



## **Werner Herzog: Grizzly Man y la excepción a la tradición documental.**

Tesis para optar al grado de Licenciado en Cine y Título de Cineasta con especialidad en Dirección de Fotografía y Posproducción de Imagen y Sonido

**Presentada por:  
Eliott e. Olivares Riffo**

**Profesor guía:  
Iván Sanhueza Díaz**

**Diciembre 2010**

## **Agradecimientos**

Deseo exponer un profundo sentimiento de gratitud hacia las personas que fueron un apoyo importante para el desarrollo de este trabajo. Involucrados directa o indirectamente, con altos y bajos, su apoyo y dedicación fueron fundamentales para concluir esta etapa académica. Me refiero principalmente a mí círculo familiar: mis abuelos Ana y Lolo, y mis padres, Ivette y Blas.

De forma muy especial quisiera agradecer a mi pareja Carolina por estar constantemente alentándome a creer en los procesos académicos y por ser de vital importancia su apoyo incondicional para afrontar esta investigación, brindándome paciencia y cariño. No puedo dejar fuera a su madre, Ana, quien también estuvo presente en estos cinco años de estudio.

A los docentes involucrados en esta tesis, al profesor guía Iván Sanhueza y a Edgar Doll, por estar dispuestos a invertir tiempo y conocimiento para guiarme y llevar a cabo una buena labor. También al profesor Udo Jacobsen por su fundamental y desinteresado aporte de textos muy importantes para este estudio.

Por último, a los realizadores cinematográficos que apuestan por un cine distinto al que abunda en las salas comerciales, por correr el riesgo y defender ante todo sus ideas.

## Índice

Introducción.....	5
Metodología.....	8
Capítulo 1: El realizador y su contexto	
Werner Herzog, el mito.....	9
El Nuevo Cine Alemán.....	10
La verdad extática.....	13
Capítulo 2: El documental	
Tradición documental: inicios, emblemas y contrastes...	15
Hermanos Lumiere.....	16
Robert Flaherty.....	18
Distancia del Cinéma vérité.....	21
El documental, intento de una definición teórica.....	23
Modalidades documentales según Nichols.....	29
Modalidad Expositiva.....	30
Modalidad Interactiva.....	31
Modalidad Reflexiva.....	33
Capítulo 3: El falso documental	
Una mirada teórica aún no resuelta.....	36
Orson Welles y el disfraz mediático.....	37
Contexto actual de la sospecha de las imágenes.....	39
Herramientas para la falsificación.....	42
Capítulo 4: Análisis cinematográfico de Grizzly Man	
Análisis del relato.....	44
Ironía.....	45
Viaje.....	49
Confesión.....	51
El personaje Timothy Treadwell	
Personaje como persona.....	53
Personaje como rol.....	55

Personaje como actante.....	57
Análisis de la puesta en escena	
Voz over.....	60
La música.....	62
Entrevista y re-creación.....	65
Análisis por escenas.....	66
Capitulo 5: El film como documental y como falso documental	
Bajo el prisma documental.....	75
Bajo el prisma de falso documental.....	78
Conclusiones.....	83
Anexos.....	90
Ficha técnica.....	93
Filmografía.....	94
Bibliografía.....	92

## Introducción

*“... el propio Herzog ha explicado muchas veces que para él es muy difusa la línea que separa el documental y la ficción, y que no distingue, a la hora de hacer obra, entre uno y otra; además, cuando uno se interna en su producción documental, se hace evidente que la sustenta una misma visión del mundo y del cine que su más conocida obra de ficción”<sup>1</sup>.*

Al acercarnos al universo del cine vislumbramos una innumerable gama películas muy diversas y diferenciadas entre sí, que a lo largo de la historia han sido catalogadas de acuerdo a sus tópicos y formas estéticas en géneros independientes. En la base de estas clasificaciones se encuentran, opuestas en su visión más superficial, la forma documental y la forma de ficción. Existe en un inconsciente colectivo generalizado la aceptación de fronteras entre estas dos vías de realización cinematográfica que conducen a un distanciamiento, a una diferenciación obligada para ser exhibidas a los espectadores.

La forma documental posee en su historial una tradición institucional que se arrastra desde la aplicación de la palabra <<documental>> a ciertos tipos de películas que se construyen y generan una propuesta sobre el mundo histórico. Es, precisamente el documental, la forma de representación que goza de beneficios con respecto a los espectadores que convergen en el pacto de confianza que se produce al momento de visionar la obra. Desde hace algunas décadas, algunos autores han puesto en tela de juicio la reconocida objetividad que posee el documental; la misma objetividad que luego fue traspasada al mundo del reportaje televisivo y que utilizaba formas similares para exponer los acontecimientos.

El autoreflexionar sobre la forma cinematográfica, como es el caso de Orson Welles en su película “F” for fake<sup>2</sup>, lleva a establecer condiciones para el surgimiento de nuevos documentales de carácter reflexivo o falsos documentales que pretenden generar consciencia en el espectador en relación a las posibilidades de la representación cinematográfica y un cuestionamiento directo a la objetividad y a la verdad absoluta en los documentales. Es así como en la actualidad vivimos en una etapa en donde la sospecha toma protagonismo fundada en fraudes televisivos o en documentales que generan una reflexión sobre el medio cinematográfico y que en ocasiones han utilizado sin escrúpulos el

---

<sup>1</sup> Weinrichter, Antonio. *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Editorial ocho y medio. 2007,p.22

<sup>2</sup> F For Fake. Orson Welles, 1973.

mundo histórico y manipulado a su favor ciertos hechos que luego han sido descubiertos.

Es en este contexto donde se establece la figura del singular director alemán Werner Herzog, quien ha reflejado en toda su carrera un profundo interés tanto en el documental como en la ficción, moviéndose intencionalmente entre las supuestas fronteras que los dividen para generar la peculiaridad de sus obras.

Esta investigación se edifica sobre una pregunta central que se origina en consecuencia de una constante revisión de las películas de Werner Herzog y recae específicamente en un film: Grizzly Man. Werner Herzog, 2005. EEUU.

¿Grizzly Man, ganador del Sundance Film Festival 2005, es un documental o es un falso documental?

La pregunta formulada nos presenta el conflicto actual con respecto a la sospecha. El hecho de que recaiga específicamente sobre una obra de Werner Herzog, conlleva intereses que responden a la necesidad de exponer un ejemplo concreto capaz de contener la mirada del realizador alemán y el peso de toda su obra.

La forma de responder esa pregunta comprende la revisión, desde una perspectiva histórica y teórica, tanto de la tradición documental como del falso documental. Ambos poseen particularidades reconocibles que servirán como soporte para el estudio de la obra, como también es preciso llevar a cabo un análisis tanto de la puesta en escena como del relato para identificar los componentes que despliega Werner Herzog en su película. .

De la pregunta que da cuerpo a la investigación se desprenden otras relacionadas directamente al contenido teórico que sustentará el estudio. De allí la necesidad de ahondar en la tradición documental; identificando una posible definición, revelando sus características y dé paso analizando de qué manera el realizador alemán se ubica en la tradición para hacer uso de estas herramientas. Herzog, construye películas que simultáneamente parecen romper con esa práctica institucional, generando una dualidad, una atmósfera nebulosa que conjuga elementos reconocidos en la forma documental como en la forma ficción para contar sus historias y crear personajes que, como es el caso de Grizzly Man, viven al margen de la sociedad.

De igual manera, en la misma dirección, el estudio busca profundizar en el falso documental, identificando sus principales rasgos y objetivos para establecer estos elementos y, por medio del análisis, posicionarlos o descartarlos de la obra del cineasta alemán. El objetivo es establecer cuáles son los mecanismos que Werner Herzog va tomando de estas dos vertientes, documental y falso documental, y de qué forma se van complementando para construir el film.

Actualmente, el documental ha virado hacia la tecnología del video digital en su proceso total de producción y Herzog no escapa a las posibilidades que brinda esta técnica. La manera de distribución y exhibición sobrepasan las salas para llegar de una manera más directa al espectador mediante plataformas web, el DVD, la televisión, museos, etc. Lo que significó en su momento, el replanteamiento de la manera en que se realizaban los documentales con la llegada de equipos de filmación más ligeros en los años 60, retorna en la discusión vigente del cine digital. Es así, por medio de esta tecnología, que Herzog tiene acceso al material de Timothy Treadwell (personaje principal de *Grizzly Man*) quien se grabó por más de 100 horas con una cámara de video conviviendo juntos a los osos Grizzly y, fue el material seleccionado bajo el criterio del realizador, la parte más importante y rica del film.

Al situar el objeto de estudio en el terreno documental, el estado de la cuestión nos revela que la obra de Werner Herzog representa un vacío en el campo teórico documental dentro de los grandes referentes de contenidos de estudio. Si bien, han surgido textos propios de la obra del cineasta alemán, como es el caso de *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog* de Antonio Weinrichter<sup>3</sup>, o textos del propio realizador como *La conquista de lo inútil*, diario de filmación de Fitzcarraldo<sup>4</sup>, o su leve aparición en textos ligados al nuevo cine alemán, en la tradición teórica documental su obra no tiene repercusión. Es el caso de autores como Nichols, Barnouw, Rabiger, Breschand, Ledo, entre otros.

La motivación principal del estudio viene dada por la admiración de la obra del realizador alemán y la experticia de sus métodos para no sepultar sus películas bajo una clasificación que se sume en la verdad o en la mentira, en el documental o en la ficción. Además de la importancia que posee toda su experiencia cinematográfica, reflejada en sus obras, para una comunidad estudiantil como la nuestra que busca en la experimentación y en la artesanía cinematográfica un medio para la expresión. La pregunta abierta de la investigación pretende responderse en el transcurso de ésta y no dar una respuesta vertiginosa y poco resuelta que sentencie una postura frente al film y que conlleve a un procedimiento de presentar pruebas a favor e ignorar las que vayan en contra.

---

<sup>3</sup> Weinrichter, Antonio. *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Editorial ocho y medio. 2007.

<sup>4</sup> Herzog, Werner. *La conquista de lo inútil. Diario de filmación de Fitzcarraldo*. Buenos Aires: Editorial Antropía. 2008.

## **Metodología**

El plantearse analizar una película específica e identificar en ella la mirada de un autor en particular y los elementos formales que la componen, no aparece a simple vista un método exacto y único que nos permita entrar en el propio estudio con cierta facilidad. Más aún, cuando vamos a tratar temas poco resueltos y con distintas posiciones y matices como es el caso de la tradición documental y el falso documental.

Si el objetivo fundamental de la investigación es establecer si el film *Grizzly Man*, película reconocida como un documental de Werner Herzog (ganadora de premios en festivales como película documental), es realmente un documental o un fake (falso documental), las herramientas que nos lleven a dar respuesta a esa pregunta poseen, más que un método científico, un método ligado íntimamente a la interpretación del objeto de estudio. Se establece de esta manera un método cualitativo que busca primeramente la comprensión empleando la observación, la deducción, la inducción y la verificación. Al ser esta una investigación descriptiva, debe responder por sí misma a una serie de preguntas base relacionadas al objeto de estudio entregando información de cuál es el objeto, cuáles son sus propiedades, donde se ubica, como se compone y de qué manera se relacionan sus partes. Esto conlleva el despliegue de mecanismos como la clasificación, establecer definiciones y realizar comparaciones; bajo un análisis vertical de la obra que genere significado a través de relaciones, oposiciones y el contexto del objeto.

“... mientras la comprensión se ocupa de los significados aparentes, manifiestos o directos, la interpretación se interesa en la revelación de los significados ocultos, no obvios”. (Bordwell, 1995, p.18)

Esta postura de carácter interpretativa busca forjar el conocimiento mediante la subjetividad, indagando en lo no aparente del film, lo inédito, lo potencial. Provocando de esta forma la des-ocultación o revelación, llevándonos a una nueva interpretación tomando en cuenta el análisis, para permitir un diagnóstico, es decir, un nuevo conocimiento a través de la agudeza intelectual.

El film *Grizzly Man* será analizado seleccionando ciertos elementos y secuencias en concreto como portadores de elementos que desatan la crisis de la tradición documental en el cine de no ficción de Werner Herzog, bajo el escrutinio de la puesta en escena y el reconocimiento de los dispositivos que utiliza el realizador para construir el film, como también un estudio de la estructura del relato que tensa el carácter objetivo del documental.



# CAPÍTULO 1

## El realizador y su contexto

### Werner Herzog, el mito

Werner Herzog nació en Munich, Alemania, el 5 de Septiembre 1942, su verdadero nombre es Werner Stipetic. Creció en un pueblo de los Alpes bávaros, Sachrang, sin tener acceso a teléfonos, radios ni cine, viviendo en pleno contacto con la naturaleza, la pobreza y la destrucción, ya que los trabajos de su padre no eran estables, además del duro contexto de la Segunda Guerra Mundial. Cuando sus padres se divorciaron, Werner, de once años, y sus dos hermanos se mudaron con su madre yugoslava a Munich. Su familia se alojó provisionalmente en una pensión donde, casualmente, se alojaba Klaus Kinski<sup>5</sup>, actor que en un futuro sería clave en su carrera cinematográfica. Hacia los diecisiete años decidió dedicarse al cine y para pagarse sus películas trabajó en diversos oficios que combinaba con sus estudios secundarios y más tarde universitarios. Inició estudios de Historia, Literatura y Teatro en Múnich. En 1962, a los veinte años, fundó su productora de cine Werner Herzog filmproduktionen. El mismo año inició el rodaje de su primer cortometraje, Herakles<sup>6</sup>. Tras esta primera etapa de formación en el cortometraje realizó su primer largometraje, Lebenszeichen<sup>7</sup> en 1968, subvencionado por el Instituto de Cine alemán, que buscaba promocionar a nuevos cineastas. A partir de aquí, Herzog inició una singular carrera que ha combinado la filmación de largometrajes de ficción, documentales, dirección de ópera, actuación y redacción de guiones.

A lo largo de su carrera, Werner Herzog se ha fundido con los personajes de sus películas, compartiendo la aventura, el gusto por la selva, la locura y la tenacidad, llevando sus experiencias cinematográficas al límite. El mito entorno a su figura se erige alrededor a las acciones poco comunes que el realizador ha ejecutado principalmente con motivos y objetivos cinematográficos. Una de las más conocidas, reconocida por el realizador, es que inició un viaje a pie de Munich a París, en 1974, con el fin de visitar a su amiga Lote Eisner que se encontraba gravemente enferma, según Herzog, estaba convencido de que ese sacrificio y su fe servirían para salvar a su amiga que casualmente, pudo sobrevivir nueve años

---

<sup>5</sup> Klaus Kinski (1926-1991) trabajó con Herzog en Aguirre, der Zorn Gottes; Nosferatu Phantom der Nacht, Woyzeck, Fitzcarraldo y Cobra Verde.

<sup>6</sup> Herakles. Werner Herzog. 1962, Alemania.

<sup>7</sup> Lebenszeichen. *Señales de Vida*. Werner Herzog. 1968, Alemania.

más. O, la renombrada manera en que Herzog hipnotizó a todo el elenco del equipo durante el rodaje de *Herz aus Glas*<sup>8</sup>, evidenciando su férreo afán controlador. Una de las hazañas más desbordantes es la de dirigir a sus propios paisajes y manipularlos e intervenirlos para lograr la intensidad y poesía que deseaba plasmar en imágenes, la metáfora de lo imposible en Fitzcarraldo<sup>9</sup> con el ascenso del barco sobre el monte. Rayando lo absurdo, cumpliendo la apuesta que realizó con su discípulo Errol Morris<sup>10</sup>, incitándolo a terminar su primera película *Gates Of heaven*, se observa a Herzog sazonando el zapato que debía comerse y que fue expuesto en un pequeño film de Les Blank en 1979 llamado *Werner Herzog eats his shoe*. Para poner un último ejemplo con el fin de dimensionar sus proezas, durante el rodaje de su film *La Soufriere*<sup>11</sup>, Werner Herzog se trasladó con su equipo de rodaje a la isla de Guadalupe, en el área colonial francesa del Caribe. El objetivo del realizador era filmar el gran estallido del volcán activo que había provocado la migración total de la población, exceptuando a un par de vagabundos. Arriesgando todo, decidió subir a la cima, pero los gases venenosos los obligaron a bajar, no cumpliendo con la meta propuesta, ya que el volcán no hizo erupción, pero sí dejando demostrado el riesgo que estaba dispuesto a correr para concluir sus filmes.

Estos cúmulos de experiencias extremas conforman su perfil de director megalómano y anómalo, épico y legendario como figura cinematográfica, que lleva su profesión al extremo y por todos los confines del planeta, convirtiéndolo en un autor fascinante y poseedor de una mirada particular coherente en toda su filmografía.

### **El Nuevo Cine Alemán**

El nacimiento de Werner Herzog, como cineasta, ocurre durante el período que distingue a nuevos cineastas alemanes que pretenden la realización y ubicación de un cine radicalmente opuesto al que se venía haciendo. El origen del nuevo cine alemán, que no corresponde a un movimiento, se encuentra en el manifiesto de Oberhausen en 1962<sup>12</sup>. Los jóvenes cineastas, al cierre del festival de Oberhausen, firmaron un manifiesto que terminaba con un: "*Nosotros tenemos, con respecto a la producción del Nuevo Cine Alemán, ideas concretas de tipo*

---

<sup>8</sup> *Herz aus Glas. Corazón de Cristal*. 1976, Alemania.

<sup>9</sup> Fitzcarraldo. Werner Herzog. 1982, Perú – Alemania.

<sup>10</sup> Errol Morris es un destacado director de documentales donde destaca *The thin blue line*, *Mr. Death: The rise and fall of Fred A. Leuchter, Jr.*; y *The Fog of War*, entre otras.

<sup>11</sup> *La Soufrière. Warten auf eine unausweichliche Katastrophe*. Werner Herzog. 1977, Alemania.

<sup>12</sup> Los jóvenes cineastas se juntaron en el festival de cortometrajes que se realiza anualmente en Oberhausen, ciudad obrera en la cuenca de Ruhr.

*intelectual, formal y económico. Estamos dispuestos a soportar riesgos económicos en común. El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo*".

La mayoría de los directores tuvieron como escuela la realización de cortometrajes. Ellos no estaban unidos por características estéticas similares y no se reconocían como una vanguardia o escuela en común. En sus comienzos sentaron como bandera de lucha distanciarse del "heimatfilm"<sup>13</sup>, ya que para ellos eran películas sin contenido, esterilizadas y lineales. Este grupo heterogéneo compartía los principios de renovación, libertad creadora y autogestión.

Una primera ola de realizadores, donde destacan Alexander Kluge, Volker Schlöndorff y Jean-Marie Straub, filmaron sus primeros largos y llegaron a estrenarse alrededor de 1965 gracias al sostén que brindaron las cadenas de televisión regional en relación a la producción y distribución de sus películas. El nuevo cine alemán cosechaba logros en el extranjero, pero dentro de sus fronteras no tuvo el mismo éxito salvo algunas excepciones. Existía una contradicción de por medio al momento de realizar un cine con características contestatarias y su lucha estético-cultural, con el constante reclamo de apoyo por parte de ellos hacia poderes políticos o industriales para realizar sus obras, habiendo también otros ejemplos muy claros que prefirieron hacer producciones independientes.

La necesidad de buscar subvenciones financieras para la producción de sus películas, los llevó a erigir instituciones y fomentar la creación de leyes a favor de otorgar ayuda de carácter económico a este nuevo cine<sup>14</sup>, además del apoyo concedido por la cadenas de televisión que muchas veces se transformaron en agentes censuradores y algunos de los realizadores tomaron la iniciativa de correr el riesgos de la propia financiación o la creación de empresas productoras y distribuidoras independientes. Herzog, tomando muy en serio su independencia económica, creó su propia productora que opera hasta la fecha, "Werner Herzog Film Production". Los diversos premios le permitieron el crecimiento de su empresa y captar la confianza de futuros coproductores. Esta autonomía le permitió una libertad de estilo que en otras condiciones no habría sido posible.

La segunda oleada de realizadores, a principios de los años setenta, representada principalmente por Werner Herzog, R. W. Fassbinder y Wim Wenders, obtuvieron un mayor reconocimiento a nivel internacional y llevaban consigo la bandera del

---

<sup>13</sup> Se le denominaba Heimatfilm a un cine nacionalista que tuvo su origen en las películas de montaña y era muy popular en los años 50 en Alemania. Eran historias de amor con artistas angelicales que demostraban una inocencia perdida.

<sup>14</sup> La creación del Comité del Joven Cine Alemán, Kuratorium Junger Deutscher Film, que colaboró en la realización de Signs of life, 1968, entre otras decenas de películas.

nuevo cine alemán, pero esas figuras eran irreductibles a un conjunto homogéneo y comenzaron a constituirse en personalidades cuyos nombres eran un sello particular. Estos realizadores son conscientes de que existen diversas miradas sobre la realidad y sus respectivas interpretaciones, siendo este uno de sus principales valores al no unificarse y no pretender establecer un movimiento con características similares entre las obras que realizaban.

Werner Herzog identificaba una línea que cruzaba a los autores del nuevo cine alemán y que no tenía relación con discursos, temáticas o estéticas comunes. Más bien, la relación tenía que ver con el suceso de la guerra y sus consecuencias sobre toda una generación, sobre toda una nación.

*“No teníamos nada y empezamos en la nada. Todos éramos huérfanos, no teníamos padres de los cuales pudiéramos aprender”.*

Al entusiasmo de seguir rompiendo con los convencionalismos se sumaron otros encuentros y declaraciones que fueron sucesos momentáneos, ya que con el paso del tiempo los realizadores alemanes ponen empeño en mostrar sus diferencias y no sus similitudes.

*El título de una película de Werner Herzog, Jeder für sich und Gott gegen alle (Cada cual por sí solo y Dios contra todos), se ha citado más de una vez, irónicamente, para definir esta situación típica del nuevo cine alemán<sup>15</sup>.*

Los autores tenían la tarea de construir una imagen de identidad nacional alemana que soportara todo el imaginario y el peso de la historia. Reconocen sus influencias por parte de las obras de los años veinte, llegando a hacer remakes<sup>16</sup>. Eran las obras de dos generaciones anteriores, sus abuelos, que venían a relacionarse con una generación huérfana. En la obra de Herzog la identidad nacional alemana está presente desde una mirada más sureña debido a su gusto por la selva, la montaña, historias y personajes que elige para sus obras. Mientras otros filmaban historias sobre el nazismo o la reivindicación de la mujer, Herzog prefería la leyenda, el mito y los temas de carácter universal. Se establece claramente también la relación de la literatura como base con las películas de los

---

<sup>15</sup> Rossés Montserrat, *Nuevo Cine Alemán*, Madrid: Ediciones JC, 1991, p.13.

<sup>16</sup> En el caso de Herzog, realizó *Nosferatu Phantom der Nacht*.

autores germanos. La segunda ola de realizadores se distingue de la primera por la primacía de lo visual por sobre lo intelectual, redefiniendo la literatura. Werner Herzog incluye la figura del romántico en este grupo de jóvenes, recogiendo y actualizando los personajes más misteriosos de la literatura alemana. Es el caso de Nosferatu, Gaspar Hauser y Woyzek.

*Herzog comparte los tres elementos que la especialista Julia Knight señala como característicos del nuevo cine alemán: el nacimiento del director en torno a la Segunda Guerra Mundial, que permite hablar de una conciencia generacional; el modo de trabajo artesanal adoptado por éste, de pequeños equipos, que facilitaba una cierta experimentación; y la heterogeneidad de la obra derivada de ello y motivada por la búsqueda de un nuevo tipo de espectador<sup>17</sup>.*

### **La verdad extática**

A la hora de hablar sobre sus películas, Herzog defiende una idea base, el concepto de la verdad extática, que se ha transformado en su motor de búsqueda obsesiva hacia imágenes puras, moldeadas por medio de otras herramientas formales como la música, logrando así un estado de verdad más profundo. Una verdad poética, que sobrepasa los hechos para revelarnos experiencias, momentos de éxtasis.

Para entender de lo que Herzog nos habla, hay que comprender que dentro de las definiciones de éxtasis, corresponde a, por ejemplo, un estado del alma enteramente suspendida por un intenso sentimiento de admiración o, en teología, el estado de unión del alma con Dios, caracterizado por la suspensión temporal de las funciones corporales. En ambas podemos inferir que el éxtasis es algo momentáneo, una manifestación pasajera. Es sentirse sorprendido, en un estado de quietud física, pero con un gran movimiento interno emocional. En el caso de los espectadores, es petrificarse por lo que vemos en la pantalla. Con el anhelo de lograr ese nivel expresivo, las imágenes que Herzog busca se componen de una belleza innegable. Cruzando toda frontera de la tradición documental, manipula lo que estime necesario, incluso dirige sus paisajes, con el fin de plasmar en la pantalla su mirada, su discurso; es la expresión artística pura. Es como

---

<sup>17</sup> Artículo en Internet en que se cita a Gonzalo de Pedro Amatria y Laura Gómez Vaquero, "Filmando desde el volcán. Los documentales de Werner Herzog (1963-1978)", en *Pasajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962- 1982)* ed. Carlos Losilla y José Enrique Monteverde (Valencia: Ediciones de la filmoteca, 2007), p.203.

encontrarse en contextos extremos donde surge esta iluminación. Herzog privilegia la verdad poética por sobre los hechos, como nos señala en su declaración de Minnesota<sup>18</sup>: la verdad de los hechos es la verdad de los contables. En el cine hay niveles de verdad más profundos, y esa verdad extática, misteriosa y escurridiza, se alcanza mediante de la invención, la imaginación y la estilización. Para conseguir ese éxtasis, Herzog recurre a recursos que no son propios del cine de no ficción, es el caso del uso de la música y la cámara lenta, la escenificación, la invención de citas, la repetición de tomas, entre otros.

En una entrevista reciente, Herzog responde lo siguiente acerca de la verdad extática:

*—Usted ha dicho en repetidas ocasiones que su obra busca la “verdad extática”. ¿Podría definir este concepto?*

*—Deme 48 horas y le mostraré ejemplos de películas que han alcanzado la verdad extática. Siempre he tenido un problema con el cinéma verité . Tenemos que ver más allá de los hechos, del realismo. Debemos cavar más profundo en el estrato de la verdad. Mi meta es buscar aquellos momentos que de pronto iluminan a uno.*

*—¿Estos momentos de iluminación revelan la verdad o meramente crean una ilusión de verdad?*

*—Estoy hablando de una verdad escurridiza. Pero no me pida que defina la palabra verdad porque ni los filósofos han podido hacerlo. Como cineasta sólo puedo nombrar las películas en la historia del cine que tuvieron momentos de verdad. Y espero que algunos de mis films hayan ofrecido momentos en los que los espectadores hayan podido desprenderse de ellos mismos y que se hayan sentido iluminados y en éxtasis<sup>19</sup>.*

---

<sup>18</sup> Minesotta Declaration, Truth and fact in documentary cinema "LESSONS OF DARKNESS", 1999.

<sup>19</sup> Von Kreuzbruck, 2010. Entrevista Werner Herzog "La posteridad no me interesa". La Nación, Argentina.

## CAPÍTULO 2

### El documental

#### **Tradición documental: inicios, emblemas y contrastes**

Antes de entrar en los orígenes del cine, es preciso exponer donde nace el término documental. Múltiples textos señalan a John Grierson como el responsable de popularizar la utilización de la palabra documental cuando se refirió en 1926 a *Moana*, la segunda película de Robert Flaherty, en un artículo publicado en el *New York Sun*. Identificado una experiencia nueva concreta.

Al referirnos al documental y sus orígenes, hay que entender el proceso de estudios del movimiento mediante la fotografía y, cómo ese creciente interés y experimentación van generando el camino para que comience a construirse el cinematógrafo y otros aparatos con objetivos similares: capturar la imagen en movimiento y reproducirla. Primeramente se buscaba documentar un acontecimiento por medio de fotografías con intervalos de tiempo determinados. Estos experimentos de carácter científico pretendían otorgar información específica a través del método fotográfico. Renombrado es el caso de Muybridge, fotógrafo inglés, que estudió el movimiento de los animales situando cámaras de fotografía ubicadas estratégicamente, de manera continua, en un espacio determinado que eran activadas por el propio movimiento del animal para plasmar en imagen el detalle de ese mundo accesible que luego, más avanzados los experimentos, serían proyectados y llamarían la atención de muchos, dando paso también al registro del ser humano y sus movimientos. Hubo otros experimentadores, pero los personajes relacionados al mundo industrial y comercial; inventores, Edison y los hermanos Lumière<sup>20</sup>, son los dos polos de competencia para desarrollar un dispositivo que pudiera registrar la realidad en movimiento y reproducirla. Ambos llegaron a desarrollar estos dispositivos, pero con grandes diferencias, otorgando el éxito a los hermanos inventores franceses.

---

<sup>20</sup> Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (1862 –1954) y Louis Jean Lumière (1864 –1948) fueron los inventores del cinematógrafo: aparato que servía como cámara y como proyector, que se basaba en el efecto de la persistencia retiniana de las imágenes sobre el ojo humano.

La principal diferencia recae en que el aparato desarrollado por Edison era de gran envergadura, de mucho peso y permanecía en un espacio cerrado. En cambio, el cinématographe desarrollado por los hermanos Lumiere, era de fácil transporte, podía llevarse al mundo exterior y servía para registrar, copiar y proyectar. Su gran presentación fue el 28 de diciembre de 1895, pero se había realizado una muestra anterior donde se exhibió *La salida de la fábrica*<sup>21</sup>. De esta manera comenzó a crearse el terreno para el desarrollo del cine en su lenguaje y sus formas, como en su carácter profundamente comercial.

A lo largo de la historia del documental existen autores e hitos que dan forma a este corpus de obras encargadas del mundo histórico. Los nombres más relevantes se reconocen por su postura frente al mundo histórico y la manera en que lo exhiben de acuerdo a su ubicación artística e ideológica.

*El primer cine fue el documental, cuando los hermanos Lumière, a finales del siglo XIX, registraron la salida de los obreros de su propia fábrica. Desde entonces, la intención documental ha sido una constante en el cine, no por el simple registro de los hechos ocurridos (como sería el caso de los noticiarios), sino por el respaldo de objetividad que el cine ha dado a muchos géneros, desde los cortos educativos hasta el neorrealismo italiano. Inevitablemente, el cine documental elige dentro de una realidad, para dar estructura a una intención determinada, pero no debe olvidarse que el espíritu documental ha llevado incluso a la reconstrucción de hechos alejados en el tiempo o en la distancia, como ocurriera con todo el cine histórico<sup>22</sup>.*

### **Hermanos Lumiere, La salida de la fábrica**

Cuando hablamos de documental y sus comienzos, se crea un lazo inmediato con la invención del cinematógrafo y las primeras películas registradas por los hermanos Lumiere. Durante esa época, y por el carácter empresarial de sus inventores, no existía una conciencia de documentar el mundo histórico, sino que la importancia y la atención recaían en el dispositivo cinematográfico y sus prestaciones. Uno de sus registros emblemáticos es *La salida de la fábrica* (La

---

<sup>21</sup> La sortie des usines Lumière. *La salida de la fábrica*. Louis y August Lumière. 1895, Francia.

<sup>22</sup> Joaquim Romaguera I Ramió, Homero Alsina Thevenet. *Recopilación: Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Editorial Cátedra, 1998, p.126.



sortie des usines Lumière, 1895). Algunos autores proponen que ellos son los primeros documentalistas de la historia al registrar actividades y acciones de su época. Las huellas de esos instantes en el mundo histórico daban veracidad a lo que ocurría, pero la falta de razón e intención documentalista los distancian de una posible realización documental.

*En el interior de ese espacio, los hombres rara vez son individualizados: se les reúne en grupos disciplinados o en multitudes agitadas. Son hombres sin cualidades, como abreviados en mundo más grande que ellos y que al mismo tiempo ya está domesticado... perfectamente integrados en el sistema de representación de la época, los Lumiere nunca se consideraron a sí mismos como cineastas, y todavía menos, a Fortiori, como documentalista<sup>23</sup>.*

Ahora bien, estas pequeñas películas sí son exhibidas y, quiéranlo o no, poseen características intrínsecas de una obra documental. Reconociendo primordialmente y como punto fuerte su relación con la fotografía; el realismo, el arte y documento. Al ser visualizada La salida de la fábrica, puede sostenerse que es un registro del mundo industrial al que pertenecían los hermanos franceses y que posee una mirada ingenua, sin pretensiones autorales que reconozca la función de la representación y su utilización. Un plano frontal al portón de salida, éste se abre y comienza el desfile de obreros que caminan serenos, alegres y bien vestidos después de un día laboral hacia fuera del cuadro para luego cerrar el portón. Cierta ingenuidad del punto de vista se quiebra cuando en la actualidad se nos presentan tres tomas de la misma acción. La salida calma y con un ritmo casi coreografiado contrasta directamente con otra toma en donde los obreros salen raudos y caóticamente de la fábrica. Con bicicletas cruzándose y los obreros caminando alrededor de una carreta que también sale por la compuerta. El desorden y las ansias de salir de la industria se perciben de una manera mucho más natural. Aquí surge el cuestionamiento a la supuesta ingenuidad de los hermanos Lumiere con respecto a la representación. Sí existe una mirada, un interés, no posicionado en el carácter social del documental con el mundo histórico, sino con la conveniencia propia de los inventores para lograr los objetivos a favor de su empresa. Este interés opera bajo la lógica de salvaguardar la imagen de su negocio, lo que revela inherentemente la ideología de los hermanos Lumiere. Podría afirmarse que desde los inicios del cinematógrafo el

---

<sup>23</sup> Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Editorial Paidós, 2004, p.11.

realizador deposita en sus imágenes su discurso y es consciente del poder y control que tiene sobre el mundo histórico o sobre el material que decide exponer o desechar de acuerdo a sus intereses.

### **Robert Flaherty, *Nanook el esquimal***

Robert Flaherty, una personalidad emblemática en el mundo del cine debido a que se considera su película *Nanook el esquimal*<sup>24</sup> como el primer gran documental de la historia, es uno de los pioneros de esta forma de representar el mundo. No hay que desconocer que esta obra en particular es expuesta en academias como el primer documental del cine.

Flaherty, con profesión de explorador, rodó una gran cantidad de material alrededor de la vida de los esquimales durante uno de sus viajes. Luego de algunas exhibiciones que no lo dejaron conforme, un accidente quemó todo su enorme registro que consistía en miles de metros de película, dejando solamente un copia positiva de lo que había montado. Más allá de la frustración, decidió empeñarse en volver a filmar a los esquimales pero con objetivos más claros que ayudasen a unir narrativamente las escenas que giraban en torno a actividades características del mundo esquimal que estaban desapareciendo debido a la irrupción del hombre blanco. Ahora debía enfocarse en la vida de un esquimal como personaje principal y su familia.

El modo en que se realizó esta película, cooperación entre los esquimales y el realizador, es decir, una profunda relación de convivencia y trabajo con el fin de registrar formas tradicionales esquimales de sobrevivencia, pone en evidencia el conocimiento que poseía el realizador con respecto a todo lo que estaba en juego y las herramientas que utilizaría para llevar a cabo la película. La relación del realizador con el actor social cruza la formalidad para construirse por medio de un tipo de contrato distinto que se aleja de otros modos de representación. El realizador interviene directamente la realidad para registrarla. Existe un acuerdo que se justifica por el carácter pedagógico de la película documental y que servirá para documentar las actividades de la tribu esquimal itivimuit.

El realizador es también consciente de un lenguaje narrativo cinematográfico. A nivel visual, no hay escrúpulo en utilizar el método de la puesta en escena. No es solo un registro de lo que ocurría con los esquimales, es la creación de las

---

<sup>24</sup> *Nanook of the North*. Robert Flaherty. 1922, EEUU – Francia.

acciones para proceder a registrarlas. La utilización de la escala de planos; generales, medios, primeros, contraplanos, movimientos de cámara, etc., revela la intención y el uso de un lenguaje propio de la ficción para narrar y provocar diversas reacciones en el espectador. El dominio narrativo que demuestra el realizador a nivel de cámara y montaje nos indica que en la génesis de su obra necesitaba introducir un hilo conductor para captar la atención del público. El reconocer haber re-creado muchas de las escenas que son parte de la película que ponían en peligro tanto al realizador como al actor social puede ser absolutamente cuestionable desde un punto de vista ético, pero por ningún motivo excluye a esta obra como documental debido a su carácter fundacional (inconsciente) y por su abundante riqueza como documento histórico y de estudio cinematográfico.

*Flaherty, nos repite, creó un mundo a su imagen, una obra íntima, y la creó siempre a partir de lo que observó, de lo que es visible en el exterior. Pero desde el mismo corazón de su presentación en sociedad, desde la puesta en circulación por Grierson del nombre de la cosa <<documental>>, da comienzo a un proceso vertiginoso de reducción de su significado, del significado del cine de Flaherty y del cine de inscripción del referente, por encima de las vías plurales que el propio texto griersoniano deja abiertas en aquel su comentario sobre Moana en The New York Sun, y que viene a desembocar un sinfín de falsos que nos acompañan para la eternidad<sup>25</sup>.*

Encontramos, en Nanook el esquimal, elementos de los que el realizador hace uso para lograr llevar a cabo su película. La “actuación” de los actores sociales con el fin de representarse a sí mismos y a todo su pueblo y cultura, el uso de la puesta en escena para registrar acciones de los personajes y repetirlas de diversos puntos de vistas para luego ser montadas haciendo uso de un lenguaje que durante los años del cine hasta esa época era más característico de la ficción, un trabajo en cámara y montaje que fueron pensados para fomentar el relato, la utilización de intertítulos durante las escenas, la intervención directa en la realidad de los esquimales, a modo de ejemplo, llegar a derribar una pared de un iglú con el fin de obtener mejores condiciones lumínicas, el modo cooperativo de producción y la complicidad entre realizador y actor social, la re-creación de costumbres tradicionales solamente para ser registradas, entre otras cosas. Las

---

<sup>25</sup> Ledo, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma95*. Barcelona: editorial Paidós, 2004, p.42.

herramientas utilizadas por Flaherty que se observan delante de la cámara como detrás de ésta, ¿son acaso puntos cuestionables que lo alejan del estatus que goza el documental a lo largo de su historia o son parte inherente de la realización que se origina en una mirada en particular que apunta a ciertos objetivos propios de cada obra?

Desde los inicios, de las primeras aproximaciones al documental, de los hermanos Lumiere a Flaherty, ambos hitos y emblemas de la historia del cine, el sujeto creador tiene conciencia sobre el material que trabaja y cómo lo trabaja para después plantear claramente una intención de lo que formará parte de su película. Es decir, el control y el poder por sobre lo que realizan y sus objetivos sobrepasan una posible mirada ingenua que se ha intentado enseñar sobre esas primeras obras. Debido a esto, la tradición institucional del documental y su relación intrínseca con la objetividad y la verdad como escudo se ve afectada directamente por que los realizadores de antaño han tenido el conocimiento de lo que hacen y lo que quieren proyectar, e incluso como son los casos emblemáticos, intervienen ese mundo histórico con propósitos recurrentes a diversos intereses. Y por último, con respecto a Flaherty sobre su propio cine con las intenciones de promover la comprensión entre los pueblos e instruir al hombre ordinario mediante el cine de los problemas que aquejan a sus semejantes, el realizador nos dice lo siguiente:

*Además, es importante recordar que el hombre de la calle no tiene mucho tiempo disponible para la lectura y que, incluso cuando lee, después de su trabajo, no tiene la necesaria energía para asimilar las nociones leídas. En esto reside la gran prerrogativa del cine: en conseguir dejar, gracias a sus imágenes vivas, una impresión duradera en la mente...la finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive... nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse film a ese conjunto de tomas<sup>26</sup>.*

---

<sup>26</sup> Joaquim Romaguera I Ramió, Homero Alsina Thevenet. *Recopilación: Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Editorial Cátedra, 1998, p.152.

### **Distancia del Cinéma vérité**

Es preciso señalar este movimiento documental principalmente por la distancia que Werner Herzog toma de éste. Acudiendo al método de los teóricos en reconocer el documental y definirlo por sus fronteras con la ficción, es importante comprender las características de este movimiento para hallar en él las razones del alejamiento de Herzog e identificar, en esa lejanía, elementos que ayuden a comprender el cine del director alemán.

En la declaración que Werner Herzog hace en Minnesota en 1999; "*Declaración de Minnesota, verdades y hechos del cine documental Lecciones de la Oscuridad*", cuatro de doce puntos hacen referencia al Cinéma vérité manifestando abiertamente rechazo a sus postulados o principios inherentes.

1. Se declara que el llamado cinéma-vérité carece de vérité. Tan solo abarca una verdad superficial, la verdad de los contables.
2. Un conocido representante del cinéma-vérité declaró públicamente que la verdad se puede hallar fácilmente con una cámara en la mano y tratando de ser honesto. Es como el guarda nocturno del Tribunal Supremo que se siente contrariado ante la cantidad de ley escrita y procedimientos legales existentes. "Para mí", afirma, "tendría que haber una única ley: los malos deberían ir a la cárcel". Desgraciadamente, tiene razón en parte, en la mayoría de los casos y la mayor parte de las veces.
3. El cinéma-vérité confunde el hecho con la verdad, y esto es como arar piedras. Sin embargo, a veces los hechos tienen un poder extraño y singular que hace que su verdad inherente parezca increíble.
6. Los directores de cinéma-vérité son como turistas que hacen fotografías de antiguas ruinas de hechos<sup>27</sup>.

El Cinéma vérité, cine verdad, fue promovido en los inicios de los años '60 cuya obra primordial fue *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1960), realizada por Jean Rouch y Edgar Morin. Esta obra fue un estandarte con respecto a su método de realización. La opción de registrar en formato de 16mm, utilizar el sonido directo, conformar pequeños grupos de rodaje y la intención de construir

---

<sup>27</sup> Minnesota Declaration, Truth and fact in documentary cinema "LESSONS OF DARKNESS", 1999. Disponible en el sitio web de Werner Herzog.

un relato con el material que capturaba directamente la cámara, son las bases sobre las que se erige este movimiento. El origen de su nombre tiene estrecha relación con el que Dziga Vertov dio a su periódico cinematográfico Kino-Pravda (cine-verdad), pero que se diferencia por sus pilares didácticos, políticos y revolucionarios que fueron sustituidos en Francia por una mirada etnográfica. El Cinéma vérité francés tenía un carácter intervencionista en el mundo histórico sobre el que trabajaba, a diferencia de otros movimientos que preferían que la cámara no fuese distinguida por los actores sociales. Es la construcción de la película mientras se filma.

*Se instala en la necesidad de pensar sobre el cine en su generación desde la realidad: un cine que surge en el curso del tiempo del filme, que se debate y opera en el tiempo social, que provoca un tiempo intersticial, entre lo empático y lo convencional, entre lo que existe y lo que cobra existencia porque adquiere una categoría diferente, la de obra cinematográfica, la de producto para un público que se convierte en público en el momento de la proyección<sup>28</sup>.*

En Crónica de un verano, se experimentó con la acción provocada al detener a la gente de París frente a la cámara y preguntarles si eran felices. Esto en un contexto relacionado al término de la guerra con Argelia. Como lo define Barnouw, “agente catalizador”, es esa intervención la que desencadena diversas reacciones en los entrevistados provocando hasta lágrimas. Los realizadores participaban de los hechos que ocurrían frente a la cámara y estimulaban a los actores sociales a hablar frente a ésta. El cinéma vérité suele confundirse con el cine directo, pero ambos prosiguen en líneas diferentes. Mientras que el realizador de cine directo espera a que en una situación de tensión se desate una crisis, el realizador de cinéma vérité intentaba precipitar la crisis. El primero deseaba su invisibilidad y no intervenía en la acción, el segundo participaba activamente en los hechos y podía provocarlos. Barnouw nos señala: “*El cinéma vérité respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas*”. En este punto en particular, parece existir una conexión entre esta paradoja y el cine de Werner Herzog quien también hace uso de herramientas de índole artificial, en el sentido de situaciones o elementos ajenos a la realidad tratada, para profundizar y hacer relucir la verdad extática.

---

<sup>28</sup> Ledo, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma95*. Barcelona: editorial Paidós, 2004, p.104.

Hay que manifestar también, que el avance tecnológico de la época dio facilidades a los realizadores, pasando a ser parte de las características estilísticas de las obras etnográficas. Elementos de índole técnico permitieron la evolución de este cine. El empleo de la película en 16mm y la portabilidad que brindaban los equipos de cámara y sonido, el color en la imagen que restaba preocupaciones en la iluminación, hacían más fácil la tarea a la hora de proporcionar imágenes espontáneas en el cine etnográfico, pero respetando la gramática del medio cinematográfico.

### **El documental, intento de una definición teórica**

Pretender establecer una única y delimitada definición entorno al documental no parece ser lo más adecuado, ya que este caudal representativo del mundo histórico también se alimenta de las imágenes imitantes para construirse. Éstas vienen enmarcadas bajo un proceso cinematográfico de realización, distribución y consumo ligado directa e indirectamente al cine de ficción. Bill Nichols distingue tres formas de definir el documental, según las tres vertientes que lo conforman. Es decir, desde la perspectiva del realizador, del texto (película) y el espectador. Cada definición viene a aportar diversas cuestiones que son propias de cada área en particular.

Desde la ubicación del realizador, Nichols nos indica que el control es un tema primordial a la hora de la realización documental.

*“Lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia”.* (Nichols, 1997, p. 43)

Este autor cita también a Bordwell y Thompson a propósito de su libro *El arte cinematográfico*:

*A menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje; algunas variables (por ejemplo el guión y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los personajes) están presentes, pero a menudo sin ningún control<sup>29</sup>.*

---

<sup>29</sup> Nichols, Bill. *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997, p.42.

El control, quien lo ejerce y de qué manera lo ejerce, es un punto crucial dentro de la realización documental. El director traza sus directrices en función de los objetivos de cada obra en particular. Puede ser notorio el control que se ha ejercido frente a la cámara. Se vislumbra una clara intención de producción y estructura al momento de reconocerse una puesta en escena cuando el realizador utiliza el mundo histórico con fines específicos para su película. En el caso contrario, desde el otro lado de la cámara, en un cine documental de observación, el método de ejercer el control o un autocontrol recae sobre los realizadores para tratar de volverse entes que pasen desapercibidos, que en lo posible no alteren el mundo que están representado. Remitiéndonos al realizador que nos convoca, Werner Herzog es propietario de un cine documental en donde el control que ejerce sobre todas las etapas de realización de su obra brota por todos los márgenes visuales y sonoros que nos entregan sus películas. No cabe duda alguna que desfila sobre las desenfocadas fronteras entre la ficción y el documental en términos de control absoluto sobre lo que realiza. Desde una mirada sobre la producción, la escritura o una estética en particular, el trabajo de imagen o montaje, Werner Herzog no califica en la definición de Bordwell sobre el realizador documental y el control. Más allá de verificar livianamente en los créditos de sus películas las labores que ejerce en función de la creación de éstas, son sus propios recursos retóricos identificables y que atraviesan toda su producción, los que manifiestan un control absoluto en todas las aristas del proceso de construcción de una obra cinematográfica.

Al ubicar el documental y sus realizadores, los documentalistas, como un grupo reconocible casi de carácter institucional por los temas de la realización, los sistemas de financiación, los distribuidores, los circuitos de exhibición, el espacio para su consumo y la interacción entre ellos mismos y los espectadores, se genera un universo identificable que puede definir el documental desde el interior y que, gracias a una notable apreciación que hace Bill Nichols acerca de que en gran medida este grupo se valida a sí mismo, establece sus cimientos mediante las fronteras que se determinan para distanciarse de la ficción y son éstas las que se hacen presente a la hora de generar su propia definición como un posible género documental, a la vez que estas delimitaciones al ser transgredidas y transformadas forjan nuevas formas que luego pasarán a ser aceptadas. Por ende, no podría existir una enunciación exacta del documental.



Ahora dentro de una posible definición desde la obra documental en sí, hay que entender la noción de género cinematográfico para ubicar el documental como tal.

*El término precede largamente al cine y designa a tipos más o menos estables y reconocibles de discursos, entre ellos los artísticos. Tradicionalmente, los géneros fueron pensados de acuerdo con perspectivas normativas y en referencia a producciones culturales “altas” (teatro clásico, literatura). En cuanto al cine, la organización partió desde las formas más populares del espectáculo, y luego se mezcló con las tradicionales. De allí parte una de las razones de la extraordinaria complejidad de la cuestión de este medio<sup>30</sup>.*

Más allá de ahondar sobre los problemas y complejidades del término género aplicado al cine, lo importante es comprender que un género cinematográfico nace exclusivamente por medio de un tipo producción y la aceptación de ésta por parte de los espectadores a través del reconocimiento de códigos más o menos comunes a un grupo de películas. Estos códigos se establecen a un nivel del tipo de la producción, a nivel temático, estético, narratológico, etc. Estrechamente en el campo del documental, reforzando su institucionalidad, la característica principal que lo cruza es el trabajo directo con la materia viva del mundo, la intención de representar el mundo histórico y no uno imaginario. El espectador pasa a ser partícipe de un ciclo cinematográfico al aceptar ciertos parámetros y cualidades de la obra que visionará y que en cierta medida podrá cumplir o no con sus deseos.

Algunos de los códigos del documental, a modo general, que lo erigen como un género reconocible son su paradigma dominante, pero no único, problema y solución. Este modelo es el más reconocido y pone en evidencia las causas de algún problema o situación, luego establece una postura hacia el tema y las consecuencias y posibles soluciones. Por otra parte, se distinguen también características a nivel de montaje donde prevalece una continuidad temática y/o sonora por sobre la visual. Lo importante es que esta continuidad permita la unificación conceptual y su razonamiento. El montaje tiene como objetivo completar un marco con un tópico específico sobre hechos concretos que atañen a lo real. Otros códigos del documental pasan por la diferencia entre la

---

<sup>30</sup> Russo, Eduardo A. *Diccionario de Cine. Estética, crítica, técnica, historial*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003, p.119.

argumentación de temas de la vida cotidiana y las historias que de la mano de la trama promueven un universo imaginario, la importancia de la palabra hablada (voz en off) unida al discurso de cada realizador, los estilos y modalidades que Bill Nichols plantea: la expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Estos modos se diferencian entre sí, pero no hacen eco en ningún caso de límites estrictamente establecidos entre uno y otro.

Desde la perspectiva de los espectadores, el cine documental es generado a partir de ellos por la interacción inmaterial, de tipo intelectual y sensitiva, que mantienen con el texto al momento de visionarlo<sup>31</sup>. Hay un contrato, un acuerdo en donde se le otorga al documental la confianza hacia la forma en que representa el mundo. Bill Nichols hace hincapié en las diferencias entre las expectativas creadas por la ficción y el documental, ya que el texto documental posee un estatus respecto al mundo histórico. Indica dos niveles principales, el primero relacionado con que podemos deducir que lo que expone el documental, visual y sonoramente, ha ocurrido efectivamente en el mundo histórico. Aceptamos una conexión indisoluble entre el referente real y lo que vemos en la pantalla. El realizador da uso al mundo histórico como base para la argumentación sobre algún tema en particular. El segundo nivel, nos revela que el espectador establece procedimientos que le permiten reconocer que clase de argumentación elabora el texto. Le otorga motivaciones a lo que ve, trata de otorgar sentido a los elementos que observa en relación a lo que se va construyendo. Diferencia cuatro tipos de motivaciones donde la primordial es el realismo, ya que los objetos están presentes de acuerdo al lugar que ocupan en el mundo histórico. La segunda es una motivación funcional; los objetos están presentes por que forman parte de la argumentación. La tercera es intertextual; los elementos son coherentes a cierto tipo de películas con características similares donde éstos pasan a ser parte de un código reconocible. Y la cuarta es la motivación formal que utiliza las cosas con un fin estético-artístico que se remite a las líneas del argumento.

*“La convención documental da lugar a una epistefilia. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá”.* (Nichols, 1997, p.62)

---

<sup>31</sup> Existe todo un proceso cognitivo en donde los espectadores desarrollan habilidades para entender el documental. Aceptan las características de éste en relación a su experiencia previa con el mismo tipo de películas.

El realizador, el texto y el espectador, se conectan en la medida en que el último concede, conforme a la convención que nos señala Nichols, la objetividad como puente crucial para adquirir la información que brota del texto.

Otro autor, Michael Rabiger, desde una posición más práctica en relación al documental, intenta responder a una pregunta que él mismo se plantea en un punto ¿qué es un documental?:

*En su forma más perfecta el documental refleja una fascinación y un respeto por la actualidad. Es lo completamente opuesto al cine de esparcimiento y evasión, ya que se concentra en la riqueza y ambigüedad de la vida, tal como es realmente. Desafortunadamente, para la mente del público la imagen que tiene es la de un género problemático, mediante el cual los promotores del bien acosan a la sociedad por sus fallos... El documental es un escrutinio de la organización de la vida humana y tiene como objetivo la promoción de los valores individuales y humanos. Cómo podría imaginarse, los mejores documentales son modelos de pasión disciplinada<sup>32</sup>.*

Michael Rabiger desde la posición del realizador, reconoce primeramente las diferencias entre la ficción y el documental para definirlo. Además, pone en tela de juicio la supuesta objetividad que conlleva una obra documental debido a consideraciones de índole práctico. Principalmente se cuestiona la discriminación que hace un realizador al momento de fragmentar el espacio y luego de que manera representa mejor una verdad objetiva al momento de elegir el material útil que formará parte de la película. Expone que el medio es significativo para el mensaje.

*"...porque lo que se muestra no son los acontecimientos en sí, sino una presentación con su propia dinámica y énfasis". (Rabiger, 2001, p.5)*

En el texto *El Documental* la otra cara del cine, Jean Breschand traza un acercamiento más escueto desde una perspectiva más general y reconoce la idea de que el documental y la ficción han venido apoyándose recíprocamente desde el principio.

---

<sup>32</sup> Rabiger, Michael. *Dirección de Documentales*, 2a. ed. Madrid. Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV). 2001, p.4.

*La noción de documental es tan nebulosa como pueda serlo la de ficción: ninguna definición la agota, los contraejemplos surgen por todas partes...solo existe una diferencia esencial entre un paisaje filmado en una ficción y un paisaje filmado en un documental: la elección de un encuadre, una duración, una ubicación dentro de un montaje y, a fortiori, dentro de un relato; es decir, una diferencia de forma y no de naturaleza... puede decirse que las películas no revelan tanto la realidad como una forma de mirarla, de comprenderla. Esa realidad que tan evidente nos parece sólo ostenta la evidencia de planificación merced a la cual nos es presentada<sup>33</sup>.*

Margarita Ledo en su libro *Del cine-ojo al Dogma 95*, presenta desde la palabra la relación que tiene el documental con el documento y ciertas características que lo definen.

*Escrito que sirve de prueba o de instrucción, pieza para hacer creer... la palabra documento va apareciendo a lo largo del tiempo para designar nuestra capacidad de aprendizaje a través de la experiencia de otros, de la experiencia de otros que nos llega a través de un objeto, un texto o icono<sup>34</sup>.*

La característica didáctica del documento y, como bien señala Margarita Ledo, el sentido docente que posee, aun se encuentra ligado a cierto tipos de documentales. En la acepción de ser un contenedor de información que es transmitida al espectador y éste la decodifica y comprende de acuerdo a márgenes establecidos. Se destaca también lo que asume el espectador al pasar a formar parte de un contrato con respecto a lo que expone un documental, el reemplazo de un espacio histórico por un espacio acordado. Lo relaciona además con la principal particularidad de la imagen fotográfica: su carácter indicial, la huella de algo que existió o existe. Esto nos lleva a entender el documental por medio del dialogo entre la creación y la convención, entre el autor y el espectador. Es importante entender el proceso por el que atraviesa un documental hasta finalizar como tal.

*Establecemos, así, una suerte de estado de necesidad entre teoría, práctica y antología, entre pensamiento, aplicaciones y resultados a partir de dos*

---

<sup>33</sup> Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Editorial Paidós, 2004, p.4.

<sup>34</sup> Ledo, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma95*. Barcelona: editorial Paidós, 2004, p.25.

*constataciones que puede resultarnos útil recordar: la relación de la persona autora con lo real como material pasa por el dispositivo y por una serie de posibilidades que son parte del dispositivo o a las que el dispositivo debiera llegar; pasa por la formalización más o menos estable de lo que reconocemos como lenguaje del médium, del cine, y que no es otra cosa que su aparato convencional y la evolución y quiebras en este aparato convencional; pasa por la actitud y la intención estética, y tiene que pasar por la pantalla, por el momento de la proyección<sup>35</sup>.*

Al recurrir a estos autores de la teoría documental para acercarnos a una posible definición del cine documental, se vislumbra que existen ciertas relaciones, en mayor o menor profundidad, entre lo que exponen en su individualidad con respecto al documental como obra cinematográfica. Identificar sus principales características y distinguir cualidades que se reconocen a través de su historia son el punto de enfoque de los teóricos para intentar establecer y reconocer al documental como un monumento de gran valor artístico y social. Llegar a una definición exacta del documental y construirla por medio de sus códigos de representación parece ser una tarea imposible. Establecer al documental y la ficción como polos opuestos sin un canal o medio que establezca unión o cercanía entre ellos es reducir o eliminar una serie de matices fílmicos que cruzan la historia del cinematógrafo.

### **Modalidades según Bill Nichols**

Bill Nichols presenta cuatro modos de representar la realidad: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo. Estos modos son diferentes maneras de clasificar las películas documentales de acuerdo a características similares en cuanto a la forma en que se construyen. Las modalidades no reniegan una de otra y pueden combinarse.

*Una modalidad de representación implica cuestiones sobre la autoridad y la credibilidad del discurso. En vez de erigirse como la manifestación del realizador audiovisual, el texto demuestra ceñirse a las normas y convenciones que rigen una modalidad particular y, a su vez, se beneficia del prestigio de la*

---

<sup>35</sup> Ledo, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma95*. Barcelona: editorial Paidós, 2004, p.28.

*tradición y de la autoridad de una voz socialmente establecida e institucionalmente legitimada*<sup>36</sup>.

Un texto clasificable dentro de estas modalidades debe reconocerse a sí mismo en función del cumplimiento de ciertas normas que rigen cada modalidad y de esa manera obtener la validez por parte del espectador de documentales que lleva consigo el conocimiento y destrezas para identificarlo como tal.

*Los elementos de la narrativa, como una forma particular de discurso, y los aspectos del realismo, como un estilo de representación particular, impregnan la lógica documental y la economía del texto de forma rutinaria. Más concretamente, cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto*<sup>37</sup>.

Cada modo de representación utiliza conscientemente las herramientas de creación artística – visuales, sonoras, narrativas, gráficas, etc.- para expresar a través de ellas una mirada particular que conlleva un discurso que atraviesa toda la película. Son tres las modalidades pertinentes para el análisis de Grizzly Man debido a como se estructura la película.

### **Modalidad expositiva**

Este modo es el más reconocido y se funda en establecer de manera directa la comunicación con el espectador por medio de la exhibición de un argumento correspondiente al mundo histórico. Los elementos característicos que forman parte de esta cualidad corresponden al uso de voz en off, principalmente del realizador, que relata omniscientemente los hechos al espectador y que apoya con ilustraciones, ínter títulos, entrevistas, música, entre otros, con el fin de persuadir de acuerdo a su punto de vista. El montaje no obedece a una continuidad espacial o temporal, sino que su función es presentar, desarrollar y concluir un argumento, es decir, plantear un tema en particular de acuerdo a la mirada del realizador que se sustenta con el material visual y sonoro. Con respecto al uso de la entrevista y, sobre todo al sujeto social que participa de ella, Nichols manifiesta la importancia que otorga el realizador a los testimonios, pero en un sentido funcional, ya que

---

<sup>36</sup> Nichol, Bill. *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997, p.67.

<sup>37</sup> *Ibíd.* p.67.

hace uso de éstos de acuerdo a la efectividad que posean para apoyar el argumento. El realizador define todos los límites de la entrevista con el objetivo de ubicarla bajo una lógica que refuerce la dinámica clásica del modo expositivo: problema/solución.

*El conocimiento en el documental expositivo suele ser epistemológico en el sentido que le da Foucault: esas formas de certeza interpersonal que están en conformidad con las categorías y conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos, o con una ideología dominante del sentido común como la que sostienen nuestros propios discursos de sobriedad. Lo que contribuye cada texto a esta reserva de conocimiento es nuevo contenido, un nuevo campo de atención al que se pueden aplicar conceptos y categorías familiares. Ésta es la gran valía del modo expositivo, ya que se puede abordar un tema dentro de un marco de referencia que no hace falta cuestionar ni establecer sino que simplemente se da por sentado<sup>38</sup>.*

### **Modalidad interactiva**

Esta modalidad se reconoce directamente por la presencia del realizador en el mundo histórico. A diferencia del modo de observación, el realizador no intenta ocultar la relación inherente entre el mundo representado y quien lo captura. Pasa a ser un participante consciente de lo que ocurre frente a la cámara. Con respecto a las imágenes, destacan el testimonio o la reciprocidad verbal e imágenes que buscan ser prueba de lo que trata el tema y sus actores sociales. Principalmente, la argumentación recae sobre esas imágenes y sus diálogos, y no sobre un comentario voz en off que se agrega posteriormente. El montaje tiene por objetivo mantener una continuidad coherente de acuerdo a los testimonios, la interacción entre los sujetos y los puntos de vista específicos e individuales que pueden generar saltos espaciales no adyacentes. También, el montaje puede generar una interacción mediante la yuxtaposición de material contradictorio o derechamente de contraste como herramienta formal para exponer un discurso. Otras de sus posibilidades es hacer interactuar el pasado con el presente mediante el uso de material de archivo.

Dentro de este modo el realizador tiene grandes responsabilidades respecto a la relación que establecerá con los actores sociales. A qué tipo de trato llegará con

---

<sup>38</sup> *Ibíd.* p.69.

los sujetos y si decidirá mostrar u ocultar ese proceso en su película, son cuestiones que definen un perfil y que conllevan asuntos que atañen directamente a la ética, a una conducta y postura del realizador frente al mundo histórico.

La interacción entre realizador y actor social ocurre habitualmente bajo el marco de la entrevista. Ésta establece inmediatamente un orden de jerarquía. La relación de poder y control del que dispone el realizador-entrevistador por sobre el entrevistado quien posibilita la entrevista bajo su previo consentimiento.

*El principio ético de la autorización con conocimiento de causa ofrece otra pauta, pero muchos realizadores documentales prefieren hacer caso omiso de él, argumentando que el proceso de investigación social o histórica se beneficia de los mismos principios que la libertad de expresión y de prensa, que da una autorización considerable a los periodistas en su búsqueda de noticias<sup>39</sup>.*

En ese sentido, el documentalista se acerca al mundo periodístico solo para obtener sus beneficios, ya que éste posee deberes en relación a un código de ética establecido referido a las normas de conducta y procedimientos para una correcta actuación profesional.

*El texto interactivo adopta muchas formas pero todas ellas llevan a los actores sociales hacia el encuentro directo con el realizador. Cuando se oye, la voz del realizador se dirige a los actores sociales que aparecen en la pantalla en vez al espectador... la cualidad del tiempo presente es intensa y la sensación de contingencia clara. Los acontecimientos que van a tener lugar pueden tomar caminos alternativos según el proceso de interacción de que somos testigos<sup>40</sup>.*

La manera participativa que caracteriza este modo por medio de la entrevista, pretende profundizar en lo relativo al uso de ésta por sobre el rigor de una argumentación específica. Es decir, el cruce de información entre los actores sociales y el realizador, su interacción, es de vital importancia para el progreso de la película y, a diferencia del modo expositivo, este material puede tener giros que decanten en nuevos caminos que no son necesariamente controlados por el realizador bajo una argumentación en donde la entrevista tiene un carácter funcional. La presencia del realizador en la pantalla es un punto de atención para

---

<sup>39</sup> *Ibíd.* p.82.

<sup>40</sup> *Ibíd.* p.83.



el espectador que refleja el conocimiento y la interpretación del mundo histórico que puede ser estructurado o espontáneo como es el caso de Werner Herzog en *El gran éxtasis del escultor Steiner* (1973) cuando interactúa directamente con el actor social para comprender el fenómeno y traspasarlo al espectador. Esto ocurre fuera de un ámbito formal por lo que se percibe una igualdad durante los momentos de interacción. Pareciera desaparecer por instantes la marcada estructura jerárquica de las entrevistas, estableciendo un diálogo que en realidad no es tal.

Los espectadores reconocen diferencias entre el modo expositivo y de observación con el modo de interacción. Principalmente, el último revela las formas de generar la película y las relaciones que se establecen entre realizador y actor social mediante un diálogo mutuo, pero que mayormente es comandado por el realizador y sus intereses relacionados con el mundo histórico que representa.

### **Modalidad reflexiva**

La intención de esta modalidad es exponer, por sobre el mundo histórico, la problemática de la representación en sí misma. El realizador, sus comentarios y las formas propuestas dan cuenta de una intensificación en el interés por el aparato cinematográfico, la cámara como dispositivo de captura y el montaje, como camino natural e innegable hacia la realización de documentales. Existe una conciencia con respecto a las posibilidades formales y estratégicas del documental para su fabricación. Apunta a que el espectador tome conciencia de que el documental es una construcción realizada bajo los parámetros asignados por un realizador que posee una mirada singular que conlleva su discurso. Debiese fijarse en el mundo histórico representado y en lo que está más allá. El realizador puede o no aparecer en la pantalla participando con los actores sociales, incluso se utilizan actores profesionales que encarnen los deseos del realizador y exhiban su discurso, pero en su mayoría el documental reflexivo no ahonda ni resuelve el tema de la ética en relación al uso de actores sociales y la interacción con actores profesionales. Esta modalidad es un claro cuestionamiento al estatus institucional que recoge la objetividad y la verdad como bases para establecer al documental como un documento verídico del mundo histórico.

*La modalidad reflexiva de representación hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto. Esta modalidad es*

*la última en aparecer en escena por que es en sí misma la que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas. El acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa, todas esas nociones resultan sospechosas... en su forma más paradigmática el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa<sup>41</sup>.*

Dentro de sus características, el montaje tiende a acrecentar el hecho de revelar el aparato cinematográfico en función del cuestionamiento de la representación. Busca el efecto de extrañeza mediante imágenes contiguas que infrinjan la norma consensuada en géneros establecidos. Nichols nos indica que este modo además de poner atención sobre la forma también reflexiona sobre la política, la ideología. Y para llegar a una real transformación política debe contrarrestarse la representación de la realidad y el estado de la realidad de la representación. Para ahondar en esta modalidad, Nichols nos ofrece estrategias reflexivas que dicen relación con herramientas que utilizan ciertos autores para realzar alguna característica en particular dentro de sus obras. Destaca la *reflexividad política* que apunta a la conciencia del espectador con fines colectivos de acuerdo al contenido que conlleva y su nivel de importancia para un contexto social específico. La *reflexividad formal*, demuestra su interés en el dispositivo como intermediario. Ésta soporta otras clasificaciones para describir un panorama más amplio de las diversas posibilidades que brinda. Esta la *reflexividad estilística* que rompe convenciones establecidas en cuanto a la forma con objetivos expresionistas que desencadenan una conexión con las cualidades de la imagen más que con el mundo histórico. Se busca utilizar recursos de estilo para lograr un resultado reflexivo. La *reflexividad desconstructiva* altera las convenciones documentales a nivel estructural. Una de ellas es la objetividad que se rebate mediante el reconocimiento de una imagen y su naturaleza en relación a la imposibilidad de alcanzar a una verdad irrefutable. La *reflexividad interactiva* busca crear conciencia de que el realizador ha estado presente y manipulando en todo momento una obra documental, aunque no aparezca físicamente en la pantalla. La *reflexividad irónica* posee sabiduría del conocimiento tradicional y

---

<sup>41</sup> *Ibíd.* p.97.

deseos de nuevas invenciones. Da entender una cosa, pero en realidad quiere decir otra. La *reflexividad paródica y satírica* busca generar conciencia de un estilo o género que se da por establecido e intensificar la capacidad de identificar una actitud social o situaciones problemáticas.

## **CAPÍTULO 3**

### **El falso documental**

#### **Una mirada teórica aún no resuelta**

El falso documental es en la actualidad una expresión de la mezcla entre el documental y la ficción. Se construye en la exposición de acontecimientos falsos por medio de la utilización de los métodos y las técnicas de realización propias del documental, creando parodias que ponen en tela de juicio la objetividad y las características principales de éste. El falso documental, por medio de la ironía, expone los procesos constructivos del mismo. Es un documento que no pretende pasar por verdadero, sino que, pretende hacernos reflexionar sobre hasta qué punto somos capaces de aceptar esa representación de la realidad que hoy en día se ve cuestionada. En todo momento el espectador identifica evidencias de la naturaleza ficcional de la película. El realizador no busca engañar al público, sino, pretende ser descubierto por él. Busca hacernos reaccionar, por medio de la transgresión, con respecto a esa extraña convención de objetividad que el espectador tiene con el documental. La ficción se pone una máscara de realidad que se traduce en la utilización de herramientas identificables en la raíz de la institución documental, como lo es la entrevista frontal y el uso de material de archivo. El fake<sup>42</sup>, como también es llamado, se apodera de las formas clásicas del documental y sus códigos con el fin de legitimar la obra, pero tarde o temprano la burla se vislumbrará por medio de excesos que por sí mismos quiebren esa impresión de realidad.

Uno de los falsos documentales más reconocidos y fundacionales es *Zelig* (1983), de Woody Allen. Es la biografía de Leonard Zelig, un hombre camaleónico, al que su mimetismo le permite estar presente en toda serie de acontecimientos históricos. *Zelig* está construida como si fuese una recopilación de documentos históricos reales con entrevistas a especialistas como Susan Sontag o Bruno Bettelheim.

Más cercano a la actualidad y a Werner Herzog, encontramos “Incidente en el lago Ness” (*Incident at Loch Ness*, 2004). La película ocurre en el verano de 2003 donde Werner Herzog llega al lago Ness con la intención de dirigir un documental sobre el mito de la supuesta criatura prehistórica que vive bajo sus aguas. Su título

---

<sup>42</sup> Fake, falso en inglés. Término referido a la falsificación. En este ámbito se aplica sobre las películas cuyas imágenes pretenden hacerse pasar por reales.

iba a ser "Enigma of Loch Ness". En paralelo, John Bailey (director de fotografía de "Silverado" o "Mejor imposible") se encontraba siguiendo a Herzog para dirigir otro documental sobre su vida, su carrera, y su leyenda. Lo que ocurre es una suma de peripecias y desastres de gran magnitud que finalmente ninguno de los proyectos llegó a buen puerto. Pasado el desastre, el productor de "Enigma of Loch Ness", Zak Penn (guionista de "El último gran héroe", "X Men 2" y "Electra") decidió reunir todo el material disponible sobre lo ocurrido y dirigir él mismo un nuevo documental titulado "Incident at Loch Ness". En esta oportunidad Herzog actúa de él mismo y en todo momento es evidente la parodia, abunda la exageración en todo lo que rodea la película.

### **Orson Welles y el disfraz mediático**

El treinta de Octubre de 1938, Orson Welles junto a sus compañeros de trabajo de la CBS, emitieron en su programa, Mercury Theatre, "La guerra de los mundos", basada en la novela de H.G. Wells. El impacto social que tuvo esta emisión puso al descubierto el poder que poseen los medios de comunicación masivos sobre la sociedad.

Mercury Theatre competía en sintonía con otro programa de la estación radial de la competencia que habitualmente ganaba en atención de los auditores. Al inicio de la emisión, se puso en contexto el hecho de tratarse de un programa de radioteatro, pero la mayoría de los auditores escuchaba a su competencia. Avanzado el programa, comenzó a llamar la atención de los auditores y la sintonía fue en aumento, pero sin comprender que se trataba de un radioteatro. Esto detonó que los oyentes dieran por hecho que los sucesos que relataban Welles y sus compañeros eran completamente reales. Se vivieron momentos de pánico colectivo al punto de provocar que familias huyeran hacia los cerros, las calles llenas de automóviles queriendo escapar, personas con toallas húmedas en la cabeza, centrales telefónicas de periódicos y radioemisoras saturadas, etc.; todo a causa del relato sobre la invasión extraterrestre a Estados Unidos.

La emisión de radioteatro con características de noticiario informativo marca un fuerte antecedente frente al hecho disfrazar formalmente una historia ficticia con el fin de provocar en los receptores una aceptación de ésta, validándola, a través del medio en que se emite y la forma en que se le otorga realismo. Se descubre o se genera consciencia en el realizador sobre el poder manipulador que posee y el pacto de veracidad que otorgan los receptores mediante el reconocimiento de ciertos factores que influyen en el realismo de lo emitido. Orson Welles decidido a impregnar de realismo su obra, conscientemente utiliza elementos que le permiten

provocar en el auditor la sensación de realismo, siempre en el marco del radioteatro. Los personajes que relataban la invasión extraterrestre tenían una voz temblorosa que denotaba nerviosismo, en el programa había música suave que incomodaba y generaba ansias, luego era interrumpida y se generaban silencios, el locutor daba paso a informar los hechos, se establecía contacto con Washington para entregar un mensaje de emergencia nacional por el secretario del ministerio del interior, se recurría a entrevistas con testigos oculares, se informaba que la policía buscaba interceptar a los invasores e incluso un actor, Joseph Cotten, interpretó al presidente. Todos estos recursos desplegados y su completa efectividad detonaron el caos colectivo que se vivió.

Podríamos señalar que este acontecimiento histórico que involucra un medio de comunicación masivo en particular, está en la génesis de lo que actualmente conocemos como la era de la sospecha y que se relaciona de manera directa con las formas mentirosas que adopta el falso documental. El realizador hace uso sucesivo de elementos que generen el efecto de realismo para dar forma, en este caso, a una novela. Cabe indicar que Orson Welles lo hace exponiendo que se trata de un programa, un radioteatro, y que luego esto dará paso para crear, de manera consciente, obras disfrazadas.

En la última etapa de creación de Orson Welles se encuentra su película "F" for fake (1973). Este film está catalogado dentro del falso documental y en su particular y vertiginosa forma de estructura y montaje, Welles nos expone y se desliza con maestría por sobre el tema de la falsificación, tanto en el arte como en el cine. Esta película es un terreno fértil donde el director no escatima en recursos para exponer, constante y explícitamente, que el cine se erige sobre la manipulación y la mentira, sobre la representación de la realidad, o la representación de la representación. Es aquí mismo donde señala que sus orígenes como creador y, por consecuencia, lo que lo llevó al cine, justamente también se erige a base de engaños. "F" nos adentra en la historia de un falsificador de arte, Elmyr d'Hory, y de Clifford Irving quien escribió una biografía sobre el falsificador de pinturas, que al mismo tiempo había escrito una falsa biografía sobre otro personaje, Howard Hughes, quien como magnate era casi un mito. El material utilizado sobre estos personajes fue rodado por otro director y es re-utilizado por Welles para la reconstrucción de la historia como base para esculpir en ella su discurso y su propio material ficcionado con el propósito de

hacernos caer en cuenta del poder del cine. Recordándonos a Dziga Vertov<sup>43</sup>, vemos a Welles en reiteradas ocasiones ocupar la sala de montaje y cómo desde esa posición nos dirige hacia la historia y nos saca de ella, como la construye y nos hace entrar y salir para recordarnos que es una falsificación, que es un montaje. Despliega mediante esos recursos, entre muchos otros, su línea discursiva que apunta al cuestionamiento del arte en general y como son los supuestos expertos quienes lo sustentan bajo ambiciones mercantiles. Es el arte un artificio, y al ser un artificio, los reclamos por su singularidad; su carácter único e irrepetible, pierden sentido.

### **El contexto actual de la sospecha de las imágenes**

Como ya hemos distinguido anteriormente, la inexistencia de una definición clara de documental basada en su supuesta objetividad institucional, nos lleva a prestar atención a ciertos realizadores cuyas obras nos entregan gran riqueza de acuerdo a las herramientas de las que hacen uso, proveniente de ambos polos cinematográficos (documental y ficción), de manera que se puede percibir en ellas una clara intención de exponer el dispositivo cinematográfico y el tono reflexivo, pero por otra parte, no se debe catalogar de fraudes a obras documentales que son juzgadas poniéndolas al nivel del periodismo y no como obras expresivas de carácter autoral. Actualmente, el público masivo guiado por la televisión, puede identificar ligeramente entre documental y ficción, otorgándole al primero la confianza de lo que expone es verdad, que realmente ocurrió, mediante el uso de un tratamiento formal que ha encasillado al documental en las formas adoptadas por el cine directo y el *cinéma vérité*, que han sido tomadas posteriormente por el periodismo y los reportajes de la televisión. Hoy por hoy, el desarrollo de tecnologías digitales masivas y la invasión indiscriminada de imágenes de todo tipo, preferentemente con propósitos comerciales, hacen que el público tome cierto grado de conciencia muy menor de las posibilidades de los dispositivos y el uso que se les da para registrar la realidad en movimiento o tomar una fotografía, y luego transformarlas para terminar en un producto diferente. Hay que señalar que esa conciencia está preferentemente arraigada en círculos intelectuales, de carácter académico y no en las personas ordinarias.

La importancia de la televisión recae en que es mayormente responsable en la formación de opinión pública y es una de las principales ventanas de exhibición de

---

<sup>43</sup> En el flamante documental de Dziga Vertov *Cheloveks Kino Apparatom* de 1929. (El hombre de la cámara), Vertov aparece constantemente junto a su esposa montando el film y manipulado las imágenes.

documentales junto a reportajes periodísticos, ubicándolos casi a un mismo nivel. Ésta ha formado espectadores cuyos criterios se reafirman en lo que observan en las parrillas programáticas, principalmente en noticiarios y programas culturales. Como nos señala Josep Luis Fecé<sup>44</sup>, han ocurrido fraudes informativos dentro de las grandes cadenas de comunicación que desencadenan el cuestionamiento hacia la afirmación o negación con respecto a que si lo que muestra la televisión es verdad o no. Estos fraudes televisivos cercanos al reportaje periodístico, que posee un código de ética que debe cumplir para su desempeño, generan, en parte, el origen de la sospecha en cuanto a los hechos difundidos masivamente. Si bien esto crea el ámbito para desarrollar esta cultura de la sospecha y establecer que los límites entre documental y ficción son difusos, hay que recordar los métodos utilizados por los realizadores emblemáticos de la historia documental, es decir, ellos estaban en conocimiento de aquello.

Ahora bien, hay que preguntarse si realmente es de alguna utilidad dudar de las imágenes de los documentales exhibidos en la televisión (que supone un cierto filtro) o en las salas comerciales o alternativas. No hay que olvidar que una obra cinematográfica lleva siempre consigo un punto de vista que atraviesa toda la película con su discurso y las formas elegidas para desplegarlo. Es un medio para la expresión artística. Más bien, habría que identificar el documental en un lugar completamente distinto a los reportajes e investigaciones periodísticas relacionadas con grandes cadenas de comunicación que tienen una línea editorial que sustenta sus intereses económicos y políticos. Es una tarea difícil, sino imposible, ya que, como nos diría Flaherty, “el hombre de la calle”, tiene acceso a documentales casi en su totalidad por la televisión y tiende a confundir estos programas de televisión de reportajes en verdaderos documentales. Claro está que sí tiene sentido dudar de los programas televisivos que deben informar a toda la población, luego de fraudes reconocidos, pero no se debe aplicar la misma lógica a obras de carácter artísticos como lo son los documentales.

*En mi opinión, las sospechas que se ciernen sobre el documental se deben, en buena parte, a la consideración del documental como un conjunto de filmes sobre hechos cotidianos. Desde luego, en parte eso es así, podemos aplicar tal categoría a las producciones de los hermanos Lumière, pero resultaría a todas luces incorrecto limitar el documental a esa naturaleza factual. Ejemplos notables, es bien sabido que Robert Flaherty provocó las acciones en Nanook,*

---

<sup>44</sup> Fecé, Josep L. *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Editorial Glénat. 2001.



*que le interior del tren correo que aparece en Nightmail (Grierson, 1936) era, en realidad, un decorado o que para realizar Las Hurdes, tierra sin pan, Luis Buñuel provocó buena parte de los hechos que en el film aparecen como reales. En pocas palabras, desde sus inicios, el documental ha utilizado imágenes del mundo como materiales para la expresión personal<sup>45</sup>.*

Este mismo autor, sobrepasa la pregunta que viene de la mano de la sospecha de las imágenes: ¿podemos creer lo que vemos en las pantallas y se nos presenta como verdad? O ¿son falsas esas imágenes? Por otras preguntas que van más allá de esa discusión y que recae en la relación funcional del documental con la comunidad y sus espectadores ¿cómo representar el mundo y generar conocimiento a partir de esa representación?

En variados documentales se utilizan elementos que son parte de la ficción o generalmente reconocibles en ésta. Sin ir más lejos, durante la segunda guerra mundial la imposibilidad de asistir a los campos de batallas, obligaba a los reporteros a crear reconstrucciones de los hechos con fines propagandísticos. En otras obras, estas reconstrucciones y representaciones eran expuestas de la mano de la parodia y la sátira, revelándose con el fin de generar reflexión en el espectador con respecto a los límites de la representación. Hubo una influencia de formatos que fue abriendo el paso a la hibridación, pero de carácter autoreflexivo, ya que el uso de esas herramientas, de manera consciente, se encuentra en los orígenes del documental. Esta autoreflexibilidad se relaciona con el cuestionamiento del concepto de realidad y los modos de representarla.

*Mediante todo tipo de recursos intentan hacer explícitos los mecanismos discursivos del cine documental, haciendo visible los trazos que ponen en evidencia el aparato cinematográfico. Ello les insta a emplear, sin prejuicios, cualquier tipo de elemento fílmico que lo haga posible, lo que da lugar a un mestizaje de lenguajes que acabará conformando un producto caracterizado por la hibridación y la fragmentación<sup>46</sup>.*

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*

<sup>46</sup> Gómez, Laura. *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Editorial ocho y medio. 2005, p.40.

## Herramientas para la falsificación

### *Recursos formales desplegados para construir el falso documental*

Los falsos documentales, como dijimos anteriormente, se apropian de la forma documental para disfrazarse y adquirir así el grado de legitimación por parte del espectador quien puede o no darse cuenta que está siendo testigo de un engaño que generalmente pretende ser descubierto. Alberto Nahum García, en su texto “La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual<sup>47</sup>”, establece una serie de elementos identificables en el documental tradicional que utiliza el falso documental para construirse, como también nombra herramientas características propias de la ficción.

- Elementos de la ficción: guión cerrado y actores profesionales. La primera característica del falso documental es el uso de un guión cerrado, en el polo opuesto al documental que establece guiones abiertos. Éste busca imitar las estructuras de las modalidades documentales. En cuanto a los actores, estos se adecuan al comportamiento de las personas reales que suelen protagonizar los documentales. Hay actuaciones que no tienen por qué ser convincentes, ya que el falso documental no siempre busca el completo engaño, sino que, exponer una burla o despertar la conciencia.
- Imitación de métodos estilísticos: se busca copiar los estilos que presentan cada una de las modalidades documentales. Se aporta material de archivo, se realizan entrevistas, existe una voz off que da autoridad y valida el comentario, hay continuos movimientos, zooms y uso de cámara al hombro. También fingen la naturalidad de aspectos narrativos como el conocimiento a través del narrador omnisciente, el suspense o la argumentación mediante la exposición de pruebas. Ponen en escena estrategias reflexivas inherentes al documental como la conciencia del propio texto, las muestras de control del realizador o el estilo interactivo del realizador.
- Voz en off: no todos los documentales la utilizan, pero el público la identifica como una de sus características principales. Una voz que transmita objetividad y conocimiento puede persuadir al espectador hacia la veracidad del documento, ya que la voz en off cuenta con gran autoridad epistemológica.

---

<sup>47</sup> García, Alberto N. *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual*. Universidad del País Vasco. 2006

- Material de archivo: se emplean escenas de archivos reales a las que otorgan un nuevo sentido por medio de la re-contextualización. Hacen uso del poder referencial que posee el material de archivo para re-ubicarla en un nuevo discurso falsificador.
- Recreación de texturas: se busca envejecer las películas. Algunos intentan conseguir una apariencia añeja mediante el uso del blanco y negro, rodar en diferentes formatos, quemar los negativos, desgastándolos y rayándolos, variando la velocidad de proyección o aumentando el grano.
- Entrevistas: es un elemento primordial en la modalidad interactiva. Proporciona una buena fuente de información y sirve para expertos otorguen autoridad a lo que se cuenta. Los falsos documentales las rescatan de material de archivo o las simulan incluso utilizando a personajes reales. En cuanto a los actores, deben reflejar sorpresa, seguridad, incomodidad o timidez ante la cámara.
- Presentación a cargo del propio director: en estos casos tanto los directores como las celebridades están realizando su propio simulacro, basado en su identidad verdadera. Se logra así autenticidad en el discurso ya que el responsable asume su papel y se nos presenta como tal.
- Intertextualidad: se trata de inventar referencias, autores y citas de obras inexistentes, buscando legitimidad en las opiniones de expertos o en otras obras que son falsos títulos. Con un aire burlón, la falsa intertextualidad busca llenar los espacios de forma inteligente y plausible, con una engañosa sabiduría que pretende punzar la inteligencia del espectador que intente desmentir las citas. Más difícil aún cuando estas falsas citas se entremezclan entre otras verdaderas y reconocibles.
- Legitimación del origen: esta herramienta actúa a nivel de los contenidos más que de las formas. Las mentiras buscan la credibilidad mediante una gran cantidad de material documentado que las refuerce. Se recrean lugares donde nadie ha llegado, tienen acceso a metraje imposibles, muestran descubrimientos, etc. Si se expone el proceso de búsqueda y obtención de dichos documentos, el espectador entra al pacto de lectura documental y valida lo que ve en pantalla hasta que otras marcas le despierten la desconfianza.

## **CAPÍTULO 4**

### **Análisis cinematográfico de Grizzly Man**

#### **Análisis del relato**

Grizzly Man nos conduce a través de entrevistas y comentarios, en conjunto con material de archivo, a la reconstrucción de la historia de Timothy Treadwell, un hombre que decidió dar un giro en su vida de alcohol y drogas para transformarse en un acérrimo ecologista protector de los osos pardos en el ártico. Luego de no encontrar cabida en la sociedad a la que pertenecía y haber sido una futura promesa dentro de su círculo, Timothy se refugió con la misión de estudiar y resguardar a los osos pardos de Alaska durante trece veranos en constantes viajes de ida y vuelta. Durante los últimos cinco años de sus expediciones llevó consigo una videocámara que le permitió obtener un registro de más de cien horas de grabaciones en donde se podía observar el mundo salvaje de los osos, como el paisaje interior de Timothy Treadwell.

Su obsesión por divulgar el mensaje de protección y exponer su misión como ejemplo al mundo, lo llevó a dar charlas en escuelas e incluso, fue entrevistado en un programa de televisión con respecto al tema y al riesgo que corría al convivir desarmado entre animales salvajes, además de crear y pertenecer a grupos ecologistas que validaban y valoraban su trabajo, transformándose en un personaje de carácter público.

La constante intervención en la naturaleza salvaje y la ilusión de ver en ella cualidades inexistentes que repercutían en la convivencia extrema de Timothy con las fieras, desencadenó un final trágico, pero no inesperado: la muerte de Timothy Treadwell y su novia Amie, siendo devorados por uno de sus osos protegidos.

El análisis referido a la construcción estructural y temática de Grizzly Man, se ubica desde un conjunto de conceptos de los cuales se nutre Herzog para narrarnos y conformar la arquitectura de la película. Estos conceptos se ven reflejados en el espesor de sus películas de ficción, como de no ficción, me refiero a la ironía, el viaje y la confesión.

Previo al análisis, es importante exponer que en la estructura de Grizzly Man confluyen tres canales de información esenciales para su diseño. En primer lugar, es el material de archivo o encontrado, que corresponde a todas las imágenes de autoregistro de Timothy Treadwell, a las filmaciones caseras a las que acude Herzog para describirnos la infancia del protagonista y a las fotografías y

videograbaciones sobre su carácter de figura pública. En segundo lugar, el material que filma el propio realizador; las entrevistas y los viajes sobre los cuales comienza a reconstruir el personaje de Timothy. Y en tercer lugar, el comentario hablado y todas las licencias que este le permite, tanto a nivel informativo sobre datos específicos, como a nivel subjetivo para expresar su discurso. Herzog, a través de estos tres canales, va estableciendo el perfil del personaje, va formulando paralelismos y contrapuntos, viajes al pasado y vueltas al presente, trabaja en torno a la ausencia y deposita en sus entrevistados objetos y contenido valioso para el progreso de la película, va hilando pruebas con sujetos y reflexiones con imágenes con el fin de ahondar en la naturaleza caótica del hombre.

### **La ironía**

Debemos entender la ironía como una burla sutil y disimulada. También como una figura retórica que da a entender lo contrario a lo que se piensa, pero que en *Grizzly Man* acude tanto al diseño narrativo, como al discurso del realizador en el comentario. La ironía se comunica sin comunicarse, y la intención es develarla en los aspectos de estructura del film como en el relato a través de la locución de Herzog, por medio de contrapuntos y contradicciones, incluso en códigos visuales. En la introducción de *Grizzly Man*, vemos a Timothy presentándose a sí mismo, frente a su cámara, como un guerrero amable. Un guerrero que convive en la tierra salvaje de los osos y, según él, sabe cómo hacerlo. Hace hincapié en el riesgo que corre, ya que los osos se lo pueden comer, lo pueden matar. Al comienzo de la introducción, aparece un título que con el nombre de Timothy Treadwell y las fechas de nacimiento y de muerte, 1957 y 2003, respectivamente. El primer dato específico que se nos entrega es que Timothy ya ha fallecido, pero no dice porque, sembrando el terreno para luego establecer la ironía de su muerte. El retrasar la información con respecto al porque de su muerte, la intención de solo entregarnos el dato duro, pero no revelar su causa, se dejar ver como un artilugio para ahondar un poco más en el protagonista en relación a la labor que desarrollaba, a su perfil algo hilarante y extrovertido, el material que registró con su videocámara, el objetivo que tenía de protección hacia los osos, la educación a las personas sobre el tema, sus aspectos como figura mediática, la propia convivencia de Timothy con los osos y su delirante manera de relacionarse con ellos, reforzando constantemente la idea de que el protagonista reconocía que podía ser devorado por sus propios osos protegidos. Después de entregarnos toda esa información nos revela que ha muerto junto a su novia; se puede

sospechar previamente pero lo hace explícito en ese instante. Ambos aparecen en su última fotografía, para luego exponer mediante el piloto que los trasladaba a Alaska, que murieron a manos de un oso. Esa manera de condensar el contenido fortalece el grado de ironía.

La muerte del personaje es la expresión irónica por excelencia que atraviesa toda la película, dándole uso de manera particular. Las siguientes apariciones de Timothy Treadwell están dispuestas para sustentar esa ironía. Cada vez que observamos algún aspecto de su autoregistro como función de protección y conocimiento de los osos, sabemos que fue un fracaso. La muerte irónica hace que narrativamente el estudio de la naturaleza de Timothy y su misión protectora vayan perdiendo importancia para dar paso en gloria y majestad a las propias contradicciones del personaje, el film se vuelca en explorar su propia naturaleza, la humana, mediante los comportamientos que adoptaba éste frente a su cámara, tratando de ser partícipe de esa naturaleza salvaje, como dice Herzog, en un encuentro primitivo, distinguiendo en ella cualidades armónicas y equilibradas que el realizador se encarga de refutar.

Herzog reitera constantemente, por medio del material que escogió de las cien horas de grabación de Timothy, la idea de la muerte o su posibilidad que acechaba concretamente al protagonista. Destaca ese tema, como unidad, antes y después de exhibir que Timothy murió a manos de un oso. Observamos al protagonista hablar, en reiteradas ocasiones hacia la cámara, que corre un gran riesgo al estar en ese lugar y, aún más allá, Herzog potencia la muerte como desenlace a medida que nos expone las muertes de los propios animales que allí habitaban. Es el caso del abejorro en una flor, uno oso devorado por su propia especie o el pequeño zorro muerto por los lobos que había tomado el papel de fiel compañero de Timothy en la expedición. Estas secuencias se complementan constantemente con el discurso del realizador a través del comentario, subrayando que no había armonía en la naturaleza salvaje, sino caos y muerte.

El discurso de Herzog sobre su visión de la naturaleza, que expresa asiduamente durante la película, contradiciendo absolutamente la visión de Timothy, lo observamos también en el documental – making off -- de Les Blank, llamado *Burden of dreams* (1982). Film que nos expone el caótico rodaje de Fitzcarraldo (1982) y la manera en que Herzog aborda los problemas a la hora de realizar sus películas y su relación con la naturaleza. Herzog dice:

*“Por supuesto, estamos desafiando la naturaleza y ella nos devuelve los golpes. Sólo se defiende. Eso es todo. Y eso es lo grandioso. Tenemos que aceptar que es mucho más fuerte que nosotros. Kinski siempre dice que está llena de*

*elementos eróticos. Yo no la veo tan erótica, sino más bien, llena de obscenidad. La naturaleza aquí es vil e infame, no podría verle nada erótico. Sólo podría ver fornicación y asfixia y lucha por sobrevivir, crecer y finalmente pudrirse. Por supuesto, hay mucha miseria pero es la misma miseria que nos rodea. Los árboles son miserables, los pájaros son miserables. Yo no creo que ellos canten, sino que se quejan de dolor. Es como un país no terminado, es aún prehistórico. Lo único que le falta son los dinosaurios. Es como una maldición que pesa sobre todo el paisaje y cualquiera que se adentre en esto se lleva su parte de maldición. Así que estamos malditos haciendo lo que estamos haciendo. Es la tierra que Dios, si es que Dios existe ha creado con cólera. Es la única tierra en donde la creación está aún inconclusa. Viéndolo más de cerca existe en lo que nos rodea un tipo de armonía, es la armonía del arrollador asesinato colectivo. Y nosotros en comparación a la vileza articulada, a la infamia y a la obscenidad de toda esta selva, en comparación a esa enorme articulación, sólo nos parecemos y sonamos a las frases mal pronunciadas y a medio acabar de una estúpida y suburbana novela barata. Y tenemos que hacernos humildes en frente de la aplastante miseria, la aplastante fornicación, el aplastante crecimiento y la aplastante falta de orden. Hasta las estrellas arriba en el cielo parecen un caos. No hay armonía en el universo. Tenemos que hacernos a la idea de que no hay real armonía como la hemos concebido. Pero cuando digo esto, lo digo lleno de admiración por la selva. No quiero decir que la odie, sino que la amo. La amo mucho. Pero la amo en contra de lo que me aconseja mi juicio”.*

A nivel visual, rescatando fotogramas de la película y apoyando el relato en otro aspecto de la percepción cinematográfica, la ironía se expresa en un tono casi de humor negro, una comicidad reflejada en la tragedia del protagonista y su fracaso. El reforzamiento de la idea de la muerte, a nivel temático como en las imágenes, se evidencia frecuentemente por parte de Herzog. Nos expone un oso, un zorro y un abejorro muerto que sucumbió mientras hacía su trabajo en la península de Alaska, relatado paradójicamente por el mismo Timothy, eso para dar sustento a su discurso sobre la naturaleza y el destino del protagonista. También nos muestra un ave descendiendo en picada hacia el mar y estrellándose contra éste, si bien es un acto natural de caza, manifiesta la idea de la caída al mismo momento que nos comenta que la tendencia de la personalidad de Timothy era hacia el caos.



*Figura 1.* Fotogramas del film Grizzly Man que contienen la ironía como recurso visual y narrativo.

En las escenas iniciales, el piloto Willy Fulton, nos relata el lugar donde mataron al oso que se comió a Timothy y Amie, recogiendo una costilla del oso tirada en el suelo mientras el espectador reconstruye en sí el momento cuando matan al oso y encuentran los trozos de ambos cuerpos, además de señalarnos que Timothy nunca hubiese querido la muerte del oso, aunque se lo hubiese comido. Otra imagen de singular composición visual, es cuando el curador del museo, perteneciente a la tribu Alutiq, nos señala que Timothy violó un límite entre el hombre y los osos que se había mantenido por siete mil años, mientras detrás de él se ubica un gran oso disecado en posición de ataque.



*Figura 2.* Fotogramas del film Grizzly Man que contienen la ironía de la muerte trágica del protagonista reflejada en los animales de la península.



## El viaje

En *Grizzly Man*, el viaje conforma un tema, como un recurso del cual se vale el realizador para ir dibujando el relato. Se pueden identificar tres tipos de viajes: uno de carácter físico, otro de carácter mental, y por último, un viaje hacia la naturaleza del personaje (espiritual).

El viaje de carácter físico es el emprendido por el propio realizador, decido a explorar, junto a su equipo de trabajo, la remota península de Alaska donde Timothy Treadwell pasó sus últimos trece veranos. Es interesante y a la vez un sello propio del cine de Herzog el embarcarse hacia los lugares más remotos del planeta para conformar sus historias y sus personajes. No le basta con trabajar sobre las abundantes cien horas del registro de Timothy, o con las diversas entrevistas realizadas a los familiares, amigos y expertos en la materia. Sino que Herzog, decide penetrar el espacio, la realidad; participar en el lugar de los hechos, llevar consigo a los entrevistados y dominar por completo el paisaje para someterlo a sus metáforas en el relato. Parece encontrar una especie de revelación en los espacios originales. Este viaje de carácter físico contiene inherentemente a los demás viajes; el de ejercicio de reconstrucción a través de la memoria y el que se sumerge en la naturaleza humana. El viaje físico, material, es utilizado por Herzog para construir secuencias relevantes en el relato. Herzog se dirige con el piloto Willy Fulton, al lugar donde acampó Timothy por última vez y donde encontraron el oso y sus restos. Mientras sobrevuela el refugio de los osos, desde una típica toma aérea del cine de Herzog, nos habla de Timothy al momento que observamos el inmenso paisaje de la naturaleza en un estado puro, salvaje. Otra escena característica de este tipo de viaje es cuando decide llevar al lugar del campamento a Jewel Palovak, Willy Fulton y Kathleen Parker, una amiga cercana, para realizar un funeral simbólico donde arrojaron las cenizas de Timothy en el lugar que se convirtió en su refugio. Este viaje con sus características propias, evidentemente físico y también como recurso narrativo, se presenta en un gran número de películas de Herzog. Lo vemos en *Tierra del silencio y la oscuridad*<sup>48</sup>, cuando lleva a su protagonista sorda-ciega, Fini Straubinger, junto a otros acompañantes con las mismas condiciones y sus traductores, a emprender su primer viaje en avión o su primera visita al zoológico. Se encuentra también en *Lessons of Darkness*<sup>49</sup>, cuando Herzog sobrevuela el paisaje devastado como eje

---

<sup>48</sup> Land des Schweigens und der Dunkelheit. *Tierra del silencio y la oscuridad*. Werner Herzog. 1971, Alemania.

<sup>49</sup> Lektionen in Finsternis. *Lessons of Darkness*. Werner Herzog. 1992, Alemania-Francia-Gran Bretaña.

central del film y como metáfora catastrófica de la naturaleza y su destrucción a manos del hombre. Más recientemente, en *White Diamond*<sup>50</sup>, Herzog decide volar con el Dr. Graham Dorrington sobre la selva sobre su globo blanco que había sufrido una tragedia previa que da origen al viaje en sí.

El viaje de carácter mental, es una reconstrucción de Timothy a través de la memoria de los entrevistados, con la ausencia del protagonista como punta pie motivacional para forjar los testimonios. Este viaje mental es completamente influenciado por Herzog, que logra dirigir las respuestas de sus testimonios para generar la información que necesita con el fin de narrar la historia. Este viaje lleva a los involucrados a exponer sus recuerdos sobre Timothy. Es así como su amigo actor nos relata el momento en que se dio cuenta de lo peor, es decir, cuando supo que Timothy había muerto al sentir los gritos de su esposa y ver su imagen por televisión, siendo el primero en concretizar sobre su fallecimiento. También, en otra escena posterior, Herzog entrevista a Jewel Palovak y le pregunta, le sugiere, si se siente la viuda del protagonista. Ella tiende a reír, pero inmediatamente lo asume, comenzando a hablar desde ese prisma impuesto sutilmente por el realizador. En un recorrido a la infancia de Timothy, Herzog entrevista a sus padres y en conjunto con material de archivo de la niñez y juventud del protagonista, nos enteramos de su prematuro amor por los animales, su condición de niño promesa, siendo un típico adolescente americano, destacando en natación y sobre todo, de sus frustraciones y vicios que terminaron por alejarlo de la sociedad. Esta reconstrucción por medio del recuerdo viene dada también por visiones a favor y en contra, opiniones paralelas, que Herzog va disponiendo hábilmente, generando contrapuntos que son esenciales para la estructura del relato.

Por último, el viaje hacia la naturaleza interior del personaje es una profunda expedición hacia el caos del ser humano. Herzog nos indica en el primer bloque del film, que para él este no es un documental sobre la naturaleza, si no que es una historia sobre el éxtasis humano y la confusión interna más oscura. Este viaje se construye mediante las propias grabaciones de Treadwell y sus evidentes contradicciones, además del comentario omnisciente de Herzog que se acerca y aleja, defiende y refuta, a su propio personaje. Los momentos más íntimos, donde brota una profundidad humana en estado irracional y pura, extremadamente honesta, es la secuencia de confesionario y autorepresentación de Timothy frente a su cámara. Para ser parte del cine de Herzog, como pieza fundamental, la exploración de esta naturaleza interna encuentra su apogeo en la utilización del

---

<sup>50</sup> *The White Diamond. El diamante blanco.* Werner Herzog. 2004, Alemania-Francia-Gran Bretaña

paisaje. La cámara de Herzog realiza un recorrido por el laberinto de los osos, un paisaje inmenso y al mismo tiempo vacío, hermoso, salvaje, un reflejo del espíritu de Timothy. La misma idea se repite, pero el mismo Herzog lo relata mientras sobrevuela el lugar cubierto por hielo, congelado y agrietado, equívoco e irracional; para Herzog, este paisaje es un fiel reflejo del alma de Treadwell, llena de confusión.

El viaje también se hace presente en el protagonista, quien a través del viaje busca el escape, el aislamiento de la sociedad norteamericana en la que se sitúan sus frustraciones y miedos. En un constante vaivén, oscilando en un terreno ambiguo, el viaje le da espacio al ejercicio de descubrirse a sí mismo, al explorar los propios temores y vanidades, intentar el auto reconocimiento. El viaje igualmente da paso a la tragedia, a la transformación del protagonista en oso, Grizzly Man.

### **La confesión**

En este acto de confidencia se dejar ver la información más secreta e íntima de Timothy Treadwell, donde intenta buscar una armonía consigo mismo, un estado de paz. Esta verdad tan desnuda tiene como objetivo una especie de liberación propia del personaje. En este caso particular es una confesión hacia la cámara, la cámara como dispositivo que absorbe estos estados de verdad y como espejo donde Timothy se habla a sí mismo en el ejercicio ya mencionado del autoconocimiento. Estos períodos de carácter privado, tan internos y espirituales, se validan, en relación a la ética del realizador, sólo por ser imprescindibles para llevar a cabo el objetivo principal de la película, el explorar la naturaleza del hombre. El exponerlo como material relevante para el cuerpo del film le otorga casi un carácter de objeto bien aprovechado, pero el exponer esos instantes tan personales para contradecirlo e ironizar, jugando con los contrapuntos, es lo que lleva a Herzog a cruzar todo lo políticamente correcto que conforma la estructura documental tradicional, para concretar sus películas y dejar muy plasmada su visión.

Herzog reflexiona sobre la actitud de Timothy Treadwell frente al a cámara y por medio del comentario nos dice:

*“A parte de su actitud, la cámara era su única compañía, era el instrumento que tenía para explorar la jungla que lo rodeaba, pero poco a poco se convirtió en algo más, comenzó a examinar su yo más profundo, sus demonios, sus euforias. El lente de la cámara se volvió una especie de confesionario”.*

En una primera escena, vemos a Timothy pararse frente a la cámara y revelarnos que él no sabe si Dios existe, pero que estaría muy orgulloso de su labor, por el trabajo que hace y la manera de difundirlo sin ningún costo. Él se encuentra muy a gusto con eso y nos resalta que moriría por esos animales, ya que ellos le dieron una vida que antes no tenía. Por medio de un corte, lo vemos en el mismo plano, comenzando su auto representación, actuando como personaje de un posible documental, que nos cuenta sus aventuras en esa tierra salvaje. Eso lo deja ver patético, con una dualidad que se irá repitiendo para mostrárnoslo como un personaje profundamente confuso, que necesita comunicarse a través de sus polaridades.

En otra escena, Timothy va grabándose mientras camina con el trípode hacia el laberinto de los osos, el lugar más peligroso, y comienza a relatarnos sobre su propia historia, la historia de Timothy Treadwell el guerrero amable. Se nos deja ver como un personaje rebelde, que ha pasado por sobre el gobierno para estar en ese lugar. Nos cuenta de sus peligros que lo han tenido al borde de la muerte y en esta oportunidad le pide a Dios, diciendo que no quiere que un oso lo lastime. Menciona que no tiene muchas oportunidades con las mujeres aunque sea un buen partido y una presa fácil. Indica también que a veces le gustaría ser gay, por los hombres gay no tienen problemas, van al baño y hacen lo suyo. Le gusta eso de ser refinado con las mujeres, pero después todo sale mal y queda en la completa soledad. No cree que los gay tengan tantos problemas como un tonto heterosexual como él. Finaliza diciendo que esa es su historia. Que Herzog nos muestre este plano secuencia y lo cubra con una música suave, con tintes contemplativos y compasivos, nos permite reflexionar sobre la médula misma del tema central de la película. La confusión y la soledad son las grietas y surcos de ese paisaje inmenso. No es precisamente la naturaleza de osos y su hábitat la que pretende develarnos

Como último ejemplo, en una de las escenas más extrañas e histriónicas, Timothy se encuentra dentro de su carpa registrándose a sí mismo. Nos relata sobre la sequía en el lugar, desatando el hambre en los osos que comienzan a comerse a sus crías. Se declara un hombre no religioso, pero comienza a increpar a Dios, Jesús, Alá o “esa cosa flotante hindú”. Convoca fuerzas mayores para que demuestren su existencia y hagan que caiga la lluvia necesaria en el lugar. Timothy se vuelve furioso, sobreactúa, delirante, ya que al comienzo de la escena él mismo nos dice *Oh, televisión en vivo*. Somos testigos de su condición casi infantil, cuya rabieta refleja su desequilibrio emocional. Luego en el mismo plano, pero días más tarde, nos dice que ha ocurrido un milagro, ha llovido más de lo

necesario y según su radio, la tormenta solo cubre el área de los osos. Se declara feliz y en armonía con las fuerzas mayores que invocó. Lo vemos con la carpa aplastada por la lluvia, días sin salir, juguetón e infantil junto a su oso de peluche, obsesivo con su misión de protección. Pero Herzog, nuevamente, se encarga de refutarlo y en la escena adyacente, expone a un experto que nos dice que los osos no necesitan ningún tipo de protección por la cantidad de población que existe en la zona, además de estar protegida. Volviéndonos a demostrar, a través de un contrapunto, la confusión de Timothy.

### **El personaje Timothy Treadwell**

Primero, hay que asumir a Timothy Treadwell como actor social, pero sobre todo como personaje en un relato establecido. Nos basaremos en el método de Casetti y di Chio<sup>51</sup>, quienes nos permiten establecer el personaje como persona, como rol y como actante. Si bien, este modo de análisis es propio del cine de ficción, se aplicará al film para estudiar su estructura y a su protagonista. El objetivo específico responde a acercarnos a la manera en que Herzog nos construye un personaje, dibujando el perfil del protagonista en una película que ante todo, busca contarnos una historia y reflexionar sobre la naturaleza del hombre.

#### *Personaje como persona:*

Al referirnos al personaje como persona, en este caso tratándose de un sujeto social que existió realmente, buscamos identificar en él sus actitudes, emociones y discursos, así como su comportamiento reflejado en reacciones, gestos, etc.

Casetti y di Chio nos plantean tres conjuntos para identificar las características de un personaje como persona. Me refiero a: plano y redondo, lineal y contrastado, estático y dinámico.

En primer lugar, Timothy Treadwell es sin lugar a dudas un personaje redondo. Que quiere decir esto, que es un personaje complejo y variado. Es un hombre, relativamente joven, cuyos miedos y frustraciones lo llevaron al aislamiento, no absoluto, pero sí irracional. Buscando refugiarse en una naturaleza salvaje, un lugar no apto para los seres humanos. Su personalidad es muy compleja, ante la cámara ésta se desnuda, convirtiéndolo en una persona llena de matices contradictorios. Emprende un viaje hacia la península de Alaska, una empresa

---

<sup>51</sup> Casetti F., Di Chio F. . *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós. 1991.

extrema, al límite de lo racional, que se desborda por el hecho de enfrentarse más que al mundo salvaje, enfrentarse a sí mismo, deambulando entre sus miedos y alegrías. No es un personaje de una sola línea, simple y unidimensional. No vemos en él la simplicidad al momento de tomar sus decisiones, al enterarnos de su infancia y las caídas que tuvo cuando se fue de su hogar. Sus actitudes y sus discursos lo confirman. Es un personaje esférico en constantes convulsiones.

En segundo lugar, es un personaje contrastado. Esto nos indica que es contradictorio e inestable. En Timothy observamos constantemente su inestabilidad emocional. Sus quiebres, revelaciones y actuaciones. Está tan seguro de la misión de protección de los osos y la naturaleza, en su armonía, que sus arranques de héroe protector lo llevan a irrumpir esa supuesta armonía salvaje. Sin percatarse de aquello, cegado completamente, Timothy decide quebrar las propias condiciones naturales, en la época de sequía, para que los osos se puedan alimentar. El protagonista nos hace saber del hambre que están pasando y graba su intervención en la naturaleza. Nos muestra que debido a la poca lluvia el arroyo tiene poca agua, por ende los peces no pueden subir. Timothy, rompiendo absolutamente el equilibrio que veía en el ecosistema, decidió hacerles un pasillo a los peces, *un corredor un sendero de navegación*, para que pudiesen subir el riachuelo y permitir de esa manera que sus osos protegidos pudieran alimentarse. Un ejemplo de su inestabilidad lo vemos cuando habla frente a la cámara y explica que la expedición 2001 está llegando a su fin. Nos señala que ayudó, protegió, estudió y que volverá. El mensaje se percibe como acabado, pero vuelve situarse dentro del cuadro y comienza a reclamar contra el gobierno y la labor de protección que ellos cumplen, indicando que será un americano disidente si es necesario. De allí en adelante, inicia una serie de insultos hacia la asistencia del parque. La voz de Herzog irrumpe para decirnos que él no cruzará la línea contra la asistencia del parque que Timothy ha pasado y silencia la voz de Timothy quien despotrica luego y, con mayor intensidad, hacia la sociedad misma. Herzog incluso lo compara indirectamente con Klaus Kinski, pero marca las diferencias:

*“Está claro para mí, que la asistencia del parque no es su real enemigo. Existe un adversario más implacable: el mundo de los humanos y la civilización. Solo siente burla y desprecio por ese mundo. Su furia es casi incandescente, artística. El actor de esta película absorbió al documentalista. Yo he visto esta locura en un plató,*

*pero Treadwell no es un actor en oposición al director o al productor. Es una lucha contra la civilización...*<sup>52</sup>.

Mientras oímos el comentario de Herzog, nos permite escuchar ciertos pasajes de la furia de Timothy hacia la sociedad, sumergido en un quiebre interior, donde vemos sus reales problemas, el porqué de su aislamiento. Para terminar, extraño e inestable, Timothy vuelve a posicionarse en el cuadro para dar su mensaje original, el fin de la expedición 2001.

En tercer lugar, es un personaje dinámico, en constante evolución. El movimiento de Timothy es invariable. En todo momento está en acción, en desplazamiento, mostrándonos la naturaleza salvaje de los osos, construyendo su propio film o utilizando la cámara como confesionario para revelarnos sus intimidades. Es un personaje desbordante, propio de la fauna herzogiana. Primero se nos presenta como un protector amable. Nos embaucamos en su misión, para luego prestar atención a su propia naturaleza como ser humano. A veces de perfil juguetón y didáctico, otras como una fiera irracional con gestos violentos y obscenos, como un desequilibrado, con una conciencia sobre su misión y el peligro, pero a la vez borrada por las acciones irreverentes y extremas, como la de bañarse junto a un oso. Su dinamismo lo lleva también a quebrar todas las reglas del parque. Escondiendo su campamento para no ser descubierto, como arriesgarse y no respetar la regla que indicaba que un ser humano no podía estar a menos de noventa metros de distancia de un oso salvaje. Haciendo caso omiso, Timothy se graba acariciándoles su nariz.

#### *Personaje como rol:*

Este modo de abordar el personaje pone en relieve los géneros de gestos que asume y las clases de acciones que lleva a cabo. Como nos indican los autores, pasa a ser una parte, un rol que puntúa y sostiene la narración. Nos plantean algunas oposiciones tradicionales como rasgos característicos: activo y pasivo, influenciador y autónomo, modificador y conservador, mejorador y degradador, protagonista y antagonista.

Treadwell como personaje es arduamente activo. Es fuente directa de la acción y se maneja en primera persona. Son sus acciones autoregistradas, frente a los osos salvajes, el núcleo de la película. Ese actuar temerario, capaz de transgredir los límites invisibles entre hombre y bestia, es lo que crea unidades en todo el film, de profunda belleza y un alto grado de expectación y tensión frente a su cercanía física y emocional con los animales. Generalmente sus acciones son perturbadas

---

<sup>52</sup> Grizzly Man. Werner Herzog. 2005, EEUU.

y absurdas. Con el fin de exponer su misión y su entereza en la naturaleza, Timothy se acerca a las bestias llegando a tocarlos y hablarles a su lado, poniendo en riesgo su vida frecuentemente. Es él quien lleva la tensión de la película, claro que bajo las determinaciones de Herzog y la manera en que dispone de ese material en unidades temáticas.

En la segunda clasificación, influenciador y autónomo, Timothy está compuesto por ambas cualidades. Preferentemente autónomo, toma decisiones y las ejecuta por el mismo, se desenvuelve a su manera. Dentro de su misión existe la necesidad de educar a los niños, de entregar su mensaje. Por eso decide transformarse en un estudioso y educador del tema, ofreciendo charlas gratis a los niños del país. Su misión también lo lleva a convivir con los osos durante trece veranos. Es completamente independiente para ejecutar todas sus ideas. También posee la cualidad de influenciador, debido que en su entorno más cercano se encuentra Jewel Palovak, ex novia de Timothy, quien era su brazo derecho. Fiel colaboradora que trabaja en Grizzly People como plataforma organizativa para la labor del protagonista. Por otra parte, tenemos a Amie Hugenard que murió a su lado siendo su pareja. A pesar del miedo reconocido que les tenía a los osos, Amie acompañaba a Timothy en su labor protectora. Ambas mujeres estaban completamente influenciadas por Timothy, quien a través de ellas también ejecutaba parte de sus ideas.

Indudablemente otro carácter es el de modificador. Es un motor de la acción, un personaje en constante movimiento para generar cambios en los contextos. En ese sentido, su rol en la narración es fundamental, ya que sus imágenes como material de origen, son las que motivan a Herzog a establecer las entrevistas con preguntas específicas sobre algún tema, casi siempre ligadas directamente a una imagen de Timothy que contraponga esa información de la entrevista. Es decir, al hablarnos por ejemplo de la frontera que mantenían los aborígenes con los osos y su mutua indiferencia, Herzog nos expone inmediatamente un plano de Timothy bañándose junto a un oso, confrontando a nuestro protagonista contra la respuesta racional del curador del museo. En la misma línea, es su registro el que desata la reconstrucción a través de su recuerdo, el que desata opiniones sobre su trabajo y los comentarios de Herzog, construyendo, en un acto de reciprocidad, el hilo conductor de la obra, tanto a su favor como en su contra.

Al ser un personaje modificador, es también mejorador o degradador, es decir, un sentido positivo o negativo de su modificación. Timothy navega en ambos sentidos; en la creación de conciencia en la comunidad y en su inconsciencia propia que lo lleva a un final fatal junto al enigmático personaje de Amie. Al



difundir esencialmente un mensaje ecológico por mera vocación a las comunidades estudiantiles por medio de sus charlas y el material que exponía, Timothy posee cualidades de mejorador en su función social. Pero la otra cara de la moneda también aparece, al arriesgar su vida y la de otras personas. El caso evidente es el de Amie, quien a pesar de tenerle miedo a los osos, acompaña a Timothy, su pareja, para estar con él durante los dos últimos veranos, ambos poniendo su vida en peligro, bajo la amenaza de un inminente ataque, hasta que la tragedia ocurre.

Nuestra última clasificación dentro del personaje como rol, es la condición de protagonista. Es Timothy quien sostiene la orientación de relato. Sobre sus acciones se edifican todas las unidades temáticas que dan origen a la película. Es la historia, su propia historia la que vemos. Pero bajo la mirada omnisciente de Herzog. Seguramente, un ecologista nos hubiese guiado por otros terrenos dentro de la misma historia, pero Herzog ve en Timothy un personaje excluido de la sociedad contemporánea, un ser humano sumergido en un gran desconcierto, en una profunda soledad casi irremediable. Es una construcción laberíntica de las emociones del personaje, subidas y bajadas, idas y vueltas. Asiduamente deambulando entre diversas polaridades, desprotegido. Sus acciones al límite de la cordura son un sello dentro de los protagonistas de Herzog. Este no es un personaje aislado dentro de su cine, encaja perfectamente con las características de otros personajes como Aguirre, o Fitzcarraldo y su empresa extrema, imposible.

#### *El personaje como actante:*

Nos situamos aquí en el esquema actancial que generalmente se aplica a las películas con estructuras más bien clásicas donde existe un conflicto central en torno al que gira todo el film. Parecería ilógico utilizar este esquema en una obra catalogada como documental, pero hacer el ejercicio nos revela que la estructura de Grizzly Man comparte esta organización. El objetivo es sacar a luz los nexos estructurales y lógicos que relacionan las unidades. En este esquema se identifican claramente el sujeto, el objeto de deseo, el destinador, el destinatario, ayudante y oponente.

Timothy dentro de este esquema se posiciona como el sujeto, es decir, es el centro del esquema, el que realiza las acciones principales en búsqueda de un objeto de deseo. Actúa sobre el objeto y el mundo que lo rodea. Timothy se interna en la península de Alaska en búsqueda de su objetivo de protección por los osos y su estudio, su propio refugio de la sociedad de la que escapó. Su

interés por ese objetivo lo lleva a decir cosas desequilibradas como que para sobrevivir debe transformarse en un oso o morir para que su causa tenga un eco mayor.

El destinador, la fuerza externa o interna que mueve al sujeto a obtener el objetivo, en este caso, es el propio Timothy y la sociedad norteamericana. Impulsado por sus fracasos que lo preceden, por caer en una vida de vicios, busca purificarse a través de una misión imposible y donde ve una necesidad inexistente, la de proteger a los osos.

El destinatario, el o los beneficiados si el sujeto consigue el objeto, es el mismo Timothy, ya que consigue internarse con los osos, convivir con ellos y estudiarlos para después difundir su mensaje. Quien más se beneficia en menor grado es Grizzly People, mediante las charlas gratuitas que Timothy otorga a otras instituciones educativas, como se ve en el material de archivo expuesto por Herzog.

Los ayudantes, aquellos que cooperan con el sujeto para alcanzar la meta, son Jewel Palovak, el piloto Willy Fulton, su novia Amie Hugenard y sus amigos ecologistas. Ellos eran piezas fundamentales para que Timothy pudiese llegar a la península, estructurar sus ideas y difundir su mensaje.

Los oponentes, quienes se resisten a que el sujeto conquiste su objeto de deseo, son la asistencia del parque, representantes del gobierno y los supuestos cazadores furtivos que ponían en riesgo a los osos.

Dentro de este esquema, Timothy Treadwell se posiciona como sujeto, como destinador y como destinatario. Es quien lleva la acción motivado por una fuerza interna y al mismo tiempo recibe el beneficio. En este caso el beneficio o recompensa, es transitoria, dura un periodo de tiempo determinado. Su real sanción es la propia muerte. Timothy consigue su objetivo durante trece veranos consecutivos hasta que sucumbe junto a su novia, revelando que a esas alturas parecía que el objetivo se había deformado, se había vuelto borroso.



Figura 3. Esquema actancial aplicado a Grizzly Man.

En el esquema actancial lo que importa son las posiciones que asumen los elementos y su capacidad como operadores de la lógica narrativa. A continuación, el esquema con la información expuesta previamente.

### **Análisis de la puesta en escena**

Al visionar la película de Herzog surgen serias dudas con respecto a la autenticidad de lo que se expone, a la forma en que los actores sociales son presentados en las entrevistas, a la manera en cómo se grabaron ciertas acciones, al rol de la voz over, la inclusión de la música y la estructura de la película en sí, es decir, al revisar el film asumiéndolo como documental, comienzan a originarse sospechas en relación a su cualidad como tal, comparándolo inevitablemente con la tradición institucional y sus modos para tratar de encontrar puntos de encuentro y de discrepancia. Esta sospecha se fundamenta también en el propio cine de Herzog y su larga historia de mecanismos de manipulación utilizados para alcanzar su verdad más profunda, la verdad extática.

En otro de sus más célebres documentales, *El país del silencio y la oscuridad*, la protagonista Fini Straubinger nos revela que antes de quedar ciega vio en su infancia a un saltador de esquí, el saltador es Walter Steiner, un campesino tallador y campeón mundial del salto de esquí que luego pasó a formar parte de los personajes del realizador dentro de otro reconocido documental. Herzog reclama la actuación del actor social para transformarse en un agente que exprese su discurso y su visión del mundo. Además de manipular los diálogos de sus actores sociales, también acude a la invención de citas dentro de sus filmes. Es el caso de *Lessons of Darkness* que comienza con una cita a Blaise Pascal: “el colapso del universo estelar ocurrirá, como la creación, en medio de un grandioso esplendor”. Herzog reconoce su invención en un texto citado por Antonio Weinrichter, *Herzog on Herzog*:

*“Bueno, puede sonar a Pascal, pero en realidad es una completa invención. Me gusta hacer cosas como esta porque soy un narrador, pura y simplemente, no un director tradicional de <<documentales>>. (...) lo que hace la cita pseudo-pascaliana es elevarte desde el primer instante de la película a un nivel que te prepara para algo excepcional. Nos situamos de inmediato en el ámbito de la poesía – sepa el espectador o no que la cita es falsa-, lo que inevitablemente toca un acorde más profundo que el mero reportaje”.* (Weinrichter, 2007, p.74)

Esta práctica habitual de Werner Herzog lo hace distanciarse completamente de la tradición que defiende la reconocida objetividad, ya que utiliza todos los recursos que estén a su alcance para plasmar en el film su mirada que es transversal a toda su filmografía.

### **La voz over**

En la tradición documental, principalmente en el modo expositivo, la voz over es constantemente utilizada para otorgar autoridad, y su cualidad omnisciente busca persuadir al espectador respecto del punto de vista del realizador. Este recurso es el más característico dentro del cine de Werner Herzog. En casi la totalidad de sus películas de no ficción, exceptuando algunas como *Los médicos voladores de África oriental*, el realizador utiliza su propia voz para caer en macro reflexiones que conduzcan el pensamiento del espectador apoyado mayoritariamente en imágenes que despierten, de acuerdo a su conjugación con otros elementos desplegados, una verdad más profunda. El tono majestuoso y pausado característico de Herzog es una de sus herramientas más concurridas al momento de construir sus filmes.

En el caso de *Grizzly Man*, el comentario en primera persona de tono solemne y autorreferente, poseedor de una seriedad a ratos irónica y una agudeza a primera vista simple que, a medida que se desarrolla el filme, va ahondando en el personaje de Timothy Treadwell y va construyendo el camino tanto narrativo como el camino de reflexiones sobre la naturaleza del hombre y el espacio salvaje en que habita, junto a introducirnos a las virtudes documentalistas del personaje e incitarnos a repasar sobre el propio documental; cumple una función primordial a la hora de organizar el tono reflexivo y emocional dentro de la película, ya que, más que defender un argumento específico, reconocible y factual, Herzog convierte la voz over en el transporte ideal para hacer llegar al espectador toda su visión con respecto a la naturaleza caótica del hombre, siendo esta herramienta puramente subjetiva, contenedora del discurso y las intenciones narrativas del realizador.

Herzog utiliza hábilmente esta técnica para dar coherencia a su mensaje y a la estructura de la película. A lo largo de ésta se pueden identificar cuatro funciones que el realizador le otorga a este recurso. La primera función es de carácter *informativo*; informante si nos referimos a los términos que nos plantean Casetti y di Chio en relación a la puesta en escena en su libro *Cómo analizar un film*. Este empleo informativo nos remite a la aportación de datos duros relacionados a la

historia del protagonista. Nombres, acontecimientos en el tiempo, fechas, cantidad de años que convivió con los osos, cantidad de metraje obtenido, otros sujetos sociales directamente relacionados con su misión protectora o como parte de su infancia, fundaciones en las que participó, sus charlas como personaje público, etc. Esta información es relevante como base para posicionar al protagonista como un sujeto social real, que existió y formó parte de una comunidad de la cual quiso aislarse.

La segunda función es de carácter *narrativo*, en relación a la estructura temática y su continuidad. Herzog dispone de la voz over para hacer de puente entre bloques temáticos, es decir, mediante su comentario integra personajes para luego desarrollarlos y hacer avanzar el film. En una de las primeras secuencias se expone la última fotografía del protagonista y su novia. Mientras la voz over unifica la imagen de la fotografía con la imagen de quien la tomó, el piloto, el relato progresa mediante la coherencia otorgada por ésta y dará paso también al viaje que nos lleva de vuelta al lugar donde Timothy murió, además de dar origen a toda una secuencia donde el piloto relata y gesticula sobre el momento en que se dio cuenta de la muerte de ambos ecologistas.

*“Esta es la última foto de Timothy Treadwell. La tomaron al principio de su décimo tercer verano en Alaska. Junto a él, está Amie Huguenard, que murió a su lado. El hombre que sacó la foto fue Willy Fulton, un amigo cercano de Timothy y el piloto que lo llevaba a esta área remota de la península de Alaska”.*

La tercera función es la *constructiva*, que está íntimamente ligada a la narrativa, pero recae exclusivamente sobre la construcción del personaje. A medida que la película avanza, Werner Herzog construye el perfil del personaje mediante su comentario omnisciente con respecto a la información de la vida privada de Timothy. El metraje valioso con respecto a la edificación del personaje es, en primer lugar, el material de autoregistro del protagonista, pero en segundo lugar e igualmente importante, por su constancia en el relato, es lo que el realizador nos entrega mediante el uso de su voz. Esta descripción nos permite como espectadores entrar en la dimensión psicológica y social del personaje, ahondando en su confusión. Luego de ubicarnos en la península de Alaska, Herzog nos indica que Timothy, el guerrero amable, se asumió como el cuidador de un refugio de osos que en realidad es una reserva nacional protegida por el gobierno. Nos expone también que Timothy se regeneró creándose a sí mismo como un australiano, imitando incluso el acento y rehaciéndose a partir de otras mentiras. Se van revelando así paradojas y contradicciones, en conjunto con

características evidentes en la vida pasada del protagonista, que aportan para que el espectador construya el personaje.

*“La necesidad de Treadwell de inventar una nueva personalidad para él lo llevó a idear mentiras. Aseguraba ser australiano y huérfano, y hasta aprendió detalles sobre un pueblo del interior de Australia para sonar más convincente. Sin embargo, su acento continuaba siendo sospechoso”.*

La cuarta y última función es la *subjetiva*, que permite todo tipo de licencias a Herzog para expresar su discurso y tomar posición respecto a su protagonista, acercándose y distanciándose continuamente, generando contrapuntos y posicionándose como un gran narrador autoreferente. En una de las secuencias más bellas y, leitmotiv en el cine de Herzog por su carácter aéreo, apoyada en la pista musical para lograr en cambio en el estado emocional, el realizador nos difunde su mensaje en relación a la atormentada alma de Timothy y la alegoría con el paisaje agrietado y congelado, continuando la construcción del personaje.

*“En sus diarios, Treadwell a menudo habla del mundo de los humanos como algo ajeno a él. Hizo una distinción clara entre el mundo de los osos y el humano, dos mundos que cada vez se distanciaban más. Él se sentía realmente a gusto en la naturaleza salvaje y primitiva. Exploramos el glaciar en el país de su refugio de los osos, esta complejidad gigantesca de hielo y abismos separaba a Treadwell del mundo exterior. Y más que eso, a mí parecer, este paisaje en caos, es una metáfora de su alma”.*

El uso de esta herramienta construida posterior al rodaje y con intenciones autorales, nos pone en evidencia que Herzog dispone de su tono aletargado para dirigir la atención del espectador de acuerdo a sus propósitos informativos, narrativos, constructivos y discursivos. Es en este recurso que deposita su figura de documentalista y realizador para hablar a través de su mirada y experiencia sobre las unidades temáticas que va articulando en la película. En la mayoría del cine de no ficción de Herzog, la voz over es el pilar fundamental de la construcción de sus films, es su propia voz la encargada de la arquitectura de su cine, siendo uno de los rasgos más característicos y reconocibles del director.

### **La música**

Siguiendo con el análisis de la banda sonora de *Grizzly Man*, nos encontramos con uno de los elementos que Herzog utiliza a lo largo de toda su carrera y es parte fundamental de su cine como expresión y peldaño vital para lograr exponer la verdad extática. Nos referimos al uso intencionado de la música que busca trasladar emocional y reflexivamente al espectador, otorgando un carácter

misterioso, hipnótico y reflexivo a las imágenes. Es distintivo el uso constante de música clásica como Richard Wagner, incluyendo también la música popular en sus filmes, como es el caso de su reconocida relación con el grupo de rock sinfónico Popol Vuh. Pasando por la introducción de Aguirre la cólera de dios o en el Gran éxtasis del tallador Steiner<sup>53</sup>, la Soufriere o White Diamond, la música vuelve trascendente el paisaje, transformando la realidad puramente física para elevarla a otro estado. Sin duda alguna, sus imágenes no podrían lograr esa dimensión *pura* si no fuese por el apoyo de la música. La belleza recae en esa relación inherente que cruza todas las películas y Herzog da un ejemplo de esa comunión:

*“A menudo la música constituye el único camino para dar a una imagen su significado correcto, el verdadero. En Fata Morgana<sup>54</sup>, por ejemplo, hay una escena sobre las dunas, en la arena. Al verla, sentía que era una imagen femenina, pero no lograba dar esa sensación. Entonces puse como fondo el coro de mujeres de la Misa de coronación de Mozart y, enseguida, la imagen reflejó su cualidad femenina, ya no más secreta”.* (Weinrichter, 2007, p.212)

En Grizzly Man, Herzog juntó a algunos músicos para realizar la banda sonora del film. Entre ellos, y cómo protagonista, se encuentra el guitarrista Richard Thompson, quien asumió el rol de crear las melodías que pasaron a formar parte esencial de la obra. También se destaca la participación de un chelo, bajo acústico, piano y percusión, de los que el realizador utilizó para escenas claves en su contenido dramático.

La pista musical es instrumental a lo largo de todo el film, exceptuando el final. Predomina la guitarra por sobre los demás instrumentos, marcando el ritmo amable que interactúa en todo momentos con las imágenes, cargándolas de sentido. Cabe indicar que en todo momento es extra diegética.

La música como parte fundamental de la película adquiere dos dimensiones. La primera corresponde a la música como plataforma, como soporte de la voz over que nos entrega información y reflexiones sobre Timothy. Es el aspecto más débil musicalmente hablando, ya que se transforma suavemente en el sendero por el cual transita la voz over que recibe todo el protagonismo. Si bien otorga el tono emocional a la escena y sirve también como elemento unificador, se convierte en un acompañamiento discreto que ayuda en la transición de momentos narrativos menos fuertes y de carácter informativo.

---

<sup>53</sup> Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner. *El Gran éxtasis del tallador Steiner*. Werner Herzog. 1974, Alemania.

<sup>54</sup> Fata Morgana. Werner Herzog. 1971, Alemania.

La segunda, y más importante, corresponde a la penetración de la música en la estructura del film como agente detonante, afectando directamente en la percepción del espectador y dotada de una coherencia absoluta con la intención narrativa de cada escena donde es utilizada. Aquí la música tiene una comunicación directa con la imagen, complementándose para construir el sentido y la atmósfera, otorgando dramatismo y sentimiento. La pista musical conlleva consigo un rol descriptivo y también expresivo, a través del ritmo y los motivos que desarrolla. En una de las secuencias más asombrosas y maravillosas del film por mostrarnos una cercanía poco común entre el ser humano y un animal salvaje, en este caso un zorro, y tratándose particularmente de una de las pocas cosas hermosas que vivió Timothy al pasar el límite entre el hombre y la naturaleza salvaje de los osos y el espacio, Herzog refuerza con maestría el sentido puro de esas imágenes, de esa convivencia entre hombre y animal, con el uso de la música, guitarra y persecución, que son la base del tono emocional y el ritmo afable y agitado al estilo de galope, energético y vital, manifestando movimiento y armonía. En la escena, Herzog atiende a su defensa como documentalista, fundamentando que Timothy registró momentos de maravillosa espontaneidad que se los quisiera cualquier director de estudio. Luego observamos un plano cámara en mano donde Timothy corre y va grabando al pequeño zorro que viene tras él. Herzog introduce la música para potenciar la sensación de movimiento, mediante un rasgueo en la guitarra y el apoyo en una leve percusión, construye mediante el sonido el ritmo y el tono emocional de la escena completa, dejándonos maravillados con la belleza de la imagen.

En otra secuencia clave dentro del film por la ferocidad de los osos en contraste con la ilusión de Timothy por encontrar en la naturaleza una amistad pacífica, Herzog nos expone un plano brutal donde dos osos protegidos por Timothy comienzan una dura batalla con un nivel de violencia estremecedor, nivel que se condice con la naturaleza salvaje de los animales. Observamos a los osos acercándose y luego comenzando a pelear, arrancándose gran cantidad de pelaje y parándose en dos patas alterando impactantemente su altura y rudeza, incluso defecándose mientras batallan; esto, expuesto mediante un tembloroso plano grabado a pulso que refuerza a nivel visual el drama de la situación. La música se reconoce como absolutamente intencionada y realizada para la escena. Con tonos disonantes y graves, e irrupciones tan violentas como la imagen, la música comienza a dibujar la tensión del combate, desnudando el absoluto salvajismo de las bestias y reforzando el discurso de Herzog con respecto a la naturaleza. En el registro audiovisual de las sesiones de grabación de la banda musical,



observamos cómo Herzog dirige en todo momento a los músicos, controlando el sentido musical y expresivo de cada pasaje sonoro hasta sentirse completamente satisfecho.

### **Entrevista y recreación**

Dentro del marco del análisis de la puesta en escena, hay que señalar que este se remite derechamente a las entrevistas que realiza Herzog a los actores sociales que estuvieron involucrados con Timothy Treadwell y su momento de muerte. A través de ellos y sus testimonios pretendo exponer algunos modos de manipulación que utiliza el realizador para construir el film y dan origen a la sospecha sobre si es un documental o un falso documental.

El motivo de la selección de estas escenas en particular, corresponde a que son portadoras del sentido artificioso, distante de la tradición documental, del que Herzog hace uso para conformar sus personajes y las unidades temáticas importantes para la película; son cuasi puntos de giro en el relato, depositados en sus entrevistados y en los trascendentes objetos que ellos revelan frente a cámara. Más allá de ser curiosas casualidades, son puntos de inflexión donde toda posible objetividad desaparece y se vislumbra la mano del autor.

Analizaré cuatro escenas de la película, reuniéndolas de par en par por el vínculo directo que existe entre cada pareja; bajo el método de Casetti y di Chio; aplicado estrictamente al reconocimiento y descubrimiento de los mecanismos formales que evidencien manipulación en una primera instancia, en donde los entrevistados entregan información esencial para el desarrollo del relato y que causan ciertas dudas con respecto a su autenticidad y la forma en que son presentados. Es pertinente dejar en claro que la utilización de ese método, en este análisis en particular, tiene como fin descubrir y señalar los recursos de forma que utiliza el autor para conformar la película.

Antes que todo, la entrevista es uno de los recursos identificables en el documental de tipo interactivo, donde el realizador la utiliza como fuente de información o para que los expertos ratifiquen y otorguen autoridad a lo que se cuenta. Queda expuesto que en Grizzly Man las entrevistas pierden la naturalidad que prevalece en la forma interactiva y más bien pasan a formar parte de las intenciones de Herzog. Muy parecido al uso que el modo expositivo otorga a las entrevistas, que vienen a otorgar información necesaria para completar el argumento. En este caso, las entrevistas exponen situaciones del pasado,

opiniones sobre Timothy y entregan contenido, perdiendo su espontaneidad al verse sobrepasadas por gestos exagerados y su inherente escenificación.

Las primeras dos escenas seleccionadas son: a) la correspondiente al piloto que llevaba a Timothy al refugio de los osos y cómo él nos relata el momento en que se percató de la muerte de ambos ecologistas y revela el detalle del reloj en el brazo del protagonista. b) la segunda escena es la que el juez Franc Fallico hace entrega del reloj de Timothy a Jewel Palovak.

Ambas escenas están emparentadas por el objeto que nos entrega el piloto, el reloj, que luego da origen a la escena donde el juez rompe la bolsa de prueba y se lo entrega a Jewel, permitiendo introducir al personaje de Jewel, uno de los más importantes de la historia.

## **Análisis por escenas**

### ***Escena A: el piloto Willy Fulton***

*Descripción general:* el piloto Willy Fulton vuelve al lugar en el cual encontró al oso que mató a Timothy y Amie, y donde encontró los restos humanos. La escena se ve interrumpida por imágenes de Timothy cuestionándose si podría morir a manos de un oso que se encuentra detrás de él, para luego volver con el piloto y señalarnos la existencia del objeto-reloj e ironizar con la costilla que quedó del oso luego que lo mataran y que Timothy jamás hubiese querido eso, manifestando la ironía.

*Informantes:* nos enteramos que Willy Fulton era amigo de Timothy y el piloto que lo trasladaba hacia la remota área de la península de Alaska. También se nos revela que es un ex jinete de rodeo, lo que se condice con su forma de hablar y la manera en que gesticula con el fin de recrear sus acciones y reacciones en el momento en que se dio cuenta de la presencia del oso que se comió a Timothy y luego como lo mataron a disparos. Nos expone también el hecho de encontrar los restos en la cima de la colina y resalta el hecho de que el reloj se encontraba aun en un brazo de Timothy, recalando el objeto. Es importante indicar que el lugar donde se desarrolla la escena, es el espacio físico donde estuvo Timothy por última vez.

*Indicios:* los indicios recaen principalmente en el comportamiento de Willy Fulton al momento de describir lo ocurrido. En una acción en particular, el piloto camina por el terreno donde encontraron al oso, queda frente a la cámara y se agacha para

dar credibilidad a lo que cuenta; disparos hacia el oso. Ese movimiento como acto de reforzamiento y re-creación de lo ocurrido, permite detectar que ese plano está planificado, previamente ensayado, apoyándose sobre todo en la puesta en cuadro. Este mecanismo formal identificado en este entrevistado, se vuelve a repetir en los ejemplos posteriores. Otro indicio importante de manipulación, es que el entrevistado insiste en el reloj encontrado en un brazo de Timothy, permitiendo que ese objeto conecte con otra escena donde el mismo reloj es expuesto y luego entregado a Jewel Palovak, fiel colaboradora del protagonista, dando paso a incluir este nuevo personaje que será esencial para el relato, otorgando giros temáticos y fluidez al relato. El objeto-reloj expuesto por el piloto y entregado a Jewel no viene dado por el azar del mundo histórico, claramente está trabajado a nivel de estructura narrativa.

*Motivos:* reiterándose durante todo el film, Herzog conduce a los entrevistados a representarse a sí mismos, a revelarnos contenido que nos ayude a construir la historia. Los incita a realizar un viaje mental hacia el pasado para presentarnos una figura idealizada de Timothy que luego irá derribando con contrapuntos de su vida personal.

*Temas:* como uno de los núcleos principales de la trama, se encuentra la reconstrucción a través de la memoria y los objetos, del perfil de nuestro protagonista.

*Puesta en cuadro:* en primera instancia, la imagen busca presentarnos un fiel de retrato de la figura del piloto. Encuadrando un típico busto parlante con su aeroplano en segundo término mientras relata la primera parte de los hechos. Este sentido cambia drásticamente cuando Willy Fulton sube al monte a mostrarnos cómo descubrieron a Timothy y cómo mataron al oso. La cámara adopta la función de seguimiento y, por sobre eso, un movimiento coreografiado para robustecer la sensación de re-creación de las acciones del piloto cuando vio al oso. Se adopta el plano secuencia para establecer una breve panorámica de seguimiento hasta que el personaje queda frente a la cámara, para después descender en conjunto a un nivel más bajo, quedando agachados mientras el piloto relata los disparos que pasan sobre su cabeza, y luego ambos se levantan para seguir descubriendo el espacio y lo acontecido.

*Puesta en serie:* el montaje no juega un rol trascendental en esta escena como mecanismo de manipulación, a pesar de su carácter inherente. Lo principal es que Herzog lo utiliza para otorgar una continuidad espacial y narrativa, con respecto al relato del piloto, en cuanto a los datos que nos entrega.



Figura 4. El piloto Willy Fulton.

### **Escena B: El reloj**

*Descripción general:* en la escena se introducen dos nuevos personajes en torno al reloj como evidencia, me refiero al juez Franc Fallico y a Jewel Palovak. En el transcurso, Jewel obtiene el reloj y Herzog le pide que hable de Amie, comenzando a expresar sus sentimientos.

*Informantes:* nos enteramos por los títulos que aparecen, de quienes son los dos sujetos que están en la escena. El juez Franc Fallico, encargado del caso, y Jewel Palovak, quien pertenece a Grizzly People, organización creada con Timothy. Luego de que el juez le entrega el reloj y le dice que aún funciona, se evidencia la presencia de Herzog y le pide a Jewel que se exprese sobre Amie. Comienza así a relatar lo que pensaba de ella hasta un breve silencio donde reflexiona sobre el reloj. El lugar donde se encuentran es una sala donde se guardan los archivos y las pruebas del caso, por ende, corresponde al lugar de trabajo del juez.

*Indicios:* el reloj es un indicio de la forma en que Herzog trabaja la historia y los personajes sobre este objeto, aprovecha las características en que fue encontrado y su condición de prueba, para trazar una línea narrativa que permita incluir el personaje de el juez y Jewel, para construir el relato y relacionarlos en un tiempo post mortem al protagonista. Otro indicio revelador, es el desplazamiento premeditado del juez por la sala. Observamos primeramente como el juez expone el reloj embolsado hacia la cámara y luego se traslada hacia la mesa donde está Jewel, para desembolsarlo y entregárselo, dando paso a las reacciones.

*Motivos:* un motivo formal es el objeto como evidencia. A partir de que todo el material de video donde aparece Timothy es una evidencia de su existencia, el reloj es una demostración tanto de su presencia como de su muerte. El objeto es contenedor de ciertos universos a primera vista implícitos. En cuanto se hace referencia a él, detona una serie de líneas informativas que amplían la

comprensión e interpretación de los hechos, permitiendo comprender acciones del pasado y relacionar personajes en el presente del film.

*Temas:* el tema principal de esta escena la evidencia de la existencia y de la muerte de Timothy a través de un objeto que detone el recuerdo. Herzog, a través del objeto que perteneció al personaje en el pasado, establece un puente con el presente y los demás personajes, revitalizando el relato. Es importante referirnos a que por medio de este objeto se despliega el tema de la memoria, en relación a los demás personajes involucrados, reforzando la idea del ejercicio de ésta, la mirada al pasado, y la relación con el presente, pero otorgando el debido espacio a la ausencia de Timothy Treadwell.

*Puesta en cuadro:* la forma en que Herzog decide comenzar la escena, es decir un plano secuencia, nos dejar ver que existió un trazado previo por donde caminaría el juez, ya que comienza abriendo un cajón y mostrando el reloj embolsado hacia la cámara en un plano cerrado o detalle, por tratarse del objeto, y sin cortar, la cámara lo sigue por la sala hasta la mesa donde esta Jewel esperando por el objeto. Esta composición del movimiento entre actor y cámara, muestra una forma de presentación que se repite a lo largo del film. Otro punto importante, es el conocimiento y el dominio del espacio por el cual desfila la cámara, acercándose a los personajes y objetos para enfatizarlos y aumentar el dramatismo del testimonio, como alejándose para terminar las escenas. El encuadre que otorga a los testimonios, en este caso el de Jewel hablando sobre Amie, conforma un plano medio y primeros planos que acentúan el histrionismo de los sujetos entrevistados, provocando que la exageración desborde el encuadre.

*Puesta en serie:* como es el caso de casi la totalidad del film, el montaje cumple una misión unificadora con respecto a los objetivos y la temática de cada escena. A veces los cortes poco prolijos conforman en sí mismos el tratamiento de yuxtaposición para mantener el ritmo dentro de la escena y permitir un cómodo seguimiento del hilo narrativo.



Figura 5. Jewel Palovak y el juez Franc Fallico.

Las segundas dos escenas seleccionadas son: c) el juez Franc Fallico nos expone como llegaron los cuerpos mutilados, realizando cuestionamientos, describiendo a Amie Huguenard y entregando contenido trascendental sobre la presencia de la cinta de audio y todo lo que contiene. d) esta cuarta escena es donde Herzog escucha el audio de la cinta y decide no mostrarlo, mientras Jewel lo observa impresionada.

Estas dos escenas, b) y c), al igual que el primer par, están relacionadas por el hecho de que Herzog utiliza a uno de sus entrevistados para dar a conocer un objeto como evidencia; la cinta, y luego desarrollar una de las escenas principales donde se ve la figura del realizador, por única vez, interactuando con Jewel Palovak al momento de escuchar el audio.

### **Escena C: El juez Franc Fallico**

*Descripción general:* esta unidad corresponde al juez encargado del caso, Franc Fallico, este nos indica cómo fue que recibió los restos de ambos cuerpos y revela información fundamental sobre el audio de la cinta que contiene los momentos en que el oso mataba a Timothy y Amie.

*Informantes:* sabemos que el personaje que nos narra lo ocurrido es el juez, ya que esa información es expuesta mediante títulos en una escena anterior. En esta escena en particular relata con un histrionismo exagerado los hechos que le tocaron cubrir. Esta idea de exageración se refuerza en que lo vemos vestido con un delantal de médico y su mirada fija con pocos parpadeos, llevando su gesticulación al límite de lo creíble. Nos muestra la caja en que llegaron los restos de la pareja y luego en una sala relata lo ocurrido sobre un bulto blanco que pareciera tener un cuerpo en su interior. Un hecho importante es que él revela la existencia de una cinta de video que solo registró el audio del momento de la muerte y luego se dedica a relatar lo que escuchó y a emitir juicios sobre Amie.

*Indicios:* la manera en que gesticula el juez y sobre todo la mirada constante y de muy pocos parpadeos, son una señal de que Herzog le dio claramente las indicaciones antes de filmar. El juez no quita la mirada de la cámara, dirigiéndose al espectador sin intermediario, con una mirada que refleja forzosamente la expresión de horror al recibir los cuerpos y escuchar la cinta. Que se encuentre vestido con delantal y específicamente en una sala donde se revisaron los cuerpos, nos revela la escenificación y exageración del personaje, bajo las intenciones de Herzog y cuya función es entregarnos información valiosa para el relato.

*Motivos:* el principal motivo, tanto de forma como de fondo, es que se reitera la utilización de un testigo o entrevistado para recrear mediante sus gestos y su relato, hechos particulares y esenciales para la historia. Además, de encargarse de revelar objetos preciados para el relato; el audio de la cinta en este caso, que luego pasarán formar escenas por sí mismos. Se condice con el resto del film, el hecho de llevar al entrevistado al lugar de los hechos como el caso del piloto en el campamento y el juez en la sala mortuoria.

*Tema:* principalmente esta escena gira en torno al tema de la muerte que Herzog también refuerza en otras escenas con el fin de arrojarnos constantemente el desenlace irónico del protagonista.

*Puesta en cuadro:* la forma en que nos presenta esta escena Herzog es muy importante para construir el carácter histriónico del entrevistado. La cámara se desancla del trípode para desplazarse por el espacio y otorgarle un pulso a la imagen que la vuelve en cierto grado más natural, parecido al reportaje. El encuadre nos expone constante y conscientemente al entrevistado de manera frontal, en un nivel neutro y mirando fijamente al objetivo, aumentando su rareza y moldeando su perfil. La cámara se dispone en un lugar específico para describir el espacio y los objetos presentes, como para dar cabida a la performance del entrevistado. Como último punto, la cámara se desplaza continuamente de un primer plano a un plano conjunto luego de las palabras finales del entrevistado. Claramente es un movimiento preestablecido, íntegramente coreografiado para terminar escenificando al personaje en un espacio previamente pensado para relatar lo ocurrido.

*Puesta en serie:* en relación al montaje, en la mayor parte de la escena los cortes bruscos tienen como finalidad otorgar un ritmo vertiginoso y punzante al relato del entrevistado, fomentando el impacto en el espectador de acuerdo a la cruda información que nos es entregada. Además, connota el control absoluto de Herzog sobre la información específica a exponerse dotándola de un ritmo acelerado y dando mayor duración a la información relevante como es el caso de cinta con el audio. Es esta elección de montaje, sobre el sujeto mismo, que lo vuelve incisivo y acrecienta su exageración y extrañeza.



Figura 6. El juez Franc Fallico.

### **Escena D: el audio de la cinta**

*Descripción general:* Herzog, de espaldas a la cámara, comienza a oír por audífonos el audio de la cinta mientras Jewel lo mira aterrada. Herzog prefiere no seguir escuchando, le dice a Jewel que no lo oiga nunca y que lo destruya, terminando con la expectativa creada y decidiendo no exponerlo al espectador.

*Informantes:* es el propio Herzog quien nos dice mediante su voz over que Jewel le permitió escuchar la cinta. Esta es la única escena donde aparece el realizador físicamente interactuando con uno de sus sujetos. Su figura, de espaldas, deja entrever sutilmente a través de sus gestos, al momento de escuchar la cinta, que el contenido es atroz. Ambos están ubicados para la cámara y Jewel está sentada en un sillón, de frente al objetivo, y tiene en su poder la cámara de Timothy. El espacio físico donde se encuentran es la casa de Jewel Palovak.

*Indicios:* el hecho de que Herzog se exponga por única vez mientras escucha la cinta frente a Jewel, ambos bien compuestos en el encuadre, vuelve evidente mediante los ojos de quien estamos viendo el mundo histórico. Más aún, la determinación que toma luego de escuchar el audio, es decir, manifestarle claramente a Jewel que lo destruya y no exponérselo al espectador como prueba fehaciente de todo lo que se ha venido construyendo, nos indica quien tiene el control absoluto lo que ocurre durante el film. No deja espacio al azar o la espontaneidad característicos de las entrevistas. Su presencia, más que otorgar naturalidad y transparencia, como en el modo interactivo o incluso en el cinema vérité, es reflejo de una manipulación que generalmente se busca evitar exponer en los documentales tradicionales, pero aquí, estamos frente a un momento clave del film, análogo al clímax del relato, cuyo espesor ha sido trabajado con el fin de obtener la intensidad y atmósfera requerida para crear el interés sobre el audio de la cinta que, paradójicamente, es ocultado a los espectadores.



*Motivos:* esta escena en particular se diferencia de las demás por el hecho de exponer la presencia física de Herzog, pero bajo el mismo motivo situacional de exponer al entrevistado frente a la cámara y ésta como confesionario de todo cuanto tenga relación con Timothy. La omnipresencia emblemática del realizador constante en todo el film se materializa, pero salvaguardando su rostro, no comprometiéndolo del todo, conservando un velo de misterio. Podemos volver sobre el motivo principal de la postura de Herzog frente al cine, es decir, la ilusión mediante la manipulación.

*Temas:* uno de los núcleos temáticos que Herzog refuerza en toda la película es el salvajismo en la naturaleza y la muerte. En esta escena culmine, el tema es tratado en su apogeo narrativo, pero mediante la ausencia de la evidencia. Es decir, es el audio de la muerte de Timothy la prueba esencial que confirma todo lo edificado en el relato, siendo la prueba material del discurso, pero Herzog decide no exponerlo, transmitiéndonos a través de sus gestos; cabizbajo y llevándose las manos a los ojos en el momento que oye la cinta, la crudeza de lo ocurrido.

*Puesta en cuadro:* el trabajo efectuado a nivel visual es, sobre todo en esta unidad, muy cuidado, pulcro y a favor del dramatismo que brota de la situación. Existen dos ejes clave sobre los que se desarrolla el tratamiento de cámara para acrecentar la tensión desencadenada por Herzog y Jewel con la cinta de por medio. En primer lugar, la composición del cuadro de acuerdo a la disposición espacial de ambos sujetos. Vemos el dorso de Herzog ubicado en la izquierda del cuadro y Jewel de frente ubicada a la derecha del cuadro. Ambos en los extremos de la imagen, generando de por sí un dinamismo, una interacción por medio de la creciente tensión otorgada el objeto-cinta. Sus proporciones recíprocas parecen equilibradas, pero la presencia de Herzog está por sobre Jewel, ya que en él recae la atención por estar oyendo y gesticulando. En segundo lugar, se encuentra el uso del zoom como recurso generador dramático. A medida que Herzog escucha, comienza un lento zoom in hacia el rostro expectante y horrorizado de Jewel, potenciando de esa forma el espanto.

*Puesta en serie:* su función principal es condensar el tiempo y las acciones en función del dialogo entre los participantes, es decir, otorgar coherencia temática y discursiva, apostando por la fluidez del cruce de palabras. Cabe señalar que la escena comienza con la voz over de Herzog y el comentario apoya y modifica a posteriori el sentido de las imágenes registradas en comunión con el sujeto y el espacio.



Figura 7. Werner Herzog y Jewel Palovak.

Durante las cuatro unidades espacio-temporales analizadas, la pista de sonido privilegia el sonido directo, el ambiente y la voz del entrevistado, salvo en algunas ocasiones donde se hace palpable la voz over de Herzog en forma introductoria. También se utilizan algunos silencios entre los entrevistados, pero la música no se hace presente durante estos testimonios.

En las cuatro escenas escogidas se vislumbra cómo Herzog utiliza ciertos mecanismos de manipulación, interviniendo como documentalista en la propia realidad que retrata. La utilización de objetos como recurso para ampliar y desarrollar la historia y los personajes, la escenificación no aparente en torno a las entrevistas, la re-creación de las reacciones de los entrevistados y sus movimientos premeditados por el espacio, el hecho de llevar a sus sujetos al lugar real de los hechos, el carácter histriónico de la gran mayoría de los encuestados, la disposición de la cámara para coordinar movimientos con los personajes, un montaje brusco que hace uso del tiempo y el ritmo en función de la información, cortando de raíz algún tiempo propio de la realidad misma específicamente en estas escenas, son mecanismos de manipulación desplegados por Werner Herzog para la construcción de su película y sus personajes que no en vano y por mera casualidad, se condicen con todos los personajes herzoguanos. Antonio Weinrichter señala una frase de Rockwell, en su libro *Herzog and the Documentary Film*, que engloba lo que hace el realizador en relación a las tácticas que emplea:

*“En los filmes [documentales] de Herzog el artificio no es revelado. Se presenta como real. En un asombroso despliegue de lógica, Herzog afirma que cree que el documental tiene reglas que una escenificación violaría. Según esta afirmación, pues, las fabricaciones resultan aceptables siempre y cuando parezcan reales; romper la ilusión de realidad equivale a violar la forma documental”<sup>55</sup>.*

---

<sup>55</sup> Weinrichter, Antonio. *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Editorial ocho y medio. 2007, p.78

## CAPÍTULO 5

### El film como documental y como falso documental

#### Bajo el prisma documental

Basados en la teoría documental tradicional ya expuesta, identificaremos que recursos de las modalidades documentales de Nichols utiliza Werner Herzog para construir la película.

A nivel estructural, *Grizzly Man* está más cercana a la modalidad expositiva, ya que se nos presenta un problema, una tragedia; un personaje que convivió con los osos durante trece veranos y luego murió al ser comido por uno de ellos. La película busca reconstruir a ese personaje a través del material de su autoregistro y las entrevistas planteadas por el realizador. El punto de vista corresponde a la naturaleza caótica del hombre. Bajo esa premisa, Herzog nos va presentando las contradicciones del personaje, estableciendo contrapuntos a favor de su argumento. La forma en que lo hace dista de este marco tradicional, ya que el uso de su voz, a través del comentario, nos guía expresivamente hacia el alma humana, exponiéndola como una naturaleza confusa, más allá de entregarnos datos que esclarezcan inmediatamente la certeza de su discurso, nos hace deambular también por medio de las extrañezas del personaje, para luego reflexionar, en un estado poético, sobre la confusión de éste. Si bien su voz se apropia de la autoridad, toma el control absoluto, la utiliza de manera sublime y solemne, dando paso a otro estado de verdad, como dice Herzog, no a la verdad de los hechos, sino, una más profunda.

Se relaciona también con la modalidad expositiva en el uso que otorga a las entrevistas. Éstas, están expuestas particularmente para revelarnos información relevante y objetos que conllevan consigo un cúmulo de futuras acciones en el relato. El sentido de las entrevistas es puramente funcional, estructuradas de acuerdo a su efectividad para apoyar el relato y el discurso. Todos sus límites están definidos por Herzog, ubicadas bajo la lógica que refuerce la dinámica interna de la modalidad.

Relacionado a la modalidad interactiva, también se reconocen ciertas formas en *Grizzly Man*. Primero, nos percatamos de la presencia de Herzog por la interacción que tiene con los entrevistados al insinuarle diversos temas. Esta presencia tiene su auge cuando lo vemos físicamente en la escena que escucha el audio de la cinta frente a Jewel Palovak. Si bien, tiene esta similitud con la

modalidad interactiva, su presencia sólo es evidente para dirigir la conversación, obteniendo algún beneficio de transparencia, pero que va quedando sepultada ya que no es un mero participante de lo que ocurre frente a la cámara, sino, que lo controla. El orden de jerarquía entre entrevistador y entrevistado queda inmediatamente establecido. En relación a testimonio verbal, Herzog utiliza esos diálogos como base de la información. Es uno de los tres canales primordiales mediante el cual nos reconstruye al personaje de Timothy, pero al mismo tiempo, alejándose de la modalidad interactiva, su mayor fuerza recae en el propio comentario hablado, prevaleciendo como su sello particular. En esta modalidad, el montaje busca lograr una continuidad respecto a los testimonios en sí, pero Herzog de cierta manera los destruye, en fragmentos, para luego volver a construirlos, unificando y fortaleciendo los temas y gestos que estima convenientes. Es decir, el ritmo y la fluidez natural de los testimonios las interviene, mediante reiterados cortes, con la intención de exponer lo necesario, otorgándoles un carácter funcional.

Otro elemento de la modalidad interactiva que se aprecia en Herzog es la interacción, a nivel de montaje, entre material ciertamente contradictorio y contrastado como una herramienta formal del discurso. Constantemente observamos a Timothy decir o grabar algo, y luego observamos la opinión de un experto o un conocido, o incluso el mismo Herzog, que lo refuta. Timothy nos habla de su misión de protección y la inmensa soledad, en el plano siguiente, Herzog nos expone a Timothy en compañía y nos revela que también estaba con mujeres que no serán nombradas. Siguiendo en la misma línea, se produce otra interacción, entre el pasado y el presente gracias al uso del material de archivo o la interacción entre la propia voz de Herzog y los planos de Timothy.

Si bien, la modalidad reflexiva busca poner en evidencia una reflexión sobre la representación y el dispositivo cinematográfico, en *Grizzly Man* no existen explícitamente intenciones de esa categoría, pero sí deja entrever atisbos sobre el trabajo del documentalista. El tema central no es la representación de la realidad y los aparatos que dispone el realizador para llevar a cabo su documental, pero reiteradamente Herzog nos introduce en la reflexión sobre el personaje documentalista. Timothy como documentalista y también, menos evidente, el propio Herzog como documentalista. La modalidad reflexiva es un claro cuestionamiento al estatus institucional, reposado sobre los supuestos de objetividad y verdad que éste posee, pero Herzog no repasa específicamente en eso. Más bien, parece sobrepasarlo, restándole importancia. Su intención no es rebelarse contra esa institucionalidad. Para él, sus documentales y sus ficciones,

son en sí, películas por sí solas, sin un apellido que las encasille. Nichols nos señala que la modalidad reflexiva, en su forma más paradigmática, lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y la problemática relación del texto con aquello que representa. Grizzly Man, en sus matices, tiene un poco de este estado conciencia en relación al texto y lo que representa, ya que sabemos desde un principio que es una película que se construye en base a un material registrado que era en sí mismo otra película. Vemos a Timothy como documentalista y a Timothy como actor, al mismo tiempo, trabajando sobre ese material, vemos a Herzog como documentalista reconstruyendo a su personaje.

En relación al montaje en esta modalidad, si bien, Herzog no pretende acrecentar el hecho de revelar el aparato para cuestionar la representación, hace del corte directo y brusco una herramienta reiterada sobre las entrevistas que lleva a cabo, reflejando en todo momento que hay alguien direccionando nuestra mirada.

Con respecto a una posible reflexividad formal, en Grizzly Man somos testigo de la presencia de la cámara como un elemento clave en la película. El dispositivo está presente a lo largo de todo el film. Para registrar la naturaleza salvaje, como confesionario, para la autorepresentación de Timothy como actor de su propia película y como dispositivo absorbente, en el sentido de que durante las entrevistas, las miradas van directamente a la cámara, ésta se desplaza por el espacio para establecer relación directa con el rostro del entrevistado. No hay una reflexión directa, pero el dispositivo esta, repetidamente, presente en las imágenes.

Existe también, una reflexividad estilística, que nos dice que rompe convenciones en cuanto a la forma con objetivos expresionistas que desencadenan una conexión con las cualidades de la imagen más que con el mundo histórico. Hemos dicho anteriormente, que Herzog potencia sus imágenes hacia una verdad profunda, mediante una música específica para desentrañarnos ese estado poético de verdad. Más allá, en muchas de sus otras obras de no ficción, Herzog utiliza la cámara lenta, rompiendo toda posible objetividad, manipulando la cadencia con un fin expresivo, subjetivo, sublime.

Observamos igualmente, una reflexividad interactiva, que nos crea conciencia en relación a la omnipresencia del realizador y su control absoluto de lo que ocurre frente a la cámara y lo que nos expone en la totalidad de la obra.

Por último, en cuanto a estructura, comentario y visualidad, notamos un reflexividad irónica, es decir, el realizador posee la sabiduría del conocimiento tradicional y deseos de nuevas invenciones. Herzog, a lo largo de su trayectoria,

ha adquirido, como artesano cinematográfico, un gran trabajo manual para moldear el mundo histórico. Él posee toda esa comprensión para ejecutar el medio cinematográfico y sobrepasar la tradición del documental al construir con sus herramientas poco ortodoxas, sus más admirables películas de no ficción.

### **Bajo el prisma de falso documental**

Dentro de la pregunta base de la investigación: ¿Es Grizzly Man un documental o un falso documental? Uno de los motivos porque surge la duda, es debido a que extrañamente, Timothy Treadwell, se condice íntegramente con la mayoría de los personajes que Herzog nos lleva a la pantalla y sus peculiares características. Con respecto a Timothy, otorgamos el beneficio de la duda, es más, los indicios de sus imágenes altamente peligrosas acercándose a los osos son una prueba irrefutable de que difícilmente sea un actor dirigido por Herzog. Hay un nexo indestructible entre la imagen indicativa y aquello que representa. En las redes sociales se han dado debates y al parecer, Timothy Treadwell si es un personaje real. Lo que ocurre entonces, es que Herzog adapta a sus sujetos para ajustarlos a sus obsesiones. En el caso de Grizzly Man, lo reconstruye seleccionando el propio material del sujeto y mediante las entrevistas que lleva a cabo. Como nos dice Antonio Weinrichter, *“sus sujetos se representan a sí mismos, ciertamente, pero sobre todo representan su visión”*.

Si damos por sentado que Timothy Treadwell existió, Herzog toma esas cien horas de material bruto y selecciona, según lo que le parece pertinente, alrededor de una hora para conformar la película, ya que el resto son entrevistas o las propias visitas de Herzog al lugar de los hechos. Resulta indudable que el criterio para seleccionar ese material tuvo dos ejes; primero, exponernos las contradicciones de Timothy, construyendo así su perfil psíquico, social y obviamente el físico. El segundo eje, es de descubrir en esas imágenes momentos de verdad extática, propias de la naturaleza o de la relación de Timothy con ésta. Se hallan aquí los momentos del encuentro primitivo y desconcertante del protagonista y la cercanía física con los osos. Las imágenes, potenciada por la música, de los osos frente a la cámara, siendo acariciados por la mano del personaje. O, los planos de los osos batallando, que nos descubren una profunda ferocidad, la naturaleza en su estado real, salvaje. Herzog utiliza esos fragmentos del mundo histórico para reconstruir, según su visión, al personaje y su propia naturaleza, a través de entrevistas plenamente controladas que son unidades narrativas hiladas por su voz over.

La relación de Grizzly Man con el falso documental no es evidente, no hay un lazo directo que nos permita afirmar con toda certeza que es un falso documental que pretende revelarnos una parodia o hacernos reflexionar sobre la representación. Recordemos que el fake busca, ante todo, generar una reflexión crítica sobre la objetividad del documental tradicional. Utiliza sus métodos y técnicas para llegar a un resultado con un estilo absolutamente realista, pero con el fin de crear una caricatura. Busca revelarse como artificio fílmico, entregando pruebas o detalles que permiten al espectador ver su carácter ficcional. Son sus propios excesos los que quiebran la impresión de realidad y nos llevan a descubrir, tarde o temprano, la burla.

A continuación, estableceremos vínculos y desuniones con las formas de falsificación que utiliza el falso documental. Es importante señalar que Grizzly Man posee matices, preferentemente en las entrevistas, sobre las cuales se concentran las mayores dudas. Antes de entrar al escrutinio, punto por punto, debemos reconocer en el film su carácter autorreferencial y estético para explicarnos el mundo y construir su discurso, imponiéndose sobre los hechos históricos propios del sujeto. Relacionado a las entrevistas, en búsqueda de la verosimilitud, toda falsificación debe guardar una substancia de realidad, buscando encuadrar mentiras en un marco verdadero. En este caso, más que mentiras como tales, es depositar su visión y sus intenciones narrativas en los personajes y los objetos.

El primer punto nos indica el uso de herramientas ajenas al documental, como lo es un guión cerrado y el uso de actores profesionales. En Grizzly Man, no se vislumbra un guión cerrado, ya que las imágenes registradas por Timothy poseen su propia espontaneidad y tampoco corresponde a un actor, ya que vemos material acerca de su labor pública. Pero, más allá, se debe reconocer que el relato está estructurado a partir del visionado de ese material. Se establece un método lógico en el sentido de que Herzog revisó las cien horas de material, seleccionó según su criterio específico y luego planificó los encuentros con entrevistados claves que sostuvieran su mensaje y el hilo narrativo. Por ende, si bien no hay un guión cerrado, hay una planificación estructurada de las entrevistas para complementar las imágenes de Timothy.

El segundo punto es la imitación de métodos estilísticos, es decir, adquirir cualidades basadas en alguna modalidad documental. Principalmente en Grizzly Man, Herzog decide construir entrevistas que pretenden fingir la naturalidad de lo que ocurre en su interior. Para eso utiliza la cámara al hombro, con pulso, zooms; su interacción con los entrevistados en un dialogo aparentemente espontáneo, pero la evidente dirección de Herzog y el carácter histriónico y los movimientos de

los sujetos siembran la sospecha. También utiliza en ciertos momentos el suspense, es decir, la incertidumbre o la inseguridad ante lo que pueda suceder cuando nos expone en variadas escenas la cercanía de Timothy con los osos y su continuo acercamiento con animales que nos describe como salvajes y hambrientos, bestias de un gran tamaño, que rozan al personaje cuando éste los invade o se cruza en sus caminos, aumentando la sensación de peligro. Cada vez que Timothy se enfrenta a un oso, el espectador tiende a creer que ocurrirá la tragedia previamente expuesta.

El tercer punto se refiere a la voz en off como parte inherente del documental, señalando que el espectador lo reconoce generalmente en este recurso. Anteriormente, ya nos referimos al uso que Herzog le otorga a esta herramienta. En este caso, su comentario no busca falsificar nada, es su visión derechamente subjetiva y también como conductor narrativo.

En cuarto lugar, se encuentra el uso de metraje de archivo real, empleados en el falso documental mediante su re-contextualización, dándole un nuevo sentido. Grizzly Man, tiene como sustancia el metraje registrado por el protagonista, no por el realizador. Seguramente, en esas cien horas había mucha más descripción del mundo natural y los osos, ya que era el objetivo principal de Timothy. Pero Herzog nos expone los instantes más íntimos y confusos del personaje, haciendo valer su punto de vista. Sutilmente, saca fragmentos de ese material de archivo real y los recompone según su interés, fortaleciéndolo con las entrevistas, para explorar la naturaleza humana.

El quinto punto nos señala que en el falso documental se recrean texturas para envejecer las películas, es decir, un efecto de antigüedad usando diferentes formatos. Este elemento falsificador no existe en Grizzly Man. Herzog acude filmaciones antiguas para hablar sobre la infancia de Timothy. Le vemos acariciando una ardilla cuando pequeño, en la piscina nadando y en sus quehaceres comunes. Es un repaso histórico sobre su normal infancia norteamericana, sus proyecciones como joven deportista, en contraste a sus futuros fracasos.

En sexto lugar, se refiere a la utilización de las entrevistas como fuente de información de testigos y expertos, y que los falsos documentales las rescatan de archivos existentes o directamente las simulan utilizando a personajes reales. En los capítulos anteriores nos hemos detenido sobre el uso que Herzog hace de este recurso. Es precisamente este elemento el que más vincula a Grizzly Man con el falso documental. La escenificación para desarrollar las entrevistas, los movimientos coreografiados de los entrevistados y la cámara, la inclusión de



objetos, la forma dirigida de las respuestas, la expresión exagerada de algunos entrevistados y su histriónica forma de expresarse hacia la cámara, el montaje que por medio de constantes cortes rompe la naturalidad propia de la entrevista, etc. Sin duda, es el recurso que más sospechas levanta, incluyendo su carácter esencial para el relato.

El séptimo punto da paso a la presentación a cargo del propio director que ejerce su propio simulacro. Otorgando autoridad y autenticidad, ya que el realizador asume su papel como tal para aumentar la confianza en el espectador. Es el caso de Orson Welles en "F" for fake, ejemplo en que también nos detuvimos anteriormente. En el caso de Grizzly Man, Herzog no utiliza este recurso para validarse, no necesita presentarse. Con su voz over basta para identificarlo y saber que lo que veremos a continuación tiene ligamientos con todas las películas que preceden a la que es objeto de nuestro análisis.

En el octavo punto, se nos presenta la intertextualidad. Se busca la credibilidad mediante la invención de citas inexistentes, referencias y otros autores. Legitimar la obra falseada en opiniones de expertos, citas, títulos, imágenes de otras obras, etc.; que generalmente son falsas o se entremezclan con algunos elementos reales y crean la confusión, o derechamente, pasan inadvertidas para el espectador. Hemos expuesto que Herzog utiliza constantemente este tipo de herramientas. Como la cita creada en Lessons of Darkness o el poema que adjudicaba a Walter Steiner, pero que fue escrito realmente por el propio realizador:

Debería estar solo en el mundo  
Solo yo Steiner, ningún otro ser vivo  
Sin sol ni cultura  
Yo, desnudo en una roca alta  
Sin tormenta, ni nieve, ni bancos, ni dinero, ni tiempo, ni aliento  
Entonces por lo menos no tendría miedo

En Grizzly Man, no se identifica el uso de estas herramientas intertextuales como ocurre en otras de sus películas de no ficción.

Por último, el décimo punto nos habla de la legitimación del origen. Esto actúa en el nivel de los contenidos, exponiéndonos lo documentado como inédito, lugares donde nadie ha podido llegar, nos expone material imposible, de difícil acceso. Y, si se expone la propia forma de encontrarlos, fortalece el pacto de confianza. En Grizzly Man solo existe el material evidente del sujeto, el registrado por el mismo

Timothy, como un origen justificado. Ese material es de carácter documental y no necesita exponer los procesos de cómo Herzog lo obtuvo para validarlo. Su calidad, belleza y confusión hacen por sí mismos que el espectador entre en la lectura de ese documento.

Para finalizar, Alberto García Martínez señala a otros autores en su texto *La traición de las imágenes*, a Roscoe y Hight, en su libro *Faking it. Mock-documentary and the Subversion of Factually*. En el libro nos indican que no todas las falsificaciones hacen evidente su condición reflexiva y las han categorizado sobre las intenciones de cada cineasta, la construcción del texto y el papel que juega el público, dividiéndolas en tres categorías: la parodia, la crítica y la deconstrucción. La primera es substancialmente reflexiva y busca satirizar algún aspecto de la cultura popular. La segunda, y más cercana al trabajo que desarrolla Herzog, busca la confusión sobre el estatus factual y crítica las prácticas mediáticas, pero no resulta explícitamente reflexiva con respecto al género documental. La tercera, las falsificaciones que se encuadran en el grado de deconstrucción colocan en primer término la reflexividad del subgénero: la propia forma documental constituye expresamente el asunto sobre lo que versan sus propuestas.

La categoría crítica, empleada por estos autores, se relaciona claramente con el trabajo de no ficción de Herzog. Sus recursos expresivos artísticos sobrepasan los meros hechos para transformarlos, para profundizar en la verdad poética por sobre la factual. No están los hechos expuestos desnudos y superficiales. Vienen escarbados, exprimidos y nos revelan su sustancia como iluminación. Esto guarda directa relación con una crítica a las prácticas mediáticas, ya que sabemos que Herzog no comparte en absoluto los postulados y el tratamiento del cinema vérité y es justamente el cinema vérité, la vertiente que más ha influido las formas actuales de material audiovisual televisivo relacionado a los reportajes, noticiarios y pseudodocumentales culturales. Las películas de Herzog no son el resultado de una reflexión hacia al género documental, su finalidad no es caer en conciencia de la crisis de la representación y el dispositivo cinematográfico que la articula.

## **Conclusiones**

En la actualidad, la posición del documental como una obra de carácter artístico se abre a la experimentación, asumiéndose como una forma libre para representar el mundo desde una ubicación ideológica independiente. Esta experimentación, ligada constantemente al cambio, es la que pone al documental en un nuevo terreno, no teniendo problemas para reconocer su subjetividad y tono autoreflexivo.

Con los avances tecnológicos, el documental se ha enriquecido y ha ampliado sus campos, logrando abarcar los intereses de la sociedad y de la cultura. Es en este ámbito donde surge la figura del realizador como un autor que, a medida que desarrolla su obra, va generando cambios que luego irán transformando los convencionalismos, rompiendo las estructuras establecidas y desencadenando profundos cuestionamientos que vienen a revitalizar el ejercicio de creación documental.

Adentrándonos en el documental, desde sus primeras formas, pasando por las filmaciones de los hermanos Lumière y Robert Flaherty, ambos emblemas cinematográficos, el documental ha evolucionado desde un acto de registro con una mirada más bien ingenua, pero no desposeída de sentido e intención, a una forma autoral capaz de contener una mirada específica y personal reflejada tanto en la forma como en el fondo de la obra, y al mismo tiempo reconocerse como tal. Es decir, una obra cinematográfica que se reconoce como representación, despojándose de una objetividad ilusoria y de una verdad absoluta inexistente.

Actualmente, el documental y sus diversas miradas sobre el mundo histórico no maniobran sobre una transparencia institucionalizada, sino que, se determinan por su carácter reflexivo. El documental experimenta, y su auge como obra artística viene ligado a lo que hoy en día se reconoce como documental de creación o de autor. Esa libertad creadora amplía su propia textura fílmica, es decir, como texto contiene variadas formas en su interior para expresar discursos y visualizar los acontecimientos, dando paso a una hibridación de elementos formales y narrativos que no solo se condicen con las maneras tradicionales de construir un documental, sino que incluyen estrategias de un cine dominante : el de ficción, incluso introduciendo la animación como recurso expresivo en sus modos de representación, exigiendo una mirada más abierta y múltiple al momento de abordarlo como espectador o como investigador.

Desde una perspectiva teórica, no existe una definición acabada del documental. Cada autor subraya los temas que le parecen pertinentes. Es el caso del autocontrol en el realizador o cómo el espectador da paso a la obra documental al

ser él quien completa el ciclo cinematográfico. Algunos lo distancian tajantemente de la ficción mientras que otros lo relacionan con ella al no encontrar una enunciación precisa, otros le otorgan una función didáctica y un carácter docente al entregar información que debe ser decodificada, etc. Coincidencias y discrepancias, en cuanto al trasfondo y a estilos reconocibles, hacen del documental una obra destacada por su valor histórico y artístico, pero al mismo tiempo le otorgan un grado de inestabilidad. La pregunta sobre su esencia retorna constantemente luego de revisar teóricos y realizadores: ¿Qué es el documental? Al reconocer y validar el documental como un género, éste obtiene una ubicación en el panorama cinematográfico, obtiene auspiciadores, obtiene un público y posibles ventanas de exhibición para mantener la cadena de la industria. Pero ahí no se acaba el documental, parece desbordar todo cuanto se le atribuye como característico o definitorio. En cuanto a su definición, me aventuro a decir que el documental, más que un género identificable, es una manifestación artística irreductible a convencionalismos cuyo medio para construirse es el cine. La necesidad de expresar una mirada sobre el mundo histórico, sobre el pasado o la contingencia de la actualidad, reflejado en un espacio-tiempo cuya materia prima de elaboración es la realidad representada, hace posible la aparición de la obra cinematográfica documental. El cine es un medio, un canal por el cual el artista decide concretizar y dar forma a su visión del mundo, plasmándola en un soporte audiovisual. El documental obtiene beneficios al reconocerse como género, pero se llena de contradicciones y traiciones, las convenciones son destruidas constante y conscientemente por los realizadores con el fin de poner en tela de juicio la objetividad de la que se jacta la tradición documental.

Cabe preguntarse si es necesario o útil intervenir en este terreno de creación artística y pretender establecer límites que rondan en lo absurdo que solo hacen eco del deseo de mantener una institución fílmica que busca en el espectador un pacto de confianza y gozar de un prestigio dentro de la sociedad, pero que al mirar más detenidamente, se observan profundas grietas en su bases. De cierta forma, no se puede institucionalizar el ejercicio creativo.

La evolución del documental lo lleva al cuestionamiento sobre la representación de la realidad y de qué manera el realizador dispone del dispositivo cinematográfico, permitiendo el desarrollo del terreno para la aparición del falso documental o fake. Éste, es una consecuencia de los procesos experimentales artísticos del propio documental. Esta forma cinematográfica, arraigada en el campo del documental, se vale del estilo realista, bajo una estructura narrativa claramente definida para llevar a cabo una parodia sobre el estatus del documental en la sociedad. Busca

que el espectador vea más allá, reaccione ante la obra y tome conciencia de que está frente a una creación que obedece a la mirada de un realizador que en todo momento controla lo que vemos en la pantalla, conteniendo en el discurso, la crisis de la representación. Podemos concluir, dentro del ámbito teórico, aunque la contradicción parezca evidente, que el falso documental al desprenderse del propio documental, es una forma más del mismo. Es decir, se sitúa dentro de los documentales reflexivos de carácter paródico. Se cuestiona sobre el dispositivo cinematográfico y sobre el valor verídico que poseen sus imágenes para la sociedad. Esto es el resultado del propio cuestionamiento de los artistas cinematográficos al observar como el documental se erigía como una entidad poseedora, casi de manera oficial, de la verdad y de los principios morales de la sociedad. Sacando provecho de ese carácter distintivo los personajes dedicados a mantener en funcionamiento la industria del cine: productores, distribuidores, exhibidores, cadenas televisivas, etc. Es un claro proceso artístico que al limitarse y dar por establecida una forma artística, en este caso el documental, ésta será transgredida impetuosamente por el mismo artista quien con su carácter inherentemente vanguardista, estará deseoso de nuevas formas en su búsqueda expresiva.

Referido al realizador que nos convoca, la figura de Werner Herzog surge en el periodo del Nuevo Cine Alemán, y a pesar de que los realizadores no se reconozcan como parte de un movimiento artístico por el hecho de no tener temáticas o estéticas similares, podemos señalar que el Nuevo Cine Alemán sí es un movimiento artístico. Esta afirmación recae principalmente en su carácter rupturista, es decir, este grupo de artistas cinematográficos declararon en conjunto sus intenciones de dar origen a un nuevo cine, anunciando la muerte del cine que se estaba haciendo influenciado por Norteamérica y Europa, planteándose un objetivo claro. Para fortalecer este postulado, se debe tener en cuenta que más que un estilo es una tendencia orientada en la dirección de romper con lo establecido, presentando una nueva estrategia que venía a renovar e innovar la realización cinematográfica germana. Junto con eso, este nuevo cine se da en un periodo de tiempo determinado, establecido entre 1960 y 1980, cuyos cineastas pertenecían a una generación de la posguerra en una sociedad que aún sufría las consecuencias y, por lógico que parezca, ocurre en un lugar determinado, es decir, tiene una ubicación geográfica específica que da unidad e identidad a los artistas involucrados. Cabe señalar, que los realizadores del Nuevo Cine Alemán no pueden despojarse de su inherente carácter vanguardista y, en el caso de Herzog, las ideas principales de este nuevo cine siguen absolutamente vigentes:

la idea de libertad y la ruptura de las normas establecidas forman parte de su filmografía y se hacen presentes también en *Grizzly Man*.

Herzog busca hacer contacto con el interior del espectador, abandonando su cuerpo, para seducirse con el potencial revelado en las imágenes, generalmente rayando en lo extremo, en un lugar irracional. En *Grizzly Man*, los momentos de verdad extática corresponden a las escenas donde Timothy Treadwell se acerca a los osos al punto de tocarlos, transgrediendo una serie de reglas y miles de años entre la cultura indígena y el mundo salvaje de los osos. La escena culmine, donde dos osos pelean ferozmente, es el esplendor de la verdad extática, donde Herzog potencia a las fieras mediante la música que genera tensión y donde los instrumentos musicales luchan entre ellos sin querer buscar armonía alguna. Si bien, la verdad es un concepto abstracto cuya definición obedece a distintos contextos históricos y a distintos pensadores a lo largo de la historia, Herzog filma el hecho, una acción en particular que luego va a reconstruir por medio de elementos puramente cinematográficos con el fin de revelar esa verdad que existe más profundamente y que se condice con su discurso, materializándola en el espacio fílmico, creando iluminación. El cine de Herzog transgrede la tradición documental al favorecer la búsqueda de la verdad extática, alterando la naturaleza de la imagen como indicio, como huella de la realidad, para tornarse en una imagen creada o potenciada, profundizando en el sentido que se le quiere otorgar. El realizador construye esta verdad mediante recursos cinematográficos formales, elevando al espectador a un nuevo estado emocional, generalmente provocando algún tipo de impacto.

Al recurrir al análisis, para comprender un pequeño trozo del cine de Herzog, se vislumbra el porqué de su posición contraria al *cinéma vérité*. A través del estudio del relato y la puesta en escena, la distancia que se observa entre el cine de Herzog y el *cinéma vérité* es gigantesca. Principalmente en el método de realización, pero no en el método técnico, sino en el narrativo. El *cinéma vérité* se construye en el propio tiempo del film, en lo que captura la cámara de manera directa para originar un relato. En cambio, Herzog precipita el tiempo del filme para reconstruirlo luego, desplegando el material capturado por la cámara en un relato establecido posteriormente. En *Grizzly Man* se aprecia lo importante que es la invención para su cine, además de demostrar su capacidad para narrar y construir una buena historia. Es preciso destacar este punto, ya que Herzog recurre constantemente a este distanciamiento del *cinéma vérité* en sus entrevistas y textos.

En *Grizzly Man*, Herzog dispone de elementos característicos del documental reflejados principalmente en el material de las grabaciones de Timothy Treadwell, correspondientes al mundo histórico del protagonista. Ese mundo histórico, registrado por él mismo, es seleccionado cuidadosamente por el realizador bajo el eje de la contradicción y sobre la búsqueda acerca de las imágenes puras que potencien la verdad extática. Esepreciado material y la inclusión de Herzog dentro de la película, en un principio para validar el comentario que ejerce en todo momento, son los lazos de mayor potencia que hacen que *Grizzly Man* sea reconocida como documental.

A contrapunto, los elementos que levantan sospecha acerca de su veracidad y generan la relación con el falso documental, corresponden principalmente a las entrevistas que lleva a cabo y que le permiten reconstruir al protagonista desde una perspectiva positiva o negativa, es decir, va generando contrapuntos que enriquecen la extrañeza de Timothy. El punto crítico se revela en la puesta en escena de las entrevistas, dando paso a la escenificación y complementando significativamente con la puesta en cuadro que fortalece la tensión narrativa. Sumado a eso, el uso intencionado de la música como un agente cinematográfico capaz de desencadenar reacciones más emocionales que le permiten estilizar las imágenes, reformándolas para revelar la iluminación que busca transmitir al espectador. Otro elemento que lo relaciona con el falso documental, pero no por eso lo aleja del documental, es la construcción narrativa, es decir, el relato. Herzog, va desarrollando los acontecimientos y perfilando, o desperfilando, a su personaje. *Grizzly Man*, manifiesta un gran manejo estructural narrativo del realizador, en conjunto con el desarrollo del personaje, acentuando su caos, definiéndolo coherentemente como uno más dentro de su cine. Claro está, que el Timothy Treadwell de la película es un protagonista moldeado por Herzog, una creación propia del realizador que obedece a un relato. Si bien, son variados los aspectos que lo relacionan con el falso documental, tiende a no resolverse como uno de ellos, ya que Herzog nunca pretende generar una burla excesiva que luego sea descubierta, ni otorga una excesiva importancia a la reflexión sobre la representación y el dispositivo cinematográfico, ambos principios básicos del falso documental.

Podemos afirmar que Herzog utiliza elementos formales del documental como del falso documental. Construye su película con material del mundo histórico, incluyendo las formas clásicas del documental, pero las desborda intencionalmente. Utiliza la ironía constantemente, como elemento constructor del relato, pasando por el espacio visual y el comentario, refiriéndose también a una

reflexión sobre el documentalista y exponiendo reiteradamente el aparato cinematográfico, la cámara, pero nunca profundizando al extremo de llegar a catalogarlo de inminentemente reflexivo o paródico, como sería el caso del falso documental.

La respuesta a la pregunta de la investigación, ¿Es Grizzly Man un documental o un falso documental? , sospecha dentro del universo documental, se fue construyendo a lo largo de la investigación y no toma partido por las posibilidades expuestas, es decir, la película se escapa a ambas clasificaciones. Herzog pone en crisis el documental, lo tensiona mediante el uso de herramientas de la ficción. Tampoco se reduce al campo del falso documental o fake, ya que no busca en ningún momento revelarnos una burla acerca de la representación o del dispositivo cinematográfico, a pesar de que siempre están presentes en la película y Herzog de cierta forma nos hace saber que está consciente del tema y lo trata de forma sutil, pero su propia búsqueda sobrepasa esa reflexión para llegar a la verdad extática, a la poesía que logra sustraer de las imágenes, a la naturaleza caótica del ser humano reflejada en su protagonista, que construirá mediante, y en sus propias palabras, la invención, la imaginación y la estilización.

Finalmente, si una de las principales diferencias entre el documental, que como ya señalamos contiene al falso documental, y la ficción, recae en la capacidad de improvisación del realizador de documentales para introducirse y servirse del mundo histórico. Resulta llamativo el hecho de que Herzog, en esta película en particular, no haya corrido ningún tipo de riesgo característico de sus films y no se perciba improvisación alguna. Es decir, no estuvo presente en ese mundo histórico esencial para la película, ya que el material audiovisual ya estaba grabado, y su único acercamiento a ese mundo fue el hecho de concretar entrevistas claramente dirigidas. Herzog, construyó una buena historia con un material previamente existente, que re contextualizado, fue capaz de contener toda su visión de mundo, demostrando su habilidad como narrador y su experiencia para moldear el mundo histórico. No habiendo improvisación, podemos concluir que la película responde a una estructura definida, claramente desplegada por el realizador donde las grabaciones de Timothy y las entrevistas confluyen para generar la historia. En un primer nivel, las cien horas de grabación del protagonista cuidadosamente seleccionadas, y en segundo nivel las entrevistas cuidadosamente dispuestas, ambos niveles al servicio del realizador. Sin olvidar el hecho de que las entrevistas fueron posteriores al momento en que Herzog revisó el material de Timothy, perfectamente llevadas a cabo como consecuencia de una exhausta revisión y de una idea probablemente ya concebida. Bajo todas estas observaciones acerca de



la película Grizzly Man, que no es un falso documental y que se aleja constantemente del documental, hay que situarlo en la otra vía de realización, es decir, la película se acerca mucho más a un cine de ficción, pero sin serlo del todo. Es un documental desbordado por la ficción, y una ficción desbordada por el documental. Pero al ser el universo documental mucho más dogmático, el film queda relegado al universo de la ficción.

## Anexos

### Declaración de Minnesota

1. Se declara que el llamado *cinéma vérité* carece de *vérité*. Tan sólo abarca una verdad superficial, la verdad de los contables.
2. Un conocido representante del *cinéma vérité* declaró públicamente que la verdad se puede hallar fácilmente con una cámara en la mano y tratando de ser honesto. Es como el guarda nocturno del Tribunal Supremo que se siente contrariado ante la cantidad de ley escrita y procedimientos legales existentes. “Para mí”, afirma, “tendría que haber una única ley: los malos deberían ir a la cárcel”. Desgraciadamente, tiene razón en parte, en la mayoría de los casos y la mayor parte de las veces.
3. El *cinéma vérité* confunde el hecho con la verdad, y esto es como arar piedras. Sin embargo, a veces los hechos tienen un poder extraño y singular que hace que su verdad inherente parezca increíble.
4. El hecho crea normas; la verdad iluminación.
5. En el cine hay estratos de verdad más profundos y existe una verdad poética, extática. Es misteriosa y escurridiza y puede ser alcanzada sólo a través de la invención, la imaginación y la estilización.
6. Los directores de *cinéma-vérité* son como turistas que hacen fotografías de antiguas ruinas de hechos.
7. El turismo es pecado; viajar a pie, una virtud.
8. Cada año, en primavera, numerosas personas mueren ahogadas en los lagos de Minnesota al pasar con sus trineos a motor por encima del hielo que se derrite. Se ha ejercido presión sobre el gobernador para que apruebe una ley de protección. Éste, ex-luchador y ex-guardaespaldas, ha dado la única respuesta sagaz al problema: “No se puede legislar la estupidez”.
9. Por la presente, arrojó el guante.

10. La luna no brilla. La madre naturaleza no llama, no le habla a uno, aunque algún glaciar se tire un pedo ocasionalmente. Y uno no escucha la canción de la vida.

11. Deberíamos agradecer que el universo allí fuera no conozca sonrisa alguna.

12. La vida en los océanos debe de ser el mismísimo infierno. Un vasto y despiadado infierno repleto de peligros inmediatos y permanentes. Infierno, hasta tal punto, que durante la evolución algunas especies –incluida la humana reptaron y huyeron hacia pequeños continentes de tierra firme, donde las *Lecciones de oscuridad* continúan.

Werner Herzog

Walter Art Center, Minneapolis, Minnesota, 30 de abril de 1999.

## **Manifiesto de Oberhausen**

"La desaparición del viejo cine convencional alemán da al nuevo cine la posibilidad de vivir. Los filmes cortos de los jóvenes autores, directores y productores han obtenido gran cantidad de premios en festivales internacionales y han hallado el reconocimiento de la crítica internacional. Estos trabajos y sus consecuentes éxitos muestran que el futuro del cine alemán está en manos de aquellos que han demostrado hablar un nuevo lenguaje cinematográfico. Como en otros países, también en Alemania el cortometraje ha sido escuela y campo de experimentación para el largometraje. Declaramos nuestra exigencia de crear los nuevos largometrajes alemanes. Este nuevo cine necesita libertades nuevas. Libertad ante las convenciones usuales de la profesión. Libertad ante las influencias comerciales. Libertad ante los grupos de presión. Para la producción del nuevo cine alemán tenemos ideas creativas, formales y económicas concretas. Juntos estamos preparados para resistir riesgos económicos. El viejo cine ha muerto. Creemos el nuevo".

Oberhausen, 28 de febrero de 1962

Bodo Blüthner  
Boris von Borresholm  
Christian Doermer  
Bernhard Dörries  
Heinz Furchner  
Rob Houwer  
Ferdinand Khittl  
Alexander Kluge  
Pitt Koch  
Walter Krüttner  
Dieter Lemmel  
Hans Loeper  
Ronald Martini  
Hansjürgen Pohland  
Raimond Ruehl  
Edgar Reitz  
Peter Schamoni  
Detten Schleiermacher  
Fritz Schwennicke  
Haro Senft  
Franz-Josef Spieker  
Hans Rolf Strobel  
Heinz Tichawsky  
Wolfgang Urchs  
Herbert Vesely  
Wolf Wirth

## **Ficha Técnica**

Título: Grizzly Man

País: Estados Unidos

Año: 2005

Duración: 103 min.

Dirección: Werner Herzog

Productores ejecutivos: Erik Nelson

Billy Campbell

Tom Ortenberg

Kevin Beggs

Phil Fairclough

Andrea Meditch

Co-productor ejecutivo: Jewel Palovak

Productor: Erik Nelson

Dirección de fotografía: Peter Zeitlinger

Editor: Joe Bini

Compositor de música: Richard Thompson

## **FILMOGRAFÍA Werner Herzog**

1962 Herakles

1964 Game in the Sand

1966 The Unprecedented Defence of the Fortress Deutschkreuz

1968 Signs of Life

1967 Last Words

1969 Precautions against Fanatics

1969 The Flying Doctors of East Africa

1970 Even Dwarfs Started Small

1970 Fata Morgana

1971 Handicapped Future

1971 Land of Silence and Darkness

1972 Aguirre, the Wrath of God

1973 The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner

1974 The Enigma of Kaspar Hauser: Every Man for Himself and God against All

1976 Heart of Glass

1976 How Much Wood Would a Woodchuck Chuck

1976 No One Will Play with Me

1976 Stroszek

1977 La Soufrière

1978 Nosferatu

1979 Woyzeck

1980 God's Angry Man

1980 Huie's Sermon

1982 Fitzcarraldo

1984 Ballad of the Little Soldier

1984 The Dark Glow of the Mountains

1984 Where the Green Ants Dream

1987 Cobra Verde

1988 Les Gauloises

1989 Wodaabe - Herdsmen of the Sun

1990 Echoes from a Sombre Empire

1991 Jag Mandir: The Eccentric Private Theater of the Maharaja of Udaipur

1991 Scream of Stone

1992 Film Lesson

1992 Lessons of Darkness

1993 Bells from the Deep

1994 The Transformation of the World into Music  
1995 Death for Five Voices  
1997 Little Dieter Needs to Fly  
1999 Wings of Hope  
1999 My Best Fiend  
1999 The Lord and the Laden  
2000 Invincible  
2000 Christ and Demons in New Spain  
2001 Ten Thousand Years Older  
2003 Wheel of Time  
2004 The White Diamond  
2005 Grizzly Man  
2005 The Wild Blue Yonder  
2006 Rescue Dawn  
2007 Encounters at the End of the World  
2009 Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans  
2009 La Bohème  
2009 My Son, My Son, What Have Ye Done  
2010 Caves of forgotten Dreams

## Bibliografía

- Nichol, Bill. (1997). *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Ledo, Margarita. (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma95*. Barcelona: editorial Paidós
- Rabiger, Michael. (2001). *Dirección de Documentales*, 2a. ed. Madrid. Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV).
- Joaquim Romaguera I Ramió, Homero Alsina Thevenet. (1998) *Recopilación: Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Russo, Eduardo A. (2003), *Diccionario de Cine. Estética, crítica, técnica, historial*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Gómez, Laura. (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Editorial ocho y medio.
- Rosés, Monserrat. (1991). *Nuevo Cine Alemán*. Madrid: Editorial Ediciones JC.
- Breschand, Jean (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Barnouw, Erik. (1996). *El Documental: historia y estilos*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Fecé, Josep L. (2001). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Editorial Glénat.
- Weinrichter, Antonio. (2007). *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Editorial ocho y medio.
- Casetti F., Di Chio F (1991). *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.



## Textos online

García, Alberto. *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual*. 2006.

[http://www.ehu.es/zer/zer22/zer22\\_garcia\\_martinez.htm](http://www.ehu.es/zer/zer22/zer22_garcia_martinez.htm)

Herzog, Werner. Minnesota *Declaration. Truth and fact in documentary cinema "LESSONS OF DARKNESS"*. 1999.

<http://www.wernerherzog.com/52.html>

Von Kreuzbruck. Entrevista Werner Herzog "*La posteridad no me interesa*". La Nación. Argentina, 2010.

[http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=1247271](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1247271)