

Mito y catástrofe. Personajes y paisajes en Werner Herzog y su eco en el cine latinoamericano

*Myth and catastrophe. Characters and
landscape in Werner Herzog and its
echoes in Latin American cinema*

DAVID ANTONIO JURADO GONZÁLEZ¹

<https://orcid.org/0000-0001-9212-6847>

La relación entre mito y catástrofe es útil para analizar la cinematografía de Werner Herzog. Tomando como referencia esta relación, y focalizándose en el tratamiento narrativo dado a los personajes y a los paisajes, este artículo compara esta cinematografía con algunos ejemplos del cine latinoamericano contemporáneo. Se demuestra así que el cine latinoamericano que resuena con el tono de catástrofe del cine de Werner Herzog tiende más hacia la desmitificación que hacia el mito.

PALABRAS CLAVE: cine, mito, catástrofe, cine latinoamericano.

The relationship between myth and catastrophe can help us to understand Werner Herzog's cinematography. Taking this relationship as a reference, and analyzing character and landscape narrative, I will compare Herzog's cinematography with some films coming from contemporary Latin-American cinema to show that, even if these films resound with the catastrophe language of the German director, they objectivize catastrophe to the extent of demystification.

KEY WORDS: myth, catastrophe, Latin American cinema, film.

¹ Universidad Paris-Sorbonne, Francia.

Correo electrónico: david_jurado@rocketmail.com

Fecha de recepción: 29/09/17. Aceptación: 14/11/17. Publicado: 06/03/18.

En este trabajo se buscan establecer algunos puntos de contacto entre la cinematografía de Werner Herzog y algunas películas del cine latinoamericano contemporáneo. No se trata de saber si el primero influyó a los directores de estas películas, sino más bien de analizar de manera panorámica las relaciones entre unos y otros en un campo preciso y partiendo de la cinematografía del cineasta alemán. Para ello vamos a precisar, en primera instancia, una temática determinante en esta cinematografía, la catástrofe y su relación con el mito. Esto con el fin de generar herramientas de análisis comparativo suficientes. En segunda instancia se expondrán los ejemplos latinoamericanos que resuenan, desde el punto de vista plástico y narrativo, mas no discursivo, con esta temática. Se pondrá así especial atención a dos elementos en particular, el tratamiento narrativo de los personajes y el tratamiento figurativo del paisaje.

EL CATASTROFISMO DE WERNER HERZOG

La presencia temática de la catástrofe en la cinematografía de Herzog puede abordarse de dos maneras: la catástrofe como fenómeno natural o como fenómeno civilizatorio. El mito, en tanto que relato que busca ser socialmente emblemático respecto a un fenómeno, una situación, un episodio o un personaje histórico, reúne estas dos variables. Así, en el primer caso, la naturaleza es en sí una catástrofe. La desmesura de los volcanes o de los glaciares, los espacios salvajes desafiantes e inhumanos, la sensación de riesgo y de miedo, la necesidad de la supervivencia y el asombro ante la muerte son ingredientes recurrentes de la cinematografía de Herzog. En *La soufrière* (1977), por ejemplo, Herzog viaja a Basse-Terre, una ciudad que ha sido evacuada por la inminencia de la explosión de un volcán, e indaga sobre los habitantes que decidieron quedarse. Herzog busca el último hombre sobre esta tierra como si fuera la única pero la más contundente señal de vida. El acto parece suicida y, sin embargo, los testimonios que recoge el documental, así como la experiencia del realizador, son afirmaciones de una vitalidad singular. Gabrea (1986) hablaría aquí de una mística propia a las películas de Herzog, el cual busca, —a través de experiencias que más allá de ser únicas, son del orden del éxtasis místico—, restablecer o reconstruir

un orden mítico del mundo. La catástrofe es así representada como un acontecimiento de dimensiones míticas y, en cierta forma, místicas.²

Para entender el segundo caso, la catástrofe como fenómeno civilizatorio, cabe antes señalar que Herzog pertenece a una generación que puso en el centro de los debates públicos a la catástrofe. Según Walter (2008), la sociedad alemana de los años setenta y ochenta manifestaba una mentalidad pesimista frente al presente “como si la nación se ... complaciera en un clima neurótico que creía en la pedagogía de la catástrofe. La sociedad alemana habría vivido durante los ochenta una suerte de histeria del fin de los tiempos” (p. 222). En este contexto, Herzog intentaría, como lo señala Gabrea (1986), rescatar a la cultura occidental de la contaminación urbana, la pululación de fábricas, el militarismo agresivo y las derivas fascistas y sus consecuencias. De igual forma, Carré (2008) señala que la obra de Herzog es el reflejo de debates que animaron la Alemania de los años ochenta. Según la autora, Herzog habría buscado así “poner en evidencia el fracaso de la civilización occidental, fracaso que se hace visible en la representación de catástrofes ecológicas y humanitarias provocadas allí donde occidentales intervinieron” (p. 193). En consecuencia, la autora relaciona la obra del realizador con la crítica a la ilustración realizada por Adorno y Horkheimer³ e insiste en la respuesta que ofrece Herzog a esta problemática.

² Gabrea (1986) ha puesto el acento en la dimensión mística de los filmes de Herzog. Para el crítico, la experiencia mística es parte esencial de la obra del realizador ya que a través de ella busca restablecer el lazo perdido entre los mitos, o la sociedad que cree en ellos, y el escepticismo científico, o la sociedad postmoderna. Otros ejemplos representativos de este fenómeno son: *Fata morgana* (1977), *Ecos de un reino siniestro/Echoes from a sombre empire- Bokassa* (1990), *Alas de esperanza/Julianes sturz in den Dschungel* (2000), *El diamante blanco/The White diamond* (2006) y largometrajes de ficción como *Aguirre o la cólera de Dios/Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), *Corazón de cristal/Herz aus Glas* (1976) o *The wild blue yonder* (2005).

³ Un precedente importante para comprender la tesis de Adorno y Horkheimer es Walter Benjamin. En el marco del pensamiento benjaminiano, la catástrofe es sinónimo de “progreso civilizatorio” (Benjamin, 2002, p. 242).

Ante el avance de una razón ilustrada, el *Aufklärung*, que lleva al hombre moderno a ser esclavo de la razón y a incentivar una confianza ciega, véase mítica, en el progreso de Occidente, Herzog apelaría entonces a la configuración de relatos emblemáticos que anuncian el fracaso de ese modo de pensamiento exclusivamente positivista y emprenden salidas posibles. Esto es, la recuperación y la reivindicación de un pensamiento mágico. El realizador alemán buscaría así reencantar un mundo sometido a un discurso racional y científico, devolverlo a un mundo mítico pre-moderno. “En el medio del cine, dice el cineasta, soy hostil a (al oficio de) la Historia, busco más bien volver ... a los sueños cinematográficos y, tal vez, a una nueva Creación” (Carré, 2008, p. 223). Gabrea (1986) ha llegado de esta forma a afirmar que el cine del realizador alemán es una “ceremonia encantadora” cuya puesta en escena siempre está preguntando: “¿de dónde venimos?, ¿quiénes somos? y, ¿a dónde vamos?” (p. 14).

Las configuraciones míticas son entonces la respuesta que da Herzog a la catástrofe de la modernidad. Representar la catástrofe significa así buscar la destrucción originaria, aquella que concentre arquetípicamente a todas las catástrofes, para con ello establecer un *ethos* colectivo que sobrepase el mero raciocinio científicista ligado a la idea del progreso. Así, Gabrea escribe:

Irónico y pesimista, el cineasta condena a la humanidad contemporánea que no ha sabido preservar el equilibrio capaz de conducir a una dominación de la naturaleza sin esterilizarla. Y sin embargo insinúa ... que poseemos todavía la fuerza de parar nuestra marcha hacia el abismo (1986, p. 21).

A esta idea teleológica del progreso, el filósofo alemán opone una ética de la ruptura, que algunos críticos han catalogado de “mesianismo materialista” (ver a este respecto las obras de Richard Lane o Arno Münster). Esta ética consiste en oponer al orden teleológico un orden de ruptura y resistencia que espera encontrar al final de la catástrofe el lugar de la redención. Esto significaría que entre más rápido la catástrofe llegue a su fin, más rápido un horizonte de posibles sería factible.

En tres filmes, por ejemplo, *Fata Morgana*, *Lessons of darkness/Lektionen in Finsternis* y *The wild blue yonder* se evoca todo un imaginario apocalíptico ligado al progreso de la civilización a través de narrativas fundadas en mitos cristianos y no cristianos. Pero incluso en documentales recientes, como *El diamante blanco/The white diamond* (2006), *Cave of forgotten dreams* (2010) o *Into the inferno* (2016), todos realizados en compañía de científicos, la intervención del realizador y su particular modo de contar una historia reemplaza la aprehensión científica del mundo por una aprehensión mítica, que puede efectivamente pasar por una experiencia mística. De igual forma, en la mayoría de sus películas, los personajes principales se identifican con empresas que resultan fundar mitos no tanto por tratarse de experiencias límite y, en ocasiones, de alto riesgo, sino dado su carácter único. Por ejemplo, la biografía de Kaspar Hauser, la vida del personaje profético de *Corazón de cristal/Herz aus Glas* (1976) o la experiencia de la única sobreviviente de un accidente aéreo en *Alas de esperanza/Julianes sturz in den Dschungel* (2000).

En la cinematografía de Herzog, la catástrofe como fenómeno natural o civilizatorio guarda por lo tanto una fuerte relación con el mito. Es finalmente importante subrayar que esta relación se extiende al dominio cultural si se toma en cuenta su aspecto romántico. En este sentido, no hay que olvidar que si bien el siglo XVIII buscó evacuar a la religión a través de la razón, en el plano simbólico se dio una compensación a través de una estética que sublimaba las catástrofes. Es decir, llevándolas hacia lo trascendental para poder así desligarse de lo meramente natural y afirmar la capacidad de pensar y concebir una totalidad más allá de los objetos sensibles o fenoménicos.⁴ De manera similar, si a partir de los años setenta el discurso postmoderno busca evacuar la idea de un progreso civilizatorio occidental, en el plano simbólico Herzog compensaría esta pérdida a través de una estética que sublimiza la(s)

⁴ Utilizamos el término de “sublime” partiendo de consideraciones kantianas. En este sentido, una catástrofe sublimada a través del arte es el indicio de la presencia de aquella libertad que trasciende leyes naturales y exhibe la naturaleza autónoma e indomable del hombre ante la naturaleza. Ver Kant (2000).

catástrofe(s) provocadas por un proyecto de modernidad y una concepción de lo natural.

Ahora bien, para aprehender a la catástrofe a partir del mito, Herzog recurre a múltiples recursos narrativos y figurativos. Aquí solo nos limitaremos a dos: los personajes y el paisaje. Es también a partir de este doble eje que estableceremos puntos de comparación con algunas películas del cine latinoamericano contemporáneo. Dichas películas pueden enmarcarse en lo que algunos denominan “cine mínimo” (Corro, 2012), otros “suspenseful narratives” (Schroeder, 2016) y otros *slow cinema* (Flanagan, 2008), es decir, películas cuyas historias obedecen a cánones menores (antihéroes o personajes taciturnos y marginales, anécdotas relacionadas con el día a día, atmósferas frías y contenidas) y cuyos dispositivos filmicos buscan jugar con la temporalidad de la narración y de los planos para hacer sentir la duración como un afecto que estaría ligado ya sea a estados postraumáticos o a procesos de memoria (Page & Sánchez, 2012), a afectos ligados a la alienación social, la mortalidad y el desasosiego en la vida contemporánea (Jaffe, 2014), o a contrarrestar la velocidad y la claustrofobia temporal de un mundo regido por un capitalismo que se mide en microsegundos (Luca & Barradas, 2016).

Ahora bien, como la mayoría de películas de Herzog, los filmes latinoamericanos retratan experiencias límite y revelan un tipo de catástrofe. No obstante, difieren o toman cierta distancia respecto del tratamiento mítico de ésta. Además, el discurso sobre la “barbarie” de Occidente desaparece o queda subordinado a catástrofes determinadas por contextos locales o nacionales. En tres de los casos estudiados, por ejemplo, los procesos memoriales aparecen en el centro de estas catástrofes.

Por esta misma razón, a diferencia de la cinematografía de Herzog, los filmes latinoamericanos tienden más hacia la alegoría que hacia el mito. Dicho en otras palabras, en vez de ejemplificar de manera emblemática la catástrofe (narraciones míticas), las películas latinoamericanas aquí analizadas hacen de las catástrofes un medio para codificar la narración y enriquecerla de sentido(s) (narraciones alegóricas). Por lo tanto, estas películas invitan al desciframiento de lógicas narrativas subyacentes que van y vienen entre un sentido literal y otro figurado, entre lo anecdótico y lo social y político, entre lo textual y lo intertex-

tual, entre el mundo narrativo y el mundo extra-narrativo, mientras que las películas de Herzog invitan a presenciar la revelación o la búsqueda de un sentido único, original, trascendente y eterno que no deja por lo tanto de ser misterioso, ambiguo y sublime.⁵

En este sentido, la comparación entre el cine de Herzog y ciertas películas latinoamericanas resulta fundamental para entender dos maneras diferentes de hacer y de concebir el cine. La del realizador alemán y la de su tradición intelectual, que si bien no es homogénea determina de una u otra forma una visión respecto a la catástrofe. Y la de realizadores latinoamericanos, adscritos a una tradición distinta, marcada por historias nacionales propias al continente americano, que determina también una visión particular de la catástrofe. De igual forma, esta comparación, como vía alternativa de análisis, aporta una perspectiva distinta para estudiar elementos propios de la cinematografía de Herzog, así como de la cinematografía latinoamericana.

LOS PERSONAJES DE WERNER HERZOG

Los personajes más emblemáticos de la filmografía de Herzog suelen ser sujetos inadaptados que se encuentran al borde de la locura. Como lo señala Benelli (2014), se trata de personas que “no están en sintonía, por no decir que están en completa rebeldía, con el mundo en el que viven” (p. 90). Esta desadaptación se manifiesta, por ejemplo, en el aprendizaje tardío de Kaspar Hauser, en la actitud profética de Hias, en la megalomanía de Fitzcarraldo, en el anarquismo de los personajes de *También los enanos comenzaron pequeños/Auch Zwerge haben Klein angefangen* (1970) o en la incapacidad de integrarse a un modelo

⁵ Esta dicotomía se aparenta a la distinción entre alegoría y símbolo, que si bien es compleja y polémica resulta apropiada para la interpretación de este corpus. Es preciso señalar que se toma el sentido de alegoría en su versión moderna, es decir, aquella que, a diferencia de la clásica, no se basa en convenciones que permiten hacer una lectura nítida de la relación entre signifiante y significado, sino que explora la separación misma entre signifiante y significado y devela así la destrucción de ciertas convenciones y la búsqueda de nuevas. Ver: Mélon, (1998) y Gerstenkorn (1995).

industrial de explotación de recursos naturales, como es el caso de la comunidad aborigen australiana de *Donde sueñan las verdes hormigas* / *Wo die grünen Ameisen träumen* (1984).

En cada caso, los personajes acaban por forjar una visión de mundo que choca con la realidad y que devela la catástrofe que esa realidad esconde. Es decir, la primacía de la “razón occidental” sobre una naturaleza inexpugnable. En este contexto, los personajes se vuelven impredecibles, herméticos y poco empáticos con el espectador. Además, en la mayoría de los casos, los personajes emprenden empresas casi absurdas que acaban en el fracaso. Trasladar un barco por encima de una montaña, como es el caso de Fitzcarraldo, profetizar un nuevo mundo como es el caso de Hias, tomarse las instalaciones de una institución para llevar a cabo la crucifixión de un simio, como en *También los enanos empezaron pequeños*. Sin embargo, es por esta misma razón que los personajes se vuelven míticos. A pesar de su baja empatía y del fracaso de sus empresas en un mundo donde impera la “catástrofe de Occidente”, Herzog ennoblece sus actos, los vuelve heroicos, sublimiza sus empresas, manteniendo así una cercanía con sus personajes. Basta con tener en mente la imagen de Fitzcarraldo sobre su barco sinfónico al final de una aventura trágica. Más allá de los límites impuestos por la naturaleza, presenciamos este personaje incólume que nos deja ver algo del aspecto trascendental del espíritu desafiante y conquistador del ser humano, por no decir del ser de Occidente.

Otro ejemplo emblemático es Hias, personaje principal de *Cora-zón de Cristal/ Herz aus Glas*. Herzog sublimiza a este trágico profeta introduciendo el mito del apocalipsis. Así, por ejemplo, en una de las primeras escenas, Hias predice que dos hombres van a pasar por sobre dos puentes distintos a un intervalo de unos cuantos segundos. La predicción se cumple y en dos planos contrapicados que podrían alinearse al punto de vista de uno de los personajes que escucha a Hias, se nos muestra a los dos personajes que pasan por encima de los puentes. El espectador es así persuadido de que las predicciones de Hias pueden ser verdaderas y por lo tanto que el personaje puede ser realmente un ser sobrenatural, alguien que está en contacto con un mundo mítico. Además, la instancia narrativa se preocupa también por representar las visiones del personaje. Así, en una de las últimas escenas de la película, el per-

sonaje tiene una visión sobre el final casi completo de la humanidad y esta visión, propia de una experiencia mística, es puesta en escena. Con voz en off, el personaje relata la historia de los únicos sobrevivientes, un grupo de personas que viven aisladas desde hace siglos en dos pequeñas islas y que aún creen que la tierra es plana. Cuando uno de ellos duda, otros lo hacen también y entonces parten de la isla para confirmar o no si al final del horizonte la tierra se acabará en una pendiente. Este relato mítico es presentado a través de un dispositivo cinematográfico que subraya la inmensidad del desafío y lo insólito de la historia. Tomas panorámicas desde un helicóptero muestran cuan pequeño es el hombre respecto a la inmensidad y desmesura del mundo. Además, la *mise en scène* teatral de los personajes sobre la isla los transforma en arquetipos de personajes aventureros.

En este marco dramático me gustaría citar dos ejemplos del cine latinoamericano, *Japón* de Carlos Reygadas (2002) y *Salamandra* de Pablo Agüero (2008). En estas dos películas los personajes también chocan con la realidad o tienen problemas para entrar en sintonía con ella. Sin embargo, en vez de ser mitificados por la instancia narrativa, no dejan de ser antihéroes o personajes ordinarios. Además, en vez de revelar una “catástrofe civilizatoria”, sirven de índices alegóricos de una catástrofe privada y nacional.

“EL HOMBRE” DE JAPÓN

En *Japón*, Reygadas construyó una historia con distintos niveles de interpretación. Empezando por el título, cuyo lazo con la historia es injustificado, el realizador hace una invitación a las múltiples lecturas o a tomar conciencia de la ausencia de una única lectura. Esta pérdida de sentido es una señal de la presencia de un lenguaje alegórico. Así, por ejemplo, Rowlandson (2006) considera que el filme del director mexicano retoma una alegoría ya tratada por Juan Rulfo en *Pedro Páramo* relacionada con la naturaleza del autor, del lector y del acto de leer. Si bien esta interpretación resulta convincente, la que hace Epplin (2012) está más relacionada con el tema de la catástrofe. En efecto, dicho autor deduce que en el filme hay una reflexión sobre la reducción de la sociedad al frío mundo del capital, particularmente en

lo que concierne a la entrada arrolladora del neoliberalismo durante la década de los noventa y su instalación incontestable durante los años 2000. En este sentido, nos parece que la película refleja un estado de decadencia e incluso de nihilismo de las elites cultas ante un país regido por el capitalismo neoliberal y por la separación entre el mundo consumista de las urbes y el mundo ritual, humilde y vital, aunque vulnerable, del campo.⁶

El filme se centra en el drama personal de un hombre lisiado y silencioso que atraviesa un proceso de duelo apenas sugerido por la instancia narrativa. Dada la poca información que se nos da sobre él, el personaje, por cierto anónimo, resulta hermético e impredecible. No obstante esto, existe una cierta relación con los personajes atípicos de Herzog. En medio de las montañas (paisaje predilecto de Herzog), en un contexto insólito e inhóspito para un ciudadano, la personalidad de este sujeto, por demás culto y amante del arte, así como su actitud suicida, chocan con un universo campesino, cuyos personajes son simples, humildes, creyentes, pero sobre todo, de mucha vitalidad. Ahora, a diferencia de los personajes del realizador alemán, este sujeto no lleva a cabo ninguna empresa heroica o única. El interés de Reygadas no está puesto en acontecimientos míticos. Está mucho más presente el retrato de una experiencia privada y ordinaria que resalta una pérdida de sentido del mundo urbano de donde viene el personaje.

La naturaleza inhóspita, modelada por riscos, abismos y piedras, así como el encuentro con un caballo muerto en la cima de una montaña, la impotencia sexual, el derrumbe de la casa de la señora que lo acoge, y el accidente del tren en el que esta muere expresan esa catástrofe que circunda al personaje y a lo que este representa. A lo largo del filme su mundo parece deshacerse poco a poco, sugiriendo así un derrumbamiento interior que nos lleva a evocar el derrumbamiento de los ideales comunitarios de las élites cultas urbanas a las que el personaje haría referencia. Uno de los indicios plásticos más elocuentes de este derrum-

⁶ En una entrevista, Reygadas afirma que el personaje está inspirado en un amigo culto de sus padres cuyo “existencialismo” parece ser no más que una frustración ante el hecho de haber renunciado a tener una vida familiar convencional. Ver: Romero (2003).

bamiento es el uso constante de planos subjetivos de larga duración, muchos de ellos con la cámara al hombro mientras el hombre se interna a pie en el campo. Estos planos subrayan la inestabilidad del personaje, pero también su salida del mundo acelerado de la ciudad.

Otro de los indicios es la manera en la que se nos muestran los restos del accidente de tren al final de la película. La escena está filmada con un *travelling* lento hacia adelante en el que la cámara gira esporádicamente para mostrarnos los rastros del incidente a los dos lados de los rieles: la mercancía incendiada, la maquinaria descarrilada, el remolque, las piedras que llevaba el remolque, los cadáveres de los campesinos y el cuerpo de la señora viuda. La banda sonora de esta escena, una pieza de Arvo Pärt, es imponente y dramática. Con todo ello se logra hacer una hipérbole del acontecimiento al punto de acentuar su lado catastrófico. En otras palabras, si bien la puesta en escena es minimal, la condensación de elementos produce un efecto dramático del orden de la catástrofe. Ahora, dado que el accidente tiene un lazo de causa y efecto difícilmente justificable con las acciones precedentes, la escena sirve más de recurso alegórico para evocar el estado de ruina psicológica del personaje principal y la impotencia del mismo frente a un mundo campesino que no solo es humilde sino también precario y vulnerable, a pesar de su vitalidad. Aún más si tenemos en cuenta que este plano se asemeja a los planos subjetivos utilizados a lo largo del filme y que la fuerza de la banda sonora genera una atmósfera de extrañeza y de introspección. Además, el alto grado de estetización y de gravedad dramática de la *mise en scène*, desde la música hasta el lento movimiento de cámara, pasando por el detallismo del decorado, configuran una escena que proyecta la relación entre ruina psicológica, ruina cultural y ruina campesina. Por esta razón, y retomando algunos elementos de Epplin (2012), podría afirmarse que la lógica alegórica interna al filme vuelve sobre la compleja y trágica relación entre la precarización después de la entrada del neoliberalismo de una sociedad agraria, representante de la vitalidad y de la ritualidad de la sociedad en general, con la pérdida de ideales comunes, por el mismo efecto socio-económico, en las capas ilustradas de la sociedad urbana que se ve presa entonces de un sentimiento decadente.

ALBA E INTI EN *SALAMANDRA*

En segundo lugar, podemos citar los dos personajes principales de la película *Salamandra* de Pablo Agüero, Alba y su hijo, Inti. Pero antes, vale la pena recordar, apoyándonos en el estudio de Dufays (2014), sobre la figura del niño en el cine argentino de la postdictadura, que el personaje infantil ha servido de índice alegórico para hablar de la nación argentina. Al representar valores tales como la memoria, la inocencia, el origen y la esperanza, este tipo de personajes puede llegar a vehicular una reflexión sobre la nación. Además, las historias contadas desde el punto de vista del niño suelen poner en escena una mirada, a la vez mágica e ingenua, que desarticula el mundo de convenciones de los adultos, y en esa pérdida de sentido aparecen elementos que pueden prestarse a lecturas alegóricas.

Si bien la relación entre personaje infantil e historia nacional no es obvia en el filme de Pablo Agüero, existen indicios que nos llevan a evocar esa relación. Alba acaba de salir de un hospital psiquiátrico y, en rebelión a la vida rutinaria y represiva de la ciudad, busca en un pueblo del sur, “El Bolsón”, alternativas en donde llevar una vida más libre y esperanzadora con su hijo. No obstante, las alternativas resultan ser pocas y el viaje se transforma en un martirio. Hasta aquí, y volviendo a Herzog, se podría hacer un paralelo con *Stroszek* (1977), cuyo personaje principal viaja a Estados Unidos buscando recomenzar su vida y se encuentra con una situación similar o quizás peor a la de antes. Sin embargo, no será una “modernidad” capitalista la que acabará por desestabilizar la vida de Alba e Inti, como sí sucede con *Stroszek*, sino la búsqueda misma de alternativas en un espacio de extrema precariedad. “El Bolsón” resulta ser un refugio inhóspito y algo hostil. Es en este contexto que surgen líneas de lectura relacionadas con la historia de Argentina. “El Bolsón” parece concentrar en un solo lugar la crisis económica de inicios de siglo XXI y el pasado dictatorial del país. Recordemos que “El Bolsón” representó una alternativa al exilio para muchos militantes de izquierda durante la dictadura.

Más allá de tener una relación con un proyecto de modernidad, la catástrofe de la historia de *Salamandra* es entonces el estado de vulnerabilidad en el que se encuentran estos personajes en un contexto

regional particular. De la misma manera, más allá de buscar un registro mítico, representado, en el caso de *Stroszek*, por un personaje extraordinario, Agüero desmitifica la narración. Los personajes de *Salamandra* no son los únicos en buscar alternativas en “El Bolsón”. De igual forma, Inti no es el único que sobrevive a la vida que le propone su madre. No solo hay en el poblado otros niños pobres, sino también otros niños de clase media que deben adaptarse a la vida alternativa de sus padres en un lugar poco hospitalario. El ideal de una Argentina diferente o alternativa, encarnado por el viaje de la madre pero mirado desde los ojos del personaje infantil, se transforma en un sueño más bien oscuro.

En efecto, el director argentino opta por un cine de tintes naturalistas y modernistas que enrarece el mundo de los adultos. Así, por un lado, la historia es contada desde el punto de vista del personaje más vulnerable, Inti. Y, por otro lado, esta misma vulnerabilidad se expresa de forma filmica a través de una narración que tiende a la discordancia. Es decir que la intriga se va desdibujando a medida que se dejan cabos sueltos. De hecho, el uso de falsos empalmes o falsos *raccord* acentúa este fenómeno. La progresividad de la historia está constantemente en tela de juicio, o podríamos decir que está, como los personajes y como los ideales de los padres, en una situación de precariedad.

Retomando las dos comparaciones realizadas, se tiene como resultado que el principal rasgo diferenciador entre los personajes de Herzog y los personajes de los dos filmes latinoamericanos es la falta de un ennoblecimiento mítico o de una experiencia mística. Si bien en los dos casos los personajes chocan con una realidad que no responde a sus deseos y que representa, de una u otra forma, un estado de catástrofe, la respuesta en el caso de los filmes latinoamericanos no pasa por el mito sino por retóricas modernistas en donde la alegoría y la experimentación narrativa juegan un papel predominante. Lo más interesante de este fenómeno es que estas dos películas constituyen indicios representativos del cine latinoamericano que explora personajes herméticos en situaciones límite y en zonas inhóspitas y hostiles. De hecho, este corpus se podría ampliar a dos películas más, *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa. En estas dos películas, los dos personajes, Raúl Peralta y Fausta, viven en contextos sociales que remiten a momentos de alto terror, la dictadura en Chile y

los años de “terrorismo de Estado” durante la década de los noventas en Perú y sus consecuencias. En este marco histórico, la fría obsesión de Raúl Peralta por volverse una celebridad y el enmudecimiento de Fausta sirven de alegorías de esos periodos históricos.

EL PAISAJE EN WERNER HERZOG

En lo que concierne al tratamiento del paisaje cabe anotar que este es, en la cinematografía de Herzog, el principal medio figurativo para hacer evidente la inminencia de una catástrofe. La naturaleza está allí como un vampiro hambriento a punto de tragarse el barco de Fitzcarraldo, como un horizonte abismal a punto de absorber la frágil mirada soñadora de Kaspar Hauser, como la señal profética de la destrucción del mundo de Hias y del mundo del realizador en *Lessons of darkness/Lektionen in Finisternis* (1991). El paisaje está ahí como la prueba de una naturaleza y de un universo sobrehumanos, inexpugnables e indiferentes al mundo de los humanos. A través del paisaje, los personajes, o incluso el realizador cuando este es el narrador, transformados en seres efímeros e insignificantes ante la impasibilidad de la naturaleza, acaban siendo conducidos al asombro, al riesgo, al miedo y a la afirmación de la vida en la evocación de la muerte.⁷

El paisaje parece entonces representar lo radicalmente otro del ser occidental. O, para ser más precisos, el paisaje, en tanto que representación plástica de algo que sobrepasa el mundo de los humanos, la naturaleza, sea esta salvaje o urbana, es una señal de la existencia de ese exceso de lo natural en el mundo de los humanos. Sin embargo, el paisaje en los filmes de Herzog es también la huella de un pasado mítico. Como lo indica Koch:

⁷ Según Prager (2010, p. 100) esta paradoja es central en la cinematografía de Herzog quien no solo busca explorar los riesgos y peligros de un universo indiferente, sino de vivir una experiencia de vida en el encuentro cercano con la muerte.

El paisaje se transforma en una distante, vaga e inquietante memoria de un estado primario perdido, en el que idílica y poderosamente el individuo y el mundo ... son todavía facetas de una misma sensación, que no es ni moral ni política (2014, p. 82).

En suma, a través del mito, el exceso de la naturaleza vuelve al mundo de los humanos como aquello que le es a la vez propio y excesivo, originario y extraño. Es quizás por esta razón que el cineasta ha señalado que sus paisajes reflejan lo que podría llegar a ser el “alma humana” (Cronin, 2012, p. 176), “literalmente paisajes interiores”, diríamos nosotros, del exceso y de la experiencia mística propia a sus personajes. La naturaleza es así sublimada como un territorio a la vez descomunal, vertiginoso e inhumano y como un exceso interior a lo humano, como esa catástrofe mítica, y hasta cierto punto divina,⁸ que sella la trágica convivencia del hombre y la naturaleza. A este respecto, Gabrea (1986) señala que el tratamiento dado al paisaje en la obra de Herzog es propio de una filosofía panteísta. Los paisajes serían señales de una inmanencia de lo divino en el mundo. Son por lo tanto metáforas de estados interiores de los personajes y también “paisajes del espíritu”, paisajes imaginados y nostálgicos que simbolizarían esa unión mítica de todas las cosas con lo divino.

Para lograr su objetivo, Herzog ha venido insistiendo en la necesidad de filmar el paisaje de tal forma que el espectador no pueda reconocerlo. Lejos de los clichés al estilo Discovery Channel, el director alemán busca estimular la sensación extraña de abrir los ojos por primera vez (Prager, 2010), de buscar en cada plano paisajístico el origen del mundo. Recordemos las escenas meditativas en *Corazón de cristal/Herz aus Glas* (1976). Con ello quiere combatir el lenguaje convencional de la televisión, el cual, según el propio cineasta, nos está matando, así como todo

⁸ El carácter divino de la imagen guarda una fuerte relación con el discurso religioso. Esta relación debería ser analizada con mayor detalle y por lo tanto merecería una reflexión aparte que no podemos incluir aquí. Sin embargo, algunas pistas respecto al reencantamiento del mundo a través de un discurso de tintes religiosos en el contexto de la producción cinematográfica de los países de Europa del norte puede encontrarse en Coates (2003).

lenguaje categórico y académico, del cual desconfía profundamente. Por la misma razón, los paisajes en las películas de Herzog no son reconfortantes o tranquilizadores, todo lo contrario, aparecen abrumadores y desafiantes. Para ello busca lugares inhóspitos y los filma utilizando planos panorámicos monumentales o desmesurados y bandas sonoras con profunda carga dramática. Estos recursos acaban por desfamiliarizar el paisaje y por generar una experiencia imaginativa, sensitiva y, en cierta forma, espiritual. Recordemos que Herzog dirige sus imágenes hacia una apreciación sensorial y solo en segunda instancia hacia una comprensión racional (Prager, 2010, p. 51). En este sentido, los paisajes de Herzog estimulan la contemplación. No por ello los paisajes del cineasta alemán dejan de ser narrativos y metafóricos. Existe más bien una tendencia hacia la contemplación y la atracción cinematográfica sin por ello pretender eliminar la función narrativa del paisaje.⁹

De nuevo trataremos de buscar resonancias de este tipo de tratamiento figurativo del paisaje en dos películas del cine contemporáneo latinoamericano. Abordaremos primero *El abrazo de la serpiente* (2015) de Ciro Guerra y luego *Jauja* (2014) de Lisandro Alonso.

EL PAISAJE EN *EL ABRAZO DE LA SERPIENTE*

En *El abrazo de la serpiente* el paisaje de la amazonia juega un rol central. La naturaleza es a la vez un medio violento de difícil supervivencia y un lugar que promete la salvación. Como si fuera un filme de Herzog, la búsqueda de la planta sagrada que emprenden los dos exploradores occidentales en diferentes épocas junto con sus guías locales se transforma en un viaje mítico al interior de la selva. Si bien en este viaje los personajes descubren una catástrofe demográfica, –la desaparición de buena parte de las comunidades de la amazonia por causa de la intervención de Occidente–, el filme no gira en torno al mito de Occidente, entendido este como el mito del progreso. No obstante, como el cine del realizador alemán, Ciro Guerra busca hacer

⁹ Retomamos la reflexión de Lefebvre (2006, p. XII), quien señala que Eisenstein distinguía en el paisaje una tensión entre narración y contemplación, entre decorado de fondo y atracción cinematográfica.

hincapié en un lenguaje mítico ajeno al lenguaje instrumental de Occidente. Pero a diferencia de éste y sus “paisajes interiores del exceso”, Ciro Guerra explora la mitología de las comunidades amazónicas, su paisaje interior. En este sentido, la naturaleza no aparece como un otro salvaje y peligroso, fatalidad del hombre occidental, sino como un elemento natural que no excede lo humano sino que está en comunión con él. La naturaleza es así humanizada a través de los personajes al punto de tener voz propia.

Como lo señalamos anteriormente, Herzog también humaniza el paisaje como aquello que es a la vez propio y ajeno a lo humano. No obstante, la naturaleza no deja de representar ese exceso inhumano. “En las películas de Herzog, el cielo no sufre con nosotros, nos abandona a nuestro destino de mortales”, escribe Prager (2010, p. 99). Por el contrario, en la película de Ciro Guerra, la humanización del paisaje le da voz a la naturaleza a través de los personajes indígenas, quienes develan una selva inconmensurable y originaria que escucha, siente y responde.

Una de las secuencias más elocuentes a este respecto es aquella en la que tomas aéreas de la selva aparecen a través de la boca de Karamakate, uno de los personajes indígenas. En esta secuencia, antes de revelarnos imágenes asombrosas provenientes de los archivos de la NASA sobre el universo y sus orígenes, planos panorámicos aéreos nos muestran el espesor de la amazonia y la extensión de su río. Todo con una banda sonora grave que mezcla además cantos indígenas y ruidos provenientes de la selva y del universo. Estas imágenes aparecen después de la toma de “caapi”, un brebaje indígena. De esta forma, Guerra parece darle a la naturaleza una voz profundamente ligada a un imaginario mítico indígena. Como en el cine de Herzog, estas imágenes tienen magia y misticismo, vuelven a encantar al mundo, pero, por decirlo de alguna forma, su magia es chamánica. Existe por lo tanto una resonancia con el panteísmo de Herzog y, sin embargo, Guerra busca valorizar el politeísmo mítico de las comunidades indígenas.

Cabe a su vez señalar que el colorido de esta secuencia contrasta con el blanco y negro del resto de la película. Según el propio realizador, el uso del blanco y negro es una marca indicial de las fotografías de los exploradores occidentales que llegaron a esta zona de América, así como manifiesta también simbólicamente la dificultad y los limitan-

tes que tenían dichos exploradores para entender el mundo selvático y abrirse a él (Rodelo, 2016). En este sentido, al contrario de las películas del realizador alemán, la naturaleza es ajena a Occidente. No es excesiva, sino simplemente es incomprendida.

Es interesante señalar finalmente que en los dos casos, el paisaje presentado a través de la cosmovisión indígena y el paisaje presentado a través de la cosmovisión de los exploradores de la época, hay un filtro narrativo: los personajes. Este filtro supone un tratamiento del paisaje más racional o, para ser más precisos, más alegórico que sensitivo. Los personajes encarnan una naturaleza incomprendida por Occidente. En consecuencia, la representación del paisaje tiende más hacia su función narrativa y moral que hacia su función contemplativa. El filme presenta entonces un tamiz discursivo propio de una reconstrucción histórica y alegórica que difiere de la narrativa sensorial y mística de Herzog.

EL PAISAJE EN *JAUJA*

Entre sueño y realidad, entre fantasía y alegoría, *Jauja* nos propone una historia extraña. Un capitán danés se encuentra en el extremo sur de Argentina en el contexto de la conquista del desierto de la segunda mitad del siglo XIX. En este espacio inhóspito y hostil en el que se está produciendo un genocidio, el capitán danés pierde a su hija. Parte entonces en su búsqueda pero a medida que se interna en la pampa la naturaleza se torna extraña e irreal. Al final de la historia no es claro si todo ha sido el sueño de una joven danesa contemporánea nuestra, quien en ese sueño habría sido la hija del capitán.

Si bien la historia es extraña, la propuesta de Lisandro Alonso parte de un contexto histórico preciso, la conquista del desierto, y de una premisa en la que se pone en tela de juicio la mitología del imaginario colonialista. Desde el inicio de la película se nos explica que si bien “Jauja” era para los antiguos una tierra mitológica que prometía abundancia y felicidad, en realidad se trataba de una leyenda y que todos los que intentaron encontrarla se perdieron en el camino. Esta premisa se mantiene a lo largo de la película pero es contada de una forma oblicua y alegórica. El filme busca así desmitificar el imaginario colonial y cuestionar la catástrofe demográfica que provocó.

Por esta razón la representación del paisaje resulta ser a la vez mítica y banal, monumental pero también ordinaria. Desde el punto de vista plástico, Lisandro Alonso confronta planos fijos de alta profundidad de campo que enaltecen el paisaje con tres aspectos figurativos que lo banalizan: una puesta en escena repetitiva, un marco de fotografía de la época y una colorimetría extremadamente fría. Vamos punto por punto. Primero, los personajes, sobretodo el capitán, pasan generalmente de un primer plano a un último, perdiéndose en el horizonte. Este tipo de secuencias se encuentran también en algunas películas de Herzog. En *The dark glow of the mountains/Gasherbrum* (1985), por ejemplo, la pareja de escaladores se pierden poco a poco en el horizonte dejando a la vista solo el blanco de la montaña. En los dos casos el paisaje es monumental, abrumador, desafiante e inhumano. Sin embargo, en el filme de Lisandro Alonso esta puesta en escena no es única, como en el caso de la película del realizador alemán, sino que se repite una y otra vez, haciendo sentir un afecto de duración, de lentitud, de somnolencia al punto que el paisaje deja de señalar ese exceso de lo natural, esa revelación mística, y pasa a ser algo onírico. Segundo, Alonso utiliza un marco cuadrado de época que no solo reduce el panorama del paisaje sino que agrega un efecto hiperrealista a la imagen. El paisaje parece estar siempre contenido en una foto fija de época que apenas si puede expresar algo de movimiento. Y, tercero, el realizador argentino dio predominio a colores que enfrían la imagen. El paisaje parece entonces más homogéneo y plano. Dicho de otra manera, estos dos últimos efectos restan sublimidad o trascendencia al paisaje. No está de más decir que la importante profundidad de campo también aplanan el paisaje. En este sentido, más que una naturaleza viva y salvaje, el paisaje de la película parece querer evocar una naturaleza muerta o en agonía. Todo esto hace que se incite a la contemplación del paisaje, tal como en las películas de Herzog. Sin embargo, a diferencia de ellas, estos recursos plásticos reafirman una alegoría, la de un mundo en estado de expiración a causa de la “conquista del desierto” y de la falacia del mito del imaginario colonialista. De hecho, el montaje no estático y no repetitivo de la secuencia de la niña danesa que despierta dicta también el fin de ese mundo, pero también el fin del paisaje como elemento plástico, como si el mundo decimonónico hubiera desaparecido y con él el paisaje y sus elementos inquietantes.

Tanto *El abrazo de la serpiente* como *Jauja* tratan el paisaje como un elemento híbrido, a la vez mítico y alegórico. Su carácter alegórico las distancia del carácter meramente sensitivo, místico y simbólico de la cinematografía de Herzog. De igual forma, la naturaleza no aparece como un medio salvaje y excesivo en sí mismo, sino como un horizonte en el que la historia de hechos catastróficos se cruzan con imaginarios míticos propios a cosmovisiones particulares. A su manera, las dos películas se distancian de la narración mística de los filmes de Herzog. A estas dos películas podría sumarse el último documental de Patricio Guzmán, *El botón de nácar* (2016), en donde el paisaje cobra un sentido alegórico a la luz de la historia y la memoria del pueblo mapuche a pesar de una catástrofe demográfica heredada de la colonia.

DE WERNER HERZOG AL CINE LATINOAMERICANO

Retomando los análisis que hemos venido proponiendo vale la pena remarcar algunas diferencias puntuales. Primero que todo, el tono del cine del realizador alemán es, en general, mayor, y responde a preguntas profundas sobre la civilización occidental, su barbarie y su catástrofe. En cambio, el cine latinoamericano, visto a través de un corpus reducido y contemporáneo, parece buscar tonos menores, responde a preguntas determinadas por historias privadas, comunitarias o nacionales que develan catástrofes nacionales. Esta diferencia puede que tenga raíces culturales. En efecto, como lo dijimos al principio, el cine de Herzog nace en un momento específico de la historia alemana. El contexto histórico del cine contemporáneo latinoamericano es distinto y en él la recuperación de la historia y de la memoria a nivel local e incluso a nivel íntimo resultan cruciales. Por esta misma razón, el reencantamiento místico de la naturaleza y su mitificación a través de la imagen en movimiento no resulta ser un recurso frecuente, si bien el mito como tema es abordado. No obstante, la fascinación por los personajes que se encuentran al límite de la demencia en un contexto inhóspito y hostil, así como el apego a la desmesura de los paisajes son aspectos que circulan en los dos corpus.

Por otro lado, cabe también señalar que en tres de los filmes citados (*Japón*, *Salamandra* y *Jauja*) la duración, en tanto que afecto, tiene un

valor central en el desarrollo de sus discursos filmicos. Dicho valor rompe en buena medida con narrativas más convencionales o clásicas, mientras que en la cinematografía de Herzog este valor, si bien es importante, no debilita las convenciones narrativas. Estas son erosionadas por otros valores, principalmente el de la sublimación estética. Es finalmente importante recalcar que en la lentitud y la contención de las películas latinoamericanas resalta la presencia alegórica de procesos ligados al trauma y a la memoria. Sería necesario, sin embargo, hacer un estudio más detallado de la duración en las dos cinematografías para establecer distinciones más certeras respecto al *slow cinema* latinoamericano y la cinematografía del realizador alemán desde el punto de vista estilístico y político.

Referencias bibliográficas

- Benelli, D. (2014). The cosmos and its discontents. En T. Corrigan (Ed.), *The films of Werner Herzog. Between mirage and history* (pp. 89-104). Nueva York: Routledge.
- Benjamin, W. (2002). *Charles Baudelaire* (trad. J. Lacoste). Paris: Payot.
- Carré, V. (2008). *La quête anthropologique de Werner Herzog: documentaires et fictions en regard*. Estrasburgo: Presses universitaires de Strasbourg.
- Coates, P. (2003). *Cinema, religion and the romantic legacy*. Aldershot: Routledge.
- Corro, P. (2012). *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Curato propio.
- Cronin, P. (2012). *Werner Herzog: a guide for the perplexed*. Londres: Faber and Faber.
- Dufays, S. (2014). *El niño en el cine argentino de la postdictadura 1983-2008: alegoría y nostalgia*. Woodbridge: Tamesis.
- Epplin, C. (2012). Sacrifice and recognition in Carlos Reygadas's *Japón*. *Estudios Mexicanos*, 28(2), 287-305. DOI: 10.1525/msem.2012.28.2.287
- Flanagan, M. (2008). Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema. *16:9*, 6(29). Recuperado de http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm

- Gabrea, R. (1986). *Werner Herzog et la mystique rhénane*. Lausana: L'age d'homme.
- Gerstenkorn, J. (1995). *La métaphore au cinema: les figures d'analogie dans les films de fiction*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Jaffe, I. (2014). *Slow movies: countering the cinema of action*. Nueva York: Wallflower.
- Kant, E. (2000). *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (Trad. R. Kempf). Paris: Flammarion.
- Koch, G. (2014). Blindness as insight: visions of the unseen in *Life of silence and darkness*. En T. Corrigan (Ed.), *The films of Werner Herzog. Between mirage and history* (pp. 67-88). Nueva York: Routledge.
- Lefebvre, M. (2006). *Landscape and Film*. Nueva York: Routledge.
- Luca, T., & Barrada, N. (2016). *Slow cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Mélon, M.-E. (1998). Gribiche ou la leçon de choses. Note pour une théorie de l'allégorie au cinema. 1985. *Revue de l'Association française de recherches sur l'histoire du cinema* [No. especial "Jacques Feyder"], 73-98.
- Page, J., & Sánchez, I. (2012). Temporalities in latin american film. *Arizona journal of hispanic cultural studies*, 16, 203-210. DOI: 10.1353/hcs.2012.0014
- Prager, B. (2010). Landscape of the mind: the indifferent earth in Werner Herzog's films. En G. Harper (Ed.), *Cinema and Landscape*, (pp. 89-101). Bristol: Intellect.
- Prager, B. (2011). *The cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth*. Londres/Nueva York: Wallflower Press.
- Rodelo, A. (1 de agosto de 2016). Entrevista con Ciro Guerra. *La patria*. Recuperado de <http://www.lapatria.com/node/198725>.
- Romero, M. (20 de abril de 2003). *Japón se llama así porque quise evocar al sol naciente*. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2003/04/20/06an1esp.php?printver=0>
- Rowlandson, W. (2006). The journey into the Text: reading Rulfo in Carlos Reygadas's 2002 feature film *Japón*. *The modern language review*, 101(4), 1025-1034. DOI: 10.2307/20467026.
- Schroeder, P. (2016). *Latin-american cinema, a comparative history*. Okland: University of California.

Walter, F. (2008). *Catastrophes. Une histoire culturelle, XVIe-XXIe siècle*. Paris: Le Seuil.

Filmografía

- Buye, M. (Productor), & Alonso, L. (Director). (2014). *Jauja* [Película]. Argentina, Estados Unidos, Francia Dinamarca, México, Holanda: 4L, Fortuna films, Kamoli Films, Perceval Pictures, Mantarraya, Les films de Worso, The Match Factory, Massive.
- Chavarrías, A. et al. (Productor), & Llosa, C. (Director). (2008). *La teta asustada* [Película]. España, Perú: Oberón Cinematográfica, ICIC.
- Ciuffo, A., & Nelson, E. (Productor), & Herzog, W. (Director). (2010). *Cave of forgotten dreams* [Película]. Alemania, Canadá, Estados Unidos, Reino Unido: Creative differences, History Films, Arte, Werner Herzog Filmproduktion.
- Corredor, J. D. (Productor), & Guerra, C. (Director). (2015). *El abrazo de la serpiente* [Película]. Colombia, Venezuela, Argentina: Ciudad lunar.
- Herzog, R. (Productor), & Herzog, W. (Director). (2006). *El diamante blanco* [*The white diamond*]. Alemania, Japón, Reino Unido: Marco Polo Film, NDR, NHK.
- Herzog, W. (Productor y Director). (1971). *Fata morgana* [Película]. República Federal de Alemania: Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. (Productor y Director). (1970). *También los enanos comen zaron pequeños* [*Auch Zwerge haben klein angefangen*] [Película]. República Federal de Alemania: Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. (Productor y Director). (1972). *Aguirre o la cólera de Dios* [*Aguirre, der Zorn Gottes*] [Película]. República Federal de Alemania: Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. (Productor y Director). (1974). *El enigma de Kaspar Hauser* [*Jeder für sich, und Gott gegen alle*] [Película]. República Federal de Alemania: Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. (Productor y Director). (1976). *Corazón de cristal* [*Herz aus Glas*] [Película]. República Federal de Alemania: Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. (Productor y Director). (1977). *La souffrière* [Cortometraje]. República Federal de Alemania: Werner Herzog Filmproduktion.

- Herzog, W. (Productor y Director). (1977). *Stroszek* [Película]. República Federal de Alemania: Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. (Productor y Director). (1985). *The dark glow of the mountains [Gasherbrum]* [Película]. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion, Süddeutscher Rundfunk.
- Herzog, W. (Productor y Director). (1984). *Donde sueñan las verdes hormigas [Wo die grüne Ameisen träumen]* [Película]. República Federal de Alemania, Australia: Werner Herzog Filmproduktion, Project Filmproduktion.
- Herzog, W. (Productor y Director). *Fitzcarraldo* [Película]. República Federal de Alemania, Perú: Werner Herzog Filmproduktion, Wildlife Peru.
- Herzog, W. et al. (Productor), & Herzog, W. (Director). (1990). *Ecós de un reino siniestro [Echoes from a sombre empire- Bokassa]* [Película]. Alemania, Francia: Films sans frontières, Sara filmproduktion, Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. et al. (Productor), & Herzog, W. (Director). (1991). *Lessons of darkness [Lektionen in Finsternis]* [Película]. Francia, Reino Unido, Alemania: Canal +, Première, Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. et al. (Productor), & Herzog, W. (Director). (2000). *Alas de esperanza [Julianes sturz in den Dschungel]* [Película]. Alemania, Reino Unido: BBC, Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. et al. (Productor), & Herzog, W. (Director). (2005). *The wild blue yonder* [Película]. Alemania, Francia, Reino Unido, Austria: Werner Herzog Filmproduktion, BBC, France 2, West Park Pictures Filmproduktion.
- Larraín, J. (Productor), & Larraín, P. (2008). *Tony Manero* [Película]. Chile, Brasil: Fábula, Latina Estudio Prodigital.
- Reygadas, C. (Productor), & Reygadas, C. (Director). (2002). *Japón* [Película]. Alemania, Holanda, España, México: No dream cinema, Mantarraya, HBF, Solaris Films, IMCINE.
- Rosselot, V. (Productor), & Guzmán, P. (Director). (2016). *El botón de nácar* [Película]. Francia, España, Chile, Suiza: Atacama, Valdifica films.
- Scenna, L. (Productor), & Agüero, P. (Director). (2008). *Salamandra* [Película]. Argentina, Alemania, Francia: JBA-Rohfilm

Singer, A., & Stipetic, L. (Productor), & Herzog, W. (Director). (2016). *Into the inferno* [Película]. Alemania, Canada, Reino Unido: Matter of fact media, Spring films, Werner Herzog Filmproduktion.