



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN

EL CINE DE WERNER HERZOG: NUEVAS IMÁGENES PARA  
TIEMPOS HEROCOS

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN PERIODISMO Y  
COMUNICACIÓN COLECTIVA

PRESENTA:

NOE TORRES LOPEZ

ASESOR: LIC. TARSICIO GUSTAVO CHARRA



NOVIEMBRE 2004

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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:**

Este trabajo pudo realizarse gracias al apoyo de mucha gente de manera directa e indirecta. Quisiera agradecer en especial a mi madre por todo su apoyo y sus recomendaciones para alentarme a concluir mis metas. A mis hermanas por ser un ejemplo vivo a seguir y a mi padre por todas sus enseñanzas.

A profesionales en el ámbito del cine como Francisco Peña por sus consejos y su tenacidad, a Jon Apaolaza por contagiarme de su pasión por el cine y guiarme por el mundo de los festivales.

Y en especial a mi hija Luna por la magia que ha traído a mi vida.

Muchas gracias por sus enseñanzas.

***Noviembre 2004***

<b>INTRODUCCION</b>	<b>4</b>
<b>I.- EL NUEVO CINE ALEMÁN</b>	<b>8</b>
I.1. ANTECEDENTES	8
I.2 EL JOVEN CINE ALEMÁN	18
I.3 LAS CONSTANTES DEL NUEVO CINE ALEMÁN CON OTROS MOVIMIENTOS CINEMATOGRAFICOS	26
<b><u>II.- EL CINE COMO EXPERIENCIA CREATIVA</u></b>	<b>32</b>
II.1 FORMACIÓN CINEMATOGRAFICA	32
II.2 TEMAS RECURRENTES: LA BÚSQUEDA DE UN ESTILO PERSONAL	39
II.3 EL PESO DE LA CULTURA	55
<b><u>III.- FASCINACIÓN Y LÍMITE</u></b>	<b>60</b>
III.1 NUEVAS IMÁGENES PARA TIEMPOS ACTUALES	60
III.2 LA REALIDAD SUPERA A LA FICCIÓN	67
III.3 LOS MÉTODOS DE HERZOG	77
<b><u>IV. AGUIRRE, LA IRA DE DIOS</u></b>	<b>82</b>
IV.1 LOPE DE AGUIRRE Y LOS MARAÑONES	82
IV.2 NACE EL PROYECTO	91
IV.3 AGUIRRE, LA IRA DE DIOS	96
<b><u>CONCLUSIONES</u></b>	<b>111</b>

## INTRODUCCION

El siguiente trabajo tiene como finalidad presentar el proyecto de titulación de la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva; en esta tesina se desarrollaron los conocimientos adquiridos en las materias de periodismo y las diferentes materias de teorías de comunicación.

Los géneros periodísticos funcionaron como herramientas principales para obtener información de primera mano, de profesionales en la materia, para desarrollar un trabajo de investigación sobre la vida de uno de los cineastas contemporáneos poco conocido en México.

El director alemán, Werner Herzog, es creador de conceptos como *imágenes extáticas* e *imágenes en estado puro*. Imágenes que deben corresponder a su tiempo, imágenes a tiempos heroicos en los que el hombre juega un papel importante en la destrucción de si mismo.

Su cine se basa en la búsqueda de un lenguaje renovador en uno de los medios más influyentes de los dos últimos siglos: el cinematógrafo.

Las teorías de comunicación sirvieron de base para comprender algunas de las constantes en el cine de este realizador y entender sus aportes al cine contemporáneo.

Aunque poco conocido por el público y prensa cinematográfica, el reconocimiento nacional a la obra de este realizador fue la invitación especial que hizo el Festival Internacional de Cine de Morelia donde el mismo director habló de su obra en octubre del 2003.

El primer capítulo contiene información de contexto sobre los orígenes del cine alemán, los movimientos cinematográficos que se desarrollaron en la Alemania de la era Nazi y las nuevas corrientes cinematográficas en algunos países de Europa, Estados Unidos en la década de los 70.

El segundo capítulo aborda las constantes temáticas y el estilo del realizador alemán además de una breve reseña de su filmografía, donde se aborda el trabajo como documentalista y como realizador de historias de ficción.

Así mismo el trabajo representa un trabajo de investigación sobre la vida de un personaje de la historia de Latinoamérica, Lope de Aguirre, uno de los conquistadores al servicio de la corona española en el siglo XVI.

La historia olvidada y censurada por las autoridades coloniales sobre el conquistador vasco que en su obsesión por encontrar la mítica tierra de El Dorado, y sufrir una recompensa frustrada, se rebela en contra del rey de España. Hecho histórico que serviría como tema en uno de los filmes del realizador alemán.

El último capítulo del trabajo completa la producción de lo que significó *Aguirre la Ira de Dios* y los elementos que acompañan a esta película, que críticos de diferentes partes del mundo: Cuba, Alemania, el País Vasco y México, consideran como una de las 10 mejores películas de todos los tiempos.

El cine representa uno de los medios de comunicación más influyentes en la sociedad occidental y sin embargo pocos han sido los que le han encontrado un sentido más allá de sus posibilidades artísticas. El cinematógrafo representa toda una industria en la que hay diferentes puestos de actividad y donde hay intereses económicos en juego.

Este medio de comunicación más que un objeto de entretenimiento es un reflejo de la cultura y la sociedad. En el nivel de los instrumentos, soportes y lenguajes utilizados para la producción de los mensajes de comunicación colectiva, el valor de un discurso se mide de acuerdo con la función social que desempeña en una época y en circunstancias determinadas.

El cine como otros medios de comunicación transmite mensajes de la historia y la cultura de las naciones, el cine representa un producto que transmite los gustos, la ideología y la visión del artista creador.

La información con la que se comunica Herzog, va más allá de lo que un lenguaje puede significar, ya que sus mensajes están a la par en significación de lenguajes como la música y la poesía, capaces de transmitir algo más que sentimientos.

La obra del cineasta alemán lejos de ser un producto de entretenimiento, busca acercarse más a la intuición y a las emociones. Werner Herzog, es heredero del romanticismo, y del expresionismo; movimientos artísticos y culturales que le dieron a Alemania, en el siglo pasado, fama internacional y le permitieron exportar una gran cantidad de talentos al mundo.

A la vez proviene de los nuevos movimientos europeos que buscaban un cine renovador y experimentaban en una gramática audiovisual diferente a lo que se conocía hasta entonces. Herzog muestra en su trabajo, la lucha constante contra lo imposible, las obsesiones de la humanidad en su afán por alcanzar sus fines, la despersonalización humana y el racionalismo exacerbado.

Este trabajo pretende acercar al público en general a la obra de este cineasta que es poco valorado y conocido y que representa una de las propuestas más interesantes en cuanto a la visión del mundo; y su "cine de guerrilla" por llegar a contar historias más allá de los riesgos físicos y morales que representa rodar en situaciones extremas.

En la obra de Herzog, hay mensajes constantes, que nos permiten reconocer un estilo propio, visual y temático. Grandes paisajes, personajes fuera de lo común, historias verídicas que parecen relatos de ficción y viceversa, personajes que se repiten en historias diferentes, ideas e imágenes constantes, alucinación, sueños, locura y nostalgia.

Elementos que han servido de inspiración a otros directores para recrear situaciones semejantes y desarrollar un género. Los directores individuales pueden crear "mundos" a diferencia de la industria del entretenimiento que crea géneros y series de entretenimiento fáciles de digerir en una cultura de masas cada vez más uniforme.

Directores cinematográficos como Andrei Tarkovsky, Luis Buñuel y Akira Kurosawa permanecen constantes en esta forma de estilos de crear "nuevos mundos".

Los cineastas tienen sus propias concepciones del género los públicos se transforman en "subculturas del gusto" centradas en géneros particulares el mundo-género es un elemento importante en el lenguaje del cine.

La producción de productos comunicativos con una carga de valores e ideología, hacen que la obra de este realizador cinematográfico sea difundida y valga la pena conocer.

La obra del realizador alemán ha sido poco conocida en nuestro país únicamente ha sido exhibida en el universo de los cine-clubes, en la década de los setenta y ochenta, en el Cine Club del Museo de Antropología, el de la Facultad de Ciencias y más tarde dada a conocer en una retrospectiva de la obra del realizador en el Instituto Goethe y la Cineteca Nacional en 1996.

La obra de Herzog a la vez rescata las intenciones románticas del barón Alejandro de Humboldt al explicar una cultura diferente a la suya de explicar situaciones, conductas y relaciones que hacen de nuestras culturas algo interesante para el exterior.

La redacción de este trabajo es el esfuerzo de más de cinco años de trabajo en la búsqueda de información de primera mano hasta lograr un contacto personal con el realizador a finales del 2003.

Con información recabada en certámenes de cine y la de periodistas cinematográficos, cubanos en el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC), españoles y vascos en el Festival de Cine de San Sebastián.

La bibliografía de este autor en español es mínima y a lo largo de la investigación se fueron consultando materiales en inglés y francés.

La obra del director alemán, refleja una forma de ver el mundo una imagen alejada del lenguaje de la publicidad y de la televisión. Busca imágenes con significados propios y que encarnan mucho de lo que las culturas representan y un sin fin de elementos que hace que se puedan representar.

Quizá las imágenes nuevas que tanta referencia hace Herzog son aquellas que representan y dan sentido a una cultura, las imágenes y los símbolos de los diferentes ambientes son las que lleva al relato una profundidad sobre los lugares, los personajes y el espíritu de los ambientes.

Este trabajo muestra el cine de un artista visionario y poeta de su tiempo, comprometido con la tarea titánica de comunicarse con el mundo y mostrar como ve a la sociedad occidental perdida en el consumo y alejada de los valores morales y espirituales.

## I.- EL NUEVO CINE ALEMÁN

### I.1. Antecedentes

#### *El Expresionismo y otras tendencias*

La historia del cinematógrafo alemán comienza tarde, en comparación con la historia cinematográfica de otros países como Francia e incluso México. Antes de 1910 tenía una polvareda de pequeñas firmas dispersas. Max Skladanovsky, pionero del cine germánico, había fundado una casa de películas, de la que él era actor y director de escena, pero su producción fue mediocre, opaca e irregular. Un industrial, Ascar Messter, imita de lejos al visionario francés Pathé quien ya veía en la naciente disciplina una forma de hacer negocio y convertir al cine en toda una empresa de entretenimiento. Todavía no pasaban de llamarse "intentos" las películas de otros cineastas como Franz Porten que madurarían en el periodo del *expresionismo*.

Sin embargo, en la primera década del siglo XX, varios grupos o colectivos artísticos alemanes y austriacos ya estaban interesados en trabajar en el cine. En 1912, la *Pagu*, o Unión, apoyada por un banco vienés produjo varias cintas, pero el trabajo era poco atractivo. Alemania pasaba entonces por una situación favorable en cuanto a sus manifestaciones artísticas principalmente las expresiones literarias; los escritores, ante la falta de creatividad del cine de ese momento, alzan su voz, y auspician el *autorenfilm*, concebido como un cine de autor de calidad.

Los primeros logros para ofrecer un cine de calidad los conseguiría el danés Stellan Rye quien filma la primera versión de *El estudiante de Praga* (1913). Más tarde Paul Wegener con el guionista Henrik Galeen llamaría la atención del medio intelectual cuando filma la primera versión de *El Golem* (1914). A estas dos películas se les reconoce la importancia que adquirió la preparación de un guión con un valor literario.

La primera Guerra Mundial, sorprendió y dividió a Europa en tres regiones: al oeste: Francia, Inglaterra y los países latinos, que son ocupados por Estados Unidos. Al este, Rusia y Europa central, dominada por Alemania.

Bajo amenaza de escasez de espectáculo, "la industria alemana sabía ya que el cine era en Estados Unidos una empresa grande y provechosa. El Estado Mayor asumió como un 'deber nacional' el abastecer de películas a Europa Central".<sup>2</sup>

En junio de 1917, época de la lucha por la moral y casi a finales del término de la guerra, el general Ludendorff advirtió al Ministro Alemán de Guerra que tenía que agrupar sobre bases racionales y como prioridad reactivar los esfuerzos morales y materiales del cine alemán.

Los magnates de la banca, la química, la electricidad y los armamentos, convencidos por el Estado se unieron, para fundar una poderosa sociedad que se convertiría en uno de los principales estudios cinematográficos de la época: la Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), que agruparía a los principales productores de la industria cinematográfica germana.

Todo predisponía al *Reich* para la edificación de una poderosa industria del séptimo arte. Se inicia una gran demanda de consumo por productos audiovisuales de entretenimiento. "Berlín solicita técnicos y actores de toda Europa central. A toda la corriente de vanguardia que venía de Dinamarca, se añaden aportaciones de las principales ciudades europeas como: Viena, Praga, Varsovia, o Budapest. Surgen nombres de artistas como Lupu Pic, Emil, Jannings, Werner Krauss, Conrad Veidt, Paul Leni, [figura imprescindible del cine expresionista] dirige sus primeras películas, Joey May filma guiones del joven Fritz Lang".<sup>3</sup>

Casi todos los que iban a asegurarse fortuna al cine alemán estaban, desde 1915-1916, agrupados en los grandes estudios berlineses. "Pero el verdadero florecimiento empezó al final de las hostilidades. En una Alemania derrotada, se habían edificado estudios soberbiamente equipados, sin rival en Europa".<sup>4</sup>

El triunfo de las grandes producciones italianas llamaba la atención de los alemanes, y entonces los ejecutivos de la UFA proponen esos modelos a sus realizadores. Ernest Lubitsch, filmó *Carmen* (1918), que fue presentada después de la derrota para entretener a la sociedad alemana. La República proclamaba después de la huida del Kaiser, retiro de los capitales gubernamentales de la UFA, para que se convirtiera en una sociedad privada de una vez por todas, y liquidó sus filiales encargadas de producir propaganda militar. Los estudios buscaban ahora extenderse por toda Europa y comienza la compra de salas en Suiza, en los países escandinavos, en Holanda y en España.

Los ejecutivos se dan cuenta que es necesario desprenderse de la solemnidad italiana, por lo tanto se adopta un estilo de pequeña historia, se explican las guerras y la revolución por la sexualidad y los secretos de alcoba. La influencia del expresionismo pictórico, literario y teatral, provocó la aparición de un grupo de filmes que hallaron su estandarte en *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene.

Al notar el éxito que produjo la cinta de Wiene, la industria no tardó en crear un estilo que sería conocido como *Caligarismo* donde la exigencia de un control absoluto de todos los elementos de la puesta en escena se convierte en una forma sistemática de la producción cinematográfica, por lo que constituye, probablemente la herencia más importante de las experiencias del cine expresionista y del *Kammerspielfilm*, (Teatro filmado).

Ideado por el artista Max Reinhardt, se designa un grupo de películas escritas por Carl Meyer, coautor del guión de *Caligari* y con ciertas características comunes: ambientación en espacios rigurosamente delimitados; una particular atención a los objetos, "además de desempeñar funciones precisas en el plano dramático, asumen complejos valores simbólicos; movimientos de cámara (travellings, panorámicas) y variaciones en los ángulos de las tomas que persiguen una mayor comprensión de los efectos dramáticos; una limitación sistemática e incluso una eliminación de la utilización de los rótulos, en un intento de alcanzar un tipo de narración basada en elementos puramente visuales y universalmente comprensibles"<sup>5</sup>.



*El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene

Filmes como *Escalera de servicio* (1921), de Paul Leni y Leopold Jessner, *Scherben* (1921) y *Silvestre* (1923), de Lupu Pic, y *El Último* (1924), de F.W. Murnau trascenderían internacionalmente por su realismo cinematográfico.

Fritz Lang, guionista de la UFA durante los primeros años del *Caligarismo*, haría lo suyo para enriquecer el género. Con la realización de *Doctor Mabuse* (1922), el ahora realizador asoció la escenografía expresionista con las intrigas policíacas. "El pasado y las glorias anteriores serían llevados al cine para olvidar los momentos de crisis que Alemania pasaba".<sup>6</sup> En *Die Nibelungen* (1924), la plástica y la arquitectura eran los elementos protagonistas de la cinta, y Lang se confirmaba como un director con un sentido del monumentalismo excepcional.

La UFA no escatimó en gastos y dejó al director seleccionar a lo mejor del personal que había trabajado con él durante su etapa de guionista. En sus filmes comenzaba a aparecer el complejo de culpa que dominó casi toda su filmografía, culpabilidad aliada a un sentido de superioridad.

Después del viaje al pasado alemán, Lang emprendió una visión a la Alemania del futuro en *Metrópolis* (1927), que significaría el fin y la coronación del cine alemán de posguerra, así como de la consagración del director vienés.

Para mediados de los años veinte el cine alemán reflejaba los sobresaltos de un país transformado, que era descrito y señalado por una serie de talentos, directores, guionistas, actores, productores y la gente involucrada en la industria.

Los últimos años del cine mudo fueron para los alemanes un periodo de decadencia. Directores de escena comenzaron a emigrar a los Estados Unidos. Estos cambios correspondían a la inflación y al plan Dawes, en la que los ejecutivos norteamericanos participaban en los negocios alemanes y con ello su intervención en el cine. "La UFA, firmó con la Paramount y la Metro Goldwyn, el acuerdo Par-Ufa-Met, que pagaba 17 millones por el control norteamericano de la UFA y el envió a Hollywood de los mejores cineastas alemanes".<sup>7</sup>

Siguió más tarde una reorganización que hizo que los representantes de la industria pesada integraran el consejo de la UFA, quienes nombraron al consejero Hugenberg, que cinco años después instalaría a Hitler en el poder.

Este político nacionalista controlaba ya la radio, la prensa escrita y varias compañías editoriales. La UFA produjo propaganda "nacionalista" y comedias mundanas con pretensiones internacionales.

Es entonces cuando comienza el declive y el cine alemán de ser una "escuela de vanguardia" se convierte en logros aislados. Muy alejada de los filmes del *Caligarisimo* y el *Kammerspiel* tres serían las cintas que llamarían la atención mundial nuevamente. **Variete** (1925) de E. A. Dupont, **Los tugurios de Berlín** (1925) de Gerhardt Lamprecht y **Die Freudlose Gasse** (1925) de G. W. Pabst.

En **Variete** (1925), se narra las aventuras de una pareja dentro de los espectáculos de feria y técnicamente se emplea un procedimiento que hace seguir alternativamente la mirada de los diversos interpretes, la cámara se identifica sin cesar con sus ojos. Así fue aplicado el termino "campo-contracampo" o *criss-cross*.

**Los tugurios de Berlín** (1925), de Gerard Camprecht, se inspiró en la vida popular alemana. Un ingeniero ante la crisis encuentra trabajo como obrero y vive en los barrios bajos de Berlín, hasta que la benevolencia de un patrono lo lleva de nuevo a la fortuna. Esta película tiene como logro particular retratar por primera vez de forma realista a la clase obrera alemana.

**Die Freudlose Gasse** (1925), de G. W. Pabst, desembocó en la realidad social. Por primera vez se vio en una escenografía expresionista, aparecer una cola de mujeres en harapos delante de una puerta de una carnicería.

Pabst, introducía en sus filmes un estilo directo, desnudo y alejado del simbolismo de los objetos del *Kammerspiel*. Su mejor filme mudo, se precisaba en la corriente popular, pero había cineastas que se interesaban aún en las grandes historias, los nacionalistas se encargaron de adaptar la vida de personalidades como Federico el Grande. El director Paul Lziner intentaba renovar la comedia mundana y el drama pasional, sin lograr buenos resultados.

Un género que resultó atractivo para los alemanes fue el cine de montaña, que se convirtió en una solución heroica. Su principal director fue el doctor Arnold Fanck geólogo apasionado con las montañas que hizo de su equipo al operador de cámara Schreberger y los actores Luis Trenker y la bailarina Leni Riefenstahl, notables alpinistas y esquiadores.



Hitler y Leni Riefenstahl

Leni Riefenstahl sería más tarde la directora preferida del Tercer Reich y a quien se ligaría estrechamente a Hitler y a su ministro de propaganda. "La sangre de los montañeses el desencadenamiento de las tormentas y los aludes, así como la acumulación de grandes nubes, fueron para Fanck temas y motivos que explotó con maestría. Entre éstas cintas podemos mencionar: *Las alegrías del esquí* (1923-1925), *Alud* (1925), *La montaña del destino* (1925), y la cinta *Die Weisse Holle Piz Pallu* (1929), en donde su colaborador fue el cineasta Pabst, quien se sometió a las reglas del film de montaña".<sup>8</sup>

Durante este tiempo, finales de los veinte, Alemania dio importancia a las películas culturales (*Kultur-Films*) y su producción fue estimulada por la UFA, la película *Fuerza y belleza* (1925), de Wilhem Prager y el doctor Kauffman, consagraba la alabanza y el culto al cuerpo. Este documental tuvo varias continuaciones y logró reconocimiento nacional e internacional por su calidad.

El cine sonoro significó un feliz regreso para muchos de los realizadores, actores y técnicos que habían emigrado a Hollywood. En Berlín, se encontraron con una industria compleja, manejada completamente por los estadounidenses que producían películas para los ingleses y franceses.

El filme hablado fue empleado en primera instancia para realizar lujosas operetas en las que Erich Pommer era el director más destacado, y convirtió en un género costeable las películas musicales, ya que competían directamente con el cine de Hollywood. La crisis de 1928 y las constantes inflaciones, amenazaban el panorama cultural y los cineastas tomaban partido entre los comunistas y los nazis.

El director Josef von Sternberg, regresó de Estados Unidos para filmar *El ángel azul* (1930), primera cinta sonora alemana, en la que describía la imagen de la decadencia de ciertos sectores burgueses alemanes que comenzaban a mostrar simpatía por las ideas del naciona l socialismo.

Marlene Dietrich, sería la nueva "vamp", una figura desbordante de sensualidad, de un físico perfecto que la consagraría más tarde como una de las grandes divas del cine alemán.

G. W. Pabst quien ya era reconocido internacionalmente llegó también a Alemania para iniciarse en la aventura sonora, *Westfront 1918* (1930), es una cinta de denuncia a la guerra que invocaban los nazis como una redención heroica. Fritz Lang, realizó *M* (1931), inspirada en los crímenes de *El vampiro de Dusseldorf*, el film estaba alejado de la política y presentaba el asesinato como una psicosis sexual e individual.

Lang planteaba el tema que dominó toda su obra sonora: la culpabilidad. "En sus cintas denunciaba el terrorismo hitleriano, las teorías nazis sobre la destrucción de todo lo que es útil para el pueblo. El ministro de propaganda Nazi, Goebbels, prohibió *Das testament des Doctor Mabuse* (1933), y su esposa [de Lang] y eterna colaboradora, Thea von Harbou, ante las sospechas del Tercer Reich y la cacería de comunistas y judíos, prefirió separarse de su marido y afiliarse al partido nazi, convirtiéndose en una de las cineastas destacadas y protegidas del Reich".<sup>9</sup>

Otra cinta que llamó la atención fue *Kühle Wampe* (1932) de Slatan Dudow, con guión de Bertolt Brecht y Ernst Ottwald, esta fue la única cinta que manifestó abiertamente el antifascismo y se prohibió por insulto al presidente Hindenburg y a la religión. La cinta trata de un grupo de jóvenes que viven en los suburbios de Berlín y tratan de organizar un nuevo régimen apostando a la independencia del Estado.

En el momento de la prohibición, el cine alemán se entumecía por cada decisión tomada en el Reichstag. Directores como: Pabst, Lang, Sterberg y Pommer huyeron sin pensarlo dos veces, Hollywood ofrecía más libertad.

### *El cine en la era nazi*

Una vez que Hitler asumió el poder, el doctor Goebbels, ministro de propaganda, se convirtió en el amo del cine alemán. El nacionalsocialismo otorgó un monopolio absoluto a la UFA y se organizó la caza de artistas judíos y marxistas, quedando en el país creadores que denunciaban al *Kammerspiel* o al expresionismo como formas del "arte degenerado".

Los montañeses heroicos se afiliaron al nazismo. Arnold Fanck, Leni Riefenstahl y Luis Trenker. Ya antes del ascenso nazi al poder Trenker había filmado para la compañía estadounidense Universal, *Der Rebell* (1932), cinta histórica ambientada en la era napoleónica en la que se veía a campesinos tiroleses aplastar a soldados franceses. Años después y con el apoyo de los fascistas italianos rodó filmes de propaganda.

Su maestro el doctor Arnold Fanck se establecía en Japón para hacer lo propio con el gobierno del emperador oriental.

Pero la más aventajada, argumental y políticamente hablando fue Leni Riefenstahl, quien supo utilizar espectacularmente los medios del *Tercer Reich*, además de dirigir masas y retratar las escenografías monumentales al estilo del gran Fritz Lang. En su película *El triunfo de la voluntad* (1934), aplicaba el conocimiento aprendido de Arnold Fanck.

Para los críticos alemanes y los historiadores esta película representa: "un filme grandilocuente y con una visión totalitaria del poder, una transcripción perfecta de los discursos y ceremonias de la Alemania Nazi en la que el pueblo, militares, jóvenes y mujeres rinden homenaje a su *Führer*"<sup>10</sup>.

Su segunda cinta *Olympia* (1936), no logró el éxito de la primera, en esta película se mostraba a los atletas alemanes como los súper hombres, como la raza superior. Un gran número de pietaje, dos años de registro de diez operadores de cámara, mostraba la belleza de los atletas. Más que una cinta de ficción se trataba de una cinta de propaganda a favor de los atletas germánicos que participarían en las olimpiadas y que serían parte de la glorificación que pretendía el Tercer Reich mostrar al mundo.

El éxito en taquilla fue sorprendente; sin embargo, hasta los últimos días de su vida la directora fue cuestionada por su valoración estética y sus servicios al régimen nazi.

Fuera de los grandes documentales, el capital de los estudios alemanes, mostró la ineptitud de los realizadores hitlerianos. El director Veit Harlan, difundió el sentir de los industriales nacional socialistas al mostrar su odio antisemita en la película, *El judío Süß* (1940).

Durante la Europa ocupada el doctor Goebbels se hizo celebrar en 1943, el décimo aniversario del cine nacional socialista lanzando un filme mediocre a colores y una puesta en escena impresionante al viejo estilo de la UFA, *Las aventuras del Barón Münchhausen* (1943).

El ministro de propaganda Goebbels, se convertía entonces en el asesino del movimiento cinematográfico más importante de Alemania, sus talentos estaban en el exilio, las facilidades en los mediocres y los cineastas destacados no se encontraban fácilmente. El arte fue privado de la libertad, la desaparición del cine alemán dejó un vacío profundo en las artes y cultura de la Europa Occidental.

### *Alemania después del Nazismo*

En Alemania sucedieron circunstancias importantes para el desarrollo de una ruptura cultural, después de la derrota del Nazismo. Las corrientes renovadoras se pudieron dar debido a las modas y nuevas ideas que llevaron los aliados a la zona de conflicto, al querer borrar la propaganda del tercer *Reich* en las mentes del pueblo. Por lo que durante la etapa de desnazificación, "los aliados se encargaron de traer sus propias películas, comercializarlas en las zonas ocupadas y debilitar otras donde el cine de propaganda Nazi había sido efectivo".<sup>11</sup>

Cada uno de los países que ocupaba Alemania hacía lo conveniente para cambiar la mentalidad de la superioridad aria. "Los soviéticos empezaron a utilizar sus películas como armas contra el fascismo y como una herramienta efectiva para educar a las masas, lo principal era ganar la contienda por una nueva conciencia en la gente joven."<sup>12</sup>

Los aliados se encargarían de controlar los medios de acuerdo a la zona de protección que habían acordado "y de hacer negocio con la ideología y el entretenimiento. La DEFA (Deutsche Film-AG), uno de los principales estudios, fue fundada bajo licencia rusa en 1946"<sup>13</sup>. Los filmes históricos producidos por la DEFA más que difundir el socialismo advertían y prevenían de la alianza con el fascismo, el capitalismo y la guerra.



Wolfgang Staudte

La película de Wolfgang Staudte, *Los asesinos están entre nosotros* (1946) fue la primera producción de la DEFA y el primer film de posguerra. "Los filmes tocaban profundamente las causas y efectos del Nacional Socialismo, específicamente la guerra, el fascismo y el movimiento de resistencia".<sup>14</sup>

El primer filme hecho en zona americana fue *El cielo esta bajo nosotros* (1947). Mientras en la zona británica se realizaba *En esos días* (1947) de Helmut Käutner, quien mostraba una revisión militar histórica de 1933 a 1945. La prioridad de los países que estaban ocupando Alemania era hacer una desnazificación y borrar de una vez por todas la ideología creada por Hitler.

Mientras los aliados continuaban la guerra ideológica, en las salas de cine los espectadores comenzaban a ver el entretenimiento que la industria de los ocupantes quería ofrecerles: cintas policíacas y pornográficas, tan sólo un grupo de realizadores hacia filmes de estilo personal y hasta experimental.

"Algunas zonas culturales mencionaban que se debería trabajar en crear películas con identidad propia. El principal escritor alemán, Johann Wolfgang von Goethe, fue revivido para representar el otro humanismo y espíritu teutón diferente al que los aliados habían estado propagando. Friederich Meinecke en su libro *La catástrofe alemana* (1946), sugería que la identidad alemana sería renovada por el espíritu del clasicismo de la época de Goethe".<sup>15</sup>

Mientras los alemanes buscaban que hacer con su pasado y se olvidaban del totalitarismo, los países ocupantes aprovechaban todo el material de guerra confiscado a los nazis para desarrollar el cine de guerra como género. Explotan en cada una de las cintas de ficción escenas rodadas en las batallas reales, más de la mitad de 224 películas de guerra de 1948 a 1959 formaban parte de este archivo.

Lo mejor de estos títulos fueron: *El zorro del Desierto* (1951) de Henry Hathaways, *De aquí a la eternidad* (1953) de Fred Zinnemann y *Los puentes del río Kwai* (1952) de David Lean.

Poco a poco el cine se convertía en una herramienta eficaz de entretenimiento, el ministro Konrad Adenauer proclamaba hacer funcionar el final feliz en las películas, ahora los filmes se presentaban repletas de música y color, teniendo como finalidad presentar una ilusoria imagen de la realidad alemana y más de 300 de esos llamados *Heimatfilm* (cine nacional); fueron hechos con una estructura regular, herederos de los productos de la tradición del cine de montaña y la glorificación de la vida rural.

En 1951 cerca de 240 millones de personas vieron *Grün ist die herde* (1951) de Hans Deppe un clásico del *Heimatfilm*. No fue un secreto que este género, a mediados de los 50, contagiara de un sentimiento de pertenencia hacia el hogar a los millones de refugiados y exiliados que habían perdido sus hogares en la guerra.

Los sucesos y las muestras heroicas que narraba el *Heimat* indirectamente e inconscientemente la valorización del coraje, la obediencia y el honor, el martirio y el incuestionable amor a la patria. Poco a poco la sociedad aceptaba temas que tocaran nuevamente el nazismo como lo fue el film de Bernhard Wicki, *Die Brücke* (1959) que mostraba el heroísmo de jóvenes ante el avance de tanques americanos.

La población después de querer romper con el pasado nazi, se preguntaba cuál sería ahora el camino cultural que tomaría la nación. La televisión y el cine producían entretenimiento donde las piezas épicas eran absurdas y vacías como la obra que se basaban en la vida de la princesa de Baviera, Elizabeth, quien después sería emperatriz de Austria. La industria del entretenimiento realizaba mediocres comedias, melodramas y cintas de suspenso.

Sin embargo la cultura y la originalidad cinematográfica en los años 50 estuvieron llenas de filmes que reforzaban la ideología de los países ocupantes y especialmente en lo que concernía a la culpabilidad colectiva. El fascismo era tratado en la pantalla en términos psicológicos, reducido a factores individuales, nunca como el producto político en crisis.



*Die Brücke* (1959) de Bernhard Wicki

Como hemos mencionado después de la caída del régimen nazi el *Heimat* y el cine de guerra fueron los géneros que alcanzaron un auge relativo, pero también se desarrollaron otros géneros como el cine policiaco, el filme pornográfico, el *Zeitfilm* que trataba temas que interesaban a los grupos de derecha, y el film de tesis también conocido como cine de ensayo.

Tanto el *Heimat* como el *Zeitfilm* contribuyeron al fortalecimiento de las tendencias antisocialistas y a la consolidación de la Iglesia y del gobierno de los Demócratas Cristianos quienes ocupaban el poder. Las películas de guerra estaban justificadas por la entrada de Alemania Occidental a la Organización del Atlántico Norte (OTAN), y por lo tanto existían cintas a favor y cintas en contra de la militarización europea.

El cine policiaco fue retomado de la vieja tradición del expresionismo de la mano del cineasta austriaco repatriado a Alemania, Fritz Lang; después de su auto exilio en los Estados Unidos. Estas películas recogían los elementos y las reglas del arte dramático, pero el género estaba ya agotado y sus posibilidades de expresión reducidas a la nada. El film pornográfico carecía de un valor estético y argumental, fue sólo entretenimiento y algunas veces se metamorfoseaba en comedias patrióteras.

El cine de tesis formulaba explicaciones sobre el equilibrio entre las clases sociales, desde el punto de vista dramático, y las discusiones que aparecen en estas películas no se desborda jamás de ese marco, nunca se replantea la posición de las clases oprimidas, del papel de los ocupantes y la culturalización de Alemania según la zona ocupada.

Un joven intelectual, Henrich Böll, fue uno de los primeros escritores que confrontaron a Alemania con su pasado. Los cineastas Jean Marie Straub y Danielle Huillet basaron su primer filme en una historia de este escritor. *Narcharka- Murff* (1962) sería una aproximación del clima renovador del cine alemán. El cineasta Bonn Diary presentaría sátiras sobre los soldados y las memorias de nostalgia que hacen estos de sus tiempos de gloria.

Straub y Huillet preferían trabajar con actores no profesionales, sus métodos violaban las convenciones de Hollywood y del cine que se podía ver de otros países de Europa. La propuesta de estos cineastas fue convertir al espectador en un elemento activo, forzado a mirar diferente, e invitándolo a hacer críticas y reflexiones.

## 1.2 El joven cine alemán

### *Oberhausen*

En la década de los sesenta el cine y la televisión alemana eran muestras culturales no sólo de lo que se hacía en Alemania Federal sino de Europa Occidental. La distancia que existía entre el poderío económico de la joven República y la pobreza de su cine y su televisión era abismal.

Cuando los alemanes querían recurrir a un largometraje que demostrara el talento y la capacidad latente de sus cineastas, mencionaban a Bernhard Wicki y su película *El puente*, (1954), como ejemplo a seguir, ya que los sucesos que se narraban mostraban indirectamente el amor a la patria.

A principios de los sesenta, los medios masivos de la República Federal de Alemania fabricaban una efectiva amnesia social, ya que la sociedad alemana no quería, ni podía, recordar lo que había sucedido en su territorio quince años atrás.

Los jóvenes cineastas alemanes reaccionaron contra esa actitud y serían custodios de la memoria nacional. Durante las jornadas de cortometraje de Oberhausen en 1962, 26 cineastas, entre realizadores, fotógrafos y productores, declararon muerto al viejo cine alemán, exigiendo para sí mismos la creación del nuevo cine de largometraje, que los incluyera en las estructuras existentes en la industria cinematográfica de su país para poder romper con ese olvido y apatía artística.

Así los cineastas expresan: "Nosotros manifestamos nuestra pretensión de crear un Nuevo Cine Alemán. Este nuevo cine necesita nuevas libertades. Libertades frente a los convencionalismos usuales de la profesión. Libertad con respecto a la producción del Nuevo Cine Alemán, ideas concretas de tipo intelectual, formal y económico. Estamos dispuestos a soportar riesgos económicos en común".<sup>15</sup>

La raquítica industria cinematográfica estaba totalmente de espaldas a la realidad cultural del *boom* económico alemán de los años cincuenta, "[la taquilla] es corrompida por la mediocridad cinematográfica y herida en su nervio vital por la desbandada masiva del público aficionado a la televisión".<sup>17</sup>

Eran los controles gubernamentales los que no dejaban avanzar las ideas renovadoras. El Estado tenía como objetivo preservar el cine convencional y favorecer el aumento de las cintas de los países ocupantes. La restricción más evidente era la de la F.S.K. (Freiwillige Selbst Control), autorregulación de la profesión, que funcionó desde 1949 a 1971. Hasta esa fecha ninguna película podía ser exhibida y distribuida sin la autorización de la F.S.K.

Fue hasta que los nuevos cineastas criticaron los géneros del pasado y especialmente el *Heimatfilm*, que recibió duras críticas en Oberhausen. Los clichés, las imágenes de bosques, montañas y costumbres, así como la felicidad y la seguridad aparecieron en los filmes de los nuevos directores para burlarse del género y hacer versiones *kitsch*. La industria avanzaba a pasos de tortuga y se mostraba incapaz de atraer una nueva fuente de valor, que interesara a las masas.

Los estímulos a la producción, ante la falta de ideas originales, se hicieron cada vez más lentos. La hora de la creación del Nuevo Cine en Alemania llegaría hasta la fundación del Patronato del Joven Cine Alemán, de ahí surgió el término de Joven Cine Alemán, que identificaría a la segunda generación de realizadores, patrocinado desde 1965 con medios del Estado, "750, mil marcos anuales para el apoyo a la producción y reactivación de la industria".<sup>18</sup>

#### *El Nuevo Cine Alemán o la primera generación (Las subvenciones del Estado)*

El apoyo del gobierno hacia el cine se debió, "al apoyo del triunfo de los socialdemócratas encabezados por Willy Brandt, ya que la política estatal era dar auge a este arte"<sup>19</sup> que se había convertido en una promesa de campaña durante las elecciones. Para entender el desarrollo del movimiento y las diferencias que hubo cuando se concretaron los créditos, es necesario hacer una mención en la diferencia entre el Nuevo Cine Alemán y el Joven Cine, conceptos creados para diferenciar concepciones temáticas y de financiamiento.

El Nuevo Cine Alemán tenía como características:

- temáticas personales entre los autores
- experimentación del lenguaje cinematográfico en general, y
- un control estatal económico e ideológico rígido.

Mientras el Joven Cine Alemán encontraba:

- una mayor independencia económica
- explotación de valores nacionalistas
- reconocimiento internacionalización
- y consolidación del género *Heimatfilm* en el exterior.

Los cineastas del Nuevo Cine Alemán o de la primera generación, buscaron el apoyo económico en un principio del gobierno federal y más tarde de los Estados federados. La búsqueda de mayores recursos estaba limitada a la aprobación del gobierno y se restringió el número de beneficiados poco a poco.

Más tarde se lograría dar patrocinio a través de cadenas de televisión, institutos de calidad y promoción, así como de las universidades más importantes de Alemania como las de: Ulm, Berlín y Munich.

A mediados de la década de los sesenta los fondos del Patronato Joven Cine Alemán se vuelven incosteable y se tiene que ceder a una nueva categoría de clasificación para dar continuidad al financiamiento de proyectos, a esta nueva generación de cineastas subsidiados por el Estado se les conocería como: Nuevo Cine Alemán.

Sin embargo el patronato se debilitaba cada vez más y "a falta de estudios y compañías productoras ellos [los realizadores] crean las suyas propias".<sup>20</sup>

La libertad temática garantizada por las subvenciones oficiales era subjetiva, era una libertad para no tener que acreditarse previamente frente a un público apático y con otros intereses. Las pocas instituciones que seguían patrocinando la limitada producción cinematográfica eran organismos y comisiones que resultaban ser burocráticas y complejas por estar alejadas de la política o del Estado, entre ellos el Instituto Goethe, con presencia mundial.

Pocos son los directores que no tienen que pasar antes por la televisión y lograr más tarde la realización de su ópera prima cinematográfica. Las comisiones televisivas ofrecen capital, a cambio de la presentación de un guión completamente terminado, con temas que no cuestionen al gobierno ni lo critiquen, y la presentación de un presupuesto aproximado.

Así se promocionan ante todo "libros inspirados en el romanticismo, libros que no son guiones, los cuales se orientan ante todo a complacer al mayor número posible de miembros de las comisiones productoras, eliminando de antemano cualquier riesgo temático o dramático que ponga al Estado en evidencia o lo ridiculice"<sup>21</sup> los guiones que impliquen innovaciones en la expresión fílmica y que garanticen reconocimiento en el exterior, no eran las mejores ofertas para el patronato de financiamiento.

Por lo tanto la herencia cultural y los temas nacionalistas estuvieron plasmados en muchas de las películas de esta primera etapa. Esto paradójicamente resultó un éxito, los cineastas criticaban y cuestionaban cada uno de los elementos patrioterros que el Estado reclamaba y ahora se veían en la necesidad creativa de seguirlo desarrollando.

Poco a poco el gran público se fue acercando a las salas de cine, el espectador quería ver en pantalla un género que hacía una mirada interna a la sociedad y ver en pantalla a todas las instancias que sumergieron a Alemania en esa época de amnesia.

Al finalizar la década de los sesenta la distribución se empieza hacer rentable, ahora los cineastas participan en la distribución de las cintas de sus colegas o de los nuevos directores.

El público empieza a aceptar poco a poco los temas que van en contra del Estado y que hacen severas críticas de él. Las medidas que toma ahora la federación son subvencionar temas rentables, convirtiéndose ahora la producción y la distribución en un asunto político.

Los estudios cinematográficos nacientes, ahora cargan con la responsabilidad de los productos por ellos financiados y realizados. "Los jóvenes cineastas se organizan en un sindicato que coopera con las salas de exhibición que tienen dificultades a causa de los monopolios. Se crea además una cadena de "cinemas municipales" gracias al apoyo de los municipios. Se trataba como ha dicho la crítica alemana de "abrir el analfabetismo iconográfico de la sociedad".<sup>22</sup>



Películas como *La chica de ayer* (1966) de Alexander Kluge, *El joven Toerless* (1965-1966) de Volker Schlöndorff, llamaron la atención de los alemanes. Kluge ante la bonanza que representaba la renaciente industria del cine alemán fundó dos compañías productoras para apoyar a sus colegas y a los cineastas más jóvenes.

Uno de los directores que plasmó un clima renovador, tanto temático como técnico, fue Jean-Marie Straub en **No reconciliados** (Nicht Versöhnt, 1965) pero quizá "la más importante de este periodo sea **El fruto de la vida** (1965) de Ulrich Schamoni quien utiliza una estructura dramática que obliga a referirse además del dramaturgo Bertold Brecht, a las experiencias de discontinuidad narrativa fílmica de Jean Luc Godard, cineasta francés de la nueva ola; a las técnicas del cinema *Verité* y a la narración en primera persona, que apenas comenzaba a explotarse en Hollywood".<sup>23</sup>

El máximo premio de la *Mostra di Venecia* concedió su reconocimiento al film de Alexander Kluge, **Chica de Ayer** (1966) en la que se reconoce oficialmente la importancia del renacimiento germano, que en sus mejores realizadores muestra una especial sensibilidad hacia nuevas búsquedas del lenguaje cinematográfico, como hace Straub en su filme sobre Bach, **Crónica de Ana Magdalena Bach** (1967), y en una adaptación de **Othón** en 1969.

Con ellos se levanta una nueva promoción y la atención internacional con Peter Fleischmann, realizador de **Escenas de casa de la baja Baviera** (1969). Crónica implacable de la agresividad cotidiana fue **Tatuaje** (1967) de Johannes Scaf; autor de otra fina crítica social, **Trotta** (1967), que se convirtió en un relato al estilo del Neorrealismo Italiano particularmente del realizador Luchino Visconti.

Diferentes movimientos y escuelas fueron influenciando al cine alemán de esta época. El Neorrealismo Italiano fue revalorado, la Nueva Ola Francesa, el Free Cinema Inglés y el cine de Hollywood inspiraba a los directores y cada vez se hacían más claras las referencias que los directores tenían del cine internacional.

Las temáticas también se internacionalizan. Johannes Scaf; en **Trotta** (1967) narra la decadencia aristócrata del imperio austrohúngaro de Gustav Ehmack, Edgar Reitz, y Vlado Krist.

Rudolph Noelte adapta **El castillo** (1968) de Franz Kafka, y Peter Lilienthal crea **Malatesta** (1970) biografía del anarquista italiano.

El Estado siguió dando subsidio al cine y se dio cuenta de la importancia que podía alcanzar internacionalmente, así que fueron presentadas cintas prometedoras en países de Occidente, además de mostrarlo en festivales importantes, los institutos Goethe alrededor del mundo mostraban las películas del Nuevo Cine alemán en retrospectivas o en temas orientados a la promoción de la cultura alemana.

El Nuevo Cine representó un importante papel en la promoción del Oeste alemán y su cultura con un país recuperado de la Segunda Guerra y con la bandera de un país desarrollado que vivía "el milagro económico".

El gobierno de Willy Brandt utilizó al cine como una pieza política ya que era el símbolo de la nueva generación y mostraba la dirección que los jóvenes políticos querían dar de sí. El Nuevo Cine estaba comprometido en un proyecto crítico, proveer imágenes que cambiaran la amnesia a través de la política y la represión del pasado, construyendo un legado histórico del presente.

Este proyecto fue rescatado a mediados de la década de los setenta, después de que las películas mostraban la conquista de la identidad alemana al igual que el reconocimiento de haber sido también ellos, las víctimas.

*El Joven Cine Alemán o la segunda generación. (El reconocimiento Internacional)*

Para finales de los sesenta, los guiones son todavía adaptaciones cinematográficas de obras literarias y la problemática social del momento se deja en un segundo término, más tarde se darían las condiciones para que cada realizador iniciara su camino y encontrara su propio estilo.

De este contacto entre cineastas y escritores se darían las obras más importantes de este periodo. Un ejemplo es **Katz und Maus** (1967) de Hans Jürgen Pohland, sobre la obra de Günter Grass. Straub y Kluge adaptarían obras de Bertold Brecht; en **Fata Morgana** (1971) de Werner Herzog participaría el músico Leonard Cohen.

Poco a poco los cineastas ganaban terreno en la producción y en la exhibición dentro de su propio país. Pero el reconocimiento internacional fue lo que hizo crecer a esta generación de cineastas, capaces de mostrar sus puntos de vista, criticar al sistema y lograr la independencia en sus producciones.

A finales de los sesenta el movimiento se veía ya con forma y con la posibilidad de que nuevos creadores hicieran su trabajo y dieran a conocer sus propuestas. Werner Herzog declaró acerca del Nuevo Cine Alemán con respecto a la segunda generación "nuestro movimiento es exclusivamente cinematográfico y sólo en algún aspecto es literario, [refiriéndose a Alexander Kluge y a Volker Schlöndorff] nuestro movimiento en gran parte una inquietud contra el estancamiento cultural y al mismo tiempo, enriquecimiento del país, es parte de la inquietud de la nueva generación".<sup>24</sup>

Esta segunda generación, se diferenció de la primera por tratar de cuestionar más severamente y revelarse en contra de familiares, maestros y el Estado, de forma más combativa y abierta, ya no eran necesarias las metáforas tomadas de la literatura.

Esta generación no tuvo la experiencia directa del Tercer Reich, Hitler y la guerra; por lo que la juventud de la posguerra empezó a preguntar a sus familias sobre su involucramiento en el régimen nazi, creando un corte y una crisis más severa en las relaciones entre generaciones en la Alemania Occidental.

No importando que justificaciones y excusas tuvieran los padres, las nuevas generaciones juzgaban sin misericordia. Influidos por la americanización cultural, la protesta intensificada contra el gobierno, el estado de la *Bundestag* y el control que se tenía sobre los medios masivos de comunicación por el barón Axel Springer, levantaron una conciencia política en la República Federal. La herencia cultural tenía memoria histórica, es decir, el momento de la posguerra.

Esta generación encontró tradición y aprendió el vigor en el cine para sí mismo. De ahí derivaron sus temas y sus modelos. Los filmes de acción americana pusieron el ejemplo. Las ambiciones críticas de renovación y de constante cambio significaron el silencio de la crítica negativa, ya que muchos de los realizadores de esta generación habían pasado por los medios como críticos. Los primeros trabajos en la producción cinematográfica se desarrollaban fuera de la ilusión y con las posibilidades que se tenían.

Así empiezan a exhibirse cintas que ganan la atención del público como ***Cuchillo en la Cabeza*** (1978) de Reinhard Hauf, cinta en la que la izquierda hace una crítica contra el Estado; o la denuncia de la constante violación de derechos en ***Alemania en Otoño*** (1979) proyecto colectivo en el que participaron algunos de los directores más destacados del momento como: Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Beate Mainka-Jellinghaus, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert y Bernhard Sinkel.

A diferencia de la generación del joven cine alemán, ésta tuvo menos influencia de la *Nouvelle Vague* y del Neorrealismo Italiano, pero tenía un alto contenido de imitación por el cine de Hollywood, principalmente de los grandes directores como John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock y Orson Wells, quienes desarrollaron y preservaron un estilo personal.

Las condiciones sociales y culturales también fueron muy diferentes. Los cineastas de la primera generación tenían estudios universitarios: Kluge, era abogado además de novelista, Straub y Schlöndorff tenían una formación profesional en áreas humanísticas, mientras la segunda generación había tenido experiencia en la práctica: Rainer Werner Fassbinder era asistente en teatros, Win Wenders, trabajo en estudios de televisión e hizo crítica cinematográfica y Werner Herzog se inició de manera autodidacta.

A mediados de la década de los setenta los nombres de los realizadores, ya conocidos, de la primera y los talentos de la segunda generación empiezan a destacar ya no nada más en Europa sino también en Estados Unidos entre ellos: "Alexander Kluge, selló el adiós al ayer, desenmascarando la realidad y poniendo a disposición intelectual su fragmentación, Jean Marie Straub, desesperado se exilió en Italia, limpió la pantalla de los traficantes del templo cinematográfico; Werner Herzog, amplió los horizontes de la capacidad de vivencia e hizo fracasar estrepitosamente al súper hombre frente a la titánica naturaleza; [quien] inició con Wenders, un viaje infatigable hacia la identidad.

Rainer Werner Fassbinder, experimentó la forma de vida de la sociedad pequeño burguesa y enseñó la capacidad de compasión, accedió con Christian Ziewer, a la cinta continua y el banco de trabajo, poniendo a debate la estructura del poder del mundo laboral.

Werner Schoeder, volvió a los grandes presupuestos, al entusiasmo de la cultura del *kitsch*, integrándolos a un paisaje desolado, reseco, que permanece con Werner Neckes, en el inagotable viaje de investigación hacia las estructuras visuales. Todo esto, realismo y melodrama, experimento y ensayo, minimalización de los medios y su exuberante despliegue, privada obsesión y pública enfermedad, existencia e historia, lo irracional y la conciencia" <sup>25</sup> fue como Alemania recuperada del totalitarismo se mostró al mundo.

La influencia de otras artes como en los tiempos del expresionismo se fue presentando en el trabajo de los realizadores, el cine-teatro en los proyectos de cineastas como Fassbinder, Schroeter y Syberberg quienes alcanzan su plenitud en los setenta, además del *Anti Theater*, teatro de cabaret, versión *kitsch* de la ópera llevada al extremo por Fassbinder.

La década de los setenta significó la consagración del movimiento, la película de Fassbinder, *Todos nos llamamos Ali* (1974) gana el premio Internacional de la Crítica en el Festival de Cannes ese mismo año, *El enigma de Kaspar Hauser* (1975) llama la atención mundial y las cintas de Win Wenders *Falso movimiento* (1975) y *En el transcurso del tiempo* (1976) son aclamadas por la crítica en la misma Alemania.

A finales de los setenta que el Nuevo Cine Alemán, logra crear una audiencia que espera las cintas de los realizadores. Críticos estadounidenses proclaman el renacimiento del cine alemán, en revistas como *Time* y *Newsweek* señalan que es el cine más excitante de toda Europa.

El climax de las películas alemanas en Estados Unidos, en términos de aceptación y taquilla, fue con las exhibiciones del *El amigo americano* (1977); de Win Wenders, *Nosferatu, el vampiro* (1979); de Werner Herzog, *El matrimonio de Maria Braun*; de Fassbinder y el *Tambor de hojalata* (1979) de Volker Schlöndorff que ganó el Oscar a la mejor película extranjera.

El Nuevo Cine Alemán fue una verdadera fuente de realizadores, se cuentan más de 300 nombres. Una mínima parte de las películas que se produjo logró proyectarse en salas públicas, pero sólo un número insignificante logró embolsar los gastos de producción. Los datos oficiales del Estado, segunda década de los setenta, anunciaban que las películas alemanas en los cines de Alemania "obtienen a lo sumo el diez por ciento de los ingresos totales, en el ejercicio de 1977 fue tan sólo del 4%". <sup>26</sup>

Tanto cineastas como espectadores alemanes jamás han encontrado una manifestación artística tan rica como lo fue el Joven Cine Alemán y el Nuevo Cine Alemán, como un verdadero valor efectivo del fenómeno cinematográfico.

El grupo de artistas del Nuevo Cine Alemán (60 -68), que representó un colectivo en contra del arte de posguerra, no llegó a ser un cuerpo homogéneo, como lo fue el Neorrealismo Italiano, orgánicamente desarrollado.

Pero si podemos mencionar que el producto cinematográfico que más se desarrolló en esta etapa fue sin duda el *Heimatfilm* único género que ha producido ganancias internamente.

A pesar de sus vínculos con la literatura este género fue un sistema de grandes individualidades ya que cada realizador se encargó de encontrar su propio estilo y desarrollar sus preocupaciones en la pantalla.

Sin embargo, es la segunda generación quien logra una uniformidad en los temas, influenciados por el cine norteamericano e intentando una búsqueda propia de estilos y géneros. Este movimiento no logró conquistar un público asiduo, pero si logró una fisura generacional en la forma de producir cine.

Únicamente algunos directores y unas obras específicas son las que tienen un público que hasta la fecha espera sus próximas películas, muy diferentes a lo que fueron hace cuarenta o treinta años, este periodo significó que estos directores fueran más tarde conocidos en todo el mundo y se convirtieran en directores de culto.

El Joven Cine Alemán, lejos de ser un movimiento unificador y con propuestas comunes tuvo que ver más con el cine de autor y visiones muy íntimas del pasado alemán por parte de cada uno de los realizadores y de las experiencias de posguerra.

Werner Herzog expresa acerca de su generación: "entre los realizadores del Nuevo Cine Alemán sólo tenemos vinculaciones por la conciencia de una lucha común, sobre todo contra la sociedad estancada y de consumo. La mayoría de los jóvenes cineastas alemanes han comprendido la importancia de la identidad cultural. Y se nos ha ayudado mucho en el exterior. La lucha de la segunda generación es contra la televisión alemana por usar y manipular el cine, se dio paso entonces a otro lenguaje del filme, un cine subversivo a la presencia de otra película, la lucha en el arte como en cualquier otra actividad o praxis".<sup>27</sup>

### **1.3 Las constantes del Nuevo Cine Alemán con otros movimientos cinematográficos**

#### *El nuevo cine europeo*

Los años 60 fueron tiempos de prosperidad económica internacional además de renovación cultural y artística. Una serie de conflictos sociales de orden internacional, como la lucha de los derechos humanos en los Estados Unidos, las manifestaciones de estudiantes en Europa y las intensas transformaciones sociales llamaban la atención mundial. Las potencias europeas se volvían a posicionar y se hacían presentes en la economía mundial.

Estos hechos históricos eran los detonantes para que artistas e intelectuales manifestaran sus formas de pensar a través de las artes. ya en los años de posguerra el cine europeo se caracterizaba por manejar temas con un marcado regionalismo alejado de las historias que Hollywood exportaba a al viejo mundo. La preocupación de los europeos era contar temas nacionales e historias que les interesaran.

Es entonces que se empiezan a desarrollar movimientos como el Neorrealismo Italiano en 1945 que rompía en definitiva con el cine hecho antes en Italia por los fascistas, con una nueva sintaxis cinematográfica que daría aportes a la historia del cine mundial.

En Roma y en Venecia se filmaba en las calles para narrar historias sencillas, sin un sistema tan complicado de grandes estrellas como el de Hollywood, contrariamente en Europa los protagonistas eran artistas no profesionales que se hacían famosos de la noche a la mañana. El mundo era testigo de la sencillez con la que se podía producir un cine nuevo y además comprometido con su circunstancia social.

La *Nouvelle Vague* o Nueva Ola, fue otro de los movimientos que significó otra forma de hacer cine en Europa en la década de los cincuenta, surgido en Francia, cineastas como Jean-Luc Godard, Francois Trouffaut, Louis Malle, Claude Chabrol o Jean-Pierre entre otros quienes desarrollaron una gran cultura cinematográfica teniendo como maestro al crítico y teórico cinematográfico Andre Bazin.

Este movimiento artístico francés tuvo sus fundamentos en la consolidación de un cine de autor y en mantener un estilo propio para realizar filmes con una visión personal fuera de los estudios, poco a poco se iba perfeccionando y no tardó mucho para que el movimiento diera a luz su primera obra. *Los 400 golpes* (1959) de Francois Trouffaut sería la obra cumbre que marcaría el modelo de imitación para las escuelas próximas a surgir en América y Europa.

Los realizadores buscaban un significado diferente al cine que se hacía en todo el mundo, diferentes movimientos trataban de salirse del control de las firmas que dominan el cine comercial. El *Underground* y el *New American Cinema* en Estados Unidos, el *Free Cinema* en el Gran Bretaña, el *Cinema Novo Brasileño* entre otros, eran las nuevas escuelas que buscaban nuevas formas de expresión después de veinte años de terminada la II Guerra Mundial.

### *La búsqueda de la innovación*

La modernidad en el cine de esta década difícilmente hubiera florecido sin la aportación estilística de grandes realizadores de los cuarenta como Roberto Rosellini, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Federico Fellini, y Luciano Visconti. Además de la revaloración de cineastas como Jean Renoir, Carl Dreyer, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Robert Flaherty, Fritz Lang, Alfred Hitchcock o Howard Hawks.

Los nuevos cines significan una serie de factores industriales y temáticos predominantes hasta ese momento en la historia del cine. Combatían la censura y los tabúes que hasta el momento había en sus respectivos países, buscaban nuevas tecnologías cinematográficas y se nutrían de las nuevas experiencias televisivas.

Cada uno respondía a la renovación de tradiciones y ciertos condicionamientos locales, unos imitan la cultura y el estilo de otros, y hay quienes investigan y desarrollan de manera experimental. Es decir, el *Free Cinema*, la *Nouvelle Vague*, el nuevo cine polaco, surgían por necesidad de expresar lo que acontecía en su país, por llevar al cabo sus teorías cinematográficas y por mostrar el clima renovador en las artes que había en su nación.

“Lejos de un frente común estéticamente unitario – aparte de algunas cuestiones de principio, como la voluntad de ruptura con la tradición inmediata- pluriformes y repletos de interinfluencias individuales o colectivas... los nuevos cines de cada país tampoco pueden entenderse como uniformes en el plano estético”<sup>28</sup>. Corresponden a un factor común por las innovaciones de crear bajo nuevas propuestas o retomar la de los clásicos con una visión muy personal.

Ese merito de resumir los principios de los clásicos y adaptarlos a una nueva temática, era una constante en la obra de los jóvenes realizadores y este principio lo podemos ver claro en los trabajos de Claude Chabrol al resumir aspectos del cine de Alfred Hitchcock, Eric Rohmer asume el estilo de cine de prosa<sup>29</sup> de Rosellini, mientras que Bernardo Bertolucci asumirá las reglas del cine de poesía de Pasolini.

En el nivel de la forma los nuevos cines buscaban encuadres insólitos, rupturas en la gramática fílmica, movimientos de cámara más libres, vistas objetivas mediante la propuesta de distintas relaciones del campo-contracampo, a través de formas diversas de la composición del cuadro.

Los nuevos cineastas comenzaban a crear una nueva sintaxis cinematográfica, los movimientos de cámara eran más que medios para explicar una historia, eran elementos significantes por sí mismos. Travellings como el del final de *Los 400 golpes* (1959), iniciaban un camino que luego seguirían muchos autores como el realizador suizo Alan Tanner en *La salamandra* (1971), y se convertían en una declaración de principios de los cineastas, no se refería a la moraleja de la historia o al estado de ánimo de los personajes, sino a la propia ética y moral del cineasta.

La relación de campo-contracampo vendrá en los nuevos cines por el mantenimiento de una dialéctica de lo que significa lo que es visto y lo que no, lo que está en foco y lo que no, se ve como interés narrativo propio del relato cinematográfico. Que será para Godard un efecto equivalente al de los pintores más preocupados por retratar el acto pictórico en el cuadro que de su disimulo a favor de una legalidad clara al servicio del tema.

La búsqueda de una verdad más en estado “puro” hizo que nacieran nuevas formas de hacer cine como el *cinema vérité* y variantes del cine directo. Se trataba de un proceso de dramatización de lo que la cámara ofrece al espectador. Es decir de interpretar de forma *a priori*, lo que vemos a través de las imágenes.

Otro aporte y común denominador de estos nuevos cines, fue la innovación en la estructura narrativa del relato. La concepción del tiempo en el cine clásico concebía al plano-secuencia como los hechos que sucedían en el momento real, es decir que el mismo tiempo en la acción era el mismo que el espectador tenía del relato, era la verdad temporal. Era la puesta en escena del tiempo como una representación real de la acción en la línea del cine hecho por Orson Welles y de Hitchcock.

"La adopción del plano secuencia [por los nuevos cineastas] significaba intentar restituir al cine el realismo temporal. Se trataba de que el cine mantuviese una duración real, sin intervención externa, mediante el recurso al plano-secuencia; esa fue la aportación de Rossellini y sus seguidores"<sup>30</sup>.

Los nuevos cines profundizaron también en la alteración de la linealidad narrativa, como: multiplicando los ejes narrativos, introduciendo tiempos diferentes, frecuentando los sentidos del devenir temporal, es decir, saltando al pasado o al futuro, según la conveniencia del narrador. Aportaciones que serían de mucha importancia para el montaje.

Tal es el caso de *Dos vidas*, de Vera Chytilová (1963), *Pocilga* (1969) de Pasolini o *Les Bonnes Femmes* (1959-1960) de Chabrol.

El cine realista, heredero del Neorrealismo y del cine clásico, estaba bien delimitado por dos categorías muy bien definidas: la de los que aprovechaban las nuevas tecnologías y pretendían captar la realidad, concepto siempre cuestionable, y la de aquellos que preferían reasumir la tradición del realismo cinematográfico y adaptarlo a las nuevas propuestas.

En el primer grupo estaban los seguidores del cine-directo, en su mayoría documentalistas que alcanzan su consagración en el *cinema-vérité*; en el segundo los amantes y continuadores del Neorrealismo, los necios documentalistas que no dejaban de usar sus técnicas aun en la ficción, y los partidarios de un cine de intervención y militante.

Algunos de estos directores supieron extraer provechosas conclusiones de la experiencia neorrealista, logrando una visión o conclusión propia. El caso más notable es el *Free Cinema*, que llevo al reconocimiento internacional la óptica realista, demostrando que el realismo cinematográfico es mucho más cuestión de empeño ético con la relación contextual y no receta de estética conceptual.

Otra constante fueron las reflexiones que los cineastas hacían sobre su oficio y la importancia que tendría. Este pensamiento se ocultaba detrás del trabajo sobre otras formas de representación. Este ejemplo es puntual en *Ofelia* (1961-1962) de Claude Chabrol, *La estrategia de la Araña* (1968) de Bernardo Bertolucci, *Othon* (1967) de Danielle Huillet y Jean Marie Straub, que abordan el teatro como lugar de puesta en escena que representa diversas formas de representación.

Otras veces la reflexión temática es más amplia y pretende abarcar al cineasta en su condición de artista confrontando a su sociedad, un ejemplo clave es *Andrei Rublev* (1970) de Andrei Tarkovski. Y por último otra de las constantes que podemos encontrar en el cine europeo de los sesenta y setentas es el trabajo y la revaloración de los géneros clásicos, ya sea para homenajearlos o para destrozarlos

### *La influencia de los movimientos en Alemania*

Como habíamos mencionado, el Neorrealismo Italiano inmediato a la posguerra y la Nueva Ola Francesa, fueron dos escuelas importantes que contagiaron a los realizadores alemanes ya que estos dos movimientos habían logrado ya un reconocimiento mundial alrededor de 1958, sin embargo otras escuelas tomaron importancia, como: el *Free Cinema* Inglés, el naciente Cinema Novo brasileño, y el cine crítico de los países socialistas de Europa Oriental.

Estos movimientos artísticos significaron una revolución artística en la cinematografía mundial ya que aunque cada país tiene una historia y una realidad diferente a las demás, ímpetu por modificar las condiciones culturales de esta generación de artistas era la de manifestar su riqueza artística y denunciar su problemática social. Este interés no hubiera sido posible sin los cuestionamientos sobre la guerra y la crisis económica que vivió, principalmente Alemania, devastada por los aliados anímica y culturalmente.

Los movimientos cinematográficos europeos significaron una ruptura estética, sea cual sea la causa y el contexto del término "movimiento cinematográfico", las nuevas generaciones de los sesenta y setenta, sugirieron innovación y no simplemente difusión creativa fragmentada o coartada.

Por lo tanto podemos afirmar que un movimiento es ante todo un racimo o agregado de filmes que representan una ruptura con las cintas del pasado inmediato anterior. Según Terry Lowell: "movimiento es un concepto internacional que implica una acción colectiva dirigida a algún objetivo consciente"<sup>31</sup>, que es lo que buscaban los 26 firmantes del *Autorenkino* en Oberhausen.

Todos los autores y directores eran conscientes de la disyuntiva entre el cine que deseaban y el que habían tenido en el pasado. Un caso similar pasó con las nuevas tendencias del cine checo y las escuelas mencionadas, la ruptura entre las generaciones era algo inevitable para la creación de cintas diferentes y que mostraran la realidad como la veían esas nuevas generaciones.

El nuevo paso de la técnica de filmación, se logró debido a la utilización de cámaras ligeras, a los registros diferentes a los 35 milímetros, principalmente los de 16 milímetros y un sonido directo portátil. El cineasta podía ahora trabajar menos en el estudio y buscar locaciones naturales, reales y próximas a lo que había concebido para su puesta en escena.

El sonidista grababa en la locación, tenía los sonidos ambientales reales y podía diseñar el audio de acuerdo a las necesidades de la historia, es decir poner en primer plano incidentales y en segundo diálogo o viceversa, las opciones más variables se podían hacer en el lugar y ya en el estudio se hacía la producción detallada.

Esto respondía en gran medida a los bajos costos que era producir a través de las nuevas tecnologías existentes, rodar en la calle y trabajar en locación externa tan sólo con una grabadora eran , cuando los grandes estudios del pasado utilizaban escenarios artificiales, cámaras pesadas e inmóviles, para registrar en el formato clásico de los 35 milímetros.

Al principio los jóvenes realizadores no buscaba ni estilo ni arte, no se especificaba ningún tema estético en particular, sólo querían expresar como veían los problemas sociales contemporáneos que eran la fuente de su inspiración. Para los alemanes no había una preocupación estética, sin embargo los franceses siempre se preocupaban más por la teoría cinematográfica para justificar los fundamentos de su cine de autor.

Los germanos buscaban principalmente los medios de producción y no las teorías estéticas. El principal motor era obtener financiamiento necesario y poder contar historias que ellos creían era necesario difundir. Los nuevos cineastas alemanes formaban un todo, aún menos coherente que los ingleses o franceses, y se encargaron de crear un cine con fundamentos nacionales, con búsqueda de su pasado y dar auge a su género propio el *Heimatfilm* (Cine Nacional), en la que trabajaron más de tres generaciones, razón por la cual alcanzaron más tarde el reconocimiento internacional.

Los directores de los nuevos cines europeos de la primera generación, (primeros años de la década del 60), ingleses, franceses, checos y alemanes tenían en común sus infancias traumáticas y su paso por la guerra, y es en su edad madura cuando plantearan sus reservas respecto a la descendencia y su miedo a la anormalidad. "El tema recurrente es la muerte moral y el suicidio, la frustración o el desencanto, de ahí que muchos de los personajes de los nuevos cines se manifiesta en la locura"<sup>32</sup>.

Frente a la rigidez de los principios de una sociedad intolerante, la rebelión individual pasa por la alienación mental que sitúa a estos personajes más allá de toda norma de conducta. Algunos cineastas consideran este proceso como la enfermedad en *Repulsión* (1965) del polaco Roman Polanski; espontánea irresponsabilidad en *Las Margaritas* (1962) de Verá Chytilova o delirios de grandeza como en *Billy el embustero* (1963) de John Schlesinger.

Las condiciones sociales de finales de los sesenta determinaron también rebelión y obtención de nuevas formulas en la producción cinematográfica. Los personajes de ser simplistas y limitados pasaron a ser poco a poco más universales y con preocupaciones más complejas. Todo esto también como consecuencia de los cambios políticos que ocurrían en el orbe, la guerra de Vietnam, el *Bundestag*, la invasión de Praga y los conflictos de la Guerra Fría. Situaciones que crearon conciencia política en estas generaciones y sembraron la semilla del ideal romántico de una sociedad mejor para todos.

"El cine no es un arte de eruditos, sino de illetrados. Y la cultura filmica no es análisis, es agitación de la mente. Las películas nacieron de las ferias de pueblo y los circos, no del arte y el academicismo."<sup>33</sup>

## II. EL CINE COMO EXPERIENCIA CREATIVA

### II.1 Formación cinematográfica

La nueva generación de cineastas alemanes tuvo que romper con las antiguas formas de producir cine y se tuvo que resucitar una industria adormilada por los intereses estadounidenses y el pasado nazi. El movimiento de renovación artística se comenzó a gestar en la década de los sesenta y alcanzó el reconocimiento en la década de los setenta y principios de los ochenta.

El trabajo de los cineastas terminó de ser un movimiento cinematográfico y se fue haciendo cada vez más individual, el Manifiesto de Oberhausen sólo sirvió para dar una coherencia en las nuevas temáticas y anunciar que había una generación dispuesta a resucitar las épocas de gloria de los años 20. El estilo artístico de jóvenes realizadores como: Rainer Werner Fassbinder, Win Wenders, Werner Herzog, Margaret von Trotta, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge, Hans Jürgen Syberberg, Reinhard Hauff, y Jean Marie Straub hizo que el cine alemán ganara fama en los principales festivales del mundo y renovara efectivamente a la industria del cine con una inusual exigencia creativa.

Una constante en el Nuevo Cine Alemán es que la gran mayoría de los realizadores fundaron sus propias compañías productoras para alcanzar la independencia del Estado y crear sus propios proyectos, además de alentar, promover y promocionar a nuevos directores.

La posición creativa de Werner Herzog es particular dentro de su generación, ya que la selección de sus temas es única, sus temas de interés tienen que ver con situaciones extremas, en las que la perversidad, la deformación y la locura tienen un lugar constante.

Werner Stipetic, verdadero nombre del cineasta, nació en Munich el 5 de septiembre de 1942, y su infancia transcurrió en las altas montañas bávaras, en Sachrang, una villa al sur de Alemania.

Su madre de descendencia yugoslava y su abuelo arqueólogo, le inculcaron la pasión por las artes, además de ser desde muy temprana edad un incansable viajero.

"Mi abuelo fue una figura importante para mí, mis padres se separaron después de la guerra. Mi generación quedó ausente de una figura paterna. Los padres de alguna gente de mi generación viajaron a Estados Unidos o a otros países de occidente. Culturalmente no había nada en Alemania, lo único que nos conectaba con nuestra cultura eran los abuelos".<sup>35</sup>

Durante la infancia del realizador su madre lo dejó de ver cuando él tenía tan sólo 3 años. El futuro realizador pasaría algunos penosos años de su vida en varias instituciones de salud mental. A lo largo de su filmografía estas situaciones se irán descubriendo a través de la personalidad de sus personajes como Bruno S, protagonista de algunas de sus cintas más polémicas, o de sus temas de inocencia robada donde algunos de los protagonistas son niños como en las cintas: *Futuro Truncado* (1970), *Nadie quiere jugar conmigo* (1976), y *Balada del pequeño soldado* (1984).

A la edad de 11 años el futuro cineasta vio el documental *Nanook, el esquimal* (1922) de Robert Flaherty, y señaló que esas imágenes lo conmovieron profundamente y lo marcaron para hacer del séptimo arte su vocación. Una fuerte pasión por el cine se desarrolló desde la adolescencia, convirtiéndolo en un cinéfilo apasionado.

"Cuando tenía 14 años, supe que podría hacer películas. Supe que podría ser una manera fácil de ganarse la vida. Y empecé a mandar guiones y proyectos a varias compañías productoras. Yo escribía y hablaba por teléfono a todas las compañías sin recibir noticias. Hasta que en una de ellas me recibieron, pero esa primera experiencia no fue nada agradable, el jefe de producción me gritó: "¿Cómo, ahora los chicos del kinder quieren hacer películas?", fue un momento muy humillante para mí."<sup>36</sup>

A la vez, Herzog sentía una gran pasión por los deportes de montaña como el alpinismo y el salto de sky, actividad que practicó profesionalmente pero que abandonó por las lesiones que sufrió un amigo cercano, esta pasión la retrataría años más tarde en la cinta *El gran éxtasis del escultor Steiner*, (1973-74).

Admirador de cineastas como el norteamericano David W. Griffith, el japonés Akira Kurosawa y con influencia del francés François Truffaut, y del español representante del surrealismo Luis Buñuel, su vocación estaba clara, el joven cinéfilo quería ser director, y a los quince años escribió su primer guión.

A los 17 años trató de realizar su primera película, un documental sobre una reforma en el sistema penitenciario alemán, pero quedó inconclusa y fue tan sólo un proyecto.

Rebelde y sin estar dispuesto a someterse a ninguna autoridad renuncia a la escuela y a los 18 años emprende el primero de sus múltiples viajes.

Su asociación con el actor Klaus Kinski, quien participaría con Herzog en cinco largometrajes, y que lo consagró como un actor reconocido internacionalmente, comenzó cuando la familia se mudó a Munich y rentó una habitación al novel actor. Es entonces cuando el llamado del cine se hace más fuerte que nunca. Kinski sería el catalizador para que el joven Herzog se ponga una meta: hacer cine y comunicarse con el mundo a través de películas.

Con objeto de ganar dinero para producir sus primeras películas, el joven cineasta trabajó durante dos años y medio como soldador en una fábrica de acero en Munich, en el horario nocturno; y en los más variados oficios, mientras se las arreglaba para estudiar historia, literatura y teatro en la Universidad de Munich.

"Fue durante un curso en la Munich Film School, que tomé prestada la cámara del taller de cine... y jamás la devolví. Con esa cámara hice mis primeros cortos y trabajé con ella incluso para realizar *Aguirre*".<sup>37</sup>

Es en este periodo, es cuando realiza su primer cortometraje, *Herakles* (1962-1965), que trata sobre el campeón alemán de fisicoculturismo y representante nacional para el concurso Mr. Universo. La cinta es una comedia a costas de este personaje y además el inicio de su propia compañía productora *Werner Herzog Filmproduktion*, que desde entonces lo ha mantenido alejado de los grandes estudios y corporaciones del séptimo arte, además de permitirle filmar lo que le venga en gana.

Su siguiente proyecto fue *Jugando en la arena* (1964), en donde unos niños croatas juegan en la playa, al sur de Austria, pero este momento de ocio se torna cada vez más violento y sanguinario por obra de los mismos niños, convirtiéndose en un documento que Herzog no ha querido mostrar públicamente. La cinta llega a ser por momentos enferma, al retratar a los niños en una diversión cruel y degenerada.

"Conseguí pagarme este segundo cortometraje, pero nunca quise estrenarlo. Era una obra desesperada, cruel, parecida a mi posterior *También los enanos empezaron desde pequeños* (69-70). Se lo dejaré de herencia a alguien, y lo verán sólo después de mi muerte".<sup>38</sup>

Herzog, comenzaba a desarrollar ya en sus primeros filmes una estética y un estilo experimental. Como representante de su generación, trataba de denunciar los excesos del consumismo, el vacío moral y sentimental de las sociedades occidentales, y se empeñaba por la búsqueda de nuevas formas narrativas cinematográficas.

Con su meta de adolescente, ahora ya cumplida, comienza a desarrollar los postulados de lo que sería su visión sobre el cine y declara: "El cine es mi modo de comunicación con los otros, con el cine buscó siempre las razones de las perturbaciones, de los condicionamientos. ¿Por qué esos muros, por qué esos silencios? Será una utopía, pero con el cine trato de responder a dichas interrogantes sobre el absurdo de todo cuanto nos rodea. Pero también realizo una búsqueda, y es la de una nueva gramática, un nuevo tipo de imágenes. Estoy harto de las imágenes de las revistas o las postales".<sup>39</sup>

Es entonces cuando la búsqueda de un estilo y un compromiso con su profesión se manifiesta y anuncia: "Las imágenes de la segunda mitad del siglo XX son imágenes gastadas, de algún modo yo tengo el conocimiento positivo de imágenes nunca antes vistas, como un pedazo de tierra distante en el horizonte; las veo y trato de articularlas, de formularlas, y también intento encontrar nuevas perspectivas para las cosas".<sup>40</sup>

Durante ese año 1964, Herzog gana el Premio Carl Mayer, uno de los recientes premios creados para motivar a los nuevos autores del llamado Nuevo Cine Alemán, por el guión de *Signos de vida* (1967).

Un año después, realizó el cortometraje *La incomparable defensa de la fortaleza Deutschkrutz* (1965), que es para su autor "una especie de prólogo de lo que es mi primer largometraje, la ya mencionada *Signos de vida* (1967). Es una sátira sobre el estado de paz y los absurdos delirios que inspira. Cuatro jóvenes se encierran en una fortaleza y pelean contra un enemigo imaginario. Tras una decepción eufórica, terminan por inventarse una guerra y toman por asalto un campo de trigo".<sup>41</sup>

Es a partir de este filme en que las constantes de soledad, locura y obsesión irán marcando la obra del cineasta alemán.

En 1966 viajó a Estados Unidos con la beca del Instituto Fulbright; con la que intentó estudiar cine y televisión en la Universidad Duquesne, de Pittsburg, pero su estancia universitaria fue tan sólo de tres días, "un intento frustrado de suicidio hizo que lo expulsaran del país"<sup>42</sup>. De manera ilegal, trabajó en la televisión local y un breve periodo como cineasta de la National Aeronautics and Space Administration, (NASA). Pero terminó siendo expulsado de Norteamérica y por un tiempo vivió del contrabando en la frontera de México, más tarde vivió de manera anónima en las ciudades de Guanajuato, Querétaro y Chiapas.

Con el dinero ganado por la beca Carl Mayer y con lo ahorrado en sus múltiples trabajos en Estados Unidos, el cineasta llega a Munich para realizar lo que sería su primer largometraje y que había llamado la atención de las primeras instituciones que estaban interesadas en resurgir al cine germánico.

*Signos de Vida* (1967), rodada en Grecia e inspirada en un hecho histórico y en un texto del escritor Archim von Arnim, marcó un hito en el renacimiento del cine alemán convirtiéndose en una cinta que muestra los temas recurrentes del realizador: locura, absurdo y obsesión.

La participación directa de escritores de vanguardia con los nuevos talentos de la segunda generación cinematográfica alemana era la constante en ese momento.

En la cinta se muestra la rebelión del individuo frente a la sociedad de su entorno, con un protagonismo singular del paisaje. Es la historia del paracaidista polaco *Stroszek*, que durante la ocupación alemana en Grecia, en la Segunda Guerra Mundial, tiene como misión vigilar con tres de sus compañeros un almacén de armas en la isla de Kos.

Alucinado por el sol, el soldado encuentra nuevas realidades: un hombre que clama ser el rey de los gitanos en busca de su reino perdido, un niño autista que canta una extraña canción, un soldado alemán que es pianista y pide a *Stroszek* oír los finos ruidos del compositor en la pieza que está tocando, un método para hipnotizar pollos, una historia de hombres en un submarino que se ahogan por haberlos cautivado la vista del sol, el valle cubierto por miles de molinos de viento. La isla tiene el poder para enloquecer a *Stroszek*. Dando como resultado, la rebelión del soldado reposando en el acto mismo de la rebelión.

El comentario final del filme es una típica mezcla de respeto y razón. Para Herzog *Signos de vida* "es una protesta contra todo, [el protagonista] comenzó algo titánico, porque sin remedio su oponente [la naturaleza] era más fuerte. Y ha fallado tan miserablemente como toda su raza".<sup>43</sup>



**Signos de vida (1967)**

*Signos de Vida* (1967), obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín por ser considerada la mejor película alemana, además de una considerable cantidad en efectivo, garantizando el reconocimiento de la obra del cineasta.

Paralelo a *Signos de Vida*, Herzog realizó *Últimas palabras* (1967-1968), un registro documental en la existencia de un anciano exiliado voluntariamente en la isla de Spinalonga, cerca de Creta y que alguna vez estuvo habitada por leprosos.

Considerándolo desequilibrado, la familia del hombre consigue que se le declare, legalmente, incompetente y lo lleva de regreso a la civilización; a partir de entonces se rehúsa a hablar, se imagina rey, un talento en la lira, y todas las noches se aparece en las tabernas y cantinas para divertir a los comensales.

Este conflicto del individuo y la sociedad se refleja en el lenguaje, este cortometraje fue enteramente hablado en griego en una forma narrativa que encadena las repeticiones de frases. Dos policías dicen una y otra vez: "Lo rescatamos. Lo trajimos aquí". Estas repeticiones se convierten en símbolos de lo que es el lenguaje; poco podemos confiar en lo que vemos y aún menos en lo que oímos.

Las figuras, palabras e historias implican una realidad subterránea que nunca se revela. Al final el anciano dice: "No diré nada, ni siquiera, no. Y esas son mis últimas palabras".

La obra de Herzog ira correspondiendo al intento de una revelación de la existencia humana, de lo que el ha llamado "los signos o símbolos de vida". Sus intenciones humanísticas son menos cautivadoras que la intensidad e intrigante ambigüedad de las imágenes que selecciona para llevarlas a cabo. *Últimas palabras* es una cinta enigmática y conmovedora por ser tan significativa para Herzog, que la describe como una realización preconsciente, casi surrealista: "Este corto fue hecho muy audazmente, con una ciega seguridad; lo filme en tres noches y lo edite en un solo día".<sup>44</sup>

Su siguiente cortometraje *Medidas contra los fanáticos* (1968), es un relato acerca de la tolerancia y la represión, en la película un anciano se declara protector de los caballos de carreras en el hipódromo de Munich y pelea en contra de los fanáticos entrenadores, esforzándose por explicar esto ante la cámara.

Una película rara en la filmografía de Herzog, ya que es toda una referencia a lo que el hombre se obstina por conseguir explicar a los demás y las razones que tiene para ello.

Casi de inmediato filma el cortometraje, *Los doctores vuelan al este de África* (1968-69), que surgió de la búsqueda de locaciones místicas para el proyecto *Fata Morgana* (1968-70), y contempla a una serie de médicos independientes volando por el continente africano, de Tanzania a Uganda y de ahí a Kenia, pese al tema tratado de forma lineal, el filme se centra ante todo en la diferencia de mentalidades, los doctores de occidente, racional y cerrado, deben cambiar por completo su forma de pensamiento para aproximarse a sus pacientes africanos.

*Los doctores vuelan al este de África* es un documental sobre las dificultades de los médicos blancos en los desiertos africanos, es una metáfora de la independencia y la libertad de ejercer cualquier oficio en cualquier lugar, siempre que se respete la mentalidad del lugar.

Esta cinta marcaba a la vez la independencia de Herzog de los financiamientos que otorgaban las instituciones culturales, el Estado, y la libre selección de temas para hacer un cine de autor que era sin duda lo que buscaban los directores del nuevo cine europeo.

La producción de su filme experimental *Fata Morgana* (1968-70), hizo que la búsqueda de locaciones fuera en sitios en los que fuera posible identificar nuevas imágenes, en esta cinta el paisaje domina por completo al elemento humano: la calidad mítica del paisaje desértico se convierte en el tema del filme.

*Fata Morgana* significa "espejismo", es una ilusión óptica originada solo en áreas desérticas, que se produce por una onda de aire caliente a través de la cual pueden ser vistos reflejos de objetos lejanos.

Filmada al mismo tiempo que *Los doctores vuelan al este de África*, este filme puede considerarse un reporte documental sobre el Sahara y áreas vecinas. Llama la atención el desierto como una metáfora de la existencia humana en donde el rodaje se convierte en proveedor de ilusiones visuales.

De manera diferente a sus siguientes películas, *Fata Morgana* reitera las preocupaciones de Herzog: la ilusoria naturaleza de la realidad, la naturaleza "real" de la ilusión y la imposibilidad de una percepción verdaderamente objetiva.

El relato de la película esta tomado de un mito guatemalteco sobre el origen del universo, donde se mezclan recuerdos bíblicos y mitos indígenas a través de la trilogía de *Creación, Paraíso y Edad de Oro*. Es ante todo una historia de ciencia ficción y proyección filosófica.

"Se supone que unos astronautas aterrizan en nuestro planeta y filman sin mas, lo que observan; Herzog explica: *Fata Morgana* tiene lugar en el planeta Uxmal, que es descubierto por seres de la nebulosa de Andrómeda y acerca del cual hacen un reporte filmado".<sup>45</sup>

La musicalización de la cinta está tan bien lograda que el acompañamiento del paisaje con melodías de Händel, Mozart y el grupo de rock Blind Faith, coloca a las imágenes en un plano de misticismo y espiritualidad muy especial. Además, la lectura que hace la historiadora del cine alemán Lotte Eisner, en una arcana voz, del mito guatemalteco de la creación hace que la cinta sea todo un documento del cine experimental.



*Fata Morgana* (1968 –70)

La existencia del hombre se hace casi imperceptible tanto que cuando aparece una refinería de petróleo, un radar o un camión abandonado, provocan un aura de fantasía futurista. Herzog trata de recrear la visión de un planeta muy extraño que se ve por primera vez y donde vive gente igualmente extraña ante una catástrofe inminente.

En el guión de Herzog este planeta esta a punto de desaparecer, el sol se acerca a este planeta, y según el cálculo de los científicos el planeta chocará con el sol en 16 años. En *Fata Morgana* hay sitios destruidos, gente destruida, como en la última era de un planeta.

La película termina con la aparición casi como un espejismo de un vehículo moviéndose a la distancia persiguiendo una tormenta de arena que se halla detrás y se reitera la imagen de un avión aterrizando que aparece al comienzo del filme.

El espectador se queda con el comentario de Herzog sobre el desierto: la *Fata Morgana*, el cine en general, y probablemente la vida misma: es el engaño de los sentidos.

La película es un flujo de imágenes provocadoras y desafiantes, creando un filme experimental con una visión revolucionaria.

## II.2.- Temas recurrentes: la búsqueda de un estilo personal

La referencia a estas primeras cintas de Werner Herzog nos aclara el panorama acerca del estilo del realizador y de las constantes que irán apareciendo en toda su obra. Son películas que son paradójicamente simples pero a la vez complejas, que son obvias y oscuras, racionales en forma y místicas en contenido, a la vez que particulares y universales.

Para el creador de *Stroszek* su cine es antintelectual y antirracional. "Mi cine es práctico, yo no puedo resistir una película de Bergman. Hay algo en las imágenes, son como las llaves de la psicología no del análisis."<sup>46</sup>

*Fata Morgana* fue para Herzog un verdadero reto, ya que él mismo afirma que no sabía ni tenía idea de lo que estaba haciendo: "La he rodado sin saber por qué. Sólo eran fascinaciones. Como un niño de año y medio que descubre las cosas por primera vez".<sup>47</sup>

El trabajo de preproducción nació tan sólo de documentar la biografía de un líder africano, John Ockello, revolucionario de Zanzibar, quien estuvo preso en cárceles de Kenia, Tanzania y Uganda. El revolucionario planeó liberar a toda África, pero sólo tenía dos o tres adeptos y terminó dando sus discursos frente a los árboles.

El equipo de Herzog lo buscó para comenzar el proyecto, pero no lo encontró, esto tenía que ver con la historia original de *Fata Morgana*.

La segunda vez que intentó filmarlo fue en el desierto del Sahara, "duramos tres o cuatro meses rodando en condiciones extremas, la gente se enfermó de paludismo, de parásitos en la sangre, y estuvimos en la cárcel creo que ocho veces, porque nos confundieron con mercenarios. Después de filmar esas escenas me dediqué a buscar imágenes para *También los enanos comenzaron desde pequeños* (1969-1970) en las Islas Canarias y ahí mismo fue donde grabe las últimas imágenes de *Fata Morgana*".<sup>48</sup>

Para Herzog el aprendizaje por los sentidos lo es todo. De ahí que la búsqueda de las imágenes haya cambiado la idea general que tenía sobre *Fata Morgana*. El concepto acerca de las nuevas imágenes y de una nueva gramática en el cine, reside en que para él, la cultura del film no debe ser analítica, sino que se debe a la agitación de la mente, quizá esto explique su conmoción al ver los paisajes del desierto y que la idea original haya pasado a segundo término.

Esta anécdota nos permite acercarnos a lo que para el realizador es el concepto de las imágenes. Y considera: "las imágenes por sí solas nos deben significar y causar cierta emoción por lo que son y no por como son articuladas. Las películas nacieron como espectáculos de feria. No del arte y el academicismo".<sup>49</sup>

Es por eso que en la búsqueda de locaciones trata de hacernos recordar el tiempo en que la humanidad no tenía conciencia de lo que es ahora. Cuando las imágenes no eran manipuladas y aun no se convertían en el exceso de referencia hacia el consumismo.

Para Herzog las películas deben ser la creación de otros mundos y de otras posibilidades. Es por eso que quizá las más sorprendentes imágenes, son aquellas en las que el realizador alemán yuxtapone los paisajes naturales con objetos humanos. Yuxtaposición que inmoviliza el ojo y sacude a la mente.

Otro rasgo característico en el cine de Herzog son los objetos, que se convierten en una herramienta primordial que le da sentido al concepto de sobresaltar y sorprender al espectador. "Si encuentro objetos que se me hacen interesantes o que dan fuerza a la escena, los escojo en el momento o los construyo desde antes. Para mí eso es más importante que un diálogo o la psicología de una persona".<sup>50</sup>

Herzog al igual que su contemporáneo Rainer Werner Fassbinder desconfía del lenguaje como forma humana del discurso. Y así varios de sus personajes tienen ciertas habilidades para expresarse con mayor o menor dificultad, pero son otras cualidades que van más allá del simple lenguaje hablado. En su cine lo que importa es que los personajes sean figuras finales, últimas ruinas de una especie que declina, caracterizando su cine como una mirada virginal o primigenia de lo que no se conoce, una visión sobre los débiles, los que caen en la decadencia, señales con vida de un mundo marchito.

La obra de Herzog es inobjetable y original al interior del cine. Coincidiendo con tradiciones que estaban fuera de los antihéroes, enriqueciéndolo y perturbándolo con una visión particular. Y es que Herzog no ve con buenos ojos el mundo que lo rodea.

La revisión de sus primeros filmes y los posteriores como: *También los enanos comenzaron desde pequeños* (1971), *Kaspar Hauser* (1974), *Corazón de Vidrio* (1976), *Woyzek* (1979) y *Nosferatu* (1979), suelen tratar lo mismo, desequilibrio, soledad, difícil ubicación ante la naturaleza o la sociedad.

*También los enanos comenzaron desde pequeños* (1971), que algunos críticos calificaron en el momento de su estreno como grotesca e inentendible es para su autor una síntesis de lo humano, de la sociedad que se rebela o trata de hacerlo, contra la sociedad que es la anormal y para la cual no hay espacio.

"*También los enanos comenzaron desde pequeños* es tal vez el mejor o el más fuerte de mis trabajos, en la cuál hay el mayor poder en toda mi filmografía".<sup>51</sup>

La cinta trata de una colonia de enanos criminales confinados en una institución correccional lejana de la civilización. Mientras el director y otros internos están ausentes, los enanos restantes organizan una rebelión. El custodio escapa a su oficina con uno de los líderes de la revuelta y amenaza con agredirlo si la paz no vuelve al penal, sin embargo los rebeldes duplican la devastación y el supervisor realiza su amenaza.

La agresividad y la crueldad de estos personajes se convierten en símbolos y realidades cotidianas. Los nombres de los protagonistas encierran en cada uno de ellos su personalidad o como es que son vistos por los demás: *Hombre*, *Vigilante*, *Pobrecita*, *Azúcar*, *Territorio*, *Chaparro*, *Cochina*, entre otros.

La alucinación de las imágenes es totalmente hacia el interior, a través de un humor grotesco, convencido en el fracaso. De ahí la falta de belleza en la imagen. Es en sí una exaltación a la antiestética para obligar al espectador a una protesta, provocada en primera instancia a la esfera óptica, que debe pasar luego a las restantes esferas de la vida.

Es interesante como narra su película Herzog en la forma, al manejar una fotografía alterada con grandes angulares y en donde los enanos ven directamente a la cámara. Obligando al espectador a reconocerse como tal y a identificarse con ellos.



### También los enanos empezaron desde pequeños (1971)

La soledad del individuo está dada por constantes obstáculos que empequeñecen sus ambiciones y sus logros. Un contraste más frecuente suele estar representado por la situación de los personajes en su medio. Es la sociedad la que margina a los lisiados y a los sordo-ciegos en *El país del silencio y la oscuridad* (1970-71).

Una realidad que es difícil de entender pero quizá más difícil de explicar sea la vida de los sordos y ciegos en esta película documental que explora no solo el objeto documentado sino también el proceso de rodaje. El mundo de los sordos y ciegos es tan distante y solitario como también es un mundo mejor, más intuitivo, y por lo tanto más natural.

Los niños sordos y ciegos, encuentran difícil aprender conceptos abstractos como esperanza, felicidad y ambición. Quizá uno de los momentos más memorables de la cinta es cuando un hombre "toma y abraza" a un árbol de la manera más entrañable y sorprendente en un encuentro entrañable con la naturaleza.

*El país del silencio y la oscuridad*, es un valiente tratamiento de la vida de una mujer ciega y sorda y sus frustrados intentos de comunicación con una sociedad incapaz de reconocer en sí misma sus limitaciones.

La aventura del superhombre lo llevaría a rodar en plena selva amazónica del Perú una de sus obras maestras *Aguirre, la ira de Dios* (1972), que se basa en el hecho histórico del conquistador español Lope de Aguirre, que en búsqueda inútil de encontrar la mítica ciudad de El Dorado se obsesiona a tal grado de querer arrebatar, de una vez por todas, el imperio a la corona española.

Esta cinta le ganaría el reconocimiento internacional y se convertiría también en la primera colaboración con el polémico y multifacético actor Klaus Kinski: Esta cinta retrata de manera muy clara la visión de la dominación, la búsqueda de la Utopía, la tarea titánica del protagonista y los grandes paisajes, elementos que se irán presentando en toda su obra.

***El gran éxtasis del escultor Steiner* (1974)**, es sin duda un filme muy personal. Es la herencia de los filmes expresionistas de montaña, en donde Herzog toma como protagonista a un campesino suizo, Walter Steiner, tallador de madera y campeón de salto de rampa en esquíes.



***El gran éxtasis del escultor Steiner* (1974)**

En ***El gran éxtasis del escultor Steiner*** se retrata la soledad, el éxtasis y el conflicto interior del personaje por batir todas las marcas y tener un momento de éxtasis y plenitud al estar volando en el aire. El acierto de la cinta, es que Herzog conoce este placer de permanecer suspendido por segundos en el aire, él mismo practicó el deporte de manera semiprofesional y durante el documental se convierte en un narrador de las emociones de Steiner.

Intermediario de la realidad externa y la interioridad del protagonista. Es un médium que provoca la transferencia no sólo del sentimiento, sino de la ideología del atleta.

Esta cinta se convierte en una experiencia espiritual trascendente que yace más allá de las imitaciones del cuerpo y de la mente.

En su siguiente cinta Herzog pasa del éxtasis a la discriminación, nuevamente la misma sociedad es la que limita, aísla y mata a ***Kaspar Hauser***, lo daña pretendiéndole hacer un bien.

***El enigma de Kaspar Hauser, cada uno para sí y Dios contra todos* (1974)**, es una de las cintas más reconocidas internacionalmente por la crítica internacional por obtener el influyente premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica, la (FIPRESCI), durante el Festival de Cannes en 1975.

Esta cinta tan conmovedora narra el abandono, en una villa de Nuremberg, de un adulto que jamás se ha relacionado con los hombres y por lo tanto desconoce toda regla y convencionalismo social. Poco a poco comprende cuales son las reglas, los dogmas y las ambiciones de poder. Su comportamiento parece inoportuno y alarmante para una sociedad que ve casi imposible convertir al buen salvaje en una persona civilizada.

Sus sueños intuyen una libertad desconocida en el mundo en el que vive y que lo bloquea de una forma cada vez más brutal. El papel del escribano fiel portavoz de la historia oficial apunta concienzudamente el veredicto innegable de la ciencia.

Quizá la frase del poeta romántico Lenz de Bücher y que *Kaspar* dice en la cinta: "No oyes la horrible voz que grita en el horizonte, a la que llaman silencio" es la clave para entender quien es *Kaspar*, un poeta romántico para quien el mundo fuera de la cueva será más cruel e inhóspito que su oscuro refugio, *Kaspar* es capaz de oír el silencio y soñar el sueño del mundo, el de las imágenes colectivas.

Sin embargo hay una sociedad que lo acusa de deforme y de loco y finalmente lo elimina: en el contexto de la cinta nunca se sabe quien es el asesino, lo que responde a que es la colectividad quien lo ha matado por estar fuera de su control, de quienes hacen las reglas y crean los dogmas.

En diferentes cintas como: *Kaspar Hauser*, *Nosferatu*, *Aguirre* y *Strozecky* los personajes históricos aparecen sin datos biográficos suficientes ni claros, sin embargo Herzog les da entidad histórica y trascendencia contemporánea.

El salvaje *Kaspar Hauser* de Herzog es más consciente y cuestionador de las instituciones que *El niño salvaje* (1969) de Francois Truffaut, o la experiencia misma de los autistas que no comprenden y no quieren cuestionarse el mundo que les rodea.

El cineasta expresa que es la soledad actual, la que ha deformado los moldes de "normalidad" que más le convienen y le sirven a la sociedad, y ésta es la que margina a los diferentes, a los *outsiders*. Pero que también desequilibra a los entusiasta de los mismos moldes.

Estas historias le marcarían tanto que llevaría a la pantalla el corto documental *Nadie quiere jugar conmigo* (1976), donde cuenta la historia de una pequeña niña de 6 años discapacitada y su problemática para relacionarse con los demás niños.

Un ejemplo de este principio es lo que el pueblo de la pequeña comunidad bávara hace con *Hias* el profeta, ermitaño de *Corazón de Cristal* (1976). En un estado de somnolencia de la sociedad; Herzog dirige a los protagonistas, en la que los actores fueron hipnotizados para actuar y hacer que el espectador también caiga en este estado de locura, pasividad y descontrol que hay en toda la cinta.

En esta ocasión, Herzog escoge una leyenda de una aldea bávara, de un cristalero capaz de crear un cristal-rubi de la más exacta perfección, pero a su muerte los otros fundidores, presionados por el dueño de la fábrica de vidrio, se obsesionan por encontrar la fórmula secreta para fabricar el cristal-rubi.

La desesperación hace que busquen a un pastor ermitaño, Yaz un profeta, poeta y filósofo, para que les revele el secreto de la fabricación del rubí pero no logran arrancarle ningún secreto, el dueño de la empresa regresa a la aldea diciendo lo contrario, pero oculta que Yaz, le ha profetizado desgracias, muertes y el incendio total de la fábrica.

Como venganza a las amenazas y profecias de Yaz, el patrón anuncia a sus obreros que el precioso cristal podrá fabricarse de nuevo cuando tengan durante el proceso de fabricación, la sangre de una virgen. La víctima propuesta es nada menos que la mejor amiga del poeta.



Josef Bierbichler como Yaz en **Corazón de Cristal** (1976)

El patrón mata a la chica y en su locura él mismo prende fuego a la fábrica. El caos reina en la aldea creyendo que el incendio ha sido provocado por Yaz. Los obreros enfurecidos saben que la fábrica es su única fuente de trabajo por lo que buscan al profeta para lincharlo, sin embargo la verdad prevalece y el ermitaño profetiza nuevamente catástrofes, los aldeanos huyen a una tierra alejada donde su Apocalipsis interno no los pueda alcanzar.

Al final, Yaz cuenta una bella historia acerca de unos exploradores en busca de un nuevo territorio, donde la ambición no lo es todo para conseguir los ideales sino también un poco de conocimiento para llegar a concretarlos, esta pequeña narración simboliza y cierra de manera espléndida los ideales y excesos que se ven durante toda la película.

Una vez más la narración se coloca en el siglo XVII en una aldea bávara, y es la libre adaptación de la novela de Herbert Achternbusch del mismo nombre. La tradición de adaptar textos y retratar las costumbres de antaño son el legado del género del *Heimatfilm* que alcanzó esplendor en el expresionismo y más tarde es retomado por los cineastas del nuevo cine alemán.

En esta ocasión Herzog fue más lejos de la narrativa cinematográfica al hipnotizar a todo el elenco menos a quien representa al pastor. El resultado, es una película distinta de lo que estamos acostumbrados a ver, hermética en su estructura, caprichosa en su planteamiento y experimental e innovadora en el rodaje.

**Corazón de Cristal** es una cinta vanguardista que revela las posibilidades expresivas del cine. Trascendiendo la frontera de la descripción y adentrándose en una auténtica fenomenología de la puesta en escena. De en medio del caos de sus secuencias emergen constantes interpretaciones a la realidad de hoy.

Su interés en las diferentes culturas del mundo su próximo proyecto lo llevara a los Estados Unidos para registrar un extraño ritual donde participan los hablantes chinos más astutos y rápidos. El documental **How much wood would a woodchuck chuck** (1975-76) nos lleva a conocer a través de entrevistas, a los concursantes quienes muestran los ejercicios que realizan con la respiración y la lengua. Al director le interesa la musicalidad de esa lengua que hablan del maíz y los rituales que hay en la venta de ganado.

La pesadilla del *american dream* sería llevada a la pantalla en **Stroszek** (1977) en donde colaboraría nuevamente el actor Bruno S, protagonista de *Kaspar Hauser*, ahora la búsqueda por establecerse en Estados Unidos de *Stroszek* llevará al personaje a sufrir las calamidades de una sociedad de consumo, carente de interés por los problemas de los demás y con una marcada hipocresía en las relaciones humanas.

Su siguiente proyecto lo llevaría a retratar el paisaje de la isla de Guadalupe y entrevistar a una de las poquísimas personas que no quiso abandonar la isla ante la amenaza de erupción del volcán. **La Soufriere** (1977) coloca a Herzog nuevamente en la aventura de filmar más allá de los riesgos que la naturaleza impone, entrevista a las dos únicas personas que decidieron no abandonar la isla y nos narra un relato sobre los ideales de los hombres y sus razones para morir en la tierra que los vio vivir.

Los personajes llevados al extremo nuevamente tendrán su cúspide en la cinta **Woyseck** (1978) que se narra la desgracia de un soldado que trata de llevar más dinero a su amante sirviendo como conejillo de indias a un curioso médico, quien experimenta con él y lo humilla cada vez que puede ante su grupo de alumnos de la burguesía alemana.

*Woyseck* descubre que durante un largo tiempo ha sido engañado por su esposa y el médico y arrastra en contra de ella todo su temperamento reprimido. Nuevamente Kinski se pone a las órdenes de Herzog logrando una interpretación excelente de las pasiones y obsesiones del ser humano.

Muy cercana a *Kaspar Hauser*, y con una enorme economía de recursos la inamovible cámara y los largos planos retratan la tragedia del rostro del torturado Klaus Kinski. El silencio ante las humillaciones, y *Woyseck* frente a la ciencia pragmática y del sentimentalismo hipócrita del capitán son las constantes en una narración claustrofóbica.

Su siguiente película **Nosferatu** (1979) es un *remake* de la cinta expresionista de Friederich Wilhelm Murnau, y no es precisamente una copia calca en citas u homenajes sino un documental muy al estilo de Herzog. En la que la figura del vampiro va más allá de la lucha por conquistar un espacio y con esto la batalla contra una sociedad ajena a él.

Alejado del Drácula de los estudios Universal y auspiciado por los estudios Twentyth Century Fox, **Nosferatu** respeta el género del cine de vampiros; un espléndido color, un manejo de cámara magistral, y es a la vez una cinta que muestra el dominio de Herzog en el séptimo arte, capaz de respetar el género y transmitir su propia visión del mundo.

La cámara al inicio de la película recoge las imágenes de las momias de Guanajuato, esa insistencia en lugares y cosas de Latinoamérica ya evidenciadas en **Aguirre: la ira de Dios** (1972) y más tarde en **Fizcarraldo** (1982).

Los personajes y los ambientes vuelven a ser los mismos de otras películas de Herzog, los gitanos de **Signos de vida** y las escenas de cascadas de **Corazón de vidrio** aparecen en **Nosferatu** además de los planos y posición de cámara homenajeando al maestro expresionista Murnau.

Herzog muestra simpatía por su vampiro; **Nosferatu** es mucho menos que la encarnación del mal que la víctima de un destino que no ha elegido. Kinski, por momentos imita el trabajo de Max Schreck, actor que diera vida al vampiro de Murnau, pero en otras ocasiones le agrega rasgos más personales, su ansiosa respiración, el acoso de **Jonathan Harker** cuando está herido y sangra, el patetismo casi humillante de la confesión nocturna al propio **Harker**: "*usted no sabe lo que es una soledad de siglos; hay cosas mucho peores que la muerte*".

Otra característica del **Nosferatu** de Herzog es la timidez con que se presenta por primera vez ante la esposa de **Jonathan**. Como los otros personajes de sus películas, **Nosferatu** es un solitario, es diferente; el mundo segrega y aísla a los que piensan y actúan de manera diferente a los demás.

Quizá la venganza del vampiro es mostrar la hipótesis de que los hombres no son capaces de derrotar al destino y por lo tanto la plaga de ratas que representa el mal y la humillación del vampiro se esparce por toda la humanidad. Ni siquiera el sacrificio de la mujer de **Jonathan** da resultado, el amor no es suficiente. **Nosferatu** es eliminado pero el nuevo vampiro es **Jonathan Harker** quien cabalga en la toma final a través de la llanura infinita.

En su viaje por los Estados Unidos y su creciente relación con cineastas independientes y de vanguardia, entre ellos Francis Ford Coppola, el realizador alemán se interesa por la otra cara de los estadounidenses. La venta de la fe **made in USA**, donde filma dos documentales sobre los pastores protestantes y sus métodos en la "consagración de reliquias y milagros", se lleva a las películas **God's angry Man** **Huie's Sermón**, ambas de 1980.

El siguiente proyecto de Herzog sería una historia a la altura de las grandes producciones del cine internacional, *Fitzcarraldo* (1980-81), que lo colocaría nuevamente en los titulares de la prensa cinematográfica mundial.

La historia narra la aventura de un empresario irlandés que vive en Sudamérica en el siglo XIX y principios del XX. Amante de la ópera se gana la vida en su fábrica de hielo, es el soñador de la comunidad empresarial. Sus grandes proyectos ya le han traído problemas, como su intento de construir una red ferroviaria que atravesase el continente.

Ahora su nuevo proyecto es llevar la ópera al Amazonas. Todo esto a través del cruce de un barco por las montañas a una prospera zona de comercio. Con las ganancias de tan descabellada idea piensa construir un gran teatro de ópera y llevar a la estrella internacional, Enrico Caruso a cantar en el Nuevo Teatro de Opera del Amazonas.

Una idea que sólo Herzog podría llevar al cine y que lo llevaría a padecer las mismas o peores tragedias del caso del verdadero comerciante irlandés.

El más indicado para el papel no podía ser otro que Klaus Kinski. Después de que el papel principal recayera en el actor irlandés Jason Robards, como toda buena mega producción el proyecto estuvo precedido por un actor de Hollywood, Jack Nicholson y en papel secundario la estrella de rock Mick Jagger.

La poesía de toda esta aventura la narra el amigo de Herzog, el cineasta Les Blank en el documental *El peso de los sueños* (1981-1982).

Pero la grandeza de este filme no son los descabros que tuvo que padecer el director y los productores, sino la belleza captada en los pequeños y grandes detalles como el fonógrafo tocando un disco de Caruso en la borda de un barco a la deriva o *Fitzcarraldo* remando frenéticamente en una rústica canoa para llegar a tiempo para escuchar la Ópera y la imagen más conocida que simboliza el mismo cine de Herzog, la vista impresionante de un amanecer en pleno Amazonas y como fondo un barco descansando a mitad del camino en la cuesta de una montaña.

Una de las cintas de Herzog más interesante que vale como documento de un sueño y registro de la audacia de un hombre y su heroísmo obstinado y visionario.

Después de una agotante campaña publicitaria por los principales festivales de cine, Herzog trabajaría en una cinta que raya en el documental y la ficción y que marcaría una especie de género. Un hecho real dramatizado al extremo, por actores que están muy cerca de la historia de los personajes.



Cartel de *Fizcarraldo* (1982)

*Donde sueñan las hormigas verdes* (1983-84) es una película que narra la historia de una tribu australiana que se opone a la invasión de su territorio por una gran compañía minera suiza. Herzog nuevamente se traslada a escenarios exóticos debido a que la historia que deseaba contar se tenía que ilustrar en condiciones sumamente particulares.

Y es que nuevamente el proyecto surge como una forma en que occidente trata de invadir la ideología de las comunidades primitivas en las que llevan viviendo miles de años, la reflexión de Herzog va más allá de esta frase: "En cada lugar transporto conmigo mi propia experiencia y tradición cultural"<sup>52</sup> esta reflexión explica porque el cineasta muestra determinados paisajes pero con ellos agrega su punto de vista de ver la realidad, no sólo como postales para ilustrar, sino como protagonistas y estados de ánimo que enriquecen cada plano y cada secuencia grabándose en la memoria del espectador.

A diferencia de las cintas anteriores, donde los viajes que hacían los protagonistas eran al interior del individuo, esta cinta es un filme completamente coral, en donde toda la tribu es protagonista y en donde nos sentimos atraídos por los aborígenes australianos, podemos entender sus problemas y su lucha contra el hombre civilizado y moderno y renunciar al progreso de esta civilización. Occidente está del otro lado de su concepción mitológica de la vida, somos su antítesis, representamos todo aquello de lo que la tribu se rebela.

Otro documental interesante en la obra del cineasta alemán es *La balada del pequeño soldado* (1984) donde el director se acerca más allá del conflicto entre dos partes al parecer irreconciliables, es su visión de los explotados y de los pequeños niños manipulados por las dos partes en guerra. Herzog declara: "El documental no me concierne, ya que pretendo elevar mi filme por encima de determinados parámetros realistas y racionales. Mi película estuvo rodada en Nicaragua y no tiene nada que ver con los documentales televisivos. Es una balada, una balada sobre los miskitos".<sup>53</sup>

Con la participación del periodista Denis Reiche, Herzog viajó hasta la frontera de Nicaragua y Honduras para rodar durante varias semanas el enfrentamiento de los indígenas miskito. Manipulados y usados como carne de cañón, primero por los contras, luego por los sandinistas. Este ejército de niños-soldado ha renunciado a su infancia para entrenar para la guerra y también para la muerte.

Como heredero de la cultura alemana, del Heimatfilm y del romanticismo, Herzog retoma la aventura en las montañas en el Himalaya en su siguiente proyecto. En esta ocasión su protagonista es el montañista Reinhold Messner, nativo de Tirol Meridional, que en el verano de 1984 emprende la ascensión de dos cimas del Kara Korum en Pakistán, Gasherbrum I y Gasherbrum II, con la compañía del alpinista Hans Kammerlander; ambos asumen el reto sin precedentes de llevar a cabo el ascenso en siete días de modo interrumpido. Herzog decide seguirlos, observando los errores y dudas más íntimas de Messner, alcanzando una apología del desafío humano y la conquista de lo inútil. **Gasherbrum: la montaña luminosa** (1984) es un filme que muestra la atracción irresistible de la montaña y la fascinación de lo sublime.

El desafío deportivo y humano, la realidad y el orgullo, los lanza a buscar lo imposible y llegar a un punto en que la victoria se convierte en una parodia de sueño.

La última participación del amigo y enemigo de Herzog, Klaus Kinski en vida sería **Cobra Verde** (1987) filme basado en el texto **The viceroy of Ouidah** de Bruce Chatwin, nuevamente integrado dentro de la mitología de Herzog.

**Cobra Verde** narra un viaje iniciático, con un sentido muy profundo y transformador en la vida del personaje. Kinski nuevamente muestra una actuación de éxtasis. Esta cinta nos ofrece la gran capacidad histriónica de Kinski y quizá la decadencia del actor.

La cinta narra el ascenso y caída de *Francisco Manoel da Silva*, conocido como el bandido *Cobra Verde*. El temido fugitivo después de ser contratado como capataz en un ingenio azucarero se convierte en un estorbo para el dueño de la plantación y es enviado al oeste de África con el fin de reanudar el tráfico de esclavos con la firme intención de que no regrese a tierra brasileña.

Sin embargo *da Silva* se involucra en la vida política africana y apoya al rebelde que pretende derrocar al rey. Ascende políticamente, pero este gozo no le dura mucho. Nuevamente el ascenso y caída del personaje nos lleva a una reflexión de las altas y bajas que tiene el ser humano y el impredecible destino en la trascendencia de los actos.

Un nuevo proyecto para televisión lo llevaría a mostrar su punto de vista sobre la sociedad francesa, uno de los países en los que su obra es conocida y tiene un considerable número de adeptos, **Les Gauloises** (1988) es un proyecto documental que forma parte de la serie **Les Français vus par...** que incluye cortometrajes de Luigi Comencini, David Lynch, Jean Luc Godard y Andrzej Wajda.

Su siguiente trabajo sería un documental para la televisión **Wodaabe- Pastores del Sol** (1988-89) que retrata a la tribu africana de los Bororos- Wodaabe quienes se consideran la gente más bella del mundo. Herzog retrata los rituales en donde los

hombres rinden un culto a la belleza y a la seducción. Las mujeres escogen al hombre que presente un ritual más atractivo. Herzog abre la mirada hacia los conflictos y heridas de la modernidad.

Una aproximación de etnólogo y de personaje de la humanidad no estropeada. Nuevamente nos ofrece esa mirada inocente de ver las cosas como si se tratara de la primera vez y muestra esa sensibilidad para retratar en pantalla uno de los rituales más importantes de esta cultura africana.

Nuevamente explorando el falso documental el realizador alemán nos muestra ***Ecós de un reino siniestro*** (1990), en donde Herzog dibuja, al emperador Jean Badel Bokassa, quien instauró un régimen de asesinato y tortura en la República Centroafricana de 1966 a 1979. El eje de la cinta es el periodista Michael Goldsmith quien fue arrestado y torturado por sospechoso de espionaje. Una cinta menor en la filmografía del realizador alemán.

El periodo de los noventa es sin duda uno de los menos prolíficos de Herzog, pero no deja de ser interesante. En esta ocasión el creador de *Aguirre* se convierte en un etnólogo retratando las más distintas disciplinas artísticas en ***Jag- Mandir*** (1991) quien por orden de El Maharajá de Udaipur, India, encarga a un europeo, André Sèller la elaboración de un inventario de artes populares queriendo dejar a su hijo un legado antes de la occidentalización total del país. Sèller invita a Herzog a documentar una gran fiesta en la que participan más de dos mil artistas indios y que duró casi tres meses. Es un documento que registra la sensibilidad de los artistas cualquiera que sea su nacionalidad y el respeto que tienen por sus tradiciones.

Otra de las cintas más polémicas de Werner Herzog es ***Grito de Piedra*** (1991), por ser una película de encargo, en donde ni el guión, ni la producción son de él. ***Grito de piedra*** es una de sus cintas menores, quizá la menor de todo este periodo de los noventa, en donde nuevamente a manera de falso documental se narra la lucha de dos alpinistas que apuestan por alcanzar el Cerro Torre, uno de las montañas más pronunciadas de la Patagonia, en Argentina, aún virgen de toda exploración.

El desafío deportivo y humano, la rivalidad y el orgullo, lanza a dos alpinistas a buscar lo imposible y llegar a un punto en que la victoria se convierte en una parodia sublime del sueño que por fin es alcanzado.

A pesar de ser un proyecto por encargo la cinta obtuvo el premio especial del jurado en el Festival de Venecia y tuvo la participación fantasmagórica de su amiga la cantante costarricense Chabela Vargas.

## *Poesía ante la catástrofe*

Después de este periodo menor en cine, una gran cantidad de documentales y de un proyecto por encargo, la actividad del realizador miro hacia la Ópera que lo llevaron a producir **Doctor Fausto** presentada en el Teatro Comunale de Bolonia en Italia, **Lohengrin**, de *Richard Wagner* en 1987 en el Festival de Bayreuth, que más tarde daría vida a un documental titulado **La transformación del mundo en música** (1994).

Sin convencer en su totalidad al grupo de seguidores y crítica especializada, Herzog regresa a los noventas con una cinta en donde regresa a la búsqueda de nuevas imágenes y al misticismo de las películas que antes le habían dado fama, vuelve a un escenario apocalíptico, exótico y que sufre de la contaminación causada por la guerra.

**Lecciones en la oscuridad** (1991-1992), es el registro de la desgracia ecológica más impresionante de los 90, los medios pudieron capturar este hecho en la Guerra del Golfo en Kuwait. Pozos de petróleo en llamas y millones de galones derramados en el golfo. En noviembre de 1991 Herzog filma la extinción de los pozos petroleros.

Una estructura dramática de trece capítulos, citas de los Salmos bíblicos, paisajes devastados. Herzog encuentra a seres silenciosos y entrecortados a quienes la guerra o la tortura han hecho perder el lenguaje. Otros, como ángeles desesperados y maquinarias extrañas intentan apagar las torres de fuego, cuyo fulgor se eleva a lo lejos. Lo que podría ser un documental sobre el incendio de pozos petroleros se convierte en una sinfonía casi religiosa sobre la fascinación del Apocalipsis y de la memoria del recuerdo.

Una vez que su público se reencontró con el realizador, Werner Herzog hace lo suyo, nuevamente una historia popular es el eje para filmar un documental realista, sobre las tradiciones de un pueblo perdido en la profundidad de Siberia, **Las campanas del alma** (1993), este documental se convierte en un documento casi del estilo de los noticieros televisivos cuando se narra la leyenda de un lago cuyas profundidades dejan escapar el sonido de las campanas de una catedral.

Según la leyenda, la ciudad de Kitesh estaba amenazada por una invasión de los mongoles bajo las órdenes del príncipe Batyr, entonces Dios salvo la ciudad haciendo que el lago Svetloyar lo devorara. Desde entonces los peregrinos de la ciudad sagrada se tienden sobre el hielo tratando de escuchar las campanas desde la profundidad.

Herzog toca el alma rusa en su mayor intimidad y profundidad, en una entrevista un sacerdote confiesa a Herzog: "A través de su pensamiento y sus creencias, el ruso siempre buscará percibir la invisible ciudad de Kitesh".

**La transformación del mundo en música** (1994), es sin duda una película muy íntima sobre la pasión que tiene Herzog sobre la música y en especial sobre la ópera. Esta cinta es el retrato de lo que fue el Festival de la Ópera en Bayreuth, Alemania; que transforma esta ciudad en música y en un sitio más humano y menos Wagneriano. Recorriendo las bambalinas del teatro de la Ópera, Herzog recorre todo un universo orquestal y escenográfico. Realiza entrevistas a importantes músicos y contempla con atención los diversos ensayos.

Su próximo proyecto sería nuevamente un falso documental, con la influencia de la música sinfónica que ha estado detrás de él nos cuenta la vida de un artista italiano conocido como: **Gesualdo** (1995), un músico italiano que ganó fama en Europa en el siglo XVI.

Carlo Gesualdo nacido en el seno de una antigua y noble familia de Nápoles gozaba de cierta fama cuando en 1590 ordenó el asesinato de su esposa y del amante de ésta, lo que provocó el escándalo de toda la comunidad artística de Europa. Gesualdo renovó la música sacra y dio una revalorización por las progresiones armónicas y un impresionante cromatismo a la altura de Wagner.

Su siguiente trabajo al frente de las cámaras sería nada menos que la documentación visual y dramática de un prisionero de guerra de Vietnam, un alemán nacionalizado estadounidense, Dieter Dengler, un robusto emigrante teutón que ahora tiene 50 años, y quien fue piloto en la Guerra de Vietnam, sobreviviendo al encierro y la tortura, para finalmente escapar.



Dieter Dengler en *Little Dieter needs to fly* (1998)

***Little Dieter needs to fly*** (1998) narra la experiencia de un alemán que durante la niñez vivió con crudeza la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, y que durante su juventud y en búsqueda de una vida mejor emigra a los Estados Unidos donde se alista en el ejército en 1966. El piloto es enviado a recrear en Laos, en la selva vietnamita, el encierro y la esclavitud, ahora los paisajes y los lugares son reconocidos por el protagonista para que enfrente sus miedos emocionales.

Dieter Dengler delante de la cámara se enferma de disentería, come carne de venado cruda, le quita a una víbora la rata que está a punto de comerse, para devorarla él. Corre por la selva con sus pies lacerados por espinas.

Herzog nuevamente juega con el espectador al llevar a su protagonista al lugar en el que sufrió de torturas y vuelve el caso de Dieter una reflexión personal, en preguntas

existenciales sobre la humanidad, todo esto llevado con la narración que el mismo hace de las experiencias del ex prisionero de guerra.

Herzog vuelve a recrear las imágenes que pudo haber visto Dieter desde su helicóptero de combate, nuevamente son las metáforas de la destrucción y la barbarie. Una reflexión acerca de la dignidad humana y de los ambientes en que la naturaleza muestra su poderío ante las fuerza de la humanidad.

De nuevo en el género documental y otra vez llevando a sus personajes al límite, nos narra un episodio trágico del pasado para recordar el choque de un avión en la selva amazónica y la lucha de la sobreviviente en un entorno desconocido y su capacidad para adaptarse.

A principios del 99 lleva al Festival de Cannes, la compleja relación que mantuvo con su actor fetiche: en la obra queda claro que más de una vez pudieron terminar matándose, pero que de alguna forma lograron encauzar su energía hacia la creación, convirtiéndose en una de las duplas más potentes en la historia del cine.

La película ***Enemigo Intimo*** (1999) narra la relación que existió entre el realizador y el actor, un documento que muestra la sensibilidad de Kinski y el papel que desarrolló en la vida de Herzog artística y fraternalmente.

Después de casi cinco años sin filmar una historia de ficción Werner Herzog presentó en el Festival de Venecia del 2001 ***Invencible*** (2002), la historia de un polaco judío que todas las noches da vida al héroe germano *Sigfrido*. En esta cinta participa el actor británico Tim Roth quien interpreta el papel de un militar nazi que todas las noches asiste a un teatro de Berlín de los años treinta a disfrutar la puesta en escena del orgullo ario.

"Es la historia de Sansón, con la debilidad del héroe mítico" dijo el productor ejecutivo James Mitchell de los estudios ingleses Little Bird Films. "Es un gigante inocente, muy al estilo de Herzog", finalizó.

***Invencible*** (2002), es sin duda el regreso de Herzog al cine que nos tenía acostumbrado, en la que el protagonista tiene que asumir su destino hasta llegar a las consecuencias de delirio y locura. ***Invencible*** es una cinta en la que los grandes escenarios y la puesta en escena nuevamente hablan de la fastuosidad y de lo sublime de una época, en este caso la era previa al Nazismo.

Su más reciente trabajo es un acercamiento a una de las culturas más religiosas y con un profundo misticismo; los tibetanos. ***La rueda del tiempo*** (2002) nos lleva de la mano por las costumbres de los monjes budistas, su apreciación de la vida, la muerte, y el progreso.

Una cinta en la que nuevamente Herzog hace el papel de antropólogo llevándonos ante una cultura milenaria quienes nos muestran sus complejos ritos religiosos y nos explican su trascendencia como hombres iluminados.

### II.3.- El peso de la cultura

Cuando Herzog afirma que sus filmes son muy alemanes, hay razones para creerle. Si hubiera que encontrarle una raíz estética a sus filmes, habría que llegar al expresionismo y, más atrás, a la fuente primera de esta y otras tendencias que es sin duda el romanticismo.

Son rasgos típicamente románticos la atención a lo deforme, a lo exótico, a lo extraño y a lo onírico. También lo es el fatalismo con que Herzog conduce las peripecias de sus criaturas. Y para el fatalismo utiliza a los personajes que desearían tener la estatura de titanes. Como los románticos, Herzog hecha mano a casos extremos, hechos insólitos y personajes extraños, porque su interés no está en mostrar simplemente a gente en situación, sino que aspira a traducirlos en sentimientos: los temas de la gran mayoría de sus filmes podrían calificarse de oníricos y aún de pesadillescos: revelan un mundo interior turbado, sombrío, desequilibrado y amenazante.

El expresionismo resulta del choque entre la sensibilidad del artista y del mundo que le rodea. Ese choque que el cineasta muestra como una constante estética que es quizá la base del choque, entre la sociedad y las víctimas. Es por eso que su cine muestra más la angustia, que las críticas lúcidas de la realidad. Sus filmes arman un universo creativo peculiar que surge por encima de la diversidad de ambientes y géneros.

La historiadora de cine alemán Lotte Eisner señaló a Herzog como el heredero de Friederich W. Murnau, uno de los más importantes cineastas del expresionismo alemán. Y a su vez, el cineasta reconoce que la historia de Alemania pasó por un bache durante la era de posguerra nazi. Sin embargo todo el trabajo del cineasta está vinculado con el pasado cultural de Alemania.

Comenzando por el *Ragnarok*, creencia germana acerca de la conflagración universal, seguida de una nueva creación y el advenimiento de una nueva sociedad. Esta tradición de origen hindú fue adoptada con gran aceptación por los arios durante el siglo XIX. Los motivos predilectos de esta tradición son los terremotos, montañas que explotan, colisión entre los planetas, epidemias y lo que esperan que ocurra al final de los tiempos: la destrucción de la humanidad.

La razón del cataclismo suele ser doble: los pecados de los hombres, pero sobre todo la decrepitud del mundo. Esta última noción implica un reverso: la perfección de todo comienzo, de ahí la necesidad de recrear cíclicamente el cosmos.

Ya en *Signos de vida*, su ópera prima de largometraje, hay un clima de caos y de espera de lo catastrófico. Existe esa situación de guerra, una plaga o epidemia que está a punto de llegar, hay una tensión insostenible que culmina en la locura y hay un desesperado que la hace manifiesta y termina expresándola.

En *Fata Morgana*, la cinta más experimental del realizador, la extinción y el desastre son aun mayores. Herzog habla de ella así: "Se trata de un planeta muy extraño que se

ve por primera vez y donde vive gente igualmente extraña ante una catástrofe inminente: el sol se acerca a este planeta, llamado Uxmal, y según el cálculo de los científicos, el planeta chocará con el sol en 16 años. En *Fata Morgana* hay sitios destruidos, gente destruida, como en la última era de un planeta".<sup>54</sup>

En *Corazón de Vidrio* "trata de una comunidad que cae en un estado de locura colectiva... a la espera de un desastre que llegará"<sup>55</sup>. En *También los enanos comenzaron desde pequeños*, el realizador muestra "un reparto de enanos, que definen nuestra actual estatura así como nuestra impotencia y desesperación...Yo trato de escharbar o hacer visible de esta manera algunos aspectos de nuestra naturaleza profunda".<sup>56</sup>

Hasta en las últimas realizaciones del cineasta alemán está es la constante, en *Lecciones de Oscuridad* (1992) el paisaje muestra la muerte, las fumarolas de petróleo en combustión sobre los pozos petroleros de Irak, son antecedente de que al Apocalipsis está cerca, la guerra ha llegado para extenderse y acabar con la humanidad.

Así, tanto el sordo ciego Vladimir Kokol, como el enano *Hombrecito*, como los indios peruanos, son figuras esenciales para Herzog, no porque sean originarios o primordiales, sino porque son más bien finales, últimas ruinas de una especie que declina.

El cine de Herzog se muestra como una primera mirada, inocente y hasta virginal sobre los débiles y menoscabados signos de vida de un mundo marchito.

Un elemento presente en la obra de este realizador es la mística entendida como una adhesión fervorosa o una actitud de contemplación esperanzada. Se trata de la postulación o la búsqueda de una experiencia inmediata de unión con la realidad última, que se logra en el éxtasis y que excluye la vía racional.

El romanticismo es un género cultural que tiene fecha y localización precisas en la historia de Occidente y cuya manifestación más exaltada se dio en Alemania, pero es también un estilo de vida que adoptan diversos hombres, caracterizado por reivindicar un individualismo sin ley. Que apela a la voluntad y desconoce las obligaciones que imponen tanto la razón como la vida en sociedad y que en el límite puede fomentar el heroísmo o la misma barbarie nazi.

Este postulado tiene sus ídolos e imágenes tradicionales: Napoleón el guerrero y el poeta Lord Byron. Pero para los alemanes el anhelo es el absoluto, el símbolo es el éxtasis y el horror lo sagrado, sus héroes son personajes trágicos, infames y mártires gente como *Lady Macbeth* de Shakespeare o como *Antígona* de Sófocles.

"La característica de los románticos era su deseo vehemente, pero de un objeto infinito y por tanto inalcanzable. El ego individual, refleja la realidad y es el único medio de aprenderla, la aprehensión es subjetiva. Involucraba mucho más que el intelecto; las emociones, la imaginación, el subconsciente en todas sus operaciones, inclusive los estados de éxtasis y de trance. Se aproximó a un misticismo naturalista o secularizado, y consagro la actividad artística como el único modo de acceder o aproximarse a lo absoluto. Era inevitable que el desengaño y la frustración resultaran de este nuevo género".<sup>57</sup>

Esta descripción habla sobre lo que es el propio Herzog y es sin duda la propensión a lo místico, el anhelo de lo absoluto, la búsqueda de los estados de trance y éxtasis como experiencias que lo hacen heredero de todo el pasado alemán.

Al igual que sus antecesores, el director alemán tiene una visión de la condición humana, pesimista. Los protagonistas de sus películas son un conjunto de personajes torpes, espiritualmente insolventes, descontentos y que odian a sus prójimos. Aspiran a la plenitud, pero al precio de una enorme soledad que los hace sentirse atrapados en una jungla o perdidos en el desierto o incomprendidos por la sociedad. Y que como muchos de los personajes de su obra, terminan en el suicidio, la locura, el asesinato o la pasión-autodestructiva.

La razón de esta fatalidad es la inconciencia, esa alineación en que vivimos, no es histórica sino que procede de la evolución del ser humano, es un principio filosófico al que los personajes del realizador tienen que adentrarse. Herzog hace que sus protagonistas lleguen al final de las consecuencias, al absoluto, al precio que sea.

Hay otras características que son esenciales en el pensamiento romántico: el culto a la naturaleza monumental e indómita, la consagración de la música como lenguaje supremo, y Herzog se descubre en esta declaración: "...para mí hacer cine es como componer música. Nunca se le pregunta a un compositor que idea social o filosófica sustenta su sinfonía"<sup>58</sup>, y es en todo caso un sentido de obligación y responsabilidad por concretar la vocación aunque está llegando a ser tortuosa y casi irrealizable, donde el artista está a la par con un mártir.

Herzog siempre ha asumido su vocación cinematográfica como un mandato con el que hay que cumplir a un a costa de la salud, su equilibrio mental, su reputación y su vida. "Tenemos que ser humildes ante el sufrimiento y ante la impotencia humana que da la selva o los grandes espacios. Es a menudo tan humillante trabajar en esta profesión. Cuesta tanta sustancia. Destruye vidas, destruirá mi vida, como casi todos fueron destruidos por la profesión misma".<sup>59</sup>

Herzog hace del romanticismo un género sublime, el deleite de las artes no se reduce a un halago de los sentidos, si no proviene del éxtasis de una fusión con el ser y el ímpetu. El propio ritmo de las películas de Herzog está determinado por la fusión de pasividad y dinamismo, que provoca la tensión en las situaciones que viven los personajes y el encuadre y la composición plástica de cada toma captan esas emociones y nos inducen a la espera angustiada de algo.

"Amo los momentos de detenimiento inconfortables, que preceden al peligro y la explosión. Son momentos de tensión, como cuando no hay el menor soplo del viento antes de un terremoto".<sup>60</sup>

Un último rastro del romanticismo en Herzog es que en la historia no hay lugar para el individuo común, sino para los héroes o individuos de la historia que trascenderán.

El desprecio y a veces el odio fanático por la gente "normal" reivindica su finitud, su humanidad (limitada y condicionada) además de su conformidad. Pareciera que Herzog, como los alemanes que describe Borges en *Antiguas literaturas germánicas*, sólo puede reconocerse en los extremos pavorosos de *Kaspar Hauser* o de *Aguirre*, cuyo único rasgo común es el estar más cerca o más lejos de la normalidad, ya sea por su incapacidad de ajustarse a ella o por su voluntad de romperla y violentarla.

Para Heidegger esta soledad, esta separación de la opinión general o los valores establecidos, esta lejanía de la sociedad, eran la condición de la autenticidad, evidentemente Herzog sabe leer o interpretar este principio.

Pero estas supersticiones de "autenticidad", son las causas perfectas para inspirar una cruzada de purificación en el mundo y de cambio de los tiempos. Es este ideal dialéctico del hombre y del súper hombre, del *Kaspar Hauser* y de *Aguirre*, del querer tocar la cúspide y caer en las profundidades. Dado este singular destino puede concebirse que sea del interior del mundo germánico donde surjan los excesos de la humanidad.

Herzog justifica su cine utilizando el principio siguiente: "Cada época tiene su forma particular de expresión, y creo que la pintura perdió ahora ese privilegio. Tengo la impresión de que la arquitectura, en este siglo, ha tomado el lugar que tenía en la edad gótica, y que la segunda forma de expresión importante será en lo sucesivo el cine".<sup>61</sup>

Es entonces Herzog el abanderado de rescatar el tiempo en el que vive, expresarse con el arte en el que le tocó vivir y explicar a la humanidad el arte que desarrolla a través de historias extremas con personajes que viven en los opuestos, no sólo geográficamente sino también emocional e intelectualmente.

La obra de Werner Herzog es poderosa e inobjetable original al interior del cine, entroncando con las tradiciones que estaban fuera de su totalidad, enriqueciéndolo y perturbando con una visión más allá de la estética o del cine como espectáculo.

Con un elemento de juicio profético, con la ansiedad trascendental de la metafísica y con la perspectiva de estar más allá de la evolución del ser humano, el fundamento ontológico. A partir de todos estos elementos, Herzog ha postulado su nueva gramática de las imágenes en el cine. Pretensión que hubiera sido inalcanzable sólo por el método de variar a tientas las técnicas delo montaje, el relato, y el uso de la música.

Herzog es el sobreviviente de una especie de hombre neomedieval que odia el ideal clásico, el liberalismo y los valores de la Ilustración, es un amateur del espíritu alemán que postula un nuevo hombre y sueña con comunidades ideales.

Su cultura como realizador va más allá del séptimo arte, para Herzog el cine ha sido sólo el medio para poderse expresar con los demás y parece que su influencia está más cercana con aquellos artistas que han vivido al límite su vida.

"Yo he sido más influenciado por los pintores que por los realizadores cinematográficos. Pero creo que más por la música. Músicos como Bach, Monteverdi, Henrich Schutz, y otros más antiguos que usted puede encontrar en algunos de mis filmes son verdaderas influencias para mí".<sup>62</sup>

Es por eso que en las artes encontramos dos tipos de autor: los creadores y los epigonos. Los primeros son muchos los segundos pocos. Los epigonos llegan a dominar la técnica y encuentran fácilmente el camino del público masivo. Herzog tiene una apreciación interesante al respecto: "En mis películas busco personajes que vivan al límite, las historias me llegan por casualidad y cuando se que hay personajes interesantes es cuando las tomo. Eso le falta a Schlöndorf, temas propios. El ha estudiado cine y toma temas de la literatura. Le falta ese impulso vital. Schlöndorf es un buen realizador profesional, yo soy un amateur, no un profesional".<sup>63</sup>

“Sostengo que sin un lenguaje adecuado y sin imágenes adecuadas no sobrevive una civilización. La imagen característica que extrañamos aun la sigo buscando”<sup>34</sup>.

Comentario del documental  
**El Éxtasis de Werner Herzog**

### **III. Fascinación y límite**

#### **III.1.- Nuevas imágenes para tiempos actuales**

Werner Herzog es creador de un cine metafísico, más allá de la inmediata realidad. Sus imágenes tienden, por lo mismo, a evitar toda distracción temática, obligando al espectador al repliegue de su fantasía, a veces mediante hábil utilización de la óptica, que va de la alucinación a la antiestética.

Herzog se ha esforzado por encontrar un estilo muy personal, y ha defendido que su explicación por hacer cine diferente, responde a la necesidad de hacer películas nuevas y que éstas se complementen unas con otras.

Los paisajes, los personajes, las situaciones, se intercambian en todas sus películas; cortometrajes, largometrajes, ficción y documental. El Sahara de su cinta *Fata Morgana* aparece en el sueño de *Kaspar Hauser*, el gallo cojo de *Los enanos...* viene de su segundo cortometraje *Jugando en la arena*, el "hombrecito" de *Aguirre* hace acto de presencia en *El enigma de Kaspar Hauser*.

Los músicos de *Los enanos...* son los mismos de *Fata Morgana*, la evolución de Grecia por un hombre del norte de *Signos de Vida* tiene referencia en *Woyzeck*, otro de los sueños de *Kaspar Hauser*, es igual a los espléndidos planos iniciales de *Aguirre*. el escultor de madera *Steiner* sale de su gran éxtasis para hipnotizar a una gallina en *Kaspar Hauser*, u otra de las magníficas escenas que aparecen en el "falso" sueño de Fini Strauwingen en el *País del silencio y la oscuridad*, ante su éxtasis de ver a los esquiadores que anuncia sin duda a *El éxtasis del escultor Steiner*.

"Todas mis películas pertenecen a una misma familia, simplemente porque todas están ligadas entre sí".<sup>65</sup>

### *Los tipos de cine en Herzog*

Ante estas constantes de autoreferencia de imágenes y personajes se puede dividir el cine de Herzog en dos corrientes:

En la primera trata sobre:

- *La naturaleza y su contemplación*; la mirada sobre la naturaleza que permite verla de una nueva manera. Donde los personajes se integran a ella hasta ser poseídos por su misma pasión, su relación es del éxtasis panteísta. El caso extremo de esta serie de películas es *Fata Morgana*, pero en ella se pueden situar *Signos de Vida*, *Aguirre. El éxtasis del escultor Steiner* y *Corazón de vidrio*, donde la fortaleza insular, la selva virgen, la montaña nevada, los bosques o el mar fascinan y devoran poco a poco a los héroes.

- La segunda corriente se nutre de *los límites de los sentimientos humanos*: los sentimientos violentos, la revuelta, el sufrimiento, el dolor, la compasión. En esta categoría podemos mencionar *También los enanos comenzaron desde pequeños*, *Strozseck* y *Woyzeck*.

En otras ocasiones ambas tendencias aparecen alternas en una obra; especialmente en los documentales (*El país del silencio y la oscuridad*, *La Soufrière*, *Enemigo íntimo*, *Lecciones en la Oscuridad*) lo que desemboca en el sentido más estricto en "la verdad intensificada", es decir una falsificación una mentira que en realidad se convierte en una verdad ampliada.

### *Cazador de Arquetipos*

Otro de los elementos que es común encontrar en sus filmes son escenas que se repiten constantemente y esto es con una intención especial, Herzog lo justifica de la siguiente manera: "Si la escena se repite constantemente, la imagen de golpe se transforma; para convertirse en algo que alcanza el sueño, algo de una expresividad que usted ya no olvida".<sup>66</sup>

Quizá lo que Herzog busca son imágenes que tengan referencia a todo ser humano o que causen alguna emoción especial a cualquier persona, estas imágenes podrían ser lo que se conoce en psicoanálisis jungiano como "arquetipos".

Los arquetipos son contenidos del inconsciente colectivo, una serie de emociones y conductas, que existen en todos los seres humanos, son los arquetipos.

Según el psicoanalista suizo Carl Gustav Jung "el arquetipo es el núcleo de un complejo", con lo que aquellos adquieren renovada trascendencia. Los complejos que -siguiendo la expresión junguiana- "mueven" al hombre tienen como elemento básico a un arquetipo.

El cineasta está en la constante búsqueda de imágenes, que sabe que están ahí, pero que no son tan fáciles de identificar. Imágenes que nos sacuden y nos sorprenden, imágenes que nos mueven en lo más profundo y que el realizador intenta hacerlas despertar de donde estaban olvidadas, en algún sitio de nuestra memoria pero que el exceso de la imagen de la televisión y la publicidad nos han hecho olvidar. Imágenes que pertenecen al inconsciente colectivo y que todos reconocemos y nos provocan emociones.

"La televisión ha creado efectos catastróficos sobre la facultad de recibir imágenes. Sus mensajes le son transmitidos al espectador en quince segundos, sin ningún detalle, sino sólo para impactarlo. No existen imágenes adecuadas que representen a nuestro tiempo. Desde la creación de los medios masivos, televisión, revistas, periódicos y el advenimiento de la publicidad visual el mundo se ahoga cada vez más en imágenes banales. Sucede algo similar a lo que sucedió en el siglo XIX, cuando la pintura academicista estaba ya agotada, pero se renovó por el Impresionismo y el cine".<sup>67</sup>

#### *Limpieza en el templo cinematográfico*

Como otros ambiciosos del cine, Herzog busca renovar el medio cinematográfico más allá de cualquier escuela o movimiento, el realizador busca en el cine un medio de comunicación propio.

Como Griffith quien intentó promover el cine dinámico a un nivel de elaborada reflexión en *Intolerancia* (1916), Eisenstein quien confiaba tanto en su dominio y que estuvo a punto de realizar una versión filmica de *El Capital* de Carlos Marx, o Welles quien puso al día el estado del arte en *El ciudadano Kane* (1941), Trouffaut quien se inventó una nueva forma de hacer y ver el cine, y más contemporáneo Greenaway, quien considera que el cine está en un periodo de agonía y es necesario que se renueve a través de las tecnologías digitales y la complementación de otros medios; son autores que hacen del séptimo arte su campo de coordenadas y su interlocutor absoluto.

Quizá no sea coincidencia que para el realizador alemán dos de sus cineastas favoritos actuales sean Terrence Malick creador de *La delgada línea roja* (1998) y Monte Hellman de *Avalanche Express* (1979), además de los cineastas iraníes Abas Kiarostami y la vanguardia de nuevos directores de Medio Oriente, todos ellos preocupados por mostrar una poesía de imágenes y de contar historias que vayan más allá del simple entretenimiento, haciendo del cinematógrafo un medio para mostrar las preocupaciones reales del hombre y la preocupación de éste en torno a lo que lo rodea.

### *El cine para Herzog*

Para Herzog, el cine se sitúa en el orden de las preocupaciones de la humanidad. El cine es su medio para relacionarse con el mundo. Parece estar ante el llamado del ser y de lo infinito. Su diálogo es con una criatura condicionada y subalterna, con un ser limitado que aspira al éxtasis y la plenitud. Por eso uno de sus postulados dice: "el cine precisa ser reinventado para adecuarse a la actualidad. Mi meta es siempre encontrar más acerca del hombre mismo, y el cine es mi medio para ello. De acuerdo con su naturaleza, el cine no tiene demasiado que ver con la realidad como lo que tiene con nuestros sueños colectivos, el cine es capaz de registrar nuestro estado mental".<sup>68</sup>

Y es que este estado mental de éxtasis, de gozo y de plenitud en su creación lo compara más con el pintor romántico Kaspar David Friedrich, que con los cineastas de su generación, este artista plástico es el primero en pintar reflejos del estado del alma, según sus principales críticos.

Nuevamente las influencias del romanticismo en su estilo creativo se manifiestan y el realizador reconoce: "En verdad hay en mi trabajo una influencia de la tradición romántica. Y reconozco que ese estado de calidez y esa aura que emana de los seres humanos es lo que busco".<sup>69</sup>

Todos estos elementos van conformando lo que es el ideal y la búsqueda del hombre de Herzog, además de que su estilo va más allá de lo que puede ser el cine comercial y va más allá del cine de autor. Buscando la posibilidad de afirmación y la posibilidad de soluciones positivas a los problemas existenciales de la humanidad.

"Yo hago cine de autor. Es difícil negarlo. No tengo un estilo estilístico y no me preocupa. Estoy seguro que puedo dominar la estética, y es hasta ese momento, en el rodaje, que puedo fabricar el mundo de otra manera.

En algo que pueda devolvernos nuestros anhelos y nuestros sueños y me convierto en alguien que quiere sacarle más a la historia del cine, de los sueños e incluso a una nueva creación del mundo".<sup>70</sup>



*Schinkel* de Kaspar David Friedrich

### *Tiempos heroicos*

Para Herzog el arte puede tener una relación entre los hombres que antes no existía, él utiliza el cine para explotar esa comunión y es para él una señal de que este momento histórico en el que vivimos es un tiempo heroico.

Un tiempo en el que se inventan mitos como los de la Grecia Clásica, que hizo que los hombres se ocuparan de ella y que les permitió encontrarse con su tiempo. Para Herzog este es un tiempo semejante.

El hombre y la sociedad comienzan a destruir sus bases, la dignidad, las relaciones entre nosotros y por si fuera poco sus sueños. El cine es un arma que debe despertarlos, animarlos e intentar que los hombres busquen sus sueños.

El cineasta reflexiona acerca de su cine y comenta: "Soy alguien que ha aprendido a vivir y pensar históricamente. Me inclino hacia un tipo de cine y hacia algo que pueda fabricar al mundo de otra manera, en que mi trabajo trascienda. Aun no he llegado a eso, pero sigo intentándolo. No tengo miedo alguno. Porque sé lo que es posible en el cine, lo que es posible con las imágenes y eso es tan fenomenal que me hace perder todo el miedo anterior."<sup>71</sup>

Y en eso tiene razón el cineasta alemán, ¿qué más puede ser tan arriesgado como subir a un volcán a punto de hacer erupción, levantar un barco por una montaña, y filmar entre pozos petroleros en llamas?

"Vi todas mis películas en una sola semana y de pronto percibi algo común en todas ellas. Siempre tratan de definir nuestra condición humana, y trabajan además en una nueva gramática de las imágenes en el cine"<sup>72</sup>.

Herzog es un poeta de sensibilidad metafísica en la tradición de los románticos alemanes, y se asemeja a la esencia del poeta romántico Friederich Holderlin, con una mezcla identificable entre el realismo y el surrealismo. De su capacidad para registrar el mundo objetivamente y transformarlo.

### *Una nueva gramática cinematográfica*

El proyecto de Herzog por una nueva gramática de las imágenes responde a una crítica del lenguaje de imágenes establecido, mediatizador y finalmente "irrealizador" del mundo. De ahí la búsqueda por imágenes nuevas y reveladoras, de imágenes que no sólo signifiquen las cosas, sino que las representen y casi se confundan con ellas; de ahí su combate ante la vulgaridad operada por la televisión y la publicidad, que hacen de las imágenes algo completamente vacío en el significado para el hombre.

El director alemán hace partir su proyecto de una náusea profunda por la televisión y de toda imagen que tenga que ver con el simple valor informativo, y se entrega a crear imágenes no transitivas, imágenes que sean las cosas mismas y que se impongan como tales a los espectadores, asumiendo que estos viven en el engaño o en el sonambulismo de creer que la realidad es lo que ven, cuando en realidad es lo que no ven, pero que a final de cuentas es sólo la imagen que Herzog quiere ver y no la real.

El director de *Invencible* busca una imagen que no este manipulada, que sea una imagen "no mentirosa", para aproximarse hacia lo esencial, hacia lo que está más allá de lo perceptible es decir de lo metafísico.

Werner Herzog ha logrado a través de sus imágenes demostrar cual es esa sensación de éxtasis, del camino paralelo con lo místico. Es difícil olvidarnos de las escenas que muestran esta hazaña, como: el sordomudo que con dificultad se acerca a un árbol y se funde en un abrazo con él, la grandeza del mar y la oportunidad de desafiarlo, los paisajes de una Europa barroca agonizante, la destrucción de la naturaleza provocada por el hombre y la escena del diminuto ejército del conquistador descendiendo por la inmensa montaña.

El éxito del campeón de ski y su dominio de los aires, inmortalizado en esos *ralentis* que continuamente repite el realizador a lo largo del documental *El Éxtasis del escultor Steiner*.

Pero esa mística también se le unen los paisajes que confrontan al hombre, la inmensidad del desierto, o la misma selva que representa lo inacabable lo que esta en constante crecimiento y que muy difícil se puede dominar.

La búsqueda constante de esas imágenes que nos den un significado emotivo y misterioso y a la vez que nos expliquen todas las emociones del alma, esa búsqueda del éxtasis tan difícil de encontrar en el cine contemporáneo.

"Toda mi obra se enfatiza en esta necesidad de articular nuestra realidad en imágenes adecuadas. Sostengo que sin un lenguaje adecuado y sin imágenes adecuadas no sobrevive una civilización. La imagen característica que extrañamos aun la sigo buscando. Quizá nunca pueda encontrarla. Pero el instinto me dice que me he acercado a ella. Quizá mis imágenes no valen nada o son ridículas, no sé. Hay que trabajar, hay que buscar hay que continuar".<sup>73</sup>

### *La inocencia de la imagen buscada*

Esta propuesta es quizá la que lo ha separado de sus colegas y compañeros de generación, al buscar y explicar los fundamentos de lo que él considera debe ser el séptimo arte, y nada mejor que su explicación acerca de ello: "Cada vez estoy más obsesionado por lo que llamaría una inocencia primordial de la visión. ¿Cómo es nuestro planeta para un ser que ve por primera vez un árbol o un campo de trigo? ¿Cómo podemos recuperar la inocencia en nuestro modo de visión que ha sido tan malamente contaminado?".<sup>74</sup> Esta preocupación es la que gira en toda la obra de Herzog, observar las cosas como si fuera la primera vez.

La búsqueda de esa imagen lo ha llevado a trabajar en diferentes géneros, y brincar de la ficción al documental. En el registro de sus diferentes películas los personajes y las actitudes son extremas, sus protagonistas viven situaciones límite; este hecho coloca al cineasta en el universo de los artistas capaces de crear mundos propios, llevándonos a conocer como espectadores, otro tipo de imágenes y realidades muy diferentes a las que estamos acostumbrados a ver en el cine masivo y comercial.

Esta propuesta estilística la utiliza para trabajar tanto en la ficción como en el documental: "Cuando hago una película sigo siempre un impulso inevitable. Para mí no hay una diferencia entre documental y ficción. Mis documentales son muy estilizados... y cuando hago ficción trato de respetar la fuerza de la realidad".<sup>75</sup>

La línea entre el documental y la ficción es muy tenue o casi inexistente, para el director alemán; mostrar una **verdad intensificada** puede ser insertar la imagen de una de sus películas anteriores en una nueva, repetir una misma escena varias veces durante el filme o hacer referencia a un contexto o a una idea determinada, como los sueños de **Kaspar**, las alucinaciones de **Aguirre** o las narraciones de **Hias** el profeta.

### III.2 La realidad supera a la ficción

La estilización en la películas de Werner Herzog no son la de un sofisticado diseño de producción o de arte en la puesta en escena, sino la de sus personajes o lugares, que son completamente reales, y que existen tan sólo para dar una fuerte carga metafórica a lo filmado.

El sentir mismo del cineasta en cada uno de sus documentales y sus preocupaciones más subjetivas, se ven en cada uno de sus trabajos realistas y es que en vez de hacer un retrato de lo acontecido, él mismo interviene para que sucedan las acciones. Así en sus principales documentales (entendiendo el género como tal) el cineasta lleva su visión del mundo más allá de lo que la historia narra al retratar la angustia ante la catástrofe.

Por ejemplo en el documental *La Soufriere* (1976), cuando los científicos predijeron que la isla de Guadalupe sería destruida por la inminente erupción del volcán llamado La Soufriere, que ya había lanzado gases venenosos sobre la población y donde todos fueron evacuados de la localidad, el realizador se traslada al lugar tan sólo para retratar la vida de dos habitantes que se negaron a ser evacuados. Pese al peligro, la cámara de Herzog registra el drama al borde mismo del cráter del volcán.

Esta cinta no recoge el caso de una ciudad evacuada, o el registro de escenarios fantásticos en los que sucede la acción, lo que le interesa al autor es saber las razones por las cuales hay gente que no decide salir de la isla. A Herzog le interesa por qué un hombre espera en su celda el día de su ejecución, y la historia de otro hombre convencido de que no tiene otro sitio en esta tierra más que el lugar donde nació, que es la isla.

La experiencia de este filme se convierte en retratar los por qué de la otra clase de hombres que decidieron quedarse y no ser evacuados.

En *El país del silencio y la oscuridad*, documental sobre el caso de Fini Straubinger, a Herzog le interesa contar la historia de una mujer que a raíz de un trauma infantil pierde la vista y el oído, y que desde su tragedia decide dedicarse a la labor altruista con ciegos y sordos.

*Fini*, logra superar su enfermedad y ayuda a gente que sufre de los mismos males, Herzog y esta sencilla protagonista, viajan hacia la memoria, las imágenes y las experiencias. Es un documental que explora no sólo el hecho de la tragedia sino también el proceso de rodaje, explorando el mundo de imágenes y sonidos de los discapacitados.

El mundo de los ciegos y sordos es tan distante, según *Fini*, que hace que el simple contacto físico separe kilómetros a los lisiados de las personas normales. La metáfora de Herzog es que este mundo, el de los discapacitados, puede ser quizá mejor, más intuitivo, más natural.

El director alemán se pregunta por qué los niños con esta carencia de sentidos encuentran tan difícil aprender conceptos como la esperanza, la felicidad y la ambición. Como en otras cintas, los individuos "anormales" son protagonistas que parecen tan diferentes del espectador, y el director durante la narración de su cinta nos va acercando poco a poco a su mundo.



*El país del silencio y la oscuridad (1971)*

En el *El éxtasis del escultor Steiner*, un trabajo sobre el campeón del mundo de salto en sky, el realizador comenta: "Ya no tengo los deseos que tenía de ser el campeón del mundo. Pero esa idea, es una especie de sueño que persiste en mi vida...Steiner es una idealización, una persona que vive mis propios sueños".<sup>76</sup>

Los personajes de las películas mencionadas, están más cerca de lo que parece ser la verdadera identidad y psicología del cineasta alemán, ya que él mismo ha comentado en distintas ocasiones que sus cintas no son autobiográficas sino que están muy cercanas a los procesos que ha vivido, por lo que nos lleva a entender en gran medida que sus personajes o sus historias son su misma forma de ver la vida.

Algunos personajes de sus documentales han actuado para crear **verdades intensificadas**, para que la cinta adquiriera una cercanía a lo que él llama su realidad, no le quita sentido al documental, sino que hace que se convierta en "meta realidad", aumentando el significado de realidad que hay en cada uno de esos personajes.

En cada una de las cintas existe una organización casi de reportaje o de recolección de imágenes y situaciones propias del documental. Herzog es semejante en cine a lo que es Borges es en la literatura. Borges cultiva en el ensayo *Inquisiciones* y en el cuento *Ficciones*, de tal modo que aquellos tienen personajes, están dramatizados y poseen estructuras narrativas mientras éstos son, muchas veces, discusiones de ideas y afectan la forma de una reseña.

Como Borges, Herzog ha creado una forma propia a partir de la combinación, no de dos géneros, sino de dos clases u órdenes de discurso: el documental, cuya materia son hechos, personajes y escenarios reales, y cuyo estilo es "subjetivo"; y el de ficción cuya materia son escenarios, personajes y hechos imaginarios, y cuyos procedimientos son "objetivos".

La materia de los filmes de Herzog es la inextricable amalgama de unos y otros; la razón de fondo ha de ser su visión metafísica, según la cual la realidad puede ser vista como una invención febril o como un simulacro deteriorado y lo imaginado puede ser a una realidad más profunda de lo que ven nuestros ojos cotidianos.

"En mis documentales yo he ido contra la verdad objetiva, inventando cosas que no son verdaderas, pero sí de otra verdad que es intensificada. Así en ***El país del silencio y la oscuridad***, Fini habla de su juventud y de la fascinación que siente al ver los rostros de los saltadores de sky. Yo le pedí que dijera ese texto, es una verdad intensificada"<sup>77</sup>.

#### *Verdades Intensificadas o "extáticas"*

La *verdad intensificada* que retrata en su documental ***Lecciones en la oscuridad*** va más allá de la imágenes mostradas en la Guerra del Golfo por los noticieros internacionales y de la cadena informativa CNN, es un trabajo que retrata la pesadilla de la guerra del Golfo, y lo indescriptible de la barbarie ecológica, con tomas aéreas desde un helicóptero se ven los pozos petroleros incendiados con una dimensión espiritual de un funeral, estas imágenes están acompañadas de música sinfónica y citas bíblicas en donde el hecho es llevado más allá de la trascendencia histórica.

***Lecciones en la oscuridad***, es quizá una de las cintas en las que se puede entender más claramente lo que es el cine de Herzog y en especial lo que es su manifiesto, en el que se expresa en contra de un movimiento conocido como *Cinema Verité* y en el que defiende toda su filmografía.

Es este trabajo define lo que es para él la *verdad extática o intensificada* y toma por ejemplo la escena de 50 segundos de video o película en donde vemos el fuego de Kuwait durante cientos de veces en CNN y eso se convierte en la verdad del acontecimiento.

Para Herzog ese nivel de verdad es el que manejan los medios y que nos crean una realidad sobre el hecho muy deteriorada de lo que realmente representa el suceso, esa imagen no representa del todo la veracidad de lo acontecido. Para Herzog una imagen no es lo que signifique sino todos los elementos que hay detrás de ella que le dan cualidades de "verdadero".

***Lecciones en la oscuridad*** es además un fino ejemplo para mostrar con orden y claridad, lo que distingue la verdad del acontecimiento y que además constituye el hecho y la inherente verdad de las imágenes además de encontrar en ellas la construcción de la poesía fílmica.

"Estoy cansado de ver el mismo tipo de documentales lo mismo que lo hacen los italianos, los alemanes, los canadienses y los estadounidenses, los documentales son siempre la misma cosa, materia prima sin inspiración".<sup>78</sup>



*Lecciones en la oscuridad (1992)*

#### *Manifiesto de Minesota*

Como una defensa a su forma de hacer y mostrar la realidad Herzog escribió el **Manifiesto de Minesota** en 1999 en el que defiende su postura de ver y hacer documentales, especialmente para explicar lo que es **Lecciones en la oscuridad** y se pone en contra de la corriente conocida como *Cinema Verité* o Cine Verdad.

Los puntos de su Manifiesto son los siguientes:

- 1) Autor de su propia letra, el *Cinema Verité* es destructor de la verdad. Alcanza una verdad meramente superficial, la verdad de los que la cuentan.
- 2) Un conocido representante del *Cinema Verité* declaró públicamente que la verdad puede ser fácilmente encontrada al tomar una cámara e intentar ser honesto. Él, se asemeja al vigilante nocturno en el Tribunal de Justicia que extraña la cantidad de procedimientos legales. "Para mí, dice el vigilante, debería existir apenas una ley todos los bandidos deben ser encarcelados"

Desafortunadamente, él está parcialmente en lo cierto para la mayoría de la gente, casi en la totalidad de las veces.

- 3) El *Cinema Verité*, confunde hecho y verdad, de ahí que apenas sólo coseche piedras. Los hechos tienen un poder extraño y raro que torna sus verdades inherentes difíciles de ser acreditadas.

- 4) Los hechos generan normas y la verdad conocimiento
- 5) Existen estados más profundos de verdad en el cine, y existe una verdad poética y estética. Es misteriosa y evasiva, y puede ser alcanzada solamente con la fabricación de la imaginación y la estilización.
- 6) Los cineastas del Cinema Verité son como turistas que fotografían ruinas antiguas de hechos acontecidos.
- 7) El turismo es un pecado, y viajar a pie una virtud.
- 8) Todos los años, innumerables personas manejan motocicletas de nieve quebrando el hielo de los lagos en Minnesota y mueren ahogados. Ha pesado sobre un nuevo gobernador para que haya una ley de protección protectora. Él, el gobernador anterior y el guardacostas tienen apenas una respuesta sabia para el problema: "Usted no puede legislar estupidamente".
- 9) El guante se lanza de la mitad del cuerpo hacia abajo.
- 10) La luna está apagada. La madre naturaleza no le llama, no habla, aunque le muestre un glaciar eventual. Y usted no escucha la canción de la vida.
- 11) Nosotros deberíamos estar agradecidos de que afuera del universo no se sabe de ninguna sonrisa.
- 12) La vida en los océanos debe ser un infierno. Un infierno extenso, sin piedad lleno de peligro permanente e inmediato. Un infierno que durante la evolución de las especie – incluyendo al hombre- se arrastra y se escurre sobre algunos continentes pequeños de tierra sólida, en donde las lecciones de la oscuridad continúan.



Werner Herzog en el Walker Art Center,  
Durante la explicación de su manifiesto  
Minneapolis, Minesota.U.S.A  
Abril 30, 1999

### *¿Por qué el Cinema Verité?*

La defensa de la obra del realizador alemán va más allá del Cinema Verité, corriente que tiene sus orígenes durante el Neorrealismo Italiano y que los italianos llamaron *Film Encuesta* y desarrollado por el gran guionista del movimiento Cesar Zavattini llamándolo *Cinema Objetivo*.

Esta corriente constituye un intento de cine en estado puro, sin intermediarios, sin reconstrucciones, sin interpretación de actores y en el que sólo cuentan los hechos reales.

Este movimiento requiere realizar entrevistas a personas de diferentes clases sociales, para captar el panorama más completo de una situación o de un problema y con la cámara escondida, de modo que pueda captar un determinado hecho mientras éste se produce. Su finalidad es presentar la realidad objetiva.

El cine se convierte entonces en un testigo de valor sociológico para el realizador. Entre los principales representantes del género destacan Jean Rouch quien filma documentales en el Africa Negra, *Jaguar*, (1957); y *Crónica de un verano* (1961), con ayuda del sociólogo Edgar Morin un psicodrama de los hechos sociales del París de ese año.

Otro cineasta que trabajó en este movimiento fue Criss Marker quien realizó *Le Joli mai* (1963), documental sobre los acontecimientos del mayo francés del 1962 en torno a la independencia de Argelia.

La principal conclusión en contra del *Cinema Verité* se encuentra en su empleo como técnica de encuesta y entrevista, y la verdad que persigue nunca podrá ser objetiva del todo, mientras el realizador pueda elegir la temática y proceder al montaje de planos que implica una necesaria interpretación al seleccionar los que vaya a montar.

Herzog hace la defensa de su Manifiesto agregando lo siguiente: "**Lecciones en la oscuridad** es un muy buen ejemplo para entender lo que es mi manifiesto, en que defino lo que es una verdad extática".<sup>79</sup>

La poesía de imágenes sólo puede venir de las grandes caminatas a las que Herzog está acostumbrado, a los viajes que ha hecho por el mundo, y de su interés por hacernos llegar su punto de vista sobre las diferentes comunidades que ha retratado en su cine.

La verdad intensificada va más allá de retratar los hechos, sino ampliar esos ideales que mueven a los hombres y los llevan a realizar tareas titánicas o la capacidad de asombro que hay que tener para descubrir los pequeños detalles de la sensibilidad humana.

Por eso recalca que para él, la mejor escuela de cine es la de observar todo lo que nos rodea y viajar sin "hacer turismo".

#### *El Dogma contra el Manifiesto de Minesota*

Ante la defensa de su manifiesto, el cine buscaba en los noventa volverse a reinventar y retomar su vena creativa y artística por lo que en Dinamarca nace una nueva corriente cinematográfica que empezaba a llamar la atención en los festivales internacionales de cine, cineastas daneses proclamaban una nueva forma de lenguaje cinematográfico y proclamaban un decálogo que había que seguir al pie de la letra llamándolo "voto de castidad del Dogma 95"<sup>80</sup>.

Las vanguardias de los movimientos cinematográficos poco a poco se irían complementando una con otra ya que aunque Herzog descalifica al Dogma, en un principio, por ser una forma muy "rígida" de hacer cine, años después participaría como actor en la primera película Dogma norteamericana **Julien Donkey Boy** (2002).

Los puntos de este *decálogo Dogma 95* son los siguientes:

- 1) El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).
- 2) El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. ( No se puede utilizar música salvo si está presente en la escena en la que se rueda).
- 3) La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento o inmovilidad conseguido con la mano están autorizado.

- 4) La película debe de ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe de ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).
- 5) Los trucajes y filtros están prohibidos.
- 6) La película no debe contener ninguna acción superficial. (Muertos, armas, etc.. en ningún caso)
- 7) Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora.)
- 8) Las películas de género no son válidas.
- 9) El formato de la película debe ser en 35 milímetros
- 10) El director no debe aparecer en los créditos

El colectivo de directores de cine fue fundado en Copenhague en otoño de 1995 como "Operación rescate" de algunas tendencias actuales. Dogma 95, se opone al concepto de cine de autor, maquillaje, ilusión y la predicción dramaturgica, este movimiento desea depurar el cine para que de nuevo "la vida interior de los personajes justifique el argumento".<sup>81</sup>

Dogma 95, reconoce que el seguimiento de este decálogo da una imagen limitadora de la capacidad creadora, pero considera que en realidad tiene un efecto liberador para el director y que recupera la esencia del cine al privar a las películas de sus ornamentos técnicos y dejarlas en su esencia: la historia relatada.

En un momento en el que hay películas que se venden por sus efectos especiales, las películas Dogma priorizan el fondo y descuidan la forma. Los primeros cineastas en tomar el voto de castidad fueron Lars von Trier y Thomas Vinterberg.

Antes estas nuevas tendencias por hacer cine y rescatar una nueva forma de apreciarlo, Herzog señala que este movimiento es importante pero que no le quita el sueño, "para mí [es un movimiento] un poco sin inspiración porque es como un libro técnico de cocina.

De que usar y que no usar. Pero creo que básicamente esos manifiestos son necesarios, visto que muchos cines han sido agobiados por los efectos especiales y tecnicismos reduciendo la magia de la vida real que es posible en las películas"<sup>82</sup>.

Pero parece que a Herzog no le incomoda del todo trabajar bajo las reglas del Dogma ya que ha participado en la película independiente de un cineasta norteamericano, Harmony Korine, llamada **Julien Donkey Boy** (1999). En la que el realizador alemán se pone a las órdenes de este joven cineasta norteamericano dando vida a un padre loco y disfuncional.

Sin duda el creador de **Corazón de Vidrio** siempre ha trabajado con lo mínimo de equipo, tal como lo hace el Dogma, pero la riqueza del director alemán radica en la fuerza de sus historias y en la belleza de sus imágenes, elementos que nunca se encontrarán en los filmes de acción y de grandes efectos de Hollywood.

A la vez Herzog ha afirmado que trabajar bajo las reglas del Dogma sería para él limitar sus posibilidades y sus dependencias "No hubiera podido hacer **Aguirre**. Porque es un film histórico y esto no está permitido. La música no podría haber sido permitida y yo amo trabajar con música. Yo quisiera que el Dogma fuera un manifiesto que tuviera más sustancia para poder contar historias. Pero creo que es reducido e inflexible; pero creo a la vez que es un paso que es completamente interesante"<sup>83</sup>.

### *La ficción, una línea muy borrosa*

En cuanto a los filmes de ficción, es sorprendente que los papeles que han interpretado sus principales actores Bruno S. y Kluss Kinski sean tan a la medida de los personajes protagónicos.

Para Herzog el trabajo con Klaus Kinski fue el que le valió el reconocimiento internacional en cintas como **Aguirre, la ira de Dios** y **Nosferatu**; esta última cinta le valió un contrato internacional con la 20th Century Fox, y **Fizcarraldo** la cinta que lo consagró como uno de los grandes cineastas del mundo. Si bien esta relación se convirtió en una mancuerna de las más conocidas en la historia del cine, también fue una relación que estuvo a punto de terminar con la muerte de alguno de ellos.

Para Herzog, Kinski fue uno de los más grandes actores del siglo XX pero también un monstruo y un ser pestilente. "Cada día tenía que pensar una nueva forma de domesticar a la bestia"<sup>84</sup>.



*Herzog y Kinski en el rodaje de Cobra Verde*

Y es que esta relación entre el actor y el director los llevó a trabajar en los proyectos en los que Herzog obtendría fama internacional y en los que Kinski sería revalorado en la industria cinematográfica como una estrella de la actuación no sólo europea, sino también mundial.

Kinski sería una figura tan importante para Herzog a lo largo de su filmografía que no podría pasar inadvertida esa relación "creativa" que los unía, el realizador dirigió una cinta que retrata esta relación en *Mi querido enemigo (1999)*.

Otro de sus personajes es Bruno S, un hombre atormentado que estuvo recluido en diferentes instituciones psiquiátricas y que Herzog llevó a los extremos en *Kaspar Hauser y Stroszek*.

Más allá del trabajo con sus actores está su modo de producción, para llevar a la pantalla cintas de ficción con historias que se desarrollan en el pasado o en un presente no muy alentador y que se convierten en metáforas de temas concretos, como la impotencia que tenemos como especie o como las tareas titánicas que significa ir detrás de los sueños.

"Cuando trabajo en ficción trato de respetar la fuerza de la realidad y lo significativo de muchos detalles que generalmente no pueden tenerse por anticipado. Un guión es un simple papel, la realidad es diferente y hay que respetarla, observándola muy directamente, dando importancia a los detalles y a los acontecimientos no previstos: es así como se introduce la vida en mis películas".<sup>65</sup>

Para el realizador alemán el proceso de rodaje es un elemento en el que se puede volver a replantear la historia original del guión, y darle nuevas características, es buscar la "verdad intensificada" ya ha comentado que uno de sus grandes documentales es *Fizcarraldo*.

“En el rodaje de *Fizcarraldo* podía haber hecho como en Hollywood, mentir y ahorrarme con maquetas y un decorado los horrores del rodaje en plena selva. Además de enfrentarme con los problemas reales de ese empeño. Pero creo que si los espectadores se sienten impresionados por el transporte del barco montaña arriba es porque saben que se trata de algo real y no truncado. Quiero que los espectadores recobren la confianza de lo que ven sus ojos”.<sup>86</sup>

### III.3 Los métodos de Herzog

La constante búsqueda de imágenes jamás antes vistas y la teoría de mostrar la realidad más allá de lo que la conocemos hacen que el cine de Werner Herzog responda a la estrategia de contar historias a partir de lo siguiente:

- En el lado argumental, induce en el espectador un sentimiento de novedad radical a través de las situaciones que sus películas plantean: el hecho de ser visitantes de un lugar aparte y encontrarse sorprendidos en un lugar desconocido (*Fata Morgana*, *Aguirre*, *Stroszek*), o el hecho de vivir apartado y solo, y de pronto salir al mundo exterior, o el mismo hecho de sentir y tener nuevas sensaciones jamás vividas (*El país del silencio y la oscuridad*).
- La alineación del resto del mundo, es una característica de personajes del cine de Herzog como *Fitzcarraldo* que va solo en búsqueda del caucho que le permitirá poder construir su gran sala de ópera, *Kaspar Hauser* que a pesar de estar solo en el mundo llega a encontrarse a sí mismo y nadie lo puede conectar con las reglas de la sociedad.

Estos héroes desarrollan y cuentan experiencias reales que son mostradas como un proceso de formación y desarrollo. *Kaspar*, *Aguirre*, *Fizcarraldo* y *Nosferatu* llevan a cabo sus metas cerca de ninguna parte, es decir buscan la importancia de lograr un proceso interior y superar el viaje de sí mismos.

- Las hazañas se vuelven colosales, la normalidad y la locura son lo mismo que fenómenos extraños y circunstancias extremas que sirven para subrayar las condiciones trágicas del ser humano.

“Mis actores son figuras heroicas van más allá de sus posibilidades y terminan fracasando. Es una actitud existencial, es el resentimiento contra las condiciones que nos han sido impuestas. Es la actitud de cómo podemos conservar la dignidad de nuestra existencia. No presento locos, viven su dignidad humana. La sociedad burguesa es la que dicta que es lo que debe de hacerse, ellos muestran la exageración de lo que somos como hombres”.<sup>87</sup>

El sacrificio de las personas debe ser la lucha de sus ideales, el eje quizá de toda su filmografía se centra en mostrar el sobreesfuerzo que hacen las personas y convertir esos ideales en algo digno. Mostrar la fascinación de lo que nuestros sueños son capaces.

- Otro punto considerable es que Herzog hace una objetivización de los textos en que adapta su obra cinematográfica, así *Woyzeck*, *Cobra Verde*, *Kaspar Hauser* y otras cintas nacen de un conflicto en particular, es decir, Herzog no trata de retomar la historia en general sino sólo la parte específica que hace que el protagonista desencadene una serie de conductas que lo lleven a la meta de sus anhelos.

Herzog es capaz de hacer su propia adaptación de los textos originales, causando contradicciones, pero a la vez coloca a los personajes en los roles sociales y aspiraciones trascendentales que los hacen engrandecer su papel.

- En muchas ocasiones; el paisaje es el personaje mismo en donde hay una mayor importancia de la irrelación del personaje con su entorno social y el exterior se convierte en un cristal para ver el interior de la preocupación interna del personaje tal como lo son los cuadros de Kaspar David Friedrich.
- Otra de las estrategias es obligar al espectador a reencontrarse con lo que ve, ya sea sosteniendo el plano mucho más allá de lo que nuestra mente anticipa, ya sea reduplicando las imágenes o reiterando con mínimas variantes la misma situación.

El cineasta explica parte de esta especie de *hipnosis cinematográfica*: "Si una escena se repite varias veces, la imagen, de golpe se transforma para convertirse en algo que alcanza el sueño, algo de una expresividad que no se olvida. Una información se olvida. Es como el proceso escolar, en dos o tres años al estudiante se le olvida lo que aprendió, pero la transformación de sus sueños, eso no se olvida, es una parte de su existencia, de usted mismo, de ahí en adelante. Para Hollywood esto no aplica por que el principal motor es que la información debe darse rápidamente".<sup>88</sup>

Para Herzog la repetición de las imágenes no constituye mostrarnos una toma y deleitarnos por su belleza estética, sino alterar debido al agotamiento, nuestra habitual percepción analítica, discursiva, para que surja en su lugar una relación de tipo hipnótica. Pues para él, los estados de trance son especialmente significantes, no se es lo que uno es normalmente.

"Repetir hasta el exceso es entrar en la pérdida, en el cero de significado"<sup>89</sup>, escribe Roland Barthes. La muestra de este principio es el comienzo de *Fata Morgana*, en donde se repite incontables veces la imagen de un avión aterrizando. Y quizá el fin último es lograr ese estado de trance en el que el espectador debe sumergirse para ver la película.

Herzog ha declarado que en algún momento de su vida tuvo la necesidad de aprender a hipnotizar y estos conocimientos puede ser que los haya aplicado en la gramática de su cine, es decir para que el espectador entre en ese estado de hipnosis en donde las imágenes y lo onírico fluya sin el timón de la razón.

## ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

Su filme *Corazón de Vidrio* lo hizo con actores en estado de hipnosis y recuerda su tradición con el romanticismo y el expresionismo. Él se convierte en el *Doctor Mabuse* de *El gabinete del Doctor Caligari* (1919) es el heredero de la búsqueda de lo místico y de lo que está más allá de los límites impuestos.

Y declara: "Me interesa tratar de crear un estado de trance por medio de imágenes cuyo mensaje se recibe de forma inconsciente. Este estado es para mí muy significativo porque abre la percepción a otras dimensiones. La memoria es increíble en estado de hipnosis, y se desarrolla increíblemente la fantasía, surge un lenguaje poético, casi un estado de poesía normalmente cada persona tiene esta posibilidad, pero no la emplea. Eso es lo que yo llamo percepción visionaria que todos tenemos, pero que puede ser aumentada o disminuida bajo hipnosis".<sup>90</sup>

Estos mencionados procedimientos de repetición e insistencia, tan intrínsecos a la forma de su cine, así como otros que sería posible aislar (el uso y la cualidad de la música en todas sus cintas, por ejemplo o la elección deliberada de imágenes que suscitan el asombro y el shock: una gallina coja o un mono sobre un caballo, decenas de pequeños monos en una balsa a la deriva, un universo de enanos o sonámbulos, un empresario enloquecido que quema su propia fábrica, escenarios excepcionales o delirantes, individuos extremos), apuntan a ese fin: transportar, extrañar; sobresaltar al espectador.

### *La música un elemento de las imágenes*

Un factor de suma importancia en la obra del cineasta bávaro es la música; "Tal vez la verdadera cualidad de una imagen no pueda ser aprendida sino gracias a la música"<sup>91</sup> señala el cineasta. La música es fundamental en sus películas tanto al interior de la anécdota como elemento expresivo de la puesta en escena sin el cual sus imágenes perderían quizá gran parte de su efectividad.

La relación que existe entre sus imágenes y su música es demasiado estrecha y para el mismo director el cine tiene que ver más con la música, que con otras artes como la literatura y el teatro.

Es la música lo que mejor refuerza esa idea de círculo fundamental en la construcción de sus películas. En *El enigma de Kaspar Hauser* el primer plano está musicalizado con un aria de Tamino, (*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*) una grabación de 1911 del tenor Heinrich Knotte y la misma sirve para cerrar las últimas imágenes, con ella además queda clara la actitud del cineasta hacia su personaje.

En *Fata Morgana* la música remarca su aspecto ritual, de conjuro y la obsesión circular "como en el diámetro que llega a sus límites y regresa": las canciones de Leonard Cohen, la desesperación y tristeza de *La Leçon de tenebres* de Couperin que acompaña el largo travelling sobre el campo militar abandonado de Argelia, el coro femenino de la *Misa Coronación* de Mozart en el travelling sobre las dunas del desierto y naturalmente la pareja de músicos de lentes negros, piano y batería, que viene una y otra vez con el mismo refrán

En *Los enanos*.. es una melodía de alegría una jota aragonesa, es un ritornello que es como el equivalente sonoro de ese auto sin conductor dando vueltas interminables, mientras los coros en *Aguirre* retratan el misterio y la aventura lo son de la balsa atrapada en el remolino o el ascenso de los conquistadores por la montaña.

En *Woyzeck*, si un piano desafinado deja salir torpemente algunos ecos beethovenianos acompañando los planos del principio y del final, evocando paisajes nostálgicos como en *Kaspar Hauser*, es la música de Vivaldi la que comenta la escena del crimen, mientras que la música que domina el filme es un cuarteto de cuerdas que repite un allegro de Marcelo Benedetto y se encarga de acentuar la estridente ironía del filme.

La escena final de *Nosferatu* no tendría la misma dimensión espacial y cósmica, el mismo sentido de eternidad poética sin el Sanctus de la *Misa Solemne de Santa Cecilia* de Gounod. Herzog ha utilizado en sus filmes música de, Haendel, Mozart, Bach, Vivaldi, Rachmaninoff, Mendelssohn, Brahms, Wagner, James Brown, Leonard Cohen, Blind Faith, Popol Vuh, Florian Fricke. La música va más allá de la armadura emocional que hace el cine de Hollywood.

La música es la yuxtaposición de emociones. Debe reflejar los estados de ánimo o el momento psicológico del personaje.

Su trabajo con Popol Vuh, lo ha llevado a la creación de la música *score* de *Aguirre, El éxtasis del escultor Steiner, Corazón de Vidrio, Fitzcarraldo, Gasherbrum: la montaña luminosa* y *Cobra Verde*, y comenta su forma de trabajo: "El trabajo con es muy intenso, normalmente les muestro escenas e imágenes y luego hablamos sobre que tipo de música necesitamos. Sabe que es lo que necesito, por ejemplo para *Aguirre*, le indiqué que quería un coro muy estilizado que acompañara a la música. Otras veces sobre todo cuando se trata de música clásica, como en *Kaspar Hauser*, yo soy quien hace la selección de la música, con ayuda de mi editora. Ella es una pieza muy importante en la música".<sup>92</sup>

Para Herzog son pocos los cineasta en el mundo que saben utilizar adecuadamente la música en sus películas y considera que los hermanos Taviani y al bengalí Satyajit Ray son figuras fuera de serie en el manejo de la música y la imagen. Pocos son los que tienen sensibilidad musical o que poco se enteran de que este binomio es importantísimo en el séptimo arte.

Su pasión por la música lo han llevado a montar su documental en Bayruth, región al sur de Alemania, en la que se realiza un festival de Opera y que se convertiría en el trabajo *La transformación del mundo en música* (1994) y la puesta de varias óperas en Milán y Madrid.

Ya en *Gesualdo* (1995) mostraba su interés en mostrar una especie de documental sobre la vida del más importante de los madrigalistas del barroco, pero esa mezcla de retratar lo real con lo ficticio complementado con la música es una de las grandes aportaciones que hace a la historia del cine mundial. La música como un elemento importantísimo en el que se complementa, historia, poesía visual, elementos de Ópera, en el sentido de una puesta en escena dramatizada y musicalizada.

Pero a la vez el cineasta explica acerca de la ópera y el cine: "en el cine se trata de convertir el mundo en imágenes y la ópera es convertir el mundo en música. El cine y la ópera son como perro y gato no se podrán reconciliar jamás."<sup>93</sup>

Y es que un ejemplo que retrata toda esa sinfonía de elementos que es difícil de explicar está más que ejemplificado en *Lecciones en la oscuridad* que es una especie de *Fata Morgana* de los noventa acercándose a un documento de ciencia ficción y a la vez a un réquiem musical.

Su erudición en las artes, en la curiosidad de conocer diferentes culturas, aprender idiomas y ser un viajero incansable es parte de su oficio como director y más que un artista se considera "un artesano que busca un punto de encuentro entre las tradiciones de ayer y las ideas de hoy".<sup>94</sup>

El cineasta contemporáneo de otros grandes realizadores de la segunda Generación del Nuevo Cine Alemán como Win Wenders y Reiner Werner Fassbinder y heredero de la tradición romántica y expresionista defiende que su forma de ver el cine va más allá de la realidad cotidiana.

Para el director de *Kaspar Hauser*, el cine es el arte de los sueños colectivos. Y considera que el cine no es atractivo al público cuando se trata de temas cotidianos o sucesos normales. El cine debe tener temas que nos sorprendan que nos sacudan, que sean capaces de hacernos soñar, por eso dice él, Hollywood es capaz de dominar las audiencias del mundo entero.

Cada una de las características que distinguen la obra del realizador alemán se ven reflejadas en la película *Aguirre, la ira de Dios*, su primer proyecto de gran escala donde la obsesión, el paisaje, y la realización de una difícil meta son ejes principales de su historia.

Este estilo de reflejar personajes y paisajes exóticos se convertiría en un género de aventura-histórica que llevó al director germano a ser reconocido internacionalmente por su originalidad y oficio, aunque también por sus excesos y su justificación de un cine limpio de imágenes gastadas.

El personaje de Aguirre me ha fascinado sobre todo por su delirio de fundar un nuevo imperio y por aquello de la ira de Dios. Pero yo no he querido ser un bibliotecario: mi Aguirre es rubio alemán, es un mito de la infancia de mi propio interior.

## IV. AGUIRRE, LA IRA DE DIOS

### IV.1 Lope de Aguirre y los marañones

El presente capítulo presenta como el cine de Herzog va más allá de las historias románticas y rodadas en paisajes lejanos a la realidad latinoamericana, y como es que convierte una historia de su niñez en una película reconocida como obra maestra. Dando su peculiar punto de vista a un hecho olvidado en la historia de la Conquista de América y llevando sus *verdades intensificadas* a esta película.

En esta producción rodada completamente en locaciones de Perú el cineasta alemán comienza su colaboración con Klus Kinski y además marca el inicio de proyectos rodados en Latinoamérica.

La visión de Herzog sobre los temas históricos es quizá el mayor atractivo por lo que me comencé a interesar en la obra de este creador y lo que me llevo a ver detenidamente lo que había en la creación de *Aguirre, la ira de Dios*, y conocer más sobre de unos de los hechos históricos olvidados en la historia, la figura de Lope de Aguirre y del colonialismo europeo del siglo XVI.

En esta película se pueden encontrar cada uno de los elementos más representativos del cine de Herzog, el protagonista tiene que realizar una tarea titánicas, el paisaje se convierte en un elemento primordial del relato cinematográfico y la música de Popol Vuh va más allá de la musicalización de las escenas y además de ser la primera de varias de las colaboraciones que tendrá en la obra del realizador alemán.

También es una producción en la que incluye a la actriz mexicana Helena Rojo y la participación con equipo de trabajo de diferentes nacionalidades que le daría un toque internacional a la película. Además de un excelente trabajo técnico en el que se encuentra la dirección de fotografía de Thomas Mauch.

La anécdota del conquistador español va más allá de la derrota de no encontrar la tierra prometida de El Dorado y llegar a la obsesión por tratar de construirlo es para Lope de Aguirre conseguir un papel en la historia y rebelarse en contra del Imperio español por haber traicionado los ideales en la construcción del Nuevo Mundo.

El personaje de Lope de Aguirre encarnado por Klaus Kinski coloca a esta película como una de las cintas más importantes en la historia del cine debido al realismo con la que fue filmada pero también a la belleza de sus imágenes.

Los problemas que tuvo Herzog en la selva son sin duda los mismos que han padecido los expedicionarios en búsqueda de El Dorado, la historia real del personaje de Lope de Aguirre se asemeja en mucho a lo que padeció el director alemán en el rodaje.

Es necesario señalar primero la historia del expedicionario vasco, para después rescatar como nace y como se desarrolla el proyecto cinematográfico más ambicioso hasta entonces de Werner Herzog y que le ganaría el reconocimiento internacional y las llaves para ganar un contrato con la Twentieth Century Fox además de ser la primera de las cuatro colaboraciones con el actor Klaus Kinski.

La historia del conquistador vasco es sin duda un capítulo perdido de la historia Iberoamericana, es la historia de un rebelde que se puso en contra del Imperio del rey de España Felipe II.

El primero en la historia de América en buscar la independencia y declararse así mismo como: *príncipe de la libertad*. Es además la historia de un antihéroe, visionario al igual que Herzog, llega hasta el final de su sueño aunque para ello tenga que ser traicionado por sus mismos hombres.

Las historias legendarias como los mitos europeos, en general, y los mitos ibéricos, en particular, inspiraron a los españoles a gastar inmensas sumas de dinero en la exploración de América con el fin de extraer oro para cubrir el déficit financiero y económico de la época al terminar la guerra de la Reconquista. La mayoría de estas expediciones volvían diezmadas por privaciones, miserias y enfermedades.

La búsqueda se convertía en germen de esperanza para los soldados inconformes que vivían igual o peor que en sus pueblos natales, conforme se iban explorando más tierras más mitos iban apareciendo, así iban cambiando los nombres de ciudades que simbolizaban el paraíso: Ciudad de la Laguna, reino del Gran Paitite, Manoa, el Gran Mojo, Enim, Tierra Rica, y por si fuera poco también cambiaba su ubicación: La Guayana, el Meta, el Orinoco, Colombia, el Chaco, la selva amazónica, México.

La expedición más famosa fue la del conquistador español Francisco de Orellana, quien navegaba el Río Amazonas de 1540-41 hasta su desembocadura en un intento fracasado de encontrar la ciudad legendaria. Y que Herzog basa parte de su guión para narrar la expedición por el Amazonas.

El aventurero alemán Philip von Hutten, en 1541, encabezó un grupo de exploradores en Coro, una colonia alemana en la costa venezolana, y buscó más allá de la región Omagua, cerca del Río Amazonas. En 1595, el explorador inglés Sir Walter Raleigh siguió la búsqueda y a su regreso a Inglaterra publicó informes destacados de su viaje donde describe Manoa como si estuviera en una isla en el Lago Parimá, en Guayana.

Leonard Irving, en su libro *Books of the Brave*, señala que la conquista del imperio azteca y sus alrededores fue llevada a cabo en la década de 1520. Por lo tanto, el fracaso de las expectativas de los conquistadores no dejó atrás la búsqueda de "otro México", y expediciones organizadas por promotores del misterioso interior de las Américas en búsqueda de una rápida riqueza.

Estas exploraciones ayudaron a configurar la geografía del Nuevo Mundo. En efecto, bajo la influencia de los mitos, y como Nueva España fracasó en descubrir la ubicación de las Ciudades del Encanto, las Fuentes de la Juventud, el reino de las Amazonas, y otras maravillas, incluyendo la de El Dorado, la fe ciega en deseadas aventuras habría sido exculpada.

La trascendencia que la utopía tiene para la vida social no es ilusoria. En buena medida se anticipa a sucesos que están por llegar. Victor Hugo decía al respecto: "*L'utopie d'aujourd'hui est la vérité de demain.*" (La utopía de hoy es la verdad del mañana.).

La historia del mítico lugar se fue construyendo a partir del testimonio del único testigo que afirmaba la existencia de una ciudad mítica, el español Juan Martín de Albuja, prisionero de una tribu durante diez años que describió la ciudad de Manoa como hecha de oro puro y que su extensión era tan grande que sus habitantes tardaban dos días en atravesarla a pie.

A través de las crónicas de los conquistadores y de la carta de Lope de Aguirre a Carlos V se va armando el mito del rebelde que desafía al imperio más poderoso de la época y muere asesinado por las fuerzas reales.

Los aventureros Fernán Pérez de Quesada, Juan Salinas y Loyola, Martín de Proveda y Nuño de Chaves, Sebastián de Belalcázar, Pedro de Silva, Gonzalo Pizarro, Pedro de Ursúa, Gonzalo Jiménez de Quesada, Antonio de Berrio, sir Walter Raleigh, Lorenzo Keimis, Nicolás Hortsman, Agustín de Arredondo, fray Domingo Brieva y fray Andrés de Toledo fueron los principales buscadores de estas riquezas.

El Dorado fue el sueño de los hombres desencantados e insatisfechos, el lugar mítico de la inmortalidad, la sabiduría y la riqueza. La ilusión última de hombres valerosos acostumbrados a la guerra y la miseria humana, que buscaron en la perfección de este sueño un motivo para vivir, y claro también para morir.

Sin duda una de las fuentes en las que se basó Herzog fueron los textos de la crónica de la conquista, aunque sea en las once líneas a las que se refiere que fue donde surgió su interés en contar la historia del conquistador español, y como la leyenda griega de Jasón y los Argonautas, un grupo de expedicionarios comandados por Pedro de Ursúa, en un principio, y después por Don Fernando de Guzmán y Lope de Aguirre, se aventuran por aguas desconocidas en búsqueda de tierras nuevas que conquistar y que terminarán en la rebelión contra todo el imperio español.

Según el historiador Emiliano Jos, investigador y biógrafo del conquistador Lope de Aguirre, las crónicas que mejor rescatan gran parte de la personalidad del auto nombrado *Príncipe de la libertad* son las escritas por Gonzalo de Zuñiga y la del soldado conocido como Vázquez, además de una crónica anónima que rescata muchos de los episodios de los marañones, así llamados por Aguirre, ya que el río Amazonas era conocido en ese tiempo como río Marañón, compañeros de viaje de *El peregrino* como también se nombró Lope de Aguirre.

Sin embargo la crónica de Gonzalo de Zuñiga está llena de injurias al vasco, debido a que "el autor fue robado y amenazado por el tirano. Pesando una amenaza de muerte sobre él, Zuñiga se aprovechó de la llegada de la expedición a la isla de Margarita para huir"<sup>96</sup>.

El viaje a lo largo del Amazonas comenzó en 1559, con el nombramiento de Pedro de Usúa por el virrey del Perú para comandar la expedición, requirió la movilización de más de 300 soldados, además de mujeres, indígenas, caballos y provisiones.

La búsqueda del poblado de Omagua era el objetivo de la expedición, ya en viajes anteriores se tenían noticias de que los indígenas celebraban un ritual en el que los sacerdotes se bañaban en un lago y arrojaban gemas preciosas y objetos como parte del ritual y en donde se encontraba la llave secreta para llegar a El Dorado.

Ursúa era ya una persona reconocida en Nueva Granada, hoy Colombia, y había ganado favores por su tío, quien ocupaba cargos en la provincia de Bogotá. Había alcanzado puestos importantes en poco tiempo, Ursúa era descrito por Vázquez como: "generoso, honorable, perfecto, poseedor de un carácter dulce y con todas las virtudes universales"<sup>97</sup>. Ya era conocido como un mariscal fuerte que apagaba rebeliones de indígenas en pocos días y de controlar sanguinariamente a los negros cimarrones de Panamá.

La expedición estuvo maldita desde el principio, cuando uno de los sacerdotes, uno de los tantos auspiciadores, tuvo que ser obligado, a punta de pistola, a entregar la cifra prometida: seis mil pesos. El padre Pedro Portillo era uno de los misioneros encargados de evangelizar a los indios en el Virreinato del Perú, pero Ursúa le había prometido a cambio del financiamiento, ser obispo de las nuevas tierras conquistadas en Omagua.

La expedición se estaba retrazando desde hace unos meses, y tenía como uno de sus objetivos deshacerse de los soldados rebeldes que ya habían hecho desmanes y amotinamientos contra la corona antes.

La búsqueda de la ciudad de El Dorado era para esos soldados la oportunidad perfecta para ascender política y militarmente ya que aspiraban a condiciones mejores dentro de la limitada pirámide social del naciente periodo Virreinal.

Con más de 20 meses de retraso la expedición a El Dorado se había programado para febrero de 1559, pero esta partió hasta Octubre de 1560, esta tardanza se debió a la falta de financiamiento para la construcción de botes.

La búsqueda de El Dorado era una empresa arriesgada y Don Andrés Hurtado de Mendoza, virrey del Perú, quería organizar una expedición que aumentara su prestigio ante la corona y llenara sus precarias arcas.

La expedición comandada por Pedro de Ursúa tenía ya problemas desde el comienzo, había soldados que buscaban tomar las riendas de la expedición y conseguir fama y gloria por su parte. Entre ellos un soldado vasco, de la baja nobleza que había accedido a cierto grado de educación y que había emigrado a las nuevas tierras en búsqueda de una mejor forma de vida: Don Lope de Aguirre.

La personalidad de Lope de Aguirre según Vázquez era de lo más ruin: "... como perro rabioso quedo tan encarnizado que de sus propios amigos a más de veinte a matado y entrellos los mas queridos, fasta su maestre de campo, y también ha matado mujeres y a frailes no a perdonado, porque a hecho juramento de no perdonar perlado... y así se tiene por cierto ser el tan endemoniado"<sup>98</sup>.

Esta versión acerca de la personalidad del soldado español, Lope de Aguirre, es una de las tantas que la historia y la literatura dan de él. La travesía por un continente no cartografiado, con gigantescos ríos y selvas, y tierras recién apropiadas era la aventura para miles de soldados que salían de España buscando mejor fortuna en las Indias, pero quizá la búsqueda de la ciudad del oro, era la obsesión que hacía que el conquistador se adentrará a lo desconocido y que repitiera el encuentro con todo lo nuevo y desconocido que representan esas nuevas tierras.

Hay que recordar que en este periodo las ideas de un nuevo estado muy diferente al que se conocía eran difundidas en Europa por Tomas Moro y su libro la *Utopía*. Lope de Aguirre sin duda debió haber leído esta obra y su lucha por un estado "utópico" lo llevaría a la muerte.

Lope de Aguirre había participado ya en las luchas internas entre los conquistadores Almagro y Pizarro. En 1553 había luchado en la sublevación de Sebastián de Castilla en La Plata, contra el corregidor Pedro de Hinojosa, por lo que fue condenado a muerte e indultado, llevando a partir de entonces una vida de continua rebeldía, siempre involucrado en motines, conspiraciones y revueltas.

En 1559 Aguirre se encontraba entre los soldados de peor fama de Perú, donde era conocido con el apodo de *El loco*.

Los viajeros descendieron por el río Huallaga hasta el Amazonas y comenzaron a sufrir los constantes hostigamientos de los indios, hambre, y un clima caluroso. Llegaron al poblado de Machifaro, cerca de la desembocadura del Dutumayo. Donde fueron recibidos de forma amistosa por los indígenas quienes les facilitaron las provisiones necesarias a cambio de cuentas, espejos y otras cosas sin valor.

Los indios poco sabían de la ciudad mítica y daban información contradictoria. Las murmuraciones entre la tropa fueron en aumento y terminaron por materializarse en torno a un grupo de oficiales encabezado por Fernando de Guzmán, hombre de confianza de Ursúa. Parte de los expedicionarios le animó a llevar a cabo un levantamiento a lo que finalmente accedió.

La intención de Guzmán era apoderarse de los navios y regresar a Perú, pero Lope de Aguirre y los suyos querían continuar, por lo que impusieron matar al gobernador Ursúa y continuar la búsqueda.

Llegados a Mocomoco, Aguirre conjura contra Ursúa, el comandante sin embargo no hace caso a las advertencias, Doña Inés, amante de Ursúa, es su centro de atención.

Después de la misa de Año Nuevo, Ursúa y su teniente Juan Vargas son asesinados a puñaladas mientras duermen, los conspiradores gritan "libertad, libertad" mientras Inés, desolada, llora al cadáver.

Don Fernando de Guzmán es nombrado gobernador por Lope, quien se reserva el título de maestro de campo, y proclama pena de muerte para quien hable en voz baja. Aguirre consigue también que Guzmán declarase explícitamente, frente a la tropa, su intención de enfrentarse al rey de España y conquistar el Perú.

Lorenzo de Salduendo se convierte en amante de Inés, aunque otras crónicas hablan también de una promiscuidad con Alonso de la Bandera, Baltasar de Miranda y Pedro Hernández, no está claro si consentida o como prisionera.

Nuevamente con la expedición río abajo, el desencanto, la injuria y la traición fueron las conductas que dominaban a la tripulación y ya otro grupo planteaba la muerte del vasco: "fueron de voto algunos que matasen a Lope de Aguirre, pues le quitaban el cargo, porque tenía muchos amigos vizcaínos y era hombre belicoso"<sup>99</sup> sin embargo Aguirre se les adelantó y aprovechó para eliminar a todo aquel que no estuviera de su lado.

El 22 de mayo de 1561, Aguirre junto con sus adeptos se adelantaron a sus enemigos, asesinando a Guzmán, capitanes y a un clérigo, con las manos ensangrentadas, Lope se autoproclamaba "Ira de Dios, Príncipe de la libertad y del reino de Tierra Firme y provincia de Chile" llamando a todos sus adeptos *los marañones* por ser este el nombre del río con que se conocía al Amazonas, río Marañón.

A partir de ese instante, todos los dominios españoles se convertían en objetivos de conquista y los súbditos del emperador en sus enemigos. Aguirre, ordenó seguir el curso hasta el océano, con la intención de pasar a Panamá y desde allí emprender la conquista de Perú.

El terror y la confusión se irían apoderando de la tripulación al no tener seguridad y verse amenazados por los excesos que se cometían, cualquier señal de traición se castigaba con la muerte. Para calmar el ánimo, Lope preparó un discurso en el que animaba a toda la tripulación a llegar a Perú y ahí convertirse en los dueños y señores de lo que era en verdad El Dorado: Perú.

"Déjenme a mi hacer, que yo haré que el Perú sea señoreado y gobernado por los marañones; y ninguno de todos vuestras mercedes ha de haber que en Perú no sea capitán y mande a las demás gentes" <sup>100</sup>

"Solamente quiero que nadie hable de oído ni en secreto, porque vivamos seguros y sin motines. Y ténganme buena amistad, yo haré que salgan del Marañón otros godos que gobiernen y señoreen a Perú como los que gobernaron a España"<sup>101</sup>.

La expedición a lo largo del río resultó problemática de acuerdo a lo difícil de las corrientes y del viento en la desembocadura del Amazonas, los barcos se perdieron entre islas e islotes. Reunidos nuevamente en mar abierto los marañones bordearon la costa y el 20 de junio de 1561 llegaron a Isla Margarita, al norte de lo que conocemos ahora como Venezuela.

La inesperada presencia de los bergantines (pequeños cañones de asalto) produjo revuelo entre los habitantes de la isla por lo que el gobernador, don Juan de Villandrado, mando que salieran a su encuentro personalidades en botes pequeños, con el fin de obtener información.

Aguirre dispuso que había que matar a los últimos traidores, el desembarco de enfermos y muertos se ordenó para que el resto de la tropa permaneciese bajo cubierta de modo que los emisarios del gobernador sólo pudieran ver un grupo indefenso y reducido de gente enferma y poco amenazadora, y hacerle creer a la población de Margarita de que se trataba de sobrevivientes de un naufragio.

Así Hernández recata en su crónica refiriéndose al desembarco de enfermos: "nos dijeron y hicieron creer que eran gente que venían perdidos en el Marañón y que había bajado del Perú en demanda de cierta noticia".

Al día siguiente, el propio gobernador acudía a visitar a los recién llegados. Después de los saludos de rigor, Aguirre "le dio por asegurarle y engañarle [al gobernador con un] capote de grana con franjas y pasamanos de oro, y una copa de plata sobredorada".<sup>102</sup>

Cuando las autoridades ya no mostraban ningún recelo, Aguirre dio la orden convenida y detuvieron a toda la comitiva. Un grupo de soldados desembarco y se dirigió a la población al grito de: ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Viva Lope de Aguirre! recorriendo sus callejuelas, fortaleza y todo lo que podían ir tomando sobre el camino. Aguirre era el nuevo señor de la Isla de Margarita.

La ciudad es ocupada y saqueada, pero no hay violaciones, las prostitutas son encerradas en la cárcel. Sólo son ejecutados algunos vecinos por tener armas o esconder sus propiedades, y uno de sus soldados Enriquez de Orellana es ejecutado por embriagarse.

El gobernador y el alcalde son asesinados y sus cadáveres exhibidos en la plaza. Algunos hombres pretenden abandonar a Aguirre y son ajusticiados por tal atrevimiento.

Las mujeres del pueblo son encarceladas en el fuerte acompañando a la hija de *El Peregrino*, una mestiza de 17 años que "era dueña de una rara belleza y que siempre estaba apartada de la tripulación"<sup>103</sup>, respetando a cada una de ellas pero desacreditando a las de mala fama. Una de las crónicas define esa situación "[Aguirre] Nunca jamás se halló de hacer fuerza ni deshonor y ninguna, antes las tenía muy a recaudo y seguras de ningún mal, sus honras tenía el tirano una cosa por extremo que eran honradas mujeres las honraba mucho, y a las malas deshonoraba y trataba muy mal"<sup>104</sup>.

Días después llegó un barco de los dominicos y Aguirre decidió apoderarse de él. Fray Francisco de Montesinos iba en auxilio de la ciudad en un barco de guerra.

Sin embargo el apoyo de sus soldados poco a poco iba disminuyendo. *El peregrino* mando a uno de sus capitanes a tomar el barco, a Pedro de Monguía, sin embargo éste lo traiciono y se quedó con los religiosos.

Pocos días después un nativo informaba que Monguía se había pasado a las fuerzas de la corona. Aguirre tuvo la certeza de que el desertor había relatado a los oficiales su propósito de marchar hacia Perú por mar, por lo cual altero sus planes y optó por dirigirse a Borborata, Venezuela y llegar a su objetivo por tierra.

Al notar que las circunstancias no le favorecían en nada, comenzó a matar lo mismo a mujeres, que a frailes por ser sospechosos de traición. Cualquier soldado sospechoso es ejecutado en el acto. Se vuelven a repetir los asesinatos que ya habían padecido en el transcurso del Marañón.

Aguirre era consciente de los excesos que estaba cometiendo y su papel que le tenía reservado ya la historia por las atrocidades que venía cometiendo "había dicho muchas veces que cuando no pudiese pasar al Perú y destruirle, y matar todos los que en el estuviesen, que a lo menos la fama de las cosas y crueldades hubiese hecho, quedaría en la memoria de los hombres para siempre y que su cabeza sería puesta en un rollo, para que su memoria no pereciese y que con esto se contentaba".<sup>105</sup>

El caudillo pretendía dominar los territorios de La Española, Nombre de Dios, Cartagena de Indias, Lima y finalmente Chile, pero ya advertidas, las ciudades se refuerzan con soldados fieles a la corona española. Sabiendo que avanzan hacia una muerte segura, las desertiones de los hombres se suceden, y también sus ejecuciones y las de las mujeres que los defienden.

El 31 de agosto de 1561, en cuatro navios confiscados Aguirre capitanea doscientos hombres, algunas mujeres, ganado y provisiones con dirección a tierra firme. En dos meses habían matado a 25 personas, entre soldados y civiles, las haciendas estaban arruinadas y la desolación reinaba en toda la isla.

El 7 de septiembre Aguirre llegó al puerto de Burburata, después de llegar a la costa manda quemar las embarcaciones y marcha hacia Valencia, hoy Venezuela. A finales de octubre conquista Barquisimeto, abandonada por sus pobladores pero donde le espera su peor batalla: una ley de amnistía dictada por las autoridades virreinales otorgando el perdón para quienes se pasen al bando de la corona española.

La desertión en masa le deja con un ejército limitado: su hija Elvira y su hombre más fiel, el portugués Antón Llamoso quien en sus últimas palabras se dirige al peregrino: "He sido vuestro amigo en la vida y lo quiero ser en la muerte".<sup>106</sup>

Después de matar a uno de sus soldados amenazó con rudeza a los pocos que todavía lo seguían. *El Príncipe de la libertad* perdonó la muerte de uno de los desertores "creo que no lo mató porque es buen escribano y había empezado con él a escribir una carta para su majestad".<sup>107</sup> Fue entonces cuando Aguirre dictaría su carta a Felipe II, en la que exponía las razones de su rebeldía.

Los insurrectos llamaron enseguida la atención de la gente y la noticia se corrió como pólvora en la gobernación de Venezuela. Durante más de quince días recorrieron pueblos sin encontrar absolutamente a nadie. En Barquisimeto, mando a destruir las cédulas de perdón que todavía quedaban en la ciudad para los marañones que se volvieran a las fuerzas de la corona.

El 22 de octubre, Aguirre y sus hombres estaban entrando a una ciudad completamente despoblada. Las escaramuzas comenzaron poco después. Algunos soldados rebeldes, temerosos del futuro de la batalla se pasan a las filas realistas, provocando la ira de Aguirre.

Las desertiones continuaban y él tan sólo proclamaba que "no quería creer en Dios ni en la ley judaica ni mosaica sino en la vida y en la muerte nada más".

Cercado por las tropas leales al rey, abandonado de sus marañones sobrevivientes, que desertan en masa, la aventura de Lope de Aguirre, *el traidor, el peregrino*, llegaba a su fin.

Antes de morir de un balazo el 27 de octubre de 1561 al ver que solo le quedaban cinco o seis soldados, entró en el fuerte para ver a su hija y proclamar: "[Elvira] es la cosa que mas quiero y no va a ser ella colchón para bellacos". Para evitar que su hija cayera en manos de sus enemigos, Aguirre le corta el cuello a propia hija.

Por fin el 27 de octubre de 1561, cuando pretendía entregarse a las autoridades, el tirano es ultimado a tiros de arcabuz por sus propios hombres. Un primer disparo le alcanzó la pierna y dijo "Este tiro no es bueno", pero cuando el otro le dio en el pecho, aún pudo decir: "Este sí". Custodio Hernández llega hasta el cadáver y lo decapita.

Cuidadosamente descuartizado, la cabeza de Aguirre fue expuesta en una jaula en la plaza de Tocuyo, donde permaneció durante décadas. La mano izquierda se envió a Valencia y la derecha a Mérida. El resto se tiró al río. Los marañones supervivientes fueron exterminados por orden del rey. Por orden real quedó prohibido nombrar su nombre y quedó en el olvido como uno de los primeros rebeldes en contra de la corona española.

Durante toda la travesía murieron un poco más de 120 personas, 60 personas de hambre o enfermedad y 61 que el propio *peregrino* ajustició.

#### **IV.2 Nace el proyecto**

Como ya hemos mencionado Werner Herzog es un cineasta con un dominio completo de su producción, él mismo escribe, dirige y produce, además de coordinar a cientos de extras. Estas cualidades las mostró en una cinta que se convertiría en la llave del reconocimiento internacional y su primera contribución con Klaus Kinski.

***Aguirre, la ira de Dios (1972)***, es la primera participación con el fallecido actor polaco Klaus Kinski con quien participaría en otras cuatro cintas más (***Nosferatu (1979)***, ***Woyzeck (1979)***, ***Fitzcarraldo (1982)*** y ***Cobra Verde (1988)***) y que convertiría su relación de trabajo y de amistad en un barril de pólvora. Durante las filmaciones de las cinco cintas, actor y director llegaron a amenazas de muerte y a consolidar una entrañable y valiosa amistad que sería llevada a la pantalla en el documental ***Mi querido enemigo (1999)***.

***Aguirre, la Ira de Dios***, también marca el inicio de la colaboración con el músico alemán de música experimental Froilan Fricke con su proyecto experimental Popol Vuh, quien musicalizaría las mismas películas en las que trabajarían Kinski y Herzog. Además lograrían importantes significaciones en los estados psicológicos de los personajes y enriquecerían la narrativa cinematográfica de Herzog.

En esta película se muestran todas sus obsesiones y las temáticas constantes a lo largo de su obra, además de mostrar su madurez como cineasta.

Es sin duda, una cinta en la que su protagonista se funde con la profundidad de las imágenes nuevas que tanto busca y que lo convirtieron en un realizador con un estilo cinematográfico propio. Además de ser el inicio de una trilogía sobre el colonialismo europeo en América. La selva como protagonista ocupa un papel protagónico y es a la vez una película que catapultó la carrera de Klaus Kinski en el cine mundial.

**Aguirre, la ira de Dios** trata sobre la locura y ambición de poder de un soldado español, sin duda diferente al que acabamos de reseñar pero que rescata el elemento de la búsqueda de la utopía y la meta final para llegar a ella. Es un conquistador que comanda sus tropas por la selva amazónica en búsqueda de la mítica ciudad de El Dorado.

El interés por esta historia surgió cuando Herzog, siendo un niño, leyó en una librería con fascinación algunas líneas sobre las aventuras de *Aguirre* quien se introdujo en la selva y desapareció sin dejar rastro alguno.

Había llegado el momento de hacer con la historia de la infancia una película. Así que una noche, en el trayecto de un viaje en autobús, de Munich hacia Italia, cuando Herzog se ganaba la vida como jugador de fútbol, en un equipo de tercera división, aprovechó los tiempos muertos para escribir su guión.

"En una pequeña máquina de escribir que llevaba sobre las piernas fue donde surgió el primer tratamiento, dos días y medio bastaron para tener la idea general del filme. Jamás había escrito en un tiempo tan corto, alrededor de 10 días"<sup>107</sup>. Menciona el realizador alemán.

"Solamente escribí cuando ya tenía concebido en mi mente como sería el filme. Esta película fue tan económica como el tiempo que tardé en escribirla. La filmación de **Aguirre** fue una producción de gran escala"<sup>108</sup>. Este proyecto fue a la vez una peculiar mirada sobre el protagonista, en donde tiene las cualidades propias de un héroe y además presenta las características típicas del conquistador, pero su estatura rebasa al aventurero convencional terminando en el fracaso de su misión.

La producción de **Aguirre** fue de menos de \$375,000.00 dólares y jamás se pensó que pudiera tener una utilidad de \$200 millones de dólares de ingresos en taquilla.

La relación entre director y actor fue siempre una continua lucha de poder y todo lo sucedido en el rodaje por el río Amazonas en Perú es descrito por Kinski y por Herzog.

En la autobiografía de Kinski, **Yo necesito amor**, el actor dibuja lo que sería su apreciación acerca de Herzog además de describir con detalle lo que significó el rodaje de **Aguirre** para él.

### *Kinski, un actor con diferencias creativas*

Kinski opina acerca de Herzog, "era una persona abusiva y no tenía el talento que presumía" además de descalificarlo constantemente cuando hace referencia a su trabajo juntos. Sin embargo, Herzog se defiende de cada una de las acusaciones de su actor y señala que era una persona difícil y que continuamente explotaba a la menor provocación.

Elemento del que tomó provecho y comenta en una entrevista a la Agencia Alemana de Prensa (DPA). "Antes de las escenas importantes algunas veces yo lo provocaba con toda intención. Después de vociferar alborotado durante horas resultaba perfecto delante de la cámara, totalmente callado y peligroso"<sup>109</sup>, relató.

El actor quien trabajó con directores de la talla de David Lean, Sergio Leone, y Billi Wilder vivió en la casa de Herzog cuando ambos eran muy jóvenes y el futuro realizador veía tan sólo en Kinski a un cómico que divertía a la gente. Sin embargo la opinión de Herzog cambió con los años, ya que su actor fetiche se convertiría en una de las estrellas más importantes del cine alemán y europeo al filmar más de 250 cintas y consagrarse al lado del trabajo de Herzog.

El actor llegó a ser considerado por Steven Spielberg como la encarnación de **Indiana Jones** sin embargo este papel jamás fue aceptado por los ejecutivos del estudio para él al negarle la cantidad que exigía. Estuvo cerca de los más grandes directores y rechazo el mundillo del cine.

Cuando se trataba de la promoción de películas no dejaba de expresar lo que eran para él los festivales y los tratos con la prensa y señala: "En Cannes, otra vez la misma mierda. La misma gentuza.... He rechazado a Arthur Penn, Pasolini, Ken Rusell, Liliana Cavani y Luchino Visconti, normalmente por cuestiones de dinero. Y por el mismo motivo rechazaría a Eisenstein y a Kurosawa. Hasta hoy he rodado más de doscientas películas y he rechazado más de dos mil"<sup>110</sup>.

Pero a la vez, Kinski era una persona sumamente contradictoria y Herzog señala acerca de él: "yo no podía pagar más que una pequeña parte de lo que podía Fellini . Había una paradoja en lo que decía Kinski. El dinero era el único criterio de selección para él, por tanto ese era su error: elegía el filme que mejor pagará. Con tal que pague, estaba listo a todo, aceptaba todo"<sup>111</sup>.

Con la idea más clara acerca de lo que quería hacer con la cinta, Herzog telefoneó un día a Klaus Kinski, pensando que el indicado para darle vida al conquistador vasco no podía quedar en mejores manos que en las de él.

"Primero viajamos a Munich, donde me espera Werner Herzog, que me ha ofrecido rodar una película en Perú; **Aguirre, la ira de Dios**. Herzog, quien es también el productor de la película ha escrito el guión y quiere dirigirla. Lo primero que hago es preguntarle cuanto dinero tiene"<sup>112</sup>. Kinski, no parecía estar dispuesto a trabajar sólo porque el proyecto le pareciera interesante sin embargo parece que la historia lo atrajo y se decidió a trabajar con él.

Sin embargo, desde un comienzo él describe que la personalidad de Herzog no le agradaba demasiado. Herzog le advierte de las incomodidades de trabajar en la selva mientras Kinski reflexiona: "Me confiesa, sin más preámbulos y con aire de estar de vuelta de todo, las condiciones de vida y de trabajo que me esperan. Y afirma, con el mismo descaro y ramplonería... que todos los que participan en el proyecto están dispuestos a aceptar con alegría las inimaginables fatigas y privaciones que les esperan, con tal de seguirle los pasos a él, a Herzog. Es más: todos ellos, incluso arriesgarían su vida por él sin pestañear. Por lo que respecta a él, está dispuesto a jugarlo todo a una carta para obtener su meta. Cueste lo que cueste: "Película o muerte" como dice él mismo con la insolencia de los estúpidos"<sup>113</sup>.

Kinski de forma más intuitiva y sensible que Herzog define lo que para el actor significa su director: "... [Herzog] se las da de criatura inocente, de espíritu, subrayapoético y soñador, como si no viviera en la realidad y no tuviera la menor noticia de lo brutal que es el aspecto material de este mundo. Sin embargo me doy perfecta cuenta de que se cree una persona muy lista, [aunque no está del todo convencido se lanza a la aventura y finaliza]: Pese a todo, accedo a rodar la película, pero única y exclusivamente por Perú. No sé ni donde está exactamente".<sup>114</sup>

Su compromiso con el papel lo hace investigar sin duda acerca del hecho histórico y comenta como le piensa dar vida al conquistador donostiarra: para él, **Aguirre** tiene que ser un tullido porque no tiene que parecer que su poder procede de su físico. Tendrá una joroba y su brazo derecho será demasiado largo, como el brazo de un mono. El izquierdo, será demasiado corto, de manera que tenga que llevar sujeta a la parte derecha del pecho, la vaina de su espada, en lugar de en la cadera como es habitual.

"Mi pierna izquierda será más larga que la derecha, de modo que tenga que arrastrarla. Caminaré de lado, como un cangrejo. Tendré el pelo largo, me lo dejaré crecer hasta los hombros antes de que empiece el rodaje. Para la joroba no necesitare ninguna prótesis, ningún maquillista que me toquetee. Seré un tullido porque quiero serlo... acostumbraré mi columna vertebral a la joroba. Con mi postura, sacaré los cartílagos de las articulaciones y manipulare su gelatina. Voy a ser un tullido hoy, ahora, inmediatamente. A partir de ahora, todo se hará en función de mi contrahechura: las ropas, la coraza, las sujeciones de las armas, las armas propiamente dichas, el casco, las botas, etcétera".<sup>115</sup>

Parte del vestuario y del arte que se utilizará en la producción es seleccionada por el actor, lo que nos da una señal del compromiso que adquiere para echar andar la película: "Establezco el vestuario, arranco unas cuantas páginas de libros con grabados antiguos, expongo las modificaciones que deseo, y, para encontrar la coraza y las armas, vuelo con Herzog a Madrid, donde, tras días de búsqueda, extraigo de las montañas de chatarra oxidada la espada, el puñal, el casco y la coraza, que hay que recortar adecuadamente debido a mis defectos físicos".<sup>116</sup>

El viaje hasta la selva virgen debió convertirse en un tormento para el equipo de producción, como para los actores y todas las personas involucradas en querer filmar en una locación tan inhóspita.

Kinski, señala que el insomnio y la pesadez del ambiente les hacía imposible respirar y que las condiciones de higiene eran muy limitadas. Durante un día de rodaje Kinski queda completamente impresionado por los errores que viene cometiendo Herzog y se arriesga demasiado en lograr las tomas y escenas que requiere la cinta.

Ha sobrecargado las balsas y corren el peligro de que durante el trayecto por el río puedan padecer algún accidente. Pero Herzog, no hace caso de las advertencias de los indios, calificándolas de inocentes. Al principio de la cinta en el recorrido de las primeras balsas se ve el temor de los actores al ver que efectivamente las balsas están al tope y que la corriente del río los puede voltear.

Kinski ha quedado atrapado por el personaje al darle vida con una casaca de cuero, botas largas, casco, coraza, y un puñal que pesan cerca de quince kilos. Lo que pone de antemano el riesgo que significa para el actor llegar a tener un accidente en la balsa y caer al río.

Sin duda, Kinski preocupado por lo que sucede refiere acerca de una de las escenas: "De repente, como si las aguas desbocadas nos hubieran escupido en un acceso de rabia, vamos a parar, casi en silencio, a un brazo del río que fluye robusto pero calmoso. Estamos en medio de la selva y nos internamos cada vez más, no le queda más remedio que pedirme que haga lo que yo quiero hacer. Está contentísimo de que yo haga lo que me da la gana, pues al muy inútil no se le ocurre absolutamente nada. Va por todo el mundo proclamando que soy un genio. Debe albergar la esperanza de que yo, como contrapartida, diga que él también lo es".<sup>117</sup>

La relación con Herzog sin duda paso por altibajos y su odio contra el director es total al señalar: "Saltaba de alegría cada vez que yo hacía algo que él jamás se le habría ocurrido o sea que yo lo hacía todo exactamente como él se lo había imaginado en su primera versión; llegué a decir que entre nosotros había telepatía".<sup>118</sup>

Herzog se defiende y declara que: "Durante un rodaje, nadie está apto para soportarlo por más de uno o dos días. Cotidianamente, Kinski era un problema inmenso. El segundo día de rodaje, el equipo completo y todos los actores hacían una huelga. Me decían ¿Pero cómo infligirnos esta pena nuevamente? Abandonamos el rodaje, tiramos la toalla."<sup>119</sup>

Pero Herzog señala que parte de la personalidad de Kinski era su obsesión por el trabajo y por ser él siempre el protagonista: "estaba muy celoso de mí. No soportaba que otro participara activamente en la dirección de un film. Kinski se casó cuatro veces, y su viuda vietnamita creía tercamente que Kinski había filmado todos nuestros filmes. ¡Quería vender los derechos! Era su manera de presentarle las cosas a ella: él le decía que eran sus filmes. En privado, he aquí el cuadro de la situación: él se decía director, productor, poseedor de derechos"<sup>120</sup>.

Y nuevamente el desastre durante el rodaje: "Nos hemos pasado el día entero navegando en las balsas y rodando sin parar. Cae la noche. Sin embargo, volvemos a reunirnos en la orilla, donde hay que filmar una escena nocturna. Herzog y los estúpidos de la producción no han sido capaces de preocuparse de la iluminación; no hay ni una linterna, nada. Caemos en agujeros pantanosos, tropezamos con troncos de árboles y raíces, nos ensartamos los pies en las lianas y casi nos ahogamos. Pululan las serpientes que salen a matar de noche, después de pasarse el día acumulando reservas de veneno. Estamos completamente agotados; y de nuevo llevamos un buen rato sin comer ni beber nada, ni siquiera agua. Nadie tiene la menor idea de que, dónde y por qué vamos a rodar en ese estercolero apestoso"<sup>121</sup>.

Sin duda el rodaje fue una pesadilla ya que la incertidumbre en la producción siempre estaba presente, nadie sabía lo que se rodaba y Herzog parece que era el único que se enteraba de lo que pasaba durante las filmaciones.

Además el ego enorme de Kinski parecía complicarlo todo: "El factor inseguridad era muy elevado. Rompió de tal manera los contratos en plena situación, no soportaba quedarse en un mismo sitio por mucho tiempo, rápidamente caía preso del pánico y se volvía histérico como un caballo de carrera que no puede correr un sólo kilómetro sin postrarse. De modo que para continuar con el rodaje, había que sostenerlo, ayudarlo, y cargarlo con los brazos. Todos los días había al menos dos disputas. De hecho, todo se complicaba cuando ya no era el centro de atención. Cuando ocurría una verdadera catástrofe, como un accidente aéreo, entraba en crisis violentísimas"<sup>122</sup>.

### ***IV.3 Aguirre, la ira de Dios***

Todas las características del cine de Herzog se retratan a la perfección y de una manera muy significativa en una sola secuencia, a lo largo de la cinta vemos como se va desarrollando la personalidad de *Lope de Aguirre* y cuales son sus comportamientos con los diferentes personajes que van apareciendo.

Los personajes que se desarrollan en esta película son los mismos que se presentan a lo largo de su obra, por un lado las figuras institucionales, la nobleza, la Iglesia, los conservadurismos encarnados en la mujeres y por otro lado el personaje en busca de la realización de la meta aunque para ello se obsesione en su tarea.

Herzog presenta al hermano *Gaspar de Carvajal*, quien narra la historia de la película a partir de un diario escrito por él, dato que Herzog inventa para darle una credibilidad de "crónica de la conquista" y convertir el hecho en una de sus verdades intensificadas, la nobleza encarnada por *Guzmán*, quien es nombrado por *Aguirre* y sus tropas como representante de la corona y del poder real.

Los soldados que representan las fuerzas ejecutoras del orden y la conquista, y los indios que juegan el papel de dominados, de una raza nueva a la que hay que inculcar los valores europeos, además de la figura de Lope de Aguirre como protagonista.

**Aguirre: la ira de Dios** es un ejemplo perfecto de la actitud de Herzog como director, donde el realizador participa de las emociones y aventuras de los personajes de la película.

Helena Rojo comenta acerca de su participación en *Aguirre*: "Para mí fue una experiencia fantástica, porque además de ir a la selva, se confabuló un equipo multirracial con el que aprendí mucho; por otra parte, Herzog es un director muy diferente a los que yo conocía, improvisaba mucho. En la noche anterior decidía lo que se iba a hacer al día siguiente. De hecho el libreto no tenía acotaciones, era como un cuento, no tenía textos; sólo contaba la historia."

Al igual que *Aguirre*, Herzog toma un reparto de más de 500 personas en la selva, río abajo con todo y su equipo de producción. Werner Herzog al igual que *Aguirre*, tiene gente que quiere irse a casa y abandonar la expedición. El único camino para continuar con la producción es mantener a Klaus Kinski en el set.

El *Aguirre* de Herzog es el obsesionado por hacer cumplir sus metas, no está enloquecido por la fama o por el poder, el mismo en el transcurso de la cinta dice odiar todo eso a lo que los hombres han llegado: "Odio a los hombres por su sed de riquezas hay algo más que la gloria y el poder". Es más cercano al *Aguirre* espiritual y soñador, el que renuncia a la corona española y busca crear un nuevo imperio que sea diferente a lo que se conoce como gobierno establecido.

### *La película*

El contenido de la película se centra en la acción del periodo del 31 de diciembre de 1560 al 20 de febrero del año siguiente. La expedición bajo la dirección de *Gonzalo Pizarro* (Alejandro Repulles) quienes buscan el país del oro, conocido como El Dorado. Después de que los alimentos de la tropa escasean, Pizarro envía una expedición de balsas río abajo. Los líderes de la tropa son *Ursúa* (Ruy Guerra), *Aguirre* (Klaus Kinski) y *Fernando de Guzmán* (Peter Berling), y los acompañan el clérigo *Gaspar de Carvajal* (Del Negro), *Inés de Atienza* (Helena Rojo), amante de Ursúa, *Flores* (Cecilia Rivera), la hija de *Aguirre*, así como cerca de 30 soldados.

Después de la salida las balsas, algunas se pierden entre remolinos y algunos de los soldados mueren asesinados por *Aguirre*. La búsqueda por el alimento se ha convertido en un fracaso, por lo tanto las tropas restantes deciden no regresar con Pizárrro, ya que el plazo convenido con él para regresar, 14 días, ha terminado. Por lo tanto *Aguirre*, inicia una rebelión, que será impuesta por la fuerza para que continúen el viaje a lo largo del río.

La rebelión funciona con éxito y la tropa explica su independencia del reino español, para buscar por propio puño El Dorado. *Guzmán* se nombra emperador de El Dorado y de todas las tierras nuevas que se conquisten durante el viaje. A lo largo del recorrido la tropa es atacada por las flechas de los indios que se vuelven invisibles entre la maleza de la vegetación.

En distintas ocasiones la balsa se detienen en poblados para recolectar alimentos, pero el ataque de los indios se hace cada vez más efectivo y mortal. Los hombres, que sobreviven a los ataques, enferman o están sumamente debilitados por el hambre.

*Guzmán* muere, pero las fuerzas de *Aguirre* continúan a lo largo de la expedición. Comienza entonces el plan de *Aguirre* para realizar la "traición más grande", mientras que sus hombres continúan fieles alrededor de sus balsas. Con la fijación del combate ante un enemigo desconocido todos son asesinados por los indios. *Aguirre* es el único que sobrevive y flota solo en la balsa en círculos en medio del río.

### *La caracterización de los protagonistas*

Werner Herzog se describe con un carácter reservado, "sin lugar para la desesperación, por lo tanto sus películas son atrevidas y buscan la semilla para la posibilidad de su existencia".

Esto es particularmente notable en *Aguirre, la ira de dios*. Los españoles van acompañados de sus mujeres, de indios esclavizados, además de que cada uno de ellos utiliza un uniforme o un atuendo propio a su condición, además de utensilios propios de su trabajo y su comportamiento, así mismo, cada uno de ellos es portador de un "germen" modernizador para la selva.

Herzog, a lo largo de la cinta deja asumir que hay un protagonista recto, que transporta la intención verdadera y única de la película. Por lo tanto *Aguirre* es el personaje más importante de ellos por todos los valores que representa y que encarna.

## Los hombres

### **El hermano Gaspar de Carbajal**

Las acciones del hermano *Gaspar de Carbajal* son las propias de un clérigo quien en distintas situaciones y lugares lo hacen emplear sus conocimientos y sus tareas. En segundo término se emplea su informe como un documento histórico y Werner Herzog se sirve de él para hacer la narración de la aventura. Es el quien en variadas ocasiones hace la narración en "off" de las fechas, los acontecimientos o la tragedia.

En parte mira de lejos lo que sucede anotándolo todo en su diario (cita las crónicas escritas por él durante el viaje por la balsa) las acciones del clérigo consiguen emitir una figura de radiante ambivalencia. Sus comentarios en vez de ser neutros toman la precisión de un informe tomando partido, dejando una distancia sobria acerca de su trabajo.

Cuando *Inés* le pide ayuda, durante la rebelión de *Aguirre*, de la cual ella cree que está implicada la muerte de *Ursúa*, le pide intervenir y prevenir esas muertes, sin embargo él se dirige a ella con las palabras: "[...] usted conoce a mi hijos: Para el bienestar de nuestros caballeros la Iglesia siempre estará del lado de los fuertes".

Gaspar de Carbajal considera su expedición como la dominación creciente e inevitable de *La Ciudad de Dios*. Su espada lo identifica como un soldado del ejército de Cristo, su alianza es pragmática con el poder secular y sus fortalezas, Carbajal debe rendir cuentas desde el punto de vista agustiniano de la historia, él es un agente de la Cristiandad cumpliendo el papel heroico de la *divina comedia* llevando luz a la oscuridad del Amazonas.

Poniendo esta confesión en práctica tan pronto como suceden los hechos, bendice la presidencia de la corte sobre *Ursúa* y expresa su oración cuando este muere. Su papel es substancial en la película sin embargo su posición frente a la misión religiosa fracasa, la escena "en el río a mediodía" es ejemplar. Su cobardía antes de que *Aguirre* le deje solo al fin de la película, cuando una flecha envenenada lo mata y ya no tiene nada que temer insulta y maldice a *Aguirre* para que este lo mate con la espada.

### **Fernando de Guzmán**

En *Aguirre* Herzog describe las características substanciales de *Guzmán*, él es feliz con su obesidad y sus sentimientos. Su exceso de peso muestra la despreocupación de un noble español para aplicar a sus anchas los propósitos que más le convengan. Así se corona "emperador de El Dorado" con un tono despreocupado y con una enorme irresponsabilidad para asumir el control de la tropa, en ningún momento de la

película esta situación es confusa, y muestra los estados de confusión que tiene *Guzmán* y que contagia a los soldados. La confusión indica la determinación de su destino: de hecho *Aguirre* es la encarnación del destino de todos.

Como a *Carvajal*, Herzog también diseñó la figura arquetípica de *Guzmán*. Incorpora la alta aristocracia de España, la cual registra la colonización y todas esas historias de insensibilidad y ritualidad de la nobleza.

Con las palabras: " ahora nuestro país es ya seis veces más grande que España y cada día el camino se hace más grande", toma posesión de una tierra pantanosa, señala a la izquierda y a la derecha, mencionando el río de Urumbamba y las tierras todavía no conquistadas, que son tierras totalmente inhospitalarias.

En contraste con la agresividad del conquistador *Aguirre*, la figura de *Guzmán* incorpora el lado burocrático del imperialismo del siglo XVI de la Conquista. Herzog retrata en las oportunidades más íntimas su figura de confusión, ineptitud y además, en cada momento de grotesca seriedad.

### **Don Lope de Aguirre**

La figura principal de Herzog se consolida a sí misma como el "héroe absurdo". Esta figura se satisface en todas las películas de Herzog e incluso en los documentales, *Aguirre* se asemeja notablemente a todos sus protagonistas obsesionados por conseguir y luchar por conseguir su última meta.

La encarnación de *Aguirre* por parte de Klaus Kinski no permite la ambigüedad al inicio de la película, ya que aun no se nos muestra la desolada condición mental del protagonista.

En distintos lugares se nombra así mismo como el más "grande de los traidores" y como la "ira del dios". Además, su conjunción de personalidades sirve a la acción solamente como un estereotipo del explorador sin conciencia. En él están las características del conquistador, que se reconocen en numerosas publicaciones históricas: actuar sin escrúpulos y conseguir el poder a toda costa para mejorar su condición. Aquí es donde Werner Herzog plantea sus caracteres principales.

Siempre hay extremos en los que se nos hace pensar en el conflicto y la lucha que tienen cada uno de los personajes. Para *Aguirre* no es suficiente la imparcialidad en la expedición de *Pizarro*, él se debe totalmente a la rebelión de la corona española y es ahí cuando adquiere su trascendencia como "el más grande de los traidores".

*Aguirre* en un principio sólo está preocupado por conseguir un cargo dentro de la estructura militar pero más tarde asume el control total de la rebelión no sólo de la expedición sino del imperio español mismo.

Él es un héroe semejante al misticismo de Sísifo<sup>1</sup>, o Prometeo<sup>2</sup> que se debe al empuje de los límites sobrehumanos y del castigo divino luchando por la solidaridad, pero incapaz de obtener éxito.

De tal manera "la gran traición" sigue siendo un símbolo para que la tentación se escape. *Aguirre* es consciente de su situación en la balsa y de su soledad, tan es así que no acepta esa condición y como último sobreviviente sentencia: "construiremos una nave más grande que alcanzará el mar y la voluntad, así arrebataremos la Trinidad a la corona española."

Él celebra su falta con estas visiones al final de la película e indica al espectador su sentencia, de no poder parar su rebelión.

## Las mujeres

Las mujeres desempeñan un papel particularmente notable en las películas de Werner del Herzog: de hecho su trascendencia es casi nula en su filmografía. Nunca destacan en papeles de primer plano o raramente ocupan papeles protagónicos.

En *Aguirre* se sirve de dos papeles femeninos importantes, la señora Inés de Atienza y Flores, que es la hija de *Aguirre*. En el caso de la primera envía un significado vago acerca del amor hacia su amante y en el segundo de sacrificio y entrega.

*Aguirre* [...] tiene una hija, pero no una mujer". Las mujeres desempeñan el papel "de los hermosos cuentos de hadas" de compañeras irreales, que están inclinadas más hacia la teatralidad fantástica.

Esto llega a ser particularmente obvio, cuando *Flores* al final de la película herida por las flechas envenenadas muere totalmente indefensa en los brazos de su padre; sin decir una palabra o demostrar dolor.

De su hija, como personaje, dice Herzog: "Ella es solamente una presencia, una presencia silenciosa siguiendo los pasos de su padre..."

E incluso Inés va camino a la muerte después del asesinato de su amante *Ursúa*, y ya no le encuentra sentido a su vida y en silencio se pierde en la selva, llega a estar claro que ella sirvió solamente para acompañar a su amante a la misión y que ahora que él ya no está no hay más que hacer, por eso su decisión es más importante que su vida.

---

<sup>1</sup> Sísifo:-Hijo de Eolo, esposo de Mérope y rey de Corinto, terrible por sus robos y crueldades, por haber engañado a Zeus, fue condenado después de muerto a subir una enorme piedra a la cima de una montaña del Hades, de donde volvía a caer sin cesar, pues en el momento de llegar a la cima le faltaban las fuerzas.

<sup>2</sup> Prometeo.- Hijo del titán Japeto y la ninfa Climene; enseñó a los hombres las artes de la vida y los defendió cuando Zeus quiso destruirlos para crear una raza mejor; por haberle robado el rayo a Zeus fue encadenado a una roca en el Cáucaso; un buitre le devoraba las entrañas cuando fue salvado por Hércules.

Las mujeres pertenecen al mundo de los salvajes y de los Indios. La selva devora a *Inés* que es de dónde parece que ella pertenece: a lo salvaje. Porque lo salvaje es exactamente lo contrario a la capacidad, al cristianismo y a la universalidad del mundo de los hombres de la conquista.

Ambas mujeres dan la impresión a lo largo de la película, de pertenecer a la selva. Son siempre vistas con vestidos largos y limpios, la selva es un elemento a favor de ellas por lo tanto son ajenas al mundo de los hombres.

Su aspecto (peinados, limpieza, vestuario...) está siempre seguro de la perfección y contradice en absoluto a los conquistadores quienes visten armaduras oxidadas y ropa andrajosa. *Flores* lleva a cabo a lo largo de la cinta la emotividad de sus sentimientos, tiene conversaciones morales con *Baltasar*, e *Inés* y se preocupa por dar apoyo a los heridos y los presos.

Forman de tal modo una contraparte "ponen áspero el mundo del hombre" el mundo de la Conquista. Aquí la "utopía femenina se convierte en la imagen contraria a la brutalidad masculina"

En la secuencia que llamaremos *Mediodía en el río* podemos encontrar a cada uno de los arquetipos de la sociedad. Además de ser el primer encuentro con los nativos y los conquistadores. Obsesión, locura, paisaje, muerte y enfrentamiento se detonan en esta sencilla secuencia.

Después de varios ataques invisibles los soldados se vuelven desconfiados a ellos, cuando dos indios en una canoa se acercan a la balsa.

*Balthasar* sirve de intérprete y surge una discusión entre los indios, *Guzmán* y *Carvajal*, observan atentos mientras los indios discuten, *Carvajal* comienza a creer que los matarán.

Mientras que en el primer plano los soldados están ocupados en tirar a los indios al fondo del río, un soldado descubre que también llevan pescado a bordo de la canoa, que los Indios llevan como regalo a los nuevos huéspedes de la selva.

Este descubrimiento excede en gran momento la situación y la tensión en la balsa, cuando *Guzmán* descubre un talismán de oro en el cuello del indígena.

Esta observación muestra claramente la intención irónica de las prioridades de la expedición que cambiarán más tarde, cuando: los soldados están interesados en el oro en un principio, y no les importa tanto morir de hambre, más tarde cuando el alimento se ha acabado cuentan los granos de maíz uno por uno, mientras su líder, sigue ambicionando y muriéndose de avaricia por el oro.

La carencia del interés de los conquistadores por la cultura de los Indios, se demuestra en esta escena con toda claridad. Mientras que los informes de los indios hablan del mito de la llegada de los "hijos del sol", que ellos ven cumplirse con la llegada de los españoles, a *Guzmán* solamente le interesa el oro en el cuello de los indios.

El mito divulga además un motivo que interesa a *Aguirre* y logra su interpretación. El Indio describe el área en que la balsa está situada y señala: "aquí, en este río, Dios acabó con la creación". Los españoles son los elegidos que deben continuar, lo que Dios interrumpió. Esta tarea considera probablemente el fondo de la cinta es lo que también *Aguirre* interpreta como una tarea para sí mismo: él desea derrotar la naturaleza, está en la lucha con ella, con lo inmediato con la obsesión de poder y fortuna de los hombres "por eso odio a los hombres" sentencia en una parte de la película.

Los esfuerzo de conocer la cultura de los indígenas por parte de los españoles permanecen sin éxito, y ellos siguen con la tentativa de buscar oro. Después de interrogar al indio, sobre donde se encuentra El Dorado, donde el oro se origina, el natural apunta su dedo hacia una dirección vaga, *Carvajal* inicia entonces su tarea como misionero.

Esta actitud continua siendo un fracaso, porque el Indio no puede entender, cuando *Carvajal* le explica lo que es la Biblia, "en este libro la palabra de Dios esta contenida" él se pone el libro en el oído, para poder oír las palabras también.

Herzog describió esta escena, y explica el origen que realmente tiene. En un texto sobre el rey Inca Atahualpa y el clérigo Vincente de Valverde esto fue lo que sucedió: "dicen que el hermano Vincente de Valverde le dijo al rey que en la Biblia se encuentra explicada la creación del universo; y que el rey lo miró y lo tomo, sosteniéndolo y llevándolo a su oído y, puesto que no le habló, él lo lanzó al suelo; el hermano Vicente de Valverde renunció a él y se fue diciéndole: "Un cristiano no puede vivir en la suciedad, que la justicia y la venganza caigan sobre éstos. Está bien ustedes lo quisieron así, serán destruidos, porque desdeñan nuestra ley y difaman nuestra amistad"

Los españoles al no entender la mentalidad de los Indios los matan, debido a su "comportamiento salvaje", asesinandolos en ese momento debido a su blasfemia. *Carvajal*, se justifica así mismo como juez con la condenación de Ursúa, y se convierte en verdugo al ejecutar a los Indios con su espada.

Al igual que en una batalla la mayoría de los soldados también caen por si mismos y el ataque sorpresivo de las flechas se hace más intenso; la crueldad se vuelve algo grotesco. Werner Herzog muestra aquí ejemplarmente los crímenes de la conquista y particularmente la deuda de la iglesia católica, que era inferior al poder del imperialismo colonial en su tarea por complementar sus misiones religiosas y de conversión de almas.

En la discusión entre *Guzmán*, *Okello* y *Carvajal* esta tendencia se demuestra otra vez claramente. *Guzmán* sueña que podrá disparar a sus enemigos balas de oro y que los esclavos se servirán la comida en bandejas de oro, mientras que la prioridad absoluta de *Carvajal* el Misionero es: "no debemos olvidar que lo más importante de nuestra misión: es anunciar la palabra de Dios a los salvajes." De vuelta al silencio y avergonzado, *Guzmán* ofrece una cruz de oro a *Carvajal* como muestra de que tendrá un amplio territorio para sus misiones.

De hecho la búsqueda del país del oro, El Dorado, seguirá siendo un fracaso y aparece en la declaración *Okello*, quien cree, que recuperará la libertad algún día después del descubrimiento EL Dorado.

*Aguirre* se define por su estilo cinematográfico: la forma en la que Herzog se confronta con los procedimientos habituales del género. Lo pintoresco no consume a lo descriptivo, los detalles realistas se convierten en elementos significativos.

Los planos secuencia que muestran a los protagonistas en *Aguirre, la ira del Dios*, más que señalar a prototipos, retratan a figuras verdaderas y auténticas. Ya que pueden ser miradas como ejemplo de personajes de la conquista interna verdadera.

Son pocos, los conquistadores somnolientos, los que se despiertan así mismos para conquistarse a si mismos, ya que ellos son portadores de lo que representa el viejo mundo, por lo tanto hay que abrirse así mismos para encontrar el "nuevo mundo".

Es la metáfora del despertar de una nueva conciencia, el mito de El Dorado no existe, los indios señalan hacia una dirección ambigua, el reino de la ciudad del Oro es la búsqueda del Santo Grial de las leyendas medievales sajonas, Herzog transporta esa búsqueda interior en la metáfora de la conquista, *Aguirre* es el único que pelea y busca el nuevo reino, diferente a la aristocracia y al cristianismo hipócrita que ha fracasado en la búsqueda del nuevo mundo y quiere continuar las viejas prácticas medievales.

La carta de Lope de *Aguirre* a Felipe II es la declaración de guerra por los engaños y por la falta de autoridad real en los "nuevos reinos". *Aguirre* realmente quiere hacer una limpia y se muestra como "la ira de Dios y como el príncipe de la libertad".

En las Indias sólo hay ausencia de instituciones y únicamente hay pequeñas muestras de aristocracia, clero, esclavos y familia. Esta ausencia, es mostrada simbólicamente al principio de la película en el descenso de la pendiente de la expedición de los Andes en el valle de Urumbamba que sugiere, su correspondencia en la edad colonial.

Como un mal presagio, en el que las naciones intentan aparecer como explotadoras de oro además de gloria y fama, sin embargo solamente encuentran un baño de sangre en un continente completamente diferente al de ellos.

La ausencia de una figura protagónica real es debido a la inmensidad y a la fortaleza de la naturaleza (representada por el río y por los Indios) que tienen su razón y su poder en la comunicación totalmente asimétrica, causada por el egoísmo y la carencia de entendimiento de los españoles por las reglas que hay en la selva.

El largo camino recorrido de *Aguirre* es utilizado como parábola de la edad colonial entendida como una edad en la que la humanidad buscaba instaurar una nueva forma de vida y que fracasó.

Además, el asunto de la película es la edad, en la que los españoles, en este caso la sociedad occidental se enfrenta a "los otros", así mismo la incompreensión y los conflictos de la cultura europea con la de los Indios, y el paralelismo que se muestra con la convivencia de mujeres con hombres y los seres humanos con la naturaleza.

A menudo en las películas del Herzog no hay una salida genuina al dilema o el conflicto mostrado no llega a detonarse tan radicalmente como lo conocemos en la gramática cinematográfica comercial, él dibuja una línea que realmente es muy sutil y casi imperceptible, pero la catarsis de los personajes y el espectador es absoluta y casi indescriptible.

Las características y finales de los personajes lo demuestran en su destrucción o muerte (por ejemplo el suicidio en el caso Inés o las luchas mortales entre los Indios y los conquistadores o el asalto de la balsa por los monos) en dónde todos los conflictos son terminados y llegan a su fin.

La acción, es la naturaleza de América Latina, que es el último y único enemigo, al que *Aguirre* todavía hace frente al final de la cinta. En un lugar que no le corresponde *Aguirre* permanece solo hasta el final e intenta continuar su rebelión.

El mismo se destruye, porque se rebela a sí mismo contra el poder de la naturaleza, en vez de volverse a casa y aceptar su derrota.

La fotografía de la naturaleza es la que determina los colores y las texturas de la película. El río con sus corrientes rápidas, las mariposas, el bosque, dibujan la cinta de verde, teniendo siempre como fondo el río que simboliza el constante fluir de la vida y las acciones de los hombres.

La percepción de los hombres es la metáfora del ataque de los monos al final de la cinta, que asumen el control la balsa al final de la cinta; y quienes son los que realmente derrotan *Aguirre*.

La naturaleza permite finalmente que los hombres se pierdan y no sean el objeto de la acción. En las películas de Herzog la tendencia, de sí mismo a disfrutar de grandes planos y ampliar nuestra visión acerca de las formas de ver la vida.

Su gramática filmica va más allá de lo mostrado en la pantalla y su intención es intoxicarnos con grandes planos en donde las personas solamente encuentran una mínima oportunidad para actuar.

El discurso filosófico y político, es el principio tolerado en las películas de los años 70 de su generación, y se refleja claramente en los esfuerzos de *Aguirre* por conseguir su meta como figura principal una y otra vez. Él quiere tomar dominio de la selva, como en su propio reino y desea crear una dinastía allí con su hija *Flores*.

Se llama así mismo la "cólera del dios", e intenta crear un mito para justificarse. abiertamente dice: "nuestra casa será un castillo con todos los derechos y declararemos la guerra al rey Felipe II[. . .] rey de Castilla" para poder lograr el poder cultural y geográfico de América Latina bajo su propio nombre.

*Aguirre* es la única película de América Latina de Herzog, en la cual esta dimensión del héroe en la lucha de su objetivo es mostrada. En *Fitzcarraldo* solamente hay neurosis, que avanza y se apodera del héroe. Además, es la naturaleza, quien condena finalmente su falta de responsabilidad y le cobra su obsesión y su locura.

Es la síntesis del ensueño enfrentando a la realidad. En *Aguirre* encontramos al mito. No es historia o ficción, es un encuentro con la sustancia de lo imaginario.

*Aguirre* está muy lejos de representar lo que es la causa latinoamericana o la visión de un europeo en un nuevo contexto. *Aguirre* es más que eso, es la conquista del ser humano por el ideal, pero es a la vez la condena del sueño por no respetar las leyes del hombre.

La inquietud de Kinski por mostrar la potencia que tiene un ser humano pero a la vez la condena por querer transgredir un espacio que aun no pertenece. Herzog mientras tanto esta buscando retratar la imagen de esa lucha, de esa conquista, que termina devolviendo a los monos a la selva y condenando al hombre, por el poder incapaz de controlar.

Herzog retrata este último momento al final de la película con un asombroso movimiento de cámara cuando *Aguirre*, rodeado por los monos en la balsa, hace su monólogo final repitiendo, como siempre, en las profundidades de la jungla: "*Lope de Aguirre, Ira de Dios, Príncipe de la libertad, Rey de Tierra Firme*", y con voz de un narrador omnisciente grita:

"Tendríamos que controlar toda Nueva España y producir historia como otros producen teatro. Yo, la cólera de Dios, me casaré con mi propia hija. Con ella encontraré la dinastía más pura que la tierra jamás haya visto. Juntos gobernaremos este continente entero".

Buscando ya como tema recurrente la búsqueda del espíritu y de las batallas para conseguirlo, la plenitud y lucidez que alcanza *Kaspar Hauser* son los mismos deseos desbordantes de éxtasis y de plenitud del ser.

Sin embargo para **Aguirre** su destino es más cruel, por un momento domina ya a los hombres, sin embargo quiere ser más que ellos, quiere ser su Dios, quiere ser la única repetición del universo, en su búsqueda pérdida quiere ser omnipotente, esta buscando "El Dorado" es la cercanía con el todo, es la recompensa a tanta corrupción del hombre, es la muerte del pasado medieval a la entrada del mundo colonial.

Para Herzog sin duda representa la locura del hombre por querer ser más que los otros hombres, es la reflexión acerca de lo que el poder es para el hombre, es a la vez la pérdida de la humanidad condenada a la extinción si se queda pasiva, la selva se los devora, ellos tan solo son una de las pequeñas partes del universo, son los hombres hormiga que van bajando la montaña.

Ahora esa condición se reafirma al cerrar la cinta, con la incapacidad de sobrevivir en un medio ajeno sin las condiciones necesarias, se vuelve a repetir la metáfora de los isleños de **Corazón de cristal** aventureros que se pierden en el mar.

El **Aguirre** de Herzog es el héroe de las tradiciones y de los mitos religiosos es el héroe que desciende de padres de la más alta nobleza; hijo de un rey. Su origen se halla precedido por dificultades, tales como la continencia o la esterilidad prolongada.

Por regla general el héroe es abandonado a las aguas de un recipiente. Luego es recogido y salvado por animales o gente humilde y rescatado por alguna representación femenina.

Una vez transcurrido su crecimiento físico descubre su origen noble, y luego por un lado se venga de su padre, y por el otro obtiene el reconocimiento de sus méritos, alcanzando finalmente el rango y los honores que le corresponden.

Para el héroe, los problemas que tiene que enfrentar son la envidia, los celos y la calumnia en grado mucho mayor que los demás individuos, el rango de sus ascendientes se vuelve una fuente de los mayores trastornos e infortunios.

**Aguirre** padecerá la locura y el abandono y la muerte, su tripulación quedará aterrorizada por los ataques de un enemigo que no ven, el conquistador se quedará solo en la búsqueda de su ideal, padecerá el olvido, y encontrará la muerte por su sacrilegio por compararse con Dios.

**Falta página**

**N° 108**

1	57-58	El indio se acerca a la mujer y ella se aparta. El indio se acerca a la mujer y ella se aparta.	U	U	N	Dice el indio: Mira esto, que no es una mujer. Guzman (off, Dando): Oye! (off). Bájale aquellos rebeldes. Venme hacia mí!
2	57-58	Como en el 1.º. En la izquierda de la foto, como Guzman. Oye! y Pregunta a la mujer: ¿Quién es? Un soldado de Indio?	P-CI	N	N	Aguirre (off): Ha parado la baliza en el río. Podría ser una hembra.
3	57-58	En la izquierda. La emboscada avanza. 2) mujer se acerca de la cámara a la derecha después del ruido. La baliza se acerca lentamente a la cámara.	PG-CI	N	N	Comentario (off): 24 de enero.
4	57-58	El indio se acerca a Guzman lentamente.	P-CI	N	N	Comentario (off): Es la primera vez que venos a dos mujeres.
5	57-58	La baliza se acerca a 3 o 4 metros. En frente del barco ca un Indio con despojos espaciales sencillos.	PG-CI	N	N	Comentario (off): Parece que son cortables.
6	57-58	La mujer doblada a del lado se mueve. En el centro un Indio con una cabeza descubierta se acerca pausado por el lado a la mitad posterior del barco ocupando el lado derecho del cuadro. Ocurren en el lado izquierdo de la baliza ruidos.	PG-CI	N	N	Soldado (off) (hace de ellos parece que es una mujer) Soldado (off) Si, es una mujer. Soldado (off) Si, eso está completamente claro. Soldado (off) Una mujer! Soldado (en voz de mando) Regretemos el bote. Soldado: ¡Alto ahí! Tengo al hombre. Soldado: Y yo largo a la mujer. Soldado: ¡Trasen pescando!
7	57-24	El Indio es sacudido de ambos brazos, habla en su lengua. Presionado por el Soldado.	PRD-PP-CI	N	N	Soldado (susurro). Un pescado. Indio (off) habla en su lengua.
8	57-30	La cara de la mujer y el Indio. Miran sorprendidos hacia adelante y hacia atrás.	PRD-CI	N	N	Indio (off) habla.
9	57-35	La mujer está asustada, rodeada por 4 soldados. Uno la sostiene del brazo izquierdo. Ella parada en el centro.	A-CI	N	N	Indio (off) habla.
10	57-35	El sol en de la parte posterior desaparece.	PRD-PP-CI	N	N	Indio (off) habla.
11	57-43	Balthasar (as): Indio muere, ¡síguen ahí an Miran stieren 2. Soldaten, enner mir aufgeben! Helebarde.	PM-CI	N	N	Balthasar (dirigiéndose al Indio) habla. Indio habla.
12	57-54	Balthasar se va. A la derecha de Indio. La mirada de interacción entre ellos mismos. Los dos soldados que quedan a la parte izquierda aborran al Indio. La cara de Aguirre mira a la izquierda como asustado. Aguirre da vueltas hacia la izquierda.	PRD-CI	U	N	Balthasar (hacia el Indio) pregunta. Aguirre: ¿Oye esto que dice?
13	57-58	Como en la toma 11. Balthasar da vueltas de derecha al centro y hacia la izquierda.	PM-CI	N	N	Balthasar: Dice que ellos no han estado esperando. Podrían saber de ustedes por sus ancestros que les dieron que los hijos del sol vendrán de lejos por estos lugares algún día.
14	58-14	El Indio mira de otra manera al Indio izquierdo como en la toma 10.	PRD-PP-CI	N	N	Balthasar: Los extranos con mielas podrían venir con el ruido de las ruinas que salen de sus picas. Hemos esperado por largo tiempo el arribo de los hijos del sol. En este río Dios no terminó con la creación.
15	58-25	El Indio mira agitado hacia la izquierda. Como en la toma 7. Los soldados de Guzman vienen de la izquierda en el cuadro. El Indio mira la mano de Guzman y después su cara.	PRD-PP-CI	N	N	Guzman: ¡Vamos! (tocando la cadena de oro del Indio). Guzman (agresivo) Toma el oro! (arrebatando la cadena del cuello) De dónde viene esto? Indio habla al intérprete con la cabeza en alto.
16	58-36	Aguirre mira como asustado a la derecha da vuelta a la cabeza entonces a la izquierda.	PRD-CI	U	N	Indio habla al intérprete con la cabeza en alto.
17	58-38	Cavajal toma 34 en el cuadro. Guzman está parada a la derecha en el centro en la parte posterior. Los soldados de Guzman mira a Cavajal. La mano de Guzman se acerca a la cadena. Cavajal dobla la cabeza.	PRD-CI	U	N	Guzman (mira a Cavajal Oro) (con mirada ambiciosa). Cavajal (agresivo hacia Balthasar) Preguntale hacia dónde está El Divorajo!



## CONCLUSIONES

Cuando a principios de los noventa vi *El peso de los sueños* (1971) de Les Blank en la Casa del Lago de la Universidad supe enseguida que el documental detrás de cámaras que es esa cinta, era la documentación de una verdadera obra maestra. En la película se va haciendo una crónica de lo que sucedió en la filmación de *Fitzcarraldo*.

Desde ese momento quedé enganchado a las imágenes del cine de Herzog, que en un principio me cautivaron y sin embargo no entendía mucho de su narración. Por esos días el Instituto Goethe México y la Cineteca Nacional realizaban una retrospectiva de su obra, aun no sabía mucho de el cineasta germano, sólo recordaba que era el director de la cinta en la que un barco cruzaba a lo largo de una montaña.

Paralelo a la proyección de sus cintas en la Cineteca Nacional el mismo ciclo de películas podía ser visto en televisión abierta, en el canal 22, vi la gran mayoría de sus películas y en todas ellas encontraba algo que me emocionaba profundamente aunque no entendiera mucho.

Recuerdo que *El país del silencio y la oscuridad* (1971) me sorprendió muchísimo al igual que *También los enanos empezaron desde pequeños* (1971), quería leer las películas como una narración lineal, y por eso no entendía mucho.

Cada cinta era diferente pero en cada una de ellas había ciertas constantes que no acababa de entender. A muchos conocidos cinéfilos les preguntaba acerca de la obra de Herzog y realmente pocos me sabían dar un panorama general de la obra de este cineasta, un académico del cine como lo es Francisco Peña me llevó a conocer más profundamente los temas del autor de *El éxtasis del escultor Steiner* (1973).

Tiempo después cuando volví a ver algunas de las películas del realizador alemán pude reinterpretarlas de una manera distinta, los símbolos y las metáforas visuales eran sorprendentes. No me canso de ver *Aguirre la ira de Dios* cada vez le encuentro lecturas diferentes. Por eso quise realizar este trabajo para poder comentar de una manera muy sencilla lo que es el cine de Werner Herzog.

Poco a poco el cine comercial me dejaba de interesar, comencé a ver otros tipos de cine y Herzog se convirtió en uno de mis directores preferidos. Su obra representaba una visión muy diferente del cine norteamericano, del cine latinoamericano y es más, del cine europeo. Era un estilo auténtico y propositivo, siempre lograba sorprenderme.

La mirada cinematográfica de Werner Herzog pone de manifiesto una conciencia frente a los problemas del lenguaje audiovisual y una claridad conceptual que es capaz de retratar con su cámara. Herzog cuestiona los modos del cine, cuestiona los modos de la TV, cuestiona el mundo y lo da a ver y oír de un modo nuevo, liberador, como consecuencia de un camino de búsqueda y exploración siempre abierto.

reinventado a cada paso, autoreferenciándose y perfeccionando los hallazgos que fundamentan su estilo personal.

La obra de Herzog es difícil de comparar con otros estilos cinematográficos, genera sus propios términos de referencia, es comparable sólo con ella misma. Herzog busca dar testimonio con una ficción documental o un documental de ficción. Elabora una ficción desde el relato oral, con una base documental en sus imágenes.

En *Aguirre la ira de Dios*, su obra maestra, se muestra la explicación casi "referencial" a los textos de crónica y al diario del hermano Gaspar de Carvajal, añade elementos históricos que no tienen nada que ver con la historia del conquistador vasco y va más allá de un estilo de cine documental al llevarnos cámara en mano a través de la expedición por la selva amazónica.

Su gramática cinematográfica, logra expresar el mundo con la fuerza emotiva, la violencia, y la magia de sus imágenes que trascienden la realidad que retratan. Esta clave caracteriza al autor. Sus películas son al mismo tiempo un registro objetivo de acciones y personajes junto a un mundo personal casi onírico.

Rechaza el documental como cine directo, porque en su cine los niveles de verdad son infinitos, y el nivel del *cinema verite* (cine verdad) es para él, el más primario y superficial. Para todo periodista interesado en la crítica cinematográfica y en la fuente del séptimo arte es de fundamental importancia conocer las tendencias del cine contemporáneo y las corrientes que han servido de base para las nuevas vanguardias.

Lo documental está en lo profílmico, aquello presente delante de la cámara, la ficción surge con el tratamiento de la puesta en escena -su puesta en plano cinematográfico- y su relación con el relato en *off*. Domina la realidad desde la cámara como si fuera una ficción, su fuerza radica en el dibujo de su recorrido (limpio, seguro, sereno), que ayuda a despegar las imágenes de su origen documental.

Herzog con su poética busca responder al absurdo de todo cuanto nos rodea, y también busca un nuevo lenguaje, un nuevo tipo de imágenes y una nueva perspectiva para las cosas. Un lenguaje que este limpio de toda manipulación.

Werner Herzog ha recorrido el planeta en busca de imágenes *no contaminadas*, de lugares nunca explorados. Siguiendo esa línea, plantea su interés por ir a filmar al espacio donde aún no han llevado a un poeta ni a un visionario.

En la obra de Herzog podemos reconocer ciertas temáticas recurrentes, la soledad, la voluntad, la crueldad del destino del hombre, su dimensión nunca es la del hombre común, sino la del héroe trágico, junto a una naturaleza siempre desbordante, monumental, indómita, espiritual.

El movimiento de sus personajes. la acción que guía la narración es faraónica, voluntarismo extremo que termina en frustración, pensemos en la trilogía del colonialismo en América, *Aguirre (72)*, *Fitzcarraldo (82)*, *Cobra Verde (88)*

El choque del hombre con la naturaleza que lo pone a prueba, entendiendo a la naturaleza no como paisaje sino como una relación, una descripción del alma humana. Un paisaje humano que posee parte de lo que somos. Para él *Grito de piedra (91)* pertenece a nuestra alma, a nuestros sueños.

La selva amazónica no es un lugar agradable, es algo distinto, representa los sueños de fiebre. Así los paisajes pueden convertirse en alucinación o en pesadilla, la selva en *Aguirre* y *Fitzcarraldo*; el desierto en *Los médicos volando al este de África (69)*, *Fata Morgana (71)*, *El Enigma de Kaspar Hauser (74)* y *Lecciones de Oscuridad (92)*; la montaña en *Grito de Piedra (91)* y *La Soufriere (77)*.

El paisaje es un trance, es el sueño de que nos lleva al éxtasis. Si aquellos espejismos de la *Fata Morgana (1971)* daban lugar a una visión de la creación del mundo, el desierto negro de *Lecciones en la oscuridad (92)* es el lugar del Apocalipsis.

Herzog filma siempre en escenarios naturales y va en busca de ellos allí donde estén. Nos recuerda cuando abordó el volcán de la isla Guadalupe, para registrar su erupción. Su vida es expresión de su poética y aclara: "Cuando una de mis películas puede sacar a una sola persona de su soledad, si por dos horas se acabó la soledad profunda de cada uno de nosotros...Es lo mejor que puedo hacer".

Su proyecto comunicacional se conforma a partir de una gran confianza en el espectador. No intenta explicar, apela al vuelo interpretativo a partir de sus textos audiovisuales, podríamos asociarlo a la lucidez que como realizador tiene frente a la realidad. Confía en ella para trascenderla. El "reportaje" a la mujer que perdió el habla da cuenta de esto.

Parte de la realidad, y la transforma para devolverle al mundo una visión provocativa de sí mismo, vuelve a la realidad para que reflexionemos sobre ella. Bucea en los confines de la condición humana, su eterna obsesión.

En un siglo naciente atravesado por la explosión multimedia donde ya no existen compartimientos estancados y los avances tecnológicos diluyen las diferencias de soporte, la cuestión principal continua siendo y quizás más claramente que nunca el lenguaje audiovisual y la mirada desde él. Desde dónde se construye. En este mundo saturado, engeguedor, las imágenes liberadoras se vuelven imprescindibles.

Una mirada que libera el lenguaje y los sentidos, "encuentra" su forma, no la fuerza ni la impone desde fórmulas preconcebidas. Herzog nos ayuda a reflexionar sobre esto.

Junto con los representantes del Nuevo Cine Alemán, Kluge, Schlöndorff, Fassbinder y Wenders, conforman un conjunto heterogéneo de individualidades sin temas ni estéticas comunes. Herzog hace una conexión con sus abuelos de la década de los

20's y 30's, los grandes maestros del expresionismo, especialmente con Fritz Lang y Murnau; ese puente tendido por Lotte Eisner guía espiritual del nuevo cine alemán y de Herzog en particular.

Durante diez años los filmes de Herzog fueron rechazados en Alemania, y frente a su desesperación, Eisner, fue un apoyo fundamental.

Particularmente **Aguirre, la ira de Dios**, es una película donde la naturaleza ayuda a marcar el despropósito de la empresa del protagonista, un conquistador que se amotina contra el rey de España, quiere él mismo ser emperador. Maneja a sus hombres con mano de hierro, y es en sus propias actitudes un semidios, un hacedor de la historia, un rebelde contra todos los poderes.

El **Aguirre** germano de Herzog es el que refleja la carta escrita por Don Lope al rey Felipe II cuando señala y denuncia los excesos de los frailes y la gente que ha sido responsabilizada al poder.

El asombro que se ve en la mente de Kinski para ejecutar el motín con la tripulación es muy diferente al del hecho histórico. Para Herzog y sus héroes el peligro no significa lo que es, si este peligro esta cerca de conseguir la meta. Ya hemos visto como su manera de financiar las películas han llegado al extremo además de aguantar los ataques de ratas, en África y en Holanda durante la filmación de **Nosferatu** (1979).

Nuevamente para **Aguirre** y para Herzog la tarea final debe completarse aunque sea necesario sacrificar a su equipo ya sea moral o físicamente.

La presión que Herzog llevó a sus actores fue tan obsesiva que buscaba conseguir efectos que eran muy importantes para el desarrollo de la actuación y para eso se valió de controlar y manipular a sus actores hasta donde fue posible.

El personaje que toca la quena en **Aguirre** conocido como *Hombrecito* (y a quien el filme está dedicado) fue el primer amedrentado, al decirle que se lo llevarían a una villa inhabitada en la profundidad de la selva en la que podría morir, si él no tocaba para Herzog.

La gente ha criticado a Herzog por usar y explotar a esa gente, por tratarlos como fenómenos **También los enanos comenzaron desde pequeños** (1971) y conseguir de ellos lo que quiere plasmar y capturar en sus actuaciones.

Utilizar personajes con cualidades anormales como protagonistas es mostrar el grado de fenómenos o "outsiders" en el que está la naturaleza de la sociedad en la que vivimos. Por ejemplo en **Stroszek** (76), protagonizada por Bruno S., el actor principal responde preguntas complejas que uno no podría contestar de primera instancia.

La inocencia de *Kaspar Hauser* es defendida por la soberbia actitud del profesor de lógica que lo adopta. En todos esos trabajos Herzog ha argumentado que eso a lo que llamamos como civilización es realmente bárbarico.

La desnaturalización de esos personajes es mostrada para callar lo que la sociedad da por hecho lo que debe ser. **Aguirre** es una exageración de lo que es normal en nuestra sociedad.

Él es la encarnación misma de la vehemencia y la ambición. El conquistador es capaz de tomar la selva, ese es el otro significado en el film, es capaz de dominar lo que sucede en la naturaleza, a él no lo hieren las flechas de los indios, el **Aguirre** de Herzog continúa su marcha, solo, su marcha hacia la gloria.

Pero su intento de dominación falla, solamente **Aguirre** no ve si regresará.

Herzog hizo que esta película fuera un suceso comercial. Tramposamente evita la arrogancia de **Aguirre** comenzando por el pomposo inicio al reducir a toda la expedición al tamaño microscópico del gran plano general del inicio de la película.

Esto es visto como todo lo que **Aguirre** es para la jungla, una burla. Es capturado brillantemente en la última escena en un plano secuencia circular en un helicóptero en el que es reducido a persona común y corriente cuando los monos han tomado por asalto la balsa y también lo han abandonado.

Todos sus hombres, y su hija han muerto. Solamente la jungla y la audiencia pueden ver el último acto del hombre, como es corrompido por su misma vehemencia y ambición.

Aguirre se desea divino y trata de fundar una nueva raza a través del incesto con su hija. Así usurpa las funciones de Dios entre los hombres, asume la representación de la supervivencia, de la incertidumbre y de la muerte. Los inspira y los sacrifica ante su sueño. Los justifica y los condena. Es un Dios terrenal.

**Aguirre**, es un encuentro con la sustancia de lo imaginario. No es sólo la lectura de lo que vemos en pantalla sino que es la metáfora de la grandeza y del fracaso, de lo imaginario y de lo real. La alucinación del barco y de las heridas causadas por las flechas son parte de lo imaginario y lo real, la constante obsesión de **Aguirre** por ir en búsqueda de El Dorado, mencionando el episodio de Cortés y su desobediencia que le dieron la fama y la grandeza van más allá del hecho histórico.

Herzog nos demuestra que **Aguirre, la ira de Dios** es una cinta con contenido metafísico al igual que sus otras obras como **También los enanos comenzaron desde pequeños** (71) o **Corazón de Vidrio** (76). La realidad que conocemos es tan sólo una parte de lo que podemos apreciar con los sentidos recordemos las afirmaciones de Herzog de que hay muchos niveles de verdad.

En **Aguirre a Ira de Dios**, Herzog define que su cine es un ejemplo de la teoría del cine de autor: es única, particular e irrepetible. Filmada con cámara en mano, las primeras secuencias, obtienen un estilo casi de documental. Esto da a la película una

inmediatez y un realismo propio del género, haciendo que la película sea completamente inolvidable.

En **Aguirre** se muestra un trabajo que se centra en el dominio de la naturaleza sobre el hombre, o como Herzog menciona "es una metáfora de nuestra condición de hombres y la relación que hay en la búsqueda y realización de un sueño o una meta". Generalmente las películas de Werner Herzog se pueden evaluar sobre bases psicológicas. Herzog ha declarado en algunas entrevistas: existen " poderosas simbiosis entre mí y ciertas figuras principales de mis películas". Estas "simbiosis" atribuyen algunos intérpretes a un desarrollo de disturbios de sus relaciones familiares en la niñez, que se justifican con la temprana ida de su padre.

También podría tratarse de que sus figuras principales fueran siempre padres de "repuesto". **Lope de Aguirre** se llama así mismo la "cólera del dios", intenta crear un mito para justificarse, abiertamente dice: "nuestra casa será un castillo con todos los derechos y declararemos la guerra al rey Felipe II[. . ] rey de Castilla" para poder lograr el poder cultural y geográfico de América Latina bajo su propio nombre.

El cine de Herzog como hemos venido desarrollando es un cine poético, con una experimentación en la narración cinematográfica y una búsqueda por mostrar imágenes que retraten los estados del alma. Francis Ford Coppola sin duda está influenciado por **Aguirre la ira de Dios** para realizar su cinta **Apocalipsis Now** (1979) y las cintas de expedición y de búsqueda como las mexicanas **Cabeza de Vaca** de Nicolás Echavarría, **La montaña sagrada** (1975) de Alejandro Jodorovsky, y la estadounidense **La delgada línea roja** (1998) de Terrence Mallick, sólo por mencionar algunas.

Este trabajo intenta acercar al público en general y a los amantes del cine a lo que es la obra de un realizador controvertido y con una gran curiosidad por experimentar en el lenguaje cinematográfico. Un cineasta con dotes poéticas y con una mirada profunda sobre las preocupaciones del hombre.

## Citas

- 
- <sup>1</sup> PFLAUM, Hans Günther, *Germany on Film: Theme and Content in the Cinema of the Federal Republic of Germany*, Detroit Wayne State UP, 1990, p. 6.
- <sup>2</sup> Ibidem
- <sup>3</sup> KRACAUER, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961 p. 2.
- <sup>4</sup> KRACAUER, Sigfried, *Op. Cit.*, p. 14.
- <sup>5</sup> COSTA, *op. Cit.*, p. 61.
- <sup>6</sup> KRACAUER, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961 p. 112.
- <sup>7</sup> EISNER, Lotte, *La pantalla demoníaca*, Madrid, Cátedra e Imagen, 1988, p. 60.
- <sup>8</sup> KRACAUER Sigfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961 p. 120.
- <sup>9</sup> SADOUL, George, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 7ª. Ed. 1983, p. 140.
- <sup>10</sup> SADOUL, *op. Cit.*, p. 142.
- <sup>11</sup> KAES, Anton, *From Hitler to Heimat: The Return of History As Film*, Harvard Univ Press 1992, p. 27.
- <sup>12</sup> Ibidem
- <sup>13</sup> KAES, *op. cit.*, p. 29.
- <sup>14</sup> Ibidem
- <sup>15</sup> KAES, *From Hitler to Heimat: The Return of History As Film*, Harvard Univ Press 1992 p. 29.
- <sup>16</sup> ROMAGUERA, Ramio Joaquim, *Grandes Textos y Manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 136.
- <sup>17</sup> ELSAESSER, *New German Cinema: A History*, Houndsmills, Macmillan, 1989, p. 19.
- <sup>18</sup> Ibidem
- <sup>19</sup> COWIE Peter, *Coppola*, Madrid, Ed. Imagen, p. 210.
- <sup>20</sup> JANSEN, Peter, *Nuevo Cine Alemán/ Joven Cine Alemán*, Munchen, Goethe Institut 1980, p. 23.
- <sup>21</sup> JANSEN, *op. Cit.*, p. 18.
- <sup>22</sup> HENNEBELLE Guy, *Los cinemas nacionales contra el Imperialismo de Hollywood*, Barcelona, Ed. Fernando Torres 1971, p. 223.
- <sup>23</sup> Heredero, et. Al., "Un siglo de cine cien momentos que hicieron grande el séptimo arte", en *Cinemania* no. 200 p. 100.
- <sup>24</sup> Tomas Pérez, "Werner Herzog", Programa *Cineteca Nacional*, México, abril 1981 pp. 25.
- <sup>25</sup> PFLAUM Gunther, *Film in the Federal Germany*, Wayne State UP, 1990 p. 17.
- <sup>26</sup> PFLAUM, *op. cit.*, p. 33.
- <sup>27</sup> CAMIÑA Ángel, "Aguirre, La Cólera de Dios" en *Cine para leer*, Barcelona 1977 p. 24.
- <sup>28</sup> MONTERDE, et. al., *Los nuevos cines europeos 1955/1970*, Barcelona, Lerna 1987, p. 200.
- <sup>29</sup> Para una panorámica satisfactoria de este debate vease Pier Paolo Pasolini, *Pier Paolo Pasolini Contra Eric Rohmer: Cine de poesía contra cine de prosa* / Traducción Joaquín Jordá, Barcelona Anagrama, 1976.
- <sup>30</sup> MONTERDE, et. al., *Los nuevos cines europeos 1955/1970*, Barcelona, Lerna 1987 p. 212.
- <sup>31</sup> TUDOR, A., *Cine y comunicación social*, Gustavo Gili, 1975, p. 30.

- 
- <sup>32</sup> Comentario en el documental *El éxtasis de Werner Herzog*
- <sup>24</sup> Sitio web Screen Shet Archives: Werner Herzog
- <sup>34</sup> Comentario en el documental *El Éxtasis de Werner Herzog*
- <sup>26</sup> Ibidem
- <sup>37</sup> Werner Herzog: *Una retrospectiva*, México Goethe Institut 1994, p. 5
- <sup>28</sup> Sitio Web: <http://aquistinianos.udea.edu.co/cineco/2.html> Noviembre 1999
- <sup>38</sup> Sitio Web Guide Database: Werner Herzog
- <sup>40</sup> ORTS, Edmond, *Diccionario de directores de cine sonoro*, Ediciones Mensajero/Bilbao España 1985 Vol. 2 p. 153
- <sup>41</sup> Ibidem
- <sup>42</sup> FERRAN Albert, "El enigma de Werner Herzog", *Dirigido Por*, Num 32, Barcelona, julio 1981 p. 16.
- <sup>43</sup> *Werner Herzog: Una retrospectiva*, México Goethe Institut 1994, p. 7.
- <sup>44</sup> TURRENT, Tomas Pérez, "Werner Herzog", Programa *Cineteca Nacional*, México, abril 1981 p. 27.
- <sup>45</sup> ELSAESSER, *New German Cinema: A History*, Houndsmills, Macmillan, 1989, pp. 26-33.
- <sup>46</sup> Programa *Cineteca Nacional*, "El Cine según Werner Herzog", México, abril 1981 p. 13.
- <sup>47</sup> PEUCKER, Brigitte, *Literature and Writing in the Films of Werner Herzog. The Films of Werner Herzog Between Mirage and History*, New York and London: Methuen, 1986, p. 17.
- <sup>48</sup> Ibidem
- <sup>49</sup> PEUCKER, op. cit. p.25.
- <sup>50</sup> SIMON Andrea, "Monogram" (Londres) N. 6 (Octubre 1975)
- <sup>51</sup> Comentario en el documental *El Éxtasis de Werner Herzog*
- <sup>52</sup> Programa *Cineteca Nacional*, "El Cine según Werner Herzog", México, abril 1981 p. 16.
- <sup>53</sup> Ibidem
- <sup>54</sup> Ibid
- <sup>55</sup> GARSULT, Alain, "Positif" Francia N.167 (Marzo 1975)
- <sup>56</sup> OUDART Jean-Pierre: « *Un pouvoir qui ne pense, ne calcule, ni ne juge? (Aguirre. Lancelot)* ». En: *Cahiers du cinéma* N.258-259 (Julio-Agosto1975)
- <sup>57</sup> Programa *Cineteca Nacional*, "El Cine según Werner Herzog", México, abril 1981 p. 10.
- <sup>58</sup> Comentario en el documental *El Éxtasis de Werner Herzog*
- <sup>59</sup> PEUCKER, Brigitte, "Werner Herzog, In quest of the sublime", en *New German Filmmakers: From Oberhausen through the 1970*, Ungar, Nueva York 1985. Ed Klaus Phillips p.86
- <sup>60</sup> Programa *Cineteca Nacional*, "El Cine según Werner Herzog", México, abril 1981 p. 18.
- <sup>61</sup> GAUTHIER Guy Alain Garel.: *La revue du cinéma : image et son* N. 295 (Atil 1975)
- <sup>62</sup> FERRAN, Albert, "El enigma de Werner Herzog" *Dirigido Por* Num 32, Barcelona, julio 1981 p. 12
- <sup>63</sup> Comentario en el documental *el Éxtasis de Werner Herzog*

- 
- <sup>64</sup> Ibidem
- <sup>65</sup> RAYNS, Tony. "Werner Herzog and his dreams", en *Sight And Sound* Vol. 4 Nr. 1 (Invierno 1974-1975)
- <sup>66</sup> FERRAN, Albert. "El enigma de Werner Herzog", *Dirigido Por* Num 32, Barcelona, julio 1981 p. 12
- <sup>67</sup> MINTA, Stephen. *Aguirre : the re-creation of a sixteenth-century journey across South America* / Ed. Stephen Minta. Londres: Jonathan Cape, 1993 p. 10
- <sup>68</sup> FERRAN, Albert. "El enigma de Werner Herzog", *Dirigido Por* Num 32, Barcelona, julio 1981 p. 13.
- <sup>69</sup> ELLEY, Derek. *Films And Filming* Nr. 5 (Febrero 1975) p. 34
- <sup>70</sup> Cineaste "The wrath of Klaus Kinski: An Interview with Werner Herzog" New York September 1999 p. 32
- <sup>71</sup> BASS, S. "Werner Herzog Needs to Fly." *Escape*, Abril, p.60. (1998)
- <sup>72</sup> SIMSOLO, Noel. [en Interview] *Ecran* Nr. 35 (April 1975)
- <sup>73</sup> MORROW, F. "It's a Jungle Out There... But Herzog Proves Quality Docs Can Survive." *Time Out*, Noviembre p. 15 (1997).
- <sup>74</sup> Comentario en el documental "El éxtasis de Werner Herzog"
- <sup>75</sup> Ibidem
- <sup>76</sup> *Programa Cineteca Nacional*, "El Cine según Werner Herzog", México, abril 1981 p. 10
- <sup>77</sup> BARTHES, Roland *El Susurro del lenguaje: mas allá de la palabra de la escritura*, Ed. PAIDOS IBERICA España 1992 p.23
- <sup>78</sup> Ibid p. 19
- <sup>79</sup> FERRAN, Albert. "El enigma de Werner Herzog", *Dirigido Por* Num 32, Barcelona, julio 1981 p. 17
- <sup>80</sup> ELLEY, Derek. *Films And Filming* Nr. 5 (Febrero 1975) p. 45
- <sup>81</sup> Boletín de prensa de la película *Mifune* (2000)
- <sup>82</sup> Sitio de Internet [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
- <sup>83</sup> Ibidem
- <sup>84</sup> Ibidem
- <sup>85</sup> PRESSER, Beat *Werner Herzog*, Ed Arte Edition, Alemania 2002
- <sup>86</sup> Sitio de Internet: [http://www.findarticles.com/cf\\_1/m1069/1\\_36/59035315/](http://www.findarticles.com/cf_1/m1069/1_36/59035315/)
- <sup>87</sup> Ibidem
- <sup>88</sup> Ibid
- <sup>89</sup> Ibid
- <sup>90</sup> PRATT, Doug "Werner Herzog films" en *Hollywood Reporter* Apr. 01, 2001
- <sup>91</sup> *Programa Cineteca Nacional*, "El Cine según Werner Herzog", México, abril 1981 p. 12.
- <sup>92</sup> BASS, S. "Werner Herzog Needs to Fly." *Escape*, Abril, p. 64. (1998)
- <sup>93</sup> PRESSER, Beat *Werner Herzog*, Ed Arte Edition, Alemania 2002
- <sup>94</sup> Ibidem
- <sup>95</sup> Ibid
- <sup>96</sup> *Cinema 79* n.250, Paris Octubre 1979
- <sup>97</sup> *Aguirre*, Lope de *Crónicas, 1559-1561* Ed. Elena Mampel González y Neus Escandell Tur. Barcelona 1981. 24 p.
- <sup>98</sup> Ibidem
- <sup>99</sup> Ibid p. 84
- <sup>100</sup> Ibid p. 20
- <sup>101</sup> Ibidem

---

<sup>102</sup> Ibid p 27

<sup>103</sup> Ibidem

<sup>104</sup> Ibidem

<sup>105</sup> Ibid p 86

<sup>106</sup> Ibidem

<sup>107</sup> Ibidem

<sup>108</sup> Ibid p 35

<sup>109</sup> The Wrath of Klaus Kinski. An interview with Werner Herzog. *Cineaste- New York*, September, 1999 p.32

A G Basoli

<sup>110</sup> Ibidem

<sup>111</sup> KINSKI, Klaus *Yo necesito amor*, Tusquets 1994 p 240

<sup>112</sup> DPA 16 de mayo 1999

<sup>113</sup> KINSKI. Op cit

<sup>114</sup> Ibidem

<sup>115</sup> Ibidem

<sup>116</sup> Ibid p 241

<sup>117</sup> Ibid p 242

<sup>118</sup> Ibid p 243

<sup>119</sup> Ibid p 244

<sup>120</sup> Ibidem

<sup>121</sup> Ibidem

<sup>122</sup> [http://cinemateca.bizland.com/Mi\\_mejor\\_enemigo.html](http://cinemateca.bizland.com/Mi_mejor_enemigo.html) enero 2002

<sup>123</sup> Ibidem

<sup>124</sup> Op Cit p 250

<sup>125</sup> [http://cinemateca.bizland.com/Mi\\_mejor\\_enemigo.html](http://cinemateca.bizland.com/Mi_mejor_enemigo.html) enero 2002

---

## ANEXOS

### MANIFIESTO DE OBERHAUSEN

El fracaso del cine convencional alemán desplaza por fin la base económica a una de las posiciones intelectuales generalmente desestimadas. De este modo el Nuevo Cine tiene la posibilidad de llegar a vitalizarse.

Cortometrajes alemanes de jóvenes autores, directores y productores recibieron, en los últimos años, un gran número de premios en los festivales internacionales.

Estas obras y sus consecuencias demuestran que el futuro del cine alemán se encuentra en aquellos que han demostrado hablar un nuevo lenguaje cinematográfico.

Como en otros países, también en Alemania el cortometraje se ha convertido en escuela y campo experimental para el largometraje.

Nosotros manifestamos nuestra pretensión de crear un nuevo cine alemán.

Este nuevo cine necesita nuevas libertades.

Libertades frente a los convencionalismos usuales del ramo. Libertad con respecto a la tutela de ciertos intereses.

Nosotros tenemos con respecto a la producción del nuevo cine alemán ideas concretas de tipo intelectual, formal y económico.

Estamos dispuestos a soportar riesgos en común.

El viejo cine está muerto. Creemos en el nuevo.

Oberhausen, 28 de febrero de 1962.

Bubo Blither  
Boris v. Borresthoim  
Christian Doermer  
Bernhard Dortries  
Heinz Furchner  
Rob Houwer  
Ferdinand Khitli  
Alexander Kluge  
Pitt Koch

---

Walter Kruttaer  
Dieter Lemmel  
Hans Loeper  
Ronald Martini  
Hans-Jurgen Pohland  
Raimond Ruehi  
Edgar Reitz  
Peter Schamoni  
Detten Schleiermacher  
Fritz Schwennicke  
Haro Senft  
Franz-Josef Spieker  
Hans Rolf Strobel  
Heinz Tichawsky  
Wolfgang Urchs  
Herbert Vesely  
Wolff Wirth

Diciembre 2002:

<http://www.academiadelapipa.org.ar/oberhau>

---

## CARTA DE LOPE DE AGUIRRE AL REY FELIPE II

Rey Felipe, natural español, hijo de Carlos, invencible: Lope de Aguirre tu mínimo vasallo, cristiano viejo, de medianos padres hijodalgo, natural vascongado, en el reino de España, en la villa de Oñate vecino, en mi mocedad pasé el mar Océano a las partes del Pirú, por valer más con la lanza en la mano, y por cumplir con la deuda que debe todo hombre de bien; y así, en veinte y cuatro años, te he hecho muchos servicios en el Pirú, en conquistas de indios, y en poblar pueblos en tu servicio, especialmente en batallas y reencuentros que ha habido en tu nombre, siempre conforme a mis fuerzas y posibilidad, sin importunar a tus oficiales por paga, como parecerá por tus reales libros.

Bien creo, excelentísimo Rey y Señor, aunque para mí y mis compañeros no has sido tal, sino cruel e ingrato a tan buenos servicios como has recibido de nosotros aunque también bien creo que te deben de engañar, los que te escriben desta tierra, como están lejos. Avisote, Rey español, adonde cumple haya toda justicia y rectitud, para tan buenos vasallos como en estas tierras tienes, aunque yo, por no poder sufrir más la crueldades que usan estos tus oidores, Visorey y gobernadores, he salido de hecho con mis compañeros, cuyos nombres después te dire, de tu obediencia, y desnaturándonos de nuestras tierras, que es España, y hacerte en estas partes la más cruda guerra que nuestras fuerzas pudieren sustentar y sufrir; y esto, cree, Rey y Señor, nos ha hecho hacer el no poder sufrir los grandes pechos, premios y castigos injustos que nos dan estos tus ministros que, por remediar a sus hijos y criados, nos han usurpado y robado nuestra fama, vida y honra, que es lástima, ¡oh Rey! y el mal tratamiento que se nos ha hecho.

Y así, yo, manco de mi pierna derecha, de dos arcabuzazos que me dieron en el valle de Chuquina, con el mariscál Alonso de Alvarado, siguiendo tu voz y apellidándola contra Francisco Hernandez Girón, rebelde a tu servicio, como yo y mis compañeros al presente somos y seremos hasta la muerte, porque ya de hecho hemos alcanzado en este reino cuán cruel eres, y quebrantador de fe y palabra; y así tenemos en esta tierra tus perdones por de menos crédito que los libros de Martín Lutero. Pues tu Virey, marqués de Cañete, malo, lujurioso, ambicioso tirano, ahorcó a Martín de Robles, hombre señalado en tu servicio, y al bravo Thomás Vázquez, conquistador del Pirú, y al triste Alonso Díaz, que trabajó más en el descubrimiento deste reino que los exploradores de Moysen en el desierto; y a Piedrahita, que rompió muchas batallas en tu servicio, y aun en Lucara, ellos te dieron la victoria, porque si no se pasaran, hoy fuera Francisco Hernández rey del Pirú. Y no tengas en mucho al servicio que tus oidores te escriben haberte hecho, porque es muy gran fábula si llaman servicio haberte gastado ochocientos mil pesos de tu Real caja para sus vicios y maldades. Castígalos como a malos, que de cierto lo son.

Mira, mira, Rey español, que no seas cruel a tus vasallos, ni ingrato, pues estando tu padre y tú en los reinos de Castilla, sin ninguna zozobra, te han dado tus vasallos, a costa de su sangre y hacienda, tantos reinos y señoríos como en estas partes tienes. Y mira, Rey y señor, que no puedes llevar con título de Rey justo ningún interés

---

destas partes donde no aventuraste nada, sin que primero los que en ello han trabajado sean gratificados.

Por cierto lo tengo que van pocos reyes al infierno, porque sois pocos; que si muchos fuédes; ninguno podría ir al cielo, porque creo allá seríades peores que Lucifer, según teneis sed y hambre y ambición de hartaros de sangre humana; mas no me maravillo ni hago caso de vosotros, pues os llamáis siempre menores de edad, y todo hombre inocente es loco; y vuestro gobierno es aire. Y, cierto, a Dios hago solemnemente voto, yo y mis docientos arcabuceros marañones, conquistadores, hijosdalgo, de no te dejar ministro tuyo y vida, porque yo sé hasta dónde alcanza tu clemencia; el día de hoy nos hallamos los más bien aventurados de los nascidos, por estar como estamos en estas partes de Indias, teniendo la fe y mandamientos de Dios enteros, y sin corrupción, como cristianos; manteniendo todo lo que manda la Santa Madre Iglesia de Roma; y pretendemos, aunque pecadores en la vida, rescibir martirio por los mandamientos de Dios.

A la salida que hicimos del río de las Amazonas, que se llama el Marañón, vi en una isla poblada de cristianos, que tiene por nombre la Margarita, unas relaciones que venían de España, de la gran cisma de luteranos que hay en ella, que nos pusieron temor y espanto, pues aquí en nuestra compañía, hubo un alemán, por su nombre Monteverde, y lo hice hacer pedazos. Los hados darán la paga a los cuerpos, pero donde nosotros estuviéremos, cree, excelente Príncipe, que cumple que todos vivan muy perfectamente en la fe de Cristo.

Especialmente es tan grande la disolución de los frailes en estas partes, que, cierto, conviene que venga, sobre ellos tu ira y castigo, porque ya no hay ninguno que presuma de menos que de Gobernador. Mira, mira, Rey, no les creas lo que te dijeren, pues las lágrimas que allá echan delante tu Real persona, es para venir acá a mandar.

Si quieres saber la vida que por acá tienen, es entender en mercaderías, procurar y adquirir bienes temporales, vender los Sacramentos de la Iglesia por prescio; enemigos de pobres, incaritativos, ambiciosos, glotones y soberbios; de manera que, por mínimo que sea un fraile pretende mandar y gobernar todas estas tierras. Por remedio, Rey y Señor, porque destas cosas y malos ejemplos, no está imprimida ni fijada la fe en los naturales; y, más te digo, que si esta disolución destes frailes no se quita de aquí no faltarán escándalos.

Aunque yo y mis compañeros, por la gran razón que tenemos, nos hayamos determinado de morir, desto y otras cosas pasadas, singular Rey, tu has sido causa, por no te doler del trabajo destes vasallos, y no mirar lo mucho que les debes; que si tú no miras por ellos, y te descuidas con estos tus oidores, nunca se acertará en el gobierno.

Por cierto, no hay para qué presentar testigos, más de avisarte cómo estos, tus oidores, tienen cada un año cuatro mil pesos de salario y ocho mil de costa, y al cabo

---

de tres años tienen cada uno sesenta mil pesos ahorrados, y heredamientos y posesiones; y con todo esto, si se contentasen con servirlos como a hombres, medio mal y trabajo sería el nuestro; mas, por nuestros pecados, quieren que do quiera que los topemos, nos hincemos de rodillas y los adoremos como a Nabucodonosor; cosa, cierto, insufrible.

Y yo, como hombre que estoy lastimado y manco de mis miembros en tu servicio, y mis compañeros viejos y cansados en lo mismo, nunca te he de dejar de avisar, que no fies en estos letrador tu Real conciencia que no cumple a tu Real servicio descuidarte con estos, que se les va todo el tiempo en casar hijos e hijas, y no entienden en otra cosa, y su refrán entre ellos y muy común, es: "A tuerto y a derecho, nuestra casa hasta el techo".

Pues los frailes, a ningún indio pobre quieren absolver ni predicar; y están aposentados en los mejores repartimientos del Pirú, y la vida que tienen es áspera y peligrosa, porque cada uno dellos tiene por penitencia en sus cocinas una docena de mozas, y no muy viejas, y otros tantos muchachos que les vayan a pescar; pues a matar perdicos y a traer fruta, todo el repartimiento tiene que hacer con ellos; que, en fe de cristianos, te juro, Rey y Señor, que si no pones remedio en las maldades desta tierra que te ha de venir azote del cielo; y esto dígolo por avisarte de la verdad, aunque yo y mis compañeros no queremos ni esperamos de ti misericordia.

¡Ay, ay!, qué lástima tan grande que, César y Emperador, tu padre conquistase con la fuerza de España la superbia Germania, y gastase tanta moneda, llevada destas Indias, descubiertas por nosotros, que no te duelas de nuestra vejez y cansancio, siquiera para matarnos la hambre un día! Sabes que vemos en estas partes, excelente Rey y Señor, que conquistaste a Alemania con armas, y Alemania ha conquistado a España con vicios, de que, cierto, nos hallamos acá más contentos con maíz y agua, sólo por estar apartados de tan mala ironía, que los que en ella han caído pueden estar con sus regalos.

Anden las guerras por donde anduvieron, pues para los hombres se hicieron; mas en ningún tiempo, ni por adversidad que nos venga, no dejaremos de ser sujetos y obedientes a los preceptos de la Santa Madre Iglesia romana.

No podemos creer, excelente Rey y Señor, que tú seas cruel para tan buenos vasallos como en estas partes tienes; sino que estos tus malos oidores y ministros lo deben de hacer sin tu consentimiento. D

ígolo, excelente Rey y Señor, porque en la Ciudad de los Reyes, dos leguas della junto a la mar se descubrió una laguna donde se cría algún pescado, que Dios lo permitió que fuese así; y estos tus malos oidores y oficiales de tu Real patrimonio, por aprovecharse del pescado, como lo hacen, para sus regalos y vicios, la arriendan en tu nombre, dándonos a entender, como si fuésemos inhábiles, que es por tu voluntad.

Si ello es así, déjanos, Señor, pescar algún pescado siquiera, pues que trabajamos en descubrirlo; porque el Rey de Castilla no tiene necesidad de cuatrocientos pesos,

---

que es la cantidad por que se arrienda. Y pues, esclarecido Rey, no pedimos mercedes en Córdoba, ni en Valladolid, ni en toda España, que es tu patrimonio. duélete, Señor, de alimentar los pobres cansados en los frutos y réditos desta tierra, y mira, Rey y Señor, que hay Dios para todos, igual justicia, premio, paraíso e infierno.

En el año de cincuenta y nueve dio el Marqués de Cañete la jornada del río del Amazonas a Pedro de Orsúa, navarro, y por decir verdad, francés; y tardó en hacer navios hasta el año sesenta, en la provincia de los Motilones, que es el término del Pirú; y porque los indios andan rapados a navaja, se llaman Motilones: aunque estos navios, por ser la tierra donde se hicieron lluviosa, al tiempo del echarlos al agua se nos quebraron los más dellos, y hicimos balsas, y dejamos los caballos y haciendas, y nos echamos en el río abajo, con harto riesgo de nuestras personas; y luego topamos los mas poderosísimos ríos del Pirú, de manera que nos vimos en Golfo-duce, caminamos de prima faz trecientas leguas, desde el embarcadero donde nos embarcamos la primera vez.

Fue este Gobernador tan perverso, ambicioso y miserable, que no lo pudimos sufrir; y así, por ser imposible relatar sus maldades, y por tenerme por parte en mi caso, como me ternás, excelente Rey y Señor, no diré cosa más de que le matamos; muerte, cierto, bien breve.

Y luego a un mancebo, caballero de Sevilla, que se llamaba D. Fernando de Guzmán, lo alzamos por nuestro Rey y lo juramos por tal, como tu Real persona verá por las firmas de todos los que en ello nos hallamos, que quedan en la isla Margarita en estas Indias; y a mi me nombraron por su Maese de campo; y porque no consentí en sus insultos y maldades, me quisieron matar, y yo maté al nuevo Rey y al Capitán de su guardia, y Teniente general, y a cuatro capitanes, y a su mayordomo, y a un su capellán, clérigo de misa, y a una mujer, de la liga contra mí, y un Comendador de Rodas, y a un Almirante y dos alférez, y otros cinco o seis aliados suyos, y con intención de llevar la guerra adelante y morir en ella, por las muchas crueldades que tus ministros usan con nosotros; y nombré de nuevo capitanes y Sargento mayor, y me quisieron matar, y yo los ahorqué a todos.

Y caminando nuestra derrota, pasando todas estas muertes y malas venturas en este río Marañón, tardamos hasta la boca dél y hasta la mar, más de diez meses y medio: caminamos cien jornadas justas: anduvimos mil y quinientas leguas.

Es río grande y temeroso: tiene de boca ochenta leguas de agua dulce, y no como dicen: por muchos brazos tiene grandes bajos, y ochocientas leguas de desierto, sin género de poblado, como tu Majestad lo verá por una relación que hemos hecho, bien verdadera.

---

En la derrota que corrimos, tiene seis mil islas. ¡Sabe Dios cómo nos escapamos deste lago tan temeroso! Avisote, Rey y Señor, no proveas ni consentas que se haga alguna armada para este río tan mal afortunado, porque en fe de cristiano te juro, Rey y Señor, que si vinieren cien mil hombres, ninguno escape. porque la relación es falsa, y no hay en el río otra cosa, que desesperar, especialmente para los chapetones de España.

Los capitanes y oficiales que al presente llevo, y prometen de morir en esta demanda, como hombres lastimados, son: Juan Gerónimo de Espindola, ginovés, capitán de infantería, los dos andaluces; capitán de a caballo Diego Tirado, andaluz, que tus oidores, Rey y Señor, le quitaron con grave agravio indios que había ganado con su lanza; capitán de mi guardia Roberto de Coca, y a su alférez Nuflo Hernández, valenciano; Juan López de Ayala, de Cuenca, nuestro pagador; alférez general Blas Gutiérrez, conquistador de veinte y siete años, alférez, natural de Sevilla; Custodio Hernández, alférez, portugués; Diego de Torres, alférez, navarro; sargento Pedro Rodríguez Viso, Diego de Figueroa, Cristóbal de Rivas, conquistador; Pedro de Rojas, andaluz; Juan de Salcedo, alférez de a caballo; Bartolomé Sánchez Paniagua, nuestro barrachel; Diego Sánchez Bilbao, nuestro pagador.

Y otros muchos hijos-dalgo desta liga, ruegan a Dios, Nuestro Señor, te aumente siempre en bien y ensalee en prosperidad contra el turco y franceses, y todos los demás que en estas partes te quisieran hacer guerra; y en estas nos dé Dios gracia que podamos alcanzar con nuestras armas el precio que se nos debe, pues nos han negado lo que de derecho se nos debía. Hijo de fieles vasallos en tierra vascongada, y rebelde hasta la muerte por tu ingratitud.

Lope de Aguirre, el Peregrino.

---

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA

En Español

AGUIRRE, Lope de.

Crónicas, 1559-1561

Ed. Elena Mampel González y Neus Escandell

Tur Barcelona 1981. 24 p.

BARTHES, Roland

***El Susurro del lenguaje: mas alla de la palabra de la escritura***

Ed. PAIDOS IBERICA España 1992

COSTA, Antonio

Saber ver el cine.

Barcelona, Paidós 1988 .

COWIE, Peter,

Coppola

Madrid, Ed. Imagen. 1986

EISNER, Lotte,

La pantalla demoniaca

Madrid, Cátedra e Imagen, 1988

GUY, Hennebelle,

Los cinemas nacionales contra el Imperialismo de Hollywood.

Barcelona, Ed. Fernando Torres 1971.

JANSEN Peter,

Nuevo Cine Alemán/ Joven Cine Alemán, Munchen.

Goethe Institut 1980.

KINSKI, Klaus

Yo necesito amor.

Tusquets 1994

KRACAUER, Sigfried,

De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán.

Buenos Aires, Nueva Visión, 1961.

MONTERDE, et. al.,

Los nuevos cines europeos 1955/1970.

Barcelona, Lerna 1987.

ORTS Edmond,

Diccionario de directores de cine sonoro

Ediciones Mensajero/Bilbao España. 1985 Vol.

PASOLINI, Pier Paolo

Cine de poesia contra cine de prosa / Traducción

---

Joaquín Jorda , Barcelona : Anagrama, 1976.

ROMAGUERA , Ramio Joaquim, \_  
Grandes Textos y Manifiestos del cine.  
Madrid : Cátedra, 1989.

SADOUL, George.  
Historia del cine mundial  
México, Siglo XXI, 1983.

TUDOR, A.,  
Cine y comunicación social  
Gustavo Gili, 1975. p 30.

#### En Inglés

ELSAESSER.  
New German Cinema: A History.  
Houndsmills, Macmillan, 1989. pp. 26-33.

KAES.  
From Hitler to Heimat : The Return of History As Film  
Harvard Univ Press

MINTA, Stephen.  
Aquirre : the re-creation of a sixteenth-century journey across South America  
Ed. Stephen Minta. Londres: Jonathan Cape, 1993

PEUCKER Brigitte.  
Literature and Writing in the Films of Werner Herzog.  
The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History.  
New York and London: Methuen, 1986

PEUCKER, Brigitte,  
Werner Herzog. In quest of the sublime, en New German Filmmakers:  
From Oberhausen through the 1970s.  
Ungar, Nueva York 1985. Ed Klaus

PFLAUM Gunther,  
Film in the Federal Germany.  
Wayne State UP, 1990 .

---

## HEMEROGRAFIA

En español

ALCALA, Manuel.

Ciclo Werner Herzog en *Cine para leer*.  
Barcelona 1977 p. 27.

CAMIÑA Angel .

Aquirre, La Colera de Dios  
en *Cine para leer*. Barcelona 1977 p. 24.

FERRAN Albert.

El enigma de Werner Herzog .  
*Dirigido Por*: Num 32, Barcelona, julio 1981 p.16.

Goethe Institut

Werner Herzog: Una retrospectiva.  
México 1994, p.5.

HEREDERO, et. Al.,

Un siglo de cine cien momentos que hicieron grande el séptimo arte,  
en *Cinemanía* no.200 p. 100.

PEREZ, Tomas

"Werner Herzog",  
Programa *Cineteca Nacional*,  
México, abril 1981 pp. 25.

En Inglés

A.G. Basoli.

The Wrath of Klaus Kinski: An interview with Werner Herzog,  
*Cineaste- New York*, Septiembre, 1999 p.32

BASS, S.

Werner Herzog Needs to Fly  
*Escape*, Abril, p60. (1998).

Cineaste

The wrath of Klaus Kinski: An Interview with Werner Herzog  
New York Septiembre 1999

ELLEY Derek.

Films And Filming

Nr. 5 (Febrero 1975).

MORROW, F.

It's a Jungle Out There...But Herzog Proves Quality Docs Can Survive  
*Time Out*, Noviembre p.15 (1997).

RAYNS Tony:

"Werner Herzog and his dreams" en

---

Sight And Sound  
Vol. 4 Nr. 1  
(Invierno 1974-1975)

SIMON Andrea  
"Monogram" (Londres)  
N. 6 (Octubre 1975).

SIMSOLO Noël  
Interview  
Ecran Nr. 35 (April 1975).

#### En francés

ARSAULT, Alain.  
Positif  
Francia N. 167 (Marzo 1975)

Cinema 79 n. 250,  
Paris Octubre 1979

GARSAULT, Alain.  
Positif  
Francia N. 167 (Marzo 1975)

GAUTHIER Guy Alain Garel.:  
La revue du cinéma : image et son  
N. 295 (Atil 1975).

LOUDART, Jean-Pierre:  
Un pouvoir qui ne pense, ne calcule, ni ne juge? (Aquirre. Lancelot)  
En: Cahiers du cinéma Nr. 258-259 (Julio-Agosto 1975).

#### Sitios Web

<http://agustinianos.udea.edu.co/cineco/2.html> Noviembre 1999.

[http://cinemateca.bizland.com/Mi\\_mejor\\_enemigo.html](http://cinemateca.bizland.com/Mi_mejor_enemigo.html) enero 2002.

[http://cinemateca.bizland.com/Mi\\_mejor\\_enemigo.html](http://cinemateca.bizland.com/Mi_mejor_enemigo.html) enero 2002.

Sitio web Screen Shot Archives: Werner Herzog.

Sitio Web: <http://agustinianos.udea.edu.co/cineco/2.html> Noviembre 1999.

Sitio Web Guide Database: Werner Herzog.

[www.wernerherzog.com](http://www.wernerherzog.com)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

---

## FILMOGRAFÍA

### ***Hércules*** (1962) **(Herakles)**

Director: Werner Herzog  
Productor: Werner Herzog  
Director: of Fotografía Jaime Pacheco  
Edición: Werner Herzog  
Ingeniero de Sonido: Werner Herzog  
Asistente de locación: Uwe Brandner  
Con: Mr. Germany 1962

### ***Jugando en la arena*** (1964) **(Game in the sand)**

Con Niños croatas y del sur de Austria  
Director:: Werner Herzog  
Director de Fotografía: Jaime Pacheco  
Edición: Werner Herzog  
Jefe de Serie: Günther Klein

### ***La incomparable defensa de la fortaleza Deutschkreuz*** (1965) **(The Unprecedented Defence Of The Fortress Deutschkreuz)**

Actores: Peter Brumm, Wolfgang von Ungern-Sternberg  
Director: Werner Herzog  
Director de Fotografía: Jaime Pacheco  
Edición: Werner Herzog  
Ingeniero de Sonido Uwe Brandner

### ***Últimas palabras*** (1967-1968)

Participantes: Habitantes de la Isla de Creta y Espi  
Director: Werner Herzog  
Productor: Werner Herzog

---

***Signos de vida*** (1967)

*(Signs Of Life)*

Stroszek: Peter Brogle

Meinhard: Wolfgang Reichmann

Nora: Athina Zacharopoulou

Becker: Wolfgang v. Ungern-Sternberg

Director: Werner Herzog

Director de Fotografía: Thomas Mauch

Edición: Beate Mainka-Jellinghaus

Ingeniero de Sonido: Herbert Prasch

Asistente de Director: Martje Grohmann

Asistente de Cámara: Dieter Lohmann

Asistente de Edición: Maximiliane Mainka

Asistente de locación: Nicos Triandafyllidis, Tasps Karabelas, Mike Piller, Florian

Fricke, Thomas Hartwig, Friederike Pezold

Continuidad: Ina Fritsche

Foto fija Bettina v. Waldthausen

***Los doctores vuelan al este de África*** (1968-69)

*(The flying doctors of east Africa)*

Director: Werner Herzog

Productores ejecutivos Eleonore Semler

Director de Fotografía: Thomas Mauch

Edición: Beate Mainka-Jellinghaus

***Medidas contra los fanáticos*** (1968)

*(Precautions against fanatics)*

Participantes: Peter Radenkovic, Mario Adorf, Peter Schamoni

Director: Werner Herzog

Director de Fotografía: Dieter Lohmann

Edición: Beate Mainka-Jellinghaus

---

***También los enanos comenzaron desde pequeños* (1970)**  
***(Even dwarfs started small)***

*Hombre:* Helmut Döring

*Pepe:* Gerd Gickel

*Erzieher:* Paul Glauer

*Azúcar:* Erna Gschwendtner

*Pobrecita:* Gisela Hertwig

*Territory:* Gerhard März

*Chicklets:* Hertel Minkner

*Anselmo:* Alfredo Piccini

*Piccini:* Gertraut Piccini

*Cochina:* Brigitte Saar

*Theresa:* Marianne Saar

*Schweppes:* Erna Smolarz

*Chaparro:* Lajos Zsarnoczay

*Director:* Werner Herzog

*Productor:* Francisco Ariza

*Director de Fotografía:* Thomas Mauch

*Edición:* Beate Mainka-Jellinghaus

*2<sup>nd</sup> Unidad de Cámara:* Dieter Lohmann

*Ingeniero de Sonido:* Herbert Prasch

*Asistente de Director:* Wolfgang v. Ungern-Sternberg

*Asistente de Cámara:* Jörg Schmidt-Reitwein

*Asistente Edición:* Maximiliane Mainka

*Asistente de Locación:* James William Gledhill, Martje Grohmann, Felisa Arrocha

*Martin, Walter Saxer, Wolfgang v. Ungern-Sternberg*

*Continuidad:* Ina Fritsche

*Foto fija:* Bettina v. Waldthausen

***Fata Morgana* (1971)**

*Director:* Werner Herzog

*Narrador:* Lotte Eisner

*Director de Fotografía:* Jörg Schmidt-Reitwein

*Edición:* Beate Mainka-Jellinghaus

*Ingeniero de Sonido:* Hans v. Mallinckrodt

***Futuro truncado* (1971)**

***(Handicapped future)***

*Director:* Werner Herzog

*Productor:* Werner Herzog

*Director de Fotografía:* Jörg Schmidt-Reitwein

*Edición:* Beate Mainka-Jellinghaus

---

***El país del silencio y la oscuridad* (1971)**

*(Land of silence and darkness)*

Participantes: Fini Straubinger con otras personas ciegas y sordas

Director: Werner Herzog

Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein

Edición: Beate Mainka-Jellinghaus

***Aguirre, la ira de Dios* (1972)**

*Lope de Aguirre*: Klaus Kinski

*Inés de Atienza*: Helena Rojo

*Carvajal*: Del Negro

*Ursúa*: Ruy Guerra

*Guzmán*: Peter Berling

*Flores: hija de Aguirre*, Cecilia Rivera

*Perucho*: Dany Ades

*Armando*: Armando Polanha

*Okello*: Edward Roland

y Daniel Farfán, Julio Martínez, Alejandro Repullés, y los indígenas de la Cooperativa Lauramarca

Director: Werner Herzog

Productor: Walter Saxer, Lucki Stipetic

Director de Fotografía: Thomas Mauch

Edición: Beate Mainka-Jellinghaus

Sonido: Bob Oliver

2da Cámara: Francisco Joan

Ingeniero de Sonido: Prsch

Efectos Especiales: Juvenal Herrera, Miguel Vazquez

Asistente de Director: Gustavo Cerff Arublú

Asistente de Cámara: Orlando Macchiavello

Asistente de Producción: Martje Grohmann, Dr. Georg Hagmüller, Ina Fritsche, René Lechleitner, Ovidio Ore

***El gran éxtasis del escultor Steiner* (1974)**

*(The great ecstasy of woodcarver Steiner)*

Director: Werner Herzog

Productor: Walter Saxer

Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein

2da Unidad de Cámara: Francisco Joan, Frederik Hettich,

Alfred Chrosziel, Gideon Meron

Ingeniero de Sonido: Benedikt Kuby

Asistente de locación: Feli Sommer

---

***El enigma de Kaspar Hauser, cada uno para sí y Dios contra todos* (1974)**

*(The enigma of Kaspar Hauser)*

*Kaspar:* Bruno S.

*Daumer:* Walter Ladengast

*Käthe:* Brigitte Mira

*Director del circo:* Willy Semmelrogge

*Stanhope:* Michael Kroecher

*Capitan:* Henry van Lyck

*Chofer del Vicario:* Enno Patalas

*Segundo Vicario:* Elis Pilgrim

*Hitel:* Volker Prechtel

*Señora Hitel:* Gloria Doer

*El pequeño rey:* Helmut Döring

*Hombrecito:* Kidlat Tahimik

*Mozart:* Andi Gottwald

*1er Campesino:* Herbert Achternbusch

*2do Campesino:* Wolfgang Bauer

*3er Campesino:* Walter Steiner

*Sr. Florian:* Florian Fricke

*Escribano:* Clemens Scheitz

*Oficial de Policía:* Johannes Buzalski

*Doctor:* Dr. Willy Meyer-Fürst

*Director:* Werner Herzog

*Productor:* Walter Saxer

*Director de Fotografía:* Jörg Schmidt-Reitwein

*Edición:* Beate Mainka-Jellinghaus

*Diseño de locación:* Henning von Gierke

*Diseño de vestuario:* Gisela Storch, Ann Poppel

*Ingeniero de Sonido:* Haymo H. Heyder

*Diseño de Iluminación:* Dietmar Zander

*Asistente de Director:* Benedikt Kuby

*Maquillaje y peluquería:* Susanne Schröder

*Segunda Cámara:* Klaus Wyborny

*Asistente de Cámara:* Michael Gast

*Asistente de Edición:* Martha Lederer

*Asistente de Sonido:* Peter van Anft

*Jefe de Unidad:* Christian Weisenborn

*Asistente de Producción:* Joschi N. Arpa

*Continuidad:* Feli Sommer

*Foto fija:* Gunther Freyse

---

***Nadie quiere jugar conmigo* (1976)**

*(No one will play with me)*

Director: Werner Herzog

Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein

***Corazón de vidrio* (1976)**

**(Heart of glass)**

*Hias*: Josef Bierbichler

*Dueño de la fábrica*: Stefan Güttler

*Adalbert*: Clemens Scheitz

*Wudy*: Volker Prechtel

*Ludmilla*: Sonja Skiba

*Paulin*: Brunhilde Klöckner

*Sam*: Wolf Albrecht

*Lautenspieler*: Thomas Binkley

*Ágide*: Janos Fischer

*Padre de dueño de la fábrica*: Kretin Wilhelm Friedrich

*Wirtin*: Edith Gratz

*Gigl*: Alois Hruschka

*Harpfen-Toni*: Egmont Hugel

*Músico*: Sterling Jones

*Jugadores*: Wolfram Kunkel,

*El organizador*: Werner Lederle

*Músico 2*: Richard Levitt

*Ascherl*: Sepp Müller

*Anamir!*: Agnes Nuissl

*Cantantes*: Andrea von Ramm y Karl Kaufmann, Helmut Kossik, Helmut Krüger, Amad Ibn Ghassem Nadij, Bernhard Schnabel, Walter Schwarzmeier, Friedrich Steinhauer, Arno Vahrenwald, Detlev Weiler, Siegfried Wolf, Karl Yblagger

Director: Werner Herzog

Productor: Walter Saxer

Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein

Edición: Beate Mainka-Jellinghaus

Diseño de locación: Henning von Gierke

Diseño de vestuario: Gisela Storch

Ingeniero de Sonido: Haymo Henry Heyder

Diseño de Iluminación: Alfred Huck

Asistente de Cámara: Michael Gast

Asistente de Edición: Angelika Dreis

Asistente de locación: Cornelius Siegel

Asistente de Vestuario: Ann Poppel

Asistente de Sonido: Peter van Anft

Continuidad: Regine Krejci

Asistente de Productor: Joschi Arpa

Secretaria de Producción: Anja Schmidt-Zähringer

Foto fija: Gunther Freyse

---

Colaboradores : Dr. Claude Chiarini, Ina Fritsche, Alan Greenberg, Patrick Leray

***Cuánta madera podra roer una marmota (1975-76)***  
**(How much wood would a woodchuck chuck)**

Director: Werner Herzog  
Productor: Walter Saxer  
Director de Fotografía: Thomas Mauch  
Edición: Beate Mainka-Jellinghaus  
2nd Cámara: Unidad Ed Lachmann, Francisco Joán  
Ingeniero de Sonido: Walter Saxer

***Stroszek (1977)***

*Stroszek*: Bruno S.  
*Eva*: Eva Mattes  
*Scheitz*: Clemens Scheitz  
*Zuhälter*: Wilhelm von Homburg, Burkhard Driest, Pitt Bedewitz  
*Mecánico*: Clayton Szlapinski  
*Indígena*: Ely Rodríguez  
*Director de la prisión*: Alfred Edel  
*Empleado del Banco*: Scott McKain  
*Subastador*: Ralph Wade  
*Artista*: Dr. Vaclav Vojta  
*Prisionero Hoss*: Michael Gahr  
*Prisionero turco*: Yütsel Topcugürler  
*Estrella de Borneo*: Der Brave Beo (Vogel)  
Director: Werner Herzog  
Productor: Walter Saxer  
Director de Fotografía: Thomas Mauch  
Edición: Beate Mainka-Jellinghaus  
Diseño de locación: Cornelius Siegel, Henning von Gierke  
Diseño de vestuario: Team  
2da Unidad de Cámara: Ed Lachman  
Ingeniero de Sonido: Haymo Heyder  
Maquillaje y peluquería: Team  
Diseño de Iluminación: Dieter Bähr  
Asistente de Director: Ed Lachmann  
Asistente de Cámara: Wolfgang Knigge (Berlin), Stefano Guidi (USA)  
Asistente de locación: Anja Schmidt-Zäringer  
Asistente de Sonido: Peter van Anft  
Asistente de Maquillaje y peluquería: Team  
Continuidad: Anja Schmidt-Zäringer  
Foto fija: Gunther Freyse

---

**La soufrière (1977)**

Con los habitantes de la Isla de Guadalupe

Director: Werner Herzog

Productor Walter Saxer

Director: of Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein

Edición: Beate Mainka-Jellinghaus

Ingeniero de Sonido: Werner Herzog

Asistente de Cámara: Ed Lachman

**Nosferatu, el fantasma de la noche (1979)**

*Nosferatu*: Klaus Kinski

*Lucy Harker*: Isabelle Adjani

*Jonathan Harker*: Bruno Ganz

*Capitan*: Jaques Dufilho

*Renfield*: Roland Topor

*Dr. Van Helsing*: Walter Ladengast

*Warden*: Dan van Husen

*Schrader*: Carsten Bodinus

*Mina*: Martje Grohmann

*Oficial*: Ryk de Gooyer

*Dullard*: Clemens Scheitz

*Inspector*: Lo van Hensbergen

Director: Werner Herzog

Productor Werner Herzog

Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein

Productor Walter Saxer

Edición: Beate Mainka-Jellinghaus

Diseño de locación: Henning von Gierke, Ulrich Bergfelder

Diseño de vestuario Gisela Storch

2da Unidad de Cámara: Michael Gast

Ingeniero de Sonido Harald Maury

Maquillaje, peluquería: Reiko Kruk, Dominique Colladant, Ludovic Paris

Efectos Especiales: Cornelius Siegel

Diseño de Iluminación: Martin Gerbl, Anton Urban, Erich Labermair

Asistente de Director: Remmelt Remmelts, Mirko Tichacek

Asistente de locación: Josef Arpa, Remmelt Remmelts, Mirko Tichacek

Asistente de Vestuario: Annegret Poppel, Claire Fraisse (Adjani), Anne Jud, Elisabeth Irmer (Holanda)

Asistente de Sonido: Jean Fontaine

Asistente de maquillaje, peluquería: Dominique Colladon

Continuidad: Anja Schmidt-Zäringer

Foto fija: Claude Chiarini

Supervisor de diálogos: Beverly Walker

Productor: Francia, Jean-Paul Gibon

Productor Holanda: Jaap van Rij

---

**Woyzeck** (1979)

*Woyzeck*: Klaus Kinski

*Marie*: Eva Mattes

*Hauptmann*: Wolfgang Reichmann

*Doctor*: Willy Semmelrogge

*Tambourmajor*: Josef Bierbichler

*Andres*: Paul Burian

*El muchacho con destreza*: Volker Prechtel

*Pregonero*: Dieter Augustin

*Margret*: Irm Hermann

*Juez*: Wolfgang Bächler

*Käthe*: Rosy Rosy Heinikel

*Unteroffizier*: Herbert Fux

*Wirt*: Thomas Mettke

*Wirtin*: Maria Mettke

*Director*: Werner Herzog

*Productor*: Walter Saxer

*Director de Fotografía*: Jörg Schmidt-Reitwein

*Edición*: Beate Mainka-Jellinghaus

*Diseño de locación*: Henning von Gierke

*Diseño de vestuario*: Gisela Storch

*2da Unidad de Cámara*: Michael Gast

*Ingeniero de Sonido*: Harald Maury

*Diseño de Iluminación*: Martin Gerbl, Anton Urban

*Asistente de Director*: Mirko Tichacek

*Asistente de Vestuario*: Ann Poppel

*Asistente de Sonido*: Jean Fontaine

*Continuidad*: Anja Schmidt-Zäringner

*Foto fija*: Dr. Claude Chiarini

**Fe y moneda** (1980)

*(God's angry Man)*

*Director*: Werner Herzog

*Productor*: Richard Cybulski

*Director de Fotografía*: Thomas Mauch

*Edición*: Beate Mainka-Jellinghaus

---

**Fitzcarraldo** (1982)

*Fitzcarraldo*: Klaus Kinski

*Molly*: Claudia Cardinale

*Don Aquilino*: José Lewgoy

*Capitán*: Paul Hittscher

Huerequeque: Huerequeque Enrique Bojorquez

*Cholo*: Miguel Angel Fuentes

*Don Araujo*: Rui Polanah

*Padre*: Dieter Milz

*Libretero*: Milton Nascimento

*Notario*: Bill Rose

*1st Marinero*: Jorge Vignati

*Policia*: Leoncio Bueno

con Indígenas del Campamento Ashininka de Grans Pajonal

*Director de Locación*: "Ernani" Werner Schroeter

*Ernani*: (Enrico Caruso) Costante Moret (voz de Veriano Luchetti)

Silva Dimiter Petkov, Elvira (Sarah Bernardt), Jean-Claude Dreyfuss (voz de Mietta Sighele)

Voz de Orquesta : Pit Lourdes Magalhaes

*Doña Elvira*: Isabel Jimenes de Cisneros

*Arturo*: Liborio Simonella

*Giorgio*: Jesus Goiri

*Walton*: Christian Mantilla

*Conductor*: Manuel Cuadros Barr

Orquesta Sinfónica de Lima con Camareta Vocal "Orfeo"

*Director*:: Werner Herzog

*Productor*: Lucki Stipetic, Werner Herzog, Walter Saxer

*Director de Fotografía*: Thomas Mauch

*Edición*: Beate Mainka-Jellinghaus

*Edición de Sonido*: Petra Mantoudis

*Diseño de Locación*: Henning von Gierke

*Diseño de Vestuario*: Gisela Storch

*2nd Unidad Cámara*: Rainer Klausmann

*Ingeniero de Sonido*: Juárez Dagoberto

*Maquillaje y peluquería*: Stefano Fava, Gloria Fava

*Efectos Especiales*: Miguel Vazquez

*Diseño de Iluminación*: Raimund Wirner, Hans-Peter Vogt

*Asistente de Director*: Jorge Vignati

*Asistente de Cámara*: Beat Presser

*Asistente de Edición*: Carola Mai, Linda Kuusisto

*Asistente en Set*: Ulrich Bergfelder

*Asistente de Vestuario*: Franz Blumauer

*Asistente de Sonido*: Zézé D'Alice

*Asistente de maquillaje y peluquería*: Jacques Monteiro, Carlos Prieto

*Continuidad*: Anja Schmidt-Züringer

*Foto fija*: Beat Presser

---

Supervisor de diálogos: William L. Rose

***Balada del pequeño soldado*** (1984)

(*Ballad of the little soldier*)

Director: Werner Herzog

Productor: Lucki Stipetic, Denis Reichle

Director de Fotografía: Jorge Vignati

Edición: Maximiliane Mainka

Ingeniero de Sonido: Christine Ebenberger

Asistente de Director: Denis Reichle

Asistente Cámara: Michael Edols

***Gasherbrum: La montaña luminosa*** (1984)

(*Gasherbrum: The dark glow of the mountains*)

Participantes: Reinhold Messner, Hans Kammerlander

Director: Werner Herzog

Productor: Lucki Stipetic

Director de Fotografía: Rainer Klausmann

Edición: Maximiliane Mainka

2da Unidad de Cámara: Jorge Vignati

Ingeniero de Sonido: Christine Ebenberger

***Dónde sueñan las hormigas verdes*** (1984)

(*Where the green ants dream*)

*Hackett*: Bruce Spence

*Miliritbi*: Wandjuk Marika

*Dayipu*: Roy Marika

*Cole*: Ray Barrett

*Ferguson*: Norman Kaye

*Miss Strehlow*: Colleen Clifford

Director: Werner Herzog

Productor: Lucki Stipetic

Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein

Edición: Beate Mainka-Jellinghaus

Diseño de locación: Ulrich Bergfelder

Diseño de vestuario: Frances D. Hogan

Ingeniero de Sonido: Claus Langer

Efectos Especiales: Brian Pearce

Diseño de Iluminación: Manfred Klein

Asistente de Cámara: Michael Edols

Asistente de Sonido: Peter Rappel

Continuidad: Christine Ebenberger

Dialogos Adicionales: Bob Ellis

Consejero para Asuntos de Aborigenes: Jeniffer Home

Foto fija: Paul Cox

---

## Cobra Verde (1987)

*Francisco Manoel da Silva*: Klaus Kinski  
*Taparica*: King Ampaw  
*Don Octavio Coutinho*: José Lewgoy  
*Capitan Fraternidad*: Salvatore Basile  
*Bernabo*: Peter Berling  
*Euclides*: Guillermo Coronel  
*Bossa Ahadee*: su alteza real Nana Agyefi Kwame II de Nsein  
*Doña Epifania*: Yolanda Garcia  
*Yovogan*: Nana Fedu Abodo  
*Bakoko*: Kofi Yerenkyi  
*Kankpé*: Kwesi Fase  
*Capitan Pedro Vicente*: Benito Stefanelli  
*Mensajero de Bossa Ahadee*: Kofi Bryan  
*Gobernador*: Carlos Mayolo  
*Cantantes*: Zigi Cultural Troupe HO, Ziavi  
*Director*:: Werner Herzog  
*Productor*: Lucki Stipetic  
*Productor*: Walter Saxer, Salvatore Basile  
*Director*: de Fotografía Victor Ruzicka  
*Edición*: Maximiliane Mainka  
*Edición de Sonido*: Friedrich M. Dosch, Hans Zeiler  
*Mezcla*: Milan Bor  
*Diseño de Escenografía* Ulrich Bergfelder  
*Diseño de Vestuario*: Gisela Storch  
*2da Unidad de Cámara*: Jorge Ruiz, William Sefa  
*Ingeniero de sonido*: Haymo Henry Heyder  
*Peluquería y Maquillaje*: Berthold Sack  
*Extras* Bernd Grotzke  
*Diseño de Iluminación*: Martin Gerbl  
*Asistente de Director*: Christine Ebenberger  
*Asistente de Cámara*: Hermann Fahr  
*Asistente de Edición*: Rainer Standke  
*Asistente de locación*: Dr. Fernando Umaña (Columbia)  
Ina Lüders, Antonio Jordao Gomes da Costa (Ghana)  
*Asistente de Vestuario*: Silvia Grabowski  
*Asistente de Sonido*: Rudolf Hellwig  
*Continuidad* Anja Schmidt-Zäringer  
*Foto Fija*: Beat Presser

---

De la serie **Les français vus par...**

Serie de cortometrajes en donde diferentes realizadores comentan sus puntos de vista sobre la sociedad francesa.

### **Los galos (1988)**

(Les gaulois)

Director: Werner Herzog

Producción: Erato Films, SocPress Le Figaro, Antenne 2, Centrale National de la Cinematographie

Director de fotografía: Jorg Schmidt Reitwein

### **Wodaabe: Los pastores del sol (1988-1989)**

(Wodaabe - Herdsmen of the sun)

Director: Werner Herzog

Productor: Walter Saxer

Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein

Edición: Maximiliane Mainka

Ingeniero de Sonido: Walter Saxer

Participantes: Tribu Wodaabe

### **Ecós de un reino siniestro (1990)**

(*Echoes from a sombre empire*)

Director: Werner Herzog

Productor: Walter Saxer

Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein

Edición: Rainer Standke

2nd Unidad de Cámara: Martin Manz

Asistente de Edición: Thomas Balkenkol

### **Jag Mandir (1991)**

Director: Werner Herzog

Productor: Wolfgang Rest

Director de Fotografía: Rainer Klausmann, Wolfgang Dickmann, Anton Peschke

Edición: Michou Hutter

Diseño de locación: Edgar Neogy-Tezak

Diseño de vestuario: Heidi Melinc

Ingeniero de Sonido: Rainer Wiehr

Asistente de Cámara: Claudius Kelterborn, Daniel Koppelman, Bernhard Watzek

Asistente de Edición: Ursula Darrer

Asistente de Sonido: Alois Unger

Jefe de Unidad: Rajesh Shirvaikar

Asistente de Producción: Ajay Kapoor

---

**Grito de piedra** (1991)

(Scream of stone)

*Rocía*: Vittorio Mezzogiorno

*Martin*: Stefan Glowacz

*Katharina*: Mathilda May

*Ivan*: Donald Sutherland

*Hombre sin dedos*: Brad Dourif

*Stephan*: Al Waxman

*Mujer Indígena*: Chavela Vargas

*Montañas*: Hans Kammerlander

*Guía del Himalaya*: Volker Prechtl

Director: Werner Herzog

Productores: Walter Saxer, Henri Lange, Richard Sadler

Productor Ejecutivo: Walter Saxer

Productor: Erna Erlacher

Director de Fotografía: Rainer Klausmann

Edición: Suzanne Baron

Edición de sonido: Manfred Arbter

Diseño de Producción: Juan Santiago

Set Design Kristine Steinhilber, Cornelius Siegel, Wolfgang Siegel

Diseño de vestuario : Ann Poppel

2da Unidad de Cámara: (Climbing) Herbert Raditschnig

Ingeniero de Sonido: Christopher Price

Maquillaje y peluquería: Berthold Sack, Ann Brodie, Udo Riemer

Diseño de Iluminación: Manfred Raab

Asistente de Director: Salvatore Basile

Asistente Cámara Claudius Kelterborn

Asistente de Edición: Anne Wagner

Asistente Producción: Dominique Sidoit, Ruth Charest

Continuidad: Andre Gaumont

Foto fija Stephane Compoin, Frederique de Lafosse

---

***Lecciones en la oscuridad*** (1992)

(Lessons of darkness)

Director: Werner Herzog  
Productor: Lucki Stipetic  
Productor Ejecutivo: Paul Berriff  
Productor: Paul Cotton  
Director de Fotografía: Paul Berriff  
Edición: Rainer Standke  
2da Unidad de Cámara: Rainer Klausmann  
Cámara aérea: Jerry Grayson

***Campanas del alma*** (1993)

(Bells from the deep)

Director: Werner Herzog  
Asistente de Director: Rudolph Herzog  
Productor: Lucki Stipetic  
Productor: Ira Barmak  
Supervisión: de Producción Mark Slater  
Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein  
Edición: Rainer Standke  
2da Unidad de Cámara: Martin Manz  
Ingeniero de Sonido: Vyacheslav Belozerov  
Interpretes: Viktor Danilow  
Foto fija: Christine Ebenberger, Werner Janoud  
Mezcla de Sonido: Rammler-Rogall

***La transformación del mundo en música*** (1994)

(The transformation of the world into music)

Director: Werner Herzog  
Productor: Lucki Stipetic  
Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein  
Edición: Rainer Standke  
Diseño de vestuario: Henning von Gierke  
Ingeniero de Sonido: Ekkehart Baumung  
Diseño de Iluminación: Lutz Reitemeier  
Asistente de Cámara: Martin Manz  
Participantes: Wolfgang Wagner, Sven Friedrich, Yohji Yamamoto, Placido Domingo,  
Dieter Dorn, Heiner Müller, Waltraud Maier, Siegfried Jerusalem

---

***Gesualdo, muerte para cinco voces (1995)***

Director: Werner Herzog

Productor: Lucki Stipetic

Director de Fotografía: Peter Zeitlinger

Edición: Rainer Standke

Ingeniero de Sonido: Ekkehart Baumung

Diseño de Iluminación: Norbert Erben

Asistente de Director: Pietro Medioli, Rudolph Herzog

Asistente de Cámara: Thomas Prodingner

Asistente de Sonido: Klaus Handstein

Continuidad: Jenny Erpenbeck

Foto Fija: Werner Janoud

Participantes: Milva, Pasquale D'Onofrio, Salvatore Catorano, Angelo Carrabs, Angelo Michele Torriello, Raffaele Virocolo, Vincenzo Giusto, Giovanni Iudica, Walter Beloch, Principe D'Avalos, Antonio Massa, Alan Curtis, Gennaro Miccio, Silvano Milli, Marisa Milli, Gerald Place, Alberto Lanini, Il Complesso Barocco Director: Alan Curtis, Gesualdo Consort of London Director: Gerald Place

***Little Dieter needs to fly (1997)***

Participación de: Dieter Dengler

Director: Werner Herzog

Productor: Lucki Stipetic

Director de Fotografía: Peter Zeitlinger

Edición: Rainer Standke

Sonido de Edición: Josh Rosen

Fotografía Adicional: Les Blank

Ingeniero de Sonido: Ekkehart Baumung

Diseño de Iluminación: Norbert Erben

Asistente de Director: Herbert Golder

Asistente de Cámara: Erik Söllner

Asistente de Edición: Glenn Scantlebury, Joe Bini

Asistente de locación: Rudolph Herzog

Continuidad: Anja Schmidt-Züringer

Foto fija: Helen Kim

---

***Alas de esperanza* (1993)**

(Wings of hope)

Participantes: Juliane Köpcke (Diller) Moisés Rengito Chavez, Juan Limber Ribera Soto, Richard Silva Manujama, Ricardo Oroche Rengite, El Moro, Simon Herzog

Director: Werner Herzog

Productor: Lucki Stipetic

Productor Ejecutivo: Peter Firstbrook (BBC)

Productor: Ulrich Bergfelder

Director de Fotografía: Peter Zeitlinger

Edición: Joe Bini

Edición de sonido: Josh Rosen

Mezcla: David Nelson

Ingeniero de Sonido: Eric Spitzer

Asistente de Director: Herbert Golder

Asistente de Cámara: Erik Söllner

Asistente de Edición: Maya Hawke

Continuidad: Anja Schmidt-Züringer

Foto fija: Sylvia Vas

***Enemigo Intimo* (1999)**

**(My Best Fiend)**

Participantes: Klaus Kinski, Eva Mattes, Claudia Cardinale, Beat Presser, Guillermo Rios, Andres Vicente, Justo Gonzalez, Benino Moreno Placido, Baron und Baronin q.e.p.d. Recke, José Koechlin von Stein, Bill Pence

Director: Werner Herzog

Productor: Lucki Stipetic

Productores Ejecutivos: André Singer, Christine Ruppert

Productor: Ulrich Bergfelder

Director de Fotografía: Peter Zeitlinger

Edición: Joe Bini

Edición de sonido: Eric Spitzer

2da Unidad Cámara: Les Blank

Ingeniero de Sonido: Eric Spitzer

Asistente de Director: Herb Golder

Asistente de Cámara: Erik Söllner

Asistente de Edición: Thomas Staunton, Thad Povey, Renate Hähner

Asistente de Sonido: Chris Simon

Continuidad: Anja Schmidt-Züringer

Foto fija: Werner Janoud, Silvia Vas

---

***The Lord and the Laden (2002)***

Director: Werner Herzog  
Productores: Martin Choroba, Joachim Puls  
Productor Ejecutivo: Lucki Stipetic  
Director de Fotografía: Jorge Vignati  
2da Unidad de Cámara: Ed Lachman  
Edición: Joe Bini  
Ingeniero de Sonido: Francisco Adrianzen  
Productor México: Luz-Maria Rojas  
Productor Guatemala: Alfonso Rios Montt  
Asistente de Cámara: Gonzalo Tapia  
Asistente Edición: Thomas Staunton  
Mezcla de Sonido: David Nelson  
Asistente de Director: Herbert Golder  
Foto fija: Lena Pisetskaia  
Equipo de Animación Computarizada: Monika Kostinek

***Pilgrimage (2001)***

Peregrinos alrededor de la Urna de Nuestra Señora de Guadalupe en México.

Director: Werner Herzog  
Productor: Lucki Stipetic  
Productor Ejecutivo: Rodney Wilson  
Ejecutivo Productor para Pipeline films: Christian Seidel  
Productor de la Serie: Peter Maniura  
Productor: Luz-Maria Rojas  
Director de Fotografía: Jorge Pacheco, Jörg Schmidt-Reitwein, Erik Söllner  
Edición: Joe Bini  
Edición On-Line: Jaime Estrada-Torres  
Ingeniero de Sonido Neil Pemberton  
Asistente de Edición Thomas Staunton, Thad Povey  
Asistente de Sonido: Chris Simon  
Foto fija: Lena Herzog

---

***Invencible (2002)***

(Invincible)

*Hannusen*: Tim Roth

*Zishe*: Jouko Ahola

*Marta Farra*: Anna Gourari

*Maestro de ceremonias*: Max Raabe

*Benjamin*: Jacob Wein

*Landwehr*: Gustav Peter Wöhler

*Count Helldorf*: Udo Kier

*Rabino Edelmann*: Herbert Golder

*Yitzak Breitbart*: Gary Bart

*Madre de Breitbart*: Renate Krößner

*Gershon*: Ben-Tzion Hershberg

*Rebecca*: Rebecca Wein

*Raphael*: Raphael Wein

*Daniel*: Daniel Wein

*Chana*: Chana Wein

*Innkeeper*: Guntis Pilsums

*Ringleader*: Torsten Hammann

*Rowdy*: Jurgis Krasons

*Director del circo*: Klaus Stiglmeier

*Coloso de Rodas*: James Reeves

*Director*: Werner Herzog

*Productores*: Gary Bart / Werner Herzog / Christine Ruppert

*Productores Ejecutivos*: Lucki Stipetic / James Mitchell

*Director de Fotografía*: Peter Zeitlinger

*Diseño de Producción*: Ulrich Bergfelder

*Diseño de vestuario*: Jany Temime

*Edición*: Joe Bini

*Sonido de producción*: Simon Willis

*Equipo de Extras*: Steinmeier/Mohr

*Investigación y compilación de Historia*: Gary Bart

*Adaptación al ingles*: Herbert Golder

*Supervisor de producción*: Petra Junk

*Productores*: Walter Saxer, Mark Popp

*Jefe de Unidad*: Markus Brinkmann

*Director de castin*: Tanja Schwichtenberg

*Asistente de Director*: Herbert Golder, Rudolph Herzog

*Coordinador de Extras*: Guido Stein

*Jefe de Locacion*: Hans-Peter Abts

*Coordinador Producción*: Katharina Lentzen

*Supervisor de diálogos*: Sandra Butterworth

*Foto fija*: Beat Presser

*Focus Puller*: Erik Söllner

*Supervisor de Script*: Catherine Allinson

---

Director de Arte: Markus Wollersheim  
Decorador de locación: Karl-Hein Hähnel  
Maquillaje: Katherina Gütter  
Supervisor de Post Producción: Thomas Brück, Cara Donellan  
Supervisor de Edición de Sonido: Ian Fuller

***Ten thousand years older*** (2002)

Director: Werner Herzog  
Productor Lucki Stipetic  
Director de Fotografía: Vicente Rios  
Edición: Joe Bini  
Productor/Sonido: Walter Saxer  
Edición de Audio: Josh Rosen  
Traductor: Mauro Renato Oliveira  
Foto fija: Lena Herzog  
2 do asistente de Director: Adrian Cowell  
Compañías Coproductoras: Central Independent Television plc  
Iniversidade Catolica de Goias WGBH, Boston

***La rueda del tiempo*** (2002)

Wheel of time  
Aparición especial de su santidad el XIV Dalai Lama  
Director: Werner Herzog  
Productor: Lucki Stipetic  
Director de Fotografía: Peter Zeitlinger  
Sonido: Eric Spitzer  
Edición: Joe Bini  
Asistente de Cámara: Erik Söllner  
Cámara en el Tibet: Werner Herzog  
Asistente de Edición: Maya Hawke  
Conitinidad: Silvia Zeitlinger  
Mezcla: Martin Schinz  
Edición de Audio: Mark Degliantoni  
Foto fija: Silvia Zeitlinger, Lena Herzog  
Productor Ejecutivo: Andre Singer  
Productor: Irma Strehle  
Agradecimientos especiales para su santidad: el XIV Dalai Lama, Ven. Geshe Tenzin Dhargye, monjes del Monasterio Namgyal Negi, Chungdak D. Koren, Dr. Manfred Klell, Madhurita Negi Anand, Lama Lhundup Woesser, Takna Jigme Sangpo, Matthie Ricard, Thupten Tsering Mukhimsar.  
Director de Fotografía: Jörg Schmidt-Reitwein  
Edición: Beate Mainka-Jellinghaus  
Diseño de locación: Henning von Gierke  
Diseño de vestuario: Gisela Storch  
2da Unidad de Cámara: Michael Gast  
Ingeniero de Sonido Harald Maury

---

Diseño de Iluminación: Martin Gerbl, Anton Urban  
Asistente de Director: Mirko Tichacek  
Asistente de Vestuario: Ann Poppel  
Asistente de Sonido: Jean Fontaine  
Continuidad: Anja Schmidt-Züringer  
Foto fija: Dr. Claude Chiarini