Alemán* quien derribaría el Muro de Berlín, incluso antes de su caída.

---

<sup>50</sup> Gonzalo de Pedro y Laura Gómez (2007). “*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 Edit. Ediciones de la Filmoteca, Valencia. p.203.

## 2.2. Werner Herzog y la independencia fílmica.

En este inciso el presente estudio recorrerá la vida y obra del director alemán Werner Herzog, sus visiones cinematográficas, así como parte de su teoría del cine de no-ficción aun no publicada por el mismo, pero recitada en múltiples entrevistas y clases impartidas por todo el mundo. Para terminar en la definición, de lo que para el director representa la “*verdad extática*” y como lo introduce en toda su filmografía. Además de su incansable búsqueda de “*imágenes puras*” en torno a su definición de humanidad y naturaleza, que lo ha llevado a recorrer todos los continentes del planeta.

### 2.2.1. Crecer en Baviera.

Baviera es un estado ubicado al sur de Alemania, colinda con los Alpes Austriacos al sur y con Francia al oeste; su capital es Múnich, en este ambiente montañoso lleno de ritos paganos para espantar al frío y capital del conocido *Oktoberfest*; nace Werner Stipétic, en 1942 en la ciudad de Múnich; quien tiempo después cambiaría su nombre por el de Werner Herzog. Pasaría su infancia en un poblado de altura llamado Sachrang, localidad pequeña muy cercana a la frontera austriaca. En medio de la turbulencia mundial debido a la guerra, Baviera era famosa por no formar parte del campo de batalla y por ser hogar de campo del líder *Nazi* Adolf Hitler lugar conocido como *El Nido del Águila* donde tomaba las decisiones más importantes para la guerra y en el que vivía su amante Eva Braun (1912-1945). De acuerdo a varias entrevistas, libros e incluso su documental autobiográfico “*Selbstoptrait*”(Auto Retrato, 1985) se refiere a su infancia desde un comienzo como cercana al peligro y la muerte.

Gaste mis primeros once años aquí (en Sachrang, Baviera), vivíamos en esa casa a la derecha, éramos personas pobres y silenciosas. Nací en Múnich, pero cuando tenía 2 meses de edad, una bomba destruyó completamente la casa de alado, así que nos mudamos a este lugar, en ese momento cuando Alemania fue ocupada por los americanos, los franceses y las tropas rusas, el tamaño del país fue reducido y probablemente éste fue el único lugar que nadie había ocupado aún. Y cuando los americanos llegaron aquí en 1946, los últimos soldados de la *Wehrmacht* escaparon a la montaña, tomaron ropas de civil y abandonaron sus armas, nosotros éramos unos niños y encontramos una metralleta en el bosque que por supuesto usamos para jugar.

Esto era muy peligroso y nuestras madres, en ocasiones, se enojaban mucho. Aun así, tuvimos una muy buena infancia.<sup>51</sup>

Crecer en un lugar montañoso en la Alemania de posguerra permitió que Herzog no se desarrollara alrededor de los escombros ni tuviera que participar de pandillas o desesperaciones como los del protagonista

---

<sup>51</sup>Werner Herzog(1984). “*Autoretrato*” (*Selbstoptrait*). Prod. Werner Herzog FilmProduktion, Alemania, min. 16:52.

de “*Alemania Año Cero*” de Rosellini. Del mismo modo su contacto con la modernidad y la tecnología fue tardío, tenía la libertad de jugar en el bosque, hacer trineo de nieve, asombrarse viendo a los deportistas de esquí de la localidad y sobre todo caminar por todos los alrededores. Su primer contacto con el cine es a los once años y las primeras películas que ve son documentales expedicionarios.

Tenía once años cuando vi mis primeras dos películas, no me sentí muy tocado por la primera, esta fue sobre Esquimales construyendo un iglú, tenía muy preponderantes los comentarios y fue muy aburrida. La segunda película era sobre *pigmeos* construyendo un puente de liana a través de un río en la jungla de Camerún esta fue un poco mejor.<sup>52</sup>

A los 13 años su familia se muda de nuevo a la ciudad de Múnich en la que su mamá renta un pequeño cuarto en una pensión. Aquí pasaría su pubertad en medio de la pobreza con tres hermanos, pero rodeado de sus vecinos, los cuales eran artistas o pseudoartistas decadentes aún más pobres que su familia, a los que la casera de su pensión daba asilo y ayuda. Uno de sus más celebres vecinos de esta temprana juventud fue, el histérico actor de teatro Klaus Kinski, con quien terminaría haciendo cinco de sus más grandes películas de ficción.<sup>53</sup> A pesar de estar de nuevo en la ciudad nunca pierde su afición a caminar esto quedaría registrado en casi todas sus entrevistas, ponencias, exposiciones o presentaciones, refiriéndose de manera permanente a sí mismo como: “*Un cineasta de a pie*”. Su primera caminata, para descubrir que había más allá de las fronteras de Alemania del Oeste, la hizo a los 14 años, con rumbo al pequeño país de Albania, su motivación era escapar un tiempo de casa y por supuesto no ir a la escuela. Ya desde entonces escribía algunos guiones. Entre los 16 y 17 años se ve orillado a hacer su primera llamada telefónica para buscar a alguien que se interese por sus proyectos y consiguió algunas citas.

Yo estaba ahí, totalmente humillado y ellos veían detrás de mí esperando a que mi padre viniera al pueblo por su niño, [...] “- ¡Aha! El Jardín de niños está tratando de hacer películas hoy en día”. Todo el encuentro duro alrededor de quince segundos, después de esto simplemente gire la cabeza y abandone la oficina, entendí bien algo, tenía que ser mi propio productor. [...]

Una de las mejores amigas de mi madre estaba casada con una gran industrialista, quien poseía una gran mansión y ella me hablo sobre ver a este hombre para que pudiera explicarme como levantar una compañía productora. Él comenzó con esa ridícula voz repugnante y me la disparo por cerca de una hora: “¡Esta es una completa tontería!, ¡Tu

---

<sup>52</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 8

<sup>53</sup>Esta anécdota vivencial quedo plasmada en la cinta “*Mein Liebster Feind*” (*Mi Querido Enemigo*, 1999), que es un documental en homenaje póstumo a Kinski realizado por el propio Herzog.

estúpido!, ¡Nunca podrás hacer ese negocio!, ¡No sabes lo que estás haciendo!”. Dos días después funde la “*Werner Herzog Filproduktion*”.<sup>54</sup>

Antes de dejar sus estudios definitivamente en la Universidad de Múnich, donde cursaba la licenciatura en Historia y Literatura, Werner Herzog con 19 años viaja a Manchester donde convivió con cuatro bengaleses y tres nigerianos que compartían la misma casa vieja y con los que aprendió inglés. A su regreso a Alemania trato de seguir sus estudios, pero los deja definitivamente para seguir viajando. Primero de Múnich a Grecia, donde consigue trabajo en la isla de Creta y busca la forma de continuar su aventura, esta vez rumbo al Congo, justo en el momento en que esta nación se independizaba dentro de un mar de sangre y violencia. Aquí vuelve a tener contacto con la muerte gracias a la mordedura de las ratas del hostel donde dormía y hasta llega a ser encarcelado por algún tipo de mal entendido.

Estaba fascinado por la idea de que nuestra civilización fuera como una pequeña capa de hielo, flotando sobre un profundo océano de caos y obscuridad, y que esto, en este país, con todas esas cosas abrumadoramente peligrosas lo habían abierto. Solo que después me entere de que había llegado a una de las provincias Congolese del Este más peligrosas en aquellos tiempos. Casi todo pereció.<sup>55</sup>

La vida social en la RFA (República Federal Alemana) no era de su interés, pero tenía que mezclarse para buscar cómo financiar sus primeros proyectos. Herzog regresa a Alemania y comienza a trabajar en una fábrica de acero por las noches, con el dinero que ganaba y después de un tiempo pudo producir y dirigir su primera película, “Hércules” (*Herakles*, 1962); a los 20 años de edad estaría materializando su sueño. En este punto de la biografía de Werner Herzog aún no se daba cuenta de que pertenecía a una nueva generación de creadores que estaban motivados exactamente igual que él, en lo que respecta a libertad de expresión. Así que busca obtener una beca para estudiar en Estados Unidos, viaja a Pittsburg y en un par de meses abandona la escuela, pierde el dinero de la beca, no encuentra trabajo, por lo que tiene que vagabundear, ya que tenía problemas con su visado y termina durmiendo en su *Volkswagen* pasando frío y hambre, al poco tiempo decide ir a la frontera con México para vivir entre la ciudad de Reynosa, en Chihuahua y McAllen Texas, convive entre ranchos, cantinas, yendo a fiestas y charreadas, se transforma en payaso de rodeo y aprende español.

Tal vez uno de los consejos que puedo dar a esos que quieren meter su cabeza dentro del mundo del cine es que, por más grande que sea tu fuerza corporal o por más que puedas hacer dinero por tí mismo, no busques trabajos de oficinista para pagar la renta, [...] Ve afuera donde está el mundo real, ve a trabajar como vigilante en un sex-club, se un limpiador

---

<sup>54</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 11.

<sup>55</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 2.

en un asilo de lunáticos o en una casa de citas. Camina a pie, aprende lenguas, aprende un oficio o trata de no hacer nada con el cine.<sup>56</sup>

Al regresar a Europa, Herzog sigue vagando hasta que por fin regresa a Alemania ya con 22 años. Cuando llega se da cuenta que ahora Múnich es la capital del arte y la cultura en Alemania del Oeste. Que ya hay grandes festivales de cine y que un grupo de creadores acababan de firmar un manifiesto en el festival de cine de la ciudad de Oberhausen. Así conoció a Volker Schlöndorff y a Reiner Werner Fassbinder quienes ya estaban siendo apoyados financieramente por la RFA. Alexander Kluge, fue uno de los iniciadores del *Nuevo Cine Alemán* y fundador de la organización *Kuratorium Junger Deutscherfilm (Curaduría de Jóvenes Cineastas Alemanes)*, en el que se apoyaban los proyectos de los nuevos jóvenes creadores.

Creo que puede haber sido un candidato ideal. Me negué al dinero del *Kuratorium* por dos años. Hice tres cortometrajes, cada uno de algún modo capto la atención de los medios y de festivales de cine, y claro la proyección de las películas incluso ganó premios un par de años después.<sup>57</sup>

Estas tres películas fueron “*Heracles*” (*Hércules*) de 1962, “*Game in the Sand*” (*Juegos en la Arena*) de 1964 y “*Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz*” (*La Singular Defensa del Fuerte Deutschkreutz*) de 1967. Estas tres cintas tienen como referente la vida misma de Herzog, es un material muy personal; la primera es un ensayo visual muy del estilo del documental poético, filmada en blanco y negro, presenta imágenes extraídas del mundo histórico en las que contraponen imágenes de fisicoculturista haciendo pesas, con imágenes de algún terremoto para finalizar con las de algún ejército y su fuerza aérea, todo montado a contrapunto con una música de jazz ligero, dividida en capítulos con cortinillas al estilo del cine mudo, siendo así que su primer intento cinematográfico parecía tener una narrativa documental parecida a la de los años 20.

La segunda es un misterio que pocas personas han visto y que sólo Herzog sabe de qué trata.

Actualmente sólo unas tres o cuatro personas la han visto y he sido muy cuidadoso de ponerla fuera de circulación casi inmediatamente después de terminarla. Es la única película que no publicaré nunca en toda mi vida. He pensado incluso en destruir el negativo antes de morir. Es acerca de cuatro niños y un gallo, pero es difícil hablar al respecto, porque durante el rodaje tuve la sensación de que las cosas se estaban yendo fuera de control.<sup>58</sup>

La última es un cortometraje que sirvió de referente para su primer largometraje, en este se presenta a cuatro personas que encuentran refugio en el *Fuerte Deutschkreutz* abandonado por militares rusos después de la guerra, sin diálogos y solo narrado por una “voz de Dios” (que no es la de Herzog), como si fuera un

---

<sup>56</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 12

<sup>57</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 25

<sup>58</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 18-19

documental. Estos primeros intentos de cine tienen muy pocos diálogos y no son del todo expuestas las motivaciones psicológicas de los personajes.

Así en 1968, a la edad de 26 años, Herzog crea su primera película de ficción de larga duración, financiada en parte por el mismo y en parte por el *Kuratorium* de Kluge. “*Lebenzeichen*” (*Signos de vida*), es una historia, basada en parte en la novela “*La Locura Invade el Fuerte Ratonneau*” (*Der Tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau*) de Ludwig Archim von Armin (1781-1831). En la adaptación de Herzog, la película esta narrada en voz en *off* muy al estilo del documental noticioso de guerra; aquí sigue mezclando sus experiencias personales, con su idea de locura humana. Al mismo tiempo mezcla la narrativa documental con imágenes reales, alrededor de una historia ficticia al ritmo de una *lyra* folclórica griega; esta música, el apellido del personaje principal y la actitud militar del resto de los personajes, en esencia histórica, no tiene nada que ver con el Nacismo dándole un gran toque de absurda ironía.

Esta película le hace obtener su primer gran premio, el *Bundesfilmpreis* (Premio Nacional de Cine) de Alemania Occidental y el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín. Con el dinero de estos premios pudo financiar sus siguientes películas y se ganó el respeto de toda esta nueva industria cinematográfica en Alemania. De esta manera, Werner Herzog comienza a formar parte del club del *Nuevo Cine Alemán* y pronto comenzaría a producir sus primeros documentales de manera más formal.

### **2.2.2. Werner Herzog y la Comunicación en el Nuevo Cine Alemán.**

Como todo buen Bávaro Werner Herzog no se sentía muy Alemán, se identificaba más con su cultura de montaña y con su dialecto original, del mismo modo que no se identificaba con la primera generación de *Nuevo Cine Alemán*, pero acepta que al final fue arrastrado por una segunda ola, junto con Fassbinder y con Win Wenders, de los cuales se hizo buen amigo. Aun así, su intención de buscar siempre la independencia fílmica no le hizo sobresalir tanto al principio de su carrera.

Siento que mis películas no son sólo muy alemanas, estas son explícitamente Bávaram. Hay una cultura diferente en Baviera. Es un área que específicamente nunca se consideró en si parte de Alemania. Mi primera lengua fue Bávaram lo que me creo un verdadero choque cultural, cuando por cerca de un año, mientras estaba en la escuela en Swabia en la que los niños hablaban un lenguaje diferente, fui molestado por los niños quienes trataban de imitar mi acento raro; a la edad de once años tuve que aprender *Hochdeutsch* esta fue una experiencia dolorosa [...] Escribo en alemán, pero soy más Bávaram. Ser Bávaram significa lo mismo que ser Escoceses en Inglaterra. Como los escoceses, los Bávaram



son muy fuertes tomando, fuertes peleando, con un corazón muy caliente, y muy imaginativos.<sup>59</sup>

Por tal motivo, una de las principales motivaciones textuales y narrativas de Werner Herzog expuestas en sus primeros experimentos documentales y en algunas de sus primeras películas de ficción, fue la de trabajar con algunas de las dificultades que existen entre los humanos para ejercer una buena comunicación ya sea entre los integrantes de una cultura o entre diferentes culturas, combinando con su propia visión de lo Bávaro en su narrativa visual. Así pues, produce dos diferentes cortometrajes de corte documental, pero montado con diálogos incoherentes que caen rápidamente en la ficción, exponiendo de antemano la dificultad comunicativa con los personajes. La primera es "*Latzte Worte*" (*Última Palabra*) de 1968, grabada en dos días y editada en uno, muestra a un músico que sólo se comunica tocando la lira en un café y aparece repitiendo una y otra vez a la cámara, "*¡No quiero hablar!*", "*¡no voy a hablar!*", pero por las noches, transmite el tormento de haber sido sacado a la fuerza de la isla por ser el único sobreviviente a un contagio de lepra a través de la música. Ya desde el comienzo la música comienza a formar parte esencial del material fílmico de Herzog incluso el sonido del lenguaje comienza a tener cierto poder magnético. La siguiente película es "*Massnahmen gegen Fanatiker*" (*Precauciones Contra Fanáticos*) de 1969, la cual tiene esa misma narrativa documental falsa, presenta un juego de repetición lingüística, pero entonado en diferentes tipos de acentos en alemán, interpretado por diferentes actores y famosos presentadores de medios que por coincidencia estaban con él en una carrera de caballos que se realiza anualmente en Múnich, al mismo tiempo experimenta por primera vez con la imagen a color y con el humor alemán que es tan difícil de entender para otras culturas.

Estas cintas, dejan clara la motivación lingüística que inspira a Werner Herzog para adentrarse en la cultura, sin embargo, llevaría esta visión de comunicación al siguiente nivel con su siguiente proyecto documental, "*Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika*" (*Los Médicos Voladores de África Oriental*) de 1969, el cual fue un encargo bien pagado, para la televisión patrocinado en parte por la BBC y por la Fundación de Búsqueda Médica en África. Al principio parece ser un documental más sobre la pobreza y la ignorancia de los kenianos que se resisten a occidentalizarse, el reportaje está narrado por David Oxley quien juega a la "*voz de Dios*", pero detrás de esa voz esta un guion escrito por Herzog, el cual se desvía del encargo que le hicieron, exponiendo las dificultades que tienen los "*médicos voladores*" en África para hacer que las tribus tribales los entiendan y puedan prevenir o curar sus enfermedades. Por ejemplo, expone como los doctores pueden tardar dos años en obligar a ciertas tribus para que se atrevan a subir cinco escalones del consultorio móvil y no ocupar ese tiempo para entender porque para ellos es tan difícil subir, entenderlos y aproximarse a su cultura; no hacerlo implica signos colonialistas y de extinción cultural.

Está claro que los cerebros procesan imágenes en diferentes sentidos, no puedo mantener las figuras fuera, no puedo quedarme con que ellos ven diferente que nosotros.

---

<sup>59</sup> Werner Herzog (2002). "*Herzog on Herzog*". Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 23.

Conocemos tan poco acerca de la visión y del proceso de reconocer imágenes y como el cerebro sondea a través de ellas y les da sentido, que después de hacer *Los Doctores Voladores* me quedo muy claro que la percepción de alguna manera está condicionada culturalmente y en sociedades diferentes funciona de maneras diferentes.<sup>60</sup>

Este hecho cinematográfico, es un precedente en la filmografía de Herzog, ya que de alguna manera rompe con los estándares del viejo *Kulturfilm*, en el que se exponía a los africanos de diferentes países y tribus, en expediciones de los años 30, justo como animales de la naturaleza, atrasados e incultos y no como integrantes de culturas diferentes que no necesariamente requieren occidentalizarse, ni catolizarse; sino que tienen sus propias costumbres, mostrando con esto los nuevos métodos de conquista por medio de la ayuda médica internacional.

Así en sus siguientes largometrajes Werner Herzog incluirá a personas con rasgos diferentes, con capacidades de comunicación distintas, pero pertenecientes a su propia cultura, esos mismos personajes que en el pasado *Nazi*, fueron asesinadas por sus carencias físicas por medio de la Ingeniería Social Eugenésica. En estas películas Herzog los presentara como humanos, “*tal vez más humanos que el humano mismo*”. Rescatando la vieja estética del arte expresionista alemán de entre guerras, por medio de esta imagen del humano discapacitado rechazado por ser distinto o señalado permanentemente por su pequeño tamaño. Herzog los rescata para humanizarlos y hacerlos gritar. Estas películas son: “*Auch Zwerge Haben Kein Angefangen*” (*También los Enanos Empiezan Pequeños*) de 1970, que es su segundo largometraje de ficción, donde sus personajes principales son personas muy pequeñas de estatura, pero con muchísima determinación y “*Fata Morgana*” de 1970 que es otro ensayo visual que combina narrativa documental con ciencia ficción; en estas dos películas pretenden que el espectador aporte los significados a las imágenes, haciendo del guion algo completamente flexible al entendimiento simbólico, obviamente la reacción del público fue categorizarlas de “*películas psicodélicas*” de la *era hippie*, abstractas y difíciles de entender.

A esta producción fílmica le siguió “*Behinderte Zukunft*” (*Futuro Limitado*) de 1971, documental corto en el que maneja una narrativa crítica social bastante simbólica. Este documental, no solo trata sobre las carencias en los servicios médicos para tratar discapacidades, sino que pone especial énfasis en la mentalidad de los viejos alemanes que no olvidaron sentir lastima por las personas diferentes y que ya en la Guerra Fría seguían convencidos de que habría que “*terminar con su sufrimiento*”. Quedando claro que tan profunda seguía siendo la educación que recibieron los alemanes a través del *Kulturfilm* Eugenésico de Goebbels. Las texturas alcanzadas con sus ficciones y éste otro intento documental, lo confrontan con su quehacer cultural. Mientras que, Win Wenders colocaba como personaje de sus películas al Muro de Berlín, y Fassbinder ridiculizaba a los militares *Nazis*, Herzog sacaba a los discapacitados aprisionados en el sótano de la cultura colectiva de la RFA y se confronta directamente con aquel ministro del *Kulturfilm* alemán de inicios de la Segunda Guerra.

---

<sup>60</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 46

Así en 1971, prepara el que sería su primer documental de largo metraje, narrado discretamente por él mismo, “*Land des Schweigens und der Dunkelheit*” (*El País del Silencio y la Oscuridad*). En sus primeros trabajos, queda claro que quienes mejor entienden a las personas diferentes son ellos mismo, así que de alguna manera Herzog le pide a la señora Fini Straubinger que le presente a sus amigos y conocidos de la Sociedad de Sordo-Ciegos de Múnich. El nivel discursivo termina siendo tan profundo que sorprende al mismo Herzog.

No puedes usar el lenguaje de signos porque no ve, no puedes hablar con ella porque no puede escucharte, y sin embargo es un ser humano muy profundo, luminoso, carismático y maravilloso. En cierta manera está dentro de nosotros, en algún sentido ahí es donde reside la fascinación de la película. Experimentar el mundo de un modo muy reducido y, no obstante, con gran riqueza, es algo que tiene que ver con todos nosotros. ¿Cómo aprender cosas del mundo?, ¿Cómo superamos la tremenda dificultad de la comunicación?, ¿Cómo contactamos unos seres humanos con otros?, En este caso es un modo táctil. No hay otra forma de entrar en contacto con una persona sordo-ciega. De algún modo “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, dio más profundidad a lo que había hecho hasta ese momento, y nunca abandone esta especie de “*nivel más profundo*”.<sup>61</sup>

Este “*nivel más profundo*” al que se refiere Herzog es el tocar con imágenes los tabús más profundos de la sociedad alemana, no el criminal psicópata, ni el sexual compulsivo, sino esos tabús sociales casi aceptados, sus personajes en estas películas son individuos desesperados y solitarios, rebeldes sin un lenguaje claro, sin pasado, sin sombra, pero con muchísimas ganas de comunicar su sufrimiento. Son personajes marginalizados, fuera del sistema convencional. Están como muchos humanos aprisionados por las barreras lingüísticas y culturales.

A partir de este momento Werner Herzog construiría un nuevo lenguaje visual de no-ficción para cubrir este vacío lingüístico, a través de códigos bastante claros que compartirían absolutamente todos los personajes de sus películas, ya sean ficciones o no-ficciones cada personaje tendrá esta carga simbólica. Los personajes no están locos, no están enfermos, lo que sufren es ese “*dolor del mundo*” que no los entiende deformándolos mental y físicamente. Es esa sociedad la que los lleva a la locura; la modernidad, la nueva era de civilización es la que los pone locos de varias maneras.

Otra cosa que diría, es que mis películas parecen similares en este sentimiento acerca de la vida y son parecidas en algún sentido u otro por una simple razón. Están tan cercanas unas de otras, como si fueran las partes de un gran cuerpo; que puestas todas juntas, son como

---

<sup>61</sup>Werner Herzog (2008). Entrevista para TV, “*Beyond Reasons*”, Conducido por Steve Cole, Prod. BBC, Inglaterra.

una sola película, con muchas dimensiones diferentes enlazadas en una simple cadena de películas.<sup>62</sup>

Así poco a poco va quedando claro que Werner Herzog no le da demasiada importancia a la base ideológica de la época, eliminará por completo la propaganda bélica y tampoco recurrirá a aspectos filosóficos ni psicológicos en sus personajes como actores sociales, sino que interpretará una estética de lo natural y la poética de lo bello experimentando con imágenes provenientes de ensoñaciones producto de las pasiones, discapacidades o pesadillas de sus personajes, haciendo de la naturaleza un sujeto más que detona la histeria colectiva de los actores sociales atrapados en sus garras. De tal modo Herzog, dejará abierta la puerta para que los espectadores y críticos se quiebren la cabeza pensando en las motivaciones que orillan a este director bávaro a conseguir “*ese tono de suma locura*”. Mostrando un tipo de *nivel profundo de verdad* en la realidad de las historias que expone, al mismo tiempo poco a poco se adentrará en la profunda atmósfera del viejo expresionismo alemán de la mano de la crítica de cine exiliada durante la guerra Lotte Eisner.

### **2.2.3. La Naturaleza Salvaje y Extrema de Werner Herzog.**

Su siguiente película de ficción es la película “*Aguirre´s, der Zorn Gottes*”. (*Aguirre, la Cólera de Dios*) que filmaría en 1972, justo a la edad de 30 años y que sería la película que le daría un reconocimiento internacional, gracias a que permaneció por más de dos semanas en los cines de París. Aquí Herzog, mezcla por primera vez una historia basada en hechos reales, combinada con una ficción adaptada por él mismo, dándole vida a un “gran perdedor” dentro de las líneas de la historia de la conquista de América. A partir de la filmación de esta película, Herzog empieza a poner cierto énfasis en el paisaje que rodea a sus personajes dentro de las historias de sus documentales; siendo su propio abuelo un arqueólogo quien lo introdujo a la conciencia de la importancia del terreno, Herzog siempre supo que el paisaje forma parte esencial de la cultura visual alemana, tal como se puede ver en las primeras grabaciones de viaje y expedición de los años 20, solo que la cultura visual de viaje de aquella época, se romantizó y mitificó haciendo de estas películas simples postales turísticas en video carentes de poesía. Por lo que la naturaleza como *signo expresivo* sería primordial en la comunicación *Herzoguiana*, ya que rompería esos viejos cánones del *Kulturfilm Nazi*, en que el hombre formaba parte del equilibrio de la evolución naturalista y donde se señalaba la importancia de la raza como organismo de supervivencia, para Herzog la naturaleza real es peligrosa y violenta, por lo que comienza a ser un personaje más de sus películas de ficción pero sobre todo de sus documentales, acentuando el paisaje y la naturaleza como un factor que motiva las locuras humanas y que provoca una constante desesperación por salir de ella.

La jungla es realmente todo aquello que soñamos, nuestras emociones más profundas, nuestras pesadillas, no es solo una locación, es el estado de nuestras mentes. Tiene casi cualidades humanas. Es una parte vital de los personajes dentro del paisaje. La cuestión que me pregunte a mí mismo cuando me confronte a la jungla fue, ¿Cómo puedo usar este

---

<sup>62</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 69

terreno para retratar paisajes de la mente? [...] Quiero dirigir paisajes tal como dirijo actores y animales. La gente cree que bromeo, pero es verdad. Incluso, trato de introducir dentro del paisaje una atmosfera certera, usando sonidos y visión para darles una personalidad definida.<sup>63</sup>

La naturaleza y el paisaje para Werner Herzog deja de ser ese referente de paraíso que se difunde en los medios occidentales, se convierte en un reto que sólo es explicado por la violencia y la obscenidad del medio ambiente. En su siguiente película documental “*Die Grosse Ekstase der Bildchitzers Steiner*” (*El Gran Éxtasis del Escultor de Madera Steiner*) de 1973 deja clara esta idea; a diferencia de *Aguirre*, no comienza con un paisaje a solas, ni con un prólogo, sino que pone al excampeón de salto de esquí Walter Steiner (1951), en una escena alentizada, saltando por encima de esa naturaleza que en varias ocasiones ha puesto en riesgo la vida del deportista. El solo hecho de pretender conquistar los límites humanos a través de los límites naturales puede terminar con la vida del aventurero, pero al mismo tiempo la sola idea de lograr conquistar la propia naturaleza humana puede llevar al aventurero a un éxtasis, a una gran epifanía, tan profunda, como el que seguramente vivió Herzog tras el éxito de “*Aguirre, la Cólera de Dios*”. La narrativa de este documental tiene la textura de un reportaje deportivo, donde aparece repetidamente Herzog describiendo lo que sucede alrededor del torneo mundial de salto de esquí.

Cabe mencionar que el suizo Walter Steiner, representaba para Werner Herzog, un héroe en la vida real, al cual admira, lo presenta no solo como un deportista de esquí sino también como un artista que trabaja la madera con el cual ve identificada su visión de la soledad, la naturaleza y la montaña. Durante la película Steiner hace repetidas críticas hacia el negocio del deporte de riesgo, que en la actualidad ha cobrado la vida de varios deportistas que buscan *conquistar lo inútil*.<sup>64</sup> Empieza diciendo: – *el esquí ha llegado a un punto peligroso, pero nadie quiere hablar del miedo. Estamos llegando al límite*. Después a lo largo de la película, en un momento de crisis, Steiner reflexiona más profundamente diciendo. – *Me siento como si cincuenta mil personas esperaran verme caer*.<sup>65</sup> Así que Herzog hace una sutil reflexión sobre las motivaciones que tiene Steiner para arriesgar su vida. Lo que descubre es el “*éxtasis*” que el deportista alcanza, no al conquistar los records mundiales que el deporte impone, sino al hecho de suspenderse en el aire como si volara. Al final para Herzog ese *éxtasis* está claramente grabado en celuloide con cámaras de alta velocidad, que hacen del hecho histórico, una ficcionalización de la realidad, ya que con esta imagen alentizada hace que Steiner literalmente vuele como un pájaro sobre las cabezas de los espectadores, acto que Herzog define como “*el encanto del salto de esquí*”; cuando el mundo se detiene un segundo y las tenciones de Steiner desaparecen. A partir de este momento su propio *éxtasis* comenzaría poco a poco a ser la motivación del mismo Herzog para continuar

---

<sup>63</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 81.

<sup>64</sup> “*Conquista de lo Inútil*” es el Diario de Personal escrito por Werner Herzog y publicado con este título, en el que describe lo que pensaba y planeaba mientras rodaba la película *Fitzcarraldo* en 1979

<sup>65</sup> Walter Steiner (1973). *Die Grosse Ekstase de Bildchitzers Steiner (El Gran Extasis del Escultor de Madera Steiner)*, Psdprod. Werner Herzog Filmproduktion. Alemania. Min 4:41 y min 25:50.

haciendo cine, su propia *conquista de lo inútil* comenzaría a darle sentido a sus películas. Tanta afinidad con el deportista extremo la deja impresa al final del documental con un poema que el propio Steiner escribe.

Debería estar solo en el mundo.

Solo yo Steiner, ningún otro ser vivo.

Sin sol, ni cultura.

Yo, desnudo en una roca alta.

Sin tormenta, ni nieve, ni bancos,

Ni dinero, ni tiempo, ni aliento.

Entonces por lo menos no tendría miedo.<sup>66</sup>

Estos recursos van construyendo poco a poco el lenguaje *Herzoguiano*, detonando sus más oscuras intenciones y se convierte en una de las etapas más creativas del director. La cual sería potenciada, gracias a que hace amistad con la exiliada en Francia, Lotte Eisner (1896-1983), quien abandono Alemania junto con Fritz Lang (1890-1976), en cuanto Hitler llegó al poder en 1933, Eisner había escrito en 1952, su libro “*La Pantalla Demoniaca*”, que junto al libro de su amigo Siegfried Kracauer (1889-1966), “*De Caligari a Hitler*” publicado en 1947, analizaban las virtudes y defectos del *Cine Expresionista Alemán*, de 1920 e inicios de 1930; los dos insistían en la idea de que los alemanes en general, en esa época, tenían una afinidad muy especial por el terror y lo monstruoso, por los misterios y la mística de la vida, diciendo que posiblemente esta fascinación terminó convirtiéndose en realidad con la llegada del Nazismo. Eisner afirmaba que los claroscuros y las extrañas actuaciones del Cine Expresionista tenían un “*modo de ser*” para el cual, existía un término especial que solo podía definirse en alemán.

*Stimmung*, una palabra prácticamente intraducible, “*mood*” (atmósfera), podría ser su equivalente en inglés. Desde la publicación de mi libro *L'Ecran Démoniaque* (La Pantalla Demoniaca) los franceses adoptaron “la *Stimmung*” en lugar de su “*Atmosphère*”.<sup>67</sup>

Este libro y esta mujer dejan una gran huella en la carrera de Werner Herzog, haciéndolo parte de una generación huérfana, que tenían ante sí una deuda con la historia y con su cultura, comienza a ver la necesidad de profundizar en el trabajo que dejaron los abuelos del *Cine Expresionista Alemán* y de alguna manera volverlos a la vida quitándoles la propaganda bélica y fascista. Con esta temática e intención Herzog realiza, “*Kaspar Hauser: Jeder für Sich und Gott Gegen Alle*” (*El Enigma de Kaspar Hauser*) en 1974 y más tarde “*Herz aus Glas*” (*Corazón de Cristal*) en 1976, con las que logra montar una enigmática “atmósfera medieval”

---

<sup>66</sup> Walter Steiner (1973). *Die Grosse Ekstase de Bildchnitzers Steiner* (*El Gran Extasis del Escultor de Madera Steiner*). Psdrod. Werner Herzog Filmproduktion. Alemania. Min 42:55.

<sup>67</sup>Lotte Eisner (1980). “*El Cine Mudo Alemán*”. Neuilly, Francia. p. 10

en la imagen ficticia, haciendo resurgir la textura primordial del viejo Cine Expresionista de la República Democrática de Weimar.

Construir películas con la atmosfera del Cine Expresionista, combinado con personajes, situaciones cuestionables y temas tabú profundos crearon muchísimas críticas por parte de grupos defensores de derechos humanos e incluso de organizaciones protectoras de animales, por la manera en que Herzog presenta personas, animales, discapacitados y casi locos como personajes principales. Militares desquiciados, enanos ciegos, simios crucificados, dromedarios hincados, personas sin brazos, ni piernas, asesinos esquizofrénicos, deportistas suicidas, espectáculos de fenómenos y esos personajes que solo ríen desesperadamente en un rincón, todos estos elementos hacen que el propio Herzog no se considere a sí mismo un artista comparable a los viejos cineastas de los años 20, sino que cree fervientemente en la idea del artesano medieval alemán, sin nombre, que hace piezas de artesanía visual, un poco recargadas casi barrocas, así pues su siguiente objetivo no implica la fama ni el rigor artístico clásico, sino la búsqueda de “legitimar” la cultura alemana en el cine. Regresar los causes del río de la imaginación alemana a donde originalmente pertenecían antes del *Nazismo*. Para esto, era necesario que Lotte Eisner, a pesar de su avanzada edad, permaneciera en la teoría crítica del cine mundial y para que, como el propio Herzog dice, pudiera bendecir su trabajo<sup>68</sup>.

Lotte era una de las más importantes historiadoras de cine que el mundo nunca había visto, había conocido personalmente a todas las grandes figuras del primer cine: Eisenstein, Griffith, Sternberg, Chaplin, Murnau, Renoir, incluso a los Hermanos Lumière y Mèliès. Y de otras generaciones también: Buñuel, Kurosawa, a cada uno. Así que solo ella tenía la autoridad y la personalidad de declararnos legítimos, y fue de vital importancia cuando ella insistió en que, lo que mi generación estaba haciendo en Alemania, era legitimar la cultura filmográfica que Murnau, Lang y los otros cineastas Weimar, habían creado previamente varios años atrás.<sup>69</sup>

Era tanto el fervor que sentía Herzog por Eisner, que en el invierno de 1974, después de grabar *Kaspar Hauser* y antes de *Corazón de Cristal*, decidió ofrecer un sacrificio personal caminado desde Múnich a París a través de cientos de kilómetros, solo porque había escuchado que Eisner estaba hospitalizada grave y con muy pocas posibilidades de sobrevivir, al hacerlo pensaba que su amiga no moriría, cosa que casualmente pasó y por lo cual Herzog mismo se adjudica el milagro que hizo que Eisner durara con vida hasta 1983. Esta experiencia de caminar, que de algún modo iluminaría su conciencia y afectaría su futuro quehacer fílmico la dejaría plasmada en su libro “*De Caminar en Hielo*”.

---

<sup>68</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 153.

<sup>69</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 153.

Así que en su siguiente filmación documental Werner Herzog trata de llevar al espectador al interior de este expresionismo reflejado en la imagen barroca y extravagante de los subastadores de ganado en Texas. La forma en la que visten, sus rostros campiranos de inicios de los 70, habla tanto acerca de la expresión de la “*américa sureña profunda*”, la cual termina teniendo esa atmosfera del *Oktoberfest*. Esta película sería el primer documental que Herzog titularía con un nombre en inglés debido a la dificultad significativa que tiene traducir este trabalenguas estadounidense. “*How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*”, la cual también resulta difícil traducir al español, filmada en 1976, su finalidad narrativa es mostrar el campeonato internacional de oradores de subastas, los cuales hablan particularmente rápido, tanto que se convierten en canticos que recitan la poesía del capitalismo, pastores de la iglesia del consumo que participan del ritual del lenguaje extremo que también hipnotiza a los compradores de ganado.

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 los 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 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 “solo” 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 que también está muy cerca de la música.<sup>70</sup>

A partir de este momento las palabras “extremo” y “definitivo” comenzaran a construir el mito de que Herzog es a la fecha el cineasta más extremo y peligroso de la historia del cine. En 1978 prepara un viaje suicida para hacer el documental más riesgoso y extremo nunca antes filmado, la posible erupción de un volcán que haría pedazos la pequeña isla de Guadalupe en las Antillas Francesas de América del Sur, titulada “*La Soufrière: Warten auf eine Unausweichliche Katastrophe*” (*La Soufrière: A la Espera de una Catástrofe Inevitable*), su idea básicamente era por un lado filmar el poblado de Guadalupe vacío tras la evacuación de sus pobladores y al mismo tiempo buscar a las personas que se resistieron a abandonar la isla y que están ahí pacientemente esperando la muerte, un tabú social bastante profundo “*el hombre solitario que no tiene miedo a morir*”, tal vez porque la misma sociedad a la que pertenecen ya los han matado, marginalizándolos y etiquetándolos de pobres vagabundos sin familia, huérfanos sociales abandonados a su suerte. El problema de comunicación lo tiene un poco Herzog ya que tiene que hablar con los testigos con su mal francés, el miedo se percibe en sus personajes, aunque lo niegan, es el extremo propio y ajeno. Este es el primer Documental donde abiertamente Herzog interpreta la “*voz de Dios*”. Al parecer la Guerra Fría estaba creando mucho miedo, pero para Herzog el planeta

---

<sup>70</sup> Geen Walsh (1980). “*Images at the Horizon: a workshop with Werner Herzog*”. Edt. Faces Multimedia Center. New York, EE UU. p. 10-11.



mismo se estaba moviendo a la catástrofe, esa situación apocalíptica donde la naturaleza puede convertirse en un infierno. Al final del documental, deja ver lo absurdo que fue arriesgarse tanto y el fracaso de la película está marcado desde el hecho, de que el volcán nunca explotó, el clímax que el propio Herzog quería grabar y que nunca llegó.

Cada año que pasaba, Herzog hacía y estrenaba nuevas películas, un fanático, un convulso de la creación cinematográfica que nunca se detiene. Así en 1978 y 1979 hace de manera consecutiva sin detenerse ni un segundo, sus siguientes filmaciones ficticias, “*Nosferatu, the Vampyre*” (*Nosferatu, el Vampiro*) y “*Woyzeck*”, en las cuales reafirma toda esta afinidad expresionista grotesca y absurda repitiendo a varios de sus actores principales. Este fue un momento decisivo para Werner Herzog, ya que muchas de sus películas no eran nada populares porque constantemente recibía críticas, esto tenía muy desmotivado al cineasta.

Tengo un recuerdo muy vivido sentado con Lotte en su departamento en París tomando té y casi casualmente diciéndole “*Simplemente no puedo continuar*”. Y entre sorbos de té, masticando una galleta, sin siquiera mírame, muy calmada solo dijo. “*No vas a renunciar. La historia del cine no te abandonará*”. Entonces comenzó a hablarme acerca de sus vecinos ruidosos o algo así. Este fue uno de los momentos clave en mi vida.<sup>71</sup>

Así, vuelve con más fuerza y confianza en sí mismo, en busca de seguir conquistando sus límites. En 1980, mientras preparaba su siguiente y más arriesgada película de ficción; filma en Estados Unidos, dos cortos documentales muy parecidos entre ellos, “*Glaube und Wärungh: Dr. Glen Scott Fernsehprediger*” (*El Hombre Enojado de Dios*) y “*Huie’s Sermon*” (*El Sermon de Huie*). Aquí jugaría con un tema bastante delicado, el discurso oral religioso, la hipnosis de masas. En la primera presenta al Dr. Glen Scott quien tiene un programa de televisión en California en el cual transmite durante horas, un discurso de corte religioso protestante para supuestamente recaudar fondos por teléfono para hacer donaciones a centros de ayuda, Herzog explora al personaje como un humano solitario, triste y rodeado de bienes materiales. Pero el éxtasis llega mientras el Dr. Scott graba su programa, Herzog hace una toma larga de aproximadamente 15 minutos sin cortes, en la que el Doctor Scott hace un acto bastante teatral en el que comienza a pedir que la gente que llamen para donar dinero; con pausas silenciosas poco a poco va llevando a los espectadores por los caminos oscuros del discurso de la ayuda social; de pronto como una “*bomba*” el doctor explota en un grito de furia, en el que pone en duda las creencias de los televidentes, hace gestos, manotea, grita, se sienta, hace silencio, vuelve a gritar, hasta llegar a un punto bastante amenazante diciendo que sus propios televidentes merecen el infierno por no aportar donativos a sus causas, todo un actor.

---

<sup>71</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 153 – 155.

En el *Sermón de Huie*, presenta a otro tipo de hombre, pero con el mismo tipo de discurso, solo que entonado de una forma rítmica bastante diferente. Esta es una filmación de la *MisaGóspel*<sup>72</sup> de una comunidad Afroamericana de Brooklyn en Nueva York. Huie Rogers es el pastor de un templo religioso, el cual está adornado con madera y telas color rojo vino. Acompañado de un coro, comienza su liturgia ritual; en esta película se vuelve a apreciar el ritmo meticulosamente preparado que tiene el pastor, para llevar al *éxtasis* a sus feligreses, para hacer que se levanten de sus asientos, cantando y gritando “*Aleluya*”, hace exactamente lo mismo que el Dr. Scott, pausas, gritos, gestos, manoteos, pero no hace amenazas el discurso es más cordial y el ritmo es puro *Blues*, la gente casi puede bailar ese discurso, no hay preguntas, ni paisajes, es sólo el rito del discurso.

De cualquier forma, estos dos documentales hacen recordar el conflicto que presenta el poder del discurso oral; el Dr. Glen Scott, se parece a la voz del enojado Adolf Hitler, quien mientras hacía sus discursos en plazas públicas, hipnotizaba a su audiencia a través de gritos, pausas, gestos y amenazas. El Pastor Huie Rogers, tiene el ritmo dinámico conciliador de Martin Luther King (1929-1968), a ritmo *blusero*, directo, con el lenguaje de la gente, pero con los mismos tiempos rítmicos de silencio y tonos altos de voz, pausas, silencio, y una voz fuerte. Estos ejemplos del poder del discurso oral, muestran los peligros del lenguaje y la entonación, el ritmo ritual que hace que los humanos se guíen con tal fuerza como abejas a la miel, otro ejemplo de *lenguaje extremo*.

El ritmo, la música, la ópera, el teatro, son parte de la comunicación humana, pueden enriquecer al espectador, hacerlo viajar, iluminarlo, pero al mismo tiempo puede aturdirlos, hipnotizarlos, hacerlos sufrir y llevarlos al abismo; por lo que hay que comprenderlos y estudiar sus dimensiones.

#### **2.2.4. “La Opera de la Selva” La Visión Musical de Herzog.**

A la edad de 39 años, Werner Herzog se embarca de nuevo con dirección a Perú, esta vez para grabar su más ambiciosa y arriesgada película de ficción, *Fitzcarraldo* en 1981 y es acompañado nuevamente por su “*mejor enemigo*” Klaus Kinski, para hacer pasar un barco a vapor a través de una montaña y después hacerlo cruzar por los rápidos ríos peruanos colisionando con las piedras al borde de la muerte, una vez más.

El riesgo, lo extremo, la búsqueda de alcanzar los sueños y el miedo a la muerte vuelven a ser los temas clave del director para realizar esta aventura visual, pero en esta ocasión, la música jugará un papel más importante, como personaje subjetivo que domina las motivaciones psicológicas de todos los participantes; la hipnosis musical y el fanatismo por lo folclórico.

---

<sup>72</sup>En su definición más restrictiva, es la música religiosa que surgió de las iglesias afroamericanas en el siglo XVIII y que se hizo popular durante la década de 1930. Más generalmente, suele incluirse también la música religiosa compuesta y cantada por cantantes cristianos sureños, independientemente de su etnia.

Cabe mencionar que, en la Alemania de postguerra, aparte de censurar cierto tipo de imágenes que evocaran al Nacismo, también se comenzó a prohibir todo tipo de referencias musicales como las composiciones folclóricas de los pueblos, pero se le tenía especial miedo a la música de Richard Wagner y a la ópera alemana en general. Esta música se convirtió en tabú durante décadas, así que varios directores del *Nuevo Cine Alemán*, explotaron este recurso para satirizar la nueva postura musical a finales de los 70's y principios de los 80's.

Las grabaciones compuestas que pronto se volverían básicas en el Nuevo Cine Alemán resultaron del saqueo libre de música existente, algunas veces mezcladas con grabaciones originales, creando en el proceso extraños híbridos culturales e históricos. Por ejemplo, en *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* / (*Las Amargas Lágrimas de 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 pop experimental que ha estado colaborando con Herzog a lo largo de su carrera.<sup>73</sup>

Confrontarse con la música clásica y la ópera alemana tenía sus riesgos, todo el *Kulturfilm Nazi* había tenido esa textura, pero no era un secreto que gran parte del éxito discursivo de aquel cine tenía que ver con este horizonte musical, al cual ya estaban acostumbrados los alemanes quienes desde el siglo XVIII y siguientes asistían a las óperas de manera ritual, como asistir a misa cada domingo.

Werner Herzog ya llevaba tiempo experimentando con la música, como símbolo de drama y poesía, pero las colaboraciones realizadas por el grupo musical Popol Vuh le daban un tono casi *hippie* sesentero progresivo a sus películas, que en ocasiones pretendía ser medieval, pero que por lo regular jugaba con el tabú folclórico de la Alemania profunda. No es hasta la llegada de *Fitzcarraldo*, que su interés personal por la ópera, especialmente la *Wagneriana*, empieza a cubrir la atmósfera de casi todas sus siguientes películas, incluyendo sus documentales y lo llevan incluso, a dirigir más de una Ópera Clásica.

Para su siguiente documental, hace mención a sus intenciones musicales desde el título, "*Ballade von Kleinen Soldaten*" (*Balada del Pequeño Soldado*) de 1984, la cual graba en colaboración con el periodista Denis Reichle (1932), quien a la edad de catorce años había participado de la *Volkssturm* (tormenta popular) en defensa de Berlín al final de la guerra. En este documental se muestra la salvaje adopción de los niños huérfanos por la guerra sandinista en Nicaragua e introducidos al ejército de ambos bandos para hacerlos participar de la masacre como carne de cañón. Al inicio de la película muestra a un niño cantando en español la canción mexicana "*La de la Mochila Azul*" del compositor Bulmaro Bermúdez, mientras sostiene un fusil y viste un uniforme militar a punto de romper en llanto. Aunque pareciera que es un documental que evocara reflexión política con respecto al contexto histórico regional, en medio de las turbulencias de la Guerra Fría, el propio

---

<sup>73</sup> Caryl Flinn (2004). "*The New German Cinema. Music, history and the matter of style*". Edit. Berkeley: University of California Press. EE UU. pp. 2-3.

Herzog ha mencionado que la intención no era regionalizar el desastre humano por el que estaba pasando Nicaragua y toda Latinoamérica en ese momento, ni politizarlo; sino el hecho de que existan niños peleando guerras, esto deshumaniza, ya no es un problema local sino que se trata de un problema global, es el hecho histórico mundializado, por lo que la “*Balada del Pequeño Soldado*”, es un símbolo universal de la barbarie humana.

Esta guerra es sobre una cultura tradicional que ha sido rota en pedazos por la introducción de instrumentos modernos de asesinato, y resulta inútil hablar de esto en términos políticos o militares. Quería concentrarme en los niños soldados, ya que es como actualmente se filma en muchos otros países, como Liberia o Camboya. No es importante que contenido político hay, cuando tienes a un niño de nueve años peleando en una guerra. *Los Niños Soldados* son por mucho una tragedia para la que no necesitas cada pequeño detalle del conflicto.<sup>74</sup>

La extinción de las culturas es una buena causa que defender, presas de la modernidad y de los nuevos lenguajes, todos los días se extinguen los verdaderos aventureros y la conciencia colectiva de los pueblos. Esta sería la primera película documental de Herzog en la que él mismo juega el papel de la “*voz de Dios*” en inglés con un marcado acento alemán.

Ese mismo año, en 1984 Werner Herzog presenta un documental llamado “*Glasherbrum, Der Leuchtende Berg*” (*La Montaña Luminosa*) en la que muestra otra hazaña montañista, ahora del alpinista Alemán Reinhold Messner quien va acompañado del alpinista austriaco Hans Kammerlander, en la búsqueda casi suicida de desafiar a la naturaleza, solo que en esta ocasión la búsqueda de Herzog se vuelca sobre aquel concepto de “*nivel más profundo*” del corazón humano, como ciego pero con algo de tacto, Herzog provoca la catarsis en su entrevistado, cuando le pregunta insistentemente a Messner, sobre la muerte de su hermano en la misma montaña el año anterior, y en la que estuvo a punto de perder la vida el mismo. De pronto en una escena muy íntima y después de varios intentos Herzog logra detonar al humano dentro del alpinista, que dice no tener miedo a la muerte, ya no preguntándole sobre la muerte de su hermano, sino preguntándole como le había dado la noticia a su madre, este símbolo psicológico crea tal *chock* que el profesional rompe en llanto, llevando al espectador a otro tipo de expresionismo, este hecho es importante ya que Herzog practica constantemente este tipo de preguntas en sus siguientes documentales para guiar al espectador a otro tipo de *éxtasis*, el de la iluminación a través de la experiencia compartida del “*trauma humano*”.

Mi meta siempre ha sido encontrar afuera algo más acerca de hombre mismo, y el cine es mi medio. De acuerdo a esta naturaleza, filmar no tiene mucho que ver con qué hacemos con la realidad, sino lo que hacemos con nuestros sueños colectivos. Es una crónica

---

<sup>74</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 193.

de nuestros estados de la mente. El propósito es grabar y guiar, es lo que hacían los cronistas en siglos pasados.<sup>75</sup>

En 1985, Warner Herzog produce una autobiografía documental llamada, “*Selbstoptrait*” (*Autoretrato*), en el que habla de su infancia, de sus motivaciones y logros, algunos de los que se han mencionado en este inciso de la investigación. Usando como referencia dos cintas producidas por compañeros de la comunicación, “*Carga de Sueños*” (*Burden of Dreams*) estrenada en 1982, de su amigo y director de cine Les Blank (1935-2013), en el que presenta la forma en que se filmó “*Fitzcarraldo*” tratando de exponer las motivaciones extremas de Herzog y su relación dirigiendo a Klaus Kinski; la otra cinta es parte del programa de televisión inglés “*The South Bank Show*”, el cual era conducido por Jack Bond, que en su episodio 25 de su quinta temporada, presentan en 1982 una semblanza de la vida y obra de Werner Herzog, describiéndolo como un gran visionario del cine. Al mismo tiempo en este documental Herzog muestra la manera en que se reúne con Reinhold Messner para planear la filmación de “*La Montaña Luminosa*”.

### **2.2.5. En búsqueda de “imágenes puras”, Werner Herzog, la voz y ojos de Dios.**

Mirando todos estos edificios alrededor, es imposible verlos solo como una imagen solitaria. Tenemos que escavar como arqueólogos, para llegar al fondo. Antes podíamos encontrar cualquier *cosa pura en este paisaje decadente*. Obtener imágenes se ha convertido en algo gigantesco. Hoy en día quedan algunas personas en este mundo, que reconocen la necesidad de adaptar y mantener la esencia de las imágenes. Necesitamos imágenes puras y absolutas, ya que estas reflejan nuestra civilización por completo y nuestra profunda voz interna. Necesitamos pelear para mantener seguras estas imágenes, y deberíamos hacerlo ahora mismo.

No he contemplado lo suficiente, que tan duro es hacer esto. Por ejemplo, tengo que escalar una montaña de ocho mil metros de altura, si quisiera encontrar imágenes ahí, estas serían limpias, puras y transparentes. No puedo hacer esto aquí (en Tokio), si realmente quisiera buscarlas, tendría que ir a Marte o a Saturno en el próximo lanzamiento espacial. Por ejemplo, la N.A.S.A. tiene un programa para construir un *skylab*, un laboratorio espacial para científicos y biólogos, para gente que prueba nuevas tecnologías y herramientas, quisiera ir allá arriba con una cámara de cine. Es tan difícil encontrar imágenes transparentes y puras aquí en la Tierra, que hay que salir para encontrarlas, esto es lo que representa al tiempo presente. Yo iría a cualquier lugar, con tal de encontrarlas.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p.214.

<sup>76</sup>Werner, Herzog (1985). “*Tokio-Ga*”. Dir. Win Wenders. Prod. Chris Sievernich Filmproduktion. EE UU - Alemania.92 min.

Para Herzog, fue tan desastrosa la filmación de su última ficción llamada “*Cobra Verde*”, que los siguientes diez años decide sumergirse plenamente en los terrenos poéticos de la no-ficción, durante todo este tiempo sólo realiza una película de ficción en 1991, previo a ésta produce tres películas documentales que parecen estar extraídas de mundos fantasiosos e ilusorios, pero que no son otra cosa sino la realidad mismas, incluso pertenecen a hechos históricos, en ocasiones trágicos, pero que están envueltos de mitos, colores, y por supuesto música, obras maestras de lo que significa dirigir la realidad, en búsqueda de *imágenes puras* que den una porción de una *verdad llena de éxtasis*, en ocasiones horrenda, en ocasiones mágica.

La primer película es “*Wodaabe - Herdsmen of the Sun*” (*Wodaabe – Los Pastores del Sol*), de 1989, aquí Herzog presenta los usos y costumbres, de una tribu nómada del desierto del Sahara de sur, una sociedad tan radicalmente distinta a la occidental, que sorprende al nivel de hacer creer al espectador en que la historia es pura ficción, la vida de los Wodaabe depende de la poca agua que hay en la región producto de la sequía, de la leche de cabra y de trasladarse rápido; su conocimiento se trasmite de forma oral y una vez al año realizan una “celebración al amor” en la que las mujeres de la tribu “eligen” a los hombres que les gustan, de acuerdo al maquillaje y la figura que ellos portan, incluso si están casadas con otro hombre de la misma tribu; llamándose a sí mismos, “*las personas más bellas del mundo*”.

Al año siguiente, en 1990, presenta una obra maestra, que expone un fragmento de la historia de África Central. “*Echos aus einem Düsteren Reich*” (*Ecos de un Reino Sombrío*) es un símbolo de la barbarie universal, una porción de la biografía del dictador Jean-Bedel Bokassa (1921-1996) quien en su tiempo fue acusado de asesinato, tortura y hasta canibalismo, durante un tiempo se había exiliado en el extranjero, pero a su regreso enfrento un juicio, dando como resultado la condena a muerte del dictador. Por primera vez, Herzog utiliza el video/reciclaje de imágenes de archivo para ilustrar el hecho histórico y darle credibilidad a través de un contexto histórico, de lo contrario parecería un hecho extraído de la imaginación de una mente retorcida.

En 1991, presenta “*Jag Mandir: Das Exzentrische Privattheater des Maharadjah von Udaipur*” (*Jag Mandir: El Excéntrico Teatro Privado del Maharadjah de Udaipur*), película en la que muestra uno de los placeres privados de otro Rey en otra cultura, como si fuera extraído de un cuento de las *Mil y Una Noches* relata con imágenes el ritual artístico que realiza todo un pueblo para venerar a su Rey, como si fuera un carnaval toda la población se maquilla, se disfraza y sale a la calle en una procesión llena de colores y música, hasta llegar al puerto del que sale una embarcación, la cual lleva al Rey, a su primogénito y a su esposa, que claramente no tiene más de 16 años, rumbo a un palacio blanco que se sitúa en medio de un lago enorme, para presenciar durante horas actos de música y baile de cada región del reino exótico, colorido, increíble, todo termina rodeado de fuegos artificiales y cantos como si fuera un sueño.

Estas tres historias comparten todo el lenguaje poético, que ya es la firma discursiva de Herzog, pero al mismo tiempo comparten todo un abanico de nuevas técnicas y provocaciones de todo tipo para condicionar de alguna manera toda la atmosfera que envuelve el entorno de las películas. Primero, las tres películas tienen

un preámbulo introductorio, el cual de alguna manera condiciona al espectador antes de observar cualquier imagen. Segundo, cada uno de estos documentales está claramente dividido en capítulos, o lecciones, que, al mismo tiempo de anticipar al espectador ante el discurso visual, ofrece un título claro con el que Herzog pretende dilapidar cada escena como un guía literario. Por último, las entrevistas no se dan de manera directa entre Herzog y sus testigos, emplea algunos mecanismos de la modalidad interactiva del documental, para provocar las respuestas adecuadas, pidiendo a una tercera persona que intervenga por él para comunicarse con los demás, como lo hizo en “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, a través de la Señora Straubinger, con la finalidad de poderse adentrar en el universo de los testigos, a través de la gente que los conoce y con los que comparten el mismo lenguaje, creando un efecto de conversación normal entre dos personas, en la que Herzog desaparece completamente aunque su presencia comanda la “*voz de Dios*” en cada película.

Cada vez profundizando más en el “*corazón de los hombres*”, Herzog trata de ilustrar con imágenes los sueños más íntimos de sus personajes reales, lidia de nuevo con sus traumas, haciendo que los revivan poco a poco y llena al espectador de colores, rituales y música construyendo la ópera de la vida misma llena de dramas y contrastes. En “*Wodaabe*”, simboliza la variedad de sistemas sociales y estructuras culturales que están en extinción, presas de la modernidad; una vez que un nómada se convierte en sedentario jamás regresa, debido a que aprenden el concepto de pobreza, mientras que la riqueza verdadera de los nómadas son sus rituales, su música prehistórica, sus bailes y la forma en la que expresan su sexualidad. En “*Ecos de un Reino Sombrío*”, le pide al periodista Michel Goldsmith (1921-1990) que lo guíe, como ciego, a través del mundo siniestro de la vida de Bokassa; Goldsmith fue prisionero del dictador durante tres años, torturado diariamente, casi muere dentro de este planeta violento acusado de espionaje. Herzog lo lleva hasta el lugar de los hechos para que, a través de su trauma, le abra al espectador la puerta hacia una dimensión que simboliza la corrupción del alma de una persona que corrompió absolutamente toda una cultura y la historia universal, como tantos otros dictadores contemporáneos a la Guerra Fría. En “*Jag Mandir*”, Herzog asiste con sus cámaras a la invitación hecha por el compositor austriaco André Heller (1947), quien fue el artífice de esta magistral puesta en escena; para presenciar, en primera fila, este carnaval y extasiarse con su grandeza, Heller presenta este documental haciendo la introducción a un mundo mágico de expresiones artísticas, que por supuesto tiene sus implicaciones realistas, lleno de música y color con danzas folclóricas que expresan al centímetro la conexión entre música y cultura, entre arte e historia, entre tradición y modernidad. Como huérfano de la vida misma Werner Herzog revive en sí mismo a su abuelo y se transforma en el arqueólogo de *imágenes puras* y música que de alguna manera describen el presente, para nutrir a las generaciones futuras de imágenes históricas, que de lo contrario desaparecerían.

Así en 1991, filma su única ficción en diez años, “*Cerro Torre: Schrei aus Stein*” (*Grito de Piedra*), cabe mencionar que esta película la realizó en conjunto con Reihold Messner, con quien había escalado “*La Montaña Luminosa*”. Después de esto, en 1992, produce una serie documental para televisión, llamada “*FilmStunde*” (*Lecciones de Filmación*), serie formada por 4 capítulos, en la que presenta a diferentes cineastas y artistas, para dar una cátedra sobre los usos y formas del cine que inspiran la visión de Herzog, esto durante

la celebración 30 del Festival de Cine *Viennale* en Viena. En un episodio muestra al mago Jeff Sheridan, quien con sus trucos le recuerda al espectador, que un pionero del cine fue George Mèliés, quien antes de ser cineasta fue un gran mago y básicamente fundó el concepto de ficción en cine. Otro de sus invitados fue el experto campista y caminante, Philippe Petit, con quien comparte la idea del paisaje y caminar; y en otro platica con el poeta austriaco Peter Turrin, a quien pone a recitar un diálogo en dialecto Vienes de tal fuerza que convoca al éxtasis de su audiencia.

### **2.3. De caminar por la “Verdad Extática”. Herzog el Chaman Peregrino.**

Ese mismo año Werner Herzog presenta su ensayo documental de largo metraje, más absoluto y bello que jamás había realizado hasta entonces, *“Lektionen in Finsternis”* (*Lecciones de Oscuridad*). Si la evolución desde la creación estaba haciendo desaparecer las *“imágenes puras”*, ¿Por qué no buscarlas dentro de la dimensión desastrosa de las guerras del hombre? De manera superficial esta *“poesía documental”* podría ser vista como la catástrofe medio ambiental más grave del siglo XX desde Chernóbil; cuando Sadam Husein (1937-2006) en su desesperada derrota durante la Primera Guerra del Golfo, decide bombardear los pozos petroleros expuestos de Kuwait, haciendo saltar el preciado líquido por todo el desierto generando lagos negros y contaminando con ese caldo todo lo que estuviera a kilómetros a la redonda, contando personas y animales. La imagen oficial del hecho histórico dio vueltas al mundo entero a través de los noticieros, quienes aterrorizaron a los televidentes haciéndoles creer que Husein era una mala imitación de Hitler; pero Herzog le dio un giro completamente místico y diferente.

En lugar de hablar sobre los detalles históricos y terribles de este conflicto, Herzog decide convertirse en una especie de *“Dios Pájaro Extraterrestre”*, que sobrevuela el terreno devastado observándolo como si estuviera descubriendo un mundo nuevo, rodeado de creaturas y seres que pretenden controlar el fuego de los pozos como si efectuaran un ritual venerando al elemento eterno, como alquimistas rodeados permanentemente por la danza y música de los *“dinosaurios de metal”*. Este documental ha sido definido por el propio Herzog, como una ciencia ficción documental vista desde la perspectiva de un visitante extraterrestre, tal como lo hizo en *“Fata Morgana”*, ya que recurre a la ficción desde los primeros minutos de la cinta, cuando abre con un mensaje citando al matemático y filósofo francés del siglo XVII, Blaise Pascal (1623-1662) pero que en realidad no fue escrito por él, sino por el propio Herzog; ficcionalizaciones que ya no sólo anticipan al espectador, sino que lo elevan sensorialmente.

Se preguntarán por qué lo hago. La razón es simple y no surge de consideraciones teóricas, sino más bien prácticas. Con esa cita como encabezado, elevo [*erheben*] al espectador, antes de que haya visto siquiera el primer cuadro, a un nivel más alto, desde el cual entrar en la película. Y yo, el autor de la película, no lo dejo descender de esa altura hasta que ésta haya terminado. Sólo en este estado de sublimidad [*Erhabenheit*] se vuelve



posible algo más profundo, una especie de verdad que es enemiga de lo meramente factual.

*Verdad Extática*, lo llamo.<sup>77</sup>

Con este tipo de recursos, Herzog penetra en un lenguaje más místico, casi mágico, con la *visión* de un ave magistral, que tiene acceso a “*imágenes puras*”, las cuales el hombre, por sí solo, no puede corromper a menos que, como Herzog, se contrate un helicóptero al cual se le haga mudo a través del montaje para observar algo único e irrepetible.

“*Lecciones de Oscuridad*” hace de Kuwait un planeta ajeno a este mundo y en el momento en que Herzog impone estas imágenes desérticas y contaminadas, al ritmo de “*Parsifal*” y el “*Anillo Dorado, de los Nibelungos*” de Richard Wagner, lo transforma en una ópera, solo comparable con una de las más grandes ciencias ficciones de la historia del cine, “*La Guerra de las Galaxias*” (*Star Wars, 1977*), del director estadounidense George Lukas (1944). A pesar de que Herzog presenta este hecho histórico, como una ficción documental, muchos espectadores y críticos lo juzgaron terriblemente por hacer de un hecho histórico grotesco una poesía sublime.

En su estreno en el Festival de Cine de Berlín, la película (*Lecciones de Oscuridad*) se topó con una orgía de odio. De los gritos enfurecidos del público sólo pude entender “*estetización del horror*”. Y cuando me encontré siendo amenazado y escupido en el podio, me limité a lanzar una respuesta banal. “*Ustedes cretinos*”, dije, “*es lo que Dante hizo en su Infierno, es lo que hizo Goya y también Hieronymus Bosch.*” En apuros, sin pensarlo, había invocado a los ángeles guardianes que nos familiarizan con lo absoluto y lo sublime.<sup>78</sup>

En los siguientes tres años Werner Herzog realiza tres documentales más, para los que tiene que trasladarse a Siberia, a Italia y por último a Vietnam; en busca de más “*imágenes puras*” y únicas envueltas en ritos religiosos, musicales y traumas de guerra capaces de elevar al espectador en el *éxtasis de la verdad*. La primera es “*Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland*” (*Campanas Desde lo Profundo: Fe y Superstición en Rusia*), grabada en 1993, en la que muestra un camino espiritual para convertir al espectador en un peregrino que visitará las tradiciones ritualistas manifestadas en Siberia, desde la Ortodoxia Cristiana, pasando por sus chamanes, exorcistas, creyentes y fieles de actos paganos, que son el resultado híbrido entre la tradición milenaria, con tintes de la religión católica de la edad media y matizadas con la llegada de los nuevos profetas modernos, quienes filosofan desde el disfraz de *Jesucristo Bizantino*. Humaniza al huérfano campañista del pueblo quien transmite su arte sinfónico, el cual sirve para sobrepasar los traumas dejados por el *Stalinismo*

---

<sup>77</sup>Werner Herzog (2011). “*On the Absolut, The Sublime, and Ecstatic Truth*”, discurso de Herzog en Milán, Italia. <http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/herzogtrad.html>

<sup>78</sup>Werner Herzog (2011). “*On the Absolut, The Sublime, and Ecstatic Truth*”, discurso de Herzog en Milán, Italia. <http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/herzogtrad.html>

comunista. Y muestra a los fieles religiosos cayendo constantemente por los laberintos del éxtasis, envueltos del “trance de la fe”, que algunos llaman iluminación y otros *epifanía*.

La siguiente película es “*Tod für Fünf Stimmen*” (*Muerte por Cinco Voces*), de 1994, en la que hace una investigación biográfica para presentar la vida y obra del compositor italiano y asesino de su esposa e hijo, Carlo Gesualdo; en esta película no sólo hace antropología musical, sino que trata de revivir a Gesualdo y a sus víctimas a través de relatos, pero por primera y tal vez última ocasión, crea un documental cien por ciento performativo, resucitando al fantasma de María Dávalos, esposa de Gesualdo, quien pasea por los pasillos y escaleras del castillo donde murió, con un vestido negro y un reproductor de discos compactos donde escucha la música de su asesino. El relato está rodeado del mito y la tradición italiana medieval del siglo XVIII, y que permanece hasta hoy en día; la música de Gesualdo, al estar basada en la acción directa de sus crímenes, tiene tal poder, y contiene tal emoción que sigue enigmatizando a todos sus seguidores, aunque posiblemente el solo hecho del mito y la mística que rodea su vida, genera tal morbo que su música transmite esta carga simbólica de pasión y muerte creando un trance de “*éxtasis*”, *Eros y Tanatos*.

Por último en 1995, muestra la cinta “*Little Dieter Needs to Fly*” (*El Pequeño Dieter Necesita Volar*), en la que expone la extraordinaria historia de supervivencia de Dieter Dengler, quien recuerda una infancia rodeada de muerte y bombardeos mientras vivía en Alemania donde pasa los infiernos de la postguerra, para después escapar a la primera oportunidad que tiene; su sueño era ser piloto aviador, para lograrlo, tiene que ingresar al ejército estadounidense y participar de la Guerra de Vietnam, en la que es derribado por el *Viet Cong*; para que la descripción sea correctamente sensitiva, Herzog traslada a Dengler al lugar aproximado a los hechos reales en Laos, donde de manera interactiva-performativa incita a Dengler para que actué rodeado de vietnamitas armados, la manera en que fue capturado, el modo en que lo desplazaban a lo largo de la selva, como lo alimentaba y como lo torturaban. En una escena muy particular se escucha la *voz en off* de Dengler, explicando lo difícil que le resultaba estar de nuevo en aquel sitio, cómo ese paisaje selvático lo seguía lastimando a pesar de los años y trata de evadir su trauma repitiéndose a sí mismo que esta película no es más que una actuación. El *éxtasis* llega una vez que el espectador se entera que, durante semanas, en medio de intensos bombardeos y balas por todos lados, logro sobrevivir, gracias a la casualidad de encontrarse con un avión estadounidense que lo vio mientras hacia un rondín. Un milagro, no se puede definir de otra manera.

De nuevo, todas estas películas comparten varios códigos simbólico-visuales familiares al lenguaje *hezoguiano*, músicas corales, retratos del paisaje de la mente, personajes expresivamente poderosos, folclor y tradiciones, combinadas con imágenes choqueantes, fuertes, grotescas y en ocasiones bizarras. En este periodo creativo Herzog rescata “*imágenes puras*”, que ilustran todo un abanico de temáticas relacionadas con el “*misterio*”, definido como “*lo paranormal o sobrenatural*” por algunos, como “*metafísicos*” para otros; son hechos que se aíslan en el mundo oscuro de la tradición de los pueblos y los alcances de la intuición humana por la supervivencia, la salvación y la fe; que han sido refutados durante años por varias corrientes científicas, las cuales se han burlado de la tradición histórica milenaria, sólo porque no se ha podido comprobar con rigor

teórico-científico el sustento de las creencias como la fe religiosa, los milagros, las apariciones o incluso los límites físicos y mentales a los que puede acceder un humano y del que puede salir victorioso desafiando a la muerte, volviendo a aproximar al espectador a esta discapacidad del lenguaje, ya que lo primero que hace es imponer a este tipo de imágenes conceptos de maldad a la superstición, al paganismo o a lo mágico; no hay nada de malo en estos conceptos hasta que se llenan de diversos significados, conectados directamente con lo diabólico o lo demoníaco. Como el concepto de *Apocalipsis Maya*, por ejemplo, el cual no dramatizaba la idea del fin del mundo como una catástrofe de muerte y destrucción de la cual hay que salvarse y redimirse, sino que es una celebración de transformación y renacer de la vida, la muerte como acto de vida.

Entrar en el mundo místico, de las realidades paralelas, difíciles de comprobar científicamente, revive el debate eterno donde las creencias espirituales humanas; hechos que forman parte de la realidad de la cultura, son desplazadas por dogmas ultra radicales o por modas pasajeras que sólo enriquecen el bolsillo de aquellos falsos guías o chamanes, impidiendo el acceso al resto de los mortales comunes a este mundo, haciendo que se mitifiquen e incluso degraden la idea espiritual de *euforia*, como lo hicieron el régimen *Nazi* o el *Stalinista* en el siglo XX. Esa búsqueda de una visión trascendente y de un “*éxtasis ritual*” que había sido transmitido desde siglos y que ahora es perseguido por psiquiatras y sus medicamentos. Pero, ¿qué es el “*éxtasis*”, al que tanto hace referencia Herzog? Tal cual, la palabra *éxtasis*, se vincula a un *estado sensorial extremo*, que, para el Psicólogo Transpersonal Ruso, Stanislav Grof (1931), es la alteración de los sentidos y lo bautiza con el nombre de “*estados holotrópicos*”, con los que describe el momento en que la conciencia humana se ilumina y cae en estados eufóricos.

Las emociones asociadas con los estados holotrópicos cubren a un amplio espectro que se extiende mucho más allá de los límites de nuestra vivencia cotidiana tanto por su naturaleza como por su intensidad. Estas emociones abarcan desde sentimientos de “*éxtasis*”, bienaventuranza celestial y “*paz que sobrepasa toda comprensión*”, a episodios de terror abismal, cólera asesina, profunda desesperación, culpabilidad devoradora y otras formas extremas de estados emocionales puede equipararse a las descripciones de los reinos paradisiacos e infernales que aparecen en las escrituras de las grandes religiones del mundo.<sup>79</sup>

A través de los siglos y las culturas de la humanidad, se encuentran múltiples registros antropológicos, en los que se ha podido comprobar como, por medio del ritual, la repetición o la extenuación física (como caminar), se alcanzan “*estados alterados de la conciencia*” u “*holotrópicos*”, que en ocasiones crean milagros que desafían a la ciencia, como la curación, la tranquilidad ante la adversidad o una paz interna intensa. Las culturas de todo el globo practicaron danzas, compusieron músicas o ingirieron algún tipo de sustancia psicotrópica, para entrar en el “*trance del éxtasis*” y de la misma forma extender la conciencia humana a lugares remotos, en resumen, la búsqueda por una “*visión trascendental*” que libere al hombre de sus ataduras

---

<sup>79</sup> Stanislav Grof(2002). “*La Psicología del Futuro: Lecciones de la investigación moderna de la conciencia*”. Edit. La liebre de Marzo. Barcelona, España. p. 22-23.

materiales y lo lleve al goce de esto a lo que religiosamente se le llama, “*dicha divina*”. Los guías o “*curanderos chamánicos*”, capaces de descifrar el código simbólico que rodea el mundo místico poseen la facilidad de encaminar al enfermo en búsqueda de su propia iluminación y sanación, a través de imágenes descritas o impuestas por el propio chaman, su paciente es curado por medio del “*éxtasis del trance chamánico*”.

De tal forma que Werner Herzog se introduce en los mundos del “*éxtasis*” experimentado por diferentes culturas, a través de sus expresiones artísticas, místicas y religiosa, la búsqueda de “*imágenes puras*”, la idea de caminar, la del hombre solitario que sonrío ante el paisaje, el paisaje como sujeto con el que se puede interactuar, conciencia colectiva, lo Absoluto y lo Sublime, son conceptos que Herzog comparte con algunos otros visionarios como su compatriota, el psicólogo Carl Gustav Jung (1875-1961), quien concluía parte de sus investigaciones diciendo que, *junto con el inconsciente individual de Sigmund Freud, poseemos también un inconsciente colectivo que nos conecta con la herencia cultural de toda la humanidad*. De acuerdo con Jung, *se trataría de manifestaciones de patrones primordiales universales que representan los constituyentes básicos del inconsciente colectivo*.<sup>80</sup>

Estos “*patrones primordiales*”, a los que se refiere Jung, no son otra cosa, sino códigos simbólicos que representan un lenguaje universal “*heredado*”, a los que llamó “*arquetipos*”; Herzog rescata estos “*arquetipos universales*”, para transmitir momentos “*extáticos*” de diferentes culturas y artes escondidas al ojo occidental, mostrándolas a sus espectadores como “*verdades del mundo místico*” y al mismo tiempo a través de trucos de montaje, implanta rasgos que anticipan el “*éxtasis*” del espectador llevándolo a experimentar lo Absoluto a través de lo Sublime.

Debo tratar a Kant con la precaución necesaria, porque sus explicaciones acerca de lo sublime son tan abstractas que siempre han permanecido ajenas a mi trabajo práctico. Sin embargo, Dionisio Longino, a quien llegué a conocer explorando estos temas, es mucho más cercano a mi corazón, porque siempre habla en términos prácticos y utiliza ejemplos.

[...] Lo fascinante es que, justo en el comienzo de su texto, Longino invoca el concepto de éxtasis, si bien en un contexto diferente de lo que he identificado como “*verdad extática*”. Con referencia a la retórica, Longino dice: “*Todo lo que es sublime no conduce a los que escuchan a la persuasión, sino a un estado de éxtasis; en todo momento y en todos los sentidos, el discurso imponente, con el hechizo que lanza sobre nosotros, prevalece sobre lo que apunta a la persuasión y al agrado. Nuestras persuasiones podemos por lo general controlarlas, pero las influencias de lo sublime ejercen un poder y una violencia irresistibles de soportar, reinan de manera suprema sobre todos que escuchan...*”. Longino usa aquí el concepto de éxtasis [para referirse] al salirse de sí mismo para alcanzar un estado de elevación

---

<sup>80</sup> Carl G. Jung (1995). “*The Archetypes and Collectiv Unconscious. Collected Works*”, Vol.9, Edit. Bollingen Series 20. Periceton University Press, EE UU.

–en el que podemos alzarnos por encima de nuestra naturaleza– que lo sublime revela “*a la vez, como un rayo*”. Nadie antes de Longino había hablado tan claramente de la experiencia de la iluminación; por mi parte, me tomo la libertad de aplicar esta idea a momentos raros y fugaces en el cine.<sup>81</sup>

Como se revisó en el capítulo anterior, desde la creación del cinematógrafo, se había abierto el debate entre ficción y realidad, sobre lo falso y lo verdadero en el cine; para lo que se tuvo que recurrir a múltiples definiciones, muy técnicas, pero pareciera que este tipo de términos no rigen a Werner Herzog, quien aparte de salir a caminar en búsqueda de tradiciones visionarias, también comienza a teorizar con la idea de buscar una “*verdad más profunda*”, una “*súper realidad incorruptible*” por prejuicios humanos, con la que el espectador pueda alcanzar una “*experiencia del absoluto*”; término al que hace referencia Stanislav Grof, quien en 1999 (justo en el mismo tiempo que Herzog experimentaba con lo trascendente) publicó resultados, con base en estudios científicos realizados a varios pacientes inducidos a “*estados alterados de la conciencia*”, a través del LCD (*Dietilamida de Ácido Lisérgico*). En ellos se percató de que, de manera conjunta, la mayoría de sus pacientes compartían una aproximación a lo Absoluto y a lo Vacío, como manifestación de una “*Conciencia Suprema Universal*” o “*Realidad Última*”. Por supuesto, las limitaciones lingüísticas culturales y simbólicas, hacen de estos conceptos algo escurridizo e imposible de explicar sin caer en ambigüedades y prejuicios, por lo que Grof sostiene que la mejor manera para poder transmitir la definición de “*Conciencia Absoluta*” es a través del arte, siendo la poesía la que le parece el medio de expresión primordial para encaminarse a lo Absoluto.

La poesía, a pesar de ser una herramienta imperfecta, parece ser el medio más adecuado para expresar la esencia de las experiencias espirituales y para comunicar estas realidades trascendentales. Por esta razón, muchos de los grandes visionarios y maestros religiosos recurren a la poesía a la hora de compartir sus percepciones metafísicas. Muchas personas que han experimentado estados trascendentes, citan pasajes de diferentes poemas visionarios que se corresponden con ellos.<sup>82</sup>

De tal modo, Werner Herzog se transforma en ese “*Poeta Visionario*” que trata de transmitir la esencia del “*éxtasis ajeno*” y hacerlo propio, como cuando repite una y otra vez el poema escrito por Walter Steiner (citado puntos atrás), en el que expresa el sentir del éxtasis, una vez que el deportista pierde el miedo y se entrega a su destino, de tal modo Herzog va adquiriendo cada vez más el poder de sumergir a sus espectadores por un laberinto de sensaciones comunes a todos los humanos, para iluminarlos y quien sabe, tal vez también curarlos o al menos expandir su “*Conciencia Absoluta*”. Una especie de “*Chaman de la nueva era*” al que ya

---

<sup>81</sup>Werner Herzog (2011). “*On the Absolut, The Sublime, and Ecstatic Truth*”, discurso de Herzog en Milán, Italia. <http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/herzogtrad.html>

<sup>82</sup> Stanislav, Grof(2002). “*La Psicología del Futuro: Lecciones de la investigación moderna de la conciencia*”, Edit. La liebre de Marzo. Barcelona, España. p. 356.

no le importa más la búsqueda de lo real, sino la búsqueda de una “*verdad más profunda rodeada de éxtasis*”, una “*Verdad Extática*”.

En las artes finas, en la música, literatura y cine, es posible alcanzar un estrato más profundo de verdad— una poética, la verdad extática, que es misteriosa y sólo puede ser entendida con esfuerzo; alcanzada a través de la visión, el estilo y el arte. En este contexto veo la cita de Blaise Pascal sobre el colapso del universo estelar no como una mentira [“falsificación”; Fälschung], sino como una alternativa de hacer posible una experiencia extática interior, profundamente verdadera. Así como no hay falsedad en el retrato de Jesús en *la Pietà* de Michelangelo como un hombre de 33 años, y su madre, la madre de Dios, de 17 años.<sup>83</sup>

Para Herzog la idea de implantar imágenes o textos falsificados como la cita de Blaise Pascal en *Lecciones de Obscuridad*, es un recurso que sirve para ilustrar una “*verdad*” como un símbolo de trascendencia y no como un suceso de los “*hechos factuales*”, del mismo modo mantiene inquieto al espectador durante el transcurso de la película. Hacer actuar borrachos indigentes en Siberia para que simulen que son peregrinos y que visitan el pueblo que quedó debajo de un lago congelado en “*Campanas Desde lo Profundo*”. Contar la historia, basada en hechos reales, no comprobados, de que Gesualdo había asesinado a su hijo y exhibido su cuerpo en el patio durante días, es una suposición del propio Herzog, quien lo da por hecho para intensificar el drama en “*Muerte en Cinco Voces*”; o hacer actuar a Dieter Dengler para que abra y cierre la puerta de su casa, haciendo creer al espectador que el señor Dengler tiene un ritual que venera su libertad, al inicio de la película “*El Pequeño Dieter Necesita Volar*”.

Con estos recursos Herzog hace de su materia prima, que es la realidad, algo más maleable y menos ortodoxo, le da un acceso a la exploración artística dentro de la corriente del cine de no-ficción y lo separa definitivamente de todas las corrientes establecidas por Bill Nichols, haciendo de la corriente del *Cinema Vérité*, y del *Direct Cinema*, su peor enemigo.

### **2.3.1. “Declaración de Minnesota”, el *Cinema Vérité*, carece de *Vérité*.**

Así llega el año 1999, año que marca la carrera de Werner Herzog, ya que se desprende de sus compañeros alemanes; Fassbinder había muerto un par de años atrás debido a su profundo alcoholismo, Wenders se queda un poco estancado en el choque social de Alemania producto de la caída del Muro de Berlín, por lo que Herzog escapa definitivamente de Alemania mudándose a California donde daría por concluida su

---

<sup>83</sup> Werner Herzog (2011). “*On the Absolut, The Sublime, and Ecstatic Truth*”, discurso de Herzog en Milán, Italia. <http://elangelexterminador.com.ar/articulosno.19/herzogtrad.html>

participación en el ya decadente *Nuevo Cine Alemán*. Este año llega y sigue sin producir una sola ficción, en cambio se introduce cada vez más por las texturas del discurso de la no-ficción y comienza a despegarse también de todas las tendencias ochenteras, igualmente estancadas, que cubren los estudios de Bill Nichols y que se han citado numerosas veces en el capítulo anterior.

En Abril de 1999, en el marco de una conferencia sobre cine y cineastas, en el *Walker Art Center*, de Minneapolis Minnesota, Werner Herzog hace público un Manifiesto en el que expresa sus inquietudes y motivaciones con respecto al “*lenguaje documental*”, que ya venía previendo desde “*El País de Silencio y la Obscuridad*” y que por fin había dejado claro tras la producción de “*El Pequeño Dieter Necesita Volar*”, al mismo tiempo se desmarca del ya discontinuado *cinema vérité*, estableciendo lo que parecería, su propia “*Modalidad de Cine Documental Extático*”, que propone nuevos paradigmas discursivos y textuales, para el inicio del Nuevo Milenio.

El preámbulo de la Declaración de Minnesota: Verdad y Hechos en la Realización Cinematográfica Documental, es muy simple: Había volado desde Europa a San Francisco y de regreso en un espacio de tiempo muy corto y había terminado en Italia, donde iba a dirigir una ópera. Tenía el *jet-lagg* (término usado para describir el desfase de tiempo entre vuelos intercontinentales), así que no podía dormir, por lo que prendí la televisión a la mitad de la noche, para ser confrontado por una gran estupidez, inspiración documental, algo asfixiantemente aburrido acerca de animales en algún lugar apartado del Serengeti, todos muy lindos y esponjosos. A las “z” a.m. prendí de nuevo la televisión y mire algo igual de malo, el mismo tipo de porquería que fácilmente encuentras en televisión, a donde quiera que vayas. Pero ahí a las 4 a.m. encontré algo de porno *hard-core*, me levanté y me dije a mi mismo, “Por Dios, finalmente algo verdaderamente fuerte, algo real, incluso siendo algo puramente físico”, Para mí el porno tiene una *verdad real desnuda*.

Por algún tiempo había querido escribir algún tipo de manifiesto, acerca de mi opinión sobre “*verdad y realización cinematográfica – y Verdad Extática*” una enmienda en contra del *cinema vérité*. Esa misma noche escribí los doce puntos en unos cuantos minutos. Estos puntos contienen, de manera muy condensada, cada cosa que me ha influenciado y me ha movido todos estos años.<sup>84</sup>

Los doce puntos de la Declaración de Minnesota<sup>85</sup>, describen todos los pasos por los que esta investigación de Tesis se ha sumergido en este capítulo filmo-biográfico sobre Werner Herzog, afirmaciones como “*el cinema vérité, carece de vérité*” (punto 1), “*el cinema vérité, confunde el hecho con la*

---

<sup>84</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p.239.

<sup>85</sup>Werner Herzog(1999). “*The Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentay Cinema*”. Walker Art Center, Minneapolis, EE. UU.Anexo 3.

verdad” (punto 3), y “*el hecho crea normas, la verdad iluminación*” (punto 4), hace alusión a la búsqueda de una verdad trascendente, que se oculta detrás de los hechos históricos, como los noticiosos, que solo llenan de ideologías vacías propagandísticas y no de realidades profundas. En los puntos 5, 6, 7 y 8, llama turistas a los realizadores del *cinema vérité*, quienes sacan fotos de reliquias arqueológicas pasajeras, con las que rellenan álbumes de viajes vacacionales aburridos y predeciblemente controlados; en cambio, llama “virtuosos” a los que viajan a pie con una cámara, en la búsqueda arqueológica, poética y metafísica de lo que se encuentra debajo de dichas reliquias, con las que, a través de imágenes rellenan vacíos espirituales históricos, de viajes cósmicos puros, de los que vuelven llenos de mensajes Absolutos y Sublimes. En los 4 puntos finales, después de decir que “*no se puede legislar la estupidez*”, asegura que la “*naturaleza no nos habla*”, que no existe tal “*llamado de la madre tierra*”, que las cosas son como son, sin romanticismos estúpidos que nublan la verdad de las cosas, que “*debemos agradecer el silencio inmutable del Universo, que escapa de nuestra sonrisa*” y que por ningún motivo debe perturbarse el “*infierno abismal de los Océanos*”, aquellos que los Mayas llamaban “*inframundo*”, “*terreno vasto y despiadado repleto de peligros inmediatos y permanentes*”, del cual todas las especies terrenales escaparon hace milenios para dirigirse a la reducida superficie continental, en la que esta especie seguirá aprendiendo y enriqueciéndose de lo que Herzog llama: “*Lecciones de Oscuridad*”, para que después, tal vez, la especie escape hacia otro tipo de infierno.<sup>86</sup>

Debemos preguntar a la realidad: ¿Cuán importante es realmente? Y: ¿Qué tan importante, es lo Factual? Por supuesto, no podemos no diferenciar lo factual; es un poder normativo. Pero nunca puede darnos esa clase de iluminación, el destello extático, desde el que emerge la Verdad. Si únicamente lo factual (el hecho), en el que el *cinema vérité* se fija, fuera significativo, entonces uno podría argumentar que el *vérité* –la verdad– en su mayoría debe estar concentrada en el directorio telefónico, en el que cientos de miles de entradas son factualmente correctas y, entonces, corresponden a la realidad. Si fuésemos a llamar a todas las personas de la lista en el directorio bajo el mismo nombre de “Schmidt”. Cientos de esas llamadas confirmarían que ellos se llaman Schmidt, si, su nombre es Schmidt.<sup>87</sup>

En 1999, revela su Manifiesto, dirige otros tres documentales, en los que va a dejar plasmada claramente la idea y los recursos visuales a los que se refiere en sus 12 decretos, estas películas tienen en común haber sido en buena parte filmadas en América Latina y que tienen que ver directamente con sus experiencias pasadas, durante la filmación de *Aguirre y Fitzcarraldo*. Primero presenta “*Schwingen der Hoffnung*” (*Alas de Esperanza*), la cual parece una secuela clara de “*El Pequeño Dieter Necesita Volar*”, en la que cuenta la terrible hazaña de Juliane Koepcke, quien, a la edad de 17 años, en 1971, había sido la única sobreviviente de un terrible accidente aéreo en Perú; camina por la selva, hasta que es rescatada y la noticia da vueltas al mundo, anunciando

---

<sup>86</sup> Werner Herzog (1999). “*The Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentay Cinema*”. Walker Art Center, Minneapolis, EE. UU. Anexo 3.

<sup>87</sup> Werner Herzog (2011). “*On the Absolut, The Sublime, and Ecstatic Truth*”, discurso de Herzog en Milán, Italia. <http://elangelexterminador.com.ar/articulosno.19/herzogtrad.html>



este milagro de la sobrevivencia. La siguiente película es un homenaje póstumo a su amigo el actor, Klaus Kinski, quien había muerto de un ataque cardíaco en 1991 en Lagunitas California, esta película fue bautizada por Herzog con el nombre de “*Mein Liebster Feind*”(Mi Querido Enemigo), en la que muestra la profunda relación de amor y odio que se tenían ambos personajes, los mitos sobre la personalidad histórica y exótica de Kinski, y su arranques de ira durante varias de las filmaciones que hizo con Herzog, las cuales fueron rescatadas, por ejemplo, del material fílmico que no uso Les Blank, en la película documental, *Burden of Dreams* (Carga de Sueños), en la que filma el detrás de escena de *Fitzcarraldo*.

La última película que dirige en 1999, es un encargo hecho para la serie de televisión llamada “2000 *Years of Christianity*”(2000 Años de Cristiandad), en referencia a la proximidad con el nuevo milenio, a partir del nacimiento de Cristo, la película se llama, “*God and the Burdened*” (Dios y el Agobiado), grabada en Hi 8mm, que en la década de los 90s era la última tecnología en video portátil casero, y narrada en su totalidad por Donald Arthur (1937), cuenta la visión que tiene Herzog sobre los sucesos de la conquista de América, específicamente la de México y Guatemala, para centrarse en la idea de que, la conquista se realizó de manera efectiva a través de la implosión de la religión Católica, al tiempo que los nativos morían tratando de mantener sus costumbres, hibridaron sus creencias con las españolas, a finales del siglo XV, creando un culto a deidades viejas a través de las nuevas, que dan forma a unas mutaciones religiosas abaladas por el Vaticano.

Estos tres documentales, muestran a la perfección las dimensiones poético-extáticas que forman parte del estilo visual de Werner Herzog. Paisajes devastadores, referencias a los sueños y pesadillas de sus personajes, la muerte, el culto, lo ritualista de la vida cotidiana, el miedo y la supervivencia, mezclados de creencias ritos y mutaciones. Para elevar a los espectadores a puntos climáticos de éxtasis y purificación, Herzog recurre de nuevo a la utilización de capítulos titulados, material fílmico viejo, alguna que otra “*falsificación*” de los hechos difíciles de detectar, cortinillas, o textos previos a las primeras imágenes, sonidos implantados del ambiente hostil de sus escenarios naturales y música, mucha música. Pero de manera más abierta experimenta con cada uno de los puntos de su Declaración de Minnesota.

En “*Alas de Esperanza*”, se aleja completamente de la idea que propone el *cinema vérité*, con respecto a la no intervención del director, en relación a las emociones de su entrevistado, de la misma manera que hace con Dieter Dengler o con Michel Goldsmith, solo que Herzog se rehúsa a ver los hechos como una simple mosca, y se transforma en un avispon que pica y deja ronchas, directo en arquetipos comunes, creando impacto. El viaje de la señora Koepcke es uno de esos viajes mesiánicos que la convirtieron en inmortal. Lo cómico, o imprevisto de esta película es que una parte del éxtasis nunca llega, ya que Herzog comienza a notar desde el inicio de la grabación en la selva, que la señora Koepcke no expresa una sola sensación, es fría como un hielo que se mantiene congelado a pesar de la humedad de la selva, pareciera que carece de sentimientos humanos y eso enigmática muchísimo a Herzog, quien hace de todo para provocar alguna reacción en la señora Koepcke, la cual jamás llega, por lo que Herzog termina aceptando cuales eran sus propósitos *chamánicos* de liberación

traumática, y que fue derrotado ante la frialdad de la señora Koepcke, haciendo que Herzog mismo, a través de su fracaso y frustración, termine transmitiendo la otra parte del éxtasis que faltaba.

En “*Mi Querido Enemigo*”, presenta claramente que tan bien o mal se podría trabajar con Klaus Kinski, quien tenía todo tipo de arranques extremos entre la ira y el cariño, detrás del mito que sostienen tanto a Herzog como a Kinski, este documental los humaniza de alguna manera, presentándolos como amigos, pero lo que realmente es relevante en esta compilación del pasado, es la manera en la que Herzog describe a Kinski, como un “turista romántico”; mientras rodaban la película de *Fitzcarraldo*, Kinski andaba por ahí diciendo sentirse “cerca de los indígenas”, sentirse unido con los “niños de la naturaleza” y con “la madre tierra”, parte de toda esa nueva cultura de la “*Nueva Era*” o “*New Age*” como es conocida mundialmente, en conexión con lo natural; esto para Herzog era bastante absurdo, ya que para él, de acuerdo a la Declaración de Minnesota, “*la naturaleza no llama*” a nadie, de hecho el concepto de acercarse románticamente al humano a la vida natural-animal tiene rasgos familiares con el Nacional Socialismo, por lo que Herzog rescata en este documental una de las citas que reciclaría una y otra vez en diferentes entrevistas y discursos.

Por supuesto estábamos desafiando a la naturaleza (haciendo *Fitzcarraldo*), ella nos golpea, nos golpea y nos hace retroceder, es grandiosa, tenemos que aceptar que es mucho más poderosa que nosotros, Kinski siempre dice que está llena de elementos eróticos, pero yo no veo mucho de erotismo, más bien la veo llena de obscenidad. Es solo que la naturaleza aquí es violenta, infame.

Yo no vería nada erótico aquí. Yo vería fornicación, asfixia, estrangulamiento, lucha por la supervivencia, crecimiento, putrefacción. Por supuesto hay mucho sufrimiento, es el mismo sufrimiento que está a nuestro alrededor. Los árboles sufren, los pájaros sufren; yo no creo que canten, sino que se retuercen de dolor. Mirando más de cerca lo que nos rodea, hay una especie de armonía, es la armonía del asesinato aplastante y colectivo. Pero cuando digo esto, lo digo lleno de admiración por la jungla. No es que la odie; la amo, la amo profundamente. Pero la amo en contra de mi criterio más certero.<sup>88</sup>

Con esta película Werner Herzog deja claros esos últimos puntos de su manifiesto y nunca dará un paso atrás en estos términos, a pesar de ser incomprendidos por muchos críticos, forman parte de esa *realidad más profunda* que se esconde detrás de lo que se observa de manera superficial. La naturaleza está regida por un caos de apariencia armónica, la cual es de una profunda belleza obscena.

En “*Dios y el Agobiado*”, hace otra aproximación a la cultura de los otros, a través del ritual, la religión y la magia milenaria, se conquista o se conserva la tradición de un poblado Guatemalteco; este documental

---

<sup>88</sup>Werner Herzog (1999). “*Mi Querido Enemigo (Mein Liebster Feind)*”. Prod. Werner Herzog FilmProduktion, Alemania, min. 1:02:30.

muestra de nuevo la importancia que Herzog le da a la comunicación y a la preservación de la cultura, como parte enriquecedora de alma de la gente que practica diferentes tipos de creencias religiosa, paganas o católicas, absurdas o divinas, mágicas o religiosas; en busca de milagros que desafíen a la medicina o a la ciencia; la concepción de maldad o benevolencia, entre dioses o un solo dios, se hibridan en un solo mundo en el cual, no importa su procedencia ritual, siempre y cuando aproxime a los fieles al “*éxtasis sobrehumano de la fe*”, ese que cura seguidores y perdona pecados.

### **2.3.2. Werner Herzog y la Comunicación ante el Nuevo Milenio, el *Reality Show* y las Virtudes del Falso Documental.**

Una vez empezado el año 2000, y con su declaración de Minnesota recién expuesta Werner Herzog deja claro que su búsqueda no es idiotizar a su audiencia con mysticeadas propias del *show* televisivo del Nuevo Milenio, que adora los productos milagro y las teorías de conspiración, de hecho el caminar implica un sacrificio sobre humano, difícil y extenuante, no hay recetas secretas ni fáciles para la iluminación, por lo que el *éxtasis vivencial caminante* es algo a lo que no se le puede poner ningún precio monetario, como lo hacen los gimnasios de yoga y meditación, en lo que se hace algún tipo de deporte de salón y no se expone al sujeto al “*infierno sublime*” de la naturaleza real.

Esto lo hace evidente en su siguiente ensayo documental llamado, “*Pilgrimage*” (*Peregrinaje*) del 2001, en el que a través de un coro Tibetano sin edición, muestra en veintiséis minutos a diferentes peregrinos religiosos, quienes hacen un sacrificio sobrehumano, como enmienda de fe, para pedir favores o producto de milagros concedidos por sus deidades religiosas, por un lado presenta de nuevo a los peregrinos religiosos Siberianos, de “*Campanas desde lo Profundo*”, mirando el lago congelado en búsqueda de respuestas y a los ortodoxos Rusos manifestando su éxtasis en misa; después coloca imágenes de la tradición Guadalupana de los creyentes mexicanos que llegan de rodillas a la basílica y lloran extasiados, mientras ven la imagen de la Virgen Morena, para terminar con otra imagen de peregrinos que cruzan puentes en orillas congeladas en alguna región de Europa del Este. Todo dividido en capítulos sin texto, en los que muestra un acantilado impactado por olas de mar. Este ensayo deja claro que su propósito no es otro sino la exposición de “*éxtasis religioso*”, en este caso el católico, pero no de una región específica, sino de manera global, como parte de todos esos híbridos que sostienen la fe cultural de los pueblos, descartando todo aquel fanatismo extremadamente peligroso, que solo lleva a un carnaval de muerte y discriminación, presentando a los peregrinos con su sufrimiento, extasiados de la verdad divina, como un acto lleno de belleza que persiste como arquetipo colectivo en el imaginario humano desde la Prehistoria y que inevitablemente tiene un poder destructivo, semejante a su poder de iluminación, creando una hermosa paradoja de creación y apocalipsis, de la cual está impregnada buena parte de la filmografía de Herzog.

Ya que se habla de prehistoria, en su siguiente corto documental presentado en 2002, muestra en doce minutos una terrible historia, sobre la llegada de la modernidad a zonas remotas y poco exploradas por el

expansionismo capitalista occidental, tal como sucede en el Amazonas Brasileño, intactas como el nombre mismo de la película dice: “*Ten Thousand Yers Ago*” (*Desde Hace Diez Mil Años*), y que están en claro peligro de desaparecer, por un lado debido a la creciente tala de árboles y asesinato de animales y por otro al exponer al nativo aborigen ante las tentaciones materiales, científicas e incluso sexuales de la modernidad. Culturas y lenguas en claro proceso de extinción, quienes ahora se avergüenzan de su desnudes nativa, la cual sustituyen con ropas usadas y gorras de béisbol, con leyendas absurdas en inglés. La armonía del caos.

Después de estos ensayos absolutos y solidos como su Manifiesto decreta, Werner Herzog realiza durante los siguientes tres años sus más grandes, majestuosas, y premiadas, producciones documentales, en 2003 presenta “*Well of Time*” (*La Rueda del Tiempo*), en la que hace un viaje al Tíbet, a través del camino que dejan a su paso los peregrinos, que llevan caminando hasta tres años en dirección a la ciudad sagrada de Bodh Gaya en la India, ahí entrevista al “Sagrado” XIV Dalai Lama. En 2004, proyecta “*The White Diamond*” (*El Diamante Blanco*), hermosísima película documental en la que Herzog muestra su fascinación por volar, por lo que contrata al científico y constructor inglés de aéreo-dirigibles, el Doctor, Graham Dorrington, para sobrevolar una zona inaccesible de la selva amazónica, de la Guyana Francesa, en Sudamérica, al mismo tiempo y de manera sorpresiva, aparece un personaje de la región quien estaba ayudando con el montaje del dirigible, Mark Anthony, quien rápidamente capta la atención de Herzog, convirtiéndose en un personaje tan profundamente interesante y filosófico que le da una doble lectura a la narrativa de este documental como si de pronto fueran dos historias.

Werner Herzog, a través de estos magistrales documentales, demuestra de manera fehaciente que tan efectiva es su narrativa y su estilo a la hora de hablar de temas espirituales, aventura, traumas, sueños, fanatismos, devoción, fe y muerte. Con una poesía encantadora de imágenes y música, en esta ocasión, onda por los temas a los que tiene acostumbrados a su audiencia, profundizando aún más en el corazón de sus entrevistados y espectadores.

En la “*Rueda del Tiempo*”, Herzog se concentra directamente, en el concepto de Vacío Budista, llamado por los monjes “*el estado máximo al que puede acceder un ser humano*”, como el propio Herzog dice en el mismo documental, esta es una experiencia que se puede alcanzar por cualquier persona, pero para los budistas tibetanos, implica décadas poder llegar a la iluminación a través de la Vacuidad. Al mismo tiempo trata de explicar la importancia de la visión tibetana, con respecto a la geometría del Mándala, y su significado como representación del centro del universo y como reflejo de la montaña sagrada Kailash, a la que rinden culto desde hace miles de años los habitantes de estas regiones, quienes caminan peregrinantemente alrededor de este templo natural, cubiertos del ritual de fe. Al preguntarle Herzog al Dalai Lama, sobre la posición del Centro del Universo, el Dalai Lama le contesta:

*También está la cuestión ¿si la montaña Kailash es el Centro del Universo o no?  
No lo sé, cada país cree, que su propio país es el Centro del Universo, creo que eso es muy*

*cierto, últimamente creo que nosotros mismos, cada individuo es el Centro del Universo, por eso para mí, este lugar es el Centro del Universo. Porque la concepción de todo el Universo, procede de aquí, por lo tanto, yo soy el Centro del Universo, y en su caso, usted es el Centro del Universo*<sup>89</sup>.

Así pues, después de filosofar sobre el Centro del Universo y caminar con los peregrinos, quienes con su propio cuerpo han medido la basta longitud de la Tierra. Werner Herzog, se traslada en 2004 a Inglaterra para reunirse con Graham Dorrington, doctor en ingeniería aeroespacial. Casi desde el inicio del documental “*Diamante Blanco*”, Herzog hace una serie de preguntas a Dorrington, para saber sobre sus sueños y sus traumas, los cuales están marcados por la muerte del Fotógrafo de vida salvaje Dieter Plage, quien era un temerario estudioso de los Gorilas en el Congo. Plage contrato en 1993 a Dorrington, para que le diseñara un dirigible que sobrevolara la selva del Congo, el cual se estrelló por una falla técnica, matando al fotógrafo. Durante varias secuencias Herzog intenta escarbar en el corazón de Dorrington, llevándolo a la Selva Sudamericana, parecida a la de África, para enfrentarlo a sus miedos y para que sobrepase su propio trauma; una vez más como *chaman*, Herzog logra humanizar la actuada pose infantil de Graham Dorrington.

Todo parece ir por este cause, hasta que por, aparente casualidad, delante del dirigible, sentado en un sillón inflable transparente, aparece un lugareño que responde al nombre de Mark Anthony, quien de manera muy poética bautiza el dirigible de Dorrington, como el *Diamante Blanco*, por la forma y color que este tiene, y también por la condición social de la Guyana que como en África, dependen de la extracción de Diamantes, este personaje llama tanto la atención de Herzog que comienza a seguirlo para que le muestre su visión de la selva, cabe señalar que al inicio cuando llegan a la Guyana, Herzog menciona que la comunidad donde se encuentran practica la religión Rastafari, lo que podría hacer suponer al espectador que Mark Anthony estuviera constante y profundamente bajo los efectos de la marihuana aunque nunca lo mencione explícitamente. Anthony resulta ser una persona sumamente profunda sin ser un académico y a pesar de su pobreza material, conoce absolutamente cada detalle de la selva, uno de los tantos momentos “*extáticos*” de este gran documental, llega en el momento que Herzog acompaña a Mark Anthony a un costado de las cascadas Kaieteur, hogar de muchísimas aves, en la que Anthony le dice a Herzog, que algo que le gusta hacer es este lugar, es ver la cascada desde la perspectiva invertida de una gota de agua que se sostiene en la punta de las hojas, Herzog le pregunta: *Mark Anthony, ¿Ves el Universo en esa gota de agua?*, pregunta muy parecida a la que le realiza al Dalai Lama, Anthony al estar inmerso en la visión de la gota contesta: *No escuche lo que has dicho, es el rumor de la cascada*<sup>90</sup>. Haciendo así de este personaje, alguien tan filosóficamente elevado, que ya no importa si su rostro refleja que tan drogado está, ya sea por visón de la selva, o por fumar marihuana.

---

<sup>89</sup> XIV Dalai Lama(2003). “*La Rueda del Tiempo (Well of Time)*”, Dir. Werner Herzog. Prod. Werner Herzog Filproduktion. min 43:15.

<sup>90</sup>Mark Anthony (2004). “*El Diamante Blanco (The White Diamond)*”. Dir. Werner Herzog. Pord. Marco Polo Films AG. min. 52:34.

Por último presenta en 2005, la multi premiada “*Grizzly Man*” (*El Hombre Oso*), película por la que Werner Herzog recibió muchísimas críticas y hasta un balazo de un arma de gas, durante una entrevista en California, por parte de los así llamados, protectores de la naturaleza, que claramente son enemigos del hombre mismo; ya que en este documental, presenta la vida del ambientalista y llamado por sí solo, “*amigo y protector de los osos grizzly*”, Timothy Treadwell (1957-2003), quien después de trece años de irrumpir en una reserva ecológica, protegida por el Gobierno de Alaska y reconocida con la categoría de, “*Santuario de Osos Grizzly*”, a la que el acceso humano es restringido; muere junto con su novia Amy Huguenart, bajo las poderosas garras de uno de estos osos y son devorado mientras su cámara grababa el sonido de la desesperación previa a perder la vida. De manera impersonal, Herzog explora a través del cerebro de Treadwell, por medio de las grabaciones que el mismo se hacía, mientras pasaba semanas solo con los osos, imágenes que sirven de referencia para conocer las profundidades del corazón del ambientalista al que Herzog prefiere llamar “*cineasta*”. Herzog encuentra en Timothy Treadwell una especie de resumen de todas las pasiones y sombras de más de uno de los personajes que ha construido en la no-ficción o en la ficción, el solitario hombre en la búsqueda fracasada de lo inútil, un marginalizado social, al que no le quedo de otra alternativa más que arriesgarlo todo, con tal de sobresalir en el mundo social que lo oprime y cuestiona todo, hasta su sexualidad, al mismo tiempo el propio Herzog se identifica con Treadwell como documentalista, por lo que trata de redimirlo y humanizarlo, como un personaje completamente apasionado por un sinsentido afán suicida de llamar la atención, en un mundo donde si no sobresales, no existes.

Yo también filme 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 asombrosa. Me encontré con un documental sobre el éxtasis 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 imaginarían. 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.<sup>91</sup>

Timothy Treadwell otro gran fracasado que al morir se convierte en héroe de los vencidos, como sucede con casi todos los personajes a los que Herzog ha humanizado a través de tantos años.

---

<sup>91</sup> Werner Herzog (2005). “*Hombre Oso (Grizzly Man)*”. Dir. Werner Herzog. Prod. Lions Gate y Discovery Docs. min. 40:15.

Con estos documentales, Herzog lleva al espectador por los caminos oscuros de la humanidad, a la que ya no se le pone tanta atención, y los confronta hacia lo nuevo, sabiendo siempre que la esencia del hombre es bastante prehistórica y que se ha modificado poco a pesar de los milenios.

Sus siguientes películas tendrán mucho que ver con la presentación de la realidad hoy en día, la primera se llama, “*The Wild Blue Yonder*” (*Allá en el Azul Salvaje*), estrenada en 2005, presenta tal cual y a la perfección un *falso documental*, incluyendo claro está, la ciencia ficción, como modelo, es la historia de un supuesto extraterrestre, quien después de un accidente queda atrapado en la Tierra y anda por ahí contando su procedencia cósmica describiendo las características geográficas de su planeta, el cual está formado solo por una agua salvaje y azul, donde el cielo es una capa de hielo sólida y blanca, del cual pocas personas han podido salir. Combinando música clásica de diferentes tipos, esta película muestra imágenes del espacio, aquellas “*imágenes puras*” que un día Herzog le dijo a Win Wenders en Tokio, que estaría dispuesto a conseguir, en aquel *Skylab*, que no es otro sino la Estación Espacial Internacional, solo que al tener las imposibilidades técnicas y físicas para conseguir estas imágenes por sí mismo, recurre a videos de archivos personales de los astronautas de la estación. Del mismo modo, para ilustrar las imágenes en las que presenta el *Azul Salvaje*, recurre a las imágenes submarinas hechas por el músico y fotógrafo marino, Henry Kaiser, quien le presenta a Herzog, las “*imágenes puras*” que se resguardan en el fondo del Océano de la Antártida, aquel infierno Dantesco imperturbable, al que se refiere en la Declaración de Minnesota.

En esta película al igual que en *El Hombre Oso*, prefiere identificarse en el ojo de otros aventureros, aquel trazo de genialidad que es bastante espontáneo y lleno de misticismo que simplemente y de manera milagrosa se les ofrece a cualquier persona que porte consigo una cámara en lugares limpios y puros, personas extremas como el mismo Herzog que se magnifican elevándose por encima de sí mismos, de la naturaleza, y por qué no, del planeta y del Universo; de una manera muy definitiva muestra al hombre como una máquina prodigiosa que no conoce límites. Así Herzog seguirá observando desde su trinchera de artesano medieval, declarando repetidas veces que el peor de los peligros en este mundo, no es ser secuestrado por un ejército enemigo, o arriesgar la vida en búsqueda de conquistas inútiles, sino que el peor de los peligros se encuentra en la extinción de las imágenes que reflejen adecuadamente esta sociedad y que al final la televisión, con sus espectáculos de ilusiones y sus engaños de la realidad, termine asiéndose del monopolio de las imágenes y la historia.

El más grande peligro, en mi opinión, es la televisión porque de cierto modo arruina nuestra visión y nos hace personas muy tristes y solitarios. Nuestros nietos nos culparán por no haber metido un par de granadas de mano dentro de las estaciones de TV por los comerciales. La televisión mata nuestra imaginación [...].

Es una carrera en la que participaremos de peligros certeros a nuestro alrededor. Comprendemos, por ejemplo, que el poder nuclear es un peligro real para la humanidad, la

encrucijada más grande en la que está el planeta. Tenemos que entender que la destrucción del medio ambiente es otro enorme peligro. Pero realmente creo que la pérdida de una adecuada imaginación es un peligro de las mismas magnitudes. Esto es como tener un serio defecto de pérdida de memoria. ¿Qué tenemos que hacer con las imágenes?, ¿Qué tenemos que hacer para glorificar nuestros paisajes? He dicho esto antes y lo repetiré otra vez, tanto hasta que se me permito decirlo: Si no desarrollamos imágenes adecuadas, vamos a morir como dinosaurios. Mira la decepción del Jesús en nuestra iconografía, recargado desde el helado de vainilla *kitsch* de la escuela de pintura Nazarena, al final del siglo diecinueve. Estas imágenes por sí solas, son prueba suficiente de que el cristianismo está moribundo. Necesitamos imágenes que estén en concordancia con nuestra civilización y nuestros condicionamientos interiores, y esta es la razón por la que a mí me gusta filmar aquella búsqueda por nuevas imágenes, sin importar en qué dirección se muevan o qué historia nos cuente.<sup>92</sup>

Internándose, año tras año en el Nuevo Milenio, Werner Herzog, se fue adaptando cada vez mejor a la peligrosa selva del cine y la televisión estadounidense; camuflajándose como un soldado disciplinado, sobrevivió al paso de la manada de las nuevas tendencias en comunicación, asegurando su permanencia entre la juventud, como un mito viviente, parte de la corriente principal de la nueva era tecnológica.

### **2.3.3. Werner Herzog, el Arqueólogo de las Imágenes Definitivas.**

Al siguiente año en 2007, Werner Herzog es patrocinado por la *Discovery Chanel*, para realizar otro de sus más bellísimos y catárticos documentales, “*Encounters at the End of the World*” (*Encuentros en el Fin del Mundo*), en esta ocasión hace un documental que explica entre otras cosas el proceder de las imágenes submarinas de *Allá en el Azul Salvaje*, por lo que tiene que viajar literalmente, hasta el fin del mundo, al continente Antártico en búsqueda de estas hermosas “*imágenes puras*”, que son del dominio de científicos, biólogos y geólogos quienes se encuentran aislados en este gran terreno blanco lejos de la civilización y la modernidad buscando estudiar parte de una naturaleza salvaje alejada del ojo convencional humano, científicos que se sienten mejor en el aislamiento social que en la complicada interacción citadina urbana.

Al inicio de este documental Werner Herzog deja bien claro que no pretende hacer una película más sobre pingüinos, sino que su búsqueda es muchísimo más profunda, así que, desata un texto previo al documental que, de manera muy cómica, deja bien claro qué busca saber de estos científicos y al mismo tiempo qué quiere mostrar a sus espectadores.

Les hice saber que me hacia otras preguntas sobre la naturaleza: Les dije que me intrigaba saber, ¿Por qué los seres humanos, se ponen máscaras o plumas para ocultar su

---

<sup>92</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 66.



identidad? Y ¿Por qué ensillan caballos y se sientes impulsados a perseguir a los malos? Y ¿Cómo es que cierta especie de hormiga, esclaviza rebaños de pulgones y los ordeña para conseguir azúcar? Les pregunte, ¿Por qué un animal sofisticado como el chimpancé, no se sirve de criaturas inferiores?, podrían montarse sobre una cabra y cabalgar hacia el horizonte.<sup>93</sup>

Estos personajes de alguna manera comparten las pasiones y sus fanatismos con Herzog, el cual las potencializa, haciendo de estos científicos ermitaños, héroes de la modernidad, capaces de aislarse de sí mismos para iluminar al mundo con sus descubrimientos, a pesar de parecer locos, estos científicos saben perfectamente cuáles son sus límites como humanos y tienen una visión hermosa de lo que para ellos es este mundo y como debería cuidarse. Pero en esta película lo más impresionante es cuando Herzog se aproxima a su amigo el músico y fotógrafo marino, Henry Kaiser, para presenciar de primera mano estas imágenes híper-reales y puras, de lo que parece un mundo distinto, estas imágenes son de una hermosura tal, que acompañadas del misticismo que imprimen las voces de un coro folclórico búlgaro, hacen elevar al espectador hasta el *éxtasis*, pero con esto Herzog no pretende romancear el *Inframundo Océánico de la Antártida*, sino que lo que busca en comprobar la afirmación del doceavo y último punto de su Declaración de Minnesota, preguntándole al biólogo marino Samuel Bowser, encargado de estudiar estas profundidades, su hipótesis acerca de los peligros y asesinatos que ocurren en aquel lugar hermoso y si cree que de algún modo la especie humana evolucionó para escapar de aquella pesadilla azul, a lo que el biólogo le contesta:

Las creaturas que hay ahí abajo, son como los de la ciencia ficción, piensa que podrían devorarte como masas informes y legamosas, pero que dan más miedo que las clásicas masas de la ciencia ficción, tienen unos tentáculos largos con los que pueden atraparte y al tratar de huir de ellas te atrapas más y más con tus movimientos y después cuando ya estuvieras frustrado y exhausto, la creatura avanzaría y te despedazaría. Y ese es un ejemplo de una de las creaturas, hay otros tipos como gusanos con unas mandíbulas y unas quijadas horribles, para desgarrarte la carne; la verdad que es un mundo violento, horriblemente violento que para nosotros es inocuo porque vamos enfundados en neopreno y somos mucho más grandes que los seres de ese mundo, así que en realidad no nos afecta, pero si nos encogiéramos y nos miniaturizáramos y entráramos en ese mundo sería un lugar horrible, sencillamente horrible.

---

<sup>93</sup>Werner Herzog (2007). “*Encuentros en el Fin del Mundo (Encounters at the End of the World)*”. Prod. Discovery Chanel. min.03:15.

[...] Creo que de alguna forma esto es lo que nos orilló a huir, esos horrores, al crecer y evolucionar hasta ser criaturas mayores, para escapar de la terrible violencia que existe a pequeña escala, a pequeña escala.<sup>94</sup>

Con esto Werner Herzog, aparte de profundizar en el corazón del biólogo, concretiza aún más su visión de la naturaleza, tanto la del hombre como la del mundo mismo. Este documental vuelve a ser una estilización de la devastación, un homenaje a los peligros de la Tierra y deja claro porque no hay más gente viviendo en uno de los territorios más vastos del planeta, que solo está siendo expuesto a la extracción de minerales y petróleo, una contradicción universal, que podría cambiar el clima de manera abrupta, pero equilibradamente perfecta con el ritmo hermosamente caótico y viento del propio universo.

En 2009, Werner Herzog ya con 67 años, sigue siendo una máquina de producción de sueño y pesadillas, al final de este año presenta el cortísimo documental, “*La Bohème*”, ensayo mudo en el que monta imágenes de nativos Etiópes, quienes posan ante la cámara, como en un retrato congelado en el que se muestran, por una parte, vestidos con sus ropas tradicionales, varias parejas, el hombre como cazador o guerrero y la mujer como fecunda trabajadora del campo y el hogar, quienes ven a la cámara inmóviles, al mismo tiempo Herzog yuxtapone esta imagen, con un retrato congelado de varios hombres jóvenes vestidos con trajes militares y armados con rifles *Kalashnikov*, símbolos de la continua barbarie que vive el Continente Africano desde hace más de 30 años, al final las parejas se miran a los ojos y se separan dándose la espada, siguiendo cada quien diferentes caminos. Obviamente Herzog pretende que el espectador, cargue de diálogos y texto a este poético documental, el abanico de interpretaciones es muchísimo más grande que los cuatro minutos que dura este ensayo visual, el cual está sonorizado con un fragmento de la ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini (1858-1924), con la que rellena poéticamente el vacío dejado por el texto mudo de los personajes.

Al año siguiente, en 2010, Herzog viaja de nuevo a Siberia, en compañía de Dmitry Vasyucov (1958) director de cine Ruso, quien lo introduce de nuevo a ese mundo completamente aislado y cubierto de nieve, no para mostrar a sus peregrinos religiosos, sino para presentar a algunos de los 300 aldeanos de Bahka pequeña aldea siberiana, quienes en el transcurso de un año celebran el rito de la supervivencia del cazador prehistórico; universo en el que sienten gran placer a pesar de lo inhabitable de la región, como el mismo nombre de la película dice son: “*Happy People*”: *A Year in the Taiga (Personas Felices: Un Año en la Taiga)*. La Taiga, es un área continental gigante, en la que habitan millones de peligros salvajes, cubiertos por capas de nieve y un aislamiento absoluto de la modernidad y la civilización.

En este documental Herzog combina muchas de sus últimas motivaciones, por un lado, ese infierno imperturbable de la naturaleza que en esta ocasión es el bosque congelado de Siberia, el cual, como la jungla, el desierto o la profundidad del océano, está lleno de “*Lecciones de Oscuridad*” y supervivencia, que instruyen

---

<sup>94</sup>Samuel Bowser(2007). “*Encuentros en el Fin del Mundo (Encounters at the End of the World)*”. Dir. Werner Herzog, Prod. Discovery Chanel. min. 37:13

al hombre para hacer de éste el sujeto de la naturaleza más adaptable y maleable que existe y al mismo tiempo el ser más depredador y astuto. En esta cinta Werner Herzog hace una hermosa metáfora irónica de su película “*El Hombre Oso*”, en la que Timothy Treadwell describe a los cazadores o visitantes como enemigos de los osos, en “*Personas Felices*”, Herzog quiere dejar bien clara la visión que comparte con estos cazadores sobre los animales salvajes que los rodean, sus peligros y majestuosidades, los cuales ponen al Oso, no como un animalito de la naturaleza, que hay que abrazar y amar, sino como uno de sus peores enemigos a los cuales no matan porque les tienen demasiado respeto, estos osos roban sus víveres de los que dependen en la temporada de casa, destruyen sus trampas, y tratan de entrar a sus cabañas para desmantelarlas y comerse todo, incluso han matado a sus perros. La paradoja es increíble, mientras que los Osos Grizzly tienen protectores y fundación que aporta muchísimo dinero a la causa, el Hombre Salvaje solo depende de un hacha, plástico y unas cuantas herramientas rústicas, para protegerse de estos animales, a nadie parece molestarle que los osos devoren al hombre, por lo que no es necesario crear una Fundación Protectora de Humanos.

Si lo piensas bien, somos todos asesinos o cómplices. Incluso aquellos sensibleros que tienden a compadecerse de todo. ¿Por qué?, es muy simple. Un hombre tiene un cerdo, pero él sabe con anticipación para que lo mantiene, e incluso aquél que siente pena por todo eso, compra la carne de este hombre. Y el cazador es lo mismo que el granjero de cerdos, solo que es más honesto. Solía criar ganado, pero nunca me podía animar a matarlos. Vienen a ti esperando afecto o a que les des un regalo. Pero en vez de eso reciben una bala en la cabeza. En la Taiga, el animal salvaje sabe que nada bueno puede venir de mí, de un hombre. Tratará de escapar. Aquí se trata de quien es más astuto que quien.<sup>95</sup>

Con este documental, Herzog regresa a la temática Prehistórica presentando a esta especie de Migrantes de la Edad del Hielo, quienes no se preocupan del todo por acumular bienes materiales del capital, sino que son hombres, mujeres y niños, capaces de presenciar un mundo único y aislado, aunque el precio para poder apreciar estos paisajes congelados y cubiertos de nieve implique muchísimo esfuerzo físico, ajustarse a modelos familiares tradicionales, soportar mosquitos y animales peligrosos, pasar algo de frío y salir de casería ritual todo el invierno para poder comer con la familia el resto del año; el dejar pasar el tiempo por algún tipo de pesadez o distracción le puede costar la vida al cazador aventurero.

Así que, en 2011, Herzog decide emprende un viaje treinta dos mil años atrás, al Paleolítico, para mostrar una de las mejores capsulas del tiempo remoto, “*Cave of Forgotten Dreams*” (*Cueva de los sueños Olvidados*), en este precioso documental, muestra las pinturas rupestres de la Cueva Chauvet descubiertas en 1994, esta cueva está en la actualidad resguardada por el Gobierno Francés y es sólo expuesta para su estudio

---

<sup>95</sup> Gennady Solovyev (2010). “*Personas Felices (Happy People)*”, Dir. Werner Herzog, Prod. Werner Herzog Films. min. 1:11:50

científico. En esta ocasión Herzog realiza este documental bajo la distribución televisiva de la *History Chanel*, quien de algún modo ayudo al cineasta para acceder a estas cuevas, a las que tienen muy restringida su entrada.

Con imágenes Sublimas del terreno, Herzog se adentra imaginando este centro de la Prehistoria, como arqueólogo, sus intenciones están impulsadas por descubrir estas imágenes con sus juegos de sombras y suponer que tipo de puestas en escena se realizaban en este lugar, danza, música, teatro chamánico, ceremonias rituales, iniciaciones especiales para guerreros, hay una diversidad de temas, pero en la búsqueda del *éxtasis absoluto* Herzog trata de conectar este arte rupestre, con la visión espiritual chamánica de sus creadores, donde no importa quien ni con qué técnica se realizaron estos dibujos, sino que posiblemente bajo los influjos del *éxtasis ritual* el artista fue solo el instrumento de los espíritus. Posiblemente también un espíritu se encarga al final del dirigir las imágenes que filma el propio Werner Herzog, y tal vez su nombre, como el de los seres de la prehistoria no sea tan importante, ya que el artista es sólo un vehículo del arte la inspiración y sus orígenes es uno de esos milagros humanos que aún no han sido debidamente estudiados. En el caso específico de este documental, la cueva misma y sus alrededores son el personaje principal, sus texturas, sus formas y sus ecos, le hablan al espectador y sus dibujos narran historias que le dan cierta personalidad.

El momento de *Verdad Extática* más célebre de esta película, es cuando Herzog, a través de los juegos de luz y sombra que poseen estas pinturas con la forma de las piedras, crea un efecto claro de movimiento, que posiblemente veían estos homínidos a través de fogatas y antorchas; bailando con su propia sombra, que como dice el mismo Herzog, podría haber sido el primer prototipo de cinematógrafo. Al combinar estas imágenes con cánticos, que evocan a lo antiguo por medio de sonidos guturales pareciera que una parte del cerebro de los espectadores se conectara con el momento de la creación de estas pinturas, de pronto yuxtapone el sonido del latido de un corazón que con su ritmo a cuatro tiempos, como la base de toda música y poesía, terminan cubriendo estas imágenes de un recuerdo colectivo compartido por toda la humanidad y que estremece de una manera misteriosa conectando al espectador directamente con los antepasados milenios y milenios atrás.

Dentro de la majestuosidad de este documental cabe señalar, que Herzog recurrió a los más modernos sistemas de cinematografía de inicios de este siglo, para mostrar la expresión artística más antigua de la humanidad. Disponiendo de tecnología de tercera dimensión de la imagen y con el uso de *Drones*, acerca a los espectadores de manera paradójica a una experiencia, que al ser vista en la sala de cine enorme con los lentes de 3D revoluciona de manera evolutiva el desarrollo futuro del cine documental, que para seguir vigente necesita adaptarse como Herzog a la devastadora visión tecnológica de la actualidad, dando un paso dentro de la preservación del medio evitando desaparecer como dinosaurio cinematográfico.

Lo que nunca quedará claro con esta cueva es porque la sellaron y abandonaron sus dibujantes, aun así si la evolución humana está marcada al compás de la danza del escape y la supervivencia del infierno natural. Esta humanidad está expuesta a los impulsos prehistóricos de control y orden social, ¿En qué momento estos seres llamados humanos comenzaron a liderarse por otros seres humanos, quienes determinan que es bueno y

que es malo, o quien tiene derecho a vivir y quien a morir?, ¿Quiénes se encargan de legislar la estupidez humana y castigarla? Estas serán las preguntas que motivaran a Herzog a realizar su último documental de largo metraje hasta la fecha, “*Into the Abyss*” (*Dentro del Abismo*), el cual presentó en 2011 y en el que narra la historia del Michael Perry quien ha sido condenado a muerte por las Leyes Estadounidenses, país moderno y “civilizado” que sigue siendo uno de los pocos que aun practican este tipo de penas capitales, Herzog aborda este tema desde un punto de vista diferente a los presentados en programas televisivos que reportan casos criminales, en los que se muestran reconstrucciones actuadas, investigaciones científicas de una justicia que siempre encuentra al culpable, en una sociedad donde parecen abundar, asesinos seriales, violadores, pederastas y cualquier cantidad de locos, el espectador de estos supuestos documentales nunca sabe cómo es que hay tantos, pero año con año salen al aire diferentes programas con esta temática, a tal punto que existen canales en los que sólo se transmite este tipo de contenido las 24 horas, como el canal *Investigation Discovery ID*, quienes en realidad proporcionó ayuda a Herzog para acercarse a este caso de asesinato múltiple.

Al principio, Herzog describe los hechos a través de comisario de la localidad de Conroe en el Estado de Texas lugar donde ocurrieron los hechos, así que muestra el crimen de manera rápida con la versión oficial, de manera clara y basada en los hechos oficiales tal como se hace en el *cinema vérité* y que copian en la actualidad estos programas de televisión, pero tomando en cuenta la Declaración de Minnesota, es de suponer que los hechos como tales tienen su valor factual, pero contiene una verdad más profunda que no necesariamente contradice los hechos, pero que va más allá de presentar a un par de adolescentes que por tratar de robar dos autos, terminan asesinando a dos personas y que al final por este delito muera uno de ellos, haciéndole pasar por un monstruo que merece ser colgado. Así que Herzog trata de humanizar a estos delincuentes condenados descubriendo entre testigos, familiares y conocidos, tanto de las víctimas como de los imputados, que estos chicos formaban parte de la marginalización del Estados Unidos profundo, lugares oscuros donde residen los denominados “*White Trash*” o “*Basura Blanca*” en español, por supuesto esta categoría implica toda una ideología de racismo y de inutilidad social, discapacitados de la era capital, sin cultura, sin valores, sin lengua, que descienden de una cadena de mala educación, pobreza, violencia familiar, drogas, abuso y por supuesto muerte, que encima de todo están expuestos permanentemente al mensaje televisivo materialista, en el que necesitas poseer cosas que los hagan sobresalir y a la ideología del sueño americano, esa desesperación que provocó la muerte de Timothy Traedwell.

Dentro de estas verdades profundas Werner Herzog plantea de diferentes formas que tan necesaria es la pena de muerte, siendo que se siguen cometiendo miles de homicidios en Estados Unidos y que posiblemente la mayoría de ellos se efectúen bajo los efectos de una *terrible estupidez* producto de la desigualdad material y la falta de educación; de alguna manera cada país legisla la estupidez a su forma, pero la pena de muerte dista mucho de ser la medicina correcta que cure la psicopatía social que producen otros psicópatas que dirigen multinacionales y gobiernos, tan solo recordar que el dictador Jean-Bédél Bokassa cocinaba y devoraba literalmente a sus opositores es tan cavernario como actual.

Esta maquinaria de muerte siempre ha sido presentada por los medio, como humana y precisa una muerte merecida con poco dolor, aunque el sufrimiento de conocer el día y hora exactos de la muerte debe representar un estado de Vacío que comparte Michael Perry con Herzog durante su conversación, pero jamás se habla de los Oficiales al Servicio del Estado de Texas, que son los encargados de dar muerte a estos “criminales”, por tal motivo y como parte de esa verdad más profunda y sumamente extática entrevista al oficial Fred Allen, quien se retiró del servicio de *verdugo medieval moderno*, un hombre que no tiene nada que ver con esa clásica imagen del hombre corpulento con el rostro cubierto por un capuchón negro que no tiene corazón y se carcajea sosteniendo la cabeza de su víctima; Fred Allen es una persona completamente normal pero que al momento de la entrevista luce claramente traumatizado por haber eliminado a tantas personas, criminales o no, como parte de su trabajo a pesar de no verlos y no escucharlos morir Allen sentía que los asesinaba, quedando poco a poco más trastornado hasta que decidió renunciar a pesar de perder su pensión.

Tanto atrae el tema de la condena a muerte que entre 2012 y 2013 Werner Herzog produce la serie de televisión, “*On Death Row*” (*En el Corredor la Muerte*) en la que presenta 8 episodios de entrevistas y retratos de 8 criminales condenados a muerte en Estados Unidos, conversa con James Barnes condenado por matar a su esposa en Florida, con Linda Carty ciudadana británica acusada de asesinar a una joven migrante en Texas, con Joseph García y George Rivas acusados de asesinato y fuga en Texas, y en el cuarto episodio con Hank Skinner acusado de matar a su familia. En los siguientes cuatro capítulos presenta una retrospectiva a la vida de otros criminales condenados, Robert Fratta asesino de su esposa, Darlie Routier acusada de matar a su propio hijo de 5 años, al joven de 20 años Blaine Milam condenado por el asesinato de una niña de 13 meses, para finalizar la serie con el retrato de Douglas Feldman acusado por dar muerte a dos personas. Todos fueron condenados a la inyección letal.

Cabe destacar que para esta serie de documentos Herzog reciclo las imágenes de paisaje de *Dentro del Abismo*, para ilustrar partes de cada documental de la serie y agregando imágenes del archivo policiaco real, rescatando un tipo de cinematografía forense, sin una sola reconstrucción de hechos con lo que se separa de todas estas series televisivas que explotan el tema de la investigación policial, por medio de la ficción, que por lo regular son bastante mal actuadas y no tienen ningún sustento con la realidad, sino solo con los hechos.

¿Estoy en contra de la pena de muerte?, por supuesto, pero la película no es sobre mí. No es una cinta política. No me interesa crear controversia. Yo simplemente quería documentar una realidad con todas sus dimensiones. La cinta está dedicada a los familiares de víctimas de la violencia. No estoy tratando de apoyar un lado u otro del debate. Como siempre, como hago en todo mi cine, si acaso, buscaba presentar otra dimensión de los hechos y no sólo los datos fríos y objetivos.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup>Werner Herzog, entrevista <http://www.holaciudad.com/entrevista-werner-herzog-n233513>

Mientras Herzog producía y dirigía esta serie para televisión, realiza otros dos pequeños cortos documentales, el primero es “*The Killers: Unstaged*” (*Los Killers: fuera del escenario*) en 2012, y “*From One Second to the Next*” (*Por un Segundo para el Siguiendo*) en 2013, el primero es un pequeño seguimiento a los aburridos integrantes de la banda de rock pop *The Killers*, quienes a través de sus rostros indiferente tratan de explicarle a Herzog porque les gusta la falsedad y la ilusión de la ciudad de Las Vegas y sus alrededores, para después a través de la retórica, lograr comparar al vocalista con un robot autómatas que canta como parte de las atracciones falsas del desierto de Nevada. El segundo Documental, es un corto financiado por la compañía telefónica estadounidense *AT&T* en la que entrevista a víctimas y victimarios de accidentes automovilísticos producto de la distracción de los conductores, que en un segundo, mientras mandan un mensaje por celular o lo revisan, terminan en múltiples tragedias que pudieron haber sido evitadas.

Así, durante el año 2014, Werner Herzog viaja a Australia, para realizar la grabación y producción, de su última película de ficción hasta la fecha en que se redacta este trabajo de investigación y que acaba de ser estrenada, en 2015 en el marco del Festival Internacional de Cine de Berlín, conocido como la *Berlinale*, llamada “*Queen of the Desert*” (*La Reina del Desierto*) en el que por primera vez actuará como su personaje principal una mujer, con la finalidad de convertirla en una gran heroína, el papel principal está interpretado por la actriz australiana Nicole Kidman (1967), a la que llevo al desierto, para caracterizar a la arqueóloga, escritora y aventurera de fines del siglo XIX Gertrude Bell (1868-1926), quien fue atacada severamente por el Imperio Británico quien se oponía a su trabajo.

A la espera de su estreno en México, se revisaron las críticas recibidas por la prensa internacional a esta cinta de aventura y sueños desérticos en la que se destaca una no por ser buena crítica, sino por todo lo contrario.

El filme no es lo que se esperaba del visionario director alemán Werner Herzog. Su más reciente película podría ser descrita como la versión feminista de *Lawrence de Arabia*. Una de las decepciones de *Queen of the Desert* es que Herzog no establece paralelismos más mordaces entre el Medio Oriente que Bell encontró y la región de la actualidad. El director está más interesado en la exploración del amor de Bell hacia la cultura del desierto que en mostrar el contexto y la presencia de la política imperial británica en la región. Nunca estamos muy seguros de sí la película pretende ser una épica o un estudio de personaje de una visionaria excéntrica británica. Este es el Herzog más cercano al Hollywood convencional; le hace falta la perversidad y salvajismo que suelen ser sus sellos distintivos.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup>Peter Bradshaw, *Berlin 2015: Queen of the Desert review – a towering Nicole Kidman goes there and back again*, The Guardian, Inglaterra. <http://www.theguardian.com/film/2015/feb/06/queen-of-the-desert-film-review-berlin-nicole-kidman-werner-herzog>.

Al parecer el periodista Peter Bradshaw, del periódico inglés *The Guardian*, no ha estudiado a fondo la filmografía de Werner Herzog, o sigue buscando motivaciones superficiales para encasillar a Herzog en la bolsa de basura donde entran la mayoría de los directores de cine comercial. Si el reportero hubiera tenido a su disposición la presente Filmografía teórica sobre la labor de Werner Herzog en el cine, se habría podido dar cuenta, que en ninguna de sus películas de ficción, deja claras las motivaciones sociopolíticas que rodean a sus personajes, ni tampoco habla sobre problemas históricos, económicos, ni de conflictos militares como se ha podido leer en esta investigación de Tesis; en cambio Werner Herzog pretende construir símbolos universales de la decadencia y glorias humanas, a través de sus sueños y pesadillas, por tanto Herzog no es políticamente correcto e incluso ha falseado más de una vez los hechos históricos para acentuar de una manera precisa, que el “*Todo el Cine Es Ficción*”, y que el director tiene todo el derecho, como un Dios, de hacer lo que le plazca con su material fílmico.

En este año 2015, Herzog se encuentra en la producción de una serie documental para televisión que se llamara “*Hate in America*” (*Odio en América*), en que mostrará los crímenes de odio cometidos en Estados Unidos, que seguro tienen sus paralelismos con la Alemania de 1940 y la película de ficción “*Salt and Fire*” (*Sal y Fuego*), de la cual no se tienen aún ninguna referencia.

Soy un tipo de extraña creatura moviéndose a través de la vida y dejando huellas en la arena. Las huellas son mis películas. Cuando era niño nunca me pregunte a mí mismo, ¿Qué debería hacer con mi vida?, esto nunca me ocurrió incluso si hubiera tenido una oportunidad. Seguro, puedo sentarme aquí y hablar acerca del quien, y el cómo de las películas que he hecho, pero es muy engañoso, como para que tengas un enfoque sobre mi personalidad porque la única cosa que realmente cuenta es aquello que has visto en la pantalla.<sup>98</sup>

Así se da por concluido, este recorrido por más de cien años de cine documental Alemán, destacando la figura de este grandioso director de sueños absurdos que responde al nombre de Werner (Stipetic) Herzog, quien es un artesano prehistórico-moderno, que de manera convulsa y obsesiva, ha permitido que sus espectadores se empapen de esta visión *extática* del mundo, a través de sus ya casi 70 películas y producciones, cabe destacar, que al mismo tiempo que Werner Herzog realizo estas cintas, también participo como actor en cintas como “*Jack Reache*” (2012), película en la que actúa con Tom Cruise como “The Zec” el villano mafioso que amenaza a sus oponentes contándoles la historia de que le faltan cuatro dedos porque se los arranco el mismo en una prisión de Siberia para sobrevivir, también prestó su voz para caricaturas estadounidenses como, “*Los Simpsons*” en el capítulo “*El Cuento del Escorpión*” (2011), en la que su voz interpreta al doctor Walter Hotenhoffer un loco farmacéutico que le roba una formula aromática a *Lisa Simpson* para lucrar con ella. También participo varias veces como director de óperas en Europa desde 1980, como la aclamada “*Juana de*

---

<sup>98</sup>Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 202



*Arco*” de Giuseppe Verdi, al mismo tiempo que produjo diferentes películas como el documental, “*The Act of Killing*” (*El Acto de Matar*) del año 2012 y dirigida por Joshua Oppenheimer. Estas referencias hacen de Werner Herzog la leyenda viva de uno de los mejores cineastas de esta época llena de caos y conflictos que nunca terminaron y que parece que siempre estará dispuesta a dar más y más, *Lecciones de Oscuridad*.

## Capítulo 3.

### Herramientas Metodológicas.

Como se revisó en los capítulos anteriores, el cine documental ha sido visto de diferentes maneras y definido en diferentes términos, aun así, su estudio alberga más definiciones y rasgos particulares, uno de ellos es que el cine, de la forma que quiera ser visto, es un “producto” no sólo artístico sino que es parte del mercado, es una pieza del motor económico de las naciones, de los particulares y los privados, que de alguna manera se compra o se vende a sí mismo, ya sea por dinero o por ideología, por lo que es un vehículo de comunicación masivo, portador de una cantidad inmensa de mensajes que tienen múltiples lecturas, algunas claras como la literal, factual, basada en su texto argumental; las otras un poco menos evidentes y que son meramente simbólicas estructuradas en una segunda y en ocasiones hasta en una tercera lectura visual y auditiva, extraviadas entre líneas y escenarios, paisajes y sonidos, tales como los empleados por Werner Herzog, para llevar a sus espectadores a la *Verdad Extática*.

Una vez que se ha recorrido la historia del cine, con bastante precisión, resaltan a la vista las ventajas y desventajas comunicativas que ha tenido el cine en su desarrollo *tecno evolutivo*. En la actual llamada “Era Digital”, se ha dado pie a diferentes y nuevas modalidades de ficción y no-ficción, las cuales rodean al espectador por medio de la Internet, creación militar que está interconectando al mundo de manera virtual y veloz, haciendo que existan nuevos replanteamientos sobre sus mecanismos articuladores de lenguaje, el cine documental es visto en la actualidad como uno más de los diversos productos audiovisuales multimedia, ya que su lectura se encuentra en dos niveles; el auditivo-sonoro y el ocular-icónico, estos productos son transmitidos a través de múltiples medios modernos, como las pantallas planas que se ponen en la pared como fotografías enmarcadas, o con celulares y las llamadas “tabletas”, que hacen del papel algo ya obsoleto, y que están poniendo en peligro a la propia industria de la prensa escrita. En estos tiempos tecnificados muy pocos documentales se exhiben en las grandes salas cine y se refugian dentro de las redes virtuales garantizando su pertenencia al mundo de la comunicación de masas.

Nuevos conceptos y nuevos términos a los que se les denominan nuevos significados que, como en el pasado cuando surgió el cine como documento, se llenaron de miles de interpretaciones nuevas y que se sobreinterpretaron, no sólo por fundamentarse en el propio texto discursivo cinematográfico, sino por entrar en un profundo conflicto ideológico, el cual llevo a la humanidad a la catástrofe hace tan solo 70 años, por lo que se precisa hacer una disección del cine documental desde el punto de vista simbólico, primero como medio

audiovisual que comunica y transmite mensajes a través de la luz y el sonido estéreo, para después separarlo de su medio trasmisor, que no es otro sino el aparato tecnológico que dependen de formatos y formas de registro cinematográficos, los cuales han cambiado en estos últimos años de análogos a digitales.

### 3.1. Construyendo Mensajes en la Comunicación Audiovisual.

Los mensajes audiovisuales funcionan a través de una estructura formal de comunicación como un esqueleto que sostiene al mensaje y su cuerpo abstracto está constituido por la organización de significados la cual le da forma y sentido. El alma, o espíritu del cuerpo del mensaje es aportado por los valores estéticos que contenga; como ya se mencionó, para directores de documentales como Werner Herzog, la importancia de lo estético transmitido por una narrativa poética visual, lleva en ocasiones al espectador a adentrarse al mundo emocional de lo Sublime, sin ella el espectador nunca alcanzaría el *éxtasis*.

Otra postura útil es la de privilegiar el ámbito común de la *representación visual*, ya que por encima de cualquier diferencia entre soportes materiales (pictóricos, fotográficos, electromagnéticos) en los productos visuales se establecen similitudes entre los vínculos formales y estéticos, así como entre las operaciones de construcciones de la significación.<sup>99</sup>

Para darle aún más vida al cuerpo de la comunicación audiovisual la banda sonora, junto con los efectos especiales de sonido, ficcionalizan y al mismo tiempo acentúan las tensiones de la imagen visual-icónica, tiene el poder de modificar el sentido a las imágenes, por lo que la banda sonora, emplea un lenguaje propio, pero siempre interconectado a la imagen transmisora de mensajes.

#### 3.1.1. Comunicación Formal.

La palabra comunicación, proviene del latín *communicatio*, la cual se divide etimológicamente en *commūnicō*, *-āre*, que significa “compartir”, y el sufijo *-tiō*, de *commūnis*, que significa “común”, por lo que comunicación en su definición más básica sería: “La acción de compartir en común, esta acción podría ser verbalizada, escrita, pictórica-simbólica o auditiva”. En este sencillo plano, la comunicación se sitúa en lo *común*, lo que implica que se necesita de por lo menos dos sujetos que quieran *compartir* algo, lo que sea, pero que tengan algo en *común* entre ellos, ese algo en *común* se traduce en información que precisa de un *lenguaje* que se entienda en esta dinámica del *compartir*. Por lo que se podría decir que la *comunicación* es un proceso de *compartir información legible entre comunes*.

---

<sup>99</sup> Demetrio E. Brisset (2011), “Análisis filmico y audiovisual”, Edit. UOC, Barcelona, España. p. 37

El más básico de los modelos de comunicación, se da en el momento en que el emisor de dicha información, transmite a través del lenguaje verbalizado un mensaje a su receptor común. Este receptor, no necesariamente tiene que responder de manera interactiva a su emisor, aunque en una plática verbalizada humana, casi siempre depende de esta interacción para enriquecer la información, también se toma en cuenta su *fonética* y su sonido, el cual se trasmite por el aire.

Con el paso del tiempo y la historia la comunicación formal ha mutado y los teóricos de la comunicación, se han detenido en el hecho de que, aparte de existir esta comunicación verbalizada interactiva entre emisores y receptores dada por medio del habla; también existen modelos de comunicación que dependen de soportes o medios que transmitan la información, desde la invención de la escritura y la impresión de la misma en soportes maleables, se establece que la comunicación también puede darse a través de estos medios, los cuales han evolucionado desde la piedra, pasando por el papel y masificándose con la invención de la imprenta, llegando a la actualidad de la transmisión de mensajes verbales escritos a través de la luz, por medio de internet. Por tal motivo se podría decir que, “*El Medio, es el Mensaje*”, definición acuñada por el teórico en medios de comunicación, Marshall McLuhan que decía:

En una cultura como la nuestra, con una larga tradición de fraccionar y dividir para controlar, puede ser un choque que le recuerden a uno, operativa y prácticamente, que el medio es el mensaje. Esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva.<sup>100</sup>

Para la comunicación formal de un medio audiovisual como lo es el cine, el medio o extensión humana por el que transmite su documento es a través del *cinematógrafo*, este es el interlocutor entre el emisor y el receptor, aquel que es capaz de portar el mensaje y emitirlo a través de la luz y que definitivamente no admite interacción lingüística verbal, sino que es visual y auditiva. Por lo que el modelo de comunicación formal para el cine de ficción y no-ficción es:

**Realizador = Cinematógrafo = Espectador**

**(Dirección, guion, montaje y producción) = (formatos y tecnologías) = (Observador estático)**

### **3.1.2. Organización de Significados Visuales, Semiótica.**

En cuanto a las estructuras de significación, lo usual es comenzar a analizar las imágenes audiovisuales como las del cine documental, contemplando su superficie por medio del *plano congelado* ya que esta es su estructura más básica como la de la fotografía o la pintura y de la que se pueden hacer diferentes lecturas ya

---

<sup>100</sup>Marshall McLuhan (1964), “*Comprender los Medios de Comunicación: Las extensiones del ser humano*”. Edit. Paidós, Iberica S.A. España. p. 31.

que *el plano*, es una unidad que enmarca todo un conjunto de relaciones llenas de significados, o lo que es lo mismo es *unidad significativa*. Por tanto, al tocar términos tales como, *significante* y *significación*, se comienza el ascenso por el camino fascinante y no menos doloroso de la *semiótica teórico-práctica*, como herramienta de análisis cinematográfico.

Para comenzar a adentrarse en este universo maravilloso de significados, se partirá por definir semiótica de manera general, el primer estudioso que entablo una definición fue el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913), quien, en su publicación, "*Curso de Lingüística General*", en su inciso, *Lengua y Semiología*, decía que:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas.

Se puede, pues, concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología* (del griego *sēmeîon* "signo"). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir que es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia y su lugar está determina de antemano.<sup>101</sup>

Por tanto, para Saussure, el lenguaje se sostiene en *sistemas de signos* los cuales *expresan ideas*, los ejemplos que cita enmarcan ese aspecto de la comunicación formal entre dos individuos ya sea escrito, hablado o por medio de señales corporales, aun así, hace un llamamiento a la institucionalización del estudio de los signos a través de una ciencia metódica, bautizándola como *semiología*. Cabe mencionar que esta primera aproximación del estudio lingüístico de los signos y sus funciones se dio a principios del siglo XX y estaba enfocado solamente al estudio del lenguaje verbal más no icónico.

Una vez que se dio inicio al estudio de los signos del lenguaje comenzó el debate tanto sobre su correcto análisis como de sus múltiples aplicaciones, por lo que se generaron nuevas definiciones que no negaban las bases de Saussure, sino que la complementaban. En Estados Unidos el filósofo, lógico y científico, Charles Sanders Peirce (1839-1914), quien era un contemporáneo de Saussure, amplió aún más la definición de semiótica, su aproximación decía:

---

<sup>101</sup> Ferdinand de Saussure (1945), "*Curso de Lingüística General*". Edit. Losada S.A. Buenos Aires, Argentina. p. 39.

Por lo que sé, soy un adelantado en la tarea de despejar el territorio para abrir camino a lo que denomino *semiótica*, es decir la doctrina de la naturaleza esencial y las variedades fundamentales de la *semiosis* posible.<sup>102</sup>

En esta ocasión, Peirce define a la semiótica como parte del estudio de la lógica y la presenta como la doctrina de la naturaleza de los signos, aclara que los signos están constituidos por una “*semiosis*”, la cual está formada por, un *fundamento* (*ground*), por el *objeto al que representa* y por último *el interpretante del fundamento*. Para Peirce, Esta triada de significación es la materia prima del estudio del *representamen* o *signo*, aunque *signo*, no sea la traducción precisa al español.

Como consecuencia del hecho de estar cada *representamen* (*signo*) relacionado con tres cosas, el fundamento, el objeto y el interpretante, la ciencia de la semiótica tiene tres ramas. La primera es llamada por Duns Scoto *grammatica speculativa*. Nosotros podemos llamarla *gramática pura*. Tiene por cometido determinar qué es lo que debe ser cierto del *representamen* usado por toda inteligencia científica para que pueda encarnar algún *significado*. La segunda rama es la lógica propiamente dicha. Es la ciencia de lo que es cuasi-necesariamente verdadero de los *representamenes* de cualquier inteligencia científica para que puedan ser válidos para algún objeto, esto es, para que puedan ser ciertos. Vale decir, *la lógica* propiamente dicha es la ciencia formal de las condiciones de verdad de las representaciones. La tercera rama, la llamare *retórica pura*, imitando la modalidad de Kant de conservar viejas asociaciones de palabras al buscar la nomenclatura para las concepciones nuevas. Su contenido consiste en determinar las leyes mediante las cuales, en cualquier inteligencia científica, un signo da nacimiento a otro signo y, específicamente, un pensamiento da nacimiento a otro pensamiento.<sup>103</sup>

Mientras que para Saussure la semiótica estudia signos lingüísticos creados por el humano, ya que para él “*expresan ideas*”, dentro de la comunicación formal. Peirce, abre un abanico de posibilidades de interpretaciones a símbolos de todo tipo, incluso sin que exista un emisor claro de la idea, como son los fenómenos naturales o sintomáticos, ya que en su triada le da especial importancia a la *interpretación*; todo lo que alguien observa es digno de interpretación, y no es hasta que se *interpretan los signo* que estos cobran sentido y pueden crear otros *signos*, formando *códigos simbólicos*.

Al establecer que las tres ramas de estudio de la ciencia semiótica son la *gramática*, la *lógica* y la *retórica*, Peirce asigna un árbitro del campo científico a cada elemento de su triángulo de significación, una *gramática* que verifique al *fundamento*, que tenga una relación *lógica-científica* que de credibilidad de acuerdo a la forma en que el *fundamento* se conecta con *el objeto al que representa* y al mismo tiempo como se transmite

---

<sup>102</sup> Charles Sanders Peirce (1991) “*La Ciencia de la Semiótica*”. Edit. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina. p. 9

<sup>103</sup> Charles Sanders Peirce (1991) “*La Ciencia de la Semiótica*”, Edt. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina. p. 22-23.

*retóricamente*, el cual podría tener múltiples *interpretantes* o ninguno; por tanto para Peirce, el *signo* es *plural*; esta afirmación expande la definición de Saussure, de que el *signo* solo tenía conexión con lo que *representaba*, relación que se puede sostener en lingüística, pero no si se aplica a los signos y códigos de la naturaleza, a los síntomas de enfermedades, a la teoría del color, la cibernética o al cine, con lo que la ciencia semiótica, con el tiempo, recurrió a mas disciplinas de estudio para tratar de ser más exacta.

Después de la Segunda Guerra Mundial, otros teóricos retomaron el estudio de la semiótica y los ampliaron aún más, en la década de los años 70 el filósofo y escritor italiano, Umberto Eco (1932) comienza su estudio de los signos y su significación basándose en las teorías de Peirce y Saussure. En su definición de semiótica, Eco habla de los *signos* creados por el humano, no sólo los que expresa al hablar o escribir verbalizando, sino todos aquellos *signos* artificiales creados por la fuerza humana como los visuales, por lo que las imágenes también podrían leerse por medio de sus *signos básicos*. Para Umberto Eco lo primero es identificar los elementos constitutivos de la imagen, que son aquellas construcciones visuales que ya están previamente dotadas de un sentido común, a las cuales sitúa en un nivel al que llama *denotativo* definido como “*la modalidad elemental de una significación alegada por un referente*”, después sitúa a las imágenes en un segundo nivel llamado *connotativo* que define como “*el conjunto de todas las unidades culturales de una definición in-tensional que el significante puede poner en juego, y por lo tanto; es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario*”, estas *unidades culturales* son reproducidas por la imagen y se traducen en gestos faciales, señas corporales o manifestaciones culturales regionales, y al mismo tiempo se construyen por medio del encuadre, puntos de vista distintos, colores y técnica. Para Umberto Eco todos estos elementos son los que *crean el sentido en las imágenes*<sup>104</sup>.

Las imágenes por si solas no dicen nada, hasta que por algún motivo se las delimita por medio de estas connotaciones y denotaciones, en lo que respecta a la imagen fotográfica y la cinematográfica fija, tal vez el más básico de estos límites sería *el encuadre*, debido a que fracciona el espacio a un formato determinado previamente, la ventana por la que el ojo ve esos reflejos de la realidad; el encuadre es el que soporta toda la *significación*, dentro del encuadre se encuentran los distintos puntos y líneas de referencia, los cuales están situados simétrica, armónica o caóticamente, generando a su vez composiciones. Para la diseñadora y profesora estadounidense, Donis A. Dondis (1924-1984) en su “*Sintaxis de la Imagen*” explica que:

Existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos que pueden aprender y comprender todos los estudiantes de los medios audiovisuales, sean artistas o no, y que son susceptibles, junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear claros mensajes visuales. El conocimiento de todos estos factores puede llevar a una comprensión más clara de los mensajes audiovisuales [...] La alfabetidad visual nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el lenguaje [...]

---

<sup>104</sup>Umberto Eco (1986) “*La Estructura Ausente*”, Edit. Lumen S. A., España. p.83

Lo que uno ve es una parte fundamental de lo que uno sabe, y la alfabetidad visual puede ayudarnos a ver lo que vemos y a saber lo que sabemos”.<sup>105</sup>

Así pues, lo visual requiere de una alfabetidad, una cultura visual del conocimiento de *signos lingüísticos de la imagen*, los cuales le dan sentido haciendo que las imágenes transmitan mensajes, que estarían contenidos en sus formas, líneas y puntos. Este conocimiento de lo visual, como dice Dondis, es necesario no sólo para los estudiosos de la comunicación audiovisual, sino también para cualquier persona que a través de una lógica de lo visual pueda delimitar cuales son las ilusiones de la *representación en la imagen*, en este caso las fotográficas o las cinematográficas, ya que con estos criterios se puede determinar que, tanto la fotografía como el cine no son un fiel duplicado de la realidad, sino que se manipulan de manera química y lumínica quedando delimitada a través del encuadre, el plano y la composición, los cuales están organizados en *códigos de signos que representan la realidad*.

### 3.1.3. Los Sonidos, Imágenes Auditivas.

Los sonidos y la banda sonora, son una parte esencial del cine de ficción y no-ficción, como se revisa en el capítulo anterior, para el director bávaro Werner Herzog, la importancia que tiene la música y los efectos de sonido es vital, es lo que de alguna manera les da sentido a sus paisajes de la mente y a su poética sinfónica. Sobre los sonidos y la música también se han hecho estudios semióticos y analíticos para describirlos como transmisores de significados, en su definición más sencilla, el sonido es la “*Sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire*”. Tales movimientos vibratorios, se alojan en la psique humana, creando procesos cognitivos y alfabetización auditiva, haciendo de los sonidos, transmisores de imágenes o sensaciones que son evocadas mentalmente a través de la memoria.

El hombre, por naturaleza, siempre ha relacionado el sonido con su fuente productora lógica. De ese modo ha sido capaz de comprender, en una teoría conductivista, que el sonido de un relincho siempre corresponde a la imagen de un caballo [...] Nuestra mente puede crear esas correspondencias sin necesidad de ver físicamente el caballo. [...] El sonido es capaz de estimular la mente cuando construye unas imágenes ideales desvinculadas de las imágenes reales. El sonido se muestra por su naturaleza autorreferencial.<sup>106</sup>

Por lo tanto, se podría decir que los sonidos se pueden ver, o sentir, aunque las interpretaciones varíen de persona a persona, los sonidos evocan imágenes y al mismo tiempo las imágenes también evocan sonidos, para el filósofo e ingeniero electro acústico francés, Abraham Moles (1920-1992), estas imágenes auditivas

---

<sup>105</sup>Donis A. Dondis (1992) “*La Sintaxis de la Imagen, Introducción al Alfabeto Visual*”, Edit. Gustavo Gili, Barcelona España. p. 24-31.

<sup>106</sup>Javier Ariza (2008), “*Las Imágenes del Sonido*”, Edit. Universidad de Castilla-La Mancha, España. p.19.

recibirían el nombre de Audiografías, una vez que los sonidos se graban encerrándolos en cinta magnética, o cualquier otro formato, como los *bites* digitales. A estos medios que encierran al sonido los define:

Como un conjunto cerrado de elementos ordenados en el tiempo a lo largo de la banda (cinta magnetofónica) que expresa más o menos una situación, es decir, una ideoscena sonora, que son recortes discretos de la continuidad que además tienen una unidad interna. [...] A esta noción va a sumarse la idea de “grabación” de la elaboración documental, de la “captura” de un momento de consciencia, con el fin de volver a encontrarla y recrearla en otro lugar y más tarde, como una rebanada de una memoria artificial.<sup>107</sup>

Así pues, el sonido al ser grabado y vuelto a reproducir dentro de diferentes espacios y momentos históricos, también se convierte en un documento como el cinematográfico o el fotográfico, por lo que también posee un lenguaje analizable desde las perspectivas semióticas ya que como dice Moles, “*comunica ideas*”, son signos auditivos que se delimitan por sus medio y forma de grabación.

Dentro de la producción cinematográfica la banda sonora representa ese tercer nivel de lectura y es esencial para su expresión fílmica ya que esta contiene la música, los ruidos y la voz humana. Para precursores de la sincronización visual-auditiva como Sergei Eisenstein, en su Teoría del Cine, denomina *contrapunto audiovisual*, al juego contrapuntístico que ejercía la música original con las imágenes de sus películas y su importancia para dar continuidad al montaje, creando un producto cinematográfico más dinámico, en la actualidad, para el músico francés Michel Chion (1947) la banda de sonido en el cine es un *valor añadido*, y define a éste como el “*valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que está ya contenida en la sola imagen*”.<sup>108</sup>

El valor añadido por la música está dado por el *efecto empático* y el *anempático*; para Chion la *música empática*, es aquella que expresa emoción directamente a una escena, cuando le da ritmo, simetría, armonía y está envuelta en *códigos culturales de la emoción y el movimiento*, es cuando la música se conecta con los sentimientos emocionales del *audioespectador*. La *música anempática*, es aquella melodía que se ignora, por no pertenecer a la banda sonora, ésta aparece como música de fondo, con algún tipo de distancia, con mala calidad, pero Chion no les resta importancia a estas melodías cortadas, ya que *cuya frivolidad e ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla*.<sup>109</sup>

De tal modo los sonidos pueden enriquecer el sentido emocional del cine como documento auditivo que ratifica la existencia de las imágenes, por lo que ligeros cambios en la música original de cada película

---

<sup>107</sup> Abraham Moles (1991), “*La Imagen Comunicación funcional*”, Edit. Trillas. México. p. 56

<sup>108</sup> Michel Chion (1993), “*La Audiovisión*”, Edit. Paidós Comunicación. Barcelona, España. p. 13

<sup>109</sup> Michel Chion (1993), “*La Audiovisión*”, Edit. Paidós Comunicación. Barcelona, España. p. 15



podría transformar su sentido y por tanto se distorsiona su mensaje, ya que “no se ve lo mismo cuando se oye; y no se oye lo mismo cuando se ve”.

### **3.1.4. Lo Estético y La Recepción de la Indeterminación.**

La palabra Estética, proviene del griego *aisthethikê*, que significa *sensación, percepción, sensibilidad*, por tanto, la Estética se encarga del estudio de las sensaciones y la manera en que estas se perciben. A través de la historia de la humanidad la disciplina estética ha sido vista de diferentes formas y estructurada de acuerdo a las necesidades espacio temporales del mismo ser humano, desde su visión más metafísica, religiosa, hasta su forma filosófica y artística, partiendo de que el primer objeto de estudio de la Estética tenía que ver exclusivamente con los objetos considerados como bellos por occidente.

La estética general fue considerada durante siglos como “*la ciencia de lo bello*”, ya que utilizó el carácter de belleza como única expresión de la naturaleza, pensadores multidiversos como Platón (427-347 a. C.) siglos antes de Cristo, plantearon diferentes teorías que definieron a lo bello como creación natural divina superior al hombre y que esta belleza estaba dada por sí misma en la naturaleza. Estas definiciones excluían estéticamente a todo lo que no fuera bello, desde lo llamado como feo, hasta lo trágico, cómico o grotesco por lo que estos valores no se consideraban estéticos, así como todo lo que no fuera occidental, como la expresión aborígen u oriental. Hasta que en el siglo III a.C. Aristóteles planteó su poética de la tragedia dotándola de características de belleza producto del ingenio humano a través de la imitación de lo divino.

Con el paso del tiempo se fueron ampliando estas definiciones, el primero que hizo una aproximación estética del humano en su libro “*De lo Sublime*” fue Pseudo Dionisio Longino (213-273) en el siglo I, quien hablaba del *éxtasis de lo sublime* como dictador de una verdad más elevada. En la Edad Media del siglo V los teóricos europeos siguieron empleando a la estética como estructura de la divinidad religiosa católica, por lo que no existía una concepto de artista, sino de artesano, ya que el único artista de la creación era Dios mismo y el humano sólo imitaba la divinidad, por lo que las esculturas de las Iglesias góticas y barrocas no se consideraban piezas de arte, sino instrumentos de conexión humana con lo divino, convirtiéndolos en el objeto de estudio de la estética de la época.

Con la llegada del renacimiento en el siglo XV, se revolucionó la idea de que el hombre fuera capaz de construir al arte como expresión ya no de lo divino sino de lo humano mismo por lo que se trataba de independizar la actividad artística y establecerla, no como un trance divino sino como la creación de una mente intelectual conectada con lo bello. Por tanto, lo estético aparte de ser una sensación humana de lo bello se convierte también en un propósito artístico planeado para hacer sentir lo bello en algún espectador, diferenciando al artista del artesano medieval. Así se establece por primera vez una definición de arte en los diccionarios de la lengua francesa en el siglo XVI.

Justamente en el año 1762 aparece la palabra “*Arte*” en el Diccionario de la Academia Francesa con significado diferente al de los oficios. Y el arte al que se le da este significado propio es el que se asocia a la belleza. Por ello, al fundarse la Academia Francesa de las Bellas Artes, se recurría justamente a esta expresión “*bellas*” para calificar a las artes.<sup>110</sup>

A pesar de que esta evolución de pensamiento se mantuvo con pocos cambios durante varios siglos, como se ha mencionado en otros capítulos, la humanidad cambió radicalmente con la llegada de la Primera Guerra Mundial, donde a la colectividad artística sobreviviente ya no le interesaba para nada lo bello, ya que los horrores de la guerra habían tocado a su puerta, ejemplos como el manifiesto dadaísta de Tristan Tzara de 1918, en el que decreta que “*La Belleza ha Muerto*” lo ponen bastante claro, con lo que los estudiosos de la estética del arte comienzan a proponer otros valores estéticos que crean sensaciones humanas que no precisamente son bellas, dejando lugar tanto a lo feo como a lo grotesco como parte de la expresión sensible del arte, al mismo tiempo se fue decretando que no todo el arte es estético y que también hay estética en objetos de uso práctico utilitario que no precisamente son arte.

Pero a partir de 1945, con el término de la Segunda Guerra Mundial, los teóricos estéticos reafirmarían este cambio de la belleza estética por la *estética del horror y la tragedia de la humanidad* ampliando el abanico de sus interpretaciones sensoriales a mundos un tanto más oscuros, pero no menos *sublimes*. En 1950 la decadencia moral y espiritual europea se hacían sentir en el arte producto de la devastación militar. La idea griega del cuerpo humano, junto con la concepción americana de la estética ya no eran útiles, la dificultad de conseguir a alguien como modelo que posara para los artistas, con estas características físicas era muy grande. Así pues, los artistas en las ciudades principalmente en Alemania optaron por contratar de modelos a la basta población de deformes y mutilados producto de la guerra que llenaban las calles con su miseria y dolor.

Escritores como Günter Grass (1927-2015) narraron de forma maravillosa este acercamiento de la belleza de lo grotesco en el arte alemán de posguerra; en su libro “*El Tambor de Hojalata*” de 1959, que tiempo después sería llevado a la pantalla grande por el precursor del Nuevo Cine Alemán, Volker Schlöndorff en 1962; esta obra muestra la búsqueda de nuevos valores estéticos extraídos tras la guerra gracias al entonces nuevo existencialismo literario.

Así, pues, Óscar se acordó de su joroba y se consagró al arte [...] El profesor Kuchen vio en mí al mismo excelente modelo que sus discípulos habían visto en el hombre del banco del parque.

Me contemplo por algún tiempo desde todos los lados, moviendo sus ojos de carbón en círculo y de un lado para otro, resoplo de modo que salió un polvo negro de las aletas de

---

<sup>110</sup>Adolfo Sánchez Vázquez (1992). “*Invitación a la Estética*” Edit. Random House, México. p 52.

la nariz, y dijo, estrangulando con sus uñas negras a un enemigo invisible: - ¡El arte es acusación, expresión, pasión! ¡El arte es como el carboncillo negro que se hace polvo sobre papel blanco!

Serví, pues, de modelo a este arte que se hace polvo. El profesor Kuchen me introdujo en el taller de sus alumnos, me subió con sus propias manos sobre la plataforma giratoria y la hizo girar, no para marearme, sino para exhibir las proporciones de Óscar desde todos los ángulos. Dieciséis caballetes se acercaron al perfil de Óscar. Otra pequeña conferencia del profesor, que resoplaba polvo de carboncillo. Expresión, era lo que pedía: la palabreja se le había pegado y hablaba, por ejemplo, de expresión desesperadamente negra, y sostenía que yo, Óscar, expresaba la figura destrozada del hombre en forma acusadora, provocadora, intemporal y expresiva, con todo, de la locura de nuestro siglo, fulminado finalmente grito por encima de los caballetes:

- ¡No lo dibujéis, ese engendro: sacrificadlo, crucificadlo, clavadlo con carboncillo en el papel!<sup>111</sup>

Estas ideas sobre el arte y su estética que empezaron en 1950 se harían aún más sólidas en 1970 con la publicación de varios libros con disertaciones y análisis críticos sobre el papel que juega arte en la sociedad humana. El filósofo alemán exiliado antes de la guerra, Theodor Adorno, quien publica en 1970 su libro: *Teoría Estética (Ästhetische Theorie)*, en el que se expone una necesidad crítica y dialéctica de revalorar la estética artística, tras la Segunda Guerra Mundial, en los que la belleza natural y la belleza artística, son completamente diferentes y donde la belleza y la fealdad contienen valores estéticos semejantes y equivalentes, con el mismo valor esencial ya que ambos pueden llegar a ser *sublimes* y *grotescos* al mismo tiempo y en su máxima expresión.

*Lo sublime de lo grotesco* ha estado presente en el arte alemán desde siglos y las limitaciones del lenguaje han hecho de lo horrible, algo que se encajona en las características de lo malo o repulsivo, aunque para algunos teóricos filósofos de la estética como Theodor Adorno, la obra de arte en si contiene un “*espíritu*”, al que no le importa si algo es *bello* o *aterrador*, ambos comparten *lo sublime* y *lo absoluto*, como valor predominante en su estética.

La obra de arte espiritualizada se vuelve en si misma lo que se le suele atribuir como efecto sobre otro espíritu, como *catarsis*: la sublimación de la naturaleza. Lo Sublime, que Kant reservaba a la naturaleza, se convirtió después de él, en el constituyente histórico del arte. Lo Sublime traza la línea de demarcación con lo que más tarde se llamó, artes aplicadas. La noción *Kantiana* de arte era en secreto, la noción de algo sirviente. El arte se vuelve

---

<sup>111</sup>Günter Grass (1959). “*El Tambor de Hojalata*”. Edit. Punto de Lectura. Madrid, España. p. 614, 616-617.

humano en el instante en que renuncia a servir. Su humanidad es incomparable con toda ideología del servicio al ser humano. Le es fiel al ser humano solo mediante la inhumanidad contra esa ideología<sup>112</sup>.

Por tal motivo si se entiende al fenómeno fotográfico y cinematográfico, como obra artística, aparte de comunicar mensajes como los históricos o políticos, también comunicarían sensaciones estéticas como las *sublimes o grotescas* y las características poéticas de la *tragedia o la comedia*, derivados del gusto o no-gusto del realizador o los usos que se den de su medio transmisor, pero una vez que son vistos por el espectador, estos valores estéticos cambian, ya que este receptor ocupa los vacíos de la imagen con nuevas interpretaciones, estos vacíos suelen no estar determinados en la obra artística en cuanto a su organización simbólica original, sino que están en lo que para el filósofo, oncólogo y teórico literario polaco, Roman Ingarden (1893-1970) denomina “*lugares de indeterminación*”, concepto que el filósofo español Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011) rescata para definir su *Estética de la Recepción*, en la que valoriza la función del espectador, quien sería al final el que provee de una estética a la obra de arte, a pesar de su descontextualización histórica, ya que para Sánchez Vázquez el espectador no es sólo un contemplador pasivo, puede no moverse, pero interactúa mental y sensorialmente.

Este concepto de “indeterminación” es muy importante en la teoría de Ingarden y, como veremos más adelante lo hace suyo la Estética de la Recepción.

Así pues, en la obra hay que distinguir lo que está en ella, sobre todo en el objeto representado, y lo indeterminado, o sea, lo que no está en la obra. [...] Son los “puntos de indeterminación” en la obra; o sea, los aspectos del objeto representado que, ateniéndonos a la obra tal como ha sido escrita por el autor, no se pueden determinar ya que no están en ella. Y no es que falten por casualidad o por error del escritor. Falta porque, dada la estructura esquemática de la obra, ésta no puede determinar todo, o decir todo lo que se pudiera decir del correspondiente objeto representado.

[...] Ahora bien, dada la participación del receptor al determinar lo que está indeterminado en la obra, su concreción constituye una creación puesto que aporta algo nuevo que no ha sido aportado por el autor. Y si éste es un creador, también lo es el receptor, aunque ciertamente, en virtud de su dependencia respecto de lo ya creado, es más exactamente, para Ingarden, un co-creador.<sup>113</sup>

Gracias a estos estudios teóricos se puede determinar, que lo estético en la imagen, está estructurado, en primer lugar por el autor de la obra, quien comunica a través de símbolos sus valores sensoriales tales como

---

<sup>112</sup>Theodor Adorno (1970). “*Teoría Estética*”. Edit. Taurus Ediciones, Madrid, España. pp. 325-326.

<sup>113</sup>Adolfo Sánchez Vázquez (2005) “*De la Estética de la Recepción, a una Estética de la Participación*”, Edit. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México. p 27 – 29.

lo bello y lo feo, o lo trágico y lo cómico y que si se elevan llegan a niveles *sublimes* y *grotescos*, al producir esta obra, la dota de un *espíritu, de un alma que la hace única*, por otro lado, este *espíritu* está atrapado por su material físico de reproducción, en el caso de la cinematografía, como ya se mencionó, primero estaría delimitado por el encuadre, y después por su mecanización de grabación y proyección, la cual se basa en la manipulación de la imagen y los objetos que representa, y por último, el espectador, ya que no pertenece al momento histórico de la creación de la obra, lo reinterpreta y llena los vacíos no determinados por el autor, haciendo de la obra original, algo nuevo que no sólo estaría limitado al gusto del espectador, sino a todo lo que emocionalmente le afecte y lo conmueva, según su espacio y tiempo histórico, cultural y educativo.

Una vez que se revisaron las estructuras en la que los medios audiovisuales, como el Cine Documental, construyen y comunican mensajes, ya sean estas creaciones venidas de las mentes artísticas, o manipulaciones propagandísticas difundidas por gobiernos, a través de su estructura formal, de su organización semiótica y de su valoración estética. Es necesario resaltar que la imagen ya sea fija o en movimiento ofrece un amplio abanico de posibilidades de análisis a sus formas y sustancias, por lo que, si no se desea perder la brújula dentro de los posibles significados de su mensaje, se precisa aislar aquellos elementos que contengan mayor “*importancia semántica*”.

### **3.2. Conceptos Básicos del Análisis Semiótico de la Comunicación Audiovisual.**

La palabra “*análisis*” proviene del griego *analýo* que significa “*desatar*”, por lo que un análisis sirve para desenredar y separar las partes de un todo hasta llegar a saber cómo funciona, a través de los elementos que conforman ese todo. De tal modo que, analizar semióticamente el discurso del cine de no-ficción, es detenerse en ese proceso de la organización simbólica de las imágenes montadas, tanto fijas o congeladas, como en movimiento o temporalizada, sin separarlas de sus estructuras formales y estéticas. Se someterán todos estos símbolos a una cirugía, para desatar todos sus nudos de significación, con el único fin de hacer más entendible el discurso de la obra en su totalidad, desfragmentar la obra y estudiarla, permitirá al espectador aproximarse a una interpretación más global de lo que el autor y la obra, en sí misma, quieren decir, para al final poder aportar nuevas interpretaciones a los vacíos indeterminados por el autor y enriquecer aún más su discurso, creando espectadores más interactivos. Al mismo tiempo se desfragmentará la banda sonora, para descubrir de qué modo es que transforma la imagen y acentúa su narrativa.

Para realizar un correcto análisis cinematográfico, se partirá de los conceptos más básicos de la disciplina científica semiótica, junto con los conceptos que envuelven a la cinematografía en general y al cine documental en particular.

#### **3.2.1. Entre Materia y Forma.**

La imagen gráfica, ya sea fija o temporalizada, se produce a través del empleo de la *materia* a la que el realizador proveerá de sentido, dándole *forma*, esta *materia* está conectada directamente con la *naturaleza de los objetos* a los que *representa*. Es lo que Saussure denomina, *sustancia*, esa masa amorfa carente de sentido, en el lenguaje se limita solo al *sonido* emitido por una palabra, para el *sonido*, en su nivel fónico, su *sustancia* correspondería a las *ondas* que disipa en el *aire*.

La sustancia fónica no es más fija ni más rígida; no es un molde a cuya forma el pensamiento deba acomodarse necesariamente, sino materia plástica, que se divide a su vez en partes distintas para suministrar los significantes que el pensamiento necesita.<sup>114</sup>

En lo que respecta a la fotografía, la *materia sustancial* es la *luz*, aquella que se proyecta en el lente quemando la cinta, la *luz* como sustancia es uniforme y carece de sentido hasta que se refleja sobre los pigmentos de los objetos, esta luz se puede manipular, cambiar, mover, pero su esencia seguirá siendo la misma, quemar la cinta. Para la cinematografía, la *luz* viene acompañada del *movimiento*, ya sea el movimiento de objetos, el movimiento que efectúa la cámara, o el solo movimiento de la cinta que registra la *luz*, limitado por su propia duración, así también *estos movimientos de luz* generan sonidos, voces, músicas, que flotan en el *aire* y necesitan de una organización para tener *sentido*.

En la fotografía y cinematografía, la forma estaría delimitada por sus *materiales técnicos* específicos, como serían la cámara, los lentes, lámparas, etc. Y se construiría a través de *la técnica* empleada por el realizador, si se graba en color o blanco y negro, la definición del encuadre, los ángulos, la iluminación, los enfoques, etc. Estos *mecanismos técnicos* y *de técnica*, son los que organizan aquella masa sustancial, en composiciones, generadoras de sistemas expresivos de ideas o de *signos*.

La *forma* más la *materia* todavía no son nada. Pero cuando, en *virtud* de la participación divina, *forma* y *materia* se unen en un acto de existencia, solo entonces se establece una relación entre *organizarte* y *organizado*. [...]

Los nexos entre *forma* y *sustancia* son tan profundos, la una no pudiendo subsistir sin la otra.<sup>115</sup>

Para el *sonido* también existe una materia y una forma, la cual de manera hablada puede funcionar para dar ritmo. Su *sustancia* estará determinada por las ondas radiales, esparcidas por su medio maleables que es el aire. Y su *forma* delimitada por el medio de captura y emisión de dichas señales que también son esparcidas en el *aire*, por lo tanto, su relación es distinta al de la imagen ya que su medio maleable es completamente necesario

---

<sup>114</sup>Ferdinand de Saussure (1945), “*Curso de Lingüística General*”. Edit. Losada S.A. Buenos Aires, Argentina. p.13.

<sup>115</sup>Umberto Eco (1999) “*Arte y Belleza en la Estética Medieval*”, Edit. Lumen S. A. Barcelona, España. p. 110-111.

tanto para la *sustancia*, como para la emisión de *la forma del sonido*. De cualquier modo, ambas expresaran un *sentido* ya sea musical o cognitivo.

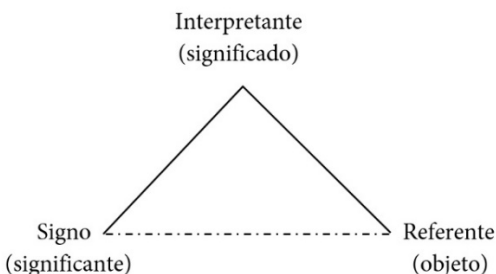
### 3.2.2. Entre Signo y Código.

Como se revisó en los puntos anteriores, la semiótica es una disciplina que, a través de un método científico, estudia *la materia, la forma y los significados del signo*. La definición práctica de Umberto Eco, es decir que el *signo* “*se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también*”, por lo tanto comunica, haciendo del *signo* el medio que transporta al mensaje; no el que lo reproduce, ni el que lo graba, sino la *unidad* que lo sustenta por lo tanto para Eco “*el signo es el mensaje*”, y es entendido tanto por el emisor, como por el receptor, estableciendo un *código común*, “*es decir, una serie de reglas que atribuyan un significado al signo*”.<sup>116</sup>

Fuente – emisor – canal – mensaje – destinatario.<sup>117</sup>

Recurriendo nuevamente a Charles Sanders Peirce, el *signo* está conformado por una *semiosis* trídica, la cual está construida primeramente por *el signo o fundamento*, el cual esta, engañosamente ligado a su *referente*, este *signo* puede estar *representado* a su *referente* de diferentes *formas* haciéndolo pasar, desde su abstracción más pura, hasta pretender *representar al objeto* con cierto realismo o semejanza, al final, tanto *los signos*, como *los objetos que lo representan*, están conectados con el *significado* que el autor del *signo* quiere transmitir. El *significado*, es el *interpretante* del *signo*, es el que aproxima al *signo* con su *referente*, dotándolo de *sentido lingüístico*, transformándolo en *mensaje*. Este será legible por cualquier emisor o cualquier receptor. Por lo que el *signo, representa, o sustituye algún objeto, para transmitir significados*.

- **Triada semiótica (semiosis):**<sup>118</sup>



Por poner un ejemplo, se tiene una imagen fija fotográfica, donde se observan tres luces, en profundidad, que a su vez, proyectan sombras muy oscuras que no permiten ver bien la totalidad de la imagen,

<sup>116</sup> Umberto Eco (1994), “*Signo*”, Edit. Labor, España. p. 22.

<sup>117</sup> Umberto Eco (1994), “*Signo*”, Edit. Labor, España. p. 21.

<sup>118</sup> Umberto Eco (1994), “*Signo*”, Edit. Labor, España. p. 26.

esta imagen tiene una *forma expresiva*; químicamente delimitada, ya que está en blanco y negro; también, tiene muy abierto el grano, creando ruido en la imagen. Al verla, se podrían destacar qué lo que se trata de iluminar es una *calle*. Tanto la *luz*, como la *sombra*, son la *materia sustancial expresiva* de la fotografía, por lo que el *signo* de esta imagen impresa en papel fotográfico es “*la calle*”, esta, como *signo*, puede ser cualquier “*calle*”, todo depende de la *interpretación* que se tenga de “*la calle*” a la que *representa*, como parte del mundo histórico, esa “*calle*”, a la que el *signo* está *representando*, es única. Pero en el terreno de la semiótica *Peircena*, esa *calle* puede ser todas, o ninguna a la vez, podría incluso no existir en la realidad histórica, sino en un estudio fotográfico, por lo que “*la calle*”, como *representación*, sigue siendo *signo*, todo depende del vínculo que tengan con el *significado* que el fotógrafo quiere transmitir.

El realizador construye *signos* a partir del *interpretante* que quiera transmitir, *representando objetos* del mundo histórico, planea de antemano la construcción *del signo*, tal vez el fotógrafo, quiere *interpretar* una “*calle oscura*”, del lugar que sea, como un *símbolo dominante*, ya que esta *calle oscura* le evocan sentimientos de *soledad* o *tristeza*, durante el proceso de impresión, le da *contenido* a la *forma* de su *materia*, imprimiéndola; expone el papel más tiempo a la *luz*, para que se acentúe la oscuridad, ensuciando la imagen, por lo que para el realizador de la obra, estaría agregando más *significados*, más *interpretantes* que conectarían principalmente con su educación y cultura, como los del *terror*, *suspense* o *duda*; todos refugiados en las *conexiones simbólicas* mentales del autor previos a la obra. Del mismo modo que el realizador transforma su *materia* para convertirla en un *signo*, el receptor capta estos *signos* y sus *interpretantes* a través de su cultura, su educación y sus vínculos emocionales con la obra.

El espectador, como ya se mencionó, tiene la capacidad de co-crear *interpretaciones*, debido a los *espacios de indeterminación semánticos* en la obra, él podría decir que la foto de la *calle* es *fuerte*, pero que tal vez no da tanto *miedo*, otro diría que, refleja *desesperación*, y así miles de *interpretaciones*. Esto no iría en decremento de la obra como *totalidad*, sino que la enriquecería visualmente, ya que la función primordial del signo es *comunicar*.

Dentro de la clasificación que Umberto Eco hace del *signo*, primero lo distingue de la *fuentes* del cual provienen. Esta fuente, corresponde a toda la *materia inorgánica*, que rodea al mundo material e histórico, ya sea un *objeto inorgánico* (natural o artificial) o una *sustancia inorgánica* (Terrestre: organismos humanos y animales, o extraterrestre: astrológica), en el caso de la imagen fija fotográfica o cinematográfica, con el ejemplo de “*calle*”, como *signo* su fuente es un *objeto inorgánico*, artificial, construido por el humano. Al mismo tiempo el signo “*calle*”, está afectado por la *pluralidad de significados* que posee, *obscuridad*, *tristeza*, *miedo* *terror*, estos *significados infieren* directamente en el *signo*, ya que *evocan*, o *indican*, *códigos de significación* del pasado de la mente del realizador, y futuros para la memoria de los espectadores.

Así que, pasar del signo “*calle*”, a la construcción simbólica de que, “*la calle oscura, es triste*”, requiere, primero de un acto inteligente que *evoque* a la memoria y segundo como parte de una rutina de



*asociación de signos*, que se da de manera casi inconsciente. Esta *asociación* se establece por medio de *figuras retóricas*, las cuales son *signos complejos* que implican un trabajo intelectual. Por lo que el *signo* “*calle*”, como signo simple, no demanda ningún tipo de esfuerzo de *inferencia retórica*, no *evoca* a ninguna calle en particular, ni es fácil reconocerla con la memoria. Lo que es importante es lo que *significa* el *signo* específico de la “*calle*”, la cual esta *inferido retóricamente* por la *luz y la sombra*, su *inferencia* está marcada por el hecho de que la imagen de la *calle* está *oscura y parcialmente iluminada*; asociando al *signo* “*calle*” con el concepto de que “*la calle, es oscura*”, Por lo que para que *signifique*, se necesita comparar a la “*calle oscura*”, con algún otro signo del contexto, el cual le provea de sentido: *tristeza, terror, miedo, angustia*; por lo que se puede terminar diciendo que “*la calle oscura, es triste*”, o que “*la calle oscura, da miedo*”.

Al nacer un *significado* del *signo*, con base en lo que *representa*, se puede crear otro *signo*, esta *semiosis* de *signos* y *significados*, se establece a partir de reglas elementales que codifican al *signo* creando un *lenguaje*, esta organización que tienen los signos es denominada por Eco, como, *unidad cultural*, por ser “*La codificación socializada de una experiencia perceptiva*”.<sup>119</sup> Una vez que el *signo* referente a un *objeto*, queda impregnado en la mente, su *significado* queda almacenado en la memoria como *unidad cultural codificada*, puede ser *evocada* una y otra vez e interconectarse con otros *códigos* como los cotidianos, hasta distorsionarse por completo, generando *nuevos códigos* o *nuevos lenguajes*. Por lo que el *código* no depende de la naturaleza de su *referente*, sino de la fuerza de la relación que *convencionalmente* se establece entre *significados*. Por tanto, la caracterización del *signo* depende directamente del *código* y ese *código* se transforma en experiencia visual, sonora o lingüística.

Las *convenciones* o *consensos sociales*, son decisiones tomadas en grupo, con las que se establecen *reglas* y que aseguran que estas se obedezcan, en semiótica estas *reglas convencionales* han sido de gran ayuda para darle orden a los fenómenos de *significación*, que de otro modo serían demasiado caóticos, navegando a la deriva sin estructura. Por lo que *las reglas de significación* han servido para controlar al *signo*, esto no quiere decir que lo inmovilice, tanto la *pluralidad del signo*, como sus complejidades, lo hacen maleable y abierto a romper *las reglas por consenso*.

El *código* tiene también la característica de *transmitir información*, esta *información* requiere de ciertas normas para el traspaso de datos, estas estarán establecidas por los mismos *códigos* vistos como *totalidad*, ya que estos establecen las reglas de funcionamiento de todo lo que se sabe, Umberto Eco, relaciona esta característica del *código*, con un Diccionario<sup>120</sup>, en el que de alguna manera se engloban la mayoría de las palabras con sus *significados codificados*, al mismo tiempo el *código* Diccionario, está implicado con la noción de Enciclopedia, la cual se refiere a una *totalidad* de conocimientos de cualquier disciplina, arte u oficio. El *código* Enciclopédico a su vez, estaría ligado a la noción Biblioteca, lugar donde están contenidas todas las enciclopedias, libros, diccionarios. En esta cadena, el *sistema* que da orden a la Biblioteca está rodeado de

---

<sup>119</sup>Umberto Eco (1986) “*La Estructura Ausente*”, Edit. Lumen S. A., España. p. 70

<sup>120</sup>Umberto Eco (1990), “*Semiótica y filosofía del lenguaje*”, Edit. Lumen.Barcelona, España. p.316

*señales y códigos indicativos*, que interconectan ese todo en secciones, géneros, temas, etc. Estos *índices codificados*, permiten el acceso a partes particulares de una *totalidad*, a encontrar una información específica dentro de tanta información.

Destacamos además que esta operación se hace posible, porque existen reglas que ordenan los elementos del repertorio en paradigmas, cuya presencia sintagmática en textos o mensajes concretos, transmiten sentido a través de algún medio. Los códigos o sistemas de significación asocian semánticamente los elementos sígnicos que se usan en todo tipo de comunicación. Esto les otorga un carácter activo y dinámico a los códigos.<sup>121</sup>

Este *dinamismo*, estará ligado con la *complejidad* con la que se conectan los *códigos*, su *dinamismo* esta precedido por la evolución histórica de los lenguajes, ya que los *códigos funcionan* con base en dos niveles de *significación*, el *denotativo* y el *connotativo*, el *nivel denotativo del código*, es el que transmite la información de manera *pura* o directa, los datos concretos del *signo*, *que crean códigos puros*. En el *nivel connotativo del código*, es cuando a través de la *manipulación* del *signo*, se pueden incrementar o perder los *sentidos* iniciales del *signo*. Volviendo al ejemplo de la fotografía de “*la calle oscura, da miedo*”, su *unidad significativa*, se describe a través de la *función dinámica de sus códigos, en sus dos niveles*, la imagen de “*la calle*”, tal como fue producida y registrada en la cinta negativa fotosensible, *denota* unos datos concretos, que la describen, acercándola demasiado a su *referente*, *que codificados* pueden dar pie, por ejemplo, a saber, dónde se tomó la foto, la conectaría más con su *objeto de referencia*. De tal modo que, al pasar por el proceso de edición e impresión, el realizador *reinterpreta* su obra, ya sea digital o químicamente, *connotando* más *significados* al *signo “calle”*, como los de *obscuridad, tristeza o miedo*, basados en modelos de pensamientos aprendidos, como *los mitos, las creencias o las ideologías*.

Esto no quiere decir que *los códigos*, sean rígidos o fijos, usan reglas y decretan leyes a través de métodos científicos, pero sus *límites* tienen que ser *maleables*, de lo contrario impedirían su evolución como sistema de comunicación, la humanidad siempre ha recurrido a la creación de *nuevos códigos* que den entendimiento a su mundo y lo comuniquen a través de *descripciones o representaciones sígnicas*, como por ejemplo, al de sus tecnologías en el cual, de acuerdo a su evolución histórica, se le asignan nuevas *construcciones lingüísticas* para *describir* el funcionamiento de sus procesos, como los anglicismos de la “era digital”, que crearon las palabras *Facebook* o *Youtube*, por medio de convenciones de la *sociedad digital de internet*, o nuevas imágenes que describen gráficamente a las nuevas tecnologías abstrayendo cada vez más sus *referentes*. Por lo tanto, se puede decir que el *código* no es arbitrario, como lo pudiera ser el *signo*; una vez que es establecido por *consenso* de una sociedad se transforma en cimientos firmes que sostendrán el *discurso del*

---

<sup>121</sup> Victorino Zecchetto (2002), “*La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General*”, Edit. Abya-Yala. Ecuador. p. 95.

*texto*, sin él se desmoronarían tanto *signos*, como *lenguajes*, por lo que su convención colectiva tiene que ser fuerte y unida.

Para definir al *signo* y *código*, se recurrió a sus características lingüísticas, con las que de algún modo se pueden entender también los procesos de significación de las imágenes, como en el ejemplo del *signo* “*calle*”, dentro de un proceso fotográfico, a través de un solo fragmento. Dentro de las categorizaciones hechas por Umberto Eco, se distingue al *signo*, por medio de sus *canales físicos* y los *receptores sensoriales humanos*. Estos *canales* pueden ser *materia física (líquida o sólida)* o pueden ser *energía (química o física)*. Por otro lado, los *receptores sensoriales humanos* están delimitados por los cinco sentidos: *tacto, olfato, vista, gusto, oído*. Empleando esta distinción de Umberto Eco<sup>122</sup>, para la imagen fotográfica o cinematográfica fija, esta podría situarse, dentro de *un canal físico* como *energía química fotosensible óptica* y es receptiva a través del sentido de la *vista*, por lo que ambas son *signos artificiales visuales* y en el caso de la imagen en movimiento del cine serían *signos audiovisuales*.

#### - **Signos visuales icónicos.**

Las imágenes fotográficas o cinematográficas, tienen la *cualidad* de hacer una copia de luz de su *referente*, como una huella del tiempo, pero no es única, al mismo tiempo, la imagen fotografiada vista como *totalidad* es reproducible, puede ser copia, de la copia, de la primera copia, tanto *la repetición*, como la masificación de la *réplica*, pueden afectar a la *cadena organizativa de significados*. Por lo que los vínculos que tiene un *signo visual* como la imagen fotográfica o la cinematográfica, con respecto a *su referente*, son el de una ilusión lumínica que copia las reacciones de la luz sobre los pigmentos de los objetos y puede ser *replicada* hasta el infinito. Para Peirce, estas relaciones de proximidad y copia entre *signos y objetos*, las resolvió dividiéndolas en: *índices, iconos y símbolos*.

El discurso sobre los índices ayuda a comprender un problema común a todos los tipos de signo catalogados en este párrafo, y que es el que todo signo puede ser considerado como índice y como un ícono, o como un símbolo, según las circunstancias en que aparece y el uso significativo a que se ha destinado.<sup>123</sup>

*El ícono*, es un *signo*, que guarda una *semejanza física* directa con su *referente*, siempre y cuando sirvan para *indicar un objeto*. La fotografía, como producto comunicativo, es la sombra de un objeto, o su reflejo, y estos dan testimonio del paso del tiempo.

Así que una imagen, cualquiera que sea, está considerada como *símbolo* arbitrario, cuando emite su *significado* más visible, o bien podría ser *ícono o índice*, siempre y cuando siga viéndose como parte testimonial

---

<sup>122</sup>Umberto Eco (1994), “*Signo*”, Edit. Labor, España. p. 47.

<sup>123</sup>Umberto Eco (1994), “*Signo*”, Edit. Labor, España. p. 59.

de algún hecho dentro del espacio histórico, como un *referente* de veracidad. El problema con la fotografía y la cinematografía, es que cualquiera de las dos puede fácilmente ser alterado, por lo que en ocasiones su *valor indicativo* es *icono ficticio* ya que su referente podría no existir.

Como no es del todo necesario que el *icono visual* se aproxime a un objeto existente en el mundo físico y se busca diferenciarlo lo suficiente de su *referente* para no ser confundido con él, Peirce, divide a los *iconos* en *grados de iconicidad: los diagramas y las metáforas*; los primeros, son abstracciones gráficas, reproducen las relaciones entre, *el icono y su referente*, sería la diferencia entre un dibujo que ilustra una pirámide maya a partir de líneas, de una fotografía, extraída del lugar real, sin demasiados retoques de laboratorio. *La iconicidad metafórica*, sería la que asocia *el icono fotografiado*, con un referente distinto, al *icónicamente* representado, a través de convenciones ya establecidas previamente, la pirámide Maya es una reliquia arqueológica, pero la pirámide, cualquiera que esta sea, puede ser relaciona con ideas ambiguas de poder y buena fortuna, este icono “*pirámide*”, no sólo es historia, sino también una *metáfora*, de *buena fortuna*.

### 3.2.3. Discurso y Narrativa Textual.

*Los discursos* son *concentraciones de códigos*, que, a través de otras *convenciones*, en este caso, sociales o grupales institucionales, le dan *sentido* a esa *concentración de significados*, por medio de un *texto*. Mientras que la construcción de *lenguajes*, es abstracta, aún no puede determinar todas las construcciones concretas del *sentido de sus códigos*, por lo que necesita un *discurso*, que esté invariablemente ligado a un *contexto*, el cual lo sitúa en un espacio y tiempo, delimitado estrictamente por el momento en que nacen los *signos* y las circunstancias históricas que los rodean. Es una forma de relacionar *códigos y sistemas de códigos*, que estaban esparcidos dentro del mundo del conocimiento, se seleccionan ciertos *códigos* de una Biblioteca: enciclopedias, diccionarios, libros teóricos y literarios; una vez ubicados se revisan sus *textos y discursos*, se redacta un *texto nuevo* que organice todos esos *códigos*, y a través de un acentuado *contexto*, tanto de los datos, como del propio *texto*, creando un *nuevo discurso*. Con esto se podría decir que, la *comunicación discursiva*, es un proceso dinámico, que engloba diferentes situaciones humanas, como las ideológicas, religiosas o de interés político, dentro de este tipo de procesos sociales dinámicos, nacen y crecen los *discursos* y sus *interpretaciones*.

Como se puede notar, *el discurso*, está *formado* por dos cuerpos relacionados, *el texto y el contexto*, la noción del *texto del discurso*, surge de la una herencia lingüística en la que, desde hace ya unos siglos, se relaciona al texto y al discurso, con los productos comunicativos de carácter literario, ya sea escrito o hablado, la literatura y la lingüística general siempre fueron motivo de estudio, desde la filosofía griega y romana, pasando por la hermenéutica, éstas han tratado de delimitar y dividir todas las posibles *interpretaciones* de una obra a través de lo que llamaron *el cuerpo del texto*, definiendo sus propiedades o *categorías semánticas*, su interpretación y las intenciones que tienen los autores al construirlos. Con el paso del tiempo los medios de comunicación se masificaron y diversificaron creando nuevos *paradigmas en comunicación*, al mismo tiempo

que la tecnología avanza, creando nuevos aparatos generadores de *signos*, los llamados *medios audiovisuales* como el cine y la televisión; por lo que nacieron nuevos *textos*, los cuales ya no eran solo lingüísticos sino también visuales y auditivos.

Sin embargo, el término texto, no suele tomarse como sinónimo de discurso, sino como el producto en sí mismo, de estructura fija y estática, una creación dada y original, sin referencia a otras, es decir, un cuerpo cultural fuera de la corriente dinámica de los procesos sociales, que es lo propio del discurso. El *texto* es discurso antes de insertarse en el *contexto*<sup>124</sup>

El *contexto* en su aproximación más general, sería el condicionante espacio-temporal que afecta la *producción de un texto* antes de ser *discurso*. Este *contexto* no puede ser transformado por el realizador, incluso si éste pretendiera realizar una ficción, ya que su mundo de *significados* está situado en ciertos momentos históricos, por lo que para resolver situaciones ficticias, en ocasiones recurrirá a los *códigos establecidos* por consenso, en la época a la que pertenece el realizador; su espacio también tiene un lenguaje al que le faltaría enriquecerse, por lo que el realizado puede alejarse de su referente ficticio, pero siempre recurrirá a objetos que existen en su espacio, una silla alienígena, siempre es igual a una silla humana. Siempre arriba, está arriba. Aun así a través de la misma historia, el humano a tratado de crear caos *significos*, como en el lenguaje surrealista, en las cuales los *discursos están fuera de control*, carente de *sentido común*, ya que *todo está descontextualizado*, o fuera del *contexto* habitual al de éste mundo consiente, aunque sigan siendo *signos*, estos se construyen de la misma forma que *los sueños* o las *imágenes mentales icónicas*, para lo que los *Psicoanalistas*, dedicaron décadas, tratando de dar orden a esos signos y englobarlos en *discursos*, elaborando un análisis de su *materia y forma*, como *signos que comunican*.

Al mismo tiempo que el *contexto*, coloca al *texto* del realizador en el momento histórico de sus *códigos* y *signos*, éste también coloca al *texto* convertido en *discurso*, dentro del *espacio y tiempo* del *receptor*, *descontextualizándolo*; si el espectador ve al discurso como un hecho histórico distante, o *contextualizándolo* nuevamente, reviviendo un *discurso* de otra época. En definitiva, *el contexto define el perfil que asumen los discursos y cómo ellos se van conectando con el conjunto de la realidad social, estableciendo el juego de sus usos pragmáticos*.<sup>125</sup>

Como se menciona, *un texto* que ha sido debidamente *contextualizado*, fácilmente se puede transformar en *discurso* ya que éste es un mecanismo organizador de sistemas de *códigos*, por lo que su *función* principal es la de darle *sentido al texto*, tanto a *códigos* como a *signo de un lenguaje*, todo esto *articula el discurso*, dándole *sentido gramatical*. El tema del *sentido* ha sido poco estudiado ya que éste pareciera provenir del mundo sensorial único entre seres humanos, este *sentido* le da la capacidad de relacionarse con todos los

---

<sup>124</sup>Victorino Zecchetto (2002), “*La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General*”, Edit. Abya-Yala. Ecuador. p. 187.

<sup>125</sup>Victorino Zecchetto (2002), “*La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General*”, Edit. Abya-Yala. Ecuador. p. 186.

objetos que lo rodean, ya que el mundo se le presenta al humano por medio de estos *signos-objetos* o *signos naturales* y de una u otra forma los *interpreta* de manera intuitiva e inconsciente. *El humano está dominado por el sentido que les da a los objetos que lo rodean.*

Ya que el *sentido*, forma parte de los procesos mentales humanos, éste carece de una definición concreta, es una noción abstracta y como capacidad humana no se construye el sentido de las cosas del mundo sino que se manifiestan a través del humano, como un espíritu que hace que éste pueda organizar su espacio en presencia del caos que lo rodea, como por ejemplo cuando hace uso del *sentido común* haciendo que los humanos no se maten entre ellos mientras tratan de subir aún vagón del metro ciudadano en hora pico y en cambio sonrían mientras todos se empujan, así de alguna extraña manera el orden prevalece ante al caos.

Los *objetos* vistos como *dinámicos* por pertenecer y moverse en el mundo, tienen dentro de sí mismo un *objeto inmediato*, estático, suspendido en la base *mínima* del objeto, en su *signo mínimo de expresión*, el cual le daría *sentido* al objeto *dinámico* para que pueda moverse dentro del mundo histórico. Esta gama de *interpretantes infinitos, e ilimitados*, nunca puede ser visto como universal, ya que se limitan al entendimiento y capacidades humanas, todos los *objetos* y sus *sentidos* parten de la *mente humana*, la *mente* es ese *símbolo inmediato mínimo* que reside como espectro dentro del *objeto cerebro*, sin la *mente* el cerebro humano carecería de *sentido*, esta afirmación podría abrir una discusión filosófica o lingüística que necesitaría de un *texto* para que se convierta en un *discurso*, al cual podría acceder cualquier oyente.

Por *discurso* entendemos los fenómenos culturales como procesos de producción de sentido. El término *discurso* designa, al mismo tiempo, el acto (acción) de producir sentido y su expresión comunicativa. Es un concepto que abarca gran variedad de fenómenos. Son *discursos*: un partido de fútbol, un evento político, una emisión televisiva, una novela, una acción judicial, una transacción comercial, un programa radial. ...<sup>126</sup>

Al hablar del *discurso*, es inevitable relacionarlo con eventos públicos, de carácter cultural y comercial, por lo que son productos construidos (manipulados) por alguien, con la finalidad de comunicar mensajes, los cuales están previamente dirigidos a un público específico de receptores, captados por los diferentes *canales* sensoriales que al parecer, sólo poseen los humanos. Por lo que según el comunicólogo Italiano Victorino Zecchetto, *los discursos* comparten características que les dan *forma* y los hace comparables con otros *discursos* de cualquier *disciplina científica*, estas son:

- *El soporte material o tecnológico trasmisor de discursos*: Son construidos por el humano, con la finalidad de facilitar la transmisión y durabilidad de los *textos discursivos*, como son, el aire, la luz, la cinta magnética, el papel, la computadora, el cinematógrafo, etcétera;

---

<sup>126</sup>Victorino Zecchetto (2002), “*La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General*”, Edit. Abya-Yala. Ecuador. p. 192.

- *Los cinco sentidos del receptor y del realizador.*
- *La función común de los discursos:* es la de hacer creer algo a alguien, genera conocimiento, dice qué se hace y cómo se hace, por lo que tiene vínculos con el orden y la cultura social.
- *La vinculación con otros discursos y textos sueltos:* esta capacidad de vinculación es la que le da fuerza, y lo soporta, lo convierten en institución, en enseñanza, en *epifanía*, en rito, en *ley discursiva*.

Como se puede observar, los discursos también pueden ser vistos *como construcciones de significados*, por lo que pueden ser analizados semióticamente, ya que estos pertenecen al mundo de los *fenómenos socio-culturales*, Zecchetto hace referencia al análisis del discurso, citando al antropólogo social argentino, Eliseo Verón, quien planteo un análisis al fenómeno de la semiosis social,<sup>127</sup> diciendo que *el contexto* al que haga referencia el *discurso* y el *contexto* en el que éste es emitido, sería el *referente* del *signo discursivo*, que en este caso serían *las representaciones*, icónicas, fónicas o simbólicas, que le dan forma al *texto*, ya que *el contexto* lo hace verificable, para situar como *interpretante a las operaciones de producción y reconocimiento del discurso*.

Para *materializar al discurso* un emisor hace uso de distintas *operaciones de producción*, con los que lo delimita, le pone matices, lo cambia, lo edita, para crearlo como producto comunicador, al mismo tiempo, una vez que son transmitidos, el destinatario lo *reconoce* a través de diferentes *procesos de interpretación*; debido a la maleabilidad de sus formatos, el discurso es leído, copiado, transcrito y manipulado hasta el infinito. Por lo que los discursos también se institucionalizan a través de convenciones que les dictaminan reglas y leyes, con las cuales *los discursos se articulan*, esta *gramática del discurso* estaría contenida en sus *códigos de significación*, determinados por sus *operaciones de producción y reconocimiento*.

Para Eliseo Verón, desde la perspectiva de Zecchetto, *la discursividad* sería la *totalidad global de discursos*, por lo que se puede analizar esa *totalidad discursiva* a partir de cualquiera de los fragmentos que lo conforman, como pequeños *discursos llenos de significados*. Una vez que se inicia este camino de análisis de signos, significados y referentes, códigos, sistemas de códigos, textos, contextos y discursos el investigador por fin estará sumergido en lo que Verón llama *la red semiótica*.

La discursividad es un proceso dinámico, a ella se puede acceder desde cualquier punto. En efecto, un discurso es un recorte arbitrario que realiza el analista con vistas a introducirse en la red semiótica, ya que es compleja e infinita. A partir de un fragmento podemos acceder al conjunto. Cada unidad (*discurso*) figura dentro del sistema de significaciones señalado por la sociedad. “Analizando productos (discursos concretos), apuntamos a procesos (a la red semiótica)”.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup>Eliseo Verón (1987). “*La Semiosis Social*”, Edit. Gedisa, Buenos Aires.

<sup>128</sup>Victorino Zecchetto (2002), “*La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General*”, Edit. Abya-Yala. Ecuador. p. 193.

Esta red semiótica deberá estar tramada bajo una narrativa discursiva la cual portara de sentido al producto comunicativo creando mensajes; la narrativa es la que ha hecho de la literatura un arte, siempre se pueden platicar eventos o contar historias, pero sin la correcta narrativa no serían entendidos varios de los significados presentes en la realidad o la fantasía de los sucesos, por lo que la narrativa siempre está ligada a un tema, un tópico que sirva para contar algo que funcione dentro del entorno social o cultural del humano, por lo que la experiencia de vida, tanto lo cotidiano, como las abstracciones de mundo, son el marco de referencia para cualquier tema que se quiera narrar.

La diferencia entre realidad y narración, establece también la naturaleza de ésta última, concebida como construcción retórica, como forma discursiva destinada a proyectar, referir, iluminar, criticar, persuadir, fortalecer narrativamente la presencia humana en el mundo.<sup>129</sup>

El *tema* es quien delimita lo narrado, ya que puede verse como una porción de la realidad supuesta por su emisor, mientras existan situaciones humanas dentro de las vastas posibilidades de vida y estilos de vida a los cuales puede acceder como participante de su mundo, el tema siempre estará rodeado de historias y anécdotas que tarde o temprano serán narradas, todo dependiendo del peso trascendental de la propia historia, si al contador de historias le significa o no algo poderoso a nivel cognitivo la visión subjetiva con la que percibe su realidad y la describe está englobada en la objetividad del mundo real en el que habita el humano.

El poder subjetivo es el que convierte al humano en un individuo único, parecido a los demás, pero que no percibe el mundo como los demás, el totalitarismo al que ha querido ser sometido a través de la historia solo ha comprobado lo catastrófico que podría ser hacer creer a toda una sociedad una única y total realidad. Por lo que si un sistema totalitario de control, determinará que la realidad es única, como en el Nazismo, lo primero que se suprime es el control público de los medios de expresión artísticos y narrativos ya que, a través de ellos podrían poner en tela de juicio varios decretos sobre la realidad percibida y sus múltiples posibilidades.

La narrativa como discurso siempre va a recurrir a un contexto que le dé validez, así sea éste solo la memoria del narrador. La memoria como pensamiento sin forma física, es el archivo general de millones de historias, en ella se busca y se encuentra todo aquello que forma un humano en su vida, y a través de narrar una de sus historias se identifica a sí mismo como actor social del mundo que lo rodea, sus historias lo construyen como sujeto, ya que al unir con conexiones muy básicas y al mismo tiempo complejas las historias en su cerebro, se da cuenta del pasar del tiempo porque sus historias cambian, con lo que percibe cómo se ha transformado como sujeto social. Gracias a la memoria el humano interpreta sus posibilidades de futuro, siempre en busca de una historia que le cambie la vida, que lo divierta, que lo haga presumir sus logros, sus disgustos, sus críticas,

---

<sup>129</sup>Victorino Zecchetto (2002), “*La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General*”, Edit. Abya-Yala. Ecuador. p. 213.



etcétera. La memoria asigna significados permanentes y sólidos como rocas en la mente humana, sin recuerdos el humano no tendría memoria de su pasar por el mundo ya que no tendría libre acceso a su propia narrativa.

Desde que existe la humanidad comunicativa y expresiva se comenzaron a contar historias y cuentos que con el tiempo se convirtieron en mitos, leyendas e historia pura y dura, al mismo tiempo con el desarrollo histórico de la narración se comenzó su análisis, para al final caer en las manos de semiólogos que durante décadas han tratado de determinar cuáles son los componentes de una narración, con el objetivo de investigar y examinar los diferentes sentidos que se crean alrededor de los relatos contados, apoyado de disciplinas como la narratología; ciencia que estudia las estructuras, formas y materias que conforman los relatos narrativos

En la teoría del profesor norteamericano en lingüística Gerald Prince, citada por Victorino Zecchetto, en su libro *la Danza de los Signos*, establece la relación que existe entre *la narración, con el narratorio y lo narrante*.<sup>130</sup>En la cual propone el estudio que engloba al escucha que recibirá las narraciones y la forma en la que se relaciona con la historia que le presenta el emisor. La teoría de Prince incluye diferentes tipos de narraciones, aparte de la oral y literaria, exclusivas de la lingüística, dando acceso también al estudio de narraciones dinámicas como los de la imagen fija, en movimiento y radiofónica.

Prince sostiene que toda *narración* depende de una estructura que permita al receptor introducirse en el mundo del texto, para poderlo comprender e interpretar. La estructura narrativa está conformada por el modo en la que siempre se presentan personajes que se mueven e interactúan con otros personajes y objetos que lo rodean, estos personajes se relacionan según convenciones de acción-reacción, estas relaciones detonaran situaciones y eventos que dan explicación al mundo ficticio, de la misma forma en que se entienden estas relaciones en el mundo humano real. Para articular estas relaciones entre personajes y objetos se necesita de una *gramática narrativa*.

La *gramática narrativa* consiste en la identificación de algunos ejes básicos, al primero Prince lo llama *narrante*, refiriéndose a la interacción que existe entre el creador de la obra, como narrador explícito o implícito de una historia y su escucha o espectador quien a través de los espacios indeterminados por el autor y los signos expresivos connotados, termina construyendo su propia narrativa con base en su educación, cultura y experiencias de vida, por lo que *el narrante* estaría definido por esta comunión entre los dos polos de la figura del *narrador*, como quién cuenta y reescribe una historia.

El autor de la obra, por sí mismo, ya es el *narrador* de la historia pero su relato es transmitido a través de personajes y objetos contenidos en un texto, por lo que Prince lo denomina *narrador extradiegético*, ya que pertenecer al área externa del relato como constructor, mas no como participante, éste participa a través de los personajes del relato, sin embargo, existen construcciones narrativas donde se incluye a un *narrador ficticio*,

---

<sup>130</sup>Victorino Zecchetto (2002), "*La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General*", Edit. Abya-Yala. Ecuador. p. 227.

como un personaje más del relato, este *narrador interno* es indirecto y su discurso representa la palabra o el pensamiento de los personajes, a este narrador lo denomina Prince, como *intradiegético*, al mismo tiempo, existen también narraciones donde este narrador *intradiegético* no es un personaje propiamente del relato, sino que aparece como un observador único, que describe las cosas y los sucesos de manera objetiva, parecido a una voz invisible que se dirige directamente al espectador, como si fuera un ente omnipresente, que contempla lo narrado como si no perteneciera al mundo donde se desenvuelve el relato, este *narrador omnipresente*, en las películas de no-ficción recibe el nombre de Voz de Dios, pero Prince llama a este no-personaje divino de la narración como *heterodiegético*.

El perfil de cualquiera de estos modelos de *narrador* de relatos, está delimitado por su relación con el destinatario como receptor, por lo que el realizador de la narración dirige el mensaje a cierto tipo de espectador con quien se entiende a nivel lingüístico, aunque tal vez también se entiendan a niveles simbólicos.

La forma en que un *narrador*, ya sea el creador de la obra o el narrador *intradiegético* o *heterodiegético* se dirigen al espectador, es por medio de lo que Prince denomina como *el narratorio*, éste estaría descrito como la forma en que la narración le habla a sus espectadores de manera explícita o implícita en el texto del discurso, *el narratorio* es el sujeto que se coloca frente al realizador de una obra mientras la convierte en texto, el narrador siempre se va a dirigir a cualquier espectador que tenga acceso a la obra, pero la obra está dedicada explícitamente para cierto tipo de espectador al cual fue dirigida la obra de antemano, pero *el narratorio* de manera implícita podría dirigirse a varios tipos de espectadores ya que en ocasiones dentro de su discurso se mueven figuras meramente *simbólicas* o *icónicas* que compactan lo narrado, cambiando su acentuación, haciendo pensar que de pronto el narrador se dirige a otros personajes o que *lo narratorio* está fuera del entendimiento explícito de la narración. Dentro del *narratorio* residen todos los símbolos expresados por el autor de manera estética, como la poética incluida dentro de *un narratorio* en prosa.

Una vez que el realizador de la obra narrada, define su papel como narrador e integra o no diferentes narradores, éste los dirigirá al espectador por medio del *narratorio*; ubicando a los personajes y los objetos que interactúan dentro de los escenarios de la historia o tema del relato por medio de lo que Prince denomina *lo narrado*, con lo que determina la manera en que los personajes se sitúan en el espacio y tiempo de la historia, la forma en que transcurren los eventos, así como la manera en que algunos hechos causales enlazan a estos con algún otro suceso o acciones en escena afectando de diferentes modos el comportamiento de los personajes.

Lo narrado requiere de una narración, que puede ser texto oral, escrito o audiovisual.

La narración se rige por la gramática narrativa, o sea, por componentes y elementos que la

sostienen. Es la gramática narrativa la que le imprime una estructura y unas reglas que guían la historia y permiten al lector organizar los diversos ingredientes del relato.<sup>131</sup>

Pueden existir varias teorías sobre la estructura en la que se sustenta y organiza toda narración, pero al mismo tiempo se comparten varias características comunes a todas ellas, una de estas es la relacionada a su *diégesis* o trama, esta sería la historia vista como el desarrollo de un conjunto de eventos situados de manera lógica en un espacio y tiempos determinados, la cual conlleva a un desenlace como drama o a un aprendizaje como historia que expande el conocimiento. El espectador es arrastrado hacia una obra narrativa por su contacto con la trama de la historia, éste identifica las relaciones entre los personajes, sus movimientos y reacciones dentro de dicha trama, para después deducir si se trata de una fábula o un argumento, por tanto el espectador ordenará todos estos aspectos y les dará su lugar en determinado tiempo y espacio.

La *diégesis* como estructura básica primero expone el ambiente o escenario de la trama de la narración en relación con los personajes centrales del relato para después presentar el *exordio*, que es el conjunto de situaciones y acciones perturbadoras como conflictos, problemas o desacuerdos que dan pie a otras acciones como respuesta. El desarrollo de la acción en la *diégesis* está formada por secuencias de diferentes duraciones dentro del mismo relato, estas secuencias son unidades significantes, las cuales están divididas por *marcadores sintácticos*, que señalizan la interrupción de la *diégesis* estableciendo los capítulos, lecciones o escenas del relato, estas secuencias contienen las acciones de los personajes y los objetos, que poco a poco se precipitan una detrás de la otra, estas acciones que hacen interactuar a los personajes y los objetos cambian de una escena a otra dependiendo en ocasiones de las decisiones que toman los personajes o incluso por la revelación de algo importante que hace que la *diégesis* cambie de una situación tal vez normal, a otra completamente inesperada, hasta llegar a un *clímax*, o secuencia de máxima tensión o drama, en la que todo puede volverse más claro o más confuso para el espectador, llevándolo a la parte más elevada de la narración, para después descender a través del *epílogo*, donde se exponen las consecuencias de todas las decisiones tomadas por los personajes, las cuales casi por lógica, tienen consecuencias, o reacciones producto de sus acciones, estas podrían generar diferentes tipos de *desenlaces*, en los que tal vez de forma reflexiva la narración termine como una lección de vida, resolviendo el conflicto o problema presentado por el que había dado tantos giros la narración, dándole equilibrio a la estructura del relato, o posiblemente el final termine creando más dudas y al no plantear ninguna solución, le deja esta tarea al receptor quien camino a casa, reflexiona y dictamina su solución, los desenlaces pueden ser variados pero todo relato que conlleva una presentación, un clímax y un desenlace es *diegético*.<sup>132</sup>

Para que la trama logre tener sentido y pueda expresar la idea principal o mensaje de su texto de manera efectiva es necesario organizarla dentro de un discurso, esta composición textual puede o no seguir una línea de tiempo real, la manera en que sean ordenados los sucesos de la trama dentro del discurso permitirán al

---

<sup>131</sup>Victorino Zecchetto (2002), “*La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General*”, Edit. Abya-Yala. Ecuador. p. 230.

<sup>132</sup>Victorino Zecchetto (2002), “*La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General*”, Edit. Abya-Yala. Ecuador. p. 231.

realizador de un discurso narrativo decidir entre los posibles conflictos que le darán interpretación, estos conflictos y problemas planteados, junto con los objetos y personajes del relato, funcionarán como guías que faciliten la lectura del texto.

El discurso narrativo contiene dentro de su texto la información de otros discursos y códigos con los cuales convive e interactúa, estos discursos son los que describen a los personajes o la forma en que se presentan los paisajes y escenarios que los rodean, así mismo, es un discurso aparte del diálogo entre personajes, la entrevista o la voz de Dios, por lo que la narración puede cambiar según el orden organizativo del discurso, este orden estará siempre determinado, en primer lugar por las opiniones y puntos de vista del autor, así que la narración podría ser expuesta a través de un discurso reflexivo de interés social o político, crítico o poético.

Lo narrado depende de un contexto para construir el texto del discurso, éste estará delimitado por la forma en que se organice tanto el tiempo y el espacio contenidos en la narración, la línea temporal que indica la duración de los hechos presentados en la narración, la secuencialidad de los eventos determinan la relación entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia narrada. El primero señala el orden sucesivo de los hechos del relato y la forma en que deben situarse dentro de la trama; el segundo es el espacio temporal en que ocurren los hechos de la historia y como se conectan de manera lógica y cronológicamente.

El espacio estará determinado por el lugar, o posición geográfica en la que se suceden y desarrollan, tanto los conflictos de los personajes, como sus acciones, ya que su posición en el mundo, sea real o ficticio, resulta muy significativa para el receptor. El modo en que el realizador describa el movimiento y participación de sus personajes, según su espacio y tiempo, determinará la afección emocional con la que recibirá la obra el receptor, su empatía o antipatía con el discurso narrado estaría determinada por su contexto espacio-temporal.

La focalización de los sucesos narrados, es entonces, constitutiva a la composición de una obra. Ésta siempre refleja una visión del mundo, representa una ideología. Pero la ideología toma cuerpo a través de las palabras, las imágenes y sonidos. El autor percibe y narra. El texto de la narración nos introduce en el sentido y significaciones del mensaje, nos manifiesta su dimensión ideológica, porque configura un universo axiológico, proyecta un mundo de valores individuales y sociales.<sup>133</sup>

El sentido del discurso narrativo está expresado directamente por el punto de vista del realizador, éste delimita a través de su experiencia y sus intenciones la manera en que deben verse los objetos y personajes; como deben escucharse y moverse. El realizador como sujeto creador tiene una visión del mundo que transforma en sistema conceptual de signos, con el que interpreta los sucesos de su mundo, Prince denomina este fenómeno como focalización; esta focalización de autor como primer narrador, está mezclada en ocasiones con la intrusión

---

<sup>133</sup>Victorino Zecchetto (2002), *“La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General”*, Edit. Abya-Yala. Ecuador. p. 233.

del narrador *intradiegético* el cual también posee un punto de vista particular y posee la misma, o tal vez más información sobre los personajes que el narrador externo. En el caso de narraciones documentales como en las noticiosas o en las cinematográficas, se recurre a la focalización de diferentes sujetos que interactúan con el ambiente social y los hechos del tema, los cuales aportan también su punto de vista para enriquecer al discurso narrativo. La manera en que puedan ser analizados los discursos narrativos es con base en sus diferentes puntos de vista, éstos aproximarían al espectador o receptor a la cosmovisión o ideología que dominan la mente del realizador de la obra.

#### **3.2.4. Narrativa Poética y sus Valores Estéticos.**

Como se mencionó la narrativa del discurso puede tener muchas variantes, pero siempre poseen un narrador y están contruidos por medio de una diégesis, no obstante existen diferentes formas de expresión narrativa tanto para el cine en general como para la literatura, entre ellas encontramos al cuento, al relato, la leyenda, la novela, entre otros, de los cuales se pueden resaltar dos expresiones que han coexistido en el ambiente de la narración estos últimos siglos, la expresión poética y la prosa, ambas cuentan historias del mundo histórico pero envuelven al espectador dentro de su mensaje de diferente forma.

La poética es un término usado desde la antigüedad occidental como método de análisis de la narrativa contenida en la épica, la epopeya, la tragedia y la comedia, estos fueron géneros poéticos literarios sumamente utilizados por griegos y romanos hace ya más de dos mil quinientos años, traspasando las épocas junto con el lenguaje. La *Iliada* y la *Odisea* del poeta griego llamado Homero que se dice vivió en el siglo VIII a.C., fueron escritas de manera rimada y versada, con una métrica específica, su longitud la convierte en epopeya, en cambio la historia del Rey Edipo, contada por diferentes escritores griegos en épocas anteriores a Homero, es una historia más corta, su canto está establecido también de manera poética y narrada en forma de tragedia, al mismo tiempo la pintura, la escultura y demás artes recurrían siempre a la estructura poética como expresión artística.

En el siglo III d.C. hace aparición en Grecia el filósofo macedonio Aristóteles (384a.C.-322a.C.), quien tras ser tutor de Alejandro Magno cuando éste era pequeño, se consagró en la historia como un *polímata*, alguien que ejercía y teorizaba múltiples ramas de la ciencia, un erudito de la época, quien se dice introdujo el pensamiento científico de la lógica, la estética y la biología, al mismo tiempo fue el primer filósofo que se interesó por la estructura narrativa y simbólica de la poesía, creando una enciclopedia de conocimientos sobre la poética de la época que se perdió con el paso del tiempo y las conquistas de Europa, quedando algunos pensamientos que fueron rescatados de la brutalidad humana de manera escrita, pero que a nivel cultural y educativo marcaron todo el pensamiento occidental por milenios.

Estas ideas impregnaron toda Europa, en la que *la Biblia* estaba versada poéticamente en latín, en plena Edad Media del siglo V. Los intelectuales y religiosos que gozaban de poder a través de la nobleza y una clase social superior tenían acceso en bibliotecas a todos estos textos griegos, a sus poesías y grandísimas épicas las

cuales a pesar de ser fantasiosas fueron tomados por historia real de la humanidad, sólida y pura, haciéndole creer al humano inferior a ellos que el mundo estaba rodeado de bestias disfrazadas de humanos , haciendo de la tragedia poética un mecanismo de control y entretenimiento de masas, llenas de mitos y castigos sobrehumanos, tal es el caso del famosísimo libro, “*La Divina Comedia*” del poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321), quien en 1308 ponía de manifiesto lo sublime encerrado en el terror de un viaje a los infiernos, cosa fantástica y hermosamente versadas en rima latina que fueron utilizadas por la iglesia y la monarquía como “*verdad infernal*” y utilizadas junto con otras para establecer la así llamada *Santa Inquisición*, aún hoy en día se cuestiona la veracidad de los hechos Dantescos, tal como se pone en duda la versada historia de Marco Polo (1254-1324) y su viaje a Mongolia en 1269 cruzando a pie, a caballo y en barco toda la Ruta de la Seda y de regreso a Italia, convirtiéndose también en verdad histórica e incluso antropológica; por tanto la afición que tienen los humanos, especialmente en Europa, tanto al terror y lo grotesco, como a la aventura y lo fantástico, es una historia vieja y remota.

Ya en el siglo XV con la entrada del llamado Renacimiento Europeo y claro está, seguido de muchísimos conflictos bélicos, resurge el estilo de la poesía griega en cantos religiosos católicos que evocaban lo divino a través de los conocimientos, supuestamente heredados, de los grandes filósofos e historiadores del pasado, con lo que se revivieron los textos Aristotélicos, o lo que quedaba de ellos y construyeron a través de traducciones complejas varios libros de lo que podría ser la “*Poética de Aristóteles*”, la cual clasifica a la poesía en dos categorías con las que surgió un renacer de la literatura poética en la Europa del siglo XVI y siguientes, como otro extraño mecanismo para dividir al humano en clases altas y bajas:

- *La tragedia*: como una obra de carácter noble y superior.
- *La comedia* como una poética vulgar y baja, ya que se dice que para estos filósofos, la risa y las bromas eran para los incultos sin educación.

Toda esta poesía se tradujo desde sus inicios en música, ya que el ritmo poético siempre esta sostenido por tiempos similares a los musicales, aunque no solo por rimar son poéticos, pero de esta manera es que desde siempre la música cantada requiere de la melodía poética para su expresión, su máximo exponente histórico fue la ópera, que surgió a mediados del siglo XVI y que reino Europa como espectáculo de la nobleza durante los siguientes siglos, incluso hoy en día no se puede visitar una puesta de escena operística clásica si no entra el espectador vestido de etiqueta, más o menos elegante.

Por lo que se puede apreciar son miles de años del estudio y el perfeccionamiento de la poética en el mundo occidental, como medio narrativo que puede aproximarse a lo sublime como lo divino o al terror como medio de control humano, pero su relación con la verdad como dato histórico es muy controvertido, ya que engrosar la catarsis de la tragedia o la comedia trágica, requiere de la metáfora y la fantasía, de la ficcionalización de sus hechos históricos, con el único fin exaltar la expresión artística humana.

Para Aristóteles toda poesía requiere de ser trágica para ser arte poético de carácter elevado, con lo que podría ser valorada estéticamente, pero para lograrlo la poesía debe ser *imitación de los hechos del mundo real*, característica que rápidamente notaron los cineastas de los años veinte del siglo pasado, cuando definieron también que el cine era *imitación o representación de la realidad*. Entonces, si la sustancia imitadora de la poesía se puede localizar en el cine documental, este podría ser narrado poéticamente. Pero no todo lo que rima y versa es arte poético. Por tal motivo Aristóteles clasifica al poeta según el uso y el genio del artista en vulgar o noble, o para no confundirse en términos políticamente correctos y traducciones originales, en graves y bajos. Para Aristóteles, Homero era un gravísimo poeta y se refiere a éste como el único que hizo relatos en vivo y el primero en dar una muestra de las gracias de la comedia combinadas sutilmente dentro de las tragedias, diciendo que a partir de Homero la poesía se dividió en: seria y jocosa.

Según su natural inclinación, unos, en lugar de hacer *yambos*, se hicieron autores de comedias; otros, en lugar de versos heroicos compusieron tragedias, por ser más sublimes y más nobles estos asuntos que aquéllos; el averiguar empero si la tragedia tiene ya o no lo que basta para su perfección, ora sea considerada en sí misma, ora sea respecto del teatro.<sup>134</sup>

Al establecer estas distinciones, Aristóteles comienza a exponer la poética en sus vertientes más clásicas como géneros expresivos del texto poético en tragedia, comedia y espicas.

- *La tragedia*: es la imitación de las acciones de los nobles o graves (referido a educados con preceptos de nobleza como modales, educación académica, valores cívicos y culturales, entre otros) y de sus aventuras con sus semejantes.
- *La comedia*: imita las acciones de los vulgares y ruines (refiriéndose a incultos pertenecientes a las clases no educadas y por lo mismo menos sensibles, en términos aristotélicos), en las que sus personajes no tienen nombres claros sino apodos o sobrenombres, dando paso a la sátira y a la poesía bailable-folclórica, con esto Aristóteles describe a la comedia como “*el retrato de los peores*”, aclarando que no es por sus vicios, sino por una marca irreversible y vergonzosa la cual da risa en tono de burla, haciendo de un deforme o discapacitado algo risible sin que de ninguna pena o lastima su caso; así surgieron las *fabulas cómicas* y los chistes, junto con las bromas.
- *La épica*: ha caminado más de la mano de la tragedia seria o formal que de lo jocoso de la comedia, pero la imitación de esta se basa en acciones de personajes ilustres, los cuales ya están muertos en el momento de la construcción de la épica poética, solo se conocen sus hazañas, haciendo de la duración de su narración algo ilimitado y extenso en episodios o capítulos, pero conteniente de una o más tragedias y comedias en su texto extendido, por tal

---

<sup>134</sup> Aristóteles (1948), “*El Arte Poética*”. Trad. José Goya y Muniain. Edit. Espasa Calpe, Colección Austral. p.19.

motivo la épica fue del uso predilecto de innumerables y larguísimas operas renacentistas, cargadas de historias míticas y leyendas de otro tiempo.

En la poética aristotélica, la representación de las acciones de los personajes o los objetos, se vinculan a la forma en que se hacen y se dicen los poemas, suscrita a la melodía y la dicción con que se recitan, se leen o se representan teatralmente. En lo que respecta a la imagen poética la dicción sería la composición de la imagen junto con su sintaxis y los códigos visuales serían su melodía. Según Aristóteles, las acciones de los personajes estarían dictaminados por sus costumbres así como por su manera de pensar y estos estarían dichos por un interlocutor, quien narraría las motivaciones de los personajes, entonces las acciones de los personajes de la tragedia y la comedia están regidos también de denotaciones por medio de sus costumbres y de connotaciones por medio de la forma en que construye su pensamiento, en términos semióticos.

Estas acciones de los personajes tendrían sentido, si se entregan a la *diégesis de la fábula* como estructura que ordenaría estas costumbres y dictámenes de las acciones del personaje, dándole a esta la cualidad de imitador de la *narrativa de la vida*, por tanto *la tragedia poetica es imitación*, no tanto de los humanos, sino de sus hechos de vida, así como de su felicidad o infelicidad; las costumbres denotadas y pensamientos connotados serían las que calificarían a los personajes, pero sus acciones son las que hacen que estos sean desdichados o dichosos, por lo que Aristóteles dice que la representación poética no imita costumbres denotadas sino que se vale de estas costumbres para relatar las acciones de los personajes que estarían llenas de connotaciones. *Ya que sin acción no puede haber tragedia.*

La representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por medio de la narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones.<sup>135</sup>

Por tanto la fábula es el alma de la tragedia, el conducto de su expresión artística, ese universo repleto de connotaciones que utiliza a las denotaciones de los personajes para darle forma a su narrativa. Para Aristóteles la tragedia no es más que un remedo de la acción total y completa de los personajes, ya que estos necesitan de un grandor glorioso del cual carecen. Por lo que Aristóteles esquematiza la *diégesis* de la fábula de manera muy sencilla. *Todo es lo que tiene principio, medio y fin.*<sup>136</sup>

- **Principio: Acciones, fábulas y sus personajes.**

Para que esta fábula poética tenga hermosura requiere de una proporción y extensión en los versos al momento de hablar de sus personajes y sus acciones, refiriéndose a la grandeza con la que se tienen que presentar a personas o animales dentro de la fábula. También da hermosura la extensión temporal de la fábula,

---

<sup>135</sup> Aristóteles (1948), *“El Arte Poética”*. Trad. José Goya y Muniain. Edit. Espasa Calpe, Colección Austral. p.25.

<sup>136</sup> Aristóteles (1948), *“El Arte Poética”*. Trad. José Goya y Muniain. Edit. Espasa Calpe, Colección Austral. p. 27.



ya que entre más larga sea su duración, es más agradable dando espacio al espectador poético de hurgar en los detalles de las acciones y personajes del suceso. En lo que respecta a la imagen poética esto podría establecerse por medio del encuadre y la composición de las imágenes, así mismo en el cine podría darse por medio de la duración de los planos en el espacio y tiempo, esto le da más hermosura a la imagen poética y engrandece a sus personajes.

Siguiendo con las acciones de los personajes dentro de la fábula, Aristóteles menciona que el poeta no debe necesariamente aproximarse a los hechos de manera detallada, ya que por un lado esto le da oportunidad a la obra para que se abra creativamente, debido a que estos vacíos podrían generar una nueva obra, al mismo tiempo dice que la poesía representa un acto, un tema específico donde la fábula no precisa de detalle en personajes o su entorno, sino del valor conjunto de la obra. Por lo que Aristóteles hace una clara distinción entre la función del poeta y la del historiador.

No es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa; sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia.<sup>137</sup>

Por tanto para el poeta su relación con los hechos factuales es distinta a la del historiador, su quehacer tiene más que ver con la magnificación de los hechos mismos, por lo que no los falsifica, sino que los narra de tal forma que crean emociones de grandeza en el oyente poético, así que exagerar o alterar algunos factores no cambia del todo los hechos concretos, pero si enriquece su arte narrativo. Así que Aristóteles justifica la manera en que se pueden ficcionalizar las poesías incluso desde la presentación de los personajes:

- *Personajes de la comedia*: Personajes con sobre nombres o nombres cortos sin apellidos, ya que sus hechos como personajes producto de sus acciones no están definidos, por esto es que dan risa y compasión.
- *Personajes de la tragedia*: Personajes bien conocidos, con sus nombres compuestos, para poder ser reconocibles al mundo histórico que pretende imitar la poesía, aunque aclara que las tragedias solo tienen a un par de personajes con sus nombres completos parecidos a los reales, y que todos los demás pueden ser inventados.

La poética aristotélica aclara de que la representación poética de los hechos no se compone solo de *acciones perfectas*, sino también de acciones *terribles y lastimeras*, las cuales si son presentadas de tal forma que sean irremediables, contra toda esperanza e incluso que parte de ellas no tengan solución, terminan haciendo

---

<sup>137</sup> Aristóteles (1948), “*El Arte Poética*”. Trad. José Goya y Muniain. Edit. Espasa Calpe, Colección Austral. p. 28.

que el suceso tenga más *maravilla* por carecer de fortuna, a estas fabulas Aristóteles las llama más agradables y subidas de punto, en términos estéticos se llaman *Grotescas*. Por lo que define como fabulas sencillas a las que solo tienen una secuencia unilateral trágica, y complicadas a las que poseen varios cambios de terribles a cómicos y de ahí a maravillosos en una sola tragedia total.

En lo que respectaría a la imagen poética, muchas de las acciones lastimeras presentadas son más atractivas estéticamente ya que sus personajes carecen de fortuna, tal como sucede con las miles de fotografías documentales que muestran la hambruna de algunas naciones africanas, las cuales son trágicas y elevadamente sensoriales ya que son hechos irremediables del mundo histórico, sus personajes no suelen tener nombre por lo que dan muchísima *lastima*, incluso no suelen tener rostro, haciendo de su imagen un hecho *doloroso* y *lastimero*, su sufrimiento está marcado por una acción ajena a su mundo, es *irremediable* y no puede cambiar rápidamente, por lo que es cómico-trágica o mejor dicho en términos aristotélicos es una *tragedia maravillosa* estéticamente *grotesca*.

#### **-Medio: clímax revolucionario.**

Una vez que da comienzo la fábula aristotélica, se proponen tres elementos para manejar el punto medio climático de la *diégesis*, estas son el reconocimiento, la revolución y la pasión:

- *Reconocimiento*: Es cuando un personaje desconocido se convierte en conocido, puede terminar con una relación de amor u odio entre los personajes así como con el espectador, es el momento en que el autor de la obra hace saltar a la vista cualidades reconocibles de los personajes, donde el espectador se refleja a si mismo identificándose en el espejo de la pantalla de cine.
- *Revolución*: funciona cuando los sucesos de las acciones se convierten en contrarios, ya sea porque estos son forzados por las acciones de los personajes o implantados por el poeta en el texto para engrandecer la narrativa, referida a ese momento climático en que todo se deforma, la fábula y sus personajes cambian la dirección de sus acciones.
- *Pasión*: son alusiones a *penas nocivas* y *dolorosas*, como crímenes explícitos, angustias morales, heridas expuestas, etc. Por tanto la pasión aristotélica es la que establece algunos de los signos que aproximan la historia con el terror y la desgracia de los personajes, tabús sociales, abusos de poder, guerras.

Dicho de otro modo, si se conjugan estos tres niveles se crea una *catarsis*, la cual cambia el destino de las acciones de los personajes y les cambia el sentido, para la fábula poética aristotélica, la tragedia tiene que ser espantable y lastimera, crear miedo y compasión, para él *la compasión se tiene del que padece no mereciéndolo; el miedo es de ver el infortunio en un semejante nuestro.*<sup>138</sup> Así Aristóteles comienza a hacer

---

<sup>138</sup> Aristóteles (1948), “*El Arte Poética*”. Trad. José Goya y Muniain. Edit. Espasa Calpe, Colección Austral. p. 31.

alusión a signos y sentimientos que en la actualidad están englobados de valores estéticos y significados de expresión artística, lo cuales se van convirtiendo en toda la finalidad que tiene la fábula como expresión poética humana. Volviendo al ejemplo de las fotos de la hambruna africana, se establece la identificación cuando el autor y el espectador se reconocen en el dolor y sufrimiento de estos personajes sin nombre, esto puede producir la *revolución climática* de la fábula *terrible y lastimera*, calificándola de tragedia humana producto de las *pasiones descontroladas* de la sociedad capitalista. Pero si en cambio estas imágenes representaran una realidad más próxima como la pobreza de los pueblos en México o alguna que entendiera culturalmente el espectador y fuera más próxima a él, por reconocer a los personajes como *semejantes*, entonces el *terror y la compasión* por la imagen sería *absoluta*, una *catarsis climática perfecta*.

- **Fin: el propósito ante todo**

El fin de la fábula está determinado por la finalidad en si misma de la tragedia, que es la de producir un objeto *terrible y miserable*, en términos aristotélicos, dando como resultado *la compasión y el terror* en los espectadores, estas serían preparadas por los poetas según sea *la catarsis*, creando la ilusión de un doble destino, donde pareciera que la solución al problema de los personajes está ya marcado por sus características originales, pero en realidad su destino termina siendo aún peor.

Porque la fábula se debe tramar de modo que, aun sin representarla, con sólo oír los acontecimientos, cualquiera se horrorice y compadezca de las desventura, [...] Pues ya los que representan a la vista, no un objeto terrible, sino precisamente monstruoso, no tiene que ver con la tragedia; que de ésta no se ha de pretender todo linaje de recreación, sino la que lleva de suyo; y como la que resulta de la compasión y del terror la debe preparar el poeta mediante la imitación, es claro que se ha de sacar de los hechos mismos.<sup>139</sup>

Entonces para que la fábula termine en sensaciones aristotélicas de miedos y lastimas, convertidas al final en algo *monstruoso* sin aparente solución, Aristóteles propone los actos atroces y los lastimosos para darle fin a la fábula transformándola en imitaciones *sublimes y grotescas* de las acciones reconocibles a todos los humanos:

- *Atrocidades*: son aquellas acciones infringidas por amigos, familiares o cercanos al personaje principal de la tragedia, al mismo tiempo estas atrocidades pueden ser ejercidas con conciencia o sin ellas, pero siempre debe existir el reconocimiento de la acción atroz, estas atrocidades cusan terror y angustia en el espectador, que peor atrocidad que un familiar o un amigo traicione al personaje, o que su propio ambiente lo oprima hasta la muerte, el arte está lleno de ejemplos de

---

<sup>139</sup> Aristóteles (1948), “*El Arte Poética*”. Trad. José Goya y Muniain. Edit. Espasa Calpe, Colección Austral. p. 32.

tragedias que terminan por acción de hechos atroces, posiblemente porque son muy verídicos y reales.

- *Lastimosos*: estos actos no son dictaminados entre personas, sino como un castigo divino, como condena sin culpa, estos actos dan muchísima lastima, ya que traspasan la capacidad del personaje para evitarlas, son irremediables, haciendo que la lastima se transfiera en la compasión de terceros que estén dispuestos a ayudar al personaje.

Por todo esto son tan efectivas, las imágenes lastimosas y atroces de las organizaciones de ayuda humanitaria que quieren que un público compasivo done dinero para sus causas, mostrando niños negros o indígenas con cara de hambre y dolor, esto siempre ha funcionado para manipular en diferentes niveles visuales poéticos, moviendo sensaciones humanas de compasión y ayuda producto de la culpa.

- **Características del poeta aristotélico y sus valoraciones estéticas.**

Aristóteles, proponía algunos aspectos de una aproximación lógica y retórica de los símbolos que envuelven a la poesía en general, conocidos en la actualidad como estética y semiótica poética, contenidos en algo que llamo estilo y sentencia del autor:

- *Sentencia*: tiene que ver con un uso estético que adorna el estilo del poeta, con los que desata argumento y conmueve a los espectadores a la compasión, al terror o a la ira.
- *Estilo*: Esta dictado por la manera en que hace uso de signos que representen los actos atroces, grandiosos o verosímiles como códigos discursivos particulares del poeta.

Así que Aristóteles ya aclamaba por un método de análisis que le pudiera dar sentido a los significados a abstracciones conceptuales por medio de la palabra, al mismo tiempo habla de que el correcto uso de los significados abstractos suelen subir de tono la narrativa o bajar el ánimo a los espectadores; tuvieron que pasar algunos milenios para que por fin la humanidad volverla a ver los sentidos que se entran en el lenguaje por medio de la disciplina semiótica y semántica. Así que también Aristóteles hace alusión al *estilo perfeccionado de los poetas y su visión de verdad poética*:

- **Perfección:**

Ya que el poeta debe hacerse con el mejor estilo a través de la perfección para aventajarse sobre otros poetas. En su poética, Aristóteles explica que la perfección en el estilo depende de sí su construcción es clara de entendimiento y elevada en expresión, diciendo que si se usan palabras comunes en el verso este puede ser bastante entendible pero bajo en expresión poética; al contrario sería noble y superior, en términos aristotélicos, aquel verso que haga uso de palabras extrañas tal vez en dialecto, por medio del uso de metáforas, por la

prolongación de las palabras o cualquier recurso extraño, el uso adecuado de este tipo de recurso desembocaría en un enigma o en un barbarismo.

- *Metáforas*: Son la sustitución de un objeto por otro aparentemente incompatible.

- *Dialectos*: Uso de gestos y formas que son parte de lenguajes ajenos al propio, los cuales no son del todo reconocibles.

- ***Verdad poética***:

Viene de la mano de la correcta construcción de metáforas y dialectos entre otras características de estilo del poeta. Como ya se mencionó el poeta no cuenta lo que sucede, sino *como debería haber sucedido*, así tenga que exagerar, falsear o retocar los hechos, con tal de que estos se cuenten de manera *maravillosa* y deleiten al público espectador. Para facilitar la *maravilla* en la narración, Aristóteles recomienda al poeta hacerse de temas *naturalmente imposibles*, aparentando que son coherentes y con esto convertirlas en *increíbles e inolvidables*. Estas se construyen con la combinación adecuada entre fábulas chocantes a la razón, mezcladas con lo jocoso de la comedia y aderezadas con lo serio de la tragedia de manera sutil y discreta, ya que para Aristóteles, el poeta *sazona* la narrativa encubriendo los absurdos irracionales en su tragedia. Esta definición se refiere de manera bastante concreta al tipo de verdad que busca la poesía, la cual tiene algunas semejanzas con la visión de *verdad extática* de Werner Herzog.

A la verdad en las tragedias es menester emplear lo maravilloso; [...] la causa es porque no se ve con los ojos la persona operante. [...] lo maravilloso deleita; de lo cual es buen indicio que los que se ponen a contar cuentos prometen esto a fin de ganar voluntades.<sup>140</sup>

Para que la verdad aristotélica sea efectiva el poeta elevado, debe recurrir a lo *maravilloso* de la falsificación poética, para crear esa perfecta ilusión en la que el realizador de la obra desaparece; por tanto, los personajes históricos de la poesía occidental escrita como Homero, Dante Alighieri y Marco Polo, en la música como Richard Wagner y Amadeus Mozart y en la pintura como Francisco de Goya o el Bosco entre otros grandes artistas, han demostrado que se pueden contar fabulas trágicas con una *visión de verdad*, las cuales siguen generando muchísimos debates históricos ya que hacen creer a los escuchas y espectadores que debido a ciertas acciones de los personajes de la fábula, con cierta lógica simbólica, se envuelven en las reacciones de sus actos que resultan verosímiles con la realidad y si estas reacciones son reales o verosímiles, entonces sus actos se aderezan de lo *maravilloso o fantasioso*, estos últimos también se convierten en reales, y obviamente esto engaña a la audiencia poética, por tener un cierto grado de falsedad en su estructura, pero si el espectador es consciente de esto, simplemente se deleitara del goce de la *verdad poética absoluta*, tantas veces usada en propagandas políticas con frases cortas y en rima llenas de promesas y dictámenes falsos.

---

<sup>140</sup> Aristóteles (1948), *“El Arte Poética”*. Trad. José Goya y Muniain. Edit. Espasa Calpe, Colección Austral. p. 71.

La manera en que Aristóteles expresa su disertación sobre la verdad poética y sus usos maravillosos que de vez en cuando exageran la realidad, se resumen diciendo que si un espectador de la narrativa poética se confunde o reclama por las falsificaciones de la poesía, el poeta de la obra tiene la opción de justificarse *alegando ser conforme a poesía, o mejor dicho según el sentir común poético*. Ya que el poeta puede escoger un tema que aunque parezca imposible sea creíble, en vez de uno que sea posible pero que al narrarse no sea creíble. Al mismo tiempo dice que si el poeta es acusado de ir en contra de la razón humana convencional, este puede contestar las acusaciones de la misma forma, e incluso negar que no tiene la razón, porque para la poesía aristotélica, *también es verosímil que sucedan cosas contra toda verosimilitud*. Más bien la *lógica semiótica* será la que se encargue de evaluar los contrastes de las contradicciones de los hechos con la *verdad poética*. Lo que si deja bien claro Aristóteles es que si al poeta se le ocurriera fingir irracionalmente la narración para crear estos efectos inverosímiles, éste estaría cometiendo un error que debería ser claramente censurable por lo que en definitiva imitar a la realidad o representarla no es lo mismo que fingir que existe.

Para asimilar todo el tema aristotélico, habría que decirse que estas estructuras narrativas, a pesar del paso del tiempo siguen respetándose casi al pie de la letra por todo tipo de artistas en todo tipo de épocas, salvo algunas excepciones, incluso a pesar de que a partir del siglo XX, se intensificó la producción de obras escritas en prosas sin versos, creando el fenómeno de las publicaciones noveladas que ya venía cobrando fuerza siglos antes, aun así muchos de los críticos literarios califican a la poesía de tener un poder único para aproximar al espectador con valores estéticos como los *Sublimes* y *Grotescos*.

La Estética también se ha acercado a sus materiales de estudio auxiliándose de los instrumentos que le otorga la Poética, entendida ahora como el estudio de las estructuraciones signílicas. Los Formalistas Rusos y la Escuela de Praga hicieron minuciosos análisis lingüísticos de la Literatura, abriendo paso a la semiótica. Aristóteles en su Poética ya contemplaba esta dirección que investiga, dijo, las especies del "arte poético" o innovador, sus efectos, la manera de concebir la fábula o argumento, el número y naturaleza de sus partes y demás cosas relacionadas con el estudio metódico de la obra. El actual post-estructuralismo ha descubierto el carácter dogmático e invertido de esta escuela, porque igual que en lingüística, lo que realmente existe es la obra, el habla, la realidad perceptible cada quien la utiliza de manera individual.<sup>141</sup>

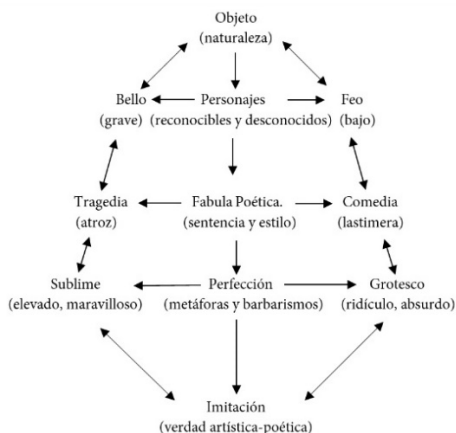
En su *Invitación la estética* de 1992, Adolfo Sánchez Vázquez, regresa a varias de las categorías que expresa el arte para darles valor estético, partiendo de lo bello y su antítesis lo feo, para después tomar todas las características de la poética aristotélica e integrarlas en su teoría como otros valores estéticos importantes en el

---

<sup>141</sup> María Rosa Palazón (julio 2010), "*Reflexiones sobre el Significado y Límites del Término: Estética*". Revista de Filosofía "Eikasía", año V, 33, p. 156.

arte, estos son la tragedia y su antítesis la comedia, para finalizar con la idea de Dioniso Longino y Immanuel Kant, y rescatar el valor estético de lo *sublime* y su antítesis lo *grotesco*. Todos estos valores sensoriales conjugados en la obra de Sánchez Vázquez trabajan para espiritualizar la obra como establecía Theodor Adorno en 1970. Los cuales interactúan según el siguiente cuadro en el que se integran estas categorías estéticas de Sánchez Vázquez, con los valores poéticos aristotélicos, según el presente investigador:

**Circulo de la narración poética y sus categorías estéticas:<sup>142</sup>**



Así por medio de este cuadro se perciben las conexiones entre la fábula poética aristotélica reestructurada en el siglo XV y superpuestas al pensamiento Estético del siglo XX. El cual ha trascendido al presente siglo como una herramienta más del análisis de la narrativa poético-estética y visual que se puede encontrar en la imagen fija fotográfica o cinematográfica ya sea de ficción o no-ficción y en este caso en los documentales de modalidad textual poética según las categorías del Bill Nichols expuestas en el capítulo primero de esta investigación de Tesis.

Por tanto este cuadro puede ser utilizado por el espectador o el analista de lo estético-poético ya que por medio de los *espacios de indeterminación* establecidos por Ingarden y Sánchez Vázquez es él quien al final completa la obra haciendo que tenga una pluralidad infinita de significados como se plantea en la semiótica de Umberto Eco y Pierce.

**3.3. Conceptos Básicos de Semiótica Cinematográfica, Aplicados al Cine de No-ficción de Werner Herzog.**

**3.3.1. La Materia Sustancial del Cine Documental.**

<sup>142</sup> Manuel Morquecho Estrada (2015). “*Circulo de la narración poética y sus categorías estéticas*”.

Como se revisa en el capítulo uno de esta investigación, el proceso evolutivo del cine está directamente ligado a su paso por el tiempo y los cambios tecnológicos que este fue dejando es su camino, en sus inicios, todo comenzó con “*el experimento del caballo en movimiento*”, de Eadweard Muybridge, en 1872, quien a través de múltiples fotografías, tomadas a objetos, animales y personas en movimiento, pudo proyectar la primera ilusión lumínica de *movimiento fotográfico*, la palabra *cine*, proviene del griego, <kinema>, que significa *movimiento*.

Para el documentalista alemán Werner Herzog, en lo que podría ser su teoría (aun no establecida en un discurso propio), a partir de su Declaración de Minnesota, de 1999, manifiesta que el *cinema vérité*, es completamente carente de esa *verdad* a la que tanto defiende, que la *verdad* de esta modalidad para documentar esta solo vinculada a los hechos, como acciones no trascendentales para el humano, propias de noticieros, cuya *verdad* sigue siendo manipulada incluso desde los hechos mismos. Para Herzog, el cine siempre va a carecer de veracidad u objetividad, siempre va a ser la réplica de una mente humana, describiendo su mundo físico, pura ficción. Por lo que propone como *sustancia de expresión*, a la *verdad extática*, como transmisora de un *éxtasis sublime* por medio de la ya clásica *poética cinematográfica*, que describe al mundo de manera casi espiritual a través de arquetipos comunes a la humanidad; esa *verdad profunda* que se esconde detrás de lo que se observa con la simple vista, con la que se ven los hechos, construida a partir de ficciones, que incluso pueden distorsionar las verdades del mundo histórico, con la única finalidad de llevar a sus espectadores por el *camino a pie del éxtasis de las verdades de un mundo poético y trágico que oculta imágenes llenas de pureza sublime*.

Con esto podría decirse que Werner Herzog dota de un espíritu estético a su obra, como producto artístico, para separarla de los hechos crudos del mundo histórico manipulable. De hecho su término, *imágenes puras*, hace referencia a todas esas imágenes del mundo histórico, que aún carecen de significado, ya que el humano no ha sido expuesto a esas imágenes, haciendo que el espectador se esfuerce intelectualmente al máximo para poder interpretar estas imágenes, a menos que se deje atrapar por la narrativa que Herzog dirige, para que toda esta realidad representada se convierta en ficción.

### **3.3.2. Cámara Cinematográfica y sus Planos.**

La acción de grabar una secuencia de imágenes en movimiento, sin mover la cámara ni su enfoque, desde los inicios del cine fue denominada como “*plano*”, este fragmento le da forma a *la materia sustancial*, ya que está fijado en un soporte foto sensible delimitado por el encuadre, que no es otro, sino el marco negro dado por el formato de los lentes de la cámara y la cinta celuloide, con los que se encapsula el movimiento que depende de la duración tanto del desplazamiento de los objetos, como del encuadre, y del movimiento de la cámara, con lo que podría decirse que, *el plano* es una *secuencia de movimientos de los objetos*, que componen un encuadre, estos estarán determinados por los movimientos de la cámara y sus lentes, como por la duración de los planos.



Los realizadores de principios del siglo XX, comenzaron a darse cuenta que si se unían estos *planos largos*, se pintaban, cortaba y al final se encimaban con otros *planos largos*, podían generar secuencias narrativas, que acompañadas con música de fondo, construían ficciones más manejables que en el teatro. A esta acción de *secuenciar los planos*, se le conoce con el nombre de *montaje*. Por lo que en la actualidad al *plano*, se le define desde sus dos procesos característicos: *El rodaje de planos y el montaje de planos*.<sup>143</sup>

Cada *plano* está previamente planeado por el realizador, por lo que *los planos* son contruidos, prefabricados de antemano en el proceso de realización de la obra, conocido en cinematografía como *preproducción*; para establecer una comunicación entre el guion técnico y los directores de fotografía, se asignó una clasificación que distingue cada plano de acuerdo a su intención expresiva.

- **Por Tamaño:** Arbitrariedad e imprecisión de términos (medio, americano, general, etc.), figura humana como referencia.
- **Por Duración:** Desde una fracción de segundo hasta todo un filme.
- **Por Ángulo de Toma:** Picado, contrapicado, frontal, aberrante,...
- **Por Movimiento:** Los movimientos de cámara se generalizan a partir de los años veinte, con Vertov y Murnau como innovadores.
  - o **Fijo:** Cámara inmóvil (aunque pueda moverse lo *profilmico*: todo lo está situando frente a la cámara).
  - o **En Movimiento:** Panorámica horizontal, vertical, circular, descriptiva, etcetera. *Travelling* de acercamiento, de alejamiento, lateral, de seguimiento, combinado con panorámica, etc. Grúa con múltiples posibilidades. En mano, *Zoom* o *travelling* óptico, variando la distancia focal.
- Según el punto de vista, pueden ser: **objetivos o subjetivos**.
- Según sea toma directa o se incluyan elementos en posproducción (*chroma-key*, efectos digitales).<sup>144</sup>

El *punto de vista*, es una cualidad que adquirieron las cámaras una vez que pudieron empezar a moverse, en 1900 el religioso, astrónomo e ilusionista inglés, George Albert Smith (1864-1959), quien era un aficionado al cine de George Mèliés, comenzó a experimentar con diferentes movimientos de cámara mientras esta grababa, o podía ir de un plano a otro; pasando una lupa frente a la lente del proyector, haciendo acercamientos a la imagen, desde entonces la cámara paso a ser una extensión visual de su realizador delimitadas tanto por su subjetividad como de su objetividad:

- Su *objetividad* estaría situando a la cámara como ojo del espectador, sin criterio, como si él mismo presenciara los hechos, tal y como pretendían hacer con el *cinema vérité*, en los años 60.

---

<sup>143</sup> Emmanuel Siety (2004), "*El Plano, en origen del cine*", Edit. Paidós Ibérica. España p. 7

<sup>144</sup> Demetrio E. Brisset (2011), "*Análisis fílmico y audiovisual*", Edit. UOC, Barcelona, España. p. 66-67.

- Su *subjetividad* haría de la vista de la cámara algo más ficticio que humano, ya que podría simular la mirada de un animal, el vuelo de una hoja entrando por una ventana abierta, la vista de una bala saliendo de un cañón o incluso la vista de un Dios que todo lo ve, en el caso del documental, por lo regular, se trata de no hacer uso de estos puntos de vista, ya que pueden parecer muy ficticios, por lo que el empleo de gráficos y texto escrito en planos, siempre fue usado como recurso descriptivo, como las figuras expuestas en un pizarrón del salón de clases.

Para directores de documentales como Werner Herzog la utilización del plano es un recurso de expresión artística que sirve para darle forma a su *materia extática*, que en ocasiones son personas, animales o paisajes; no de un modo didáctico, ni como un objeto más que solo está siendo parte del plano, en vez de esto, les da personalidad propia; por lo que recurre a planos a detalle y generales, sin cortes, tomas largas que en ocasiones son alentizadas, haciendo que el contrapunto con la música sea desgarrador para el espectador. Para sus entrevistas, hace acercamientos de cámara, que no permiten distracciones externas a la cara de su entrevistado, y su particular visión de *pájaro extraterrestre*, que observa por encima del humano, para lo que actualmente, Herzog hace uso de los llamados *drones*, o aviones no tripulados con los que simula *el punto de vista de las aves en vuelo*. Recursos usados por Herzog, a partir de las bases convencionales del plano cinematográfico.

### 3.3.3. Relaciones entre Campo y Encuadre.

La imagen cinematográfica por naturaleza es bidimensional, plana como su formato y está definida por *el encuadre*, este espacio recibe el nombre de *campo*. *El campo* juega un espejismo visual al espectador, ya que crea la ilusión de *profundidad*, a pesar de su bidimensionalidad, esta *profundidad de campo* se crea por la *perspectiva* de las imágenes y las lentes de la cámara, haciendo de ésta uno de los rasgos característicos, más particulares de la imagen dentro del plano cinematográfico. Al mismo tiempo el *campo visual*, está delimitado por el *encuadre*, a través de ese marco oscuro, parecido a observar por una ventana con un solo ojo; esto ha despertado durante años el debate sobre la mirada del cine como *objeto voyerista*, que espía a los actores sociales a través de su *ojo indiscreto*.

En lo que respecta al cine de no-ficción, la relación que ha existido entre *el encuadre y la profundidad de campo*, como de *su formato*, sigue creando debate, ya que se sostiene que *el campo* visual real y verdadero con el que observa el humano, es más amplio, aproximadamente de 60 grados verticales, a partir de la línea de la nariz, y de 100 grados respecto al movimiento horizontal de los ojos, ya que usa dos lentes naturales, sin mencionar los movimientos de la cabeza, y lo poco natural que es el uso del *zoom* para acercarse o alejarse de los objetos, ya que los formatos de grabación no cubren tal ángulo del campo visual humano, por lo que el *campo visual del cine* y sus formatos ha variado con el tiempo, tanto el para su grabación, como el de su proyección.

Esta *relación de aspectos* entre formatos del *encuadre* se describe por medio de la altura y anchura de la cinta celuloide. En los tiempos del cine mudo esta altura se media en números enteros de 1 en proporción con su anchura, o lo que es lo mismo 1:1, una vez que cambia la tecnología, cambian los formatos, por lo que cuando se le inserta el sonido original a la cinta celuloide en 1927, para poder sincronizarla con las imágenes, se le resto espacio al encuadre, dejándolo por mucho tiempo en una proporción de 4:3, con respecto a los 35mm del área de la cinta y del obturador de la cámara. Al mismo tiempo que cambiaban las teorías sobre el cine, también lo hacían las relaciones de aspecto del encuadre y el formato, en la actualidad el panorámico 16:9 reina como formato estándar de pantallas y equipo cinematográfico junto con nuevos medios de profundidad de campo como la tecnología 3D o la extravagante idea de la realidad virtual.

Werner Herzog, ha hecho diversos usos de las tecnologías cinematográficas, pasando por varios formatos; en una entrevista al Diario ABC, de España, realizada en 2012, con respecto al estreno de “*La Cueva de los Sueños Olvidados*”, en ella contesta a varias preguntas de la periodista Sara Brito, con respecto al uso de la tecnología 3D en su documental:

- SB: Después de haber probado el 3D para este documental, ¿tiene planes de seguir haciendo uso de la tecnología?
- WH: No. He hecho seis películas después de “*La cueva de los sueños olvidados*” y no lo he utilizado. Muchas veces siento que voy más rápido quieto, que el resto corriendo. Si me das dinero y tiempo no haría ninguna película más en 3D. Soy escéptico todavía.
- SB: ¿Por qué?
- WH: Por un lado, la venta de entradas demuestra que la curva está descendiendo. Por otro lado, más importante para mí, el cine como experiencia del espectador consiste en crear una historia paralela y única. En una comedia romántica, esperamos que los amantes se unan otra vez. Vivimos a través de la película una historia paralela que como espectadores desarrollamos. En 3D, es todo efecto, efecto, efecto. No nos da la oportunidad de crear nuestras propias historias y esa es la magia del cine. Lo puedo decir más directo: puedes hacer una película porno en 3D porque lo único que importa es el espectáculo de los eventos (la fornicación), pero no puedes hacer una comedia romántica en 3D. Esa es la diferencia.
- SB: ¿No se imagina el barco de “*Fitzcarraldo*” subiendo la montaña en espectacular 3D?
- WH. Podrías ver el barco en 3D pero no verías entonces la gran ópera humana que hay detrás, el gran sueño febril de un hombre, que es de lo que nos habla la película. Es una gran metáfora. Dame millones de dólares y aun así no la haría en 3D.
- SB: Sin embargo, “*La cueva de los sueños olvidados*” si le pedía usar esta tecnología tridimensional.
- WH: Fue imperativo en este film porque los artistas que pintaron la cueva utilizaron los relieves de la piedra para crear un drama pictórico. Yo debía llevar algo a la

audiencia que le permitiera vivir la tridimensionalidad del espacio. No hubo discusión.<sup>145</sup>

Una vez que la *cámara* pudo moverse como el mismo humano lo hace, según su punto de vista racionalizador, también comienza a hacerlo para *interpretar* el punto de vista, por ejemplo, de una mosca, de un espíritu que atraviesa muros y que ve por encima del humano. Esta función como *interpretante subjetivo de la vista* le dio a la cámara un valor dentro de los *procesos de comunicación y expresión artística humana*. Por lo que el debate sobre formatos de encuadre y la tecnología actual, podría concluirse si todos estos cambios se ven solo como la evolución de una herramienta que genera un vasto número de técnicas y de posibilidades cinematográficas, el problema es que una vez que se establecen como estándares convencionales, se engendra un totalitarismo discursivo en cine, en el que una academia o un gobierno terminan determinando que se debe ver y como.

### **3.3.4. Significaciones Cinematográficas, el lenguaje sin lengua de Werner Herzog.**

El cine visto como *significante de signos*, fue puesto a discusión en la década de los 70 por el francés, Christian Metz (1931-1993), semiólogo y teórico de cine quien sostenía que era claro que el cine era comparable con varias disciplinas artísticas de la imagen, como podrían ser la pintura, la fotografía y demás artes plásticas, por lo que a nivel de imagen fija podía ser analizable a través de sus signos, pero es un hecho que el cine no es solo visual, sino que también es auditivo, que no es fijo, sino que su dinámica significativa es el movimiento; aparte tiene la facultad de congelar el tiempo y el espacio determinando su contexto de manera implícita, su relación con el sonido crea matices que la imagen fija no posee, haciendo que el cine sea aún más perceptivo, ya que en sí mismo engloba los significantes de otras artes.

Para Umberto Eco, el signo auditivo-visual, hacen de la experticia sémica una revelación única, otorgándole a su mensaje la categoría de *superiores* por sus niveles cognitivos y de expresión, con base en la clasificación que hace el alemán Eric Buysens (1910-2000), sobre *las semillas* o categorías de los signos sensorialmente percibidos por el humano.

Ya que todo el cine puede ser categorizando de documento, lleno de signos icónicos ficticios salidos de la mente de un realizador; también se podría decir que *su presencia* es percibida de manera real por medio de la vista humana, a pesar de que existe una *ausencia en su forma* ya que se presenta como reflejo de luz de la historia, proyección ilusionista que se copia y se repite en diferentes tipos de pantallas. Por lo que el *significante cinematográfico* depende de estas dos características de la imagen icónica audio-visual, la presencia y la

---

<sup>145</sup> Werner Herzog, en entrevista de Sara Brito (2012), “Werner Herzog, <En 3D puedes hacer una película porno, pero no una romántica>”. Diario ABC, España. <http://www.abc.es/20120618/cultura/rc-werner-herzog-puedes-hacer-201206181830.html>

ausencia de su forma como parte del mundo imaginario, para Metz *la ausencia del cine* es lo único *significativamente* presente en la forma cinematográfica.

Al hablar de la pantalla, sobre la que se hace *presente* el cine y que sostiene su *ausencia*, Christian Metz hace una comparación de ésta con un espejo, en el que un niño de 7 meses de edad se ve a sí mismo como un objeto, que no lo representa creando una ilusión, es hasta que llega otro ser humano que el niño empieza a relacionar que el objeto del espejo es él, construido como un Yo. Metz distingue ese espejo en la pantalla, cuando ocurre de manera in-voluntaria *una empatía con los personajes* o las situaciones presentadas, se *identifica* el espectador dentro de la película, porque se *identifica* con los humanos y sus características con los que comparte objetos comunes a su mundo y sus acciones son reconocidas. Pero ¿qué pasa cuando la película solo expone objetos que resultan desconocidos por el espectador?

En el caso de Werner Herzog y sus *imágenes puras* nunca vistas por el ojo humano, el espejo ya no cumple su función de identificador del espectador con su mundo cercano y reconocible, cuando esto sucede el espectador se convierte en ese niño que se ve a sí mismo como un objeto, Metz dice que en este momento, el *espectador se ausenta de la pantalla*, además si esta frente a ella correctamente inmóvil, dentro de una habitación oscura como en la Sala de Cine, la experiencia de la pantalla como ventana a mundos imaginarios o nunca vistos por el humano es más intensa, en esto consiste el cine como experiencia para Metz.

En cine, siempre será el otro el que ocupe la pantalla, yo estoy aquí para mirarlo. No participo para nada en lo percibido, al contrario *soy omnipercibiente*. [...] porque estoy por entero del lado de la instancia percibiente: ausente de la pantalla, aunque muy presente en la sala, gran ojo y gran oído sin los cuales lo percibido no tendría a nadie que lo percibiera, instancia constituyente, en suma, del significante de cine (soy yo quien hace la película). Si los espectáculos y sonidos más extravagantes, o su más improbable conjunción, la más alejada de toda experiencia real, no impide que se constituya el sentido (y para empezar no sorprende al espectador, *no lo sorprende de verdad*, no mentalmente: esté se limita a considerar que la película es rara), se debe a que sabe que está en el cine.<sup>146</sup>

Con esta afirmación sobre la *omnipercibencia* del espectador Christian Metz coloca a éste, como el último aventajado de la significación del cine, del mismo modo que lo hace Werner Herzog, permitiendo que los espacios de indeterminación en sus documentales sean cubiertos por la cultura y educación visual del espectador, al mismo tiempo que le dota de valores estéticos. Una película escondida por su realizador no significa nada para la cultura visual, hasta que este decida proyectarla y el espectador se identifique con ella. La relación de *identificación* entre el imaginario del realizador y su obra, el cinematógrafo como medio técnico trasmisor de signos visuales y auditivos, la presencia de la proyección de imágenes ausentes en una pantalla y

---

<sup>146</sup> Christian Metz (2001), “*Psicoanálisis y Cine, El significante Imaginario*”, Edit. Gustavo Gilli. Barcelona España. p.49.

la recepción de un espectador, que en las condiciones adecuadas, se ausenta a sí mismo de la pantalla, define los procesos cinematográficos en su totalidad, es decir, plantean su *código general*. Por lo que podría decirse que la película le habla al espectador por medio de su ausencia y por consiguiente, debe tener un lenguaje.

En la lingüística semántica, se precisa de una *lengua* para construir un *lenguaje*, esta lengua se construye por medio de *sistemas de signos* convencionalmente contruidos, con la finalidad de intercomunicar y que dos sujetos que se *identifiquen* el uno con el otro; por medio de esta lengua codificada, el receptor lingüístico puede tratar de describir su mundo físico y comunicarlo a los demás, al mismo tiempo que puede escuchar un lenguaje y entenderlo porque conoce las convenciones de la lengua que es común a la suya, esta intercomunicación construida a partir de la lengua común, es definida como *lenguaje lingüístico*, útil para la *expresión literaria*. En cambio, para Christian Metz *el lenguaje cinematográfico carece de lengua*, especialmente cuando las películas son solo combinaciones de imágenes con sonido, como ocurre con del *documental poético*, en estos caso no se establece una comunicación verbalizada por medio de un guion literario, sino que las imágenes junto con la música pretenden construir su lenguaje, pero este cambiara dependiendo de cada espectador; por lo que a medida que el cine se convierte en abstracto y expresivo, deja de lado su convicciones comunicadoras de mensajes del mundo histórico y comienzan a percibirse como *obras de arte*.

El cine, como las artes y por ser una de ella, es una “comunicación” de una sola dirección; en realidad, es mucho más un medio *de expresión* que de comunicación. Como ya vimos, sólo en parte es un sistema. Por último, emplea muy pocos signos verdaderos. Ciertas imágenes de cine, que un prolongado uso previo en función de habla terminó fijado en un sentido convencional y estable, se convierten en algo parecido a signos. Pero en el cine vivo las evita y sigue siendo comprendido: la clave del mecanismo semiológico se sitúa, por lo tanto, en otra parte.<sup>147</sup>

La imagen cinematográfica, como ya se mencionó, es *signo icónico*, ya que indica de manera muy asertiva a su referente como *signo* construido; la imagen cinematográfica en ocasiones no tiene la necesidad de significar a su referente, sino que pretende sustituirlo rompiendo convenciones y códigos naturales ya establecidos en el mundo físico, ahora bien, también se mencionó que la imagen icónica cinematográfica, es ficticia, así pretenda representar la realidad como el *cinema vérité* o la ciencia ficción, siguen siendo lo mismo, ambas son ilusión de una presencia. Ya sea la imagen cinematográfica ficticia o no-ficticia, ocupan referentes del mismo mundo que experimenta el espectador, por lo que estos objetos ya están cargados de un sentido de antemano, por ser fragmentos de una lengua de los objetos que siempre significa de manera denotada.

---

<sup>147</sup> Christian Metz (2002), “*Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), Volumen I*”, Edit. Paidós. Barcelona, España. p.99.

A pesar de que el cine carece de lengua, comparte algunas características de lenguaje del arte literario, por estar permanentemente ligados a sus connotaciones, más que a sus denotaciones ya que estas últimas están situadas de la misma manera que en el mundo físico y no construyen la esencia narrativa que el autor quiere transmitir, especialmente en el cine de no-ficción ya que la escenografía no está pre-producida, por lo que el fondo de la imagen podría *carecer de expresión artística*, aquí lo denotado solo debe introducir al espectador al universo de lo connotativo cinematográficamente, esta connotación se extendería a través del estilo particular del realizador, por su acento y su firma discursiva como autor, dejando que el espectador trate de connotarlas con su mundo referencial. Esto es lo que en literatura distinguiría a una novela, de un manual mecánico, ya que la imaginación, producto de las connotaciones del espectador, son las que alimentan la expresión literaria, un periódico matutino o un manual dejan muy poco a la imaginación.

En el caso del cine documental esta relación entre connotaciones y denotaciones de la imagen son la diferencia entre el *cinema vérité* de hechos y la poética visual de no-ficción de Werner Herzog, ya que la primera, al estar sustentada en los hechos como los noticiosos, estaría cargando sus imágenes de denotaciones fácilmente articuladas para el espectador, no abren paso a la imaginación, es cruda y aburrida como algunos aspectos de la realidad, por lo que las convenciones ya estarían preexistentes en sus representaciones, haciendo de sus connotaciones una simple liga con la cultura visual del espectador, casi de la misma manera en la que se observa al mundo físico. En cambio la no-ficción de Herzog replantea *la modalidad textual-poética de la no-ficción*, como vehículo de su *verdad extática aristotélica*, como expresión artística de la realidad, por lo que sus denotaciones son mínimas, mientras que el nivel connotativo de sus imágenes es muy amplio, haciendo que los hechos del mundo histórico parezcan una *gran tragedia poética* de la vida; ya que sus connotaciones no son convencionales, rompen con los códigos denotados por el espectador, esto no quiere decir que carezcan de sentido, sino que sus imágenes, se transforman en expresión estética, las cuales deben hablar por sí mismas, sin lengua, como los personajes de Herzog carentes de lengua, sin nombres claros y sin sombra, esto hace que sus documentales se sitúen dentro de la expresión artística y no como denuncia o reflexión, característica específica del documental de hechos noticiosos. Werner Herzog no quiere que sus espectadores vean al mundo como humanos normales, quiere que se conviertan en dioses que vuelan y se sumergen en mundos desconocidos de manera Inhumana, no natural.

No obstante, dentro de la comparativa entre el lenguaje literario y el cinematográfico, existe una clara diferencia; el arte escrito no se sustenta en *expresiva natural* clara como la de la vista, necesita ser descrita a través de una *lengua* convencional de significados para transmitir más claramente una *ideoimagen*, en cambio en el cine, la imagen ya está hablando por sí misma y puede ser cambiada su expresividad a través *del plano, el encuadre y la profundidad de campo*, dándole sentido a su descripción, por lo que el acceso del cine a las dimensiones estéticas es inmediata. Su éxito expresivo estará precedido por su improbabilidad de signos en las convenciones denotativas, en la literatura *la máxima expresividad está situada en la poesía*, ya que con pocas conexiones denotativas, y por medio de metáforas y barbarismos connotativos, se expresa en pocas palabras y rimas, lo mismo que en prosa podría gastar muchísimas hojas. Así mismo el cine documental alcanzó *su máxima*

*expresión artística estética* en los años 20, cuando decidió ser un poeta de imágenes y música; después, al ser criticado de ficticio en los años 50, se le apartó de su lado artístico, por lo que en la reconstrucción de posguerra, Werner Herzog junto con algunos otros documentalistas, decidieron volver a la poesía documental, como forma *expresión artística de la verdad* y en su caso muy específico el de la expresión de una *verdad llena de éxtasis estético* carente de hechos crudos.

Al situar al cine como *expresión artística*, como se mencionó anteriormente, se habla de una *firma discursiva de autor y un estilo personal como realizador*, en el caso del cine de no-ficción de Werner Herzog, como artesano medieval, desarrolló un estilo bastante definido y pulido con los años, una de sus películas más criticadas fue *Lecciones de Oscuridad*, presentada por el propio Herzog como *ciencia ficción*, los críticos no entendieron este detalle, porque la película posee convenciones establecidas por el cine documental, como *la entrevista y la voz en off*, aun así haciendo una lectura a su *narrativa poética*, muestra el desafío humano que representa apagar un pozo petrolero que fue bombardeado por Sadam Husein, en el desierto de Kuwait.

En una de las imágenes más poderosas de esta película, se observa el fuego salir de diferentes puntos de un desierto, creando gigantescas columnas de humo negro, sumamente tóxico, que cubre todo el cielo, mientras es sobrevolado por un helicóptero que no hace ruido. La *relación denotativa*, que Herzog ofreció en esta escena, resalta *un significante*, <varias columnas de fuego acompañadas de un humo negro intenso>, y *un significado*, <peligro, destrucción, catástrofe ambiental>, de manera natural, estas *denotaciones* harían pensar al espectador que <la destrucción producto de la guerra, genera catástrofes medioambientales y representan un peligro para la humanidad, son horribles>. En cambio, son sus *relaciones connotativas* las que hacen de estas imágenes catastróficas una pieza de arte; primero la genialidad del <*punto de vista subjetivo*> en el que se coloca la cámara, la cual observa como un pájaro que se abre paso entre las columnas de humo que es esparcido por todo el campo; <el humo y el fuego>, está diagonalmente posicionado, debido al aire, generando una composición diagonal de la imagen. A través de este punto de vista, Herzog imprime *su estilo*, con lo que podría decirse que quería que las imágenes describieran <el vuelo de un pájaro>, que observa un acontecimiento aparentemente natural de <un planeta lejano al planeta Tierra>, lugar lleno de criaturas casi humanas que rodean al fuego, junto con sus dinosaurios de metal, que posiblemente están danzando en un ritual a la eternidad. La grandeza de la escena se acentúa, cuando en lugar de escuchar el ruido del motor del helicóptero que sostiene la cámara, se escucha a Richard Wagner, <*transformando el punto de vista de la cámara*>, de algo mecánico a algo casi divino. Por tanto, tiene una *expresividad estética*, ya que dicha composición y punto de vista, combinado con el triunfalismo Wagneriano, hacen de esta escena <*catastrófica del mundo histórico*>, un icono <*trágico, de una belleza sublime*>.

Por tanto, el cine se articula a través de *dos lenguajes*, en este ejemplo se pueden encontrar *dos significantes*, en *el plano denotativo*: <fuego y humo>, y en *el connotativo*: <encuadre con el punto de vista de un pájaro y una composición diagonal>. Por lo tanto también tiene *dos significados*, en *lo denotativo*: <el peligro y la catástrofe>, y en *lo connotativo*, <la belleza trágica de un mundo desconocido y ajeno>. Estos dos



lenguajes le hablan al mismo tiempo al espectador, quien se percata de que *la expresión connotada* es más rica y amplia que *la expresión denotada*. Por lo que se podría concluir, que el lenguaje estético cinematográfico de Werner Herzog, tiene por significante, la totalidad de la relación entre significante y significado, de un primer lenguaje denotativo, que establece el tema y el motivo de la película, el cual está adherido a un segundo lenguaje connotativo que depende de la imaginación, cultura y educación tanto del realizador como del espectador, ya que esta expresión carece de un código convencional.

Hasta este punto, solo se habló de la imagen y hasta que apareció Wagner en el ejemplo anterior, se comienza a tomar en cuenta, que tan poderosa es la música, los sonidos, el ruido y voz humana. Como se ha mencionado repetidas veces, el cine abrió los ojos al mundo, siendo mudo, los teóricos de aquella época mítica, valoraban demasiado que los actores no le hablaran al espectador, por lo que su palabra era ausente como sonido, por lo que se hizo uso de cortinillas escritas que daban sentido a las imágenes, por lo menos para contextualizarlas; de sobre actuaciones mímicas con las que se acentuaba el mensaje y sobre todo de música de fondo, la cual cambiaba en ocasiones de proyección a proyección, se podría decir que la intención principal del cine mudo era, como diría Christian Metz, *hablar sin palabras, de decir sin lenguaje verbal no solo lo que se podría decir con él (operación que nunca es del todo imposible), sino por decirlo sin él de la misma manera que se hubiera dicho con él.*<sup>148</sup>

### 3.3.5. Significación de La Banda Sonora Cinematográfica de No-Ficción.

Durante décadas se despreciaron los significantes cinematográficos, tanto del sonido ambiente por abstracto y poco definido, como de la voz hablada, por la posibilidad que se superpusiera al valor de las imágenes y solo se le puso atención a la música. Hasta que en la década de los años 70 apareció el *sonido Dolby Estéreo*, con dos canales para leer sonido, en los que se podían grabar y reproducir más sonidos. En la actualidad el sonido envolvente de 5 canales y alta definición, rodea con sus altavoces las salas de cine, absorbiendo todo el espacio abandonado por el formato de la pantalla, incrementado la experiencia de *la expresión estética* del cinematógrafo.

Si se tomara una escena de una película, sea ficción o no-ficción y se le desvinculara el sonido de la imagen, el espectador podría percibir claramente como el sonido enmascara las imágenes, ya que éstas sin el audio, presentan mucho más objetos de los que se ven a su alrededor, un ejemplo claro, son las entrevistas del documental, ya que mientras habla el entrevistado, la mirada del espectador se centra en el movimiento de la boca y en las gesticulaciones del sujeto, estos movimientos son los que le dan valides referencial y de contexto al sonido de la voz, si esta desapareciera la vista comenzaría a fijarse en todo lo que está detrás del sujeto entrevistado, para tratar de adivinar lo que habla, relacionando su gesticulación con los objetos que lo rodean.

---

<sup>148</sup> Christian Metz (2002), *“Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), Volumen I”*, Edit. Paidós. Barcelona, España. p.76

Del mismo modo, la asociación sonido/imagen es generadora de la *ideoimagen*, que surge primero como sonido del objeto que representa, se deposita ese ruido escuchado en la mente del oyente, otorgándole una imagen antes de siquiera saber que objeto representa el ruido. Como también hay música, que al escucharla un oyente, puede evocarle diversas secuencias de imágenes, con lo que se podría decir que hay imágenes para tal o cual música. Una de las particularidades del concepto sonido/imagen, es que estos no están fusionados, sino que se yuxtaponen, uno por encima del otro, son autónomos, solo conviven en un departamento llamado plano cinematográfico.

Cuando música, imagen, dialogo y efectos de sonido chocan, se interrelacionan, se influyen unos con otros: *en la mezcla de imagen y sonido, en su fusión, se crea un nuevo marco semiótico fruto de la actualización de unas fuerzas internas [...] que van a condicionar su mensaje*".

[...] Sin embargo, y paradójicamente, cuando todos estos sistemas de comunicación se unen en un único producto, el "texto audiovisual", generalmente lo hacen para ir hacia un único y común sentido, proporcionando al espectador una única significación final, una zona simbólica de contexto *significante*.<sup>149</sup>

Esta función de unión entre diversas lenguas y lenguajes, se denomina *metalenguaje* ya que maneja sofisticados contextos significantes y emocionales, no solo significaciones simples, por lo que la banda sonora del cine implica un metalenguaje por compartir tres lenguajes formales los ruidos, la voz hablada y la música; así como la imagen cinematográfica es un *metalenguaje* en sí mismo, ya que tiene un lenguaje basado en denotaciones y en las connotaciones del creador y del espectador.

Para que esta unión pueda significar, primero tendría que ser colocada como *signo audiovisual*, como icono referencial ya que los sonidos evocan imágenes o recuerdos de la memoria, pero también como índice, ya que indica la posición, el tamaño y la forma de los objetos que representa. Como se ha mencionado, la voz humana, en imágenes, está directamente ligada a la referencia gesticular que emite esa voz o a su omnipresencia, por otro lado los sonidos representan a sus objetos y construyen *ideoimágenes* si el objeto no está a la vista; en el caso de la música es un poco diferente, porque la pieza musical ya está cargada de sus propias connotaciones y denotaciones, las cuales le dan sentido previo, por lo que al situarla dentro de la película su significación estará dada más por la imagen que por la pieza musical en sí, cambiando el sentido de la misma, haciendo que las imágenes impongan el significado a la música dentro de la película. Como la generación de sonidos y música, tienen su propio contexto, este estaría determinado por el momento en que se unifican en la banda sonora con las imágenes, siendo este contexto total englobado el que provee de significación a la banda sonora de una escena o secuencia de escenas. Por lo que algunos directores de cine como Werner Herzog en ocasiones

---

<sup>149</sup> Alejandro Román (2008), "*El Lenguaje Musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*", Edit. Visión Libros. Madrid España, p. 26.

recurren a la grabación de música original y única para ambientar sus películas, al hacer esto construyen la música con base en las imágenes y no al revés.

La codificación del mensaje *audiovisual* es parecida a la de la imagen del cine, se precisa que tanto realizador como receptor guarden una relación denotada y connotada de las imágenes auditivas, que estén acostumbrados a escucharlas juntas y por separado, para distinguirlas y aproximar los significantes del realizador con los del receptor, creando la experiencia del *lenguaje estético del cine como producto audiovisual*. Para poder establecer las connotaciones de los mensajes audiovisuales, es necesario, definir el contenido musical y del sonido, con respecto a la armonía, timbre, dinámica, etc., que podrían limitar las cualidades referenciales que se quieren aprovechar para acentuar la imagen, para al final especificar, si la música y los sonidos, guardan relación con las imágenes y las voces presentes en el guion del cuerpo del texto.

En el caso específico de la música, como herramienta expresiva, es utilizada por la mayoría de los directores de cine para crear empatía entre el espectador y algún drama específico de la obra. La música permite al director, introducir a sus espectadores en la acción del drama; en un primer nivel, para identificarlo con la narrativa argumental del cuerpo del texto, y en un segundo nivel, para que el espectador, se identifique con los personajes, con sus estados de ánimo, con sus rasgos psicológicos, o en el caso *herzoguiano*, para acentuar sus paisajes trágicos, si quiere que parezcan sueños o pesadillas, por lo tanto, la música, aparte de ser contrapunto de la imagen, también se emplea como conector, como un índice que le aporta más significación a la imagen y que describe mejor su *palabra textual*.

En el *código audiovisual herzoguiano*, se pueden destacar algunos usos que hace de la voz, tanto la suya jugando el papel de *voz de Dios*, como la de sus entrevistados y el uso sincronizado de la música, con el único propósito hacer *connotaciones expresivas*, que se conecten con la raíz de los sentimientos de sus espectadores, Herzog sin la música sería probablemente muy aburrido. En lo que respecta al *nivel denotativo*, hace uso del convencional estilo documental de la entrevista en diferentes modalidades, como la entrevista personal, o la entrevista a través de un intérprete o un amigo de los testigos, este *código denotado*, correspondiente a personajes que ocupan el espacio del cine documental, que fue estandarizado convencionalmente como parte de su *diégesis* narrativa o cuerpo del texto, para diferenciarlo del cine de ficción. Estas convenciones son la que han hecho que los falsos documentales sean confundidos con los verdaderos y fueron establecidas en varios cuadros comparativos del capítulo primero de esta Tesis.

En el caso del cine de no-ficción poético de Werner Herzog, trata de aprovechar su propia voz, como un encantador de serpientes, tanto para entrevistar a sus testigos, como para hablarle a la audiencia en su nivel de entrevistador con su característica frialdad, signo de estar entablando una conversación seria. En su *Master Class*, impartida en Rio de Janeiro, dentro del marco del Festival de Cine 4+1 en 2012, la cual se transmitió en vivo por internet, hace varias referencias respecto a lo que él busca en sus entrevistas para romper las

convenciones, donde por lo regular un documental está formado por preguntas planificadas en papel, bajo un orden y un tiempo determinado.

En su clase menciona que lo que el necesita es que todo sea espontaneo, por el papel que juega la cámara como espía de la conversación, con la que los testigos no se identifican y se incomodan, así que, para tratar de que no *suenen falsas, ni inventada* las respuestas de su entrevistado, busca que la voz, sea realmente la del testigo, no una voz actuada de alguien que piensa que va ser estrella de cine, busca que se humanicen por medio de preguntas concretas, lo que Herzog pretende es que se rompan los escudos del entrevistado, y caiga presa de su sentimientos confusos. Al mostrar Herzog estas reacciones ante la cámara, en la que sus testigos se molestan gritando, o lloran de pena, o de dolor o se incomodan, el espectador se conecta con el sufrimiento o alegría de esos personaje, su drama se convierte en suyo, en un drama humano universal, en cambio, muchos otros documentalista, solo buscan datos duros y fríos, aburridos y sin emociones.

Yo no nací con intuición, tuve que desarrollarla, en otras palabras, lo desarrolle por experimentar, “*la pura vida*”, pura vida rodando. Viajando a pie, habiendo cruzado el Sahara, habiendo sido puesto en una prisión en África, una vez o tal vez dos. Fundamentalmente, lo elemental que ustedes tienen es su experiencia de vida, esto nadie puede enseñártelo.<sup>150</sup>

Como se puede notar en más de una ocasión, este trabajo de investigación ha recurrido al termino *herzoguiano*, esta terminación añadida al apellido del cineasta la convierte en una nueva palabra, necesaria para definir que: En la actualidad Werner Herzog es una institución artística, en el ámbito del cine mundial ya que con talento y esfuerzo construyo un lenguaje propio y particular con el que propone un nuevo discurso o incluso una nueva narrativa de representación de la no-ficción por medio de la ya conocida *poética audiovisual* pero revolucionada, y por si no quedaba claro manifestó en público su Declaración de Minnesota, en la que se separaba de todas las convenciones establecidas por el *cinema vérité*, haciéndose fieme partidario de conceptualizar la *verdad extática*, como razón textual que determina el discurso poético de sus documentales. Por lo que se podría decir que el discurso de las películas de Werner Herzog habla a sus espectadores a través de su propio lenguaje cinematográfico, el lenguaje *herzoguiano*.

### **3.3.6. Discurso y narrativa poético-estética, cinematográfica del cine de no-ficción del lenguaje *Herzoguiano*.**

Una vez que se pudo determinar de qué manera es que funciona el código cinematográfico, dejando claro que tiene muchas de las características de ser un lenguaje carente de lengua pero cargado de expresión artística y después de compararlo con las películas de Werner Herzog se puede decir que si éste repite con frecuencia cada una de sus técnicas para crear tanto denotaciones como connotaciones nuevas en sus espectadores, estaría creando una serie de patrones de códigos, o sistemas de códigos, que una vez situados en

---

<sup>150</sup> Werner Herzog (2012), “*Master Class, Festival 4+1*”, Rio de Janeiro, Brasil. <https://vimeo.com/56029436>

un contexto específico, generarían un discurso propio, el *lenguaje herzogiano*. Éste estaría sujeto a las convenciones generales del cine documental, pero su estilo lo abriría a una infinidad de interpretaciones ya que es único.

Como discurso, la academia cinematográfica mundial le asignó al cine documental una serie de convenciones o reglas para que fueran siempre iguales y únicas del género, su contexto estaría dado a partir de Robert Flaherty en 1922, quien por primera vez presentaba un drama de no-ficción de larga duración, dando nacimiento a la *narración diegética del relato de aventuras en cine*, ya que por fin un documental tenía en su texto la presentación de *personajes, clímax y desenlace*, por lo que podía convertirse fácilmente en discurso expresivo y no solo en recolección de hechos, ya su intención era la trama más no la veracidad del contexto interno en las imágenes recolectadas.

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no-ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todo estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias. Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptivo a personajes, acontecimientos o mundos enteros “ficticios” (a menos que sirvan como simulaciones pragmáticamente útiles del “auténtico”). Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque considera su relación con lo real directa, inmediata, transparente. A través de ellos el poder se ejerce a sí mismo. A través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad. El documental, a pesar de su parentesco, nunca ha sido aceptado como igual.<sup>151</sup>

Lo que termina haciendo Bill Nichols es clasificar al documental, no por géneros como en el cine de ficción, sino por el cuerpo de su texto narrativo o patrón organizativo del documental, menciona que el discurso de no-ficción toma *sentido* a partir de su lógica informativa, gracias a *la narración de su representación*, su razonamiento y el argumento de los hechos históricos, por tanto su *diégesis* es bastante icónica ya que está construida a partir de imágenes, la no-ficción documental funciona a partir del planteamiento y solución de uno o varios problemas, por lo que presenta antecedentes de los hechos como contexto, pasando por cuestionamientos sobre la actualidad, para al final desembocar en soluciones para el futuro o abriendo nuevos cuestionamientos.

Por lo que la forma en que es narrado el cine de no-ficción es de suma importancia y Bill Nichols la destaca como una de sus grandes diferencias con la ficción convencional. Como se mencionó en el capítulo primero, el cine documental muestra esta trama textual de: problema/acción/solución, esta relación condiciona la secuencia de imágenes y acciones dentro de las escenas, generando tal o cual narración de hechos, en la que

---

<sup>151</sup> Bill Nichols (1997). “*La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*”. Edit. Paidós, México, p. 32

primero se establecería el tiempo y el lugar donde ocurre la historia, se presentaría a los personajes en calidad de testigos, los cuales van cabildeando las diferentes formas de abordar el tema principal, ya sea éste un conflicto, una carencia o algo llamativo a la crítica y la observación, para desembocar en otras acciones o situaciones que sugieren algún tipo de respuesta planteada en otro lugar y tiempo construyendo otra escena.

Una vez que el cine documental empezó a incluir la entrevista como parte fundamental del cuerpo del texto interactivo en los años 60, es que se comienza a teorizar más seriamente sobre la significación de la *voz de Dios*, omnipresente y todo poderosa, ya que parece hablar directamente con el espectador, no habla con los personajes en escena, y en ocasiones nunca se le ve dentro del encuadre, está por encima del espectador y de la obra misma. En las definiciones que hace Michel Chion sobre la banda sonora del cine, resalta a “la voz” como la parte más representativa, debido a que está en un nivel lingüístico reconocible, sobresale de entre la música y los sonidos, ya que *la voz* proviene del humano y es entendida por él, por tanto *la voz* en el cine de no-ficción, sostiene gran parte de la narración de su discurso, en ocasiones didáctico, descriptivo, entrometido, o divino; para lo que Michel Chion dice: *Si estas voces hablan en una lengua que le es accesible, buscará primero el sentido de las palabras, sin pasar a la interpretación de los demás elementos hasta que esté saturado su interés por el sentido.*<sup>152</sup>

Chion denomina como palabra-texto, a la voz de un narrador de imágenes de cine, ya que por naturaleza histórica, fue ésta la que sustituyó las clásicas cortinillas del cine mudo, especialmente el del cine documental. Uno de los poderes preexistentes de *la voz*, o *la palabra hablada*, es la de evocar por sí misma imágenes o *ideoimágenes* que se manifiestan en el momento y el espacio en que son escuchadas. Cuando esta *palabra-texto*, es muy presente y reiterativa en el cine, puede llegar a absorber a la imagen y ponerla a merced de la *voz*, restándole autonomía a la escena audiovisual y rompiendo con los espacios temporales necesarios para darle contexto al discurso. Por lo que este concepto de *palabra-texto* establecida por Chion, es usado en cine de ficción en casos muy específicos y cuando la literalidad del guion se lo permite, pero en el caso del cine documental, se corre el riesgo de que las voces se saturan por estar comunicando los hechos y verdades del mundo histórico por medio de opiniones y testigos. Su correcto uso, en cambio, podría complementar al montaje, dándole narrativa a las imágenes, también podría indicar situaciones u objetos, que después se puedan desenvolver en la película sin la necesidad que se vuelvan a describir o incluso crear el efecto ficticio de que alguien esta imaginando a su propia voz.

*La palabra-texto* es inseparable de un viejo poder: el placer puro y original de llevarse el mundo consigo mediante el lenguaje y de reinar sobre la creación nombrándola. Una embriaguez que algunos afirman observar en los sordos de nacimiento, cuando estos adquieren, con el lenguaje, el sentido de la abstracción.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Michel Chion (1993), “*La Audiovisión*”, Edit. Paidós Comunicación. Barcelona, España. p. 14.

<sup>153</sup> Michel Chion (1993), “*La Audiovisión*”, Edit. Paidós Comunicación. Barcelona, España. p. 134.

Cuando la *palabra-texto* se acompaña de imágenes, busca sincronizarse con ellas, con su dinámica de movimiento solo para no parecer una *voz errante* que deambula sin dirección, para que la *palabra-texto* no reine sobre la imagen y la controle esta debe acompañar a las imágenes, encontrárselas como si fuera un acto de la casualidad y no un acto manipulador, por lo que la *voz de Dios*, es un guía retórico de las imágenes; asocia a través de la palabra la relación que existe entre ellos. Por ejemplo, una piedra y el cielo, si de alguna manera descriptiva, mediante la voz se narra la retórica que vincula a esta piedra con el cielo, en el montaje cinematográfico de dicha retórica, solo se grabaría un plano de la piedra y se yuxtapondría con la de cualquier tipo de cielo.

Por estas razones, en el cine documental a diferencia del cine de ficción, se ha tomado más en cuenta la participación de la voz en *off*, que cualquiera de los demás sonidos que rodean al cine, dentro del cine de Werner Herzog en sus primeras películas, escapaba de ser él quien narrara sus documentales, por lo que recurrió a múltiples representaciones como la escrita, con la que separa las *lecciones o capítulos* de sus obras de no-ficción o la música misma, en especial la clásica, para darle personalidad a sus paisajes, por lo que el sonido como totalidad para Herzog, podría significar lo mismo que para Chion, cuando se refiere a la estructura sonido/imagen de una película, como *unidad significativa*, como un matrimonio en ocasiones sincronizado y en ocasiones disfuncional.

Esto deja claro que la palabra hablada es la que lleva la batuta narrativa en el cine de no-ficción, ya que esta dirige a todos los objetos y personajes involucrados, aproximando una parte del entendimiento de su discurso al receptor, es la *voz de Dios* la que al final le habla al humano describiéndole el mundo que lo rodea, se lo expone, como si éste acabara de nacer para que le dé significado a su mundo presente.

Esta narración al final estará expuesta al mundo mezclándose con diferentes tipos de discursos conceptuales de la imagen, como los poéticos mezclados con los interactivos, combinando convenciones viejas y creando nuevas, las cuales tienen deseos de establecer una comunicación entre comunes, por lo que el discurso narrado del cine de no-ficción tiene que ser *flexible y manejable*, aunque corre el peligro de caer en la confusión de sus propias convenciones, como en el pasado Nazi en que se creó un documental propagandístico devastador de cerebros o como en la actualidad, en la que se han estado creando mutaciones híbridas como el falso documental o el *reality show*, aberraciones que solo por compartir convenciones con el discurso y la sobriedad del documental, se categorizan o se confunden con la realidad, o con los compromisos que el documental tiene con la historia, por lo que su discurso no puede y no debe institucionalizarse, por ser un discurso de *expresión artística*, así que se recomienda que el cine documental no deba ser tomado tan en serio ya que no deja de ser una *ficción de la realidad*.

Gracias a la maleabilidad de discursos y narrativas del cine documental un documentalista con un estilo y lenguaje propio, como es Werner Herzog puede evadir un poco las convenciones y las fronteras para crear nuevos paradigmas expresivos, tomando como materia la *verdad de las cosas y el éxtasis que le transmiten al*

*humano* a través de valores estéticos poéticos del solo hecho de compartir la vida en este planeta. Como se revisa en el anterior capítulo, a Werner Herzog no se le puede categorizar en casi ninguna de las clasificaciones de Nichols, de hecho, toma parte de varias de ellas o todas al mismo tiempo, por lo que se puede decir que su cine no es convencional.

No obstante sus sistemas de narración pueden ser analizados de manera rigurosa, porque su estructura *diegética* es común a los de *la poesía literaria*, por lo que es un producto artístico y abierto a múltiples interpretaciones, con esto se podría plantear que lo que realmente importa para Werner Herzog como realizador de documentales, no es hablar sobre un hecho u otro, sino la forma en la que este hecho es contado, no está dedicado a cualquier tipo de *narratorio*, la organización de la *diégesis* de lo *narrado* es sumamente delicada ahí residen todas las significaciones de su discurso, así que un tema o historia puede ser contada desde diferentes puntos de vista, pero la forma en que este tema sea narrado marcará toda la diferencia, con lo que *el sentido* de todo discurso de no-ficción cambiaría, sin oponerse uno al otro, son solo dos formas distintas de narrar un mismo discurso.

Y por supuesto esto tiene que ver con la poesía, tiene que ver con el sentido de la poesía. El sentido de la poesía, uno tiene que tenerlo dentro, pero leer ayuda, me mantengo diciéndoles todo el tiempo a jóvenes cineastas, necesitas leer.[...] Mi postulado, mi demanda, no solo es que lean, tengo que decirles, lean, lean, lean, lean, lean, lean, [...],lean, si no leen, nunca podrán llegar a ser cineastas.<sup>154</sup>

Con lo antes dicho se puede notar las dificultades que se tienen para situar al cine como un discurso general, en especial al cine de no-ficción, por ser un género discursivo de esa totalidad cinematográfica, al mismo tiempo que su texto cambia constantemente con el pasar de la historia y la evolución de la tecnología, por lo que la idea de plantear un análisis no quiere decir que se estandaricen reglas discursivas generales o únicas, como en el lenguaje humano o las señales de tránsito, sino que a través de la particular narrativa que tiene cada texto, el investigador se puede *aproximar*, de alguna manera, a uno de los múltiples discursos del cine de no-ficción, apoyándose en comparativas con su hermano el cine de ficción, por medio de las teorías disponible para su estudio y determinar de alguna manera como el espectador al final es quien desintegra las convenciones encontrando nuevos discurso y textos, los cuales podrían ser infinitos.

Teorizar es generalizar y aun así el documental, como la obra de ficción individual, mantiene la teoría a raya. No podemos generalizar sobre <todos los documentales> ni decir nada que no esté sujeto a modificación, subversión o desmoronamiento en un texto determinado. No podemos hablar de un modo generalizado, ignorando los efectos específicos y materiales de los textos individuales. El cine en general y el documental en particular ni siquiera tiene el nivel adecuado de abstracción de que dispone el lenguaje hablado y escrito

---

<sup>154</sup> Werner Herzog (2012), “*Master Class, Festival 4+1*”, Rio de Janeiro, Brasil. <https://vimeo.com/56029436>



en el que las palabras (<esperanza>, <paraguas>, <jardín>) abastece a la imaginación con un referente específico. Los significantes cinematográficos vienen unidos a imágenes *Son* imágenes, y sonidos, y son siempre concretos, materiales y específicos. Lo que los filmes tienen que decir acerca de la condición humana o acerca de temas de actualidad no puede separarse de *cómo* lo dicen, cómo esta forma de decirlo nos emociona y nos afecta, cómo nos comprometemos con una obra, no con una teoría de la misma. La mayor parte de la teoría contemporánea es bastante deficiente a la hora de abordar este nivel de afecto, aunque no sus efectos ideológicos o sintomáticos.<sup>155</sup>

Por tanto el nivel afectivo solo puede estar determinado estéticamente, está junto con la disección narrativa es la que al final le da *sentido* al discurso, pero nunca de una manera definitiva, ya que como menciona Bill Nichols, situado al principio de esta Tesis y al final de este capítulo, la creación artística documental es de creación humana y como casi todas sus creaciones, tiene errores y aciertos que nunca están del todo claros porque la especie humana es terriblemente impredecible.

### **3.4. Instrumentos de Análisis Cinematográfico de No- Ficción.**

Desde el comienzo de la presente investigación, se han recorrido diferentes caminos para definir, organizar y ejemplificar de qué manera es que Werner Herzog construye un lenguaje propio dentro de sus películas, además de que se ha revisado la importancia, de definir al género documental como una *representación de la realidad*, junto con los cambios históricos y técnicos por los que ha pasado el cine de no-ficción, para desembocar en la batalla filosófica que han librado diferentes semiólogos para resolver la enorme tarea de *aproximarse* a la manera en que se construyen los significados del discurso cinematográfico, a pesar de no poseer una lengua como la escrita o la hablada, pero que en definitiva pertenece al universo de los *productos de la comunicación visual*, los cuales han estado escribiendo y reescribiendo la historia de la humanidad por medio de documentos audiovisuales. Aun así, el fenómeno de la comunicación visual está por definirse, ya que cada cambio social, guerra y la evolución tecno-científica de la humanidad, generan nuevos paradigmas visuales los cuales aparentan no tener límites.

Todos estos cambios acaban de cumplir un centenario de vida y desarrollo, por lo que no han terminado de estudiarse a nivel académico, todos los alcances discursivos de un *cine general* como menciona repetidas veces Bill Nichols y demás teóricos del cine, con lo que podría decirse que a la fecha no existe un *método universal* que analice a la cinematografía en su totalidad como fenómeno de comunicación de mensajes simbólicos y artístico, ya que el estudio de los signos y los códigos de cualquier lenguaje, trascienden a un campo de infinitas interpretaciones; por lo que queda descartada la posibilidad de que exista un *método universal de análisis cinematográfico en general*, pero esto no quiere decir que no se pueda desarrollar una

---

<sup>155</sup> Bill Nichols (1997). “*La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*”. Edit. Paidós, México, p.19.

aproximación a sus dimensiones significantes por medio de instrumentos escritos y técnicos que ayuden a esgrimir parte de las intenciones artísticas de la obra cinematográfica y que se utilicen como apoyo didáctico o académico que expliquen los usos del lenguaje audiovisual, en este caso el poético.

Las dificultades de presentar dichos instrumentos son que estos no pueden ser vistos tampoco como únicos ni definitivos, ya que varios teóricos del análisis cinematográfico han creado un sin número inabarcable de instrumentos y modos de citación textual de imágenes y fragmentos fílmicos, tal es el ejemplo de los críticos cinematográficos franceses Jacques Aumont (1942) y Michel Marie (1938), quienes en su libro “*Análisis del Film*”, describen varios de los usos y ventajas de algunos instrumentos de análisis, los cuales recomiendan ser utilizados según sea el caso particular a estudiar.

Los “*instrumentos*”: algunos son de interés casi general, y pueden utilizarse a propósito de todos o casi todos los films. Otros, por el contrario, resultan más o menos *ad hoc* según el caso. Además, un análisis se define por una mirada de conjunto y una estrategia global; este análisis y esta estrategia determinan el recurso a este o aquel “instrumento” o, mejor dicho, a este o aquel intermediario del objeto.<sup>156</sup>

Por tanto estas herramientas e instrumentos de análisis son los que provén al analista de la *mirada de conjunto* como referente *citacional* de la obra cinematográfica, por otro lado *la estrategia global de análisis* está determinada por la manera en que están usados dichos instrumentos y herramientas e integrados de manera efectiva por medio de un método semiótico narrativo, el cual debe de estar abierto a múltiples interpretaciones, pero que puede ser redactado y explicado por parte del analista. En el libro “*Análisis del Film*”, Jacques Aumont y Michel Marie, establecen la necesidad creciente de *aproximarse* a la narrativa simbólica del discurso cinematográfico, delimitando al objeto de estudio por medio del fenómeno particular de los creadores cinematográficos de “*autor*”, reconocidos teóricamente como “*política de autores*”.

La “política de los autores” es, pues, al principio, objeto de polémica; pretende demostrar que los verdaderos artistas pueden darse a conocer a pesar de todos los obstáculos y, sobre todo, incluso en el asfixiante contexto de los estudios. Este tipo de política quiere también desterrar de la noción de autor los conceptos de “temas aparentes” o “materias explícitas”, para sustituirlos por los de “puesta en escena” y “mirada del cineasta”.<sup>157</sup>

En su mayoría los instrumentos de análisis de Aumont y Marie están dictados para el cine de ficción, pero esto no quiere decir que no se puedan tomar algunas de sus características para aproximarse a analizar el cuerpo textual y de signos discursivos de la imagen en el cine de no-ficción poético, o de cualquier otro, ya que pertenecen al mismo ámbito de la comunicación visual como fenómenos cinematográficos. Por lo que,

---

<sup>156</sup> Jacques Aumont, Michel Marie (1990). “*Análisis del Film*”. Edit. Paidós. Barcelona, España. pp. 54-55.

<sup>157</sup> Jacques Aumont, Michel Marie (1990). “*Análisis del Film*”. Edit. Paidós. Barcelona, España. pp. 56.

basándose en algunos de estos instrumentos analíticos se puede establecer una aproximación interpretativa al lenguaje cinematográfico del director bávaro Werner Herzog, ya que se ha podido demostrar en capítulos y puntos anteriores, que representa a uno de los pocos artistas del cine de no-ficción con un lenguaje propio, que suele romper con las convenciones técnicas del cine documental, con una firma discursiva de “autor” única, por lo que varios de los instrumentos de Marie y Aumont pueden ser planteados para el análisis de su obra aunque esta sea de no-ficción.

Es preciso señalar que al proponer instrumentos de análisis cinematográfico para aproximar este estudio a lenguaje poética de Werner Herzog, se estarían planteando las últimas herramientas para verificar los significados narrativos y estéticos de sus películas de no-ficción, por lo que estos tienen que ser entendibles y manejable para cualquier estudioso de los medios audiovisuales, ya que esta investigación de tesis no pertenece al campo de la Academia Cinematográfica, sino al de la Comunicación Visual, por lo que los siguientes instrumentos de análisis cinematográficos se plantearan de manera que sean digeribles al entendimiento del estudioso del Diseño y la Comunicación Visual, especializado en la creación de Productos Audiovisuales, Multimedia y de Fotografía.

### **3.4.1. Instrumento descriptivo: El *découpage* segmentado.**

El término *découpage*, surgió en Francia y es muy utilizado dentro del vocabulario universal del cine. Hizo su aparición en revistas especializadas en 1917, y se refiere a la descripción de la una película en su estado material final, basada en dos tipos de unidades significantes, el plano y la secuencia de planos. En los comienzos clasificatorios y de análisis del cine, los *découpages* se utilizaban para la descripción total de una película, plano por plano, terminando en textos enormes almacenados en filmotecas o publicados en revistas de cine, con el tiempo este instrumento de disección también fue utilizado para facilitar el análisis de fragmentos delimitados, siempre y cuando éste tenga relación discursiva con la totalidad de la cinta.

Ya que un *découpage* debe incluir los elementos que el analista ha escogido para que intervengan en su trabajo, y sólo estos, de ello se deduce que no puede existir ni un *découpage* ni un modelo obligatorio. Se puede concebir un punto de referencia mínimo, que sólo incluya el número del plano, una indicación sumaria del contenido de la imagen y la transcripción de los diálogos, aunque, en función de las exigencias particulares del estudio que se lleva a cabo se podrían añadir otros parámetros.<sup>158</sup>

Por tanto un *découpage* se puede construir a modo particular, según sea el caso a analizar y no es otra cosa sino un cuadro esquematizado y dividido principalmente en segmentos delimitados por la descripción de los sucesos delante de la cámara, la cual también requiere de cierta descripción de movimientos. Debido a que el *découpage* de toda una película termina siendo bastante elaborado por su segmentación plano por plano, se

---

<sup>158</sup> Jacques Aumont, Michel Marie (1990). “*ánalisis del Film*”. Edit. Paidós. Barcelona, España. pp. 57-58.

recurre a plantearlo dentro de un fragmento de la misma, previamente delimitado, haciendo del *découpage* un esquema descriptivo más funcional y flexible; Aumont y Marie proponen para el fragmento dispuesto al análisis diferentes tipos de segmentaciones; así pues la que podría adecuarse al cine documental sería establecida por la delimitación que existe entre *escenas* y las *acciones de los personajes y los objetos* dentro de los *planos secuenciados* del montaje del fragmento.

Con esto se puede partir a la construcción de un cuadro descriptivo por medio de planos y escenas de planos, seguida de una descomposición en secuencias, que necesariamente requeriría de una lista con los número de planos, duración de secuencias, movimientos de cámara, encuadre y ángulos; junto con una descripción de la imagen dentro del encuadre, para al final vincularlas a través de la descripción de las acciones que ocurren dentro de la secuencia de planos, la cual estaría segmentado el *découpage de no-ficción*.

Así mismo se podría construir otro *découpage* que incluya estrictamente la banda de sonido, ya que el cine de no-ficción implica una labor narrativa particular y diferente del cine de ficción, debido a que expone o describe acontecimientos pertenecientes a lo histórico, así que se integraría una transcripción de los textos de la *voz-in* y la *voz-off*, los ruidos y la música como marcos generales en la búsqueda de la narrativa de la voz documental. Así se pueden establecer dos cuadros descriptivos que engloben las necesidades narrativas del cine de no-ficción, concentradas en un *découpage documental de un fragmento* como recurso textual e igualmente referencial, al que el analista puede recurrir constantemente y en este caso incluso, si no se pudiera tener acceso al visionado de la película, ya que el *découpage* puede ser tan descriptivo como el investigador crea necesario.

### **3.4.3. Instrumento de sintaxis: Parado de la imagen.**

Jacques Aumont y Michel Marie exponen que uno de los instrumentos predilectos por los analistas cinematográficos para hacer referencia al fragmento es lo que denominan como *el parado de la imagen*, ya que esta permite que el analista se aproxime a su fragmento por medio de la sintaxis de la imagen, este instrumento es tanto citacional como descriptivo, pero su función es darle lectura al *fotograma congelado*, por medio de términos que ya se han manejado en puntos anteriores.

Las consideraciones que se tomaron al *fotograma congelado* desde los inicios del cine hasta ya entrada la década de 1970 eran de altísimo valor, ya que el acceso a las limitadas copias originales en celuloide de las películas era muy limitado, por lo que se recurría a la imagen fija como recurso referencial didáctico que hiciera entendible el análisis de la imagen, sin tener que contar con el constante *visionado* de la cinta. Por lo que se debe poner especial atención a la hora de elegir los *fotogramas congelados*, debido a que estos están deteniendo la esencia del movimiento cinematográfico, al mismo tiempo que elimina todo tipo de sonido a su alrededor, por lo que su uso específico en el análisis como instrumento, es meramente citacional con respecto al cuadro del *découpage*, pero es una referencia descriptiva al contenido estructural del plano, no sirve para hacer una descripción de los personajes ni de sus motivaciones escénicas, por lo que el *fotograma* debe ser visto como

una herramienta de trabajo que se utiliza para resaltar algunos aspectos narrativos de la película por medio de la composición de su encuadre y punto de vista particular del autor, con el único fin de realizar una sintaxis de la imagen fotográfica de manera descriptiva.

(*El análisis cinematográfico*), en efecto, pretende sobre todo utilizar el aspecto puramente citacional del fotograma, aprovechando la “comodidad” que supone para estudiar los parámetros formales de la imagen, como el encuadre, la profundidad de campo, la composición, la iluminación, e incluso los movimientos de la cámara, ya que una serie de fotogramas permite descomponerlos y estudiarlos de manera más analítica.<sup>159</sup>

Por tanto también para este instrumento se proponen algunos cuadros y esquemas con los que se puede ordenar los *fotogramas congelados* más representativos de las películas, para esto, dichos *fotogramas* podrían estar delimitados por las secuencias de planos de *découpage* y con las que se podría construir un cuadro que contenga un *fotograma por secuencia de planos*, indiferentemente de la cantidad de secuencias que existan en el fragmento, después en una labor meramente selectiva, se pueden escoger algunos de estos *fotogramas*, para separadamente hacerles una sintaxis descriptiva, la cual contenga características como: citación de la secuencia, el plano de la cámara, su composición descriptiva y su punto de vista o ángulo, se podría también incluir una breve descripción de la dirección de los movimientos tanto de los personajes como de los objetos y al mismo tiempo integrar una breve explicación de la iluminación de la toma y su profundidad de campo, este, como los otros instrumentos de análisis, también sirve como un referente al que se tiene que recurrir constantemente para su revisión.

Así pues para concluir se podría decir que del basto abanico de instrumentos de análisis cinematográficos propuestos por Jaques Aumont y Michel Marie, estos tres resultan bastante útiles para la descripción, citación y sintaxis de la imagen de cualquier película de no-ficción, ya que resultan comunes a la materia y forma cinematográficas planteadas puntos atrás, las cuales están delimitadas tanto por el ángulo de la cámara, sus puntos de vista y sus movimientos, como por las acciones y secuencias representadas en sus planos, con lo que se pueden generar cuadros y esquemas revisables propuestos como instrumentos de análisis fácilmente utilizables en cualquier fragmento de cualquier película documental de Werner Herzog; que al final complementados con todas las herramientas metodológicas propuestas en este capítulo: como la interpretación semiótica de códigos de estilo de autor y del discurso narrado de su texto.

Entonces se podría dar pie al planteamiento una *estrategia global*, que sea común a las metodologías del Diseño Gráfico en general y en particular a los de la Comunicación Visual, la cual le permita al investigador y analista, hacer una adecuada interpretación aproximada de los códigos narrativos usados por Werner Herzog

---

<sup>159</sup> Jacques Aumont, Michel Marie (1990). “*Análisis del Film*”. Edit. Paidós. Barcelona, España. pp. 84-85

dentro de sus películas de no-ficción, en los que el uso de la materia sustancial, la narrativa y el estilo poético, determinan el *sentido* de sus discursos y lo magnifica en torno de su tan polémica definición de *verdad extática*.

## Capítulo 4.

### **Propuesta de un Modelo Analítico para una Aproximación Semiótica al Discurso “Poético Audiovisual” de No-Ficción, Aplicado a un Fragmento de la Película “El País del Silencio y la Oscuridad” (1971), del Director Alemán Werner Herzog.**

Para poder aproximarse de una manera concreta a la *poética audiovisual* de la filmografía de Werner Herzog, es preciso plantear un modelo de análisis semiótico pertinente para interpretar el sentido de su narrativa y que sea útil para el estudioso del Diseño y la Comunicación Visual, cuyo enfoque sirva para el análisis de productos Audiovisuales, Multimedia y de Fotografía ya que estos son propios del presente investigador.

Por tanto esta investigación de tesis propone el Modelo General del Proceso de Diseño, establecido en México por académicos de la Universidad Autónoma Metropolitana, en el libro “*Contra un Diseño Dependiente*” desarrollado por académicos de esta institución, editado y dirigido por el Dr. Jorge Sánchez de Antuñano en 1977, en la que hacen un llamamiento por la autodeterminación nacional del diseño, es cualquiera de sus ramas, haciendo frente a modelos viejos de cultural, política y tecnología, ajenos a las necesidades regionales y multipolares, criticando la manera en que pretenden generar un totalitarismo discursivo en cuanto a los usos y manejos del diseño a nivel mundial.

Con lo que estos académicos desarrollaron un modelo nacional reconocible, que aproxima a los diseñadores y comunicadores visuales de cualquier especialización, a la investigación de objetos de estudio para el Diseño como disciplina; de una manera casi científica, la cual exige resultados precisos que puedan ser expuestos de manera académica y funcionen dentro del marco de lo real.

La creación de un modelo metodológico de diseño se impone como una de las tareas científicas más pertinentes en una política tecnológico-proyectual. Esto por dos motivos: primero, porque permite discernir, del campo de la realidad, las variables objetivas a las cuales deberán ajustarse las formalizaciones de productos y la imprescindible retroalimentación por parte del usuario de los bienes adquiridos; en segundo lugar, porque se podrían unificar metodológicamente las diferentes fases del proceso de diseño bajo una racionalidad crítica, económica y socialmente comprometida.<sup>160</sup>

El poder unificador y formalizado de este método es necesario para hacer de la aproximación semiótica, algo valido para la crítica y el estudio de los productos audiovisuales transmisores de mensajes expresivos, como el cine documental poético de Werner Herzog, y con el que se puede dar una estructura comprobable dentro de la política tecnológica-proyectual nacional actual, de manera autodeterminada por el investigador y adjunta a las disciplinas externas al Diseño necesarias para su análisis.

Solo que este método siempre tendría que ser visto de manera abierta y polisémica, ya que como se mencionó en el capítulo anterior, *no existe un método universal de análisis cinematográfico*, por lo que algunos de los resultados del proyecto de investigación podrían ser subjetivos y sujetos a crítica o discusión por parte del lector del presente trabajo de tesis. Aun así el Modelo del Proceso de Diseño cubre la visión objetiva con la que se sustentan los resultados validándolos y vinculándolos con la realidad.

#### **4.1. Modelo General.**

El Proceso del Diseño requiere de un marco general de investigación que observe al objeto de estudio como un acto unificado en fases, donde se pueden estudiar las acciones racionales entre disciplinas específicas y comunes al Diseño y no solo como objetos materiales físicos. Con esto se hace calara la visión descrita de la investigación general de este trabajo de tesis, donde el objeto de estudio no es la cinematografía de no-ficción en sí, sino las fases de acción que representa su lenguaje visual, el cual es común al Diseño como disciplina teórico-histórica y de manera más específica de los procesos semióticos de su expresión poético-audiovisual por medio de su narrativa, su estética y sus vínculos con la realidad o verdad expresivas.

Para poder determinar lo que es común a todas las disciplinas del diseño de lo que es particular a cada una, se requiere establecer un marco teórico, una metodología, unas técnicas y lo objetivos de sus disciplinas, contrastando unas con otras para distinguir hasta

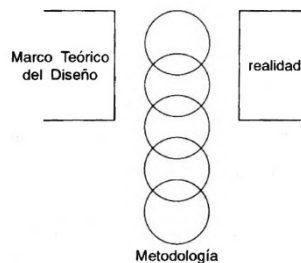
---

<sup>160</sup> Fernando Danel Janet, Antonio Toca Fernández (1992). “*Contra un Diseño Dependiente*”, Edit. U. A. M. Azcapotzalco, Colección CYAD. México. p.10.

qué punto existe un acercamiento dentro de los métodos y los niveles respectivos de integración teórica y hasta qué punto son excluyentes.<sup>161</sup>

Así pues lo común al Diseño y lo específico del campo de estudio semiótico de la cinematografía poética de no-ficción de Werner Herzog, complementan y unifican las metodologías de las diferentes disciplinas que estudian al lenguaje visual cinematográfico, los cuales han sido ya mencionados repetidas veces en los capítulos anteriores y con las que se creó un *marco teórico e histórico general* con cierta afinidad a las necesidades de la disciplina del diseño y de la comunicación visual en particular, la cual necesita de una metodología en fases, apoyada de instrumentos y herramientas de análisis, que aproximen los procesos del diseño y comunicación visual con su realidad actual como compromiso social abierto al cambio.

#### **Modelo General del Diseño de la U. A. M.<sup>162</sup>**



Por tanto, todo lo mencionado en los capítulos anteriores, tanto a nivel teórico-histórico como de herramientas e instrumentos de análisis semiótico cinematográfico, sirven como marco teórico global del diseño en todos sus niveles internos, el siguiente pasos sería integrarlas y ponerlas en práctica dentro del Modelo Metodológico del Proceso de Diseño a nivel externo, partiendo de la definición de metodología, vista por este modelo como: *la labor de señalar las operaciones requeridas para lograr un resultado en la evaluación de los datos*. Dicha evaluación resultara de la interpretación de los marcos históricos y teóricos, de los cuales el diseñador-investigador se sirve para crear criterios con respecto a la totalidad del problema y así puede relacionarlos con su realidad concreta.

#### **4.2. Proceso metodológico de Diseño.**

El proceso externo aplicado al diseño establecido en el libro "*Contra un Diseño Dependiente*" está compuesto de cinco fases determinadas como secuencia lógica de sucesos prevista en los marcos teórico-históricos y a partir de los objetos particulares de cada una de ellas. *La imposibilidad de establecer un modelo*

<sup>161</sup> Jorge Sánchez de Antuñano B, Martín L. Gutiérrez. (1992). "*Contra un Diseño Dependiente*", Edit. U. A. M. Azcapotzalco, Colección CYAD. México. p.69.

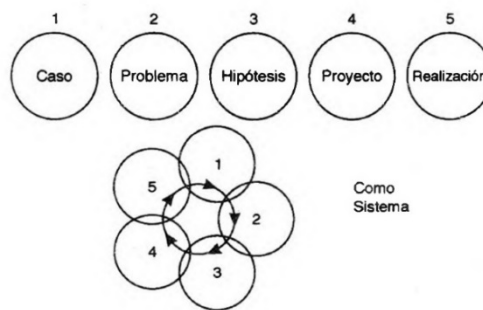
<sup>162</sup> Martín L. Gutiérrez, Jorge Sánchez de Antuñano B. (1992). "*Contra un Diseño Dependiente*", Edit. U. A. M. Azcapotzalco, Colección CYAD. México. p. 70.



único y efectivo para el análisis semiótico de la narrativa cinematográfica de no-ficción, sugiere que el presente modelo tampoco puede ser visto como único ni cerrado, ya que como sus autores mismos revelan, el proceso del diseño, como el del cine, está expuesto a la historia y sus cambios tecnológicos, los cuales hacen evolucionar sus alcances y dimensiones comprobatorias, las cuales cambian constantemente. Por tanto este esquema de investigación pretende mostrar el planteamiento global del proceso de elaboración de lenguajes cinematográficos, si como de su vinculación con las disciplinas afines al diseño y sus procesos particulares.

Esta secuencia de cinco fases está motivada por la búsqueda y definición de problemas comunes al diseño, la cual estaría enfocada en las primeras dos fases metodológicas, su solución estaría determinada por una hipótesis y proyección de la misma, las cuales funcionan como un círculo interconectado, un sistema donde la solución del problema puede englobarse como *la realidad total del diseño* y se esquematiza de la siguiente manera:

- **Secuencia de fases metodológicas del proceso de diseño:**<sup>163</sup>



Por tanto, se parte al establecimiento de las fases específicas del proceso de diseño que sea capaz de analizar la manera en que se da *sentido* a la transmisión de mensajes por medio de la *poética audiovisual* en la filmografía de Werner Herzog, a partir de los marcos teóricos e históricos planteados con anterioridad, y según sus vínculos con la realidad del diseño como producto de expresión artística. Como la filmografía de Herzog ya es un acto creativo consumado en sí, la construcción del siguiente esquema metodológico en fases tiene la finalidad de aproximar al investigador y al espectador a la manera en que se construyen los *textos cinematográficos de no-ficción poético*, por tanto el esquema sería un acto interpretativo de significados cinematográficos previamente dictados por el propio Werner Herzog.

### 4.3. Proyección del modelo y resultados.

<sup>163</sup> Martín L. Gutiérrez, Jorge Sánchez de Antuñano B. (1992). “*Contra un Diseño Dependiente*”, Edit. U. A. M. Azcapotzalco, Colección CYAD. México. p.79.

A par de este punto, se hará uso práctico del Modelo del Proceso de Diseño, con un carácter meramente interpretativo de la *narrativa poética del cine de no-ficción* en la filmografía de Werner Herzog, a partir de varias delimitaciones específicas del tema y la interdisciplinaridad existente para su correcto análisis, el cual está enfocado de manera semiótica y estética; con la finalidad de valorar el sentido de su narrativa.

#### **4.3.1.Caso:**

La *poética narrativa*, como fenómeno de la comunicación visual en la cinematografía de no-ficción a nivel mundial, ha creado diversas *problemáticas interpretativas*, ya que la *narrativa poética* ha funcionado durante milenios como *expresión artística* en el quehacer *cultural de occidente*, excluyendo la *expresión poética de oriente y la de las regiones que fueron conquistadas, colonizadas e integradas culturalmente como occidentales*, pero que en realidad generaron *híbridos culturales multidiversos*, los cuales son amplios y casi inabarcables, por lo que su entendimiento es limitado a la cultura de cada nación y estaría delimitada por su accesibilidad como material cinematográfico, el cual depende de la tecnología para su correcta producción y proyección, así como por ejemplo, de la correcta subtitulación o doblaje de las películas a varios idiomas.

Por otro lado se presentan los *supuestos específicos y sintomáticos del fenómeno poético* en la filmografía de no-ficción del directo alemán Werner Herzog, el cual también ha realizado su obra dentro de un contexto histórico de posguerra; éste ha afectado teórica y estéticamente la realización de su filmografía, dotándola con el tiempo de un *estilo propio de lenguaje cinematográfico*, con el cual Herzog puede establecer parámetros personales como los de la *verdad extática*, que tiene cierto parentesco a los de la *verdad poética aristotélica*, recuperados en el renacimiento europeo hace ya más de seiscientos años. Esta *cultura occidental* propone a la *poética*, en todas sus ramas expresivas, como el *único medio artístico* capaz de transmitir mensajes de nivel *casi-espiritual* a sus espectadores, los cuales ya están previamente sensibilizados por su alfabeto visual y expresivo, con base en su educación y cultura regional.

Para realizar un análisis metodológico del uso de la *poética audiovisual occidental*, en el caso específico de la cinematografía de no-ficción de Werner Herzog, e integrarlos en una interpretación funcional a las necesidades regionales del presente investigador, es preciso asignar un parámetro adecuado al análisis de su texto. Desde el inicio de la investigación se planteó la necesidad de escoger *la película más representativa a nivel narrativo y significativa*, según el propio realizador y con base en todo el marco teórico-histórico expuesto en los anteriores capítulos, esta película debe de cumplir con todas las características relevantes de la filmografía de Werner Herzog.

Dicha película significativa es “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, ya que es la primera película de no-ficción de larga duración en la carrera de Werner Herzog. Como ésta fue realizada en 1971, comparte el contexto histórico en que los estudios semióticos sobre el discurso cinematográfico comenzaron a gestarse, por lo que esta película pudo haberse construido por Werner Herzog de manera más intuitiva y artística, ya que no

existía aun todo este cumulo de conocimientos sobre el significante imaginario del cine, además de haberla procreado en una época muy temprana como cineasta autodidacta, por lo que esta película es la más influyente de todos sus documentales futuros, incluso de sus ficciones, coincidiendo con lo que el mismo Werner Herzog contesta en sus entrevistas en referencia a esta película en particular.

Con lo que para comenzar con el planteamiento de problemas específicos de la película, se precisa del ordenamiento multidisciplinario con que se verificaran los sentidos e interpretaciones de la narrativa poética audiovisual de Werner Herzog, los cuales en parte son comunes al diseño y por otro a las diversas disciplinas que conforman a la cinematografía como expresión artística.

- a) **Semiótica audiovisual y Sintaxis de la imagen:** Por medio de estas disciplinas se puede hacer una aproximación a la *materia y formas cinematográficas* de la película analizable y se puede construir por medio de los *instrumentos de análisis cinematográficos de no-ficción*, establecidos en el capítulo tercero de esta tesis, en los que se sugiere la construcción de múltiples cuadros descriptivos y citacionales, delimitadas a un solo fragmento de la película, con el que se puede tener un acceso inmediato y flexible de la imagen fija y sus relaciones significantes con la banda sonora, la cual también cambia el sentido de las interpretaciones.
- b) **Narrativa Poética Aristotélica:** Ya que la poética aristotélica ha desembocado en la estructura actual de la poética occidental, sus parámetros no han cambiado a pesar del paso del tiempo, los cuales definen que: *toda poética es imitación y tiene que ser trágica*. Por tanto describir y desarrollar de qué manera Werner Herzog construye *la fábula trágica o cómica* de su narrativa es vital para saber si su montaje y texto de no-ficción es realmente poético, o si hace uso de otro tipo de narración complementaria a esta como recurso para contar su relato, así que es preciso esquematizar la *diégesis* narrativa por medio de sus personajes y sus acciones dentro de la fábula, los cuales tendrían forzosamente que desembocar en un clímax revolucionario y pasional, para al final acercar al espectador a la *verdad poética* la cual es vista por Aristóteles como la finalidad máxima de la poesía en sus múltiples y diferentes versiones artísticas.
- c) **Valoración estética y de estilo artístico:** Como se ha mencionado repetidas veces Werner Herzog pretende que su material fílmico de no-ficción sea categorizado de *expresión artística cercana a la verdad*, por tanto sus valoraciones de apreciación entran dentro del cumulo teórico de las categorías estéticas filosóficas y artísticas, con las que el investigador y el analista pueden diferenciar entre términos como *bello y feo* o *sublime y grotesco*, así por medio de estos términos se podría situar a la filmografía de Werner Herzog en tal o cual valor estético, con base en la composición y narrativa de sus películas de no-ficción.

Por lo tanto estas disciplinas y sus métodos particulares sirven como herramientas teóricas para poder aproximar al investigador con su caso específico, que como se mencionó sería aplicado la película de no-ficción “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, por lo que su problemática específica tendrá que ver con la elección de un fragmento significativo de la misma, en la siguiente fase del Modelo del Proceso de Diseño.

#### **4.3.2. Problema.**

Proponer un fragmento para el análisis cinematográfico de una película tiene sus dificultades, ya que esta selección tiene que ser sumamente representativa y significativa, pero es necesaria si lo que se desea es plantear un *análisis escrito* de una ficción o no-ficción cinematográficas, debido a la imposibilidad de construir a detalle un análisis de cintas que duran horas y contienen cientos de planos que difícilmente podrían entrar en la estructura de un trabajo escrito de tesis, el fragmento significativo cubre la función de citación de la película, se refiere a ella ya que es muy significativa.

Por lo que se recomienda que el fragmento contenga por lo menos las características más básicas de la *diégesis* narrativa de la historia de la película en este caso de no-ficción, que establezca un principio, clímax y fin, pero no necesariamente tiene que ser el clímax global de la historia ya que por lo regular es el espacio más solicitado por los analistas, la propia historia puede contener varias tragedias o revoluciones como lo plantea Aristóteles en su poética, cada una de estas podría contener su propia *diégesis*, la cual por lógica semántica tendría que estar conectada con el resto de la película para tener contexto.

La duración del fragmento estaría relacionada directamente con la duración de esta pequeña *diégesis*, en el caso del cine de ficción, en pocos minutos pueden existir varios cambios climáticos en decenas de planos que cambian de punto de vista todo el tiempo, en el caso específico del documental poético puede que esta relación entre la duración del fragmento y la cantidad de planos cambie, ya que por lo regular la poética documental se desarrolla a través de planos largos y pocos movimientos de cámara, haciendo que el fragmento dure más pero contenga menos planos, los cuales proporcionan una mejor apreciación de los detalles, tanto de los personajes como de la estética del encuadre que caracteriza el estilo del autor poético.

Las ventajas y desventajas que tiene la utilización de fragmentos para el análisis de una película son de alguna manera parecidos a los literarios, su primer ventaja es la de ser un material con un uso y formas más manejables debido a su tamaño y fácil manejo, tanto visual como esquemático, pero una de sus peores desventajas es, que el analista se acostumbre solo a ver fragmentos de películas, con lo que perdería relevancia la totalidad cinematográfica, por lo Jaques Aumont y Michel Marie (1990) recomiendan que el analista siempre haga referencias a la totalidad de la película, para que los lectores de su análisis se impregnen del absoluto de la obra y haciendo que el mismo analista nunca se desprenda de la totalidad de su objeto de estudio el cual en sí, no es el fragmento sino la película.

Por tanto y antes que nada lo primero que se recomienda para comenzar a delimitar el fragmento, es que se haga el primer *visionado* de la película, esto significa observar la totalidad de la película sin emitir juicios de análisis, con la finalidad de identificar personajes y situaciones las cuales serán varias veces utilizadas como referente. Una realidad concreta es que conseguir una copia original de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*” en México resulta bastante difícil, por lo que se recomienda localizarla en las páginas especializadas que se encuentran en internet<sup>164</sup>, aun así si existiera algún problema con el visionado de la película la presente investigación provee de la siguiente sinopsis general para aproximarse a las características básicas de la película de manera textual y con una función meramente descriptiva.

**a) Sinopsis de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, 1971:**

Esta obra narra la historia ante la adversidad de la Señora Fini Straubinger, nacida en Múnich, Alemania, quien a muy temprana edad queda sorda y ciega a causa de un accidente, el cual la deja postrada en una cama durante 30 años, tras varios tratamientos logra levantarse y comienza un camino para aproximarse a personas que están igualmente discapacitadas sensorialmente, para ayudarles a salir de su mundo oscuro y silencioso por medio de la sensibilidad con que ella se comunica con su entorno.

Werner Herzog conoce a la Señora Straubinger y es a través de ella que logra adentrarse en el mundo de sus amigos y conocidos quienes forman parte de una comunidad de sordo-ciegos, los cuales en 1970 estaban comenzado a ser más aceptados por el resto de la sociedad alemana, así Werner Herzog se adentra lentamente y de a poco en las dificultades comunicativas de sus testigos y llega a tal punto que al final muestra la peor de las dimensiones de dicha discapacidad, al exponer el testimonio de personas que naces sordo-ciegas, a quienes se les puede enseñar un poco de comunicación ya que para la Señora Straubinger aún hay esperanza para este tipo de infortunios de la vida.

Una vez construida esta sinopsis lo siguiente es generar una correcta citación del fragmento y darle un lugar dentro de la obra total, para esto es necesario establecer un cuadro o ficha técnica que contengan primero, las características generales de película, estas podrían ser: su nombre, año de filmación o distribución, duración en minutos, cantidad de planos o secuencias; el nombre o nombres de los realizadores, productores, fotógrafos y editores; así como un breve resumen de la música contenida en la película en la que podrían estar solo los nombres de las agrupaciones musicales, pero podrían abarcar títulos y fechas de producción; también se precisa establecer el nombre del narrador, en el caso específico del cine de no-ficción; las compañías de producción participantes, las locaciones utilizadas en la grabación y por último los participantes y actores de la película, en el caso de la no-ficción se precisa del nombre de los testigos participantes.

Lo segundo es construir un cuadro consecutivo en que se establezcan los mismos parámetros para delimitar al fragmento de la obra, partiendo por titularla, colocándole un nombre para hacerlo reconocible del

---

<sup>164</sup> <http://www.teledocumentales.com/tierra-de-silencio-y-oscuridad/>

resto del texto analítico, este título puede ya estar dictaminado de antemano por la misma película por lo que ya es reconocible, con lo que no haría falta bautizar al fragmento.

El uso de fichas técnicas cinematográficas es parecido al del uso de la ficha técnica bibliotecaria, su finalidad es la de facilitar su identificación dentro de mundo filmográfico de fragmentos y películas a nivel mundial, pero también sirve para delimitar la duración y las características más evidentes del fragmento analizable y su vínculo estricto con la globalidad de la obra, es un referente al que se puede acceder las veces que sea necesario y remiten al investigador de manera directa al momento preciso en que ocurre el fragmento dentro de la película, una vez que el analista se dispone a *visionarla* para aproximarse a ella.

Dicho lo anterior este análisis se delimitara al fragmento contenido en el documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*” llamado por el propio Werner Herzog como: “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, integrado al discurso como un capítulo referencial de la narrativa total. Para hacer una primera aproximación referencial del fragmento se precisa de un visionado específico y por tanto de su sinopsis textual:

**b) Sinopsis del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”:**

En este fragmento Werner Herzog muestra por medio de la Señora Straubinger, el caso de los hermanos Harald y Michael, niños quienes nacieron sordo-ciegos, Michael aun escucha un poco por lo que puede comunicarse mejor, pero Harald paso sus primeros años como un niño salvaje que solo emitía ruidos, gracias a la asistencia social alemana, estos niños tienen acceso a terapia comunicativa, motriz y táctil, a la que asisten diariamente para ayudarse a desenvolverse en el mundo por medio de la dedicación y vocación con la que sus terapistas los educan, a pesar de esto, Werner Herzog presenta en una segunda escena el caso de Vladimir Kokol de 22 años, a quien su familia encerró en su habitación impidiéndole que aprendiera ningún mecanismo para comunicarse o moverse, con lo que quedó atrapado en el país del silencio y la oscuridad, Herzog lo expone de tal forma que hace un llamamiento a la reflexión humana con respecto a nacer con alguno de estos padecimientos, creando muchísima expectación al tema de la sordo-ceguera.

Varios de las precedentes, antecedentes y posteriores influencias de la película “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, ya fueron analizados detalladamente en el capítulo segundo de esta Tesis, en el marco de la filmo-biografía de Werner Herzog, pero en lo que respecta al fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” sería preciso hacer una referencia específica para abordar su problemática particular. En el libro “*Herzog on Herzog*”, editado por Paul Cronin, cuando éste le pregunta a Werner Herzog sobre las razones por las que establece el capítulo de los niños sordo-ciegos en “*El País del Silencio y la Oscuridad*” éste contesta:

Esto vino muy naturalmente y creí que sería importante mostrar un lado diferente de la historia. Fini se quedó sorda y ciega cuando era una adolescente, esto marca una clara diferencia en la forma en que ella se contacta con el mundo exterior. Nosotros no sabremos

jamás que es lo que estos otros niños piensan acerca del mundo que los rodea, ya que el contacto rara vez supera las muy básicas esencias palpables: “Este es un libro. Esta es una cabeza. ¿Necesitas comer?”

Tenemos algunos casos famosos como la estadounidense Helen Keller, quien nació sorda y ciega y quien de hecho estudio filosofía. Su caso elevó muchos cuestionamientos sobre lo que piensan y sienten estos niños con respecto a conceptos abstractos, por no hablar de sus emociones humanas innatas. Parece seguro que ellos sienten y entienden emociones como ira y miedo tal como cualquiera, pero no es posible para nosotros saber con verdadera certeza como es que estos niños se enfrentan a miedos anónimos que pareciera que se relacionan solo por lo que está pasando dentro de sus propias cabezas, que cuando piensas en ello resulta bastante *sorprendente*.<sup>165</sup>

Así pues, una vez que ha sido delimitado el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, del largometraje documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*” realizada por Werner Herzog en 1971 y ya que se hicieron los correspondientes visionados de referencia, se parte a la realización de su ficha técnica, en la cual se describen las características básicas tanto de la película, como del fragmento seleccionado, con la que se puede fácilmente clasificar e identificar dentro del universo de fragmentos sobre películas, en este caso de no ficción.

#### Fichas técnicas de la película y su fragmento:

<p style="text-align: center;"><b>Land des Schweigens und der Dunkelheit</b> <b>(El País del Silencio y la Oscuridad)</b> “Documental”, 1971, 85 minutos, 16mm, color 307, 4:3</p>
<ul style="list-style-type: none"><li>- Director: Werner Herzog.</li><li>- Productor: Werner Herzog.</li><li>- Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein.</li><li>- Editor: Beate Mainka-Jellinghaus.</li><li>- Música: J. S. Bach, Vivaldi.</li><li>- Narrador: Rolf Illig.</li><li>- Compañía Productora: Werner Herzog Filmproduktion.</li><li>- Locaciones: Munich, Niederbayern, Hannover.</li><li>- Participantes: Fini Straubinger, Else Fährrer, Ursula Riedmeier, Joseph Riedmeier, los hermanos Harald y Michael, Vlamimir Kokol, Heinrich Fleischmann y Resi Mittermeier.</li> <li>- Premios: Mannheim Film Festival 1971</li></ul>
<p style="text-align: center;"><b>Fragmento: “<i>Taubblind geborene Kinder</i>”</b> <b>(Sordo-Ciegos de Nacimiento)</b> <i>Secuencia N. 11</i>, 24 minutos</p>

<sup>165</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. P. 75.

- |  |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"><li>- Planos del fragmento: 40 planos.</li><li>- Escenas Representadas en el fragmento: 2 escenas.</li><li>- Música: Johan Sebastian Bach, Ouvertura N. 3 en D Mayor, mov II, "Air", BWN 1068.</li><li>- Locación: Centro de Enseñanza y Rehabilitación de Sordo-Ciegos y Recamara de una casa.</li><li>- Participantes: los hermanos Harald y Michael, Vlamimir Kokol, Fini Straubinger, Else Fährer, Doctor, Profesora y papá de Vladimir.</li><li>- Narrador: Rolf Illig.</li></ul> |
|--|

Una vez construida la ficha técnica, tanto de la película como de su fragmento significativo, partimos a la siguiente fase del Modelo del Proceso de Diseño para plantear una hipótesis que abra las posibilidades de análisis de la problemática del caso propuesto anteriormente.

#### 4.3.3. Hipótesis.

“Si se hace un análisis semiótico del discurso del lenguaje poético de no-ficción de un fragmento de la película más significativa de Werner Herzog, en el que se definan los usos y los sentidos que hace de las imágenes y la narrativa visual; entonces: Se podría tener una aproximación al sentido discursivo de la *poesía audiovisual* en toda la filmografía de no-ficción de Werner Herzog”.

Este modelo de análisis toma el riesgo de hacer referencia a la totalidad discursiva poética de la filmografía de no-ficción de Werner Herzog en la presente hipótesis proyectual, debido a que a que tanto los personajes del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” y sus discapacidades, como la señora Fini Straubinger, quien guía a Herzog hasta encontrar a estos jóvenes marginalizados, tienen una importancia muy clara incluso para su filmografía de ficción, ya que el mismo ha dicho en algunas entrevistas que a partir de sus primeras películas, el resto de sus personajes giran alrededor de las mismas características y motivaciones, las cuales se pueden observar en los hermanos Harald y Michael, así como en Vladimir Kokol o incluso en la misma señora Straubinger.

Siempre sentí a mis personajes como pertenecientes a la misma familia, ya sean estos ficcionales o no-ficcionales. Ellos no tienen sombra, tampoco tienen pasado, todos ellos emergen de la oscuridad. Siempre pienso que mis películas realmente son un gran trabajo donde me he estado concentrando por cuarenta años. Todos los personajes en esta gran historia son desesperados y solitarios rebeldes sin lenguaje con el que puedan comunicarse. Inevitablemente ellos sufren a causa de esto. Ellos saben que su rebelión está destinada al



fracaso, pero continúan sin tregua, heridos, peleando en contra de su propia falta de asistencia.<sup>166</sup>

De tal modo es posible establece que el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” tiene un gran valor significativo en la historia de Werner Herzog, no solo cinematográficamente, sino incluso como una de sus más significantes experiencias de vida. Al mismo tiempo este fragmento representaría la *unidad significativa mínima* que podría aproximar al investigador y al estudioso de la presente tesis, de manera particular y semiótica, a la totalidad narrativa del discurso *herzogiano*, no solo de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, la cual ocupa un papel muy significativo dentro de la historia cinematográfica mundial.

Así pues, se pueden esquematizar de manera clara la forma en que los personajes de este fragmento, se relacionan con la narrativa que Herzog establece con el montaje de las dos escenas, vinculadas con el texto del cuerpo de este fragmento, para así poder llegar a una aproximación interpretativa de la narración poética empleada por Herzog en su discurso lingüístico, con el que hace subir y bajar al espectador dentro de la gran Montaña Rusa de lo que él denomina como “*verdad extática*”.

#### **4.3.4. Proyecto.**

En esta fase del modelo se proyectara el caso y su hipótesis presentando cuadros y esquemas con los que se analizará el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, por medio de las herramientas e instrumentos dictados en el capítulo tercero y su relación multidisciplinaria, partiendo de la construcción esquematizada del *découpage de no-ficción* en la que se hará una descripción del fragmento, para después establecer cuadros referenciales con *fotogramas congelados* a manera de citación, a los que se practicara una sintaxis de la imagen de manera descriptiva, con base en estos datos es que se puede dar comienzo a un análisis narrativo del fragmento, apoyado de las características de la poética aristotélica, una vez que sean identificados los puntos más significantes de su narrativa, se puede desarrollar una aproximación semiótica por medio de la construcción de cuadros denotativos y connotativos de las escenas más significantes del fragmento, y su relación con la banda sonora, para después situar sus significados dentro de las valoraciones estéticas esquematizadas previamente en el capítulo anterior.

##### **4.3.4.1. Découpage de no-ficción segmentado**

A partir de la hipótesis planteada anteriormente, por fin se puede plantear el proyecto de análisis de la metodología propuesta, a partir de la construcción de un cuadro descriptivo de planos y escenas de planos establecidas en el capítulo tercero de esta tesis, con el nombre de *découpage de no-ficción*, con el que se delimitan de manera descriptiva y textual las escenas del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, de la película de Werner Herzog “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, seguida de una descomposición en

---

<sup>166</sup> Werner Herzog (2002). “*Herzog on Herzog*”. Ed. Paul Cronin. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra. p. 68

secuencias, numero de planos, duración de secuencias, movimientos, encuadre y ángulos de la cámara, junto con una descripción de la imagen dentro del encuadre, para al final vincularlas a través de la descripción de las acciones que ocurren dentro de la secuencia de planos. Al final se anexara un cuadro descriptivo que contenga la banda de sonido, por medio de una transcripción de textos, así como de la posición de los efectos de sonido y la integración de la música del fragmento.

Película Documental: "Land des Schweigens und der Dunkelheit" (El País del Silencio y la Oscuridad), 1971 Fragmento: "Taubblind geborene Kinder" (Sordo-Ciegos de Nacimiento) Secuencia N. 11, 24 minutos (Banda de la Imagen)							
Escenas	Secuencias	Planos y Duración		Cámara (encuadre, ángulos y movimientos)	Locación	Banda de la Imagen	Acciones
A	1	1	2"			Aparece un título en la pantalla de fondo negro con letras blancas al centro y justificadas a la derecha	El titulo dice en alemán "Taubblind geborene Kinder", "Sordo-Ciegos de Nacimiento"
	2	2 - 6	3'39"	P.A.-P.P.-P.A.- P.P.- P.A- P.P.  Frontal ligeramente picado hacia abajo-zoom in- zoom out- Frontal- zoom in  Fija, sin trípode	Estancia del Centro de Enseñanza	En una habitación de paredes color crema sin adornos hay cuatro "actores sociales", un hombre (izq), dos niños (cent) y una mujer (der) sentados en torno a una mesa de centro frente a la vista de la cámara	Un Terapeuta presenta a la Sra. Fini Straubinger y a Werner Herzog con los hermanos Harald y Michael, describe a los niños y sus padecimientos, junto con la forma en que les enseñan a comunicarse. Mientras la Sra. Straubinger habla, Harald juega y mete objetos en su boca, grita y se mueve agitadamente, mientras Michael está más tranquilo reaccionando a lo que sucede en la escena.
	3	7 - 9	1'29"	P.G. largo- P.P. - P.G.  Frontal- zoom in- abajo-arriba- zoom out- abajo-paneo de izquierda a derecha  Movimiento, manual	Ducha del Gimnasio del Centro de Enseñanza frente a una piscina.	Dos "actores sociales", tomando una ducha en un gimnasio pequeño de mosaicos rojos, con piscina; un niño y un hombre. Del lado derecho al fondo de la piscina dos mujeres sentadas en la orilla platicando	El Terapeuta toma una ducha con Harald, mientras éste extiende las manos y no para de reírse, apagan la ducha y salen de ella mientras se dirigen al barandal de las escaleras de la piscina, la cámara hace un movimiento rápido de izquierda a derecha donde se ven del otro lado del gimnasio la Sra. Straubinger y su amiga Rene platicando con el lenguaje táctil, sentadas a la orilla de derecha de la piscina.
	4	10	1'34"	P.G.  Frontal  Movimiento, manual	Piscina del Gímnico	Un hombre dentro del agua llama a un niño para que se meta en una piscina, se ve parcialmente al fondo tres	El Terapeuta llama con señas a Harald para que se meta a la piscina, mientras éste se sostiene del barandal y la voz de Dios explica que "Harald le teme al agua", éste se resiste,

						ventanas que dejan pasar la luz de día	al estar intentado meterse poco a poco.
5	11 - 18	2'36"	P.G.-P.M.- P.A.- P.M.- P.A.  Picado hacia abajo-paneo de izquierda a derecha- <i>zoom out</i> -paneo de derecha a izquierda- <i>zoom in</i> -paneo izquierda- <i>zoom in</i> Fija	Piscina del Gimnasio		El hombre resguarda al niño dentro de la piscina, mientras éste sonríe y camina dentro del agua, intercalado con planos de dos señoras platicando y viendo hacia la piscina	El Terapeuta deja que Harald se mueva dentro de la piscina mientras lo vigila, al fondo la Sra. Straubinger y su amiga comentan los movimientos de Harald dentro del agua, hasta que éste camina hacia el Terapeuta y juegan, pero Harald no se deja sumergir la cabeza dentro del agua, va a una orilla se toma del barandal de las escaleras y sale de la piscina. Al salir Harald lleva al terapeuta hacia la ducha de nuevo.
6	19 - 20	28"	P.A.-P.P.-P.A.  Frontal- <i>zoom in</i> -Arriba- <i>zoom out</i>  Movimiento, manual	Ducha del Gimnasio del Centro de Enseñanza frente a una piscina		El niño y el Hombre prenden la ducha al lado izquierdo de la piscina del gimnasio.	El Terapeuta y Harald toma una última ducha después que han salido de la piscina, al activar la ducha, Harald vuelve a extender las manos y ríe a volumen alto, mientras juega con el agua que le cae encima.
7	21 - 22	1'51"	P.M.C.-P.P.- P.M.C.-P.P.-P.A.  Picado-abajo-frontal-paneo derecha-arriba-picado-izquierda- <i>zoom out</i>  Movimiento, manual	Interior del Centro de Enseñanza		Un niño con auriculares sentado del lado izquierdo del encuadre, frente a profesora de lenguaje para sordociegos, ella está sentada al centro y a la izquierda otro niño, dentro de una habitación muy luminosa porque hay una gran ventana detrás de ellos, en el siguiente plano hay un hombre con una niña de lentes sentados en un sillón	La Profesora trata de hacer que Harald aprenda a hablar, a leer los labios con los dedos y a sentir las vibraciones de la garganta, se nota que no es fácil para la Profesora ya que le cuesta trabajo a Harald y Michael está interrumpiendo todo el tiempo. De manera abrupta hay un corte y en el siguiente plano está el Doctor con una paciente, éste sostiene un objeto de madera con bastones de colores y la niña trata de poner los bastones dentro de un bloque de madera. Al tiempo que la voz del narrador explica la escena.
8	23-25	2'47"	P.P.-P.M.-P.A.- P.M.C.  Frontal- <i>zoom out</i> -paneo derecha-paneo izquierda- <i>zoom out</i> -paneo izquierda- <i>zoom out</i> -paneo picado- <i>zoom out</i> -paneo izquierda- <i>zoom out</i> -paneo frontal-picado  Movimiento, manual	Interior del Centro de Enseñanza		Habitación amplia y luminosa, aparecen todos los personajes y algunos otros, todos conversando en silencio mientras la cámara la recorre en un giro de 360°	En el primer plano, la Profesora sigue batallando con la enseñanza de Harald, quien en ocasiones lo hace bien y a veces mal, en el siguiente plano la cámara hace un recorrido visual por toda la habitación donde se ve al Doctor con su otra paciente, a la Sra. Straubinger hablando de manera táctil con una chica y a Michael y Harald aprendiendo a comunicarse con la Profesora. Al final la Profesora felicita a Harald porque por fin puede repetir una palabra bien.

B	9	26	1'25"	P.M.C. Frontal Fija, sin trípode	Interior de la habitación de Vladimir Kokol	Hay un joven con suéter azul, camisa blanca y corbata roja, sentado en el piso recargado en un calefactor negro con detalles dorado en una habitación con cortinas azules que cierran la ventana.	Cambia la escena y ahora el narrador presenta a Vladimir Kokol, quien parece estar vestido como niño pero tiene 22 años, mientras lo presentan Vladimir hace ruidos con la boca y se lleva la mano a la garganta.
	10	27 - 30	1'17"	P.G.-P.M. Picado-zoom <i>in</i> -picado Fija sin trípode	Interior de la habitación de Vladimir Kokol	El joven de suéter azul está sentado en un piso parecido a madera café, sostiene una pelota roja con puntos blancos.	Vladimir sostiene una pelota roja, la cual aprieta, de repente, Vladimir golpea su propia cara con la pelota, esta sale botando por la habitación haciendo mucho ruido, después lo intenta de nuevo.
B	11	28 - 30	1'37"	P.M.C.- P.M. Frontal-arriba-frontal-abajo-arriba-frontal  Movimiento, manual	Interior de la habitación de Vladimir Kokol	El joven de suéter azul, está a un costado de la habitación, sube y baja de una cama cubierta con una sábana verde decorada.	Vladimir aparece sentado en el piso, pero se incorpora y se sienta a los pies de una cama, se retuerce y abre la boca como si gritara pero apenas se escucha un ruido, se desliza nueva mente al suelo, hace más ruidos con la boca, de nuevo se levanta para subir a la cama, se pone de rodillas en esta y acomoda una almohada dando la espalda a la cámara.
	12	31 - 32	1'12"	P.M.-P.P.-P.D.-P.M.C.-P.M.  Frontal ligeramente picado- <i>zoom in</i> -abajo-frontal- <i>zoom out</i> -picado  Movimiento, manual	Interior de la habitación de Vladimir Kokol	El joven del suéter azul, está sentado de piernas cruzadas en el piso café, hay un plano de sus manos con pequeños dedos.	Vladimir está sentado en el piso haciendo ruidos con la boca y cruzando sus manos, se toca la garganta para sentirse, en el siguiente plano, aparece recto y pareciera que simula persignarse a medias, tocando su frente y barbilla para al finar llevarse las manos al pecho y tocárselo repetidas veces.
	13	33	1'28"	P.M.-P.E. Frontal-abajo-picado- <i>zoom out</i> -arriba-frontal  Movimiento, manual	Interior de la habitación de Vladimir Kokol	El joven del suéter azul, va de la cama al piso y aparece una mujer mayor con vestido verde pino y collar de perlas, se sienta en la cama a un lado del joven.	Vladimir se desliza de la cama para sentarse de nuevo en el piso, suena una campana de un reloj y entra en la habitación la Sra. Straubinger, esta se sienta a los pies de la cama y sujeta la mano de Vladimir, mientras le acaricia la cabeza y lo saluda.
	14	34	1'38"	P.M. Picado	Interior de la habitación de Vladimir Kokol	El joven de suéter azul está sentado en el piso con los pies cruzados comiendo un plátano sin	Vladimir está en el piso comiendo un plátano el cual devora, mientras fuera del campo visual y del encuadre, la Sra. Straubinger comenta que

B				Movimiento, manual		cascara que alguien le da.	Vladimir pellizca y rasguña para tratar de comunicarse.
	15	35 - 37	2'19"	P.M.- P.A.- P.M.C.-P.P.- P.A.-P.M.  Picado- <i>zoom out</i> - frontal- picado- <i>zoom in</i> - <i>zoom out</i>  Movimiento, manual	Interior de la habitación de Vladimir Kokol	Esta el joven de suéter azul, sentado en el piso, le dan una radio color crema con motivos anaranjados, en ocasiones se ve a la señora del vestido verde.	Vladimir está sentado en el piso sosteniendo de la mano a la Sra. Straubinger la cual no aparece por completo en el encuadre, después le dan una radio a Vladimir quien se emociona y la lleva a su peño para sentir la vibración, después de un rato tratan de quitarle la radio y Vladimir no quiere soltarla.
	16	38-40	2'54"	P.A.-P.M.-P.A.- P.M. - P.A.  Frontal-paneo izquierda- frontal- <i>zoom in</i> - <i>zoom out</i> - <i>zoom in</i> - frontal  Movimiento, manual	Interior de la habitación de Vladimir Kokol	Aparecen a cuadro la misma mujer con vestido verde de lado izquierdo, al centro esta otra señora con un vestido del mismo tono verde y con un collar de perlas blancas, del lado derecho de la toma esta un señor de suéter crema y pantalón café sentado en una silla de madera en el centro de la habitación, del otro en la parte izquierda de la cama está el joven del suéter azul sentado en el piso sosteniendo la mano de la señora de vestido verde que está sentada en la cama de la habitación.	Platican la Sra. Straubinger con su amiga Rene y el que parece que es el papa de Vladimir, hablan sobre la forma en que Vladimir sabe si es de día o de noche, después la cámara hace un paneo a la izquierda y muestra a Vladimir tratando de hacer que la Sra. Straubinger lo toque, esta le toma la mano y lo persigna, Vladimir reconoce el gesto y se emociona jalándole la mano a la Sra. Straubinger y golpeándose el mentón agresivamente, la Sra. Straubinger nota el movimiento y lleva la mano de Vladimir a su garganta para que sienta la vibración. Vladimir comienza a apretar la mano de la Sra. Straubinger, de pronto le da un pellizco en la pierna y la Sra. Straubinger se espanta, después trata de calmar a Vladimir y dice que tal vez está un poco aburrido.
<p>P.A. = Plano Americano.  P.G. = Plano General.  P.P. = Primer Plano.  P.M.= Plano Medio.  P.M.C. = Plano Medio Corto.  P.E. = Plano Entero.  P. D. = Plano Detalle.</p>							

<p><b>Pelicula Documetal: "Land des Schweigens und der Dunkelheit" (El País del Silencio y la Oscuridad), 1971</b>  <b>Fragmento: "Taubblind geborene Kinder" (Sordo-Ciegos de Nacimiento)</b>  <i>Secuencia N. 11, 24 minutos (Banda de Sonido)</i></p>					
Esc en as.	Secuencias.	Voz-in	Voz-off	Sonidos	Música

	1	silencio	silencio	silencio	silencio
A	2	<p><b>T.</b> Este es Harald, Srta. Straubinger. Uno de mis primeros alumnos. Él vino aquí hace 5 años. Él era un niño perturbando todo. Fue muy duro crearle hábitos en una secuencia diaria para enseñarle tareas. Tomó un año para darle nociones del alfabeto táctil.</p> <p><b>Helen Keller</b> dice que descubrir esto es el nacimiento espiritual del sordo ciego. Realmente es el comienzo de la educación para esos niños.</p> <p>Michael, sentado allí a su lado todavía oye un poco. Usamos el método de vibración descubierto por los americanos.</p> <p>Él toca los labios de quien está hablando y repite las palabras.</p> <p>Michael: Este-es-un –auto-con-un-tráiler.</p> <p>Es muy difícil adivinar los pensamientos de nuestros alumnos cómo piensan, qué sienten. Sólo podemos adivinarlo.</p>		<p>-Sonidos de juguetes</p> <p>-Harald gruñe y ríe.</p> <p>-Harald ríe más con volumen más alto y hace ruido con juguete de metal.</p>	
A	2	<p><b>F.S.</b> Todavía recuerdo mi visita hace aproximadamente dos años. Harald era un pequeño demonio. Estaba fascinado por los relojes.</p> <p><b>T.</b> Es todavía mucho más duro enseñarles ideas abstractas. Nosotros les damos ejemplos prácticos.</p> <p>Cuando queremos explicar el significado de "bueno" nosotros decimos: Harald se levanta Harald aprende, Harald ayuda Sabine Harald es bueno. Entonces nosotros le mostramos lo opuesto: Harald le pega a Sabine Harald quita algo a Sabine Harald es malo. Así es cómo les enseñamos bueno y malo.</p>		<p>-Harald gruñe, Michael grita fuerte y se le oye hablar</p>	
	3	<p><b>D.</b> Ahora entremos en el agua.</p>		<p>-Ducha: caída de mucha agua durante toda la secuencia</p> <p>-Harald ríe fuerte</p> <p>- Harald grita</p> <p>-Harald ríe aún más fuerte.</p>	

A				-Voces de la Sra. Straubinger y su amiga Elsa	
	4		N. "Harald le teme al agua". Tomó un año para conseguir que entrara.	-Sonido de agua cayendo toda la escena  - Sonido del movimiento del agua dentro de una piscina  - Harald ríe fuerte	
	5	D. Ahora yo quiero que él entre por sí mismo.		-Sonido de chapuzón en piscina  -Harald ríe muy fuerte (entra música)	-Johan Sebastian Bach, Ouvertura N. 3 en D Mayor, mov. II, "Air", BWN 1068
	6			-Ducha: caída de mucha agua durante toda la escena  -Harald ríe mucho y a muy alto volumen	
	7		N. Nosotros usamos audífonos para los cursos de dicción para que ellos puedan sentir las ondas de sonido.  Pero incluso cuando ellos pueden decir una frase a ellos no se les pueden enseñar ideas abstractas.  Lo que ellos entienden como "soberbio", "feliz", etc. siempre será un misterio para nosotros.	- Profesora enseña palabra AUTO a Harald, y Michael repite, profesora dice a Michael LA LAMPARA ENCENDIDA	
				- Sonidos repetitivos de la clase impartida por la Profesora a los hermanos Harald y Michael en alemán, que varias veces sale de cuadro.	

	8			-Sonido general de ruidos y personas en una habitación.	
		P. Si bien muy bien			
B	9		<p>N. Vladimir Kokol tiene 22 años, sordo-ciego de nacimiento.</p> <p>Sólo su padre cuidó de él. Nunca tuvo entrenamiento especial.</p> <p>Nunca se intentó estimularlo.</p> <p>Nunca aprendió a caminar.</p> <p>Sólo come comida blanda que él aprieta entre la lengua y el paladar.</p>	-Ruidos de Vladimir, producidos con el movimiento y la vibración de sus labios	
	10			<p>-Sonidos de los labios de Vladimir</p> <p>-Sonido de pelota de plástico chocando contra la cara de Vladimir y gruñidos</p> <p>-Pelota botando y sonido de algo metálico que cae en el piso y hace un ruido muy fuerte</p>	
	11-12			<p>- Rudos bucales de Vladimir.</p> <p>-Gruñidos.</p> <p>-Respiración dificultosa</p> <p>-Rudos de los labios de Vladimir</p> <p>-Movimiento de muebles que</p>	



B				empuja Vladimir involuntariamente	
	13	<p><b>F.S.</b> Allí está él.          Hola, Vladimir.          Esto le indicará que yo estoy aquí.</p>		-Sonido de la campana de un reloj de pared que no se ve	
	14		<p><b>F.S.</b> Nosotros todavía podemos sacar algo de él.          Él nunca aprenderá a hablar pero quizás sí interpretar señales.          He notado, a veces que él aprieta sus uñas en mi mano.          Pero lo hace porque no tiene otro modo de comunicarse.</p>		
	15	<p><b>F.S.</b> Eso no me hiere.          ¡No me hiere, pequeño!          Mira, el me da la otra mano.          (silencio)  <b>F.S.</b> Esta es una radio.          Le gusta, siente algo vivo.          ¿Es música?</p>		-Música indefinible proveniente de una radio, parecida a un <i>swing</i> ligero yailable luego cambia algo instrumental indefinible	
16	<p><b>F.S.</b> ¿Cómo consigue que él duerma?          ¿Cómo distingue la noche del día?          Eso es difícil para los sordo-ciegos. Ellos no se adaptan a esa secuencia.  <b>F.S.</b> Ahora reaccionó.</p>	<p><b>E.F.</b> ¿Sabe él si es día o noche?  <b>PP.</b> No, pero cuando es el momento de dormir lo llevamos a la cama.  <b>E.F.</b> ¿Y él va a dormir?  <b>PP.</b> Si, si  <b>E.F.</b> ¿Puede vestirse solo?  <b>T.</b> No, no puede.</p>	<p>-Sonido al fondo de la radio a un volumen bajo          -Risas.</p>		

		Yo-debo-hablar.  F.S. Él conseguirá algo. Sé un buen muchacho. Creo que está aburrido.		-Grito de susto de la Sra. Straubinger  -Risas	
<p>T. Terapeuta. F.S. Fini Straubinger. P. Profesora. N. Narrador. E.F. Else Fährer. P.P. Papá de Vladimir.</p>					

Así por medio de este cuadro, se tiene una valoración estrictamente descriptiva y técnica del contenido del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, donde ya se pueden empezar a reconocer algunos de los recursos estructurales con los que Herzog fue desarrollando la narración de este fragmento, el cual está contenido en dos escenas, segmentadas en dieciséis secuencias, con un total de cuarenta planos, así mismo de la importancia que tienen las acciones de los personajes dentro de esas tomas largas, en las que la voz es nulificada y recorrida a un segundo plano como ruido del ambiente, haciendo que las imágenes por si solas complementen los vacíos de la voz. Al mismo tiempo se aprecia el movimiento constante de la cámara, la cual no permanecía nunca fija en un trípode como se acostumbra en las convenciones generales del cine documental en los años 50. Cabría señalar que este capítulo dentro de la película “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, abre con una cortinilla a la vieja usanza del cine mudo, con fondo negro y letras blancas que dice “*Taubblind geborene Kinder*”, que al español se traduce como “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, esta cortinilla separa a este capítulo del resto de la película, y no tiene separación con la escena posterior al fragmento, que es la que le da fin al documental.

#### 4.3.4.2. Sintaxis de la Imagen: fotogramas congelados.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el parado de la imagen sirve por un lado para citar las secuencias del *découpage* de manera descriptiva y por otro como herramienta para analizar la imagen fotográfica por medio de su sintaxis, para esto primero es necesaria la construcción de un cuadro que contenga imágenes de las diégesis secuencias del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” en imágenes congeladas, en las que se verifique la proporción de la pantalla y sus códigos compositivos en general:

#### Cuadro citacional de fotogramas congelados del fragmento:

<p>Pelicula Documetal: “<i>Land des Schweigens und der Dunkelheit</i>” (<i>El País del Silencio y la Oscuridad</i>), 1971                  Fragmento: “<i>Taubblind geborene Kinder</i>” (<i>Sordo-Ciegos de Nacimiento</i>)                  Secuencia N. 11, 24 minutos, 16 fotogramas</p>
--



Como se puede apreciar los cuadros de fotogramas congelados por secuencias del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, a grandes rasgos se verifica la proporción 4:3 de la pantalla, así como el constante uso del encuadre clásico de la *regla de tercios* con el que se alcanzan *composiciones áureas* perfectamente definidas y equilibradas, al mismo tiempo se observa la forma en que cambian las locaciones y su iluminación, en la primera escena casi todo está iluminado con luz natural, por medio de grandes ventanales abiertos, en la segunda la luz es artificial ya que la habitación de Vladimir Kokol está completamente cerrada.

Así pues, para hacer una sintaxis de la imagen congelada, se necesita seleccionar un par de los fotogramas congelados, en este caso uno que represente a la “*escena A*” y otro para “*escena B*”, en los que primero a partir de líneas guía se muestre la composición de la imagen, en comparación de su original, para después establecer una descripción textual de las características más básicas de la imagen fija cinematográfica, las cuales son: el tipo de plano, la descripción de la composición del encuadre, la posición en que esta la cámara, los movimientos evidentes de los objetos que participan en el encuadre y la manera en que está realizada la iluminación del fotograma, todo esto por medio de un cuadro que englobe toda la descripción el cual se representa de la siguiente manera:

**Cuadro de imágenes congeladas y su sintaxis.**

<p><b>Sintaxis de la imagen de la secuencias 3 y 13 del fragmento: “Taubblind geborene Kinder” (Sordo-Ciegos de Nacimiento), en una lectura por plano, composición, encuadre, movimiento de cámara e iluminación.</b></p>	
	<p><b>Secuencia 3</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Plano Americano</li> <li>-Composición en <b>A</b> partiendo del centro de la imagen, simétrico</li> <li>-Posición de la cámara: Frontal</li> <li>-Movimientos de descenso-acenso de objetos</li> <li>-Iluminación vertical proyectada hacia abajo ligeramente inclinado a la izquierda, lámparas de gimnasio y luz natural exterior.</li> </ul>
	<p><b>Secuencia 13</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Plano General</li> <li>-Composición <b>aurea</b> partiendo de la <i>regla de tercios</i> con cuatro puntos de referencia</li> <li>-Posición de la cámara: Frontal</li> <li>-Movimientos al centro del encuadre de derecha a izquierda</li> <li>-Iluminación artificial de lámpara proveniente del lado superior derecho proyectada sobre la pared de la habitación, inclinada hacia abajo.</li> </ul>

Una vez realizados estos cuadros se aprecia la forma en que Werner Herzog compuso y estilizo la fotografía cinematográfica del fragmento, en las que se aprecian recursos del documental convencional, ya que la iluminación nunca va más allá de la que puede ser proporcionada de manera natural o habitual a los testigos del fragmento, esto es frecuentemente usado para no alterar la naturalidad del evento histórico, por lo que la construcción del encuadre es lo más importante, aquí Herzog hace uso de recursos compositivos que de antemano dotan de belleza a la imagen, ya que estos son simétricos, pero debido al frecuente usos de *la regla de tercios*, considerada como una composición *aurea*, es que puede dotar a la imagen de mucha armonía visual, con esto Herzog deleita al espectador a pesar de la fuerza narrativa de su lenguaje.

Por medio de la construcción de la ficha técnica, el *découpage de no-ficción* segmentado por acciones y los cuadros tanto del fotograma congelado de las secuencias, como parte de su sintaxis fija; es que se cita y describe al fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, y al mismo tiempo sirven de referente para el análisis tanto de su narrativa, como de las características semióticas de su lenguaje *herzoguiano* y para facilitar sus valoraciones estéticas, por tanto estos instrumentos van a ser varias veces solicitados por parte del investigador, quien tendrá la capacidad de combinar estos instrumentos con las herramientas metodológicas del capítulo tercero, generando los datos pertinentes que abrirán todas las interpretaciones del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”.

#### 4.3.4.3. Análisis de la narrativa poético aristotélica

Ya que Aristóteles en su Poética coloca a la tragedia como una representación de una acción como acto de imitación de la realidad, en el caso del cine documental y del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, estas son una *representación de acciones de personajes del mundo histórico*, la realidad de cuatro seres humanos envueltos en esta trama y sus acciones las cuales ya están descritas en el *découpage de no-ficción* en puntos anteriores.

Como se ha mencionado varias veces el personaje principal de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, es la Señora Fini Straubinger, pero en el caso específico de este fragmento los personajes de Harald y Michael, como el de Vladimir Kokol dejan completamente fuera de cuando a la Señora Straubinger, ella aquí ya no es el personaje principal, así que habría que escarbar dentro de *la fábula poética* de este fragmento y demostrar si fue expuesta *deliciosamente* como establece Aristóteles o es parte del mundo del arte vulgar, esto se hará por medio de la separación y organización de sus componentes *diegéticos*, así resaltarán cuales están compuestas en versos visuales y cuáles van acompañadas de melodía.

*La fábula*, según Aristóteles, es *el alma de la tragedia*, el conducto de su expresión artística, ese universo repleto de connotaciones que utiliza a las denotaciones de los personajes para darle forma a su narrativa. Por tanto se procede a la búsqueda de la fábula en el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” como poema trágico contenido en un capítulo de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, de 1971, primero partiendo de la descripción de los personajes del fragmento y sus acciones para después ordenar los sucesos de acciones en la fábula trágica.

- **Tabla de los personajes de la fábula y sus acciones.**

Personajes	Acciones	
	Costumbres (denotadas)	Dictámenes (connotadas)

<b>Harald. (Principal, escena A)</b>	-Niño salvaje que hace ruidos, se mete cosas a la boca y grita, al tiempo que manotea, pega a otros, también sonríe y grita de alegría, es agresivo.	-Según su terapeuta, conoce lo que es bueno y lo que es malo. Pero aclara que jamás se sabrá de qué manera piensa.
<b>Michael (Principal, escena A)</b>	- Niño tranquilo, repite palabras y frases ya que sabe tocar labios y garganta, conoce el lenguaje <i>Todoma</i> , suele interrumpir y es inquieto.	- Según el terapeuta aun escucha un poco, lo cual le da ventaja para poder relacionar con cierta normalidad la voz de quien lo rodea y escuchar la suya.
<b>Vladimir Kokol (Principal, escena B)</b>	-Adolecente salvaje y sin forma de comunicarse, hace ruidos con los labios, se toca la garganta y parece que grita en silencio, se retuerce, sube y baja de la cama y se golpea a sí mismo, no fue estimulado y no sabe caminar, come purés ya que no mastica su alimento.	- Solo sabe que es hora de dormir porque lo acuestan, sabe persignarse, aunque es un misterio absoluto que piensa.
<b>Fini Straubinger (Secundario, escenas A y B)</b>	-Señora mayor de sesenta años dulce y cariñosa, siempre está pendiente de lo que sucede a su alrededor, es amistosa ya que tiene muchos colegas, le gusta tocar animales, plantas y viajar, es muy trabajadora y rutinaria, viste de manera anticuada incluso para la época.	-Quiere ayudar a todas las personas que igual que ella padeces de sordera, ceguera o ambas, vive recordando cuando aún tenía vista, con lo que puede relacionarse con su mundo a través de la memoria.
<b>Terapeuta (Secundario, escena A)</b>	-En la película no se da su nombre, es atento y se esfuerza por sus alumnos y pacientes, es amable y cortés, se maneja con suavidad principalmente con Harald, después es visto con otra paciente ayudándole a comunicar.	-Tiene una vocación de servicio y ayuda, no se sabe ni cuáles son sus intenciones en el Centro de Rehabilitación, ni su procedencia, solo expresa querer que Harald se meta a la piscina del gimnasio por sí mismo.
<b>Profesora (Tercero, escena A)</b>	-Tampoco aparece su nombre ni procedencia, imparte el curso del sistema <i>Todoma</i> , es estricta y desesperada, quiere que Harald lo haga bien y que Michael deje de interrumpir como estructura de disciplina.	-Es buena maestra pero un poco más severa y disciplinada, no declara ninguna idea ni propósito, solo parece estar ahí educando a esos niños.
<b>Else Fährer (Tercero, escena A y B)</b>	-Amiga y guía, se la pasa siguiendo y ayudando a la Sra. Straubinger para que visite a sus demás conocidos y amigos, siempre está un poco distraída de lo demás y viste en ocasiones igual que su amiga, es sonriente aunque no se ve feliz.	-Su aparente único pensamiento es acompañar lo más que pueda a la Sra. Straubinger en todas sus actividades, ya que juntas hacen buen equipo, parece que quiere mucho a su amiga.
<b>Papa de Vladimir (tercero, escena B)</b>	-No hay referencia a nombre ni procedencia, es tutor de Vladimir pero nunca se hizo cargo de su discapacidad, parece desconfiado y habla poco, luce un poco desarreglado, común.	-No se sabe nada de este personaje, pero por lo que el narrador dice no se hizo cargo de Vladimir, lo único que se podría decir, es que es desatendido, irresponsable y mal padre.
<b>Narrador (extradieético, escenas A y B)</b>	-Por el sonido de su voz parece neutral al tema de la película, interviene en pocas ocasiones como complementador de la información o dictador de algunas acciones de los personajes, es sobrio y maneja muy correctamente el alemán, es objetivo, solo observa y habla.	-Su única finalidad es guiar al espectador al universo de estos niños y su padecimiento, pero es frío y expositivo. Por lo que sus pensamientos pueden rondar en el hecho de enseñar, exponiendo ciertas partes del texto.

Una vez que se saben las acciones de los personajes y su nivel de participación dentro del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, se parte a establecer la manera en que Herzog los integro en la narrativa de la fábula por medio de su *diégesis* aristotélica de: principio, medio climático y fin.

### a) Principio de la Fábula

En el cuadro anterior donde se describen a los personajes salta a la vista algo muy importante en cuanto al fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, ya que desde la construcción del *découpage de no-ficción*, como el de las acciones de los personajes, queda bastante claro que la “*escena A*” contiene una *fábula cómica*, ya que los hermanos Harald y Michael no tienen apellido, no existe ni en las fichas más técnicas de la película, son presentados por un Terapeuta del cual tampoco es especificado sus nombres ni procedencia, así como con la Profesora de los niños, por lo que es necesario ponerles un sobrenombre para hablar de ellos, el espectador solo sabe de la Señora Straubinger, los demás personajes tienen este particular misterio, que no es otro sino el preámbulo de la *fábula cómica*, por otro lado en la “*escena B*” es distinta, ya desde la primera secuencia el narrador extradiegético presenta al personaje de manera solemne como Vladimir Kokol de 22 años, esta no es otra sino la ante sala de la *fábula trágica*, ya que el personaje es reconocido como parte del mundo factual de los hechos, mas no su papa por ser un personaje demasiado secundario y alejado de los hechos de Vladimir. Por tanto el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, se considera una *fábula compleja aristotélica* ya que su *diégesis* contiene *dos fabulas sencillas* en su totalidad. La parte *maravillosa aristotélica* de la fábula, es que tanto Herzog como el espectador saben perfectamente que la tragedia de estos personajes es irreversible y que apenas si tienen esperanzas de funcionar con un poco de normalidad en su sociedad.

Así pues, por medio de la composición del encuadre y el punto de vista de la cámara, la implantación arbitraria del nombre de los personajes, la descripción en planos largos en imágenes pero corta en explicaciones, junto con la irremediable discapacidad de los personajes principales, *terrible y lastimera*, es que Werner Herzog da comienzo a dos *fabulas poéticas*, “*La comedia trágica de los hermanos Harald y Michael*”, seguida de “*La tragedia terrible de Vladimir Kokol*”, contenidas en el fragmento “*El drama poético de los sordo-ciegos de nacimiento*”, claro está, en los términos de *poética aristotélica*, en la que los personajes primero son presentados de manera sobria, en el caso de los hermanos en la secuencia 2 del fragmento y en caso de Vladimir en el 9, e inmediatamente después Herzog hace tomas largas descriptivas de sus personajes, en el caso de Harald en la secuencia 3 y en el caso de Vladimir la descripción es corta mientras que la secuencia 9 dura 1’25”, tiempo suficiente para dar inicio con la tragedia del personaje, estas secuencias solo están acompañadas al principio por una voz que los describe presentándolos y después solo por los sonidos y ruidos extraídos del momento, no hay música ni demasiadas explicaciones.

### b) Medio climático: Reconocimiento, revolución y pasión.

Como menciona Aristóteles si se conjugan los tres niveles climáticos de la *diégesis* se puede crear una *catarsis*, la cual cambia el destino de las acciones de los personajes y les cambia el sentido del discurso. Por lo que la identificación, la revolución y la pasión contenidas en el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, fueron establecidas por Werner Herzog de manera separada en sus dos escenas, cada una tiene su propio *clímax*

y al juntarlas generan una catarsis total para el fragmento, cargada de la pasión de la realidad de los personajes, la cual esta descrita en la siguientes tablas:

**Tabla climática de la fábula por secuencia, en la “escena A” del fragmento.**

Escena A: “La comedia de los hermanos Harald y Michael”. Secuencias 4-6		
Reconocimiento Secuencia 4	Revolución Secuencia 5	Pasión Secuencia 6
<p>El narrador extradiegético dice, - “Harald le teme al agua”. Tomó un año para conseguir que entrara.</p> <p>Al establecer que Harald tiene miedo, Herzog crea un reconocimiento con el personaje, pone a la vista el temor como algo espantable. Así se observa al niño Harald semi-desnudo, riendo a punto de entrar al agua y dudando hasta que entra a la piscina y comienza a grita y reír, en su risa se reconoce la comedia a pesar de su padecimiento, da risa su inocencia.</p>	<p>Este miedo reconocido de Harald y la risa inocentemente cómica que no da lástima, cambian completamente de sentido revolucionando la fábula, en el momento en que Werner Herzog introduce poco a poco el tema de Johan Sebastián Bach, Ouvertura N. 3 en D Mayor, ya que esta comedia que da risa aumenta de tono y se convierte en gusto, en un sentimiento contrario a la gracia que da el personaje, elevando a Harald a un nivel solemne y poco cómico.</p>	<p>Como pasión explícita se plantea la clara desnudes parcial de los personajes, como algo que les da demasiada transparencia, Harald principalmente se ve aún más vulnerable y débil.</p>

Como se nota en la tabla , en esta escena trágico-cómica, Werner Herzog es quien introduce al espectador a la catarsis, ya que primero implanta el reconocimiento del miedo que Harald podría tener de meterse al agua por medio de la *voz de Dios*, después con la música de Bach provoca un rompimiento revolucionario de las acciones y las convierte en otra cosa de apariencia inexplicable, pasando de los meramente cómico a algo más elevado. El que todo esto pase mientras los personajes toman un baño e irremediamente presentan su desnudes los hace verse más humanos, también funciona como reconocimiento, pero su importancia es la de exponer a los personajes con la imagen de su propio cuerpo, la *semiosis* que implica esta relación entre imagen, sonidos y música será ampliada a nivel semiótico en el siguiente punto.

**Tabla climática de la fábula por secuencia, en la “escena B” del fragmento.**

Escena B “La tragedia terrible de Vladimir Kokol”. Secuencias 10-12		
Revolución Secuencia 10	Reconocimiento Secuencia 11	Pasión Secuencia 12
-Esta Vladimir sentado en el piso de modo inocente sujetando una pelota plástica, roja con puntos blancos, la aprieta haciendo	Pasando la revolución, Herzog provoca el reconocimiento de	Vladimir aparenta ser más niño de lo que



<p>ruido y de pronto cambia a una imagen muy violenta y ruidosa en el momento en que Vladimir golpea su rostro muy fuerte con la pelota y esta sale volando estrellándose y haciendo ruido contra algo que esta fuera del cuadro, esta acción cambia la primera imagen inocente de Vladimir por espantosamente violento ya que repite nuevamente la acción combinándola con ruidos difíciles de definir</p>	<p>Vladimir por medio de su mímica y su aparente desesperación, sus ruidos crecidos y gritos en silencio, aquí Vladimir aparece parándose, sentándose, y retorciéndose en sí mismo. Se reconoce algún tipo extremo de sufrimiento y dolor</p>	<p>su edad representa, pero da índices de saber persignarse y emocionarse, señales claras de su desesperación, no parece humano.</p>
---	---	--

En el caso de esta tragedia, Herzog cambia deliberadamente el orden entre la revolución y el reconocimiento, porque el reconocimiento con los personajes de la anterior comedia trágica de los hermanos acababa de ocurrir, manteniendo ese nivel cómico e inocente presentando a Vladimir en un primer plano vestido con un suéter azul bastante infantil antes de que la *voz de Dios* lo describa, esta imagen cambia radicalmente cuando se presencia la acción violenta de Vladimir golpeándose a sí mismo y después, por medio del reconocimiento del personaje en la secuencia 11, donde ya no se ve tan inocente, sino que es completamente perceptible que el salvajismo de Vladimir es el que provoca que se dé el golpe, lo cual hace todo más confuso, para la secuencia 12 el espectador está sumido en el *horror* que representa la existencia *miserable* de Vladimir Kokol y su posible *sufrimiento*.

### c) **Fin de la Fábula.**

Recordando que Aristóteles dice que el fin de la fábula es precedido por su finalidad, propone que la fábula termine en sensaciones de *miedos* y *lastimas*, convertidas al final en algo *monstruos sin aparente solución*. En el caso específico del fragmento “*La comedia trágica de Harald y Michael*”, después de que la *comedia* se convirtiera en *tragedia triunfal* por medio de la revolución musical de la escena y el reconocimiento del personaje que *daba risa*, el final que les dispone Herzog es por medio de la *lástima* que dan los personajes y como la sociedad se compadece de ellos enseñándoles a comunicarse, esta sociedad está representada por el Terapeuta en un comienzo y la Profesora al final, que quien a pesar de desesperarse de los arranques de estos niños, los educan para que estos dejen de *compadecerse a sí mismos* y puedan enfrentarse a su mundo. Estos actos de la fábula están contenidos en las escenas 7 y 8 del fragmento, en los que se ve el interior del centro de ayuda, parecidos a una casa cualquiera, y a la Profesora felicitando a Harald unas veces que este deja de cometer errores y aprende.

En el caso de “*La tragedia terrible de Vladimir Kokol*”, una vez que lo terrible de su condición se convierte en *horrible* y *tenebrosa* por medio de la revolución violenta producto del golpe que se inflige Vladimir con una pelota de plástico y el reconocimiento del personaje *como un salvaje* que solo emite ruidos y gestos *grotescos*; el final que le es destinado por Herzog a esta fábula realmente trágica es por medio, primero de la *lástima* que da ver a Vladimir emocionarse cuando llega la Señora Straubinger que se presenta de manera cariñosa en la secuencia 14, después es aún *más lastimera* la forma en que Vladimir recibe y sostiene la radio que le pasan, ya que parece gustarle la vibración que percibe de la música, este *lamento* está desarrollado en la

secuencia 15 del *découpage de no-ficción*. El acto de *atrocidad extremo* se presenta en la última secuencia cuando en el campo del encuadre hace aparición el “papá” de Vladimir, quien, como *villano sin nombre*, en principio es el principal responsable de nunca haber querido estimular la comunicación de su propio hijo y siendo él quien le proporciona la radio, hace que este penúltimo *lamento de compasión* se vea empañado por lo *atroz* de saber que Vladimir permanece encerrado en esta habitación pequeña sin estímulos por decisión de su familia, este acto está contenido en la secuencia final número 16, en la que se muestra a un *padre silencio y desinteresado* en que Vladimir aprenda más y a un Vladimir que expresa su emoción por medio de la violencia, la cual *espanta* incluso a la misma Señora Straubinger, quien es la única que trata de *compadecerse* del joven diciendo al final que tal vez está un poco aburrido.

Así de esta forma es que se puede ver perfectamente la manera en que Herzog desarrollo la fábula compleja del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, por medio de dos fábulas trágicas sencillas, en la que presenta primero una *comedia trágica, casi triunfalista* de dos niños sin apellido quienes sufren de una tragedia con la que nacieron la cual es *irremediable*, como una marca que determina su desgracia de una forma *casi cómica*, así es establecida una gran *compasión por su padecimiento* y se presencia la forma en que la sociedad responde para ayudar a estos discapacitados. Herzog revoluciona el fragmento transformándolo en una *horrible pesadilla* por medio de la desesperación de Vladimir Kokol, quien es un joven *salvaje y violento*, producto de las *atrocidades* de un padre que, como en algunos casos de la sociedad, nunca ayudo ni estímulo a su hijo haciendo de él una *gran tragedia humana*.

Esta es la *diégesis* narrativa de la fábula poética del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, en la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, en la que claramente Werner Herzog está recurriendo a las estructuras aristotélicas de la *poética audiovisual* llevadas al cine. Ahora solo resta hacer una valoración de la forma en que están construidos semióticamente algunos de los signos y códigos del fragmento, con base en las denotaciones y connotaciones que promueven las acciones de los personajes y su montaje dentro de la película por medio del *estilo particular del autor*, las cuales generan toda una gama de percepciones y valores a las imágenes por parte del espectador e incluso del mismo analista, quien al final co-crea el fragmento asignándole nuevas denotaciones y connotaciones las cuales llevara a su memoria y cultura visual.


#### **4.3.4.4. Aproximación semiótica.**


En el punto anterior se establecieron sentimientos y descripciones lingüísticas que explican las escenas del fragmento, tales expresiones como <compasión>, <terror>, <angustia>, <desesperación>, <fragilidad>, <miedo>, entre otras; todas estas palabras están expresadas de manera simbólico-icónica, con base en la organización de los objetos dentro del encuadre, así como de la identificación en el espejo-pantalla que experimenta el espectador al entrar en contacto profundo con la narrativa de la película, así pues también el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, contiene un par de escenas las cuales implican un esfuerzo por parte del espectador para poder interpretar algunas de las cosas que se sienten y se juzgan al mirar detalladamente

este fragmento, estas escenas contienen toda la expresión artística y de estilo características del lenguaje *herzoguiano*, con las que se puede lograr hacer un análisis semiótico sonoro para conectarlos.

Por lo que se dispone a valorar los momentos más significativos del fragmento, los cuales obviamente están contenidos en la secuencia catártica de la revolución y reconocimiento de los personajes dentro de la fábula poética y trágica de cada escena del fragmento. A las cuales se les dotara de denotaciones y connotaciones, para hacer una descripción pertinente de sus significantes y significados, por medio del desarrollo de un cuadro que las englobe y divida respectivamente:

**Cuadro semiótico, del clímax de la fábula en la “escena A” del fragmento.**

Escena A: “La comedia de los hermanos Harald y Michael”. Secuencias 4 y 5				
Secu	Medio	Nivel semiótico	Significante	Significado
4	Reconocimiento	Denotativo	Harald está al pie de la escalera de la piscina del gimnasio a la que <no quiere entrar> mientras su Terapista lo invita a meterse	El narrador comenta que Harald tiene <miedo> al agua y por esto es que no entra tan fácilmente a la piscina
4	Reconocimiento	Connotativo	Por medio de un encuadre objetivo que pareciera estar escondido tras un pilar del gimnasio, como voyerista, la cámara capta a Harald <manoteando, gritado y riendo fuerte> mientras el Terapista mueve el agua y trata de sujetar la mano de Harald para meterlo a la piscina	El punto de vista de la cámara se esconde de la escena aparentando cierta distancia entre la cámara y los testigos que filma. En esta parece que Harald siente algún tipo de <desesperación> por la textura del agua, su Terapista lo incentiva ya que dice el narrador que <tardo un año en lograr que Harald se metiera al agua>
Fragmento de la secuencia 4, duración 1´34”			<b>Interpretación:</b>	
			<p>Como es literalmente imposible que tanto el espectador como el analista se den cuenta de toda la dimensión de esta escena, Werner Herzog hace uso de la voz de Dios del Narrador para explicar el &lt;miedo de Harald&gt; como signo interpretativo de la escena, con el que las denotaciones pueden conectarse con las connotaciones, haciendo que el espectador se identifique primero con la &lt;angustia de Harald&gt;, en la que al mismo tiempo parece que se &lt;divierte&gt;, pero que nunca quedara claro, ya que su discapacidad siempre impedirá que se sepa que es lo que realmente piensa y siente el personaje, por otro lado está el Terapista quien también de manera sonriente y amable poco a poco orilla a Harald a meterse en el agua, aquí una vez más el narrador impone &lt;el tiempo que ha tardado en que Harald pueda meterse a la piscina&gt;, con lo que puede interpretarse la &lt;dedicación del Terapista&gt; por la parcial recuperación de su paciente, como signo de su &lt;vocación de ayuda&gt;.</p>	
5	Revolución	Denotativo	Harald en el agua camina sujetando con la mano izquierda al Terapista, de pronto este <suelta a Harald>, quien avanza solo, después el Terapista trata de <sumergir la cabeza> de Harald en el agua de la piscina, <Harald no lo permite> y se sale de ella	El Terapista trata de hacer que Harald se desplace <por sí mismo> alrededor de la piscina pero Harald no quiere, después el Terapista trata de que Harald tenga confianza en sumergir su cabeza dentro del agua, cosa que parece <no gustarle> a Harald ya que tiene <miedo>
	Revolución	Connotativo	Harald se desliza dentro de la piscina mientras que Herzog introduce lentamente la composición en D Mayor de Johan Sebastián Bach, <prevaleciendo poco a poco por	La Música cambia todo, haciendo que Harald parezca que <está bailando una especie de ballet acuático>, mientras <juega y se divierte>, transformando la


5			encima de todos los demás sonidos y ruidos en la secuencia>	escena de tragedia temerosa a <compasión extrema por el personaje>
<b>Fragmento de la secuencia 5, duración 2'36"</b> 			<b>Interpretación:</b> El <miedo> demostrado por parte de Harald en la secuencia anterior, se diluyen en el agua convirtiéndose en signos de <la belleza de una danza acuática>, en la que Harald parece estar bailando lenta y divertidamente un vals al ritmo de los violines, chelo y piano de esta pieza clásica de Bach, el Terapista parece su pareja de baile, quien hace un acto de teatro sumergiendo la cabeza para que Harald sienta que él también puede sumergirse, aquí Harald se niega, como si fuera la una bailarina que rechaza un beso en una comedia romántica, esto hace <sublime> y <bella> esta secuencia convocando signos de <compasión> por el personaje; interpretando sus ademanes como si fuera <casi divino> e <inocente>. Todas las características de este baile se aprecian a la perfección debido al extenso plano con un par de cortes que permite que el espectador y el analista pueda llenar de más y más interpretaciones a la imagen ya que los vacíos de interpretación son grandes y pronunciados, haciendo que esta secuencia tenga infinita cantidad de miradas interpretativas.	

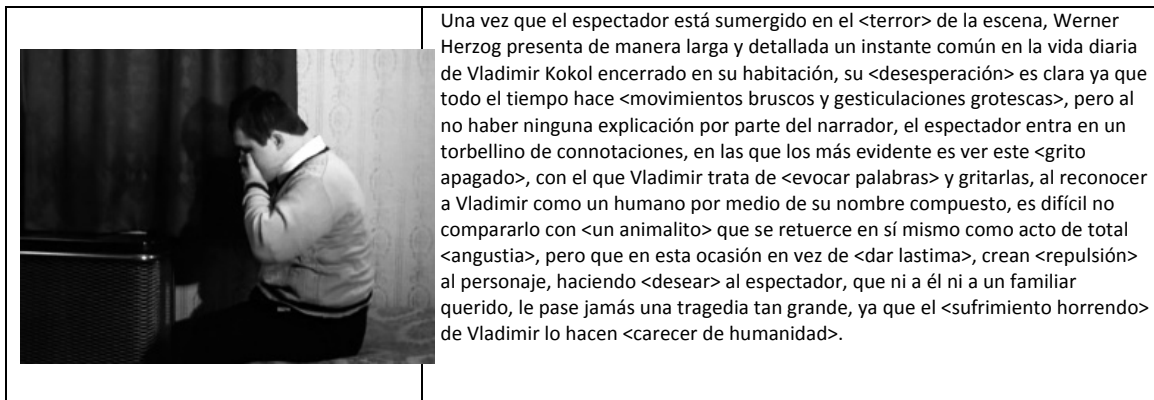
A manera de interpretación del clímax de la “*La comedia trágica de Harald y Michael*”, se podrían hacer las siguientes interpretaciones de códigos cinematográficos *herzoguianos*, con base en los cuadros anteriores y las apreciaciones del presente investigador como espectador y analista de la obra, las cuales se establecen de la siguiente manera:

- **Denotaciones y connotaciones del clímax en la “escena A”:** Una vez que el espectador es atrapado por su ausencia en la pantalla, es llevado de una denotación de <miedo> en el personaje que no quiere meterse al agua, a una connotación de <felicidad expresiva> por aparentar que Harald está bailando un vals de Bach, transformando ese signo denotado de <miedo>, en interpretación connotativa de <profunda compasión> por el personaje.
- **Significante y significado del clímax en la “escena A”:** Por medio de estos símbolos Werner Herzog transforma la tragedia de Harald en algo <sublime pero cómico> en términos aristotélicos, ya que el espectador conecta con el significante de la <inocencia> de las dos secuencias y con el significado de la <lastima> que da la discapacidad del personaje. Así a través de un código de estilo cinematográfico varias veces usado por Herzog en sus películas, es que convierte una tragedia en comedia poética aristotélica, que es sus términos sería <gloriosa y bella>.

De la misma manera en que se desarrolló este esquema de la “escena A” del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, se construye uno igual para interpretar los signos y los códigos *herzoguianos* de la fábula trágica donde Vladimir Kokol es el personaje principal en la “escena B”, estableciendo igualmente como parámetros las secuencias de revolución y reconocimiento aristotélico catalizador del clímax *diegético* de esta sencilla fabula.

<b>Escena B “La tragedia terrible de Vladimir Kokol”.</b>				
<b>Secuencias 10 y 11</b>				
<b>Secu</b>	<b>Medio</b>	<b>Nivel semiótico</b>	<b>Significante</b>	<b>Significado</b>

10	Revolución	Denotativo	Esta Vladimir vestido como niño sentado en el piso sujetando una pelota de plástico roja con puntos blanco, se <golpea> con ella la cara y esta sale botando haciendo <mucho ruido>, lo vuelve a repetir y termina haciendo ruidos con sus labios	Vladimir se infringe daño en un acto bastante <violento y choqueante>, esta acción termina haciendo que la pelota impacte con cosas del cuarto <rompiendo el aparente silencio> anterior a esta escena <irrumpiendo con ruido> de cosas que caen en el piso fuera de cuadro
10	Revolución	Connotativo	Con un plano picado frontal Herzog presenta a Vladimir sentado en el piso de su habitación sujetando fuertemente esta pelota roja, en un segundo plano principal Vladimir se golpea <violentamente> la cara haciéndola botar en el piso creando, un <estruendo> en la habitación	Al golpearse Vladimir con la pelota, en este <acto violento> por medio de un primer plano, Herzog intensifica el <terror en esta escena>, y por medio de los ruidos producto de la acción de Vladimir, crea una <tensión> dentro de la habitación, continuada de más golpes de Vladimir a sí mismo y generando ruidos
<p><b>Fragmento de la secuencia 10, duración 1'17"</b></p> 			<p><b>Interpretación:</b></p> <p>En esta secuencia Herzog primero presenta a Vladimir &lt;inocentemente&gt; sentado sujetando una pelota, hasta aquí incluso podría interpretarse que podría jugar con ella, pero rápidamente todo se revoluciona, cuando Vladimir de manera &lt;violenta&gt; se golpea a sí mismo con la pelota, aquí Herzog establece un vínculo entre &lt;violencia&gt; y &lt;terror&gt;, ya que a pesar de que Vladimir luce bastante &lt;infantil&gt; con su suéter azul y corbata roja, al &lt;golpearse&gt; se transforma en un &lt;pequeño monstruo&gt;, que transmite una sensación de &lt;terror&gt; o &lt;pánico&gt; e incluso &lt;desagrado&gt; en el espectador, ya que éste venía de una imagen cómica y baja en términos aristotélicos, y al pasa a está crea un efecto &lt;completamente trágico&gt; en la diégesis de la fábula, así el espectador entra en una espiral de preguntas sin respuestas claras ya que la voz de Dios se hace ausente por lo que él mismo tiene que cubrir por medio de sus experiencias los vacíos interpretativos en donde las connotaciones podrían nunca ser suficientes.</p>	
11	Reconocimiento	Denotativo	Vladimir se levanta del piso para sentarse en la cama y luego otra vez al piso, muy <inquieto>, gesticula y parece que quiere <gritar>, se sujeta la garganta y hace ruidos con sus labios>, hasta que al final hace unos <movimientos bruscos>, se levanta del piso y sube a su cama dando la espalda a la cámara acomodando una almohada en ella	Vladimir parece estar <muy desesperado>, sus movimientos pareciera que los hace para <reconocerse a sí mismo>, en un momento quiere <gritar>, pero solo emite un pequeño <sonido ahogado>, sus movimientos hacen ver a Vladimir <angustiado> y <colérico>, pero no se puede saber a ciencia cierta que pasa por su cabeza debido a su discapacidad
11	Reconocimiento	Connotativo	Por medio de un plano larguísimo Herzog describe a Vladimir <interactuando en su habitación>, sus movimientos no están actuados lo cual hace que se vean <grotescos>, tal como siempre es, Vladimir se < toca y se retuerce> varias veces <manoteando y haciendo ruidos con sus labios> mientras la cámara lo observa en silencio	La función voyerista de la cámara crea un efecto de ausencia dentro de la habitación, en la que la cámara está espionando a Vladimir quien no para de hacer movimiento <horribles> y <lastimeros>, en los que parece que si no se toca constante mente a sí mismo y a su entorno, tal vez <perdiera sentido su propia existencia>, acentuándose aún más el <terror en la escena desesperante> en la que se retuerce en el piso haciendo ruidos grotescos <como animal>
<p><b>Fragmento de la escena 11, duración</b></p>			<p><b>Interpretación:</b></p>	



De igual modo que en la escena anterior, se extraen las siguientes interpretaciones del clímax de “*La tragedia terrible de Vladimir Kokol*”, con base en sus códigos y significantes:

- **Denotaciones y connotaciones del clímax en la “escena B”:** La connotada <compasión> sentida por los hermanos Harald y Michael, se convierten en la aparente denotación de <inocencia> de Vladimir Kokol, quien está simplemente sentado en el piso vestido como un niño de 15 años aunque en realidad tiene 22, lo que se espera optimistamente de esta secuencia de planos es que Vladimir <juegue y ría> con su pelota roja, ya que la identificación del espectador en la pantalla en este momento podría ser profunda; pero en el momento que Vladimir se <golpea el rostro con la pelota>, toda esa posible denotación de <compasión e inocencia> se transforman radicalmente en connotaciones de <terror y violencia>, entonces el espectador y el analista tienen que recordar que en repetidas ocasiones el narrador ha mencionado lo <salvajes> que pueden ser estos niños si no son estimulados correctamente.
- **Significante y significado del clímax en la “escena B”:** Una vez que se presenta esta revolución, en la última secuencia de reconocimiento del personaje Herzog presenta a Vladimir sin una sola explicación, quiere que el espectador recuerde el detalle del significante <salvaje> de los niños que no son estimulados para comunicarse, complicando el reconocimiento de Vladimir ya que podría significar que <no parece humano>, más bien parece encarnar a alguien demasiado <primario>, sin lenguaje claro parece <animalito salvaje>, pero como Herzog lo presentó al inicio de su fábula con nombre y apellido reconocible, entonces en realidad Vladimir Kokol representaría como significado del clímax la <tragedia humana de la discapacidad sensorial en su máxima expresión> la cual es <radicalmente devastadora>.

Por medio de estos dos análisis semióticos del clímax *diegético* por escenas del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, se hace una conjunción de significados con las que se interpretan los sentidos de su narrativa visual, cabe señalar que en este esquema ya se incluyen interpretaciones respectivas del sonido y la música, ya que el lenguaje *herzoguiano* funciona con base al signo audiovisual del cine, de tal modo que se precisa hacer un análisis semiótico de la banda sonora del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, recordando que tanto la imagen, como el sonido funcionan para darle sentido final a la totalidad significativa del fragmento, por lo

que deben ser vistos semióticamente por su función significativa de conjunto ya que incluso para Aristóteles estos signos no deben separarse nunca porque dotan de belleza al poema, producto del perfeccionamiento del estilo del realizador.

**a) Análisis semiótico de la banda sonora.**

Entendiendo a Aristóteles con sus voces y palabras, esto podría ser traducido en cinematografía *herzoguiana*, en voces, música y sonidos de la imagen, donde también existe una metáfora retórica que origina un enigma visual y cantidad inmensa de dialectos y cosas extrañas que generan barbarismos aristotélicos. En el caso específico del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, Werner Herzog hace uso de varias metáforas y barbarismos por medio de la música, el sonido y la voz del narrador, donde los personajes se convierten metafóricamente en todo lo que quiera Herzog como genio poético por ejemplo:

En los cuadros anteriores concerniente a los códigos del lenguaje *herzoguiano* se tienen dos de estos cambios metafóricos y dialecticos:

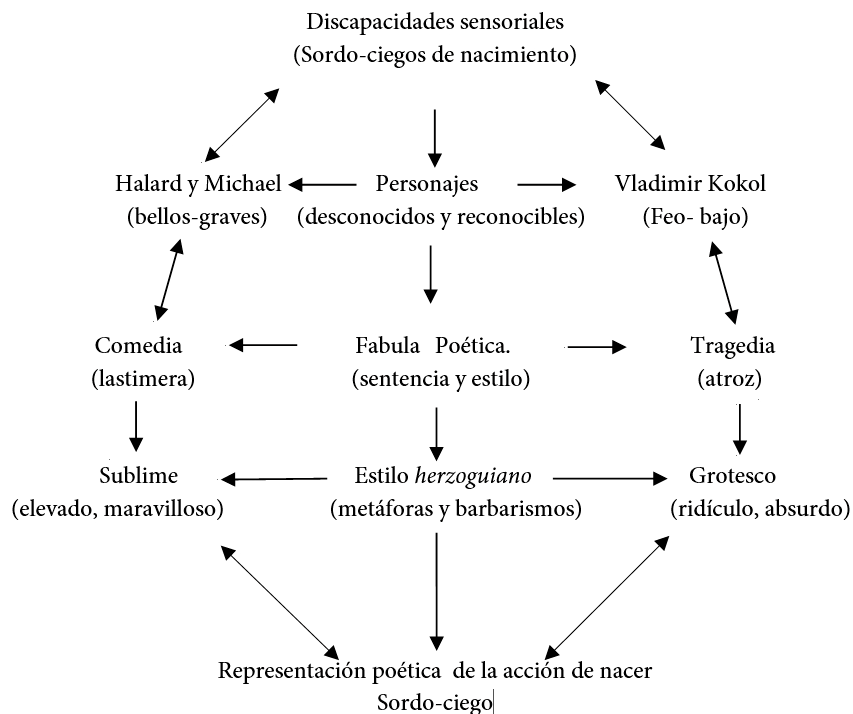
- **Metáforas musicales enigmáticas:** En la “*escena A*”, que se tituló “*La comedia de los hermanos Harald y Michael*”, en la secuencia de revolución número 5, el niño discapacitado Harald se transforma en un <*bailarín acuático*> solo por el uso exquisito que hizo Herzog al poner un tema de Johan Sebastián Bach como si fuera un vals, sustituyendo a la comedia y transformándola en un nivel de apreciación más elevada, al terminar la escena tanto el Terapeuta como Harald parecen compañeros de baile que se duchan para finalizar el entrenamiento, pero en “realidad” no es más que una escena común de la terapia habitual de Harald. Por tanto la secuencia de la ducha comprendidas de la secuencia número 3 a la 6 en el gimnasio no es más que un *enigma aristotélico* lleno de metáforas que transforman una discapacidad en expresión artística.
- **Dialectos vocales barbaros:** Por otro lado en la “*escena B*” titulada “*La tragedia terrible de Vladimir Kokol*”, en la secuencia de reconocimiento número 11, el joven discapacitado y jamás estimulado Vladimir Kokol después de darse de golpes con una pelota de plástico, permanece durante más de un minuto en escena haciendo innumerable cantidad de <*ruidos y gestos*>, que podrían ser vistos como *el dialecto original de Vladimir*, sus ruidos emitidos también en la secuencia 12, y consecuentes, hacen que Vladimir <*no parezca humano*>, sino algo que es <*más abajo que el humano*>, en el esquema se mencionó que parecería <*animalito salvaje*> por connotación, ya que su dialecto lo hizo caer en el *barbarismo* del personaje, haciendo que la tragedia elevada caiga en ciertas vulgaridades aristotélicas, pero que combinadas con las primeras, crean un producto estéticamente sublime lleno de una verdad maravillosa.

Por tanto al conjugar todas estas interpretaciones, tanto a nivel visual como a nivel sonoro, es que el analista se aproxima al sentido semiótico de la narrativa poética *herzoguiana*, estos *signos audiovisuales* son los que han servido para determinar tanto el estilo, como las técnicas de lenguaje ocupadas frecuentemente por Werner Herzog, las cuales determinarán los resultados del análisis semiótico del fragmento.

#### 4.3.4.5. Valores estéticos.

Como se mencionó en el capítulo tercero, después de la Segunda Guerra Mundial, los artistas europeos alternativos y traumatizados decretaron unánimemente que “*La belleza había muerto*” por tanto el paradigma estético cambió y los valores de *sublimemente grotesco* o de *grotescamente sublime*, eran ya de uso frecuente y se mantienen aún hoy en día. En el caso específico del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, estos valores saltan a la vista ya que se han mencionado indiscriminadamente en el análisis semiótico *herzoguiano* del fragmento, por lo que habría que condensar de manera esquemática la forma en que estos valores interactúan dentro de la *fábula compleja* para entender de qué manera Werner Herzog juega con las emociones del espectador por medio del círculo estético establecido por el presente investigador en el capítulo anterior.

#### Círculo de la narración poética *herzoguiana* y sus categorías estéticas



Como se mencionó en puntos anteriores, los valores de este esquema deben ser interpretados por medio de su interacción como establecen Adorno y Sánchez Vázquez en sus estéticas, ya que los personajes de las dos



fabulas sencillas son mostrados por Werner Herzog de manera ambivalente, donde Harald pasa de <feo> a <bello> constantemente y Vladimir de <inocente> a <monstruoso>, pasando de <bajos> a <agraves>, pero la manera en que Herzog implanta los nombres de los personajes es la que hace que se identifiquen con *la comedia o la tragedia de la fábula*, aun así esta pasa de <cómica> a <trágica> y de ahí a <terrible>, creando un vaivén entre la <compasión> y el <horror> que producen estos personajes, así de una escena <sublime y elevada>, Herzog lleva a los espectadores a la esencia de <lo grotesco>, pero por medio de su particular punto de vista, <lo grotesco> se convierte en <sublime>, ya que la <hermosura del encuadre> siempre está presente en todo el fragmento convirtiéndolas en una <obra de arte de la cinematografía mundial>.

Como se digo en el capítulo anterior para Aristóteles, Homero era un gravísimo poeta, para Werner Herzog, Dante es uno de estos graves, para este trabajo de tesis y con base en este análisis de valores estéticos y poéticos, Werner Herzog forma parte de esos graves de la *poética audiovisual*. Ya que en referencia a la obra de Homero, Aristóteles se refiere a esté como el primero en dar una muestra de las gracias de la comedia combinadas sutilmente dentro de las tragedias; estos niveles de perfección en el estilo del lenguaje *herzoguiano* son los que al final logran conmover de manera contundente al espectador, quien por medio de los *espacios de indeterminación* estéticos, la *semiosis* de códigos y la interpretación sintáctica de la imagen, puede finalmente dotar de *interpretación al sentido del discurso poético* de este fragmento en particular. Por lo que a partir de todos estos cuadros y esquemas proyectuales el presente investigador puede adentrarse finalmente a los resultados producto de los datos arrojados en estos incisos, con los que se lograra comprobar la hipótesis planteada en este modelo.

#### **4.3.5. Resultados: aproximación interpretativa.**

En esta última fase del Modelo del Proceso del Diseño establecido por académicos y teóricos mexicanos de la U. A. M. Azcapotzalco, es donde se relacionaran todas las disciplinas con las que se dio análisis al fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” para encontrar el sentido poético de no-ficción de la primer película de no-ficción de largo metraje de Werner Herzog, llamada “*El País del Silencio y la Oscuridad*” y así poco a poco desentramar la pregunta de la hipótesis en la que se proponía como proyecto general la posibilidad de que este método de análisis cinematográfico pudiera funcionar para aproximar al analista y académico a cualquier película de no-ficción de Werner Herzog por medio de sus cualidades semióticas, narrativas y estéticas.

El orden de resultados estará precedido por los resultados aproximativos del lenguaje poético del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, para después calcarlos y aplicarlos al análisis de la película “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, los cuales estarán numerados por orden de relevancia, desde lo más evidente del discurso narrativo, hasta lo más oculto de sus lecturas estético poéticas, para después hacer lo mismo en referencia a la filmografía de no-ficción de Werner Herzog y descubrir si el cuestionamiento de la hipótesis

tiene una solución funcional real, dentro del mundo del Diseño y la Comunicación Visual y de su especialización en Medios Audiovisuales, Multimedia y Fotografía.

#### 4.3.5.1. Interpretaciones del fragmento.

El presente análisis proyectual del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, expone los siguientes resultados con base en cada una de las disciplinas que examinaron la obra, quedando de la siguiente manera:

- a) **Sintaxis de la imagen:** Por medio del *parado de la imagen* y su debida sintaxis de la imagen en un par de *fotogramas*, se recolectaron las características evidentes de la *materia* y *formas* cinematográficas del fragmento, con lo que se puede decir que: Werner Herzog dirigió tanto el encuadre como el punto de vista de la cámara de manera no convencional, en lo que respecta a los códigos del documental clásico de la época en que se grabó, ya que nunca mantuvo fija la cámara en trípode para ninguna de las entrevistas o planos, sino que está siempre se mantiene en movimiento, al tiempo que especifica de manera acentuada la *belleza* del encuadre recurriendo a los *cuatro tercios* como recurso de composición, la iluminación nunca es del todo preponderante en la imagen, con lo que dota al plano de una textura especial casi táctil, lo que resalta de manera explosiva en cuanto a los uso de la cámara y sus encuadres, es que Werner Herzog graba a sus personajes sabiendo que ellos no observan nunca la cámara, incluso lo más seguro es que sus personajes ni siquiera sepan que Herzog los está grabando, debido a su padecimiento, haciendo que la cámara cumpla su papel de *voyerista supremo*, dotándole de un poder de *observación casi morbosa*, creando cierta incertidumbre en algunos espectadores sensibles al espionaje y la exposición de niños discapacitados, pero para otros este papel de *voyerista supremo* dota a las imágenes de *pureza*, ya que presenta a sus personajes principales de manera *natural*, tal cual son, no actúan para ninguna cámara ni para el director, tal vez ni siquiera saben que significa *el hecho de participar de una película*, haciendo de los “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” un espectáculo algo morboso de observar a unos niños que no actúan sus padecimientos.
- b) **Narrativa poética:** Por medio del análisis de la *diégesis de la fábula* compleja desarrollada por Werner Herzog en el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” se demuestra que está claramente narrado de manera poética en términos aristotélicos, perfectamente ejecutado por Herzog en dos fabulas sencillas que van de lo cómico a lo trágico en muy pocas secuencias. Incluso se podría decir que la forma en que están acomodadas las secuencias del fragmento tienen un orden parecido al de los versos escritos u operísticos, ya que cada escena contiene ocho secuencias correspondientes a su fabula.

Lo relevante de la *diégesis herzogiana*, es la manera en que Herzog presenta primero “*La comedia trágica de los hermanos Harald y Michael*”, en la cual el clímax es convencional poético, ya

que va del reconocimiento a la revolución de la trama, pero para que el fragmento completo tuviera su propio *clímax global*, Werner Herzog decide comenzar con “*La tragedia terrible de Vladimir Kokol*” a partir de la revolución y luego generando que el espectador se reconozca a si mismo con el personaje haciéndolo caer en el abismo interpretativo de lo grotesco de Vladimir, convirtiendo al fragmento en una *fábula trágica lastimera y terrible*, tal como señalan las virtudes de la poesía aristotélica, que dice que lo importante no es lo que el poeta cuenta, sino la manera en que este cuenta los hechos, ya que no necesariamente tienen que tener relación con el espacio y el tiempo en que se grabaron, con lo que queda claro que si Herzog hubiera montado cinematográficamente las fabulas del fragmento de manera inversa, no generaría el mismo impacto *terrible*, esto es lo que al final dota de sentido a la poesía visual o escrita y encamina a la audiencia en dirección a la *verdad aristotélica herzogiana*.

- c) **Semiótica del lenguaje audiovisual:** El fragmento claramente contiene una *semiosis de códigos* particular que le da convención a un lenguaje de “autor” al que se ha denominado *herzogiano* y que como “estilo de autor” Werner Herzog los ocupa a discreción para transmitir mensajes que evoquen al <miedo>, <angustia>, <lastima> o <terror> en sus espectadores. Para esto, y desde el punto de vista del presente investigador, lo que hace Werner Herzog en el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” es contar la fábula desde “*La comedia trágica de los hermanos Harald y Michael*”, con quienes el espectador se identifica ya que le produce <muchísima lastima> la condición de estos niños, pero en especial con Harald, por medio de la escena de la ducha y la piscina en el gimnasio, ya que el uso de metáforas musicales logra conmover a la audiencia, quien al final por medio de sus connotaciones transforma a Harald en un <bailarín acuático>, al final de la escena Harald ríe tanto que si el espectador está correctamente *ausente de sí mismo* mientras observa las imágenes, fácilmente este también reirá acompañando la <lástima> que le produce Harald.

Lo claramente representativo a nivel semiótico es la manera en que Werner Herzog presenta a Vladimir Kokol, quien en la primer toma aparece <inocentemente sentado en el piso>, con su suéter azul y corbatita roja, parece casi de la misma edad que Harald, pero una vez que el narrador dice que Vladimir tiene 22 años, la identificación se rompe, se crea una primera catarsis acompañada de la <violencia> con la que se golpea la cara con la pelota, lo que puede ser claro es que la pelota posiblemente no le cause mayor daño por el material con el que esta hecha, pero el simple acto es tan <terrible y atroz> que transforma al personaje en un <pequeño monstruo prehistórico y deforme>, haciendo que tal vez el espectador se identifique con su propia <mente humana primitiva> la cual es trascendente al tiempo según Gustav Jung, con lo que se podría asegurar que Herzog estaría jugando con los *arquetipos trascendentales y universales jungueanos*, los cuales son presentados por Herzog de manera muy básica y remiten a cualquier espectador a <las cavernas oscuras y silenciosas del alma humana> en las que por puro <instinto de supervivencia> el humano sabe que no hay mayor <miedo> que pensar que con este tipo de discapacidades en tiempos prehistóricos simplemente se convertiría en <presa de algún depredador>, este signo de <supervivencia básica humana> en los llamados “tiempos

modernos” no es otro que el mismo <*sistema social*> el cual está lleno de <*tabús y supersticiones*> que se mantienen casi por tradición cultural dentro del <inconsciente colectivo> y los cuales durante milenios han <ido evocados> por los artistas más graves de la historia por medio de diferentes mecanismos estéticos y de estilo, debido a que la audiencia por lo regular tiene una inclinación sensorial hacia <el terror de la tragedia humana> y con respecto al <triumfalismo heroico humano>, en conexión permanente con <lo divino>, ya sea por un <castigo inevitable>, o por un <milagro trascendente>.

- d) **Estética artística:** El fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” contiene una estética propia “de autor”, con los que Werner Herzog evoca sensaciones valoradas estéticamente como los de “*la belleza*”, determinados principalmente por el encuadre de la cámara, que combinada con lo *grotesco* de los personajes y sus padecimientos, alcanza los valores estéticos de *sublimes*. Su interacción está precedida por la forma en que Herzog va de un valor a otro, creando una interpretación poética de los hechos de alto valor artístico y narrativo convirtiendo su propio tema social común a todo el mundo, en una pieza única dotada de un *espíritu terrible* en términos de Adorno, *su alma recibió un castigo divino*, y la misión de Werner Herzog es humanizar a estos discapacitados, así que por medio sus *espacios indeterminados de apreciación estética*, el espectador podría rellenar lo vacíos interpretativos del fragmento, por ejemplo diciendo que a través de las características más primitivas de los personajes, estos niños deben y tienen que ser vistos por el espectador siempre *como humanos, tal vez mas humanos que el humano mismo*; siempre y cuando el espectador tenga la conciencia de que la humanidad no es más que otra especie animal del planeta, de tal modo que si todos los humanos fueran animales, estos niños discapacitados en realidad tendrían acceso al mundo de una manera más sensible que la del resto de los humanos, ya que es un hecho que, si un humano carece de algunos sentidos, los que le restan se intensifican, por lo que posiblemente para el espectador, al identificarse de esta manera con los personajes, se pueda cuestionar, si estos personajes tal vez sienten los valores estéticos *sublimes* y *grotescos* de manera permanente a través del tacto, ya que éste estaría potenciado a tal nivel, que cada cosa que tocan podría ser tan novedosa o única que sus *emociones se exciten constantemente*, convirtiendo estas discapacidades en *milagros maravillosos del mundo sensorial*, este milagro trágico de la humanidad es el *espíritu* estético que le da vida a la obra de arte poético del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, el cual goza de un intenso valor estético *grotescamente- sublime*.

e) **Conclusiones del análisis del fragmento:**

1. **Realidad Cinematográfica:** Por tanto se podría decir que el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” **ES UNA OBRA DE ARTE POÉTICO DE NO-FICCIÓN CINEMATOGRAFICA**, ya que sensibiliza a su audiencia por medio de emociones y símbolos icónicos audiovisuales, los cuales están demasiado abiertos al universo connotativo e

indeterminado de la *verdad poética*, sin importarle a Werner Herzog si estos iconos evocan sentimientos *grotescos o sublimes*, hacendó que parezca que lo que realmente le importa es hacer evidente el *éxtasis de la verdad* de los personajes y sus padecimientos, vinculados con la imaginación con que el espectador cubre las connotaciones indeterminadas del fragmento analizado.

- 2. Realidad actual:** Por otro lado Werner Herzog propone al fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, como un símbolo universal de las dificultades con el lenguaje humano, nacer sensorialmente limitado puede ser realmente horrible, el solo pensarlo produce mucho estupor, ya que es un hecho que los seres humanos son sociales y necesitan comunicarse para relacionarse con su entorno, *la soledad* de estar en un mundo donde el ser humano desaparece si no entabla una relación táctil, deja muchísimo a pensar, ya que en ocasiones las personas que cuentan con todos sus sentidos y capacidades motrices tampoco se pueden comunicar correctamente.

Como llamado “*súper humano tecnológico*” que carece por lo regular de mecanismos adecuados de comunicación, intercambiando la sensibilidad sensorial por un puñado de odio y totalitarismo, donde educan a los niños diciéndoles que todos los seres humanos deben comunicarse en el mismo idioma, por los mismos medios, pensar lo mismo, consumir lo mismo, producir lo mismo y con el mismo lenguaje audiovisual; aquello que se llama *globalización* y no que respeta el lenguaje o el dialecto de la gente diferente al estándar convencional.

Se podría decir que algunas organizaciones tratan de solucionar los vicios en comunicación ayudando a la interconectividad humana, pero lamentablemente algunas otras organizaciones discapacitan socialmente al humano que no aprenda a usar un *smartphone* o que no se exprese en los usos y términos tecnológicos de la *era digital*, encerrándolos en la habitación de la indiferencia social, donde algunos seres humanos se refugian del exterior que los oprime, como en Japón donde los niños se encierran por años en sus habitaciones por decisión propia, ya que prefirieron no escuchar ni ver a sus padres, profesores, vecinos o compañeros de escuela. *Sordos y ciegos por elección propia*, sumergidos en el mundo virtual de internet donde son avatares de un universo paralelo imaginario. Por tanto este fragmento de Werner Herzog, sigue siendo tan actual como lo era en 1970.

Cabe volver a recordar que las anteriores interpretaciones no son de ninguna manera cerradas ni únicas, el espectador que tenga acceso a este modelo de análisis puede sacar sus propias conclusiones y cuestionar las aquí expuestas, pero habrá que señalar que estas interpretaciones están basadas en hechos factuales sumamente reales, los cuales se investigaron en el marco teórico-histórico y que se precisan vincular con los resultados del análisis, para entender el contexto en que se construyó el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” y situálos en la realidad de mundo histórico actual.

#### 4.3.5.2. Interpretación de la película:

Para plantear el sentido narrativo de la película “*El País del Silencio y la Oscuridad*” y por tanto sus correspondiente significados, por medio de la interpretación simbólico-narrativa del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, es necesario entonces hacer una descripción práctica de la manera en que Herzog puso la narrativa total de la historia partiendo desde el título de la película y desembocando en la forma en que integro al fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, el cual de entrada ya ha quedado demostrado que tiene una narrativa poética claramente aristotélica, por tanto si la película “*El País del Silencio y la Oscuridad*” también está narrada poéticamente, su misión o finalidad máxima sería la de transmitir una *verdad*, con lo que es necesario conocer la ubicación expresiva del fragmento dentro de la totalidad narrativa de la película, esto ayudara al investigador a saber si éste forma parte o no de una tragedia más grande, que podría tal vez ser *épica*, así se podrá aproximar, tanto al nivel de importancia de este fragmento, como de la expresión artística poética de la obra en conjunto y al mismo tiempo, saber si lo que Werner Herzog mismo llama *verdad extática*, se parece a la *verdad aristotélica*.

- a) **Interpretación a partir del título de la película:** Una evidencia relevante del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” en vinculación con la película “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, es precisamente el juego de palabras entre el título de la película, el nombre que Werner Herzog mismo le coloco al fragmento como capítulo interior de la *diégesis global* y la manera en que estos títulos juntos, juegan con la *materia y la forma básica de toda cinematografía*, ya que Werner Herzog genera la analogía de que si el humano carece de audiovisión, carecería entonces de humanidad; por lo que se puede decir que *sin audio-visión no existe el cine*, así Werner Herzog denota la importancia de los sentidos audiovisuales para que el humano se relacione con el mundo y el arte, haciendo del nombre una analogía elevadamente intelectual. Pero restaría hacer un par de preguntas para descifrar el nombre de la película: ¿Dónde se encontrarían entonces estos niños carentes de la *audio-visión*?, ¿Cuál es ese *país* al que pertenecen todos los personajes de la película y sus sufrimientos?, la respuesta seria que “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, es un lugar llamado *Soledad*, el cual es oscuro y silencioso, atroz y trágico, el cual es ilustrado por el propio Werner Herzog con la imagen de un paisaje borroso y sombrío al presentar el título de la película.
- b) **Finalidad narrativa poética de la película; la *verdad aristotélica* comparada con de la *verdad extática herzogiana*:** La película “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, está dividida narrativamente en varios capítulos: hay una presentación a modo de introducción, después un poema, seguido de una escena en que la señora Straubinger esta con otras dos señoras platicando. Después hay una separación titulada “*El Primer Vuelo*”, a manera de prefacio la cual tiene su propia narrativa, Herzog corta y pone otro título llamado “*Memorias*”; hasta este momento es que comienza con la presentación del

personaje de la Señora Fini Straubinger: su pasado, su presente, sus actividades y paseos, todo con su propia narrativa y alrededor de la figura de la Señora Straubinger como personaje principal; para después presentar otro poema que describe en alemán los sentimientos de los sordo-ciegos, el cual es *melancólico y triste*, a través de esto pasa a otra escena en la que representa las acciones y luchas sociales de la Señora Straubinger en ayuda de los discapacitados sensoriales de Alemania del Oeste dividida por la Guerra Fría, así como el gran trabajo que tiene que hacer esta mujer, la cual en si ya es un ejemplo de valor y compromiso para la humanidad.

Hasta aquí la película se presenta bastante convencional en su narrativa, pero poéticamente estructurada en sus partes separadas, aunque diera la impresión de que es un tipo de *tragedia triunfalista* e incluso podría haber terminado justo en ese momento con un final feliz y de alguna manera positivo, pero Werner Herzog hace la intromisión del capítulo “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, para detonar todos los componentes de la tragedia poética, su reconocimiento, revolución y pasión, por tanto este fragmento es el *clímax de la obra total* y este al final será el vehículo de la *verdad extática* la cual tendría que estar por regla aristotélica situada en el final de la película.

De tal modo se puede entonces asegurar que la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, está contada en forma de *fábula épica* dado a su duración y multiplicidad de comedias entramadas en varias tragedias, ya que la narrativa va de la tragedia de la Señora Fini Straubinger, hasta su gloriosa relación con el mundo la rodea, con la cual convierte su tragedia en aparente felicidad y triunfo ante la adversidad, pero Herzog deliberadamente extiende la duración de la película implantando el capítulo “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” con el cual, convierte todo este triunfo en obscuridad de nuevo, al exponer la tragedia de estos niños junto con la escena final de la película, haciendo que la insipiente felicidad sentida se convierta de nuevo en una tragedia dramática.

Para Aristóteles la *verdad poética* viene de la mano de la correcta construcción de metáforas y dialectos entre otras características del estilo perfeccionado del poeta, estos recursos aristotélicos hacen de la poética del fragmento *herzoguiano* de los “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” una construcción narrativa con una belleza natural, la cual no se asemeja a una historia común y ordinaria, donde no se da cuenta de un hecho, sino de un tiempo y ritmo determinados en el que ocurrieron, la única conexión entre los espectadores y los personajes es por medio de su fortuna o infortunio en la vida. Por tanto queda completamente claro que la *verdad extática* de Werner Herzog, es un recurso de *tragedia maravillosa* llena de *enigmas y misterios metafóricos*. Para facilitar la *maravilla* en la narración, Aristóteles recomienda al poeta hacerse de temas *naturalmente imposibles*, aparentando que son coherentes y con esto convirtiéndolas en *increíbles e inolvidables*.

Al terminar el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, con la imposible realidad creíble de Vladimir Kokol, Herzog deja suspendidos a los espectadores en la *maravilla aristotélica* o *éxtasis herzoguiano* de la *verdad absoluta y terrible del drama humano*, de lo que sería nacer con la discapacidad sensorial de sus personajes, a través de la identificación en la pantalla-espejo, con la que Herzog pasa a la última escena de la película, la cual está separada del fragmento analizado; esta escena final contiene toda la *pureza global de la verdad extática herzoguiana*, por lo que entonces el fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*”, es la fábula que da contexto al discurso del *éxtasis trágico humano y absoluto* de la película “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, después de este fragmento la última escena termina con la película, **haciendo que el espectador se quede en el vacío emocional de la verdad miserable y dolorosa de la fábula de los niños “Sordo-Ciegos de Nacimiento” y solo pueda rellenarlo con el éxtasis del drama trágico de la vida de la señora Fini Straubinger y sus amigos, quienes en si conforman toda la historia de la película “El País del Silencio y la Oscuridad”, a estos personajes el espectador los recordara para siempre ya que le quedaran mucho más preguntas que respuestas sobre su condición** y que mejor explicación sobre el final de la película que la que hace el mismo Herzog al decir que:

La cuestión es el contexto, cómo uno construye el contexto, cómo este contexto invade en tu corazón y como te llevas esto fuera a las calles dentro de tu vida. Es una cuestión, muy, muy importante, un elemento importante para hacer cine, y es lo mismo tanto en documentales como en películas de ficción. Si ustedes alguna vez han visto “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, es sobre personas que son sordas y ciegas al mismo tiempo, con un final increíble, donde si yo muestro el final por si solo sería bastante banal, un hombre quien es sordo y ciego subido en un banco, acompañado de su madre y un visitante, el camina alejándose, de pronto el solo siente algunas ramas de un árbol, un árbol de manzanas, lo seguimos y entonces él toca las ramas del árbol tratando de entender la configuración de las ramas. Y lo dejamos a solas.

Este es uno de los momentos más profundos, y elevadamente más rompedores que uno puede ver; durante hora y media la película va trabajando y trabajando en este final. Uno tiene que sensibilizar, sensibilizar a la audiencia algunas veces en eventos específicos. Si se sacara de contexto podría parecer insignificante, pero todo esto va adquiriendo un significado que nunca, nunca te dejara en la vida.



**Cuando vemos “El País del Silencio y la Oscuridad” nunca olvidamos el final.<sup>167</sup>**

Por tal motivo, para Herzog el contexto de su *discurso extático* lo es todo, ya que aquí es donde se detonan todas las *verdades profundas* de la película, entonces ya que el fragmento analizado de los “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” es el contexto del discurso *herzoguiano de la verdad extática* en la escena final, este fragmento como contexto y clímax sería el elemento más importante de toda la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, la que hace la conexión entre *la historia trágica pero triunfalista* del personaje principal de la Señora Straubinger, con *la mítica y absurda realidad trágica* del final en la que un hombre acaricia a un árbol de manera tan sensible que acompañados de la música de Vivaldi transforman toda la historia en un mensaje de *éxtasis humano*, rodeado de un halo de *verdad* más allá de lo posiblemente creíble, pero que sin embargo es parte del mundo histórico al que se le suele llamar real.

- c) **Sintaxis de la imagen en la película:** La composición del encuadre que establece Werner Herzog en toda la película, es una muestra de la genialidad, que dotan de una belleza particular y mística todos los aspectos de la imagen, aunque sus personajes sean discapacitados, donde lo que importa es su expresión deforme y el espacio que ocupan dentro del campo visual. Si el encuadre y la composición fueran los ojos de Dios, este vería a todos los humanos de manera bella y misericordiosa. Tal como posiblemente planeo sus encuadres Werner Herzog.
- d) **Narrativa poética de la película:** La narrativa antes analizada podría interpretarse diciendo que la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, Es la representación de la *más grave soledad humana*, en la que si no se establece un contacto táctil, el humano desaparece del mundo real e histórico, situándose en ese *país oscuro y silencioso lleno de amargura y dolor*, una épica trágica tan grave como absoluta.
- e) **Semiótica de la película:** La película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*” podría ser interpretada en su totalidad como un símbolo icónico del *<padecimiento mundial de la sordo-ceguera>*, la cual es vista por Werner Herzog como una *<tragedia universal>* que afecta al humano sin distinción de género, edad o condición cultural. Ya que las *<discapacidades comunicativas>* son comunes a todos, sin estas la humanidad estaría destinada a *<desaparecer>*, por tal motivo Herzog precisa de instrumentos documentales como el cine, para evitar que desaparezcan los símbolos que conectan a los humanos a través de la *<conciencia colectiva>*, donde imposiciones sociales como los de *<raza>* o *<belleza>*, carecen de sentido cuando se puede ver que la *<comunicación es una herramienta>* meramente humana, que ha sido utilizada por gobiernos y poderes para someter, por

---

<sup>167</sup> Werner Herzog (2012), “*Master Class, Festival 4+1*”, Rio de Janeiro, Brasil. <https://vimeo.com/56029436>

ejemplo, al espectador del cine, conservar y preservar este tipo de documentos llenos de <*signos audiovisuales universales*> es de suma importancia en la actualidad

f) **Estética artística de la película:** La obra en su totalidad absoluta es tan expresiva y abierta a interpretaciones semióticas y estéticas que podría definirse de *provocativa*, porque toca fibras tan sensibles del espectador que automáticamente las transforma en inolvidables, por tanto su *espíritu adorneano es trascendente*, porque no evoca a ninguna solución, simplemente porque no la hay, por lo tanto es infinita y eterna, única como todas las grandes obras del arte y su lugar en la historia está determinado a partir de su creación artística.

g) **Conclusiones del análisis de la película:**

1. **Realidad Artístico–cinematográfica:** Por tanto y como dijera el mismo Werner Herzog, la *épica documental* llamada “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, es una **OBRA ARTE VERDADERAMENTE PROFUNDA E INOLVIDABLE**, ya que al final convoca a la investigación, pero sobre todo a la imaginación de los espectadores los cuales solo responden al *éxtasis sublime de su absoluta incomprensión de los hechos históricos*, pero como la historia está narrada de manera poética todo se convierte en una *maravilla connotada e indeterminada* de la genialidad expresiva del artesano medieval llamado Werner Herzog, haciendo que su discurso desemboque en nuevos discursos como los aquí expresados.

2. **Realidad Comunicativa:** Es un hecho que en esta película Werner Herzog, muestra un problema básico de comunicación de dimensiones muy extremas, ya que expone de una manera clara que cualquier ser humano desaparece de su mundo una vez que éste pierde contacto sensitivo con él, por lo Herzog convierte esta película en un experimento sensorial que solo falta que se pudiera oler, ya que está lleno de ruidos, música, imágenes bellas de seres casi monstruosos, imágenes con texturas casi palpables, con lo que Werner Herzog logra comunicarse con su audiencia de manera sublime y espiritual, no solo por medio del cuerpo del texto, aquel espectador que esté debidamente identificado como niño ante el espejo, lograra establecer dicha comunicación sensorial.

el éxtasis como experiencia de vida es algo que se puede sentir por medio de cualquiera de los sentidos humanos, resulta un concepto abstracto pero es transmisible a través de la imagen y los sonidos en los documentales de Werner Herzog, ya que muestra un *nivel más profundo de realidad en el que conceptos como los de felicidad o infelicidad carecen de importancia en sus personajes*, ya que el ser sordo–ciego tal vez no representa una discapacidad, aunque sea una gran tragedia humana, sino que abre paso a la imaginación del sordo–siego, a la creación de todo tipo de mundos y sensaciones,

más allá del lenguaje, porque ¿Qué otra cosa es el cine?, sino producto de una imaginación que va más allá del lenguaje.

- 3. Tabús sociales de la Alemania del Oeste en 1970 y su conexión con la actualidad:** Algo que salto a la vista del presente investigador al hacer los primeros visionados de la película “*El País del Silencio y la Oscuridad*” y en especial del fragmento “*Sordo-Ciegos de Nacimiento*” es aquello mencionado en el capítulo dos, en el que se expone la forma en que se produjeron los *Kulturfilm* alemanes de la era *Nazi*, en los que se despreciaban y llamaban *humanos inferiores*, tanto a discapacitados como a enfermos mentales, así como homosexuales, extranjeros y personas de color; películas documentales donde se proponía la esterilización y posterior asesinato de miles de personas diferentes en Alemania y los países ocupados en Europa por el fascismo entre 1933 y 1945, a pesar de la posguerra, los alemanes seguían creyendo estas historias *eugenésicas de la raza perfecta*, con lo que es evidente a nivel cultural y educativo, la razón *atroz* por la que la familia de Vladimir Kokol prefirió encerrarlo y no enseñarle a comunicarse, simplemente por *miedo a la sociedad alemana*, la cual desde siempre, acostumbra señalar con el dedo para acusar o discriminar a quienes les parecen que son distintos a ellos.

En la actualidad esta realidad de exclusión y racismo es vivida por migrantes y refugiados de guerra que llegan a Alemania cruzando toda Europa, donde han sido juzgados por los medios noticiosos de terroristas *musulmanes*, o de ladrones latinoamericanos o africanos que se quedan con sus beneficios sociales. A pesar de que en la era moderna supuestamente todos los humanos son como cualquier otro, en la Europa civilizada solo basta con cambiar unos nombres, para que la propaganda siga promoviendo el mismo lenguaje nacionalista y xenófobo conservador de los viejos documentales *Nazis*.

Por tanto el solo hecho de manejar un tema “*tabú*” como este genera gran impacto social, pero Herzog se va al límite de lo políticamente correcto mostrando a niños discapacitados sensorialmente, estas imágenes causaron alarma en la sociedad conservadora alemana por lo que Herzog recibió algunas críticas, que con el tiempo, al cambiar la sociedad alemana, se convirtieron en elogios de la crítica, tanto por su valor artístico, como por su carácter de *representación de la realidad alemana de los años de división y pánico*.

Observando más de cerca aquella realidad de la Alemania de 1970 se parece a la actualidad del siglo XIX, donde aún se respiran los intentos gubernamentales mundiales de implementar métodos de control natal, llamados por algunos *ingeniería social*, donde compañías de alimentos se mezclan corporativamente con productores de tabaco, medicinas y armas, enfermando a la población principalmente pobre de países en vías de desarrollo económico, esto solo beneficia a oligarcas empresariales multinacionales, y no ayuda al desarrollo de la salud y calidad de vida humana. Encima de todo se culpa a estos países de sobre poblar con más pobreza a la tierra y hasta de que por su culpa

se está sobrecalentando el planeta, aberraciones como estas solo pueden compararse con la propaganda *Nazi* de Goebbels, solo que ahora no tienen cara ni nombre, como *personajes atroces de la tragicomedia humana*; la toxicidad en los alimentos, como en el aire y el agua, provocan deformidades prenatales como la sordo-ceguera, y una vez que las padece el ser humano es la misma sociedad de consumo tóxica la que los aísla socialmente.

Gracias a que existen personas dedicadas como la Señora Fini Straubinger y como el cineasta Werner Herzog, es que estas realidades del mundo histórico pueden ser expuestas, convocando a la reflexión de los espectadores los cuales quedan sumergidos en el *éxtasis de la verdad inexplicable de la barbarie humana y sus problemas de comunicación*, con lo que Herzog deja claro que el humano no es otra cosa sino *un animal interpretador de signos*.

#### **4.3.5.3. Relación entre el fragmento, la totalidad de la obra y el argumento de la hipótesis.**

Al establecer el caso y la proyección de un problema común al diseño, este proyecto de análisis cinematográfico presenta una hipótesis con la finalidad de darle una solución real y lógica a la problemática analítica del discurso poético *herzoguiano* en todos sus niveles interpretativos, a través de un fragmento de la película documental *“El País del Silencio y la Oscuridad”* con el que se pudiera resolver de manera aproximativa el entramado expresivo de la totalidad de la obra de no-ficción del maestro Werner Herzog.

Así que por medio del mismo modelo de análisis y apoyándose constantemente en la información expuesta en el capítulo dos, en la que se expuso la filmo-biografía de Werner Herzog, su teoría no escrita y sus relaciones semióticas expresadas en el capítulo tres; es que el investigador y usuario del modelo propuesto anteriormente podría “aproximarse un poco” a la totalidad expresiva del lenguaje poético *herzoguiano*. Cabe señalar que ésta solo sería una aproximación con algunos límites interpretativos, ya que lo más recomendable sería ver cada una de las no-ficciones de Werner Herzog por separado, escoger un fragmento y aplicar su debido análisis semiótico, narrativo y estético de acuerdo al modelo de análisis propuesto en esta tesis; para al final hacer una comparativa de resultados con la que una aproximación semiótico-interpretativa podría ser más certera, pero aun así por ser el *“El País del Silencio y la Oscuridad”* la película más representativa de la obra de Werner Herzog y definida por esta tesis como el corazón de su obra documental total, es que la presente exposición de interpretaciones puede ser tomada como válida y significativa para darle sentido a la *poética herzoguiana* sin importar que esta sea un poco limitada.

Ya que varias veces se ha mencionado que para Herzog sus películas son un cuerpo general más grande en el que se comparten muchas características entre ellas, una forma de analizar la obra en conjunto, es por medio de las interpretaciones que se hicieron sobre la película *“El País del Silencio y la Oscuridad”*, y

compararlas con las que podrían estar contenidas en varias de las películas de Werner Herzog localizando las conexiones de lenguaje y formas de expresión artística entre ellas.

- a) **Sintaxis filmográfica de la imagen:** En lo general Herzog siempre recurre a composiciones en *cuatro tercios*, los puntos de vista de la cámara siempre son muy dinámicos, casi nunca son fijos, pero con el tiempo fue perfeccionando y puliendo la *belleza* con que componía y mostraba el punto de vista de la cámara, en películas como “*Lecciones de Oscuridad*” la cámara tiene el punto de vista de pájaro, y en “*La Cueva de los Sueños Olvidados*” recurre a drones para crear el mismo efecto, aun así la imagen *herzoguiana* por lo regular siempre tiene una textura y un encuadre estilizado muy particular y que incluso ha sido copiado por varios otros documentalistas.
- b) **Narrativa poética en la filmografía:** Para esta interpretación será necesario hacer la comparativa con base en algunas características de la fábula aristotélicas:

- **Presentación de Personajes:** Como se ha citado en algunos párrafos de esta tesis los personajes *herzoguianos*, por lo regular siempre emergen de la oscuridad, son carentes de sombra y no poseen un lenguaje claro con que puedan comunicarse correctamente, son humanos solitarios y ausentes de un mundo que los agrede, algunos son presentados con nombres compuestos para hacer real la tragedia y en otras ocasiones con nombres cortos y apodos para introducir comedias, por ejemplo Walter Steiner de la película “*El Gran Éxtasis del Escultor de Madera Steiner*” quien es un escultor solitario en los Alpes Suizos y al mismo tiempo campeón mundial de salto de esquí, los vagabundo en “*La Soufrière: A la Espera de una Catástrofe Inevitable*”, los cuales no tienen nombre, el Dr. Glen Scott de la película “*El Hombre Enojado de Dios*” quien es un hombre solitario y furioso rodeado de cosas materiales, Dieter Dengler, en “*El Pequeño Dieter Necesita Volar*” quien sobrevivió a la jungla vietnamita tras quedar solo y abandonado a su suerte después de escapar de su secuestro. Y así podríamos seguir hasta abarcar todas y cada una de las películas de Werner Herzog, Timothy Treadwell, Mark Anthony, incluso su propio mejor enemigo Klaus Kinski, que era un loco salido de la sombra de su propio narcisismo histriónico.

- **Tragedias y comedias desarrolladas a partir de condiciones irreversibles, terribles y lastimeras de los personajes:** Estas suelen verse en la filmografía de Werner Herzog de manera evidente ya que en toda ocasión maneja una temática catastrófica producto de la irracionalidad humana, la fuerza de la naturaleza o ejercida a través de la profunda estupidez de sus personajes. Como la catástrofe infantil de la “*Balada del Pequeño Soldado*”, la explosión volcánica de “*La Soufrière: A la Espera de una Catástrofe Inevitable*” o la pena de muerte impuesta a un joven estúpido en “*Dentro del Abismo*”, entre otros tantos ejemplos.

Estas tragedias poéticas siempre son mostradas por Werner Herzog por medio de capítulos o lecciones que dividen la historia y su *diégesis* haciéndolas de mejor manejo y en las que puede insertar poemas propios, ajenos o de sus testigos, dando pie a algunas comedias sutiles o pequeñas fabulas con su propia narrativa *diegética*.

- **Relaciones entre duración de la cinta y la longitud de sus secuencias.** Dentro de la vasta gama de películas de no-ficción de Werner Herzog existen varias variantes de duración de la cinta, ha ido desde películas de menos de 30 minutos que contienen una sola y única tragedia cómica o comedia trágica y que en ocasiones no tienen diálogos por lo que son meramente connotativas por medio de la imagen, los movimientos de los personajes y la música. Como en “*Desde Hace Diez Mil Años*” que dura 12 minutos, o “*Peregrinaje*” que dura 21 minutos. Aun así indiferentemente de la duración de la película, Werner Herzog siempre hace uso del recurso de los planos largos, en ocasiones alentizados, en lo que se puede apreciar toda la *belleza* del encuadre y que sirve de *extensión aristotélica*, con la que dota a todas sus películas de buen gusto y estilo propio.

- **Finalidad poética global y su *verdad extática*:** Como se ha mencionado la búsqueda de una *verdad poética* es la finalidad de la poesía y que esta se alcanza con el perfeccionamiento de las técnicas y recursos estéticos del realizador, por lo que Werner Herzog partió de la película “*El País del Silencio y Oscuridad*”, en búsqueda de una *realidad más profunda* que le permitiera tanto a él, como a sus espectadores la posibilidad de hacerse de un punto de vista distinto de ver la *verdad* del mundo histórico, esta perfección ha llevado a Werner Herzog a la idea poética de falsificar la realidad para *representarla como imitación poética sublime*.

Ficcionalizaciones tales como no determinar bien los nombres de sus personajes, implantar ideas en el espectador por medio del narrador acerca de las motivaciones de los personajes, insertando citas que no son reales como en “*Lecciones de Oscuridad*”, haciendo que los personajes de la tragedia interactúen de manera poco natural como en el “*Diamante Blanco*”, o integrando personajes que de primera impresión podrían parecer fuera de contexto pero que en realidad encaminan al espectador rumbo a la *verdad extática*, como el simio fumador en la película “*Ecos de un Reino Sombrío*”, o la ilustración del chimpancé que cabalga una cabra rumbo al horizonte y algunas otras particularidades de la película “*Encuentros en el Fin del Mundo*”.

En resumen todas las películas documentales Werner Herzog contienen de algún modo estructuras poéticas en su discurso, afectados principalmente desde la realización de su primer largometraje documental llamado “*El País del Silencio y la Oscuridad*”.

- c) **Semiótica audiovisual filmográfica:** En todas las películas *herzoguianas* de no-ficción se antepone una diversidad enorme de símbolos audiovisuales en su discurso poético, las obras de Werner Herzog son sumamente comparables con la ópera clásica europea, en la que se construyen discursos por medio de música y versos poéticos llenos de significados culturales, que por regla son *sublimes* y *grotescos*, ya que Werner Herzog siempre los vincula a la *<tragedia humana>*, con base en la exposición de *<temas tabú>* que no necesariamente son los convencionales, sino que en ocasiones son tan evidentes que nadie los menciona. Con lo que de manera simbólico-icónica y auditiva permanecen en la memoria de sus espectadores como *<referentes universales de la barbarie, la estupidez y la expresión lingüística o artística de sus personajes y testigos>*.

Películas inolvidables como “*Wodaabe: Los Pastores del Sol*”, en la que simboliza a los *<nómadas>* africanos y sus tradiciones *<a punto de la extinción>* por comenzar una vida *<sedentaria>* recogiendo y vendiendo *<basura tecnológica de países europeos>*, la exposición *<tabú de las discapacidades>* en los niños y adolescentes alemanes en “*Futuro Limitado*” demostrando que tienen deficiencias motrices o sensoriales, pero que siguen *<siendo humanos sumamente sensibles e inteligentes>*; la *<desesperación humana por sobre salir>* en una sociedad que oprime los sueños como en “*El Hombre Oso*”, donde Timothy Treadwell encarna la *<soledad de un hombre>* cuyos traumas y sueños lo llevan a la *<muerte>*. Así por medio de diversas metáforas y dialectos es que Werner Herzog le da voz a sus personajes tratando de *<humanizarlos>* y rescatarlos del sótano de la indiferencia humana, símbolos como *<miedo>*, *<muerte>*, *<desesperación>*, *<angustia>*, *<extremo>*, *<definitivo>*, entre otros, siempre juegan un papel preponderante en el código del *lenguaje herzogiano*, que con el tiempo y por medio de la perfección los ha pulido de tal forma que el espectador se ve abrumado al ausentarse en la pantalla porque en ocasiones no le alcanzan sus propias denotaciones para abarcar el vasto universo abierto a las connotaciones de la filmografía de no-ficción de Werner Herzog y que incluso si no existieran vínculos connotativos reales entre el espectador y dichas imágenes, Herzog buscaría la forma de *<darles sentido por medio de la música>*, cambiando todas las interpretaciones simbólicas denotadas, por *<valores estéticos superiores al entendimiento de la imagen por sí misma>*, por lo que siempre se le exige *<un esfuerzo muy grande a su audiencia>* para poder comprender e *<interpretar todas las dimensiones poéticas en sus metáforas universales>*, motivo por el cual se comenzó con toda esta investigación.

- d) **Estética artística filmográfica:** A partir de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*” Werner Herzog comienza a declararse en búsqueda de *imágenes puras*, las cuales doten de estética a sus imágenes cinematográficas arqueológicas, siempre construyendo su narrativa, sus encuadres y puntos de vista con base en teorías estéticas y expresión artística europeas, pero no de cualquier autor, por lo regular siempre hace referencias a filósofos y estetas trascendentes desde hace cientos de años como Dionisio Longuino, ya que lo único que parece importarle a Werner Herzog es que sus espectadores se conecten con lo *sublime* y *trascendente del espíritu* de cada una de sus obras,

por lo que es capaz de falsificar, evidenciar y dejar puntos indeterminados los cuales son rellenados por el espectador a gusto personal, así que cada una de las películas de Werner Herzog contiene un *alma que les da vida propia*, como alquimista medieval en búsqueda de la iluminación de su audiencia.

**e) Resultados finales:**

A manera de resultado global del proyecto de investigación establecidas en este Modelo del Proceso de Diseño para un fragmento de la película documental “*El País del Silencio y la Oscuridad*”, se puede decir de manera categórica que la hipótesis se puede resolver por medio de los esquemas presentados en estos análisis, aunque desde el particular punto de vista del investigador de esta tesis, la solución a la problemática hipotética no puede ser absoluta:

- 1. Realidad Cinematográfica:** A pesar de que Werner Herzog construyó sus primeras películas documentales de manera ciento por ciento poética, con el tiempo fue perfeccionando y estilizando sus discursos, propio de un artista que no para ningún año de crear cine, por lo que en ocasiones, casi cronológicas, Werner Herzog ha implementado nuevos mecanismos e hibridaciones documentales para hacer más efectiva la transmisión de su mensaje, combinaciones textuales del documental performativo con el poético en películas como “*Muerte por Cinco Voces*”, o del documental interactivo con el poético en “*Diamante Blanco*” y hasta incluso entre el falso documental y la poesía visual pura en “*Allá en el Azul Profundo*” son claros ejemplos de que para Werner Herzog lo importante es el *mensaje extático* de su obra, por lo que es capaz de ejecutar con limpieza dichas modalidades textuales del documental con lo que genera muchísimos nuevos discursos propios para los que la poética aristotélica no alcanza.
- 2. Realidad Tecnológica:** Por otro lado los cambios tecnológicos en la cinematografía ha permitido juegos visuales que en 1970 no existían, y que Werner Herzog ha sabido aprovechar en función a la atmósfera que desea que el espectador perciba, como en la película de la “*Cueva de los Sueños Olvidados*” en la que hace uso del 3D para transmitir la atmósfera de las pinturas rupestres y el juego de sombras dándoles movimiento.
- 3. Realidad Poético Audiovisual:** Por medio del análisis y los resultados obtenidos en esta investigación el espectador y académico se involucran de manera efectiva con la *poética audiovisual* particular de Werner Herzog identificando los niveles poéticos de la obra *herzoguiana*, y con estos establecer la comparativa pertinente, con lo que se demuestra que la aproximación semiótica del lenguaje poético puede ser útil a cada película de Werner Herzog ya que éste no cambia mucho a pesar de la evolución cinematográfica y que este acercamiento se establece por medio del modelo de análisis propuesto por



la presente tesis, con las limitantes de saber que nada en cuanto a análisis cinematografía puede ser visto como definitivo y absoluto.

El presente modelo de análisis e investigación dejara abiertas todas las posibilidades interpretativas de la obra de Werner Herzog, por un lado para que se generen discusiones, debates y opiniones que se opongan o acierten con los resultados aquí expuestos, haciendo que el tema también se convierta en infinito, pero por otro lado también se busca que por medio de este análisis se abran nuevas investigaciones e interpretaciones que generen nuevos discursos, herramientas, métodos e incluso, por qué no, una que otra convención semiótica con la que se concrete cada vez más la infinidad maravillosa de apreciaciones del mensaje como producto audiovisual diseñado por un poeta cinematográfico como el gran maestro Werner Herzog.

## Conclusiones.

A manera de conclusión general de esta tesis, queda aún por resolver la hipótesis planteada al inicio de la investigación, en la que se manifestaba la posibilidad de que el modelo de análisis cinematográfico expuesto en el capítulo cuarto, pueda servir para interpretar el sentido narrativo de cualquier producto audiovisual, al realizar la pregunta, el investigador estaba completamente consiente de lo grande que era el proyecto, pero por fin se le puede dar solución a ese cuestionamiento, por medio de las relación del problema audiovisual y las disciplinas con las que se analizó la estructura cinematográfica de Werner Herzog.

- 1. Sintaxis de la imagen audiovisual.** Los modelos esquemáticos instrumentales para el análisis de la imagen fijas y el diseño del *découpage* sirven para cualquier tipo de imagen audiovisual, siempre y cuando estos fueran construidos a partir de las características particulares del cine de no-ficción en general y para la modalidad textual que se prefiera, por tanto es posible que algunos productos audiovisuales tengan diferentes rasgos que puedan ser integrados al *découpage de no-ficción* ampliando su contenido, aun así las bases expuestas pueden servir de referencia para desarrollar más cuadros generando conocimiento, en lo que respecta a la sintaxis de la imagen cinematográfica sus usos casi no cambian, ya que toda imagen necesita de una composición y un encuadre por medio de un punto de vista, por tanto esta disciplina es aplicable a cualquier producto audiovisual.

2. **Narrativa poética audiovisual:** Aquí si existe un detalle que puede tirar abajo los cuestionamientos de la hipótesis, ya que mientras se investigaba esta tesis, se fue descubriendo que *la poética visual* es un recurso, que en un tiempo se usó de manera absoluta por el cine, pero que en la actualidad es uno de tantos recursos expresivos que pueden estar en algunos productos audiovisuales de manera mezclada con otras modalidades textuales, es una realidad que existen varios tipos de narrativa para contar una historia, por lo que esta parte del análisis solo se puede aplicar para productos audiovisuales poéticos, aun así se pueden integrar distintos tipos de análisis narrativo al resto del modelo y de igual forma se obtendrían resultados útiles para interpretar el sentido narrativo del discurso audiovisual.
  
3. **Semiótica audiovisual:** A nivel semiótico queda bastante claro que la aproximación resulto efectiva y fue explicada en diferentes términos audiovisuales, con los que se podría hacer un análisis de cualquier producto audiovisual, ya que independientemente de si los signos y códigos cambian de director a directo y de producto a producto, la construcción del sentido semiótico de las imágenes es el mismo, claro está en términos occidentalizados, donde <miedo es miedo> y existen <mil formas de exponerlo> pero el signo es el mismo y es universal, con lo que queda decretado que el <lenguaje de signos audiovisuales es asimilado de manera universal>, ya que un <mexicano> con su respectiva <cultural y educación>, puede aproximarse al <entendimiento> de una producción <meramente alemana>, lo único que se precisa, como con todo lenguaje, es <intensificar la alfabetidad auditiva y visual del investigador> y que esté debidamente motivado en <descifrar los misterios simbólicos de las imágenes en movimiento>.
  
4. **Estética audiovisual:** El manejo que se hizo en esta tesis sobre la estética no sirve solo para productos audiovisuales, sino que se extiende al mundo de las apreciaciones artísticas, todo aquello que evoque sensaciones espirituales y físicas con tan solo mirarlo; aunque no todo lo que se observa es artístico pero puede ser estético, las interpretaciones están dentro de cada humano y funcionan de diferentes maneras, lo que a esta tesis le pudo haber parecido *hermoso o sublime*, a otros les podría parecer *horrible y grotesco*, con lo que todos sus aspectos también podrían ampliarse, aun así el modelo estético propuesto es funcional y se puede relacionar con cualquier tipo de narrativa audiovisual.

Revisando estas conclusiones se resuelve la hipótesis diciendo que las herramientas e instrumentos metodológicos fueron debidamente escogidos para el objeto de estudio, pero que no abarcan todos los vértices de la *comunicación audiovisual*, debido a que estos son inabarcables en una investigación de tesis, pero como se expuso durante los últimos capítulos, el modelo propuesto está completamente abierto a modificaciones, se le pueden quitar y agregar elementos con base a otros casos, y sus posibles interpretaciones son igualmente flexibles, por lo que si este modelo se ocupa a modo de referencia para futuras investigaciones sería bastante útil, ya que la mayoría de los elementos analizables del lenguaje audiovisual se comparten en cuanto a su materia

básica y su forma, quedando este trabajo centrado específicamente en el *lenguaje poético audiovisual*, aunque abierto a la posibilidad de que a niveles de sintaxis, semiótica y estética de la imagen, *pueda utilizarse como modelo de análisis de cualquier producto audiovisual*, con lo que la presente tesis permanecerá en la biblioteca de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, a la espera de que alguien amplíe sus conclusiones y extienda el modelo construyendo uno nuevo o realizando comparativas *herzoguianas* a productos audiovisuales *comunes al diseño de mensajes audiovisuales, multimedia y fotográficos*.

## Bibliografía.

- ADORNO, Theodor (1970). *“Teoría Estética”*. Edit. Taurus Ediciones, Madrid, España.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel (1990). *“Análisis del Film”*. Edit. Paidós. Barcelona, España.
- ARISTÓTELES (1948), *“El Arte Poética”*. Trad. José Goya y Muniain. Edit. Espasa Calpe, Colección Austral.
- ARIZA, Javier (2008), *“Las Imágenes del Sonido”*, Edit. Universidad de Castilla-La Mancha, España
- BARNOUW, Erik (1996). *“El Documental Historia y Estilo”*. Edit. GEDISA, España.
- BARSAM, Richard M. (1973). *“Non-Fiction Film a Critical History”*. Edt. Indiana University Press. E. U.
- BRISSET, Demetrio E. (2011), *“Análisis fílmico y audiovisual”*, Edit. UOC, Barcelona, España.
- BENJAMIN, Walter (1969). *“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”*. Edit. Schocken Books. New York.
- CHION, Michel (1993), *“La Audiovisión”*, Edit. Paidós Comunicación. Barcelona, España.
- CRONIN, Paul (2002). *“Herzog on Herzog”*. Edit. Faber & Faber, Londres, Inglaterra.
- DANIEL JANET. Fernando, TOCA FERNÁNDEZ, Antonio (1992). *“Contra un Diseño Dependiente”*, Edit. U. A. M. Azcapotzalco, Colección CYAD. México. p.10.
- DOMINGUEZ REY, Antonio (2013), *“Texto, Mundo, Contexto: Intersticios (Génesis discursiva)”*, Edit. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- DONDIS, Dondis A. (1992). *“La Sintaxis de la Imagen, Introducción al Alfabeto Visual”*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona España.
- ECO, Umberto (1999). *“Arte y Belleza en la Estética Medieval”*, Edit. Lumen S. A. Barcelona, España.
- ECO, Umberto (1986). *“La Estructura Ausente”*, Edit. Lumen S. A., España.
- ECO, Umberto (1990), *“Semiótica y filosofía del lenguaje”*, Edit. Lumen. Barcelona, España.
- ECO, Umberto (1994). *“Signo”*, Edit. Labor, España.

- EISNER, Lotte (1980). *“El Cine Mudo Alemán”*. Neuilly, Francia.
- FLINN, Caryl (2004). *“The New German Cinema. Music, history and the matter of style”*. Edit. Barkeley: University of California Press. EE UU.
- GRASS, Günter (1959). *“El Tambor de Hojalata”*. Edit. Punto de Lectura. Madrid, España.
- GROF, Stanislav (2002). *“La Psicología del Futuro: Lecciones de la investigación moderna de la consciencia”*. Edit. La liebre de Marzo. Barcelona, España.
- JUNG, Carl G. (1995). *“The Archetypes and Collectiv Unconscious. Collected Works”*, Vol.9, Edit. Bollingen Series 20. Periceton University Press, EE UU.
- KRACAUER, Siegfried (1995). *“De Calgari a Hitler”*. Edit. Paidós. Barcelona.
- KREIMEIER, Klaus (1996). *“The Ufa Story. A History of Germany’s Greatest Film Company 1918-1945”*. Edit. Hill and Wang, Nueva York.
- LEDO, Margarita (2004), *“Del Cine-Ojo a Dogma 95”*. Edit. Paidós, Barcelona, España.
- LEÓN, Isaac (2008). *“Grandes Ilusiones, (de Eisenstein a la neo-comedia romántica)”*. Edit. Uqbar, Chile.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (2007). *“La Visión de los Vencidos”*. Edit Universidad Autónoma de México. México.
- METZ, Christian (2002), *“Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), Volumen I”*, Edit. Paidós. Barcelona, España.
- METZ, Christian (2001), *“Psicoanálisis y Cine, El significante Imaginario”*, Edit. Gustavo Gilli. Barcelona España.
- MCLUHAN, Marshall (1964), *“Comprender los Medios de Comunicación: Las extensiones del ser humano”*. Edit. Paidós, Iberica S.A. España.
- MOLES Abraham (1991), *“La Imagen Comunicación funcional”*, Edit. Trillas. México.
- NICHOLS, Bill (2001). *“Introduction to Documentary”*. Edit. Indiana university press. E. U.
- NICHOLS, Bill (1997), *“La Representación de la Realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental”*. Edit. Paidós, México.
- PALAZÓN, María Rosa (julio 2010), *“Reflexiones sobre el Significado y Límites del Término: Estética”*. Revista de Filosofía “Eikasía”, año V, 33.
- de PEDRO Gonzalo y GÓMEZ Laura (2007). *“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 Edit. Ediciones de la Filmoteca, Valencia.
- PEIRCE, Charles Sanders (1991) *“La Ciencia de la Semiótica”*. Edit. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.
- PLANTINGA, Carl (1997). *“Retic and Representation in Nonfiction Film”*. Edit. Cambridge University Press, E. U.
- RABIGER, Michael, (2004). *“Tratado de Dirección de Documentales”*. Edit. Ediciones Omega S.A., España.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2001). *“Diccionario de la Lengua Española”*, Edit. RAE, España.
- ROMÁN, Alejandro (2008), *“El Lenguaje Musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica”*, Edit. Visión Libros. Madrid España.
- SÁNCHEZ de ANTUÑANO, Jorge B, GUTIÉRREZ, Martín L.. (1992). *“Contra un Diseño Dependiente”*, Edit. U. A. M. Azcapotzalco, Colección CYAD. México.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (2005). *“De la Estética de la Recepción, a una Estética de la Participación”*, Edit. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México.

- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1992). “*Invitación a la Estética*” Edit. Ramdom House, México.
- SANDOVAL, Teresa (1995). “*Historia del Cine Documental Alemán 1896–1945*”. Edit. Alambra, México.
- de SAUSSURE, Ferdinand (1945), “*Curso de Lingüística General*”. Edit. Losada S.A. Buenos Aires, Argentina.
- SELLÉS, Magdalena (2008). “*El Documental*”. Edit. UOC. Barcelona, España.
- SIETY, Emmanuel (2004), “*El Plano, en origen del cine*”, Edit. Paidós Ibérica. España.
- THIELLE, Jens (1995) “*Las Enseñanzas del Pasado: Rotation (1949)*”, ensayo extraído de la compilación “*Cien Años de Cine vol 3. 1945-1960*”. Compilado por, Werner Faulstich y Helmut Koyte. Edit. Siglo Veintiuno. España.
- VERÓN, Eliseo (1987). “*La Semiosis Social*”, Edit. Gedisa, Buenos Aires.
- WALSH, Geen (1980). “*Images at the Horizon: a workshop with Werner Herzog*”. Edt. Faces Multimedia Center. New York
- WEINRICHTER, Antonio (2005). “*Desvios de lo Real, el cine de no ficcion*”. Edit. T&B Editores. Madrid, España.
- ZECCHETTO, Victorino (2002), “*La Danza de los Signos, Nociones de Semiótica General*”, Edit. Abya-Yala. Ecuador.

## Filmografía General.

- BLOMKAMP, Neill (2009). “*Distrito 9 (District 9)*”, Prod. Peter Jackson, Sud Africa.
- BUÑUEL, Luis (1932). “*Las Hurdes, Tierra sin Pan*”, Prod. Ramón Acín Aquilué, España.
- COLE, Steve (2008). “*Imagine: Werner Hersog- Beyond Reasons*”, Temporada 11, episodio 6. Prod. BBC, Inglaterra.
- CROSLAND, Alan (1927). “*El cantante de Jazz (The Jazz Singer)*”, Prod. Jack Warner, EE. UU.
- EDISON, Thomas A. (1895). “*La Ejecución de Mary, Reina de Escocia (The Execution of Mary, Queen of Scots)*”, Prod. Thomas A. Edison, EE. UU.
- EISENSTEIN, Sergei (1925). “*Acorazado Potemkin (Броненосец Потёмкин)*”, Dir. y Prod. Sergei Eisenstein, URSS.
- EISENSTEIN, Sergei (1928). “*Octubre (Октябрь)*”, Dir. y Prod. Sergei Eisenstein, URSS.
- EJERCITO INGLES (1916). “*La Batalla de Somme (Battle of the Somme)*”, Prod. William F. Jury, Inglaterra.
- FIENNES, Sophier (2012). “*The Pervert’s Guide to Ideology*”. Prod. Rest of World, Reino Unido.
- FLAHERTY, Robert J. (1922). “*Nanook el Esquimal (Nanook of the North)*”, Prod. Revillon Frères, EE. UU.
- GERDES, Herbert (1936). “*Enfermo Hereditario (Erbkrank)*”, Prod. Rassenpolitisches Amt, Alemania.
- HERZOG, Werner (2012), “*Master Class, Festival 4+1*”, Rio de Janeiro, Brasil. <https://vimeo.com/56029436>
- HIPPLER, Fritz (1940). “*El Eterno Judío (Der Ewige Jude)*”, Prod. Deutsche Film Gesellschaft, Alemania.
- HIPPLER, Fritz (1940). “*Campaña en Polonia (Feldzug in Polen)*”, Prod. Deutsche Filmherstellungs, Alemania.
- KAREL, William (2002). “*El Lado Oscuro de la Luna (Opertation Lune)*”, Prod. Luc Martin-Gousset, Francia.
- LUMIÈRE, Hermanos (1895). “*La Salida de la Fábrica (La Sortie des Usines)*”. Dir. y Prod. Luis Lumière, Francia.

- LUMIÈRE, Hermanos (1895). “*La Llegada de un Tren a la Estación de la Ciotat (L'arrivée d'un train à la Ciotat)*”, Prod. Hermanos Lumière, Francia.
- MÈLIÉS, George (1902). “*Viaje a la Luna (Le Voyage dans la Lune)*”, Prod. George Mèliés, Francia.
- MÈLIÉS, George (1912). “*A la Conquista del Polo (À la conquête du Pôle)*”, Prod. George Mèliés, Francia.
- MYRICK, Daniel y SÁNCHEZ Eduardo (1999). “*El Proyecto de la Bruja de Blair (The Blair Witch Project)*”, Prod. Erase, EE.UU.
- MOISSON, Charles (1896). “*La Coronación de Nicolás II (Le couronnement du tzar Nicolas II)*”. Prod. Hermanos Lumière, Francia.
- MOISSON, Charles (1886). “*Bajo los Tilos (Unter den Linden)*”, Prod. Hermanos Lumière, Francia.
- MORRIS, Errol (1988). “*La Delgada Línea Azul (The Thin Blue Line)*”, Prod. Mark Lipson, EE. UU.
- MUYBRIDGE, Eadweard (1878). “*El Experimento del Caballo en Movimiento*”. California EE. UU.
- N.S.D.A.P. (1933). “*Día de Potsdam (Tag von Potsdam)*”, Prod. Chronos Film GmbH, Berlín.
- PENN, Zak (2005). “*Incidente en el Lago Ness (Loch Ness Incident)*”, Prod. Werner Herzog, Inglaterra.
- RAY, Man (1926). “*Emak Bakia*”, Prod. Man Ray, Francia.
- REINER, Rob (1947). “*Spinal Tap (This is Spinal Tap)*”, Prod. Karen Murphy, EE UU.
- RIEFENSTAHL, Leni (1933). “*Día del partido del Reich 1933 (Reichs-parteitag 1933)*”, Prod. N.S.D.A.P. Abteilung, Alemania.
- RIEFENSTAHL, Leni (1934). “*El triunfo de la Voluntad (Triumph des Willens)*”, Prod. N.S.D.A.P. Abteilung, Alemania.
- RIEFENSTAHL, Leni (1938). “*Olimpia (Olimpia)*”, Prod. N.S.D.A.P. Abteilung, Alemania.
- ROUCH, Jean y MORIN, Edgar (1960). “*Crónica de un verano, Paris (Chronique d'un été Paris)*”, Prod. Argos Film, Franca
- RUTTMAN, Walther (1926). “*Berlín, Sinfonía de una Gran Ciudad (Berlin-Die Sinfonie der Grosstadt)*”, Prod. Walther Ruttmann, República de Weimar.
- ROSSELLINI, Roberto (1949). “*Alemania Año Cero (Germania Anno Cero)*”, Prod. Tevere Film, Italia.
- HACHMEISTER, Lutz (2005). “*The Goebbels Experiment*”. Prod. Spiegel TV. Alemania.
- SCHULTZ, Ulrich (1930). “*Mezcla del Mundo Animal (Bunte Tierwelt)*”, Prod. Universum-Film AG (ufa), Kulturabteilung, Berlín.
- WENDERS, Win (1985). “*Tokio-Ga*”. Prod. Chris Sievernich Filmproduktion. EE UU – Alemania.
- WISEMAN, Frederick (1967). “*Titicut Follies*”, Prod., Frederick Wiseman, EE.UU.
- WRIGHT, Basil (1934). “*Canción de Ceylon (Song of Ceylon)*”, Prod. John Grierson, Inglaterra.

## Filmografía de No-Ficción de Werner Herzog

- 1968. *“Latzte Worte” (Última Palabra)*
- 1968. *“Latzte Worte” (Última Palabra)*
- 1969. *“Massnahmen gegen Fanatiker” (Precauciones Contra Fanáticos)*
- 1969. *“Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika” (Los Médicos Voladores de África Oriental)*
- 1971. *“Behinderte Zukunft” (Futuro Limitado)*
- 1971. *“Land des Schweigens und der Dunkelheit” (El País del Silencio y la Oscuridad)*
- 1973. *“Die Grosse Ekstase der Bildhners Steiner” (El Gran Éxtasis del Escultor de Madera Steiner)*
- 1976. *“How Much Wood Would a Woodchuck Chuck”*
- 1978. *“La Soufrière: Warten auf eine Unausweichliche Katastrophe” (La Soufrière: A la Espera de una Catástrofe Inevitable)*
- 1980. *“Glaube und Würungh: Dr. Glen Scott Fernsehprediger” (El Hombre Enojado de Dios)*
- 1980. *“Huie´s Sermon” (El Sermon de Huie)*
- 1984. *“Ballade von Kleinen Soldaten” (Balada del Pequeño Soldado)*
- 1984. *“Glasherbrum, Der Leuchtende Berg” (La Montaña Luminosa)*
- 1984. *“Selbstoptrait” (Autoretrato)*

- 1989. *“Wodaabe - Herdsmen of the Sun” (Wodaabe – Los Pastores del Sol)*
- 1990. *“Echos aus einem Düsternen Reich” (Ecos de un Reino Sombrío)*
- 1991. *“Jag Mandir: Das Exzentrische Privattheater des Maharadjah von Udaipur” (Jag Mandir: El Excéntrico Teatro Privado del Maharadjah de Udaipur)*
- 1992. *“FilmStunde” (Lecciones de Filmación)*
- 1992. *“Lektionen in Finsternis” (Lecciones de Oscuridad)*
- 1993. *“Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland” (Campanas Desde lo Profundo: Fe y Superstición en Rusia)*
- 1995. *“Tod für Fünf Stimmen” (Muerte por Cinco Voces)*
- 1997. *“Little Dieter Needs to Fly” (El Pequeño Dieter Necesita Volar)*
- 1999. *“Schwingen der Hoffnung” (Alas de Esperanza)*
- 1999. *“Mein Liebster Feind” (Mi Querido Enemigo)*
- 1999. *“God and the Burdened” (Dios y el Agobiado)*
- 2001. *“Pilgrimage” (Peregrinaje)*
- 2002. *“Ten Thousand Yers Ago” (Desde Hace Diez Mil Años)*
- 2003. *“Well of Time” (La Rueda del Tiempo)*
- 2004. *“The White Diamond” (El Diamante Blanco)*
- 2005. *“Grizzly Man” (El Hombre Oso)*
- 2005. *“The Wild Blue Yonder” (Allá en el Azul Salvaje)*
- 2007. *“Encounters at the End of the World” (Encuentros en el Fin del Mundo)*
- 2009. *“La Bohème”*
- 2010. *“Happy People”: A Year in the Taiga (Personas Felices: Un Año en la Taiga)*
- 2011. *“Cave of Forgotten Dreams” (Cueva de los sueños Olvidados)*
- 2011. *“Into the Abiss” (Dentro del Abismo)*
- 2012-2013. *“On Death Row” (En el Corredor la Muerte)*
- 2012. *“The Killers: Unstaged” (Los Killers: fuera del escenario)*
- 2013. *“From One Second to the Next” (Por un Segundo para el Siguiete)*
- 2015. *“Hate in America” (Odio en América)*



## Filmografía de Ficción de Werner Herzog

- 1962. “*Herakles*” (*Hércules*)
- 1964. “*Game in the Sand*” (*Juegos en la Arena*)
- 1967. “*Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz*” (*La Singular Defensa del Fuerte Deutschkreutz*)
- 1968. “*Lebenzeichen*” (*Signos de vida*)
- 1970. “*Auch Zwerge Haben Kein Angefangen*” (*También los Enanos Empiezan Pequeños*)
- 1970 “*Fata Morgana*”
- 1972. “*Aguirre´s, der Zorn Gottes*”. (*Aguirre, la Cólera de Dios*)
- 1974. “*Kaspar Hauser: Jeder für Sich und Gott Gegen Alle*” (*El Enigma de Kaspar Hauser*)
- 1976. “*Herz aus Glas*” (*Corazon de Cristal*)
- 1976. “*No One Will Play with Me*” (*Nadie Jugara Conmigo*)
- 1976. “*Stroszek*”
- 1978. “*Nosferatu, the Vampyre*” (*Nosferatu, el Vampiro*)
- 1979. “*Woyzeck*”
- 1982. “*Fitzcarraldo*”
- 1984. “*Wo die Grünen Ameisen Traümen*” (*Donde las Hormigas Verdes Sueñan*)
- 1987. “*Cobra Verde*”

- 1991. *“Cerro Torre: Schrei aus Stein” (Grito de Piedra)*
- 2000. *“Invincible” (Invencible)*
- 2006. *“Rescue Dawn” (Rescate al Amanecer)*
- 2009. *“Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans” (Teniente Corrupto)*
- 2009. *“My Son, My Son, What Have Ye Done”*
- 2015. *“Queen of the Desert”(La Reina del Desierto)*

## Anexo 1.

### Los once principios de la propaganda *Nazi* de Joseph Goebbels

1. **Principio de simplificación y del enemigo único.**  
Adoptar una única idea, un único símbolo. Individualizar al adversario en un único enemigo.
2. **Principio del método de contagio.**  
Reunir diversos adversarios en una sola categoría o individuo. Los adversarios han de constituirse en suma individualizada.
3. **Principio de la transposición.**  
Cargar sobre el adversario los propios errores o defectos, respondiendo el ataque con el ataque. Si no puedes negar las malas noticias, inventa otras que las distraigan.
4. **Principio de la exageración y desfiguración.**  
Convertir cualquier anécdota, por pequeña que sea, en amenaza grave.
5. **Principio de la vulgarización.**  
Toda propaganda debe ser popular, adaptando su nivel al menos inteligente de los individuos a los que va dirigida. Cuanto más grande sea la masa a convencer, más pequeño ha de ser el esfuerzo mental a realizar. La capacidad receptiva de las masas es limitada y su comprensión escasa; además, tienen gran facilidad para olvidar.
6. **Principio de orquestación.**  
La propaganda debe limitarse a un número pequeño de ideas y repetirlas incansablemente, presentarlas una y otra vez desde diferentes perspectivas, pero siempre convergiendo sobre el mismo concepto. Sin fisuras ni dudas. De aquí viene también la famosa frase: "Si una mentira se repite lo suficiente, acaba por convertirse en verdad".
7. **Principio de renovación.**  
Hay que emitir constantemente informaciones y argumentos nuevos a un ritmo tal que, cuando el

adversario responda, el público esté ya interesado en otra cosa. Las respuestas del adversario nunca han de poder contrarrestar el nivel creciente de acusaciones.

**8. Principio de la verosimilitud.**

Construir argumentos a partir de fuentes diversas, a través de los llamados globos sonda o de informaciones fragmentarias.

**9. Principio de la silenciación.**

Acallar las cuestiones sobre las que no se tienen argumentos y disimular las noticias que favorecen el adversario, también contraprogramando con la ayuda de medios de comunicación afines.

**10. Principio de la transfusión.**

Por regla general, la propaganda opera siempre a partir de un sustrato preexistente, ya sea una mitología nacional o un complejo de odios y prejuicios tradicionales. Se trata de difundir argumentos que puedan arraigar en actitudes primitivas.

**11. Principio de la unanimidad.**

Llegar a convencer a mucha gente de que piensa "como todo el mundo", creando una falsa impresión de unanimidad.<sup>168</sup>

## **Anexo 2.**

### **Manifiesto de Oberhausen.**

"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."

---

<sup>168</sup> [http://www.grijalvo.com/Goebbels/Once\\_principios\\_de\\_la\\_propaganda.htm](http://www.grijalvo.com/Goebbels/Once_principios_de_la_propaganda.htm).

Oberhausen, 28 de febrero de 1962

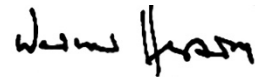
Bodo Blüthner	Hans-Jürgen Pohland
Boris v. Borresholm	Raimond Ruehl
Christian Doermer	Edgar Reitz
Bernhard Doermer	Peter Schamoni
Heinz Furchner	Detten Schleiermacher
Rob Houwer	Fritz Schwenicke
Ferdinand Khitti	Haro Senft
Alexander Kluge	Franz-Josef Stropel
Walter Krüttner	Heinz Tichawsky
Dieter Lemmel	Wolfgang Urchs
Hans Loeper	Hans Loeper
Ronald Martini	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 humanareptaron y huyeron hacia pequeños continentes de tierra firme, donde las *Lecciones de oscuridad* continúan.



**Werner Herzog**

*Walter Art Center, Minneapolis, Minnesota*