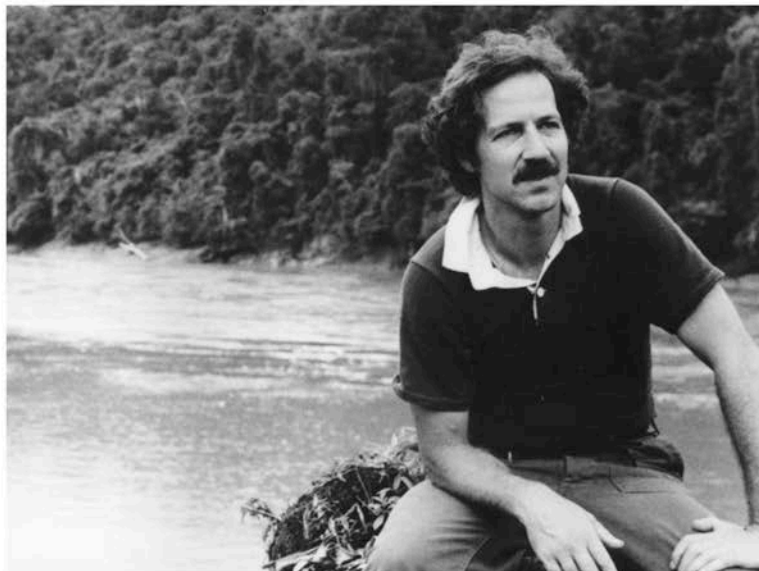


LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



MARZO 2019

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (IX)

WERNER HERZOG

(1ª PARTE)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



EN
LA CAPILLA
entrarán ver-
ras obras de
en muebles,
ros, manto,
porcelanas,
Al mismo
po que po-
vender cuan-
lese con la
ridad que e-
lará satisfecho
ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
Inserta en el
o del Ejército
o al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
RAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada, celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el
mero de es
han sido de
corruptos d
cias a todos
Igualmen
muy noble
sús que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianos, Te
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros ac
Rendidas
granadina,
parroquiale
tísimas au
muy especi
cuelas Nor
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quise
mos colabor
tiguos Alur
día de este
ron el hon
líquidas a n
lo hicieron
Gracias a
molesto si
La Escue
Escuela Pie
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espec
Que se a
res esta de
que estudie
gía y, lo q
practiquen.
más que ul
colaborar d
geilizadora
la Santa Ig
Gracias a
que han ve
que se ha
nas para d
dre. Tambié
tiene que e
turado de
A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2018-2019, cumplimos 65 (69) años.

MARZO 2019

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (IX):
WERNER HERZOG**

(1ª parte)

Martes 5 / Tuesday 5th 21 h.

HERACLES (1962) [12 min.]

(HERAKLES)

ÚLTIMAS PALABRAS (1968) [13 min.]

(LETZTE WORTE)

SIGNOS DE VIDA (1968) [91 min.]

(LEBENSZEICHEN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 8 / Friday 8th 21 h.

TAMBIÉN LOS ENANOS EMPEZARON

PEQUEÑOS (1970) [96 min.]

(AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 12 / Tuesday 12th 21 h.

FATA MORGANA (1971) [76 min.]

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 15 / Friday 15th 21 h.

EL PAÍS DEL SILENCIO Y LA OSCURIDAD

(1971) [85 min.]

(LAND DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 19 / Tuesday 19th 21 h.

LOS MÉDICOS VOLADORES DE ÁFRICA

ORIENTAL (1970) [45 min.]

(DIE FLIEGENDEN ÄRZTE VON OSTAFRIKA)

FUTURO LIMITADO (1971) [42 min.]

(BEHINDERTE ZUKUNFT)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 22 / Friday 22th 21 h.

AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS (1972) [95 min.]

(AGUIRRE, DER ZORN GOTTES)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

MARCH 2019

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (IX):

WERNER HERZOG (part 1)

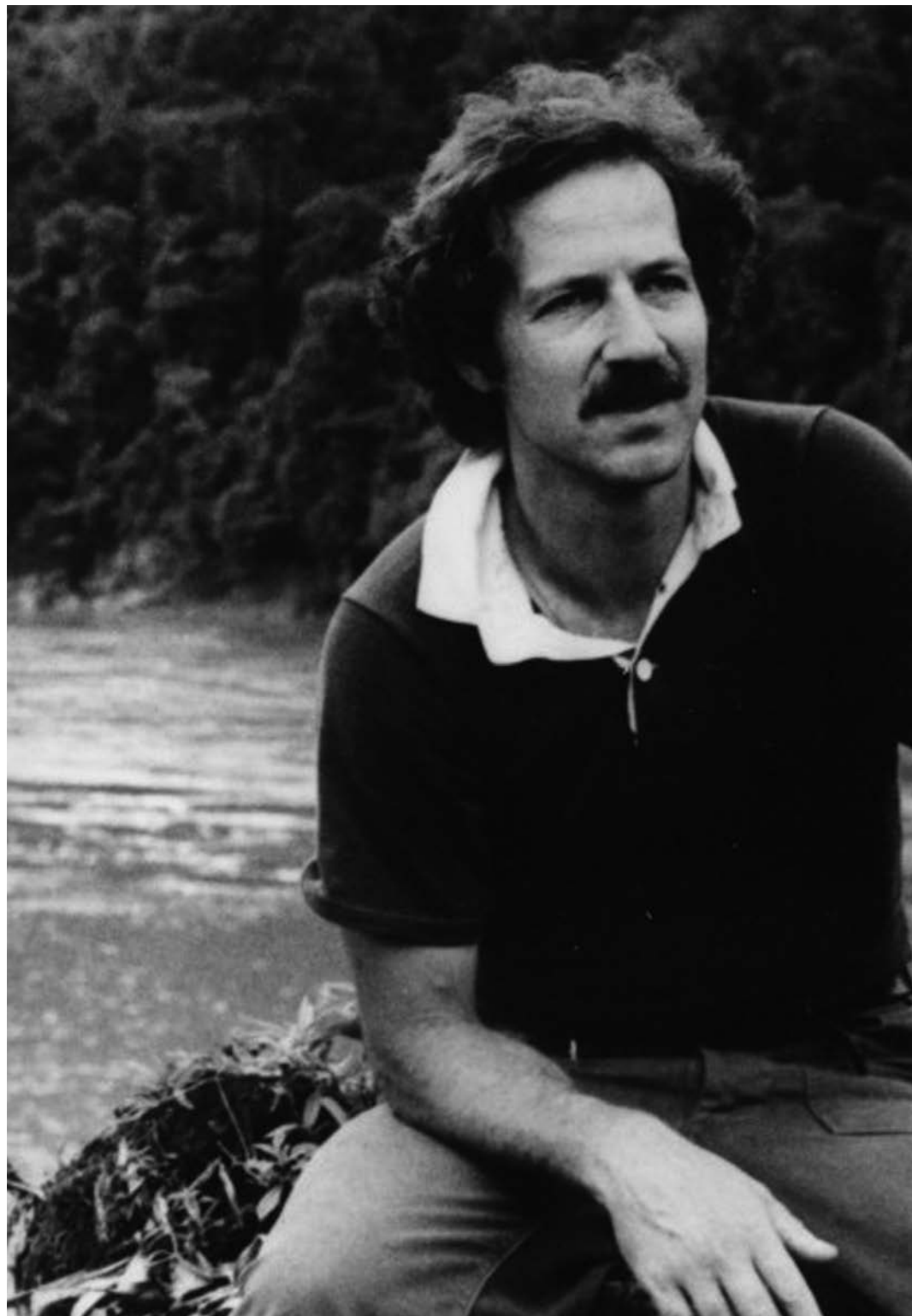
Todas las proyecciones en
la SALA MÁXIMA del ESPACIO
V CENTENARIO (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo
*All projections at the Assembly Hall in the
Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room*

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 28

Miércoles 6, a las 17 h.

EL CINE DE WERNER HERZOG (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



“(…) Leo el corazón de los hombres. Es una parte importante de mi profesión. Leer el corazón de los hombres no es algo que se aprenda, sólo la experiencia puede enseñarlo. Hablo de experiencias muy elementales. ¿Qué significa estar prisionero? ¿Qué es tener hambre? ¿Qué es criar a los hijos? ¿Qué es la soledad en el desierto? ¿Qué significa enfrentarse a un verdadero peligro? Experiencias básicas, lo más elemental que existe. Pero la mayoría de nosotros ignora esas experiencias, salvo la de tener hijos. No veo a nadie en Francia o en España que haya vivido la experiencia del hambre. Yo sí. No veo casi a nadie que haya sido maltratado en una prisión. Yo sí. En África, en dos o tres ocasiones. ¿Han realizado ustedes alguna larga marcha? De esas experiencias provienen mis virtudes como cineasta (…)

(…) Soy tan cinéfilo como se puede ser. Adoro el cine, pero no necesito ver tres películas al día. Me basta con ver tres buenos films por año (…). A veces también puede estar bien contentarse con lo peor, la verdadera mierda, sólo para aprender lo que no hay que hacer. Los malos films siempre serán más instructivos que los buenos, porque aprendo a partir de los errores que no he cometido. En cambio, a la inversa, ante un film extraordinario, nunca sé como ha sido posible. Desde hace treinta años intento comprender el equilibrio que constituye la belleza de **Rashomon**, de Kurosawa, sin conseguirlo. Hay algo misterioso en él (…). Creo que Henri Langlois tenía una buena actitud con su cinemateca: preservarlo todo. Podemos descubrir films de ciencia ficción muy baratos, realizados hacia 1952 ó 1953, que hacen gala de una gran belleza y de una gran imaginación, pero también de una gran clarividencia en su comprensión de los años cincuenta. Permitidme volver sobre ello e insistir: soy un verdadero cinéfilo. Amo el cine. Y cuando digo que amo el cine, quiero decir que amo la sala, las luces que se apagan, la luz del proyector que llega desde atrás, estar sentado junto a otras personas. (…)

(…) Deben excluirme de la categoría de los artistas. Me parece que un artista es más bien alguien cuyo deseo y tarea es comunicar, traducir su visión para que resulte visible y comprensible para otros. Un artista -lo digo entre comillas, porque no sé lo que es- es, en mi opinión, alguien que se esfuerza por encontrar un medio de comunicar. En realidad, ni siquiera sé lo que es un artista.

Me cuesta detenerme en una definición (…). El cine es un oficio, en la medida en que gano dinero. En la medida en que trabajo profesionalmente. Soy un profesional. Me gano la vida. No paso hambre, tengo suficiente dinero para pagarme un café y para el alquiler. Pero “artista” es una palabra que me cuesta mucho comprender. Con los años cada vez desconfío más del arte. Especialmente en los últimos años. Es difícil de explicar, pero puedo ponerles un ejemplo. Hablemos, entre comillas, del arte moderno. Podemos comprender dónde está el arte observando el mercado del arte, las pujas, la vida de las galerías. Hay en todo ello algo profundamente inquietante y extremadamente sospechoso. ¿Cómo es posible que los “artistas” hayan consentido que el arte se convierta en lo que ahora es? Asistimos a una

completa distorsión de los valores. Acudir a una inauguración -algo que he hecho una o dos veces a lo largo de mi vida- es una de las experiencias más repugnantes que uno pueda imaginar. Tan repugnante que no volveré a repetirla. El modo en que se presenta el trabajo, el público que acude a esos acontecimientos, el mercado del arte... todo eso revuelve el estómago. (...) Quienquiera que vea todos mis films comprenderá que entre ellos hay muchas encrucijadas y encuentros. Constituyen una gran familia, casi un clan. Podrán comprender la estructura de la familia, las relaciones entre sus diferentes miembros. Eso está bien. Y tres meses después todos los films se desvanecerán en todas direcciones. Volverán a separarse. Y eso no nos atribuye, ni a mí ni a mi trabajo, un valor determinado en el mercado. Mi sueldo no está en juego. En este sentido me parece perfecto. Me preocupan mucho más los festivales, que se han convertido en una entidad totalmente diferente, con una vida autónoma. Nada que ver, sin embargo, con las inauguraciones, que son una operación de venta en la que hay que atraer a la gente que comprará las imágenes, los cuadros, a fin de fijar un valor en el mercado (...) La atención del público oscila en función de las modas. A veces se pierde. Luego surge una nueva moda, pero yo siempre he sido ajeno a las modas (...).

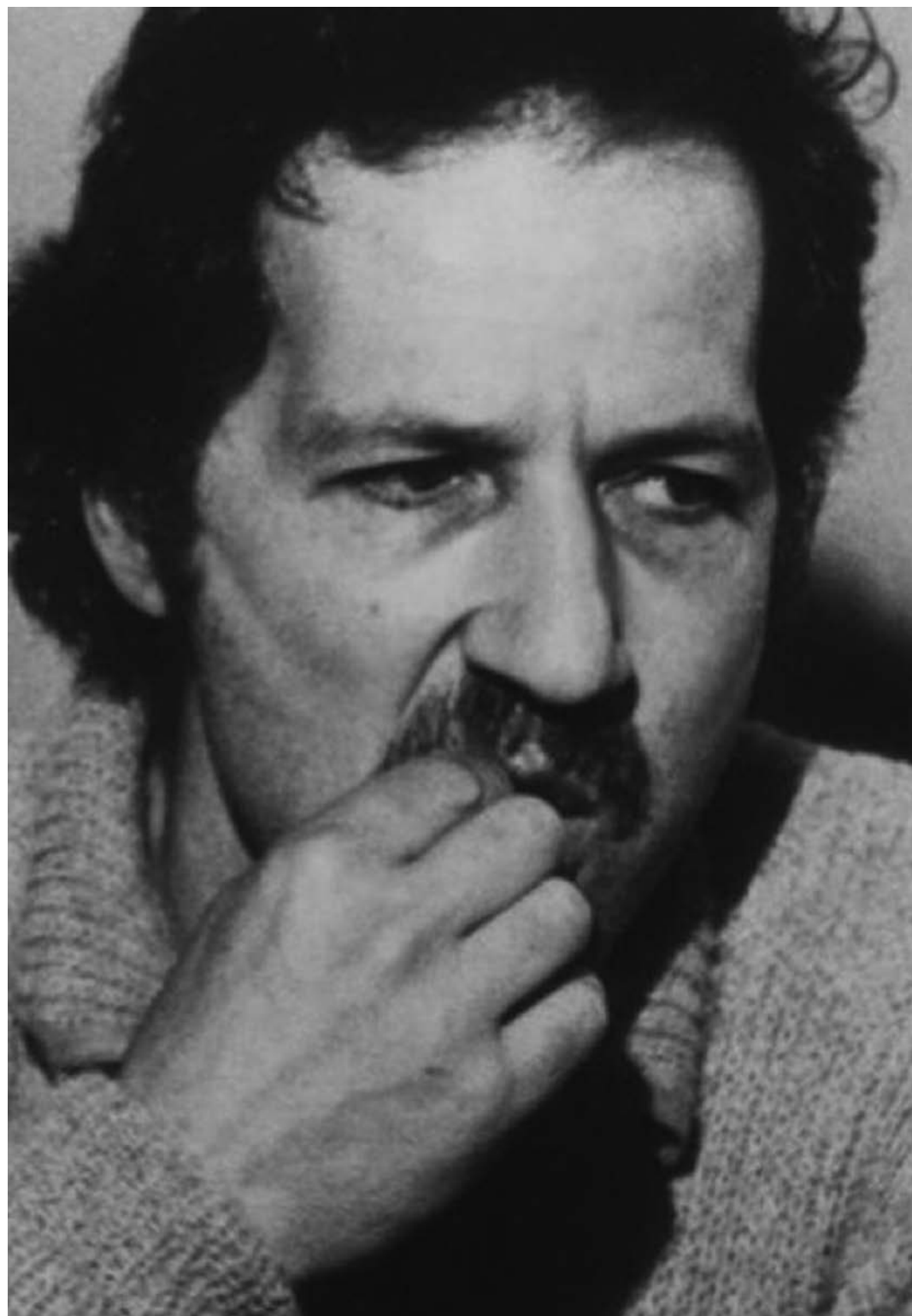
(...) El destino... No creo en eso, pero confío en las estadísticas. Existe una determinada probabilidad. Creo en las matemáticas. Es decir, no creo en ellas: confío en las matemáticas. Por lo tanto, me guardo mucho de sobrecargar las cosas con significados como la predestinación, o la idea de un orden preestablecido, tal como la filosofía ha podido pensarlo durante mucho tiempo. Ocurre, eso es todo. Uno vive su vida y permanece receptivo a las oportunidades y a todo lo que observa. La razón por la que he sobrevivido tanto tiempo en este oficio es quizás porque me muestro receptivo: cambio, vivo, y la vida permanece en mis films. Lo mismo le ocurrió a Buñuel. Miren los filmes que hacía en los años treinta, los que hacía en los cincuenta en México, observen a Buñuel en la época en que trabajaba en Francia, **El discreto encanto de la burguesía**, etc. Él nunca dejó de vivir su vida, se mantuvo vivo, receptivo... Me gusta mucho por eso. Me gusta por la capacidad que tuvo para no fijar su trabajo en un rictus. El rictus de algo que hizo en una época y repitió a continuación. Al ver sus films somos testigos de la evolución de una vida. Además, ¡tenía un gran sentido del humor! Pero su humor procede siempre de una cierta profundidad en la visión. Nunca es superficial. Forma parte de su esfuerzo por comprender el corazón de los hombres. Y comprender el corazón de los hombres es lo que yo trato de hacer (...).¹

Werner Herzog

Texto (extractos):

Hervé Aubron & Emmanuel Burdeau, "Entrevista a Werner Herzog" en sección "Gran Angular", rev. Cahiers du Cinema España, enero 2010.

¹ Declaraciones recogidas en Valencia (España) el 4 de octubre de 2008. Entrevista incluida en el libro **Werner Herzog, manual de survie. Entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau**.



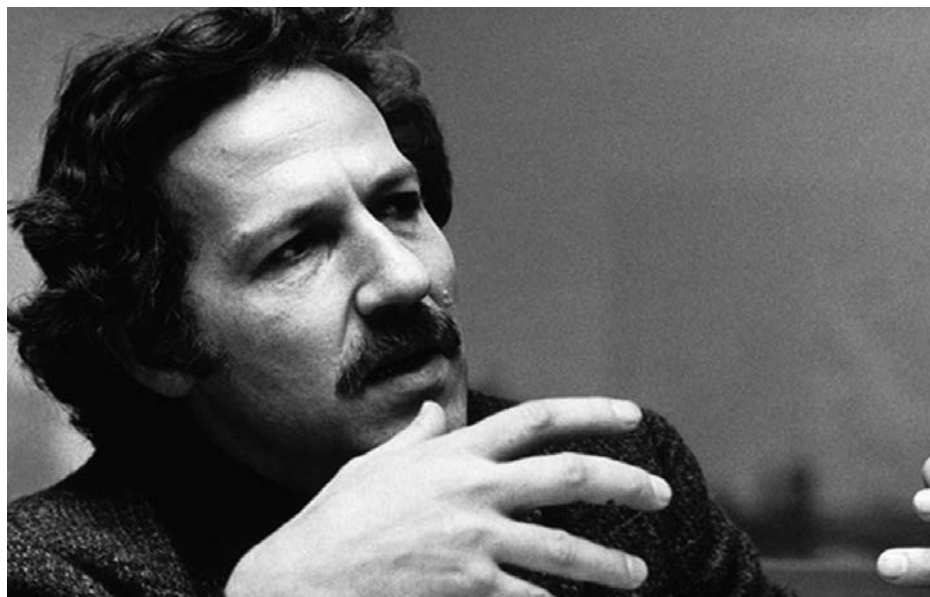
El cine siempre ha sido para Herzog una aventura extrema que va más allá del acto de escribir, preparar, filmar y montar un film. Hay algo tremendamente orgánico en casi todas las películas del director nacido en Munich en 1942. Hay también implícita la idea de la conquista. Aunque le puso el título de “Conquista de lo inútil” a su diario de rodaje de **Fitzcarraldo** (1982), cada película, cada secuencia, cada plano, cada captura de la realidad transformada o cada recreación de una realidad imaginada a través del objetivo de la cámara, se convierten en una conquista útil y permanente; la conquista del cine total, sin subterfugios genéricos ni barreras estilísticas, sin modas puntuales o pertenencias generacionales, la naturaleza real del encuadre (el punto de vista) frente a la aventura de la filmación, de la búsqueda de gestos cinematográficos que se encuentran por igual en el castillo de **Nosferatu** como en los dominios del dictador centroafricano Bokassa; en las disputas de los conquistadores comandados por *Lope de Aguirre* y en la extraña y triste historia de *Kaspar Hauser*; en los recuerdos del tallador de madera y saltador de esquí *Walter Steiner* y en la revuelta de unos enanos en el correccional en el que viven encerrados; en una comunidad que ha caído en la locura colectiva -llevada a la pantalla con los actores en estado de hipnosis: **Corazón de cristal** (1976)- y en el lenguaje veloz de los subastadores de ganado; en la jerga adictiva de los telepredicadores y en la subida por la ladera de un volcán a punto de entrar en erupción; en el *Woyceck* trágico de Georg Büchner y en las historias de los niños-soldados de Nicaragua utilizados tanto por el gobierno sandinista como por el somocista; en las reivindicaciones de las personas sordo-ciegas de Baviera y en las leyendas de los aborígenes australianos; en los pozos de petróleo destrozados de Kuwait y en la transformación del mundo en música a través del espectáculo operístico; en las pinturas rupestres de una cueva ancestral y en las celdas donde los presos condenados a muerte esperan el día de la ejecución; en las tierras pantanosas y el lodazal urbano donde habita un segundo teniente corrupto y en las peregrinaciones producto de un inaudito fervor religioso; en los viajes espirituales y en un viaje en globo aerostático hasta el corazón de la Guayana; en las elucubraciones ecologistas de Timothy Treadwell, el *grizzly man*, y en el periplo cotidiano de las gentes que viven y trabajan en una comunidad antártica; en las experiencias del compositor y asesino Carlo Gesualdo y en la rivalidad entre dos alpinistas que quieren coronar el Cerro Torre en los confines patagónicos; en las danzas, cortejos y concursos de belleza de unos pastores saharianos y en el viaje de tres desarraigados alemanes hacia los Estados Unidos.

Estos son solo algunos de los personajes, situaciones y lugares que ha recorrido el cine de Herzog, un cine aventurero aunque este concepto, aplicado a su obra, no tenga demasiada relación con la manera en que lo formulamos cuando hablamos de Howard Hawks o Jacques Tourneur. Herzog no practica al género como lo entendemos corrientemente a pesar de haber realizado una película de vampiros, un thriller sureño o un relato de escalada alpina, variante, modalidad o subgénero muy en boga en la cinematografía alemana durante el periodo mudo. Para el director de **FATA MORGANA** (1970), la aventura está en el descubrimiento sea en un plató de rodaje o filmando en espacios abiertos y rodeado de fenómenos naturales; sea



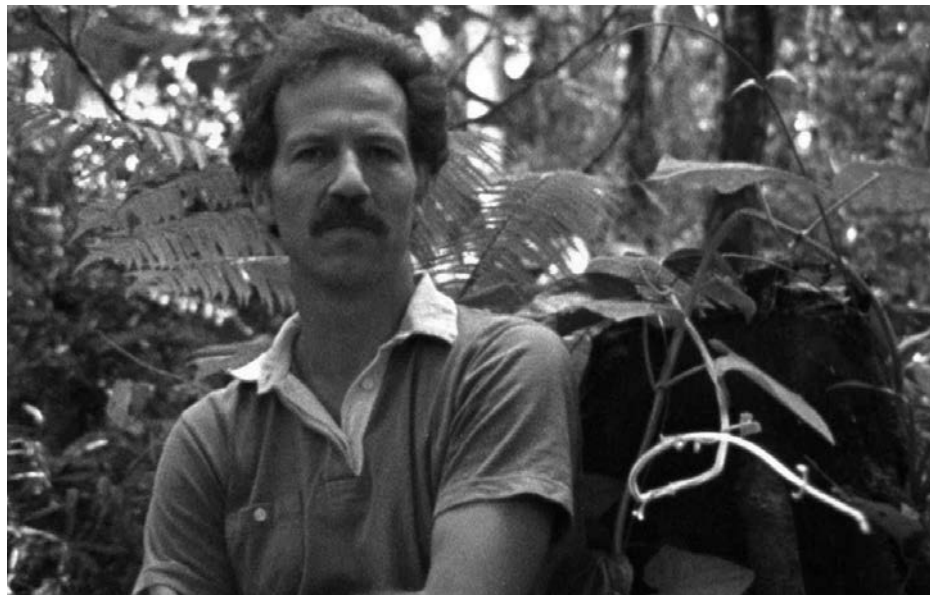
reconstruyendo una época pretérita, evocando las pinturas de Caspar David Friedrich -y ha conseguido hacerlo incluso en documentales, es decir, fotografiando la realidad sin forzarla y emparentándola a la vez con los lienzos del pintor romántico- o relatando avatares de personajes contemporáneos que se descentran en la ciudad, sobreviven en una isla griega o se desangran en la selva vietnamita, marginales y rebeldes, extraños de sí mismos y extraños con los demás, vástagos de un país complejo que Herzog ha retratado muchas veces desde la distancia.

En esto tampoco participa de las señas de identidad del denominado nuevo cine alemán. Cuando se firmó el Manifiesto de Oberhausen el 28 de febrero de 1962, dos meses después del cierre definitivo de los viejos estudios de la UFA, Herzog solamente había realizado un cortometraje, **HERACLES** (1962), un ejercicio de asociación entre imágenes de culturistas, desfiles, vertederos y un accidente en el circuito de Le Mans en el que fallecieron cerca de ochenta personas: cuerpos contra cuerpos, una mirada incisiva al heroísmo y el hedonismo. De madre yugoslava y padre errático de origen francés, Herzog se costeó aquel primer corto con el dinero ganado como soldador en una fundición. Nunca estudió cine y tampoco es un cinéfilo como pudieron serlo algunos de sus compañeros de generación (Fassbinder, Wenders); según apuntan sus biografías, de pequeño nunca fue a una sala de cine ni tenían televisor en su casa. Es pues un cineasta autodidacta formado en la práctica continuada del hecho de rodar y volcado, film tras film, en el conocimiento del propio medio expresivo y el conocimiento del ser humano en diferentes situaciones y latitudes, lo que le diferencia de prácticamente todos



los directores alemanes de su misma época. No fue crítico con aquel manifiesto redactado por veintiséis realizadores con poco bagaje que se encontraban en el festival de cortos de Oberhausen en 1962, pero sí ha desdramatizado siempre los posibles efectos de aquel texto reivindicativo en el que los firmantes se limitaron a proclamar su repulsa por las convenciones de la profesión, las influencias industriales y la tutela de los grupos de presión: Herzog siempre cuestionó que surgieran pocas cosas interesantes de aquellos firmantes -solo tres de ellos, Alexander Kluge, Peter Schamoni y Edgar Reitz tendrían cierta repercusión después- y tuviera que esperarse a la segunda generación del nuevo cine alemán, la formada por él mismo, Fassbinder, Schlöndorff, Syberberg, Straub, Schroeter, Wenders y Fleischmann, para que aquella nueva ola de aspecto retardado empezará a jugar un papel predominante en el concierto cinematográfico internacional. En todo caso, el Manifiesto de Oberhausen halló cierto eco en los políticos y, siendo más teórico que practicó, generó un estado de opinión favorable al cambio: en 1967 se creó un organismo de promoción que reinvertía los impuestos sobre las entradas de las salas de cine en la financiación de películas de nuevos directores. Para aquel entonces, Herzog ya había ultimado tres cortos más y prepara su primer largometraje, **SIGNOS DE VIDA** (1968).

En opinión de Herzog, además, no puede hablarse de nuevo cine alemán sino de nuevo cine bávaro. Él pasó buena parte de su infancia en un remoto pueblo de Baviera y ha separado la vitalidad de la cultura popular e independiente bávara de la que se practica en el resto del país. Las afinidades con sus compañeros de generación fueron siempre mínimas. En todo



caso, coincidieron en el tiempo en un momento necesitado de valores distintos y en algunos países, como España, aquel segundo nuevo cine alemán fue una moda exitosa cuando había hambre y urgencia de temas distintos y enfoques renovadores, de culturas cinematográficas más o menos comprometidas social, política y artísticamente: recuérdese aquel momento de efervescencia, finiquitada la dictadura franquista, en la que títulos recién realizados o recuperados como **AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS** (1972), *Las amargas lágrimas de Petra Van Kant* (1972), *Viaje a la felicidad de mamá Kuster* (1975), *En el curso del tiempo* (1976), *El amigo americano* (1977), *El cuchillo en la cabeza* (1979) o *El tambor de hojalata* (1979) rivalizaban en las salas de versión original y convertían al cine alemán en lo más parecido a lo que años después han sido los fenómenos, más puntuales, del cine iraní o el cine rumano.

Aunque Herzog, en ese decenio de esplendor del cine alemán, nunca dirigió films literalmente políticos como si lo hicieron Fassbinder o Reinhard Hauff -**TAMBIÉN LOS ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS** (1970), película contra la moral pequeñoburguesa, pero también un documental de hechos irreales, según Tony Raimis, sería la que más se acercaría al postulado de cine político-, puso en práctica un dispositivo de cine disconforme y alternativo tanto en su configuración de una nueva mirada documental (bien alejada del cine directo, el *cinéma-verité* o la verdad cinematográfica, términos que Herzog odia) como al hurgar en el tiempo pretérito con las historias de *Lope de Aguirre* o *Kaspar Hauser*. Y sin ser un cinéfilo manierista como Wenders, ni un realizador delirantemente operístico como Schroeter, supo establecer lazos mejor que nadie con los fundamentos del gran movimiento expresionista

-**Nosferatu, vampiro de la noche** (1979)- y con una cierta idea de lo operístico llevado al terreno de la aventura física -**Fitzcarraldo**-. Su obra ejemplifica igualmente la errancia o la itinerancia artística, pero no en el sentido que le otorgamos a, por ejemplo, la carrera de Polanski: Herzog ha hecho siempre cine alemán aunque rodara en Estados Unidos, Creta, las Antillas francesas, la cordillera andina, Lanzarote, Sahara, Brasil, Australia, Kuwait, Argentina, Francia, Nicaragua, República Centroafricana, India, la Guayana inglesa, República Checoslovaca, Alaska, Tailandia, Tibet, Antártida, Nueva Orleans o Los Ángeles (donde reside desde hace años). Esta idea del recorrido permanente puede estar influenciada por su propia andadura antes y después de sus primeros contactos con el cine (un viaje a Sudán en el que estuvo a punto de morir, otro a Uganda y Kenia en busca del paradero de un revolucionario que había sido general del Mau-Mau, vender armas en la frontera de México, el largo camino a pie desde Munich a París para ver aún con vida a Lotte Eisner) y, sobre todo, por el permanente deseo de conocimiento y aprendizaje que parece no haber variado a tenor de los trabajos de registro documental realizados en la pasada década, trabajos que han cimentado su nuevo prestigio, su renacer entre determinados sectores de críticos, cinéfilos, estudiantes de cine y autores (hasta es homenajeado en la teleserie **Entourage**). Para muchos, Herzog es hoy el autor de **Grizzly Man** (2005) y de las pinturas rupestres en 3D antes que el director de **AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS** y otros films con Klaus Kinski sobre la megalomanía y el poder, y lo uno debe llevarnos de nuevo a lo otro porque hay escasa diferencia entre ambos más allá de épocas, contextos y derivas cinematográficas de una modernidad que le pertenece a Herzog aunque él, como siempre, haya preferido esquivarla para no tener ninguna atadura pese a ser parte activa de los procesos de cambio y ruptura.

Texto (extractos):

Quim Casas, "La conquista del cine total" en dossier "Werner Herzog, itinerarios, ficción y documental" (1ª parte), rev. Dirigido, enero 2014.

Una de las formas de aproximación al cine de Werner Herzog -y, sin duda, una de las más atractivas- es hacerlo a través de su singular faceta de creador de mitos. El autor de **Donde sueñan las verdes hormigas** (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984) es un fabulador capaz de convertir el suceso más banal o el más atroz en poesía épica. Ahí están **FATA MORGANA** (1971) o **Lecciones en la oscuridad** (*Lektionen in Finsternis*, 1992) para demostrarlo. Los intereses creativos del cineasta alemán no pasan, desde luego, por contar "la verdad", porque sus películas son el hombre, como acertadamente expresó R.W.Fassbinder. La posición de la cámara, la definición del encuadre y el contenido del mismo, el montaje -como organización de lo visible- o la música, están enraizados profundamente en procesos psíquicos irracionales, la memoria, el sueño, la "comunicación con uno mismo", convirtiendo el cine de Herzog en una mezcla de prosaica narratividad -si puede catalogarse de "prosaico" un cine tan especial- y *mostrum* hipnótico. No en vano, en alguna de sus entrevistas él mismo se compara con los charlatanes marroquíes que cuentan historias fascinantes en el mercado



de Marrakech. Herzog no es un periodista ni un académico, sino un narrador de primer orden consciente de las particularidades del medio en que trabaja. ¿Y cuáles son? Muy especialmente, de su aspecto visual, cuya específica inexistencia de la *deixis*, permiten retratar una vida humana no en aquello que le sucede, sino en lo que siente, tanto de nosotros, los espectadores, ante la experiencia del cine “género” Herzog, como la del mismo realizador, impactado por las fantasías y realidades que conmueven su sentir cultural. (...)

(...) A Werner Herzog le gusta verse a sí mismo como un *outsider*, bordear el peligro artístico -caer en el exceso, en la megalomanía-, volar *solo*. Esto es cierto, en muchos aspectos de su cine. Pero también es verdad que sus películas atesoran una naturalidad, una fluidez, una calidez incluso, poco común en el llamado *cine d'auteur*. Herzog comparte su don natural para narrar fantasías, donde arte y vida se identifican a través de la ruptura de las convenciones tradicionales de todo tipo. El inconsciente y su verdad pura, sin los condicionantes mentirosos de la razón, se imponen. La sabiduría del artesano es, efectivamente, el objetivo que desea alcanzar el realizador alemán, quien prefiere trabajar sin despliegues publicitarios, de manera recogida, anónima, casi íntima, como un escultor medieval (Herzog *dixit*). (...)

(...) De ahí que sus películas echen sus raíces en cierta tradición cultural alemana, el romanticismo del siglo XIX. El anhelo por el éxtasis, la lucha del hombre contra la naturaleza, el ansia por conocer las más profundas verdades existenciales a la manera de los místicos medievales... El uso frecuente que Herzog hace de la música de Richard Wagner -recordemos el pre-

ludio de “El oro del Rhin” en **Nosferatu, vampiro de la noche** (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979), o “Siegfried’s Funeral March” de “El ocaso de los dioses” en **Lecciones en la oscuridad**-, así como su amor evidente y confeso por la poesía de Friedrich Hölderlin -con su repulsa compartida hacia “*la tecnología y la civilización*”-, tiende a una idealización del nomadismo y del primitivismo. Y, como sucedía en los artistas románticos, el paisaje es un elemento importantísimo en la obra de Werner Herzog, quizás uno de los que mejor definen su visionaria autenticidad como artista. Pocos directores coinciden con él en su habilidad para reflejar en la pantalla el horror de la selva como elemento perturbador, *devorador*, del alma humana, como espacio casi místico y sagrado... Acerca de la selva comentó que “*es realmente una representación de nuestro inconsciente. La selva oculta nuestros sueños, nuestras emociones más profundas, nuestras peores pesadillas. No es un lugar, sino un estado de la mente. Tiene cualidades casi humanas y por eso es una parte vital del paisaje interior de mis personajes*”. Lo cual es aplicable a la terrible desolación de los desiertos -el mundo alejado de Dios y guardado de los Demonios, según el esoterismo ismaelita-, o la estremecedora majestad y pureza de las altas montañas, símbolo de la trascendencia, el encuentro entre el Cielo y la Tierra, y el término de la ascensión espiritual, mental, del hombre... Herzog nunca usa tales paisajes como telón de fondo. El paisaje tiene su propio carácter. Caspar David Friedrich (1774-1840), pintor por el que el cineasta alemán siente una especial admiración, nunca pintó la selva, pero con su técnica poético-narrativa de figuras solitarias de pie por encima de las nubes en los picos nevados o frente a una fronda boscosa envuelta en neblina, Friedrich vio el paisaje como una manifestación de Dios. Herzog, quien pasó por una “*fase religiosa dramática*” cuando era adolescente que le llevó a convertirse al catolicismo, admite “*una especie de eco religioso*” en algunos aspectos de su trabajo.

No obstante, por razones obvias, los alemanes de la posguerra se sienten incómodos ante este tipo de tendencia romántica hacia lo sagrado. Huele demasiado a Tercer Reich, con su glorificación de un falso espíritu germánico. Curiosamente, Werner Herzog ha reinventado algunas tradiciones alemanas del cine mudo, explotadas y vulgarizadas por los nazis como, por ejemplo, el *bergfilme*, “el film de montaña”, que Leni Riefenstahl protagonizó y dirigió -**La montaña sagrada** (*Der heilige Berg*, Arnold Fanck, 1926) y **La luz azul** (*Das Blaue Licht*, Leni Riefenstahl & Béla Balázs, 1932)-, llenos de exaltación y dramatismo (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “El cine de género” en dossier “Werner Herzog, itinerarios, ficción y documental” (2ª parte), rev. Dirigido, febrero 2014.

Durante el festival de Cannes de 1982, Wim Wenders filmó en una habitación de hotel a varios cineastas presentes en el certamen, a los que inquirió acerca de su opinión sobre el futuro del cine. El resultado se titula **Room 666** y su visión resulta hoy en extremo curiosa sobre todo por dos conceptos. Por un lado, da cuenta del sentimiento melancólico del propio Wenders

respecto al cine que conoció y amó, al que observa en trance de extinción tras su frustrante experiencia en **El hombre de Chinatown** (1982), su primer contacto con el cine americano, entonces en proceso de remontaje debido a discrepancias con el productor, Francis Coppola. Por otro, enfrenta esa visión pesimista a la de otros directores que no la secundan, sino que siguen confiando en las posibilidades ilimitadas de su medio de expresión. Entre ellos, significativamente, aparece Werner Herzog, que había compartido honores y parabienes con el propio Wenders en el seno acogedor de lo que se llamó el “Nuevo Cine Alemán” de los años setenta. Herzog entra en el campo de visión de la cámara, lee la pregunta de Wenders y masculla que para responder a eso necesita estar descalzo. Se quita zapatos y calcetines, se acomoda en la silla e hilvana un breve discurso que nada tiene que ver con la sombría sensación funeraria que seguramente esperaba Wenders. Y eso que razones no le faltaban, pues **Fitzcarraldo** (1982), el último largometraje de Herzog en aquel momento, le había costado “*tres años de pesadilla*”, según sus propias palabras, y había sido contemplado como una especie de **Apocalypse Now** (Coppola, 1979) o **La puerta del cielo** (Michael Cimino, 1980) en versión europea, es decir, la gran catástrofe que venía a terminar con todos los sueños de una época en el continente. Mientras Wenders exhalaba una serie de inacabables lamentos por su condición de paria del cine, de **Reverse Angle / Letter from New York** (1982) a **El estado de las cosas** (1982), Herzog se preparaba para cambiar de máscara y afrontar los nuevos tiempos con renovados ánimos.

La primera parte de su filmografía, que va desde los primeros cortos de los años sesenta hasta la citada **Fitzcarraldo**, acaba privilegiando poco a poco la ficción por encima del documental, pero sin abandonar la práctica de este último en ningún momento. Era la época en la que el reconocimiento crítico de **AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS** (1972) o **El enigma de Kaspar Hauser** (1974), **Corazón de cristal** (1976) o **Stroszek** (1977), oscurecían monumentos no menos significativos como **EL PAÍS DEL SILENCIO Y LA OSCURIDAD** (1971), **El gran éxtasis del escultor de madera Steiner** (1974) o **Cuánta madera roería una marmota** (1976), considerados entonces trabajos menores. Sin embargo, en la segunda fase, que todavía no ha terminado, sucede exactamente al revés, pues mientras su faceta documental adquiere un prestigio inusitado, no hay ninguna ficción que se considere a la altura de las mencionadas, aunque Herzog nunca deja de lado ese terreno. No resulta productivo, pues, ver su carrera como dividida en dos mitades, la primera ganada por la ficción y la segunda por el documental. De hecho, los años ochenta y noventa son de continua experimentación entre una y otra, de manera que la morbidez narrativa de **Donde sueñan las verdes hormigas** (1984), **Cobra verde** (1987) o **Grito de piedra** (1991) se entrecruza con imágenes cada vez más abstractas y tenebrosas, que utilizan el documental para disolverlo en sus propios límites, como ocurre en **La balada del pequeño soldado** (1984), **Echoes from a Sombre Empire** (1990), **Lessons of Darkness** (1992) o **Death for five voices** (1995). Y su exorcismo personal respecto a su relación con Klaus Kinski, **Mi enemigo íntimo** (1999), abre una nueva faceta de su carrera, en pleno siglo XXI, en la que títulos como **The White Diamond** (2004), **Grizzly Man** (2005), **The wild Blue Yonder** (2005) o **Encuentros en el fin del mundo** (2007) lo convierten en el gran abanderado de la no ficción y

del cine-ensayo para las nuevas generaciones, mientras **Rescate al amanecer** (2005) y, sobre todo, **Teniente corrupto** (2009) y **My Son, My Son, What Have Ye Done...?** (2009), ambas presentadas en Venecia 2009, certifican que quizá el gran prestidigitador esté dispuesto a dar un nuevo giro a su carrera.

Hay que regresar, sin embargo, a la imagen de Herzog descalzo en **Room 666** para entender un poco más ese itinerario. Uno de los grandes iconos de su filmografía inicial, *Kaspar Hauser*, viene descrito principalmente a través de sus pies o de su relación con el acto de andar: al principio aparece en su cautiverio con las extremidades inferiores desnudas, mientras que el momento en el que su captor le calza unas botas representa el inicio del fin para él. A menudo los personajes herzoguanos tienen dificultades para caminar, o lo hacen a duras penas, o con el cuerpo deforme y contrahecho, o bien su sueño de atravesar a pie grandes extensiones de terreno llenas de accidentes geográficos se ve truncado por la imposibilidad física de hacerla. El dilema entre andar y volar parece surcado por la dicotomía entre tener los pies en el suelo y la cabeza en las nubes, lo cual podría ser una buena descripción del discurso que atraviesa la obra de Herzog desde el momento en que aparece explícitamente en **El gran éxtasis del escultor de madera Steiner**, **Little Dieter needs to fly** (1997), **Wings of Hope** (2000) o **Rescate al amanecer**, por citar sólo algunas. Sea como fuere, hay que cruzar fronteras, o volar por encima de ellas, pero nunca quedarse con los zapatos y los calcetines puestos. Y eso vale tanto para la topografía de sus películas como para la artificiosidad que separa los géneros fílmicos: del mismo modo en que la Alemania del siglo XVII, las raíces de su cultura, puede ser tan válida para explicar su universo como las montañas de África o el Amazonas, el roce entre verdad y mentira, entre documental y ficción, da lugar a una zona oscura e indefinida donde todo es posible a condición de que se mantenga ese difícil equilibrio entre la tierra y el cielo, entre andar descalzo y viajar más allá de todo. Uno de los últimos planos de **Teniente corrupto** muestra el alma de un muerto bailando frenéticamente a unos centímetros del suelo: quizá no haya mejor manera de describir la poética volátil de Herzog que esta imagen onírica, inquietante.

Sin duda alguna, eso es lo que siempre diferenció a Herzog de sus compañeros de generación, de aquellos integrantes del segundo “Nuevo Cine Alemán”. Respecto a Wenders, poco queda por añadir. En cuanto a Fassbinder, también atrapado en la melancolía del pasado del cine, el tema era siempre la idiosincrasia germana, la gran tragedia de Alemania, y las formas procedían tanto de los melodramas de la UFA como de Douglas Sirk. El esquivo Schlöndorff adaptó a Robert Musil y Günter Grass, mientras que Syberberg se dedicaba a recrear los grandes mitos de la convulsa tradición germana, de Wagner a Hitler, y Werner Schroeter a forzar los límites de la representación a través de la quiebra y la ruptura, de la tradición del cabaré berlinés y el expresionismo. Mientras tanto, Herzog caminaba descalzo: incluso alzaba el vuelo, quedándose en suspensión, como flotando por encima de todo eso, de su tradición y de su herencia cultural. Pero ¿no era ésa otra manera de disfrazar sus verdaderas intenciones? ¿Acaso *Lope de Aguirre* o *Kaspar Hauser*, *Stroszek* o *Fitzcarraldo*, los alucinados de **Corazón**



de cristal o el pobre *Woyzeck*, no descienden de la gran cultura romántica centroeuropea, no son cuerpos extraños obsesionados por trascender las convenciones de sus respectivas épocas, al igual que lo serán después los héroes de **Grizzly Man**, **The Wild Blue Yonder** o **Teniente corrupto**? Desde esta perspectiva, no es de extrañar que Herzog fuera el encargado de llevar a buen puerto en 1979 el remake de **Nosferatu** (Murnau, 1922), una de las obras fundacionales del cine alemán, remontándose así a los orígenes de su poética.

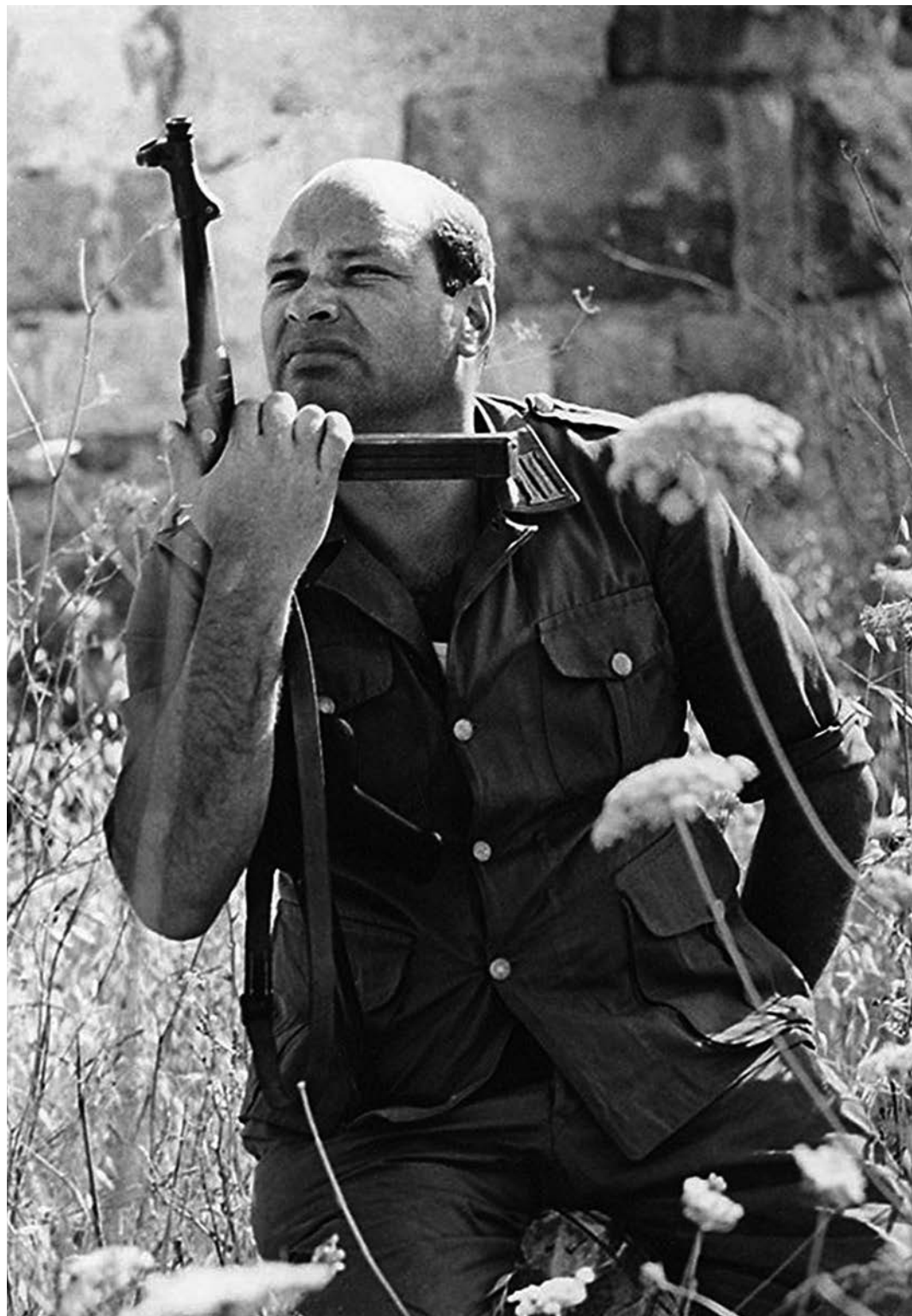
Se trata, pues, de otro tipo de tensión, de suspensión, ahora entre aquello que lo ata a la tierra, su tierra, y aquello que lo lleva lejos, muy lejos de ella. Herzog se desdobra, se convierte en su propio *doppelgänger* y también en el emisario de sí mismo, a la vez presente y ausente. Y quizá sea precisamente ese estado de flotación el que le haya permitido erigirse en el único cineasta de su país y de su generación capaz de atravesar más de cuarenta años de historia del cine sin apenas sufrir desfase alguno. Estuvo allí cuando se trataba de seguir construyendo la modernidad, ya entre la ficción y el documental, poniendo los conceptos de ilusión y transparencia en entredicho. También cuando el sueño terminó y hubo que permanecer en las trincheras, aguardando tiempos mejores. Y volvemos a tenerlo entre nosotros cuando la posmodernidad ha llegado a su fase manierista, en la que ha logrado confluir con las tendencias más avanzadas sin renegar de su pasado, sino a partir de él: los conceptos de movilidad y nomadismo -no sólo físicos sino también estéticos- que rigen buena parte del cine contemporáneo no serían posibles sin su sombra protectora, que sin duda ha inspirado las sinuosas derivas actuales de Jim Jarmusch o Isaki Lacuesta, Abel Ferrara o el último Coppola, Abbas



Kiarostami o Nobuhiro Suwa, David Lynch o Gus Van Sant, dando lugar a un cine que sabe caminar con los pies desnudos, sin importarle su rumbo ni su destino. Al final de su intervención en **Room 666**, se acercaba al objetivo de la cámara y lo cubría con un cojín. Y mientras Wenders se entregaba a un interminable duelo por sí mismo, y zanjaba su diálogo con el cine a medio camino entre América y Europa, entre **París, Texas** (1984) y **Cielo sobre Berlín** (1987), Herzog se preparaba para entrar en Hollywood de incógnito, como suele ser su costumbre, para demostrar, con **Rescate al amanecer** y con sus dos últimos largos, que *El Dorado de Lope de Aguirre* era también el suyo, un lugar inexistente que muy bien podría localizarse en un Hollywood de pesadilla donde Nicolas Cage es la estrella. Así pues, ahora sabemos que sólo se había descalzado para pasar de puntillas, sin ser visto ni oído, hacia el cine del futuro.

Texto (extractos):

Carlos Losilla, "Werner Herzog, el hombre de los pies desnudos", en sección "Gran Angular", rev. Cahiers du Cinema España, enero 2010.



Martes 5 21 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**

Entrada libre hasta completar aforo

HERACLES

(1962) Alemania 12 min.

Título Orig.- Herakles. **Director, Guión y Montaje.-** Werner Herzog. **Fotografía.-** Jaime Pacheco (1.37:1 - B/N). **Música.-** Uwe Brander. **Productor.-** Werner Herzog. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion. **Intérpretes.-** Reinhard Lichtenberg.

Versión original en alemán con subtítulos en español

Película nº 1 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Un ejercicio de asociación entre imágenes de culturistas, desfiles, vertederos y un accidente en el circuito de Le Mans en el que fallecieron cerca de ochenta personas: cuerpos contra cuerpos, una mirada incisiva al heroísmo y el hedonismo.

ÚLTIMAS PALABRAS

(1968) Alemania 13 min.

Título Orig.- Letzte worte. **Director y Guión.-** Werner Herzog. **Fotografía.-** Thomas Mauch (1.33:1 - B/N). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus. **Productor.-** Werner Herzog. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion. **Intérpretes.-** Lefteris Daskalakis, Antonis Papadakis.

Versión original en alemán con subtítulos en español

Película nº 4 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Un cortometraje documental sobre un anciano de Creta que se transmuta en un surrealista juego sobre la repetición de las palabras.

Martes 5 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

SIGNOS DE VIDA

(1968) Alemania 91 min.

Título Orig.- Lebenszeichen. **Director y Guión.-** Werner Herzog. **Argumento.-** El relato “Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau” (1918) de Achim von Arnim. **Fotografía.-** Thomas Mauch (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus. **Música.-** Stavros Xarhakos. **Productor.-** Werner Herzog. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion. **Intérpretes.-** Peter Brogle (*Stroszek*), Wolfgang Reichmann (*Meinhard*), Athina Zacharopoulou (*Nora*), Wolfgang von Ungern-Sternberg (*Becker*), Wolfgang Stumpf (*el capitán*), Henry van Lyck (*el teniente*), Julio Pinheiro (*gitano*), Florian Fricke (*pianista*), Heinz Usener (*el doctor*).

Versión original en alemán con subtítulos en español

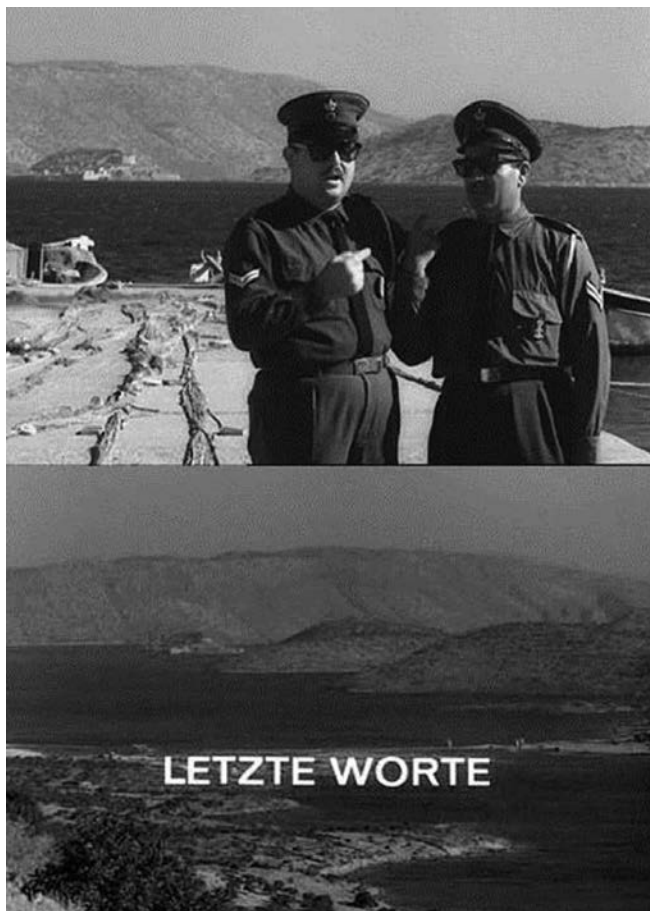
Película nº 5 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Música de sala:
Hyphotesis (1971)
Vangelis



Las tres películas con que Herzog debutó en el campo del largometraje: dos cintas de ficción (**SIGNOS DE VIDA** y **TAMBIÉN LOS ENANOS COMENZARON PEQUEÑOS**) y un documental (**FATA MORGANA**), constituyen la base, tanto temática como formal, sobre la que cimentará su obra posterior. En ellas se pone de manifiesto su atracción por los personajes marginados, ajenos a las normas de conducta habituales, así como su peculiar visión, entre fascinada y rebelde, por las tierras y los paisajes no contaminados todavía por la denominada civilización occidental.

Voluntariamente alejado de modas o tendencias, Herzog es un buen ejemplo de artista solitario, visionario y en cierta manera “romántico”, tanto por su fascinación por la naturaleza salvaje como por su rechazo a las normas y limitaciones de la industria. (...) Es sabido que el cine de Herzog constituye un permanente elogio de la diferencia, normalmente identificada con la locura. Una aproximación, emocional y solidaria, a aquellos seres que por sus condiciones físicas o sus creencias personales no responden a los pautas establecidas por los restantes miembros del grupo en el que viven. También está claro que para el autor de **Aguirre, la cólera de Dios** los límites entre el documental y la ficción resultan muy difusos y que con frecuencia se confunden. Existen numerosas trazas de documental en **SIGNOS DE VIDA**, de la misma forma que en **FATA MORGANA** los paisajes retratados se ven “contaminados” por textos literarios que nada tiene que ver con el reportaje tradicional, ni siquiera con las imágenes que estamos viendo. Herzog se desmarca de sus compañeros de generación (Schlöndorff, Kluge, Fassbinder, Wenders, Hauff, Von Trotta) centrándose en los seres marginales y en las situaciones extremas,



y mostrando una peculiar fascinación por lo extraño, lo deforme e incluso por la fealdad. Personajes como *Aguirre*, *Kaspar Hauser* y *Bruno Stroszek* son buen ejemplo de su predilección por las conductas instintivas o no sujetas a ningún código de conducta, hasta el punto de transformar su locura en una forma de expresión de lo sublime. Siempre lúcido y muy riguroso en sus declaraciones, Herzog es con frecuencia el mejor comentarista de su obra y de sus propósitos. “*El cine es mi modo de comunicación con los otros -ha dicho-. Siempre me fue difícil expresarme con palabras, Cuando era niño, permanecía siempre callado.*

*Los otros niños se burlaban de mí hasta hacerme llorar. Soy de monólogos, el diálogo me traba. Además del diálogo, con el cine busco siempre, en profundidad, las razones de estas perturbaciones, de estos condicionamientos. **SIGNOS DE VIDA, FATA MORGANA, FUTURO LIMITADO, EL PAÍS DEL SILENCIO Y LA OSCURIDAD** son el espejo de esa búsqueda. ¿Por qué esos muros? ¿Por qué esos silencios? Será una utopía, pero con el cine trato de responder*



justamente a dichos interrogantes sobre el absurdo de todo lo que nos rodea”.

La acción de **SIGNOS DE VIDA** se sitúa durante la Segunda Guerra Mundial. *Stroszek*, un paracaidista alemán convaleciente de una herida, es enviado a la isla griega de Kos, en el Peloponeso, ocupada por el ejército. En el mismo destacamento están destinados dos soldados más y con ellos la esposa del protagonista. La existencia rutinaria, el calor y la repetición monótona de unas mismas acciones provocan la angustia y consiguiente desesperación de *Stroszek* hasta conducirlo a la pérdida de la razón. El esquema argumental del film, con guión del propio Herzog, se basa en una novela de Achim von Arnim, publicada en 1918, por lo que la trama fue trasladada de la primera a la segunda conflagración mundial. Herzog describe un proceso de enajenación mental que posteriormente será habitual en su cine. De hecho, el mismo director ya había realizado en 1966 el cortometraje **La defensa sin precedentes de la fortaleza Deutschkreutz**, que es un precedente de **SIGNOS DE VIDA**. La historia de unos soldados encerrados en una fortificación esperando la llegada de un enemigo que no llega nunca, y que finalmente salen y toman por el asalto un campo de trigo. Una de las características más notables de la película es su mezcla de ficción con imágenes documentales. La isla de Kos aparece como un lugar seco, yermo y pedregoso en el que -retomando el enunciado de la película- no parecen existir signos de vida, más allá de unos moradores distantes que hablan un idioma incomprensible y de los abundantes gatos callejeros. A pesar de ello, se cruzan en el camino de *Stroszek* numerosos personajes pintorescos y/o decididamente desquiciados.



Entre otros: un supuesto rey de los gitanos en busca de sus súbditos perdidos, y que mientras tanto se gana la vida tocando un organillo de pueblo en pueblo; un soldado libre de servicio que interpreta piezas de Chopin en el patio de una casa; un turco que traduce los textos escritos en las lápidas de unas ruinas abandonadas; y un desconocido que baila ante un grupo de niños. A esta peculiar galería se suma algunas peculiaridades de sus compañeros, como la de inventar una trampa para cazar cucarachas o hipnotizar a las gallinas trazando una raya de tiza en el suelo.

La visión de centenares de molinos de viento (un plano rodado en Creta) provoca el definitivo desequilibrio mental de *Stroszek*, que a partir de entonces se separa del grupo encerrándose en los muros de la fortaleza, al tiempo que declara la guerra al sol, y por extensión a los habitantes del lugar. Contra el primero lanza inútiles fuegos de artificio, mientras amenaza a los segundos, y a sus propios compañeros, con hacer estallar el polvorín. La situación acaba con su arresto y traslado a un lugar seguro (¿una cárcel, un manicomio?). En las últimas imágenes, la camioneta que lo transporta levanta una nube de polvo que va difuminado el paisaje hasta convertirlo en una confusa neblina, similar a la que empaña su razón.

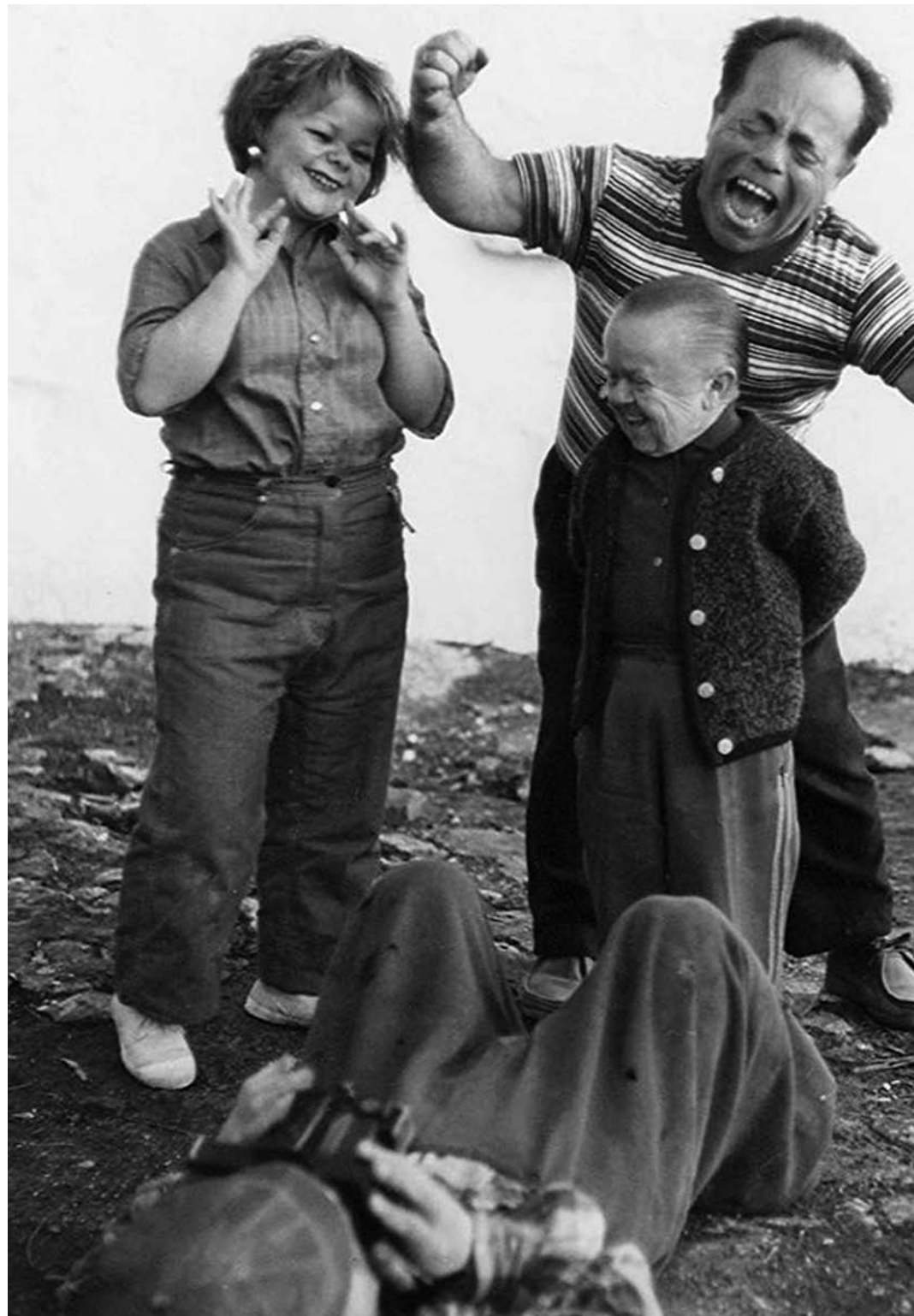
No es difícil advertir en **SIGNOS DE VIDA** todos los elementos que configuran el peculiar universo del director: un personaje enajenado, una comunidad indiferente a su dolor y una revuelta tan instintiva como infructuosa contra la sociedad que le rodea. Algo perfectamente expresado en el comentario en off que cierra la película: *“Con su protesta contra todo comenzó algo titánico porque su enemigo era mucho más fuerte. Y su fracaso había sido tan desgraciado y miserable como todo lo que había emprendido”*.



Herzog obtuvo con su película el premio especial del jurado del Festival de Berlín. Y diez años después, en 1977, retomó en cierta manera el mismo personaje en *Stroszek*, esta vez interpretado por Bruno S. Si **SIGNOS DE VIDA** acaba con el ingreso en prisión del protagonista, **Stroszek** comienza con la salida de este de la cárcel. La época y la situación son diferentes, pero las coincidencias son evidentes. Un nuevo perdedor y un nuevo fracaso.

Texto (extractos):

Rafel Miret, "Los inicios: a la búsqueda de un estilo", en dossier "Werner Herzog, itinerarios, ficción y documental" (2ª parte), rev. Dirigido, febrero 2014.



Viernes 8 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

TAMBIÉN LOS ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS

(1970) Alemania 96 min.

Título Orig.- Auch Zwerge haben klein angefangen. **Director y Guión.-** Werner Herzog. **Fotografía.-** Thomas Mauch (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus. **Música.-** Florian Fricke. **Productor.-** Werner Herzog. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion. **Intérpretes.-** Helmut Döring (*Hombre*), Paul Glauer (*Erzieher*), Gisela Hertwig (*Pobrecita*), Hertel Minkner (*Chicklets*), Gertrud Piccini (*Piccini*), Marianne Saar (*Theresa*), Brigitte Saar (*Cochina*), Gerd Gickel (*Pepe*), Erna Gschwendtner (*Azucar*), Gerhard Maerz (*Territory*), Alfredo Piccini (*Anselmo*), Erna Smollarz (*Schweppes*), Lajos Zsarnoczay (*Chapparo*), Pepi Hernine (*el presidente*).

Versión original en alemán con subtítulos en español

Película nº 8 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Música de sala:

Circus Days: Pop-Sike Obscurities, vol.1º (1966-1970)

Varios autores e intérpretes





TAMBIÉN LOS ENANOS COMENZARON PEQUEÑOS es posiblemente la película más discutida de su carrera. Realizado íntegramente en medio de un árido paisaje de lava volcánica, el film describe la imposible revuelta de un grupo de enanos en un internado contra el director del establecimiento, que a su vez se trata de otro enano. Las turbadoras andanzas de esta singular comunidad despertaron, y despiertan todavía, muchas y contradictorias opiniones. En su momento se quiso ver en ellas una parábola sobre el fracaso de una rebelión incontrolada y por ello abocada a la destrucción (los ecos del Mayo del 68 todavía eran recientes). El hecho de que el propio director del centro sea un enano, que a su vez mantiene atado en una silla como rehén a uno de los internos, o que incluso la fugaz aparición de la conductora de un gran coche sea también enana, fue interpretado por algunos críticos como un retrato distorsionado, y en clave esperpéntica, de la pequeñez moral de la sociedad bien pensante. El conflicto se produce desde el momento que la película no ahorra, sino todo lo contrario, las imágenes más desagradables y vejatorias del conjunto de los internos. Dentro de los muros del establecimiento en que están reclusos, los enanos protagonizan una verdadera escalada de atrocidades. Individualmente o en grupo rompen, destrozan y queman todo cuanto encuentran: obligan a dos de sus compañeros a efectuar un simulacro de boda; se arrojan la comida -después de bendecir la mesa- unos a otros; prenden fuego a una palmera; organizan peleas de gallos; matan a una cerda ahuyentando a sus crías; efectúan una procesión religiosa con un simio crucificado... Y, por si no fuera suficiente, se burlan de dos de sus compañeros ciegos, que a su vez intentan pegarse con largos palos de madera. La historia se cierra con la risa sardónica e inacabable de uno de los enanos ante las dificultades de un camello arrodillado que no puede



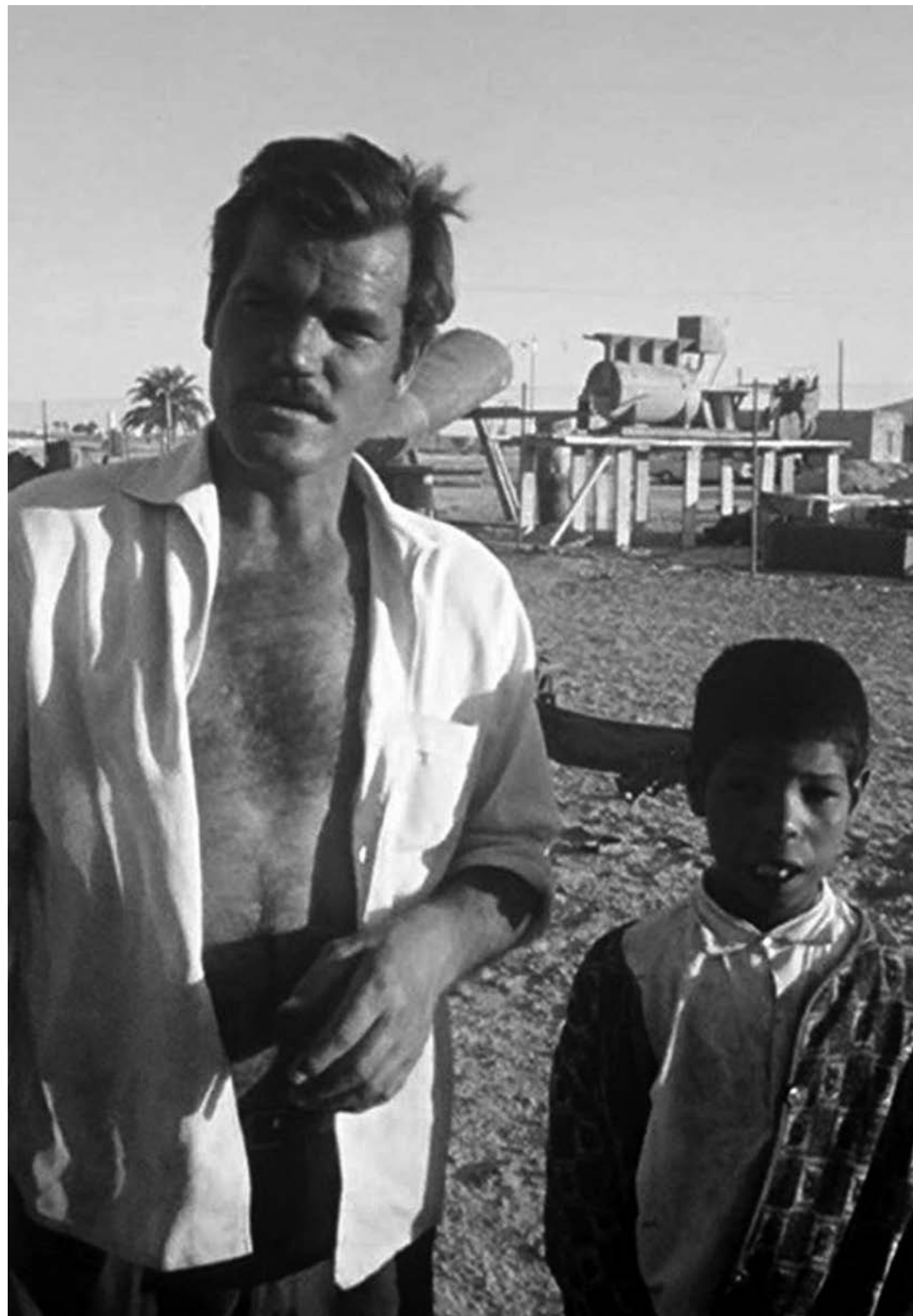
recuperar el equilibrio. De alguna manera la insoportable virulencia de los enanos parece inspirarse -o tal vez derivar- de la que manifiestan unas agresivas gallinas que picotean el cuerpo sin vida de una de ellas, mientras se disputan los restos de un ratón muerto.

Existe también una clara desproporción entre los internos y los objetos que los rodean y que presumiblemente deberían estar a su disposición (puertas, sillas, mesas, vehículos...), pero que adquieren unas dimensiones exageradas ante la pequeñez de sus cuerpos. Por otra parte, la fotografía, notoriamente feísta, acentúa el aspecto inhóspito del lugar y de sus moradores, a la vez que añade una mirada de despreciativa superioridad (la cámara está a la altura de un ser humano normal) sobre los mismos. El director ha justificado sus propósitos en los siguientes términos: *“Pienso que la rebelión de los enanos y todos sus actos están plenamente justificados, la película adquiere unas proporciones de desesperación notables. Y todo lo que hacen, por más cruel que pueda parecer, no es más que una forma desesperada de pedir ayuda. (...) Creo que existe un enano dentro de todos nosotros y me parece importante que se reconozca así.”* En más de una ocasión se ha interpretado el film con una parábola intemporal de regusto buñueliano, al estilo de *Viridiana* (1961) y *Los olvidados* (1950). Pero posiblemente su precedente más inmediato haya que buscarlo en *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932) de Tod Browning, por más que en esta película la rebelión de los “diferentes” era contra la explotación de que eran objeto por parte de los sujetos supuestamente normales. Otro precedente remoto podría encontrarse en la crueldad latente de la cinta infantil de Victor Fleming *El mago de Oz* (1939), donde el conjunto de los enanos, convenientemente

transformados en “enanitos”, formaban la comunidad alegre y vivaracha de Munchkinland. En cualquier caso, no deja de ser sorprendente que la visión del director sobre los enanos sea radicalmente opuesta a la que ofrecen algunos de sus documentales igualmente centrados en colectivos con limitaciones físicas o mentales, como sucede con los dedicados a los niños afectados por la talidomida (**Futuro limitado**, 1970), o a las múltiples dificultades que deben superar las personas sordas y ciegas (**El país de silencio y oscuridad**, 1971). Con las desasosegantes imágenes de **TAMBIÉN LOS ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS** sin duda la más amarga de las parábolas visionarias de Herzog, concluye una primera etapa de un realizador que se ha caracterizado precisamente por su fascinación por los seres diferentes. Esos personajes singulares, tan bien encarnados por la imagen emblemática de Klaus Kinski, actor que en cierta medida podría considerarse su alter ego, en el mismo sentido que Mastroianni lo era de Fellini. Klaus Kinski será el irremplazable protagonista de **Aguirre, la cólera de Dios** (1971), la película con la que Werner Herzog alcanzaría renombre internacional.

Texto (extractos):

Rafel Miret, “Los inicios: a la búsqueda de un estilo”, en dossier “Werner Herzog, itinerarios, ficción y documental” (2ª parte), rev. Dirigido, febrero 2014.



Martes 12 21 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**

Entrada libre hasta completar aforo

FATA MORGANA

(1971) Alemania 76 min.

Título Orig.- Fata Morgana. **Director, Guión y Montaje.-** Werner Herzog. **Fotografía.-** Jörg Schmidt-Reitwein (1.37:1 - C). **Música.-** Temas de Haendel, Leonard Cohen y Blind Faith. **Productor.-** Werner Herzog y Joschi Arpa. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion. **Intérpretes.-** Lotte Eisner & Werner Herzog (*narradores*), Eugen Des Montagnes, James William Gledhill, Wolfgang von Ungern-Sternberg.

Versión original en alemán con subtítulos en español



Película nº 9 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Música de sala:
In Den Gärten Pharaos (1971)
Popol Vuh



Algunas películas de Werner Herzog que pertenecen a los dominios de la ficción pueden contemplarse como documentales de su propio proceso de elaboración: pese al interés de **Burden of Dreams** (1982), el film de Les Blank realizado durante el rodaje de **Fitzcarraldo** (1982), no hay mejor documento sobre esta película que la película en sí misma; el entramado de la ficción y la realidad de las situaciones se confunden y es difícil establecer cuándo Klaus Kinski es *Fitzcarraldo* o cuándo es el mismo Kinski discutiendo, hasta encolerizarlos, con los indígenas convertidos en figurantes explotados; el barco fluvial con destino a Manaos es trasladado realmente por la montaña como los carromatos eran deslizados mediante poleas por un barranco en **La gran jornada** (1930), el western de Raoul Walsh en el que todo lo filmado respira idéntica verdad a la de un film documental. Del mismo modo, algún documental del cineasta alemán está formalizado como si se tratara de un relato ficticio: **The Wild Blue Yonder** (2005) se apropia de imágenes de los archivos de la NASA y de un programa científico de la Antártida para construir un film de ciencia ficción. ¿Es **FATA MORGANA** (1970) una película de ficción o lo que entonces aún no se denominaba un documental de creación? ¿No se interpreta a sí mismo Bruno S. en **Stroszek** (1977)? No es de extrañar que Herzog haya dirigido sobre idéntico personaje, *Dieter Dengler* -aviador alemán que emigró a Estados Unidos, participó en la guerra de Vietnam y fue derribado y torturado-, tanto un documental, **Little Dieter needs to fly** (1997), como una ficción, **Rescate al amanecer** (2006). Tampoco resulta sorprendente que el cineasta se erija en protagonista directo de documentales que parten de la recreación de una experiencia ajena para convertirla en propia -**The White Diamond** (2001)-, o en los que interviene más allá de la tercera persona del punto de vista de la cámara para comentar

o cuestionar al propio personaje central, como ocurre en **Grizzly Man** (2005), film sobre un individuo real pero construido con la voluntad de un *fake*. Herzog dijo en una ocasión que el término documental es solamente una tentativa de categorización.

Por estas razones, y algunas más, dividir el cine de Herzog entre las películas de ficción y las documentales resulta reduccionista: en su obra pueden equipararse las andanzas recreadas del conquistador *Lope de Aguirre* con las imágenes reales de un predicador negro en **El sermón de Huie** (*Huie's predight*, 1980), del mismo modo que los trazos del documento aparecen en **Donde sueñan las verdes hormigas** (1984) o **Grito de piedra** (1991) y el documental sobre un anciano de Creta se transmuta en un surrealista juego sobre la repetición de las palabras en **Últimas palabras** (1967). Esta división sí que podría establecerse con otros cineastas de ficción que han transitado el territorio del documental (Bergman, Malle, Resnais, Franju, Oshima), pese a que en todos ellos existan evidentes concomitancias entre un registro y otro. Pero no es el caso de Herzog: en su obra los géneros se confunden, los gestos recreados son tan verdaderos como los reales del mismo modo que los acentos documentales pueden contemplarse como momentos de pura recreación. La disolución de los límites genéricos queda bien expuesta en **Incident at Loch Ness** (2004), el film de Zak Penn producido e interpretado por Herzog que nace de un proyecto frustrado sobre la criatura del lago Ness y se convierte en un vitriólico *mockumentary*. Cuando le invitaron a participar en **Ten Minutes Older. The Trumpet** (2002), un film colectivo sobre el paso del tiempo, Herzog realizó un fragmento de antropología en el Amazonas frente a las ficciones de Jarmusch, Erice, Wenders y Aki Kaurismaki. Evidentemente, esto no invalida su faceta como autor de documentales “puros” -**El país del silencio y la oscuridad** (1971), **El gran éxtasis del escultor Steiner** (1974), **La Soufrière** (1977), **Wodaabe, los pastores del sol** (1989), **Ecos de un reino oscuro** (1990), **La transformación del mundo en música** (1994), **Mi enemigo íntimo** (1999), **Wheels of Time** (2003), **Encuentros en el fin del mundo** (2007), **La cueva de los sueños olvidados** (2010)- y la construcción de un discurso personal en el género que empieza con su uso de la narración en primerísima persona o la aceptación de recursos propios del reportaje, como el hecho de que, cuando entrevista a alguien que habla en otro idioma, el mismo Herzog traduzca al alemán por encima de las voces originales. No debemos olvidar tampoco que es responsable de varias óperas filmadas -es decir, capturar el instante de la representación en un escenario-, o que se ha prestado a intervenir en documentales de otros directores, aunque sus apariciones en los films de Wim Wenders **Room 666** (1982) y **Tokyo Ga** (1985) puedan recordar a aquellas que ha hecho, en el terreno de la ficción, a las órdenes de Harmony Korine. Herzog también se interpreta siempre a sí mismo (ya tiene un registro concreto tanto en el gesto como, sobre todo, en la voz), e incluso en su cometido de villano en **Jack Reacher** (2012), hay momentos en los que uno tiene la sensación de estar viendo al Herzog real, demiurgo y manipulador, antes que al personaje que interpreta, un criminal que pasó varios años en un gulag soviético (...)



(...) Rodada en muy diferentes localizaciones (el Sahara argelino, Kenia, Mali, Costa de Marfil, Lanzarote), entre los años 1968 y 1970, **FATA MORGANA** es aparentemente un film documental sobre un tema tan difícil de acotar como es la fascinación. Más exactamente, se trata de una mirada fascinada sobre el prodigio de la creación descrita en términos de experiencia casi místico-religiosa. Cabe observar que la expresión “fata morgana” significa “espejismo”: la ilusión óptica que permite ver reflejados en el horizonte objetos lejanos cuando la luz atraviesa diferentes capas de aire caliente. Lo que en la cinta se visualiza con diversas imágenes de espejismos, como la que cierra la película con la sorprendente visión de un vehículo a motor deslizándose literalmente sobre el mar.

Dividida en tres partes visualmente indeterminadas: “La creación”, “El paraíso” y “La edad dorada”, la voz en off que acompaña las imágenes no se corresponde en absoluto con lo que se ve en la pantalla. El texto de la primera parte “La creación”, es leído por la historiadora cinematográfica y amiga personal de Herzog, Lotte Eisner¹ y se basa en el texto “Popol Vuh”², un libro sagrado de los indios guatemaltecos que describe, mezclando elementos bíblicos y leyendas indígenas, el origen del mundo y su consiguiente fracaso, mientras que los capítulos

¹ Herzog conoció a Lotte Eisner en los años sesenta en el Festival de Berlín, donde ella daba una conferencia. Al director le impresionó su discurso y también su voz por lo que cuando necesitó un narrador para **FATA MORGANA** se fue a París, donde ella residía, y grabó el texto en su propio domicilio. Es famosa la anécdota de que unos años después, en 1974, estando Eisner gravemente enferma, Herzog fue caminando desde Munich hasta París para evitar su muerte. Al parecer, el singular recurso curativo dio resultado y Eisner falleció en 1983.

² Popol Vuh es también el nombre del grupo musical que, combinando la electrónica y las resonancias religiosas, ha efectuado la banda sonora de numerosos films de Herzog, como **AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS**, **Corazón de cristal**, **Nosferatu**, **Fitzcarraldo** y **Cobra Verde**.

segundo y tercero fueron escritos y leídos por el propio realizador. Texto e imágenes se hallan acompañados por una banda sonora de resonancias religiosas, compuesta por músicos tan dispares como Haendel, Mozart, Couperin, Leonard Cohen y el grupo de rock Blind Faith.

El resultado final poco tiene que ver con un documental al uso. Por el contrario, **FATA MORGANA** esconde, tras su apariencia de crónica divulgativa, un carácter decididamente experimental. Un intento de crear un poema visual, de hacer visible lo intangible: la magia y el hechizo del desierto y de sus dunas (algo similar a lo que debió sentir *Lawrence de Arabia*). Pero esta primera impresión, aparentemente idílica, se ve ensombrecida por la presencia de niños y adultos que viven en condiciones miserables, de despojos de reses en descomposición y también por la aparición de inquietantes vestigios industriales (fuselaje de aviones, pozos de petróleo, habitáculos abandonados o en ruinas...). Los escombros de una civilización, mal identificada con el progreso, que destruye la armonía del lugar incrementando su efecto de intromisión perniciosa y de malestar. Una sensación, la de malestar, que se ve finalmente visualizada por la imagen de una mujer tocando el piano y un hombre cantando en un sórdido local, lo que según el director representa la máxima expresión de la tristeza y la desesperación. Herzog ha manifestado también que **FATA MORGANA** podría tratarse de un documental hecho por extraterrestres. Más concretamente, que su propósito inicial era realizar un film de ciencia ficción sobre unos habitantes de otro planeta que aterrizaran en el nuestro y observaran con mirada ajena los paisajes y sus gentes, añadiendo que *“se trata de una película desesperada, como la visión de una catástrofe. Al ver las imágenes nos damos cuenta de todos los despojos, de toda la suciedad, de todo lo que hemos estropeado. Estos fragmentos de civilización que se queman, inservibles, bajo el sol”*. Más próxima a la abstracción de una composición musical que a los cánones del relato documental, la película se sitúa en un punto intermedio entre la realidad y el sueño. Desde un primer momento, con la repetición hipnótica del aterrizaje de diversos aviones desde un mismo ángulo visual, se advierte que la cinta discurre por el camino de la fascinación y casi de la hipnosis, en el que tiene un importante papel la labor de Jorg Schmidt-Reitwein, operador habitual del autor de **Fitzcarraldo**. Se ha dicho que Herzog filma el paisaje como si se tratara de un diario íntimo, de una confesión. Y algo de cierto hay en ello. De hecho, él era muy reticente a mostrarlo en público, y fueron Lotte Eisner y Henri Langlois quienes lo convencieron para presentarlo en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes de 1971. Años después, en 1974, algunas de las imágenes serían incorporadas a **El enigma de Kaspar Hauser** para reforzar la sensación de extrañamiento y enajenación del personaje. Los mismos paisajes, rodados en la isla de Lanzarote, servirán para **También los enanos comenzaron pequeños (...)**.

Texto (extractos):

Quim Casas, “Más allá del documental”, en dossier “Werner Herzog: itinerarios, ficción y documental” (1ª parte), rev. Dirigido, enero 2014.

Rafel Miret, “Los inicios: a la búsqueda de un estilo”, en dossier “Werner Herzog, itinerarios, ficción y documental” (2ª parte), rev. Dirigido, febrero 2014.



WERNER HERZOG



Viernes 15 21 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo**

EL PAÍS DEL SILENCIO Y LA OSCURIDAD

(1971) Alemania 85 min.

Título Orig.- Land des Schweigens und der Dunkelheit.
Director y Guión.- Werner Herzog. **Fotografía.-** Jörg Schmidt-Reitwein (1.37:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus. **Productor.-** Werner Herzog y Joschi Arpa. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion / Referat für Filmgeschichte. **Intérpretes.-** Rolf Illig (*narrador*), Fini Straubinger, Elsa Fehrer, Heinrich Fleischmann, Vladimir Kokol, Resi Mittermeier, Gustav Heinemann.

Versión original en alemán con subtítulos en español



Película nº 10 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Música de sala:

Kyrie - Classical music for reflection and meditation (2001)

Varios Autores e Intérpretes



Más allá de su amor hacia los excluidos y los marginados sociales, no hay duda de que Herzog intuyó de inmediato en la historia de la sordociega *Fini Straubinger* -a la que conoció mientras rodaba otro documental diferente sobre niños discapacitados, **Futuro limitado** (*Behinderte Zukunft*, 1971)- las posibilidades cinematográficas de tratar, en un medio cuyo poder se basa, precisamente, en la conjunción de imágenes y sonido, el drama de las personas que no tienen la capacidad de utilizar dos sentidos tan vitales para el ser humano como la vista y el oído. El director parte en **EL PAÍS DEL SILENCIO Y LA OSCURIDAD** de un planteamiento narrativo tremendamente sencillo, en el que hace uso de largos planos fijos, cámara al hombro, que dejan la responsabilidad descriptiva en sus propios protagonistas: el cámara y director de fotografía, Jorg Schmidt-Reitwein, simplemente va variando la distancia y el ángulo respecto a las figuras, buscando el detalle, la peculiaridad -si bien además, de vez en cuando, Herzog realiza algún inserto, sobre todo para mostrar las manos de los intérpretes utilizando el alfabeto Lorm-. Pese a abordar a un grupo de personas afectada por un problema de comunicación tan grave, el directo alemán tiende a mostrarlos siempre en compañía, evitando en la medida de lo posible el aislamiento dentro del encuadre. De esa manera, cuando alguien aparece solo, sin nadie con quien compartir plano -cfr. la aparición de *Vladimir Kokol*, que además de ser sordociego de nacimiento, está afectado por el síndrome de Down- genera una sensación inconsciente de angustia y de aislamiento mucho mayor en el espectador. Hay, de hecho, en las visitas de *Straubinger* a otros sordociegos de toda Alemania, un punto de desesperación por parte de la protagonista para lograr seguir comunicándose, para enfrentar así el desasosiego de la imposibilidad de seguir relacionándose con el mundo como lo hacía en su adolescencia.

Algo que Herzog intenta transmitir en momentos como esa secuencia final, entre hermosa y terrible, en la que *Heinrich Fleischmann* recorre con sus manos un árbol, intentando recordar su forma, reconstruirlo mentalmente en su ceguera, o cuando rueda a su protagonista viajando en tren y mueve la cámara hacia la ventanilla, mostrando el hermosísimo paisaje que esta jamás va a poder volver a disfrutar... subrayando, a través de esas mismas limitaciones, su callada dignidad, su capacidad de sobreponerse a una situación de semejante calibre. No hay ironía cuando, durante la celebración del cumpleaños de *Straubinger*, el director rueda a los asistentes a contraluz, dejando que el plano se oscurezca tanto como la propia visión de sus protagonistas: en realidad, mantiene la calidez de sus voces, el runrún de sus conversaciones, para realzar la humanidad de sus relaciones, pese a la aparente extrañeza de estas.

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, “El país del silencio y la oscuridad”, en dossier “Werner Herzog: itinerarios, ficción y documental” (1ª parte), rev. Dirigido, enero 2014.



WERNER HERZOG

Martes 19 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

LOS MÉDICOS VOLADORES DE ÁFRICA ORIENTAL

(1970) Alemania 45 min.

Título Orig.- Die fliegenden Ärzte von Ostafrika. **Director y Guión.-** Werner Herzog. **Fotografía.-** Thomas Mauch (1.33:1 - C). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus. **Productor.-** Werner Herzog y Eleonore Semler. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion / Gesellschaft für Medizin und Forschung in Afrika e.V. **Intérpretes.-** Wilfried Klaus (*narrador*), Michael Woods.

Versión original en alemán e inglés con subtítulos en español

Película nº 7 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Martes 19 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

FUTURO LIMITADO

(1971) Alemania 42 min.

Título Orig.- Behinderte Zukunft. **Director.-** Werner Herzog. **Guión.-** Werner Herzog y Hans-Peter Meier. **Fotografía.-** Jörg Schmidt-Reitwein (1.33:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus. **Productor.-** Werner Herzog. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion. **Intérpretes.-** Rolf Illig (*narrador*), Werner Herzog (*entrevistador*), Adolf Ratzka.

Versión original en alemán e inglés con subtítulos en español

Película nº 11 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Música de sala:
The Dragon (1971)
Vangelis



Trabajo realizado para la televisión alemana sobre los médicos que vuelan por todo el centro de África para brindar ayuda médica a las tribus de la selva, Herzog habla de **LOS MÉDICOS VOLADORES DE ÁFRICA ORIENTAL** más como un “*informe visual*” que como un documental. La película explora la vida laboral de los médicos que se desplazan en avioneta y trabajan con tribus rurales en Kenia, luchando con la ignorancia y la superstición que dificulta un trabajo efectivo. Como es habitual en su obra, Herzog se niega a tomar partido o criticar la ignorancia. No hay, pues, nada de ese mito del “hombre blanco salvador”: solo la constatación de una actividad poco conocida, bien descrita. Temas comunes de la obra del director están presentes: la lucha del hombre contra la Naturaleza plasmada en las imágenes de los médicos visitando una aldea increíblemente primitiva que consiste en chozas de paja salpicadas a lo largo del borde de un lago. El drama pero también el humor se dan la mano: la presencia de la muerte en algunas escenas extremadamente sombrías, junto a la escena en la que los nativos se niegan a subir escalones porque nunca los han visto.



También para la televisión, **FUTURO LIMITADO** ofrece una mirada muy nítida y poco complaciente sobre la forma en la que, en la Alemania de finales de los 60 y principios de los 70, se trataba a las personas con discapacidad física, en concreto, a aquellas niñas y niños afectados por la talidomida. La talidomida, que fue desarrollada por la compañía farmacéutica alemana Grünenthal GmbH, fue un fármaco que se comercializó entre los años 1957 y 1963 como sedante y como calmante las náuseas durante los tres primeros meses de embarazo, causando miles de casos de malformaciones congénitas. Como sedante tuvo un gran éxito popular ya que, en un principio, se creyó que no causaba casi ningún efecto secundario y, en caso de ingestión masiva, no resultaba letal. Este medicamento provocó miles de nacimientos de bebés afectados de “focomelia”, anomalía congénita que se caracterizaba por la carencia o excesiva cortedad de las extremidades. La talidomida afectaba a los fetos de dos maneras: bien que la madre tomara el medicamento directamente como sedante o calmante de náuseas o bien

que fuera el padre quien lo tomase, ya que la talidomida afectaba al esperma transmitiendo los efectos nocivos desde el momento de la concepción. Una vez comprobados los efectos nocivos del medicamento, descubiertos inicialmente por el doctor Widukind Lenzl y su compañero de la clínica Universitaria de Hamburgo, Claus Knapp, este fue retirado con más o menos prontitud en los países donde había sido comercializado bajo diferentes nombres (España fue de los últimos, en 1963). El fármaco provocó la denominada “catástrofe de la talidomida”, ya que miles de bebés nacieron en todo el mundo con severas malformaciones irreversibles. En Alemania, uno de los países más afectados por la talidomida (bajo el nombre de “Contergan”), antes de la catástrofe no existía ninguna ley ni comisión de control de medicamentos. En Estados Unidos, la doctora Frances Oldham Kelsey se negó a autorizar el medicamento y pidió más estudios aun cuando había sido aprobado en más de 20 países europeos y africanos. Su insistencia en que el medicamento debía ser completamente analizado antes de su aprobación fue dramáticamente justificada cuando sobrevino la catástrofe. Como resultado, las reformas a las pruebas clínicas de medicamentos fueron aprobadas por unanimidad por el Congreso en 1962. La enmienda reconoció, por vez primera, que *“la eficacia debería ser establecida antes de su comercialización”*. En el documental, mientras vemos a estos niños jugar o aprender, Herzog entrevista a los familiares, ofreciendo una visión muy poco halagüeña sobre el futuro que les espera. Esto es aun más contundente cuando el cineasta contrasta cómo se afronta esa misma situación en Alemania y en Estados Unidos.



Viernes 22 21 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo**

AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS

(1972) Alemania 95 min.

Título Orig.- Aguirre, der Zorn Gottes. **Director y Guión.-**

Werner Herzog. **Fotografía.-** Thomas Mauch (1.37:1

- Eastmancolor). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus.

Música.- Popol Vuh. **Productor.-** Werner Herzog, Hans

Prescher y Daniel Camino. **Producción.-** Werner Herzog

Filmproduktion y Hessischer Rundfunk. **Intérpretes.-** Klaus

Kinski (*Lope de Aguirre*), Helena Rojo (*Inez*), Del Negro

(*Gaspar de Carvajal*), Ruy Guerra (*don Pedro de Ursua*), Peter

Berling (*don Fernando de Guzman*), Cecilia Rivera (*Flores*),

Daniel Ades (*Perucho*), Edward Roland (*Okello*), Armando

Polanah (*Armando*), Alejandro Repullés (*Gonzalo Pizarro*).

Versión original en alemán con subtítulos en español



Película nº 12 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Música de sala:

Aguirre, la cólera de Dios (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) de Werner Herzog

Banda sonora original compuesta por *Popol Vuh*



(...) En la filmografía de Werner Herzog no es extraño encontrar criaturas que sueñan con prosperar en un territorio tan virgen como fértil, una tierra de la gran promesa anhelada para alcanzar la riqueza y cambiar de vida. En **AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS**, la presencia del mito de El Dorado, de un imperio por ganar, marca a fuego no solo al protagonista sino a cuantos le rodean. Una ambición desmesurada en medio de la nada, de una selva despiadada donde la humedad oxida armas y armaduras y los nativos van diezmando a los conquistadores. *Lope de Aguirre* (Klaus Kinski) se limita a sublimar unas ideas comunes a todos para, asumiéndolas en extremo, llevarlas hasta la locura. Y Kinski, amante de la sobreinterpretación, en sintonía con lo obsesivo del talante del conquistador, llega a parecer hasta comedido en su encarnación, introduciendo con ello una imposible combinación, pues perdida la razón, *Lope de Aguirre* encontrará el sentido de su vida precisamente en el sinsentido.

Hace años, Jesús Franco comentaba lo desagradecido de rodar en la selva: problemas de luz (o poca o demasiada), de abastecimiento y, naturalmente, de seguridad, con el peligro añadido de contraer enfermedades en un entorno climatológicamente hostil. Werner Herzog, por su parte, prefirió arrostrar los riesgos y localizar in situ, en los más espectaculares espacios

naturales, aunque las condiciones fueran inclementes. Y tanto en **AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS** como en **Fitzcarraldo** pudo contar con un Klaus Kinski indudablemente problemático en la convivencia, pero al menos, en ambos casos, siempre al pie del cañón.

Matar y/o morir mientras los valores sociales, de hecho culturales, se disuelven poco a poco entre los meandros de un río interminable. No se trata de un proceso hacia el salvajismo, o tal vez sí, pero no entendido como equiparación con los indígenas, portadores de otra cultura, sino de desprenderse de la propia sin acertar a encontrarle recambio alguno. La religión pierde su sentido y *Lope de Aguirre* se considera un elegido como fundador de una nueva dinastía esposando a *Flores* (Cecilia Rivera), su propia hija... Herzog, sin embargo, filma una obra de ficción, no un documental histórico, y otorga al conquistador un final menos humillante que el real, pues el verdadero *Lope de Aguirre* acuchilló a su hija (en el film, será una flecha india quien ponga fin a su vida) y fue ejecutado y descuartizado por los soldados del rey de las Españas, tras cruzar la selva hasta el Atlántico y atacar a los allí establecidos. Ahora bien, como podría haber propuesto John Ford, entre la realidad y la leyenda, imprimimos la leyenda. En pocas palabras, un gran film con un inicio magnífico, cautivador (la poderosa bruma, el descenso de la expedición por la montaña, acorde a la cadencia impuesta por los hipnóticos acordes de *Popol Vuh*) y un desenlace espléndido: *Lope de Aguirre*, único superviviente, imbuido de la ebriedad de su locura, caminando por la balsa rodeado por los monos, una patética secuencia que encierra su *cul de sac* vital.

Junto a la noción de una naturaleza secreta, extraña, en ocasiones letal, a su gusto por los trayectos inextricables, a su afición por los tiempos pausados que preceden a la tormenta, a su querencia por mostrar la penetración de lo onírico en la realidad, que suele preconizar la destrucción, es menester destacar dos aspectos sobresalientes de la puesta en escena de Herzog: la óptima capacidad de sugerir la sensación de claustrofobia al aire libre, cómo consigue que la docena de personajes que coexisten en la balsa se sientan prisioneros de un espacio cerrado, restringido por el encuadre, a menudo centrado en un rostro que disimula el grupo e incluso el paisaje; y, aparte de la transformación de una realidad que de viene tan extraña que no puedes confiar en ella -un tótem respetado en su cine-, la magistral plasmación de la enajenación de *Lope de Aguirre* a través de los *travellings* circulares que rodean la balsa en el tramo final de su quimera.

Texto (extractos):

Ramón Freixas & Joan Bassa, "Herzog+Kinski: creación, poder, delirio...entre el tormento y el éxtasis", en dossier "Werner Herzog, itinerarios, ficción y documental" (1ª parte), rev. Dirigido, enero 2014.

Ningún otro film como el de Werner Herzog sobre la loca expedición de *Lope de Aguirre* en busca de una quimera de oro y sangre, la de El Dorado, supuso tanto para la repercusión del cine alemán de los años setenta, lo que podríamos llamar la segunda oleada del nuevo cine



alemán y que se concretó, a nivel comercial, en algunas de las películas realizadas en aquella década por Herzog, Wim Wenders y Rainer Werner Fassbinder, más títulos puntuales de Volker Schlöndorff, Hans-Jürgen Syberberg, Werner Schroeter y Reinhard Hauff; fue un fenómeno que remitió, como los posteriores del cine asiático, el cine iraní o el actual cine rumano, pero que dejó huella en una determinada conciencia cinéfila y crítica de la época.

El carácter alucinatorio, tenso y casi malsano de **AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS** no ha perdido ni un ápice de su efectividad, al revés de lo que ha ocurrido con otras películas alemanas de los primeros setenta (las de Herzog, junto con las que realizó Wenders en esos años -aunque en este caso sea más bien por oposición al escaso interés de su producción desde los noventa-, son las que mejor se han resguardado de las inclemencias y erosiones del paso del tiempo, y convendría ahora revisar la obra de Fassbinder). El viaje por el río de los expedicionarios comandados por *Pedro de Ursúa*, poco después depuesto violentamente por el vasco *Lope de Aguirre*, resulta tan o más violento, físico, enfermizo, que el de “El corazón de las tinieblas” de Joseph Conrad y el de **Apocalypse Now** de Francis Ford Coppola. La huella del film de Herzog no solo se nota en el de Coppola, sino también en títulos más recientes como **El nuevo mundo**, aunque el formalismo somnoliento de Terrence Malick esté en las antípodas del documento crudo, incluso en una recreación de época, establecido por Herzog.



En este sentido, no hay plano más significativo en la película, y en la asociación entre documento y ficción manifestada en toda la filmografía del cineasta alemán, que el de *Lope de Aguirre* cuando observa a un indígena tocando la flauta de pan: no es el personaje, sino el actor, quien mira con extrañeza e incredulidad, como si se tratara de una pausa de rodaje y Klaus Kinski observara los ritos y costumbres de los indios peruanos más allá de la ficción; la forma en que mira Kinski y la composición del plano así lo parecen indicar, y momentos de estas características abundan en la obra de Herzog, momentos de verdad en plena reconstrucción de, en este caso, un episodio histórico galvanizado por la propia leyenda.

Porque El Dorado era una quimera, un sueño ambicioso, una idea a perseguir, y la historia que nos relata el film pertenece al diario del misionero dominico *Gaspar de Carvajal*, el único testimonio que se conserva de aquella aventura -**AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS** es también una película de aventuras-, y de cuya exacta fidelidad puede dudarse a tenor de cómo avanzaron los hechos y explotaron los conflictos entre clanes del mismo grupo de conquistadores, tomando claramente partido el fraile por uno de ellos. De todos modos, la idea de construir un relato a partir de un diario es muy propia de Herzog: ahí están sus libros “Del caminar sobre hielo”, un diario de marcha “no destinado a ser leído”, según el propio autor, sobre el viaje a pie que emprendió desde Munich a París para llegar a ver con vida a la convaleciente Lotte Eisner, y “Conquista de lo inútil”, el diario de rodaje de **Fitzcarraldo** (1982), otra de sus experiencias, más que película, con Klaus Kinski, para demostrarlo.



Kinski, epicentro de *Nosferatu* (1979), *Fitzcarraldo* o *Cobra verde* (1987), no lo es tanto de **AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS**. El paisaje, o la manera que tiene Herzog de filmarlo, engulle al personaje, catalizador de los hechos más que centro neurálgico de los mismos. Hay una imagen que define la película, o el recuerdo de la misma. Es la que la inicia, el ascenso de la comitiva de conquistadores por la montaña: el monte escarpado, el abismo a la derecha del encuadre envuelto en jirones de espesa niebla, los miembros de la expedición subiendo en fila india por el angosto camino natural de rocas, musgo y tierra húmeda. En esta secuencia, la relación de las imágenes filmadas por Herzog y los sonidos electrónicos y ambientales configurados por el grupo Popol Vuh alcanza, ya en esta primera colaboración entre director y músicos, la máxima expresión; es una imagen-sello que define todo un estilo, o toda una manera de encarar la realización de una película. Lo que sigue tiene un relato claro, pero pertenece igualmente al territorio de la abstracción. Figuras en movimiento: oficiales y soldados con molestas armaduras -incluso cuando descienden los rápidos del río en balsas de troncos mal trenzados, conscientes de que el peso del metal que les pertrecha puede llevarles al fondo de las profundidades arremolinadas, son incapaces de quitárselas-, frailes, indígenas enfermos por los cambios de clima y temperatura, caballos enloquecidos, cañones y los palanquines aterciopelados en los que van la esposa de *Pedro de Ursúa* y la hija de *Lope de Aguirre*, se mueven de manera harto pesada por una vegetación que los espera y los sorprende.

Película extrema, como casi todas las de Herzog desde **Signos de vida** hasta **Teniente corrupto**, **AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS** filma también la extrañeza -el esclavo negro desnudo que utiliza *Aguirre* para asustar a los nativos cuando llegan a una población- y ejemplarmente la locura: la cámara surca rápida la superficie del río hasta llegar a la maltrecha balsa en la que sobreviven *Aguirre* y algunos de los suyos, y entonces inicia un movimiento circular que fija la descomposición de la aventura, el fin del maltrecho heroísmo de los conquistadores, la epopeya convertida en alucinación. Puede que ese travelling circular lo sugiriera Ruy Guerra, el director brasileño a quien Herzog convenció para que interpretara a *Ursúa*, ya que es casi idéntico a uno de los movimientos de cámara de su primer margometraje, **Os cajastes** (1962), tan influenciado por la nueva ola francesa.

Texto (extractos):

Quim Casas, "Aguirre, la colera de Dios", en especial "Dirigido, 40 aniversario: 20 films+20 autores de 1972",
rev. Dirigido, septiembre 2012.

SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2019

AGRADECIMIENTOS:

MANUEL TRENZADO ROMERO

RAMÓN REINA/MANDERLEY

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN.UGR

IMPRENTA DEL ARCO

M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA NUESTRO **CUADERNO DEL CICLO** EN:

LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:

FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

WERNER HERZOG

Werner Herzog Stipetic

Munich, Alemania, 5 de septiembre de 1942

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1962 **HERACLES** (*Herakles*) [cortometraje documental].
- 1964 **Spiel im Sand** [cortometraje].
- 1967 **La defensa sin precedentes de la fortaleza Deutschkreutz**
(*Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz*)
[cortometraje].
- 1968 **ÚLTIMAS PALABRAS** (*Letzte Worte*) [cortometraje].
SIGNOS DE VIDA (*Lebenszeichen*).
- 1969 **Medidas contra fanáticos** (*Massnahmen gegen Fanatiker*)
[cortometraje].
- 1970 **LOS MÉDICOS VOLADORES DE ÁFRICA ORIENTAL**
(*Die fliegenden Ärzte von Ostafrika*) [documental TV].
TAMBIÉN LOS ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS
(*Auch Zwerge haben klein angefangen*).
- 1971 **FATA MORGANA** [documental].
EL PAÍS DEL SILENCIO Y LA OSCURIDAD
(*Land des Schweigens und der Dunkelheit*) [documental].
FUTURO LIMITADO (*Behinderte Zukunft*) [documental TV].
- 1972 **AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS** (*Aguirre, der Zorn Gottes*).
- 1974 **El gran éxtasis del escultor de madera Steiner** (*Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*) [documental].
El enigma de Gaspar Hauser (*Jeder für sich und Gott gegen alle*).

¹ [imdb.com/name/nm0001348/?ref_=nv_sr_1](https://www.imdb.com/name/nm0001348/?ref_=nv_sr_1)

- 1976 **Cuánta madera roería una marmota** (*Beobachtungen zu einer neuen Sprache*) [documental TV].
Corazón de cristal (*Herz aus Glas*).
Nadie quiere jugar conmigo (*Mit mir will niemand spielen*).
- 1977 **Stroszek**
La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe
- 1979 **Nosferatu, vampiro de la noche**
(*Nosferatu: Phantom der Nacht*).
Woyzeck
- 1981 **Glaube und Währung - Dr. Gene Scott, Fernsehprediger**
[documental TV].
El sermón de Huie (*Huie's Predigt*) [documental TV].
- 1982 **Fitzcarraldo**
- 1984 **Donde sueñan las verdes hormigas**
(*Wo die grünen Ameisen träumen*).
La balada del pequeño soldado (*Ballade vom kleinen Soldaten*)
[documental TV].
- 1985 **Gasherbrum - Der leuchtende Berg** [documental TV].
- 1986 **Retrato de Werner Herzog** (*Werner Herzog: Filmemacher*)
[cortometraje documental].
- 1987 **Cobra Verde**
- 1988 **Les Galuois** [episodio de la mini-serie documental para TV "Les Français vus par..."].



- 1989 **Wodaabe, los pastores del sol** (*Wodaabe – Die Hirten der Sonne. Nomaden am Südrand der Sahara*) [documental TV].
Juana de Arco (*Giovanna d'Arco*) [opera para TV].
- 1990 **Ecos de un reino oscuro** (*Echos aus einem düsteren Reich*) [documental].
- 1991 **Grito de piedra** (*Cerro Torre: Schrei aus Stein*).
Jag Mandir: el excéntrico teatro privado del marajá de Udaipur (*Jag Mandir: Das Exzentrische Privattheater des Maharadscha von Udaipur*) [documental TV].
Filmstunde [episodios de la mini-serie documental para TV].
- 1992 **Lecciones de oscuridad** (*Lektionen in Finsternis*) [cortometraje documental].
- 1993 **Campanas desde el abismo: Fe y Supersticion en Rusia** (*Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Russland*) [documental].

- 1995 **Muerte para cinco voces** (*Tod für fünf Stimmen*) [documental TV].
- 1996 **La transformación del mundo en la música**
(*Die Verwandlung der Welt in Musik: Bayreuth vor der Premiere*)
[documental TV].
- 1997 **El pequeño Dieter necesita volar** (*Little Dieter needs to fly*)
[documental].
- 1998 **Flucht aus Laos**
[episodio de la serie documental para TV “Höllenfahrten”].
- 1999 **Mi enemigo íntimo** (*Mein liebster Feind – Klaus Kinski*) [documental].
Neue Welten – Hinter dem europäischen Horizont
[episodio de la serie documental para TV “2000 Jahre Christentum”].
- 2000 **Las alas de la esperanza** (*Julianes Sturz in den Dschungel*)
[documental TV].
- 2001 **Invencible** (*Invincible*).
Pilgrimage [cortometraje documental].
- 2002 **Ten thousand years older**
[fragmento de la película **Ten Minutes Older: The Trumpet**].
- 2003 **La rueda del tiempo** (*Wheel of time*) [documental].
- 2004 **The White Diamond** [documental].
- 2005 **Grizzly Man** [documental].
The Wild Blue Yonder
- 2006 **Rescate al amanecer** (*Rescue dawn*).
- 2007 **Encuentros en el Fin del Mundo**
(*Encounters at the End of the world*).



- 2009 **Teniente corrupto**
(The bad lieutenant: Port of Call – New Orleans)
La Bohème [cortometraje documental].
My son, my son, what have ye done
- 2010 **La cueva de los sueños olvidados** *(Cave of forgotten dreams)*
 [documental].
Gente feliz: un año en la Taiga
(Happy people: a year in the Taiga) [documental].
- 2011 **Oda al amanecer del hombre** *(Ode to the dawn of man)*
 [cortometraje documental].
Hacia el abismo *(Into the abyss)* [documental].
- 2012 **The Killers: Unstaged** [video concierto].
En el corredor de la muerte *(On death row)*
 [episodios de la serie documental para TV].

- 2013 **En un segundo** (*From one second to the next*)
[cortometraje documental].
- 2015 **La reina del desierto** (*Queen of the desert*).
- 2016 **Lo and Behold: el inicio de Internet**
(*Lo and Behold: Reveries of the Connected world*) [documental].
Sal y fuego (*Salt and fire*).
Dentro del volcán (*Into the inferno*) [documental].
- 2018 **Meeting Gorbachev** [documental].
- 2019 **Fireball** [documental].

En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO
han sido proyectadas

(I) MARTIN SCORSESE (enero 2009)

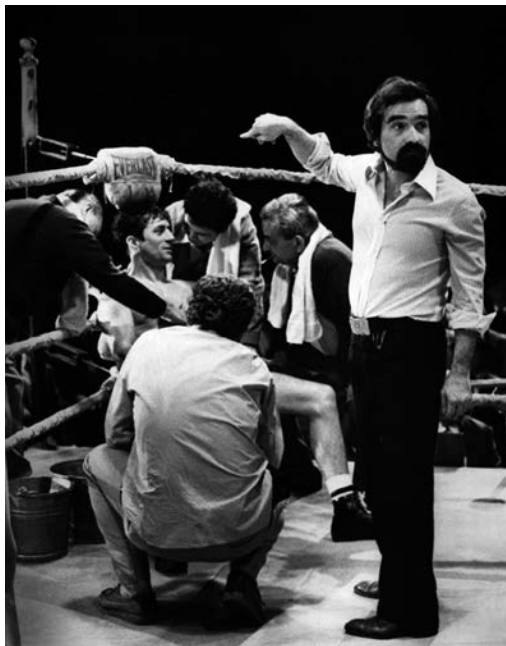
Taxi driver (*Taxi driver*, 1976)

El último vals (*The last waltz*, 1978)

Toro salvaje (*Raging bull*, 1980)

El color del dinero (*The color of money*, 1986)

La edad de la inocencia (*The age of innocence*, 1993)



(II) JOEL & ETHAN COEN (enero & febrero 2010)

Sangre fácil (*Blood simple*, 1984)

Muerte entre las flores (*Miller's crossing*, 1990)

Barton Fink (1991)

El gran salto (*The Hudsucker proxy*, 1994)

Fargo (1995)

El gran Lebowski (*The big Lebowski*, 1997)

El hombre que nunca estuvo allí (*The man who wasn't there*, 2001)



(III) WOODY ALLEN (octubre, noviembre & diciembre 2010)

Toma el dinero y corre (*Take the money and run*, 1976)

Annie Hall (1978)

Manhattan (1980)

Zelig (1986)

Broadway Danny Rose (1993)

La Rosa Purpura de El Cairo (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)

Hannah y sus hermanas (*Hannah and her sisters*, 1986)

Días de radio (*Radio days*, 1987)

Otra mujer (*Another woman*, 1988)

Delitos y faltas (*Crimes and misdemeanors*, 1989)

Balas sobre Broadway (*Bullets over Broadway*, 1994)

Poderosa Afrodita (*Mighty Aphrodite*, 1995)

Desmontando a Harry (*Deconstructing Harry*, 1997)

Todo lo demás (*Anything else*, 2003)



(IV) MICHAEL HANEKE (noviembre 2013)

Funny games (*Funny games*, 1997)

La pianista (*La pianiste*, 2001)

El tiempo del lobo (*Le temps du loup*, 2003)

Escondido (*Caché*, 2005)

La cinta blanca (*Das Weisse band, Eine Deutsche kindergeschichte*, 2009)

Amor (*Amour*, 2012)



(V) WONG KAR-WAI (noviembre & diciembre 2014)

Cuando pasen las lágrimas (*Wangjiao kamen*, 1988)

Días salvajes (*A fei zhengzhuan*, 1991)

Las cenizas del tiempo (*Dongxie xidu*, 1994-2008)

Chungking Express (*Chongqing senlin*, 1994)

Ángeles caídos (*Duoluo tianshi*, 1995)

Happy together (*Chunguang zhaxie*, 1997)

Deseando amar (*Huayang nianhua*, 2000)

2046 (*2046*, 2004)

Eros (*Eros*, 2004) Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai y Steven Soderberg

My blueberry nights (*My blueberry nights*, 2007)



(VI) CLINT EASTWOOD (noviembre & diciembre 2015 / marzo 2017 / abril 2018)

Escalofrío en la noche (*Play Misty for me*, 1971)

Infierno de cobardes (*High plains drifter*, 1973)

El fuera de la ley (*The outlaw Josey Wales*, 1976)

Ruta suicida (*The gauntlet*, 1977)

El aventurero de medianoche (*Honkytonk man*, 1982)

El jinete pálido (*Pale rider*, 1985)

Bird (1988)

Cazador blanco, corazón negro (*White hunter, black heart*, 1990)

Sin perdón (*Unforgiven*, 1992)

Un mundo perfecto (*A perfect world*, 1993)

Los puentes de Madison (*The bridges of Madison County*, 1995)

Poder absoluto (*Absolute power*, 1997)

Medianoche en el jardín del bien y del mal (*Midnight in the garden of good and evil*, 1997)

Space cowboys (2000)

Mystic river (2003)

Million dollar baby (2004)

Banderas de nuestros padres (*Flags of our fathers*, 2006)

Cartas desde Iwo Jima (*Letters from Iwo Jima*, 2006)

Gran Torino (2008)

Más allá de la vida (*Hereafter*, 2010)

Jersey boys (2014)

El francotirador (*American sniper*, 2014)

Sully (2016)



(VII) STEVEN SPIELBERG

(marzo & octubre & noviembre 2016 / marzo 2017 / marzo 2018 / enero 2019)

El diablo sobre ruedas (*Duel*, 1971)

Loca evasión (*The Sugarland express*, 1974)

Tiburón (*Jaws*, 1975)

Encuentros en la tercera fase (*Close encounters of the third kind*, 1977/1980)

1941 (1941, 1979)

En busca del Arca Perdida (*Raiders of the Lost Ark*, 1981)

E.T. (*E.T. The extra-terrestrial*, 1982)

Indiana Jones y el Templo Maldito (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984)

El color púrpura (*The color purple*, 1985)

El imperio del sol (*Empire of the sun*, 1987)

Indiana Jones y la Última Cruzada (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989)

Para siempre (*Always*, 1989)

Hook (1991)

Parque Jurásico (*Jurassic Park*, 1993)

La lista de Schindler (*Schindler's list*, 1993)

Amistad (1997)

Salvar al soldado Ryan (*Saving private Ryan*, 1998)

Inteligencia Artificial (*Artificial Intelligence, A.I.*, 2001)

Minority Report (2002)

Atrápame si puedes (*Catch me if you can*, 2002)

La terminal (*The terminal*, 2004)

La guerra de los mundos (*War of the worlds*, 2005)

Munich (*Munich*, 2005)

Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal

(*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008)

Las aventuras de Tintín (*The adventures of Tintin*, 2011)

Caballo de batalla (*War horse*, 2011)

Lincoln (2012)

El puente de los espías (*Bridge of spies*, 2015)

Mi amigo el gigante (*The BFG*, 2016)

Los archivos del Pentágono (*The Post*, 2017)



(VIII) PETER WEIR (noviembre & diciembre 2017)

Picnic en Hanging Rock (*Picnic at Hanging Rock*, 1975)

La última ola (*The last wave*, 1977)

Gallipoli (*Gallipoli*, 1981)

El año que vivimos peligrosamente (*The year of living dangerously*, 1982)

Único testigo (*Witness*, 1985)

La costa de los mosquitos (*The Mosquito coast*, 1986)

El club de los poetas muertos (*Dead Poet society*, 1989)

El show de Truman (*The Truman show*, 1998)

Master and Commander: Al otro lado del mundo

(*Master and Commander: The far side of the world*, 2003)

Camino a la libertad (*The way back*, 2010)



(IX) WERNER HERZOG (marzo 2019)

Heracles (*Herakles*, 1962)

Últimas palabras (*Letzte Worte*, 1968)

Signos de vida (*Lebenszeichen*, 1968)

También los enanos empezaron pequeños (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970)

Los médicos voladores de África Oriental (*Die fliegenden Ärzte von Ostafrika*, 1970)

Fata Morgana (1971)

El país del silencio y la oscuridad (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971)

Futuro limitado (*Behinderte Zukunft*, 1971)

Aguirre, la cólera de Dios (*Aguirre, des Zorn Gottes*, 1972)



MARZO-ABRIL 2019

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI):
WILLIAM WYLER
(1ª parte: la década de los 30)**

MARCH-APRIL 2019

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (XI):
WILLIAM WYLER (part 1: the 30's)

Martes 26 marzo / Tuesday 26th march 21 h.

UNA CHICA ANGELICAL (1935) [98 min.]

(THE GOOD FAIRY)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 29 marzo / Friday 29th march 21 h

ESOS TRES (1936) [93 min.]

(THESE THREE)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 2 abril / Tuesday 2nd march 21 h

DESENGAÑO (1936) [101 min.]

(DODSWORTH)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 5 abril / Friday 5th april 21 h

CALLE SIN SALIDA (1937) [93 min.]

(DEAD END)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 9 abril / Tuesday 9th april 21 h

JEZABEL (1938) [104 min.]

(JEZEBEL)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 12 abril / Friday 9th april 21 h

CUMBRES BORRASCOSAS (1939) [104 min.]

(WUTHERING HEIGHTS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitleS

Todas las proyecciones en la SALA MÁXIMA del
ESPACIO V CENTENARIO (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former
Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 29
Miércoles 3, a las 17 h.

EL CINE DE WILLIAM WYLER (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza





UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>