

La pesadilla americana, o la revelación de lo extraño en tres documentales de Werner Herzog

*The American Nightmare, or the
Revelation of the Uncanny in three
documentary films by Werner Herzog*

DIEGO ZAVALA SCHERER¹

<http://orcid.org/0000-0002-7362-4709>

El presente artículo analiza tres obras de la filmografía de Werner Herzog: *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976), *Huie's Sermon* (1981) y *God's Angry Man* (1981) a partir del uso del plano secuencia como dispositivo documental. A pesar del vínculo de esta forma de puesta en cámara con el cine directo, Herzog deconstruye su uso para la generación de momentos de revelación filmica, lejos del simple registro.

PALABRAS CLAVE: dispositivo documental, plano secuencia, Werner Herzog, cine directo, éxtasis.

This paper analyzes three Werner Herzog's films: How Much Wood Would a Woodchuck Chuck (1976), Huie's Sermon (1981) and God's Angry Man (1981) through his use of the sequence shot as a documentary device. Although the strong relation of this way of shooting with direct cinema, Herzog deconstructs its use to generate moments of filmic revelation, away from a mere recording of events.

KEY WORDS: documentary device, sequence shot, Werner Herzog, direct cinema, ecstasy.

¹ Tecnológico de Monterrey, México.

Correo electrónico: diego.zavala@itesm.mx

Fecha de recepción: 01/09/17. Aceptación: 14/11/17. Publicado: 26/02/18.

INTRODUCCIÓN

El universo creativo de Werner Herzog, que incluye filmes, óperas, libros de poesía, diarios; es laberíntico, autorreferencial, iterativo. Es, podríamos decir –usando las palabras de Deleuze y Guattari (1990) al referirse a la obra de Kafka– una madriguera. En ese sentido y ante la elección de tres documentales del cineasta alemán, realizados en los años setenta y ochenta cuando su trabajo de no ficción no contaba con el prestigio actual, podemos decir que el presente análisis intenta enfocarse en tres momentos del laberíntico recorrido propuesto por Herzog. Y aunque no entraremos en profundidad al análisis de otras obras documentales y de ficción, el texto necesita referenciar la cercanía o lejanía que estas piezas guardan con las ficciones monumentales que lo catapultaron al éxito, y con los documentales más conocidos, como *Grizzly Man* (2005) o *Encounters at the End of the World* (2007), que lo volvieron a poner en la palestra de los autores de culto.

Sus filmes están todos interconectados. Unos dialogan con otros, la música de un filme reaparece en otra pieza años más tarde, un personaje de un documental lo ha vuelto a filmar en clave de ficción, una anécdota menor de un documental por encargo puede volverse personaje principal de otro de autor. La intertextualidad hace de su trabajo uno que requiere conocer la filmografía completa para evitar ingenuidades o falsas lecturas analíticas.

Es por ello que, en el caso del cineasta alemán, la frase de que todas las películas de un autor son parte de una misma película es ejercida casi de manera literal. Y eso también genera que su filmografía pueda ser vista más como un universo narrativo que habitar y reconocer, y no como una sucesión de películas que simplemente construyen una carrera cinematográfica. Y estas conexiones invisibles a primera vista vuelven importante analizar, tanto las piezas famosas, como las que solo han sido relatadas tangencialmente por biógrafos, entrevistadores y académicos.

Es desde estos tres documentales que exploramos una de las dimensiones fundamentales del cine: el tiempo. El interés del trabajo se centra en analizar la materialización del tiempo en estos filmes; se usa un recurso específico: el plano secuencia, que sirve para cuestionar

la forma en que Herzog utiliza la duración de los planos para generar sentido en sus obras. El uso de estos planos y el tiempo que les otorga para registrar las acciones se vuelven parte de los mecanismos del cineasta para dar forma a su interpretación de la realidad —como presencia física y evocación simbólica; que en el caso de Herzog es una evocación del éxtasis, de lo inefable, en un sentido, de lo extraño—.

Lo extraño, como se explica más adelante, se revela por el uso de ciertos planos en los filmes de manera sistemática, lo que evidencia una relación particular de lo real con su registro. El dispositivo filmico opera como mecanismo dialógico, no como captura del flujo de la realidad. Es, de algún modo, algo que falta, que no está, que incomoda al espectador. Es desde esta perspectiva y desde este principio teórico-metodológico que interrogamos a los tres filmes.

EL CORPUS

Los documentales elegidos, filmados en un lapso de cinco años, tienen un formato, factura y temáticas similares. Si no fuera por la versatilidad de Herzog podríamos considerarlos como una etapa de su trabajo. La producción de cintas de ficción entre las que podemos contar alguna de tono realista (*Stroszek*, 1977), igual que otras de inspiración expresionista (*Heart of Glass*, 1976; *Nosferatu*, 1979), dificulta periodizar esta etapa, en particular, y su obra, en general. Las películas responden a distintos impulsos, a búsquedas diferentes, a temas u obsesiones que no por fuerza son satisfechas de manera sistemática y homogénea.

A pesar de ello, las similitudes de los documentales expuestos pueden soportar un análisis en grupo, al considerarlos parte de la misma reflexión general y solución filmica (aunque con diferente historia). Al ser piezas poco difundidas es necesario hacer una breve descripción de cada una de ellas para comenzar a ver estos paralelismos.²

² Los tres documentales están disponibles en la plataforma YouTube. De igual manera, el lector puede encontrarlos a la venta en DVD en la página oficial de Werner Herzog. *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, además, fue editado por la compañía Avalon en DVD, en España.

*How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*³ es un documental de 44 minutos de duración sobre un concurso de subastadores de ganado en New Holland, Pennsylvania. El cineasta ha referido que esta forma vertiginosa y veloz de vender es, para él, la nueva forma de poesía capitalista. Esta afirmación acerca a este mediometrage documental a las piezas relacionadas con el tema del lenguaje, de la vida americana, y por su aproximación a la cultura amish, a la colisión del capitalismo rabioso con una economía tradicional, casi medieval.⁴

Particularmente interesante es la distribución del espacio de las subastas: una gradería en hemiciclo frente a un paseillo para los animales; y el concursante-subastador en el otro extremo, donde estaría el proscenio, en caso de ser un teatro. El espacio como determinación de la puesta en cámara invita a la grabación de los subastadores desde varios puntos de vista, como si de un programa televisivo se tratara; mientras que los puntos de vista elegidos para las cámaras también pueden grabar aspectos del ganado y del público que puja para comprar los animales.

*Huie's Sermon*⁵ es un documental, formato mediometrage de aproximadamente 40 minutos de duración, sobre un sermón del pastor Huie L. Rogers en su iglesia de Brooklyn, Nueva York. Herzog comenta sobre esta película que la actuación del personaje es incluso mejor que cualquiera de Mick Jagger (Cronin, 2014, pp. 181-182). Su interés principal era dejar correr la acción lo más posible, y solo cambiar de plano cuando hubiera que cambiar magazine de película. Los insertos de los planos para tapar este recambio son evidentes, y solo son breves aspectos

³ Se ha optado por utilizar los nombres en inglés de todas las obras de Herzog, pues por su condición de cineasta global, él mismo ha puesto títulos en este idioma a todos sus filmes, sin importar los títulos originales en otras lenguas. Casi todas sus películas tienen título en alemán e inglés, aunque ahora su producción americana solo conserva la lengua inglesa. En el caso de *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, fue traducido en España como *Cuánta madera roería una marmota*. En México y América Latina no hay título en castellano.

⁴ Estas obras relacionadas se mencionan en los siguientes apartados del presente texto dentro del argumento general.

⁵ Sin título en castellano.

de los feligreses en las bancas frente al pastor, o planos secuencia de las calles de Nueva York desde un automóvil. La simplicidad en la factura es un elemento a remarcar de este filme.

God's Angry Man,⁶ el último de los filmes del corpus, es también un documental de metraje medio de 44 minutos, aproximadamente. La película es un retrato del teleevangelista Gene Scott, personaje polémico que en su programa televisivo y servicio religioso de ocho horas diarias recauda sumas millonarias. La Comisión Federal de Comunicaciones de Estados Unidos (FCC por sus siglas en inglés) le declara la guerra al intentar cancelar sus transmisiones. El religioso se atrinchera en su estudio por días, mientras continúa censurando a sus telefeligreses por no donar suficiente dinero. Herzog presenta un seguimiento de la rutina del personaje, acompañado de tomas a manera de *making of* del programa, al filmar adentro del foro, mientras los músicos evangélicos o el mismo Scott presentan su espectáculo ante las cámaras.

La constante que sirve de argamasa para pensar estas tres piezas como una sola es la elección de tres espectáculos representados frente a un público. La puesta en escena de los propios acontecimientos sirve de puesta en abismo del dispositivo filmico de Herzog y exponen la preparación de las acciones para ser vistas y completadas por un público presente como un elemento fundamental de las películas. Además de esta dimensión temática y reflexiva, las duraciones de las piezas muestran también su cercanía, de igual modo sucede con la elección del plano secuencia como uno de los recursos cinematográficos relevantes de la puesta en cuadro.

EXPLORANDO LA MADRIGUERA A MODO DE ESTADO DEL ARTE

Volviendo a la idea de cómo explorar este laberinto creado por todas las películas de Herzog, hay que considerar que estamos frente al trabajo de un cineasta que exige conocer sus filmes y las líneas teóricas que han gestado la gran cantidad de investigadores que usan sus películas como referencia u objeto de estudio. Reconocer los túneles interpretativos que han ido buscando estos nexos y asociaciones entre los filmes,

⁶ Sin título en castellano.

que han establecido horizontes analíticos clásicos para leer a Herzog y que, al mismo tiempo, van dejando huecos de reflexión como el que explota este trabajo.

Tenemos frente a nosotros tres piezas casi olvidadas en el trabajo, ahora extensísimo, sobre la obra de Herzog.⁷ Estos tres trabajos son mencionados, casi con desgano por el propio cineasta, en las múltiples entrevistas vueltas libro (Ames, 2014; Aubron & Burdeau, 2013; Cronin, 2002, 2014), igual pasa con los investigadores dedicados a desentrañar los vericuetos filmicos de un corpus bastante nutrido, que los incluyen casi como complementos de otros documentales o como parte menor de una categoría temática de la obra del realizador (Ames, 2012; Corrigan, 1986; Prager, 2007).

Estas categorizaciones que algunos autores proponen, en las que arman paquetes de películas de Herzog que son analizables desde la misma perspectiva o temática, sea la religiosidad, el éxtasis frente a la naturaleza, las montañas, el lenguaje, muestran la naturaleza interconectada de sus filmes, así como la necesidad de no analizarlas como piezas únicas, separadas y cerradas, sino como una obra abierta en constante evolución.

Por lo tanto, considerando que las piezas analizadas son *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, *Huie's Sermon* y *God's Angry Man*, documentales filmados en su primera etapa de producción en Estados Unidos, y una vez revisada la literatura, nos damos cuenta de que son películas que han sido poco tratadas como piezas menores dentro de la obra y que la literatura sobre ellas es más escasa; y los comentarios sobre ellas en las entrevistas con el propio cineasta son más escuetas.

Si acaso, *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, por haber sido realizada durante el viaje a Estados Unidos en que Herzog filmó *Stroszek* (1977), se suelen analizar juntas bajo la perspectiva de que ambas construyen parte de la visión del cineasta sobre la cultura y la nación americana.⁸

7 Basta con revisar la propia página del cineasta donde ha compilado más de cien artículos de divulgación y académicos sobre su trabajo.

8 En *Stroszek* hay una escena donde se subastan los bienes incautados al protagonista que, por supuesto, hace eco del documental que aquí analizo.

La otra forma en que se han conectado *Huie's Sermon* y *God's Angry Man*, entre ellos y con otras películas, es la más obvia: por el tema. Ambos documentales tratan sobre personajes vinculados a la religión. Junto a *Bells from the Deep* (1993) o *Wheel of Time* (2003), son filmes en los que Herzog explora las creencias, las leyendas o la religión. Del mismo modo, *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* suele asociarse también a las obras que plantean al lenguaje como tema o problema a explorar, como pueden ser *The Flying Doctors of East Africa* (1970), o *Last Words* (1967).

Mientras ubicamos estos posibles nexos, los más evidentes, la literatura sobre Herzog ha ido generando formas consistentes de cuestionar su obra desde tradiciones teóricas documentales o desde sus nexos con distintos movimientos artísticos. De entre estas aproximaciones, tal vez las más comunes sean la lectura neorromántica (Alcalá, 2011; Casper & Linville, 2001; Prager, 2012); la lectura que enfatiza la filmación como un derroche de atletismo y aventura (Bachmann, 1977); la lectura de Herzog como cine ensayista (Akçali & Çakırlar, 2016); la lectura germánica por sus posibles asociaciones al nuevo cine o a otras tradiciones alemanas, como el cine de montaña (Perlmutter & Perlmutter, 1997); la lectura de la densidad musical y sonora de su cine (Johnson, 2008). Estas filiaciones previas son interesantes y pueden aportar ideas para el análisis, pero no funcionan para interpelar a cabalidad al corpus presente.

HORIZONTE TEÓRICO

Toda vez que hemos dado con una noción general útil como la idea de obra interconectada es que podemos comenzar a particularizar, a categorizar los componentes que interesan del análisis y cómo son rastreables en los filmes. A continuación desarrollo el horizonte hermenéutico que utilizo para cuestionar a los tres documentales en cuestión. Me interesa establecer y caracterizar el concepto de *lo extraño* como categoría, lo que arrojaría el primer componente. El segundo elemento es el contexto en el cual inserto la reflexión sobre el documental y la crisis del paradigma moderno. Las películas de Herzog serán cuestionadas en función de cómo hablan del mundo y la sociedad contemporánea, cómo

se posicionan frente al paradigma de la modernidad. Finalmente, utilizo el plano secuencia como dispositivo filmico en el cual es posible detectar los dos componentes anteriores; es la forma material de expresar lo extraño y la crisis moderna.

Este es, brevemente, el programa teórico que derivará en la pormenorización de los elementos a observar en los planos largos de las tres películas, a través de una metodología de análisis basada en el plano a plano de los documentales pero no desde una perspectiva estructural sino, más bien, desde una lógica relacional de los planos. La segmentación y separación de todos los planos que los componen será el principio de ordenamiento y selección de los planos secuencia susceptibles de ser cuestionados.⁹ La hipótesis es que es justo en los planos largos, en los planos secuencia, donde se podrán observar las relaciones que ponen de relieve la presencia de lo extraño y la crisis moderna; elementos que usa Herzog para plantear la manera en que la verdad es revelada en estas piezas documentales.

Lo extraño como categoría

Respecto a la noción de lo extraño, del alemán *unheimlich* –concepto acuñado por Freud en su libro fundacional de 1919, *Das unheimliche*– nos interesa explorar cómo es que la filmación de los cuerpos, la duración de los planos y las relaciones de la cámara con los sujetos que registra albergan esta inquietante familiaridad en los filmes del corpus.¹⁰ De este modo cuestionamos la herencia fotográfica del cine que le permite trasladar la reflexión sobre el instante decisivo de la toma fotográfica (o cinematográfica) y su relación con la conciencia sobre la muerte; tema tan presente en las discusiones sobre el carácter técnico de

⁹ Aunque el *découpage* se realizó, solo se utilizó como materia prima para el análisis cuantitativo de los planos y sus relaciones. Por cuestiones de extensión no se incluye en el presente texto.

¹⁰ Se usa *extraño*, *ominoso* o *perturbador* como traducciones del concepto. En el caso que nos ocupa, y en un intento por aproximar el cosmos teórico al campo del cine, nos valemos de los planteamientos generales que Mulvey (2006) hace a partir de una revisión del concepto presente en el trabajo de Bazin, Barthes, MacCabe y, sobre todo, de Krauss.

la captura de la realidad por parte de la cámara. Esta idea de la captura del instante como proceso técnico y, al mismo tiempo, casi mágico, sobrenatural, es una de las paradojas que la modernidad ha introducido en los estudios visuales. La presencia de la máquina y el ojo humano coincidiendo para la captura fotoquímica o digital de un trozo de realidad que discurre frente al lente.

Si el clic de la cámara, siguiendo aún a Mulvey, es equiparable al momento de la muerte, el cine es entonces la muerte veinticuatro veces por segundo. Pero, al mismo tiempo, la percepción de movimiento de los fotogramas en secuencia pareciera permitir a los sujetos filmados escapar a la muerte de dos formas: por un lado, el registro de los cuerpos por una cámara los muestra como vivos, como seres en movimiento; por el otro, este registro apela a la imaginería fantasmagórica de que el documento puede quedar como trascendencia, como prueba, más allá de la muerte del sujeto, de su existencia en el mundo.¹¹

Barthes, también citado por Mulvey, asocia el instante de la toma fotográfica con otro concepto, el de *punctum*, que también es útil para explicitar esta fractura perceptual del espectador frente a la imagen representada que me interesa analizar. La asociación del *punctum* con la conciencia de la muerte puede ser entendida, en palabras del propio Barthes, “como este vértigo del tiempo derrotado” (en Mulvey, 2006, p. 62). Estamos pues ante dos categorías que aspiran a mostrar un sobresalto, la suspensión de la credibilidad del espectador en lo que está experimentando en el cine. Esta detención temporal o la sensación de haber sido expulsado de la narrativa permite crear conciencia de la caja negra y del cine como dispositivo. Es allí donde el cine y lo extraño confluyen.

Esta brevísima formulación teórica hace emerger el tiempo como un elemento fundamental del análisis técnico de la fotografía y el cine,

¹¹ Aunque esta última afirmación puede también ser entendida como un acto de momificación, donde podríamos pensar en la “momificación del cambio” propuesta por Bazin (1990, p. 23), por ejemplo. También funciona como una constatación aún más directa de la presencia de la muerte y su relación con el acto filmico. Probablemente de ahí la fascinación y asociación del cine con el vampiro, con el muerto vivo, con el zombie, etc.

como lo anunciábamos al inicio del trabajo. Las preguntas sobre el tiempo nos hacen cuestionarnos sobre el instante como concepto y, por añadidura, cómo se manifiesta lo extraño en el plano de larga duración, o plano secuencia, a diferencia del instante. El lapso temporal, más allá de esta interpretación de la imagen fija y el cine como artes vinculadas al *memento mori*,¹² ¿puede ser entendido como un elemento que permita el ingreso de lo extraño o perturbador como un componente vinculado a este recurso filmico? Y de ser así, ¿en qué condiciones sucede tal aparición?

Si lo extraño opera en la puesta en movimiento de la imagen espectral fija, entonces es necesario, a través del análisis de los planos, ver cómo es que Herzog asume esta condición del cine y del fotograma para, de allí, explicar estas relaciones que dan lugar a los componentes perturbadores que permiten al espectador perforar la pantalla cinematográfica y acceder a una forma de verdad más allá del registro filmico realista.

La modernidad como contexto

Lo extraño como categoría de análisis sirve como llave para abrir la puerta al contexto en el cual nos interesa enmarcar los filmes de Herzog. Y es en el contexto donde encontraremos el segundo nivel de los componentes perturbadores, ajenos, ominosos, que conformarán las herramientas del espectador para desentrañar el sentido de los documentales y la relevancia de estas películas en la obra del cineasta.

Los elementos de lo extraño tienen que ver con la época, con la manera de representar la realidad propuesta por Herzog. Al preguntarnos por la intención general y primera de su cine (verificable en la diversidad de sus películas, en los temas que elige y en las formas de filmar; así como en las múltiples entrevistas donde lo menciona), lo que encontramos es un afán por explorar la condición humana. Le interesa y se siente atraído por los límites de esta experiencia vital de las personas, sus formas de pensar, de creer, de comportarse. Por lo tanto, pueden

¹² Concepto derivado de la tradición latina que reflexiona sobre la muerte, la banalidad de la vida y el arte del buen morir que ha derivado en un tema fértil en la narrativa, las artes visuales y el cine.

ser entendidas como comentarios a la situación o momento que viven los personajes de sus obras, y él mismo, como parte consustancial de su universo narrativo. Herzog habita sus películas junto a sus protagonistas, es una forma documental performativa (Nichols, 1991, p. 203) donde explora desde el interior del cuadro, o la narración, aquello que acontece.

Este sello distintivo de su cine posibilita preguntarnos cómo es que las tres películas del análisis funcionan como comentario de su época (los años setenta y ochenta); pero, también, qué sucede al actualizarlas en el momento presente, al interpretarlas hoy. Hablamos de cómo Herzog entiende el paso del cine moderno y su evolución ante los cambios tecnológicos (que serán otro tema de sus películas). También es pertinente cuestionar cómo recibe a la televisión como el gran invento informativo y representacional de su generación. Y en el orden social y político, cómo se muestran los movimientos post 68, la emergencia de los estudios culturales, la globalización y expansión del comercio internacional, entre otros temas.

Para resumir un poco este vendaval de sucesos, procesos, teorías y giros de la historia, utilizo a modo de *zeitgeist* el texto canónico sobre la evolución del cine en la segunda mitad del siglo XX de Youngblood (2012), en el que aborda la transformación tecnológica y el impacto de los medios (el televisivo y los informáticos) en la forma de comprender el mundo:

Una cultura está muerta cuando sus mitos han quedado al descubierto. La televisión está dejando al descubierto los mitos de la república. La televisión revela al observado, al observador, al proceso de observación. No puede haber secretos en la era paleocibernética. A nivel macroestructural toda la televisión es un circuito cerrado que constantemente nos hace regresar a nosotros mismos ... Antes de la televisión veíamos poco de la condición humana. Ahora la vemos y oímos diariamente. El mundo no es un escenario, es un documental televisivo ...

... Estamos en contacto directo con la condición humana; ya no hay ninguna necesidad de representarla a través del arte. Esto no solo libera al cine; prácticamente obliga al cine a moverse más allá de la condición humana objetiva hacia un territorio extraobjetivo más nuevo (pp. 98-99).

Herzog huye de la noción de la nación como distintivo filmico; desprecia la idea del cine nacional; pareciera entender el sistema mundial sugerido por Youngblood, donde la muerte de la república se erige como principio del tiempo que le tocó filmar. Se puede entender como una conciencia de la globalización de la época en la que, cineasta y teórico, formularon sus trabajos.

Youngblood continúa explicando cómo el cine pasó de la dicotomía ficción-documental a generar una forma realista propia de la época posterior a la Segunda Guerra Mundial: el *cinéma vérité*. Todo el libro se aboca a justificar el siguiente paso de la evolución filmica, que es pasar del *cinéma vérité* al “cine sinestésico” (un cine experimental mezcla de todos los estilos previos, una forma de integración de las vanguardias, con el cine narrativo y con el *vérité*, pero libre, extraobjetivo, como lo menciona en la cita).

Este ejercicio de pensar el cine ante la crisis provocada por el encumbramiento televisivo y la emergencia del arte informático sirve como el contexto de reflexión para las piezas documentales de Herzog. Esta revelación de los mitos de la modernidad será un componente fundamental de las obras que analizamos. Herzog pareciera ser consciente de este cambio del cine, tal vez por eso reniega del *cinéma vérité*, por eso habla de un cine que no distingue entre ficción y documental, un cine que busca el éxtasis.

Continuando con la formulación de Youngblood:

La televisión es invisible. No es un objeto. No es un mueble. El televisor es irrelevante para el fenómeno de la televisión. La videosfera es la noósfera transformada en un estado perceptible. “La televisión –dice el artista de video Les Levine– es la realización del software más obvia en el entorno general. Muestra a la misma raza humana como un modelo en funcionamiento de sí misma. Vuelve la condición social y psicológica del entorno visible al entorno” (2012, p. 98).

Esta invisibilidad de la televisión y la visibilización del entorno en el que funciona el modelo de la raza humana son los elementos de la fractura que Youngblood quiere introducir y que puede ser entendida como un extrañamiento. Finalmente, esta transformación no es otra que

la crisis del propio modelo moderno, lo que muchos autores asocian con la noción de postmodernidad. Si el mundo postmoderno ahora es un documental televisivo podríamos fácilmente definirla, siguiendo a Debord (1995), como una sociedad del espectáculo. Sociedad que ha dejado de ser escenario para convertirse en documental televisivo.

Sin ahondar más en este punto, pues es lo que corresponde al análisis propiamente dicho, solo diré que el recorrido de las tres películas puede ser entendido, comenzando por *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* y terminando con *God's Angry Man*, como el paso del espectáculo escenificado a la transmisión del directo televisivo en la época postmoderna.¹³

Y antes de ingresar formalmente al análisis hay que perfilar el mecanismo fílmico usado por Herzog que nos ayudará a develar esta presencia del espectáculo como componente de la crisis moderna y cómo eso se vuelve síntoma premonitorio de su propia obsolescencia, lo que hace visible su propia paradoja de presencia y ausencia, de invisibilidad y visibilidad, de paradigma moderno fracturado, entendido como prefiguración postmoderna. Es aquí donde lo extraño emerge en el segundo componente, aparece el hueco que permite resignificar una forma documental, en apariencia directa y dedicada al simple registro realista, para convertirla en un proceso de revelación de algo que no está directamente en la representación de la realidad inscrita en el filme.

El plano secuencia como dispositivo

Si, como he argumentado, la forma fílmica en estos documentales de Herzog se aleja del cine directo (o vérité), a pesar de utilizar los mismos elementos del lenguaje cinematográfico, es imperativo establecer

¹³ Ciertamente los tres eventos públicos rituales que son documentados en los filmes provienen de distintos orígenes culturales y beben de formas escénicas diferentes. Lo interesante es cuestionarlos bajo la mirada de un cineasta que los pone a dialogar y que funciona como un lazo común que las rodea y las explora desde el mismo punto de vista, a pesar de sus diferencias. Podríamos decir que son sofisticaciones discretas de una misma exploración temática que hace Herzog sobre el espectáculo, la relación del público con la cámara y el carisma escénico.

cómo funciona el mecanismo del registro y generación de sentido en la obra del cineasta alemán. Ver cómo genera esta *verdad extática* a la que aspira con su cine a partir de un recurso cercano a la forma filmica que desprecia, que se asocia con “la verdad de los contadores”, como la denomina en su *Declaración de Minnesota* (Cronin, 2002, pp. 301-302).

Estas películas, a pesar del uso de planos largos, zooms y planos secuencia, no aspiran a funcionar como un dispositivo realista que normaliza el flujo de la acción frente a cámara. No pretende producir sensación de fluidez de la toma y simular, a través del lapso largo de filmación, la sutura hollywoodense que hace invisible el modo de grabar y montar las escenas. Pretende todo lo contrario: dejar espacio para lo extraño, lo perturbador.

No quiere dar oportunidad al accidente para constatar la falta de fabricación del cine, no quiere incrementar el realismo a través de incluir elementos no planeados, azarosos. Aspira a introducir un elemento que desarticule la lectura acrítica de la experiencia filmada y presentada ante nosotros como espectadores. Expone las entrañas del modelo, se convierte en *making of* del simulacro de puesta en escena de la realidad frente a la cámara. Aquí es donde el plano, la decisión material de cómo filmar por parte de Herzog, se alinea con lo expuesto por Youngblood (2012) y por Mulvey (2006). Es a partir de esta manera de entender el plano secuencia que podemos pasar al análisis para constatar si esto, efectivamente, funciona así.

ANÁLISIS DE LOS TRES FILMES

La elección de los planos

Este apartado, como ya se ha anunciado a lo largo del trabajo, aspira a mostrar las decisiones fotográficas en los documentales que revelan componentes de lo que hemos definido como lo extraño, o que forman parte de la reflexión de Herzog sobre la crisis del paradigma moderno.

El plano secuencia es el componente filmico centro de nuestra atención, pero eso no significa que no pongamos atención en el resto de tamaños de plano, encuadres o duraciones distintas a las tomas largas, asociadas comúnmente, pero no de manera exclusiva, con el plano secuencia. Al separar, medir y contar el número de planos, así como su

duración, podemos ver cómo emergen algunas constantes y particularidades de cada filme.

En principio este tratamiento de los planos privilegia, más que el tipo o tamaño del encuadre, la duración de las tomas y cuántos planos secuencia hay en cada película. Presento una tabla con los primeros descubrimientos de la segmentación toma a toma de las tres películas.

TABLA 1

Película	Duración total	Núm. de planos	Duración promedio de un plano
<i>How Much Wood Would a Woodchuck Chuck</i>	44 minutos	144	18.5 segundos
<i>Huie's Sermon</i>	40 minutos	25	37.3 segundos
<i>God's Angry Man</i>	43 minutos	69	96.3 segundos

Fuente: Elaboración propia.

Nos encontramos frente a tres documentales de una duración relativamente similar, rodados de manera bastante parecida, en un rango temporal más o menos corto (cinco años), con personajes y temáticas no tan lejanas y, sin embargo, queda claro que la naturaleza de lo filmado determina en gran medida las decisiones sobre cómo filmar y, posteriormente, cómo editar el material.

Las duraciones de los planos y, por tanto, el número de planos presentes en cada película varía considerablemente. En ese sentido, no existe una constante para equiparar los filmes. Eso plantea el reto de seguir buscando elementos que nos permitan descubrir elementos consistentes en cuanto al uso y estructura que guardan los planos de las películas. Aunque es posible que el número de concursantes en *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* sea lo que dispare la cantidad de planos presentes en este filme, en oposición a los otros dos. Sigue sin ser un criterio válido para los tres documentales.

En este mismo sentido y buscando un denominador común, al observar las películas, es fácil notar que hay planos que cargan una buena parte del peso expresivo y narrativo de los documentales. Son planos donde la acción se desarrolla a partir de la filmación en toma larga; no

sucedan forzosamente muchas cosas, más bien la cámara y el cineasta dan oportunidad a que pasen cosas mientras ellos hacen el registro de los eventos. El equipo de filmación se adapta, se vuelve flexible para mover la cámara, cambiar la focal o recomponer el encuadre para privilegiar la acción frente al montaje de los planos. Es así como se revela el plano secuencia como una posible unidad de comparación. Pues sucede así en todos los casos.

Por otro lado, si ya establecimos a los planos secuencia como una constante en estos documentales, es necesario preguntarnos cómo son el resto de los planos, pues ninguno de los filmes es una pura sucesión de planos en secuencia. Por ello, es importante saber qué duraciones tienen los demás planos de las películas para ver el peso relativo del uso de este mecanismo dentro del corpus. La Tabla 2 resume el número de planos secuencia por película y algunos hallazgos más sobre la duración de los planos de los filmes.

TABLA 2

Película	Núm. de planos secuencia (de más de 60 segs.)/total de planos	Núm. de planos de menos de 10 segs./total de planos	Duración del plano más largo (segs.)	Duración del plano más corto (segs.)
<i>How Much Wood Would a Woodchuck Chuck</i>	9/144	83/144	150	1
<i>Huie's Sermon</i>	11/25	6/25	890	3
<i>God's Angry Man</i>	15/69	16/69	146	2

Fuente: Elaboración propia.

Ante esta evidencia, los planos cortos tampoco emergen como recurso sistemático o como elemento predilecto de la conformación de las escenas de las películas. Su uso, al igual que el de los planos secuencia, es discrecional. A pesar de ello, el número de planos secuencia es bastante alto y las duraciones de estos seguimientos indican una vocación

de privilegiar la acción como centro de la atención. Lo que nos lleva al siguiente punto: preguntarnos por qué son estas acciones el centro de interés y cuáles se muestran como constantes y comunes a los tres filmes.

Relación de la duración del plano con el contenido

Lo primero que se podría pensar, al tratarse de documentales, es que los planos largos fueran planos de entrevista, pero no es el caso en ninguno de los tres filmes. Aquí emerge la primera similitud desde esta perspectiva. No estamos frente a documentales de cabezas parlantes; aunque hay entrevistas, no se privilegia el discurso directo a cámara frente a la acción, o frente al comentario de un personaje a cámara mientras realiza alguna actividad.

De este modo nos topamos con un elemento que determina a los documentales de este análisis. El flujo y progresión de las historias no está basado en la entrevista y el personaje como centro argumentativo. Los espacios y las acciones no son interrumpidos por momentos de entrevista, lo que revela la duración del plano dentro de un contexto y un espacio específico como un elemento de análisis privilegiado. Esto sucede en los tres casos, y las acciones están vinculadas con la puesta en espectáculo o la exposición pública de un discurso. Aquí es donde finalmente logramos aparejar las tres piezas.

Esto significa que, al pensar la totalidad de los tipos de planos presentes, aunque se usan muchos de ellos con funciones descriptivas y narrativas relacionadas con el espacio, no son tan relevantes para los intereses del cineasta. Este hecho refuerza la idea de que el corazón de la propuesta filmica está en el tiempo, no en el espacio como elemento cinematográfico; y en la performatividad de los discursos frente al público o la cámara como tema central.

Casi para concluir, al observar las películas podemos constatar qué funciones cumplen los planos secuencia en las tres películas. Estos planos están destinados a los personajes principales cuando están desarrollando la acción principal de cada documental. Cuando los pastores están predicando (en los casos de Rogers y Scott), o cuando los subastadores están teniendo participación en el concurso.

Estamos ante la segunda constante del plano secuencia en los documentales: están destinados a usarse cuando está presente el espectáculo,

cuando se está desarrollando la escenificación y presentación ante el público de cada evento. Las acciones en los tres casos son performativas, los personajes interpretan un papel asociado al contexto espectacular, teatralizado o ritual del que son parte. El plano secuencia se destina al *en vivo* de las personas, cuando están frente a su público.

Aquí es donde se hace visible lo ausente, se materializa lo extraño que estábamos buscando, al menos en una de sus facetas. Los documentales dedican un alto porcentaje de su duración asistiendo al registro de los espectáculos montados para un público o una comunidad y que, solo de manera secundaria, son filmados por Herzog. Esta puesta en abismo del espectáculo representado vuelto registro filmico es, sin duda, el componente disruptivo que puede derivar en la toma de conciencia del espectador. Los escenarios, los púlpitos, los micrófonos, las cámaras y los sets de televisión no han sido preparados para la cámara de Herzog. Es Herzog quien conscientemente los filma aprovechando la construcción y determinación espacial que facilita la visión del público y que posibilita la presencia de un dispositivo filmico con acceso al acontecimiento.

Y como complemento (y consolidación de la hipótesis), esta función de los planos secuencia nos revela, por oposición, el papel que juegan los planos cortos dentro de los filmes. Prácticamente todos los planos de menos de diez segundos son utilizados para captar las reacciones del público. Estos pequeños insertos fungen como contraplanos de los seguimientos de los personajes escénicos. Aquí es donde la propuesta de descubrir en la relación entre estos tipos de planos, en el diálogo cinematográfico que establecen, donde podemos apreciar el mecanismo estructural y representacional de estos documentales analizados.

Las tres películas son historias de actores, *performers*, frente a su público. Asistimos como espectadores a la relación entre comunidad y líder, entre vendedor y compradores, entre *showman* y la gente atrás de las cámaras, o frente al televisor. La cámara y el micrófono de Herzog se han infiltrado en estos espectáculos donde se desarrollan experiencias humanas vinculadas con ritos y religiones contemporáneas, así como con formas hiperespecializadas de la venta en la era del postcapitalismo.

La constatación de la teatralidad de los acontecimientos, aun a pesar de que la cámara no estuviera allí filmando, esta preparación teatralizada

de un acto cotidiano, la asociación del ritual religioso con el telemarketing, o el sofisticado concurso que llega al punto delirante en que es casi imposible entender el idioma si no se es parte del espectáculo, son todas muestras de experiencias límite asociadas con las perturbaciones que buscábamos.

Esta es la crisis moderna propuesta por Herzog, la cámara filma espectáculos del pasado y el presente, aunque no forzosamente habían considerado ser un espacio de registro cinematográfico, como ahora sucede con cualquier transmisión deportiva, con las visitas de mandatarios y líderes a nuestros países, hasta los debates políticos, ahora televisados. Esta vocación de detrás de cámaras (incluso en un set televisivo) es lo que genera la duplicación, el espejo en el que vemos a Herzog, y a nosotros mismos, observando estas puestas en escena. Donde emerge la incomodidad del doble espectáculo.

El cineasta se filtra por la cuarteadura del modelo moderno de representación para mostrar que está muriendo, él todavía permanece en segundo plano, guardando el sitio privilegiado del público asistente, dando fe de la extinción de la presencia física frente al espectáculo. Es la entrada al dominio de la televidencia.

Este tríptico documental herzogiano filmado en Estados Unidos es la constatación de este cambio de época desde la perspectiva del cineasta. Son obras que sirven de testimonio del cine como conciencia de la crisis moderna que el propio invento y su forma de narrar están viviendo. Por lo tanto, la presencia de lo extraño en estas películas puede verse como una lectura premonitoria de la pesadilla tecnológica, política y religiosa de Estados Unidos: la pesadilla americana.

Referencias bibliográficas

- Akçali, E., & Çakırlar, C. (2016). A Form of Proto-Cinema: Aesthetics of Werner Herzog's Documentary Essayism. *Cineaction*, 97, 50-59. Recuperado de http://irep.ntu.ac.uk/id/eprint/27098/7/4496_Cakirlar.pdf
- Alcalá, F. (2011). *Lo irónico-sublime. Apuntes sobre el cine documental de Werner Herzog*. España: Editorial Académica Española.
- Ames, E. (2012). *Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Ames, E. (Ed.). (2014). *Werner Herzog: Interviews*. Estados Unidos: University Press of Mississippi.
- Aubron, H., & Burdeau, E. (2013). *Werner Herzog. Manual de supervivencia*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bachmann, G. (1977). The Man on the Volcano: A Portrait of Werner Herzog. *Film Quarterly*, 31(1), 2-10. DOI: 10.2307/1211821. Recuperado de <http://fq.ucpress.edu/content/31/1/2>
- Barmak, I., Slater, M., & Stipetic, L. (Productores), & Herzog, W. (Director). (1993). *Bells from the Deep* [Película]. Alemania y Estados Unidos: Werner Herzog Filmproduktion, Momentous Events.
- Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine? Madrid: RIALP.
- Beggs, K., et al. (Productores), y Herzog, W. (Director). (2005). *Grizzly Man* [Película]. Estados Unidos: Lions Gate Films y Discovery Docs.
- Boyd, R. M. et al. (Productores), & Herzog, W. (Director). (2007). *Encounters at the End of the World* [Película]. Estados Unidos: Discovery Films.
- Casper, K., & Linville, S. (1991). Romantic Inversions in Herzog's *Nosferatu*. *The German Quarterly*, 64(1), 17-24. DOI:10.2307/407301
- Corrigan, T. (Ed.). (1986). *The Films of Werner Herzog. Between Mirage and History*. Nueva York: Methuen & Co.
- Cronin, P. (Ed.). (2002). *Herzog on Herzog*. Londres: Faber & Faber.
- Cronin, P. (2014). *Werner Herzog. A Guide for the Perplexed*. London: Faber & Faber.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Freud, S. (2015). *Das Unheimliche*. Bratislava: e-artnow.
- Herzog, W. (Productor), & Herzog, W. (Director). (1981). *Huie's Sermon* [Película]. Alemania del Oeste: Werner Herzog Filmproduktion, Süddeutscher Rundfunk (SDR).
- Herzog, W. (1981). *God's Angry Man* [Película]. Alemania del Oeste: Werner Herzog Filmproduktion, Süddeutscher Rundfunk (SDR), Südfunk Stuttgart.

- Herzog, W. (1976). *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* [Película]. Alemania del Oeste: Werner Herzog Filmproduktion, Süddeutscher Rundfunk (SDR).
- Herzog, W. (1976). *Heart of glass* [Película]. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. (1968). *Last Words* [Película]. Alemania del Oeste: Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W., & Singer, A. (Productores), & Herzog, W. (Director). (2003). *Wheel of Time* [Película]. Alemania, Reino Unido, Francia, Italia: Werner Herzog Filmproduktion, West Park Pictures Produktion, ARTE.
- Johnson, D. T. (2008). "You Must Never Listen to This": Lessons on Sound, Cinema, and Mortality from Herzog's Grizzly Man. *Film Criticism*, 32(3), 68-82.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second*. Londres: Reaktion Books.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Perlmutter, R., & Perlmutter, A. (1997). Ghosts of Germany: Kaspar Hauser and Woyzeck. *Literature/Film Quarterly*, 25(3), 236-239.
- Prager, B. (Ed.). (2012). *A Companion to Werner Herzog*. Oxford: Blackwell.
- Prager, B. (2007). *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*. London: Wallflower Press.
- Saxer, W. (Producer), & Herzog, W. (Director). (1979). *Nosferatu* [Película]. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF, Gaumont.
- Segler, W. (Producer), & Herzog, W. (Director). (1977). *Stroszek* [Película]. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF.
- Semler, E. (Producer), & Herzog, W. (Director). (1970). *The Flying Doctors of East Africa* [Película]. Alemania: Gesellschaft für Medizin und Forschung in Afrika e.V., Werner Herzog Filmproduktion.
- Youngblood, E. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref.