

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



ENERO 2020

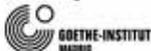
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (IX):

WERNER HERZOG **(2ª PARTE)**

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

COLABORA,



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

tares

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

Avisos

ra con un spa-
R BAYOS 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 «filma» 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 es
mero de es
han sido te
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,
parroquiales
tísimas aut
muy especí
cuelas Norma
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quisie
mos colabor
tiguos Alun
día de este
ron el honor
lículas 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 de
geizadora
la Santa Ig
Gracias a
que han ve
que se ha
nas para d
dre. Tambié
tiane 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 2019-2020, cumplimos 66 (70) años.

ENERO 2020

**MAESTROS DEL
CINE CONTEMPORÁNEO (IX):
WERNER HERZOG (2ª parte)**

Martes 14 / Tuesday 14th 21 h.

EL ENIGMA DE GASPAR HAUSER [110 min.]
(*JEDER FÜR SICH UND GOT GEGEN ALLE*, 1974)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 17 / Friday 17th 21 h.

CORAZÓN DE CRISTAL [94 min.]
(*HERZ AUS GLAS*, 1976)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 21 / Tuesday 21th 21 h.

**EL GRAN ÉXTASIS DEL
ESCULTOR STEINER** [45 min.]
(*DIE GROSSE EKSTASE
DES BILDSCHNITZERS STEINER*, 1974)

**CUÁNTA MADERA PODRÍA
ROER UNA MARMOTA** [44 min.]
(*HOW MUCH WOOD WOULD A WOODCHUCK CHUCK...
BEOBACHTUNGEN ZU EINER NEUEN SPRACHE*, 1976)

LA SOUFRIÈRE [30 min.]
(*LA SOUFRIÈRE - WARTEN AUF
EINE UNAUSWEICHLICHE KATASTROPHE*, 1977)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

JANUARY 2020

MASTERS OF
CONTEMPORARY FILMMAKING (IX):
WERNER HERZOG (part 2)

Viernes 24 / Friday 24th 21 h.

STROSZEK [115 min.]

(*STROSZEK, 1977*)

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

Martes 28 / Tuesday 28th 21 h.

NOSFERATU, VAMPIRO DE LA NOCHE [107

min.]

(*NOSFERATU: PHANTOM DER NACHT, 1979*)

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

Viernes 31 / Friday 31th 21 h.

WOYZECK [80 min.]

(*WOYZECK, 1979*)

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

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 34

Miércoles 15 / Wednesday 15th 17 h.

EL CINE DE WERNER HERZOG (II)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo / *Free admission up to full room*

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
Espacio V Centenario (Av.de Madrid).*

Free admission up to full room.

Organiza:

Cineclub Universitario / Aula de Cine

Colabora:

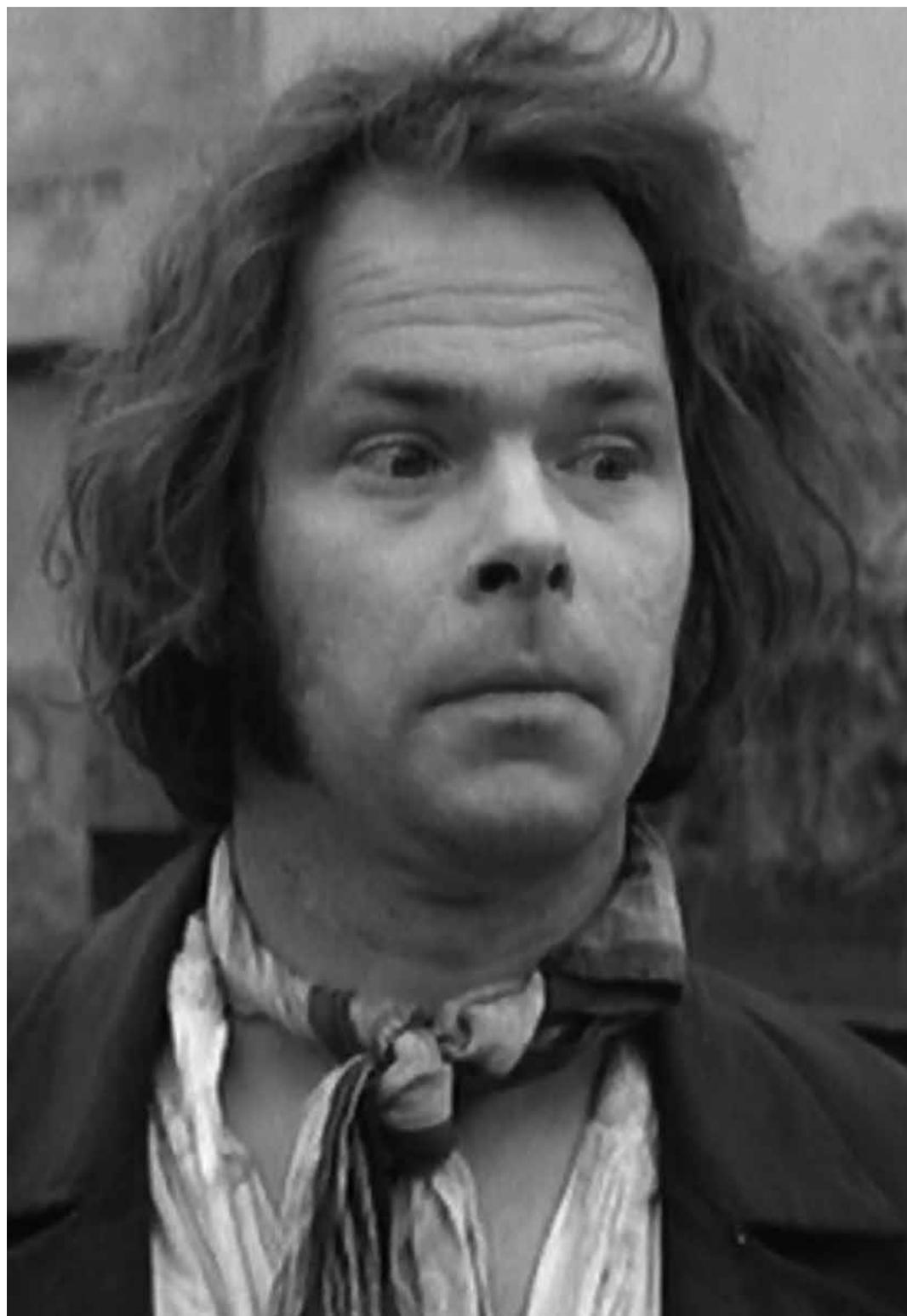




(...) De todos los cineastas del Nuevo Cine Alemán es quizá, **WERNER HERZOG** el que ha intentado una renovación más radical, si más no a nivel puramente temático (la inclusión de Jean-Marie Straub dentro del movimiento es un pura anécdota). Sin desprenderse de su herencia cultural ha incorporado a su cine una voluntariedad fantástica que se basa más en el resultado que en el mecanismo, huyendo así de la trampa del realismo simbólico (falso realismo, significativo a partir de una labor de ocultación, del que los films de Peter Fleischman, Peter Schamoni y Volker Schlöndorff podrían ser ejemplos suficientemente explicativos), para inscribirse plenamente en la parábola, comunicada a través de un proceso de fascinación. No se trata ya de una reconstrucción, y por tanto de un reconocimiento, sino de una re-producción que intenta partir de cero, mostrar lo conocido como si fuese la primera vez. De aquí al “naïf” sólo va un paso, evitado por Herzog gracias a un sentido de la abstracción considerable que consigue salvaguardar la integridad de la idea entre imágenes delirantes (...)

Texto (extractos):

Albert Ferrán, “El enigma de Werner Herzog”, rev. Dirigido, abril 1976.



Martes 14 enero 21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL ENIGMA DE GASPAR HAUSER

(1974) Alemania 110 min.

Título Original.- Jeder für sich und Gott gegen alle. **Director y Productor.-** Werner Herzog. **Guión.-** Werner Herzog y Jacob Wassermann. **Fotografía.-** Jörg Schmidt-Reitwein (1.66:1 – Eastmancolor). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion – Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) – Filmverlag der Autoren. **Intérpretes.-** Bruno S. (*Gaspar Hauser*), Walter Ladengast (*profesor Daumer*), Brigitte Mira (*Kathe*), Willy Semmelrogge (*director del circo*), Michael Kroecher (*lord Stanhope*), Helmut Döring (*el “pequeño rey”*), Andi Gottwald (*el “joven Mozart”*), Kidlat Tahimik (*“Hombrecito”*), Hans Musäus (*el desconocido*), Henry van Lyck (*capitán de caballería*), Florian Fricke (*Florian*), Volker Prechtel y Gloria Doer (*sr. y sra. Hiltel*). **Estreno.-** (Alemania) noviembre 1974 / (Francia) mayo 1975 – Festival de Cannes / (EE.UU.) septiembre 1975 – Festival de Nueva York.

versión original en alemán con subtítulos en español



3 premios del Festival de Cannes: Premio de la Crítica Internacional, Gran Premio del Jurado y Premio del Jurado Ecuménico

Película nº 14 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Música de sala:

“Concerto Grosso op.6, nº 4 en Re mayor” de Arcangelo Corelli (1653-1713)

“Concerto Grosso op.1, nº 2 en Do menor” de Pietro Locatelli (1695-1764)

(...) Cuando Werner Herzog vio un documental¹ en el que se reflejaba la vida de Bruno S. Como músico ambulante en los patios y calles de los suburbios de Berlín, supo que había encontrado al protagonista de **EL ENIGMA DE GASPAR HAUSER** (la traducción del título original es “Todos para sí y Dios contra todos”). Sin ninguna experiencia como actor, y con una peculiar forma de relacionarse con el mundo (abandonado por su madre, una prostituta, fue recluido en un centro para niños con dificultades de aprendizaje, se le diagnosticó

¹ Bruno der Schwarze, Es blies ein Jäger wohl in sein Horn (Lutz Eishold, 1970)



esquizofrenia, fue encarcelado por problemas relacionados con el alcohol, pero también fue capaz de aprender música por sí mismo), la inocencia y una mezcla de candor y rudeza hicieron que Herzog se peleara por contratarle, frente a la oposición de los productores que consideraban demasiado atrevida la elección. La propia personalidad de Bruno S. determinó el perfil que Herzog dio a un personaje histórico, si bien misterioso y con visos de leyenda, que dio lugar a otras películas², pero que en manos de Herzog se convertiría en una de sus mejores oportunidades para experimentar en la retroalimentación entre vida y ficción. Así, las dos películas del cineasta alemán con Bruno S. no son biografías del peculiar actor, y sin embargo solo parecen posibles como narraciones de ficción gracias a la singular vida y personalidad del intérprete, que no se limita a ser él mismo en pantalla. Aunque una película se sitúe en una pequeña ciudad innominada en 1828 (**EL ENIGMA DE GASPAR HAUSER**), y la otra discurra en los años 70 del siglo XX entre un Berlín apagado y la América de los sueños de prosperidad (**Stroszek**) en ambos casos Herzog plantea las dificultades de inserción y comunicación de los diferentes o los marginados en una sociedad que, en caso de prestarles atención, lo hará tratando de adaptarlos a las reglas. Y el inadaptado, por muchos esfuerzos que haga, se encontrará sin armas para sobrevivir en un entorno hostil. (...)

Texto (extractos):

Ricardo Aldarondo, "Bruno S., soldado universal del desamparo", en dossier "Werner Herzog: itinerarios, ficción y documental" (y 2), rev. Dirigido, febrero 2014.

² Adaptaciones también libres como la alemana **Kaspar Hauser** (Peter Sehr, 1993) y la italiana **La legenda di Kaspar Hauser** (Davide Manuli, 2012).

(...) El enigmático caso de *Gaspar Hauser* ha sido tomado como base de numerosos libros, artículos, investigaciones históricas, etc., sin que haya podido esclarecerse el origen del individuo misteriosamente aparecido en una plaza de Nuremberg. Probablemente Herzog ha pensado que lo que menos interesa de esta historia es saber la procedencia de *Gaspar* y los motivos que le condujeron a crecer en estado casi vegetal, sino describir los hechos y mostrar cómo la sociedad trata de protegerse ante lo que no puede comprender. Las primeras imágenes muestran a un ser desprovisto de todos los atributos que le confieren tal cualidad; atado con una correa -de la que cree forma parte de su cuerpo- a una argolla e incapaz de hacer un signo de conocimiento. Conducido misteriosamente a la villa de Nuremberg, es maltratado hasta que se descubre que es portador de un documento que acredita la nobleza de su procedencia. Confinado y exhibido como un bicho raro, pasa a un circo donde se le ofrece ganar algún dinero a cambio de escenificar su vida, allí, junto a compañeros de parecido infortunio, seres “extraños” a los que la sociedad ha marginado, toma conciencia de la explotación a que es sometido y huye. Nada se sabe del tiempo que transcurre hasta que es recogido por un hombre bondadoso e ilustrado que le ayuda a desarrollar sus conocimientos. Una nueva etapa se abre en la vida de *Gaspar Hauser* hasta que sea reducido definitivamente al silencio. De todas las películas de Herzog, ésta es, sin duda, la más comercial. Pese a ser fiel a la mayoría de las características de Werner Herzog, su utilización es más reposada y también más agradecida. El uso violento de los elementos que constituyen el film está bastante suavizado, no hay contrastes excesivos, el film transcurre por una confortable gama de tonos pastel y música barroca que, al contrario de lo que se suele pensar generalmente, permiten una doble interpretación: los colores pastel pueden ser fríos, casi gélidos -continuo uso de verdes y azules- y la música barroca, frente a la ampulosidad de su tratamiento, presenta una férrea y rígida estructura que se presta a servir perfectamente de elemento distanciador. Esta doble interpretación puede aplicarse incluso a la historia: es a la vez narración de hechos y exposición de datos, dando opción al espectador para que juzgue y elabore sus propios resultados. Esta tarea se ve dificultada, quizá, por el empeño con que Herzog trata siempre de desmitificar y distanciar sus películas, cayendo, a la vez, en una apariencia formal, excesivamente esteticista, que, en algunas ocasiones, tiende a vaciar y reducir la película a unos bellos planos desequilibrados en la forma, en comparación con la profundidad o significado de los mismos. La fascinación y dramatismo que se supone debe sentir *Gaspar Hauser* en su primer contacto con la naturaleza, dado en unos planos de un amanecer bellísimo que va pasando de las tonalidades grises de las sombras nocturnas a la luz serena y fría de la mañana, o los campos ondulantes que se descomponen en grises, verdes, azules, malvas, queda un poco ajena. La percepción a través de los sentidos resulta amortiguada, difusa; es re-



lajante pero no vital. El pueblo en el que aparece *Gaspar* es tan irreal, por lo perfecto y armonioso de la composición, como un mundo de porcelana. Pero si en estos dos casos podría estar justificado el uso de semejantes imágenes, en función del estado pasivo e “ignorante” del personaje, la evolución interior de éste, debería ser más marcada, con un reconocimiento de la “realidad” más vivo y acusado. (Cabría la duda de pensar si esta posible matización sea dada en función del propio sentimiento del personaje, que en ningún momento llega a integrarse en la realidad social que trata de adaptar, por lo que se exagera y queda más radicalizada la racionalidad y perfecta distribución y orden de la cultura burguesa. Pero desde el momento en que la historia no es contada en primera persona, desaparece la subjetividad y es Herzog, realmente, el que dispone lo que desea que veamos.) Algo semejante ocurre con el análisis del comportamiento de *Gaspar*, el paso del hombre asocial, desconocedor de su congénere tipificado, al intento de recuperación por la sociedad convirtiéndole y domesticándolo, en nombre de la humanidad y la ciencia, es demasiado frío, tajante, apoyándose más en efectos que en hechos. En el período que *Gaspar* pasa en el circo, parece importar más por la connotación que tiene, a partir de los personajes que en él se encuentran, con las otras películas de Herzog, que por el hecho de humillación y desprecio humano que encierra la exhibición de unos seres que conviven, en igualdad de exotismo, con animales desconocidos para el pequeño pueblo burgués, culto, dispuesto a ampliar sus experiencias a costa del dolor ajeno. Existen pocas imágenes tan demoledoras como las del circo de **Lola Montes**, de Max Ophüls, en donde en base a llevar al límite extremo la representación de la “función” circense, se consigue distanciar totalmente cualquier connotación sentimental



o piadosa, permitiendo hacer una crítica desde fuera, objetiva pero no impersonal, que resulta implacable y que en la película de Herzog no se consigue en ningún momento. Quizá la parte más coherente y lograda es la que corresponde a la estancia de *Gaspar* en casa de su protector. Desde las primeras vivencias que la música es capaz de provocar en él, se sigue la evolución lenta y escalonada del personaje, sus avances y sus dudas, su inteligencia natural y la impotencia que siente ante una serie de normas y conocimientos establecidos por la lógica y la costumbre, que se oponen a todo lo que sea un camino hacia la libertad y la inseguridad. A medida que se amplía la certeza de Hauser sobre lo que sabe y lo que desconoce, su comportamiento aparece inoportuno y alarmante a la sociedad, que ve claramente su imposibilidad de convertir a la bestia en animal doméstico. Después del primer atentado, la lucidez de *Gaspar* aumenta y es consciente de la “extrañeza” que provoca respecto a lo considerado normal. Sus sueños intuyen una libertad desconocida en el mundo en el que vive y que le coarta de forma tan brutal que no le permite siquiera ver la conclusión de los mismos. Sabe que su existencia no tiene sentido en una sociedad que le rechaza y acepta la muerte casi voluntariamente. *Gaspar* desaparece de la misma forma misteriosa en que había aparecido. Los últimos planos muestran la autopsia del cadáver, en el que una pequeña alteración del cerebro permite respirar tranquilamente a la sociedad: la anomalía física justifica el comportamiento asocial de *Gaspar*. El escribano, fiel portavoz de la historia oficial, apunta concienzudamente el veredicto innegable de la ciencia. (...).

Texto (extractos):

Albert Ferrán, “El enigma de Werner Herzog”, rev. Dirigido, abril 1976.



(...) Werner Herzog realizó **EL ENIGMA DE GASPAR HAUSER** en 1974, un par de años después de rodar el que continúa siendo, si no el mejor, sí su film más emblemático, **Aguirre, la cólera de Dios**, y unos meses antes de embarcarse en una aventura personal que es idéntica a la de muchas de sus películas de ficción, el largo viaje que realizó a pie desde Munich a París para ver con vida a la moribunda Lotte H. Eisner, viaje documentado en su libro “Del caminar sobre hielo”. Antes de la peripecia del primero de sus héroes megalómanos y kinskinianos, *Don Lope de Aguirre*, Herzog se había ganado un espléndido lugar en el denominado nuevo cine alemán con sus tres primeros largometrajes, **Signos de vida**, **Fata Morgana** y **También los enanos empezaron pequeños**. Después de contar la azarosa y enigmática vida de *Gaspar* (o *Kaspar*) *Hauser* y de caminar sobre el hielo en pos de la autora de “La pantalla demoniaca”, el director nacido en Munich siguió dando muestras de su particular concepción del cinematógrafo en films progresivamente disconformes que no obtuvieron el mismo respaldo, esencialmente crítico, caso de la hipnótica **Corazón de cristal**, la áspera **Woyzeck**, la decadente y manierista **Nosferatu**, **vampiro de la noche** y ese documento sobre la gestación de la propia película que es al fin y al cabo **Fitzcarraldo**. No nos extenderemos más allá de la odisea de Fitzcarraldo-Kinski cruzando montañas en barco rumbo a la gloria operística, pero es importante reseguir un poco la pista de Herzog para entender que sus películas sobre *Lope de Aguirre* y *Gaspar Hauser* marcan, al menos para el público y la crítica de la época -mediados de los setenta-, el inicio y a la vez el punto culminante de una trayectoria, o mejor dicho, del interés generalizado sobre esa trayectoria. Herzog perdió entonces fuele en detrimento del que ganaron Wenders y Fassbinder en el concierto del cine alemán que llegaba puntualmente a las salas de exhibición, y en 1977, por ejemplo, tuvieron mucha más repercusión **El amigo americano** (Wenders) y **Desesperación** (Fassbinder) que **Stroszek**, la otra película que Herzog hizo

con el protanista de **EL ENIGMA DE GASPAR HAUSER**: Bruno S., un enigma en sí mismo. Todo el cine de Herzog se basa en el experimento, desde el más narrativo (**Nosferatu**, por ejemplo) hasta el asumidamente experimental (**Fata Morgana**, **El gran éxtasis del escultor de madera Steiner**). **EL ENIGMA DE GASPAR HAUSER** pertenece a la categoría de la narración clásica, aunque abundante en digresiones, y su estilo, como en los casos de **También los enanos empezaron pequeños**, **Aguirre, la cólera de Dios**, **Corazón de cristal**, **La Soufrière**, **Stroszek**, **Fitzcarraldo**, **Donde sueñan las verdes hormigas** o **Grito de piedra**, surge igualmente de los obstáculos que el director busca y asume siempre en los rodajes. Puede que como tantos otros autores, Herzog pula verdaderamente sus obras en la mesa de montaje, pero es en el rodaje, siempre al límite, donde les confiere sentido. En este caso no se trataba de trabajar con actores hipnotizados (**Corazón de cristal**), jugarse la vida en el cráter de un volcán en erupción (**La Soufrière**) o dirimir casi con las armas los conflictos con los indígenas que en **Fitzcarraldo** servían tanto de extras en la ficción como de porteadores en la realidad, sino de trascender la mirada de quien está en estado salvaje fuera de la sociedad y es introducido a la fuerza en ella a través de la elección de un no actor cuya andadura por la vida había sido, hasta entonces, bastante equiparable a la del mismo *Gaspar Hauser*. Bruno S., hijo de una prostituta, fue apaleado de pequeño y quedó sordo durante bastantes años. Se ganó la vida como pudo debido a su bajo coeficiente mental, en talleres y fábricas, aunque demostró también cierta habilidad para las artes plásticas. Herzog lo descubrió en un documental y puso un plus más de complejidad en la elaboración de su película al escogerlo para encarnar a *Hauser*. A pesar de la lentitud que impuso en el rodaje, ya que necesitaba mucho tiempo para comprender lo que el director quería en cada plano, la elección era pertinente desde una perspectiva realista, ya que la expresión retrasada, la mirada perdida y los gestos primitivos de Bruno S. definen a la perfección el estado natural de *Hauser*, un hombre joven que apareció el domingo de Pentecostés de 1828 en Nuremberg (aunque en el film la ciudad es denominada con una simple N y es perfectamente intercambiable con la ciudad filmada por Herzog en su **Nosferatu**), con un libro de oraciones en una mano y una carta dirigida a un militar en la otra. De *Hauser* se sabe que hasta ese momento vivió encerrado en un sótano. Un misterioso individuo, el mismo que acabó con su vida según la versión de Herzog, le dejaba comida por las noches, cuando dormía. Durante todos esos años, desde que pudo alimentarse por sí mismo con una rebanada de pan y una jarra de agua diaria, *Hauser* permaneció atado con una correa a una argolla clavada en el suelo del sótano, rodeado de paja, cubierto con unos harapos, con la blanca piel llena de costras producto de los picores y la suciedad e ignorante de toda existencia humana aparte de la suya. Herzog no entra en demasiados detalles porque le interesa más el recorrido de *Hauser*, el choque frontal de su experiencia primitiva con la de los representantes de la sociedad civilizada, que el nebuloso punto de partida de su existencia. Durante los primeros quince minutos de la película filma con elogioso laconismo esa rutina diaria del individuo salvaje para quien no existe noción alguna del tiempo o la posesión. Tampoco escarba demasiado en la figura del hombre que lo mantuvo con vida y lo arrojó después en manos

de la sociedad tras enseñarle a caminar torpemente, a escribir su nombre y proferir algunas palabras, en unas preciosas y a la par tristísimas imágenes punteadas por la luz del crepúsculo. Ahonda poco en el misterio de su verdadero origen. Algunos personajes del relato, en la parte concerniente a los primeros días de su aprendizaje, especulan sobre la posibilidad de que proceda de la nobleza, incluso de la realeza; no es una idea desdeñable, ya que se ha escrito que *Hauser* podía ser el hijo abandonado del gran duque Carlos de Badem. **EL ENIGMA DE GASPAS HAUSER** se sitúa en un punto intermedio entre **El pequeño salvaje** y **El hombre elefante**, las otras dos películas que plantean desde una perspectiva realista –a diferencia de los films inspirados en “El libro de las tierras vírgenes” de Kipling, la saga de *Tarzán* y la historia de “Frankenstein o el moderno Prometeo”– el tema del hombre o el niño procedente de un estado salvaje (o marginado y condenado a no existir a causa de una malformación, como el caso de *John Merrick*, o fruto de un experimento científico, como la criatura de Mary Shelley) y que son vistos, de un modo u otro, como amenazas latentes que deben ser reconducidas o, en su defecto, aniquiladas. El film de Herzog no posee el tono didáctico del que realizó Truffaut a partir del niño lobo de Aveyron: la relación entre *Hauser* y el profesor *Daumer* (Walter Landengast) es muy distinta a la del pequeño llamado *Víctor* con el doctor *Jean Itard*, y el planteamiento elíptico del director alemán rehuye la abundancia de información en la que se basaba el cineasta francés. **EL ENIGMA DE GASPAS HAUSER** cuenta con una larga secuencia de “monstruosidades”, pero el planteamiento, eminentemente irónico, no guarda relación alguna con el tono victoriano que tienen las escenas de feria en la película de Lynch. En dicha secuencia, *Hauser* es presentado en el circo de la ciudad como uno de los cuatro enigmas del mundo. Le acompañan un rey enano procedente de una estirpe de gigantes (Helmut Döring, uno de los protagonistas de **También los enanos empezaron pequeños**), que por alguna extraña razón mengua un poco cada día; un niño con peluca de Mozart que a los siete años sabía de memoria toda la obra del compositor, pero que ahora permanece inmóvil buscando agujeros en el suelo; y un supuesto indio salvaje de Nueva España llamado *Hombrecito*, que toca la flauta sin cesar y se viste con tres jubones para resguardarse del aliento de los hombres. *Hauser* se suma a estos grandes enigmas de la naturaleza porque las fuerzas vivas de la ciudad han decidido que debe contribuir de algún modo a su manutención, y los cuatro terminan escapándose tras la representación ante los alaridos de nobles, notables, soldados y religiosos. La distensión cómica en la película es notable, alejándola gradualmente, como si fuera el movimiento de un suave oleaje, del drama que preside el intento de reinserción del protagonista en un mundo que nunca podrá ser el suyo. Herzog describe con rasgos deliberadamente burdos a casi todos los personajes que pululan alrededor de *Hauser*, desde el viejo escribiente que pide repetir la mitad de las palabras que copia a mano hasta el exasperante profesor de lógica que no admite las intuiciones de *Gaspar*, pasando por el párroco de la ciudad y el lord inglés que quiere ponerlo bajo su protección y se deleita explicando sus experiencias por Grecia creyéndose un nuevo Lord Byron. Por el contrario, la relación, que es también un signo de maduración, con *Daumer* marca muy bien el



estilo elíptico escogido por Herzog. El profesor se fija en *Hauser* en la patética representación en el circo, lo encuentra después escondido en un colmenar tras la fuga y, en la escena siguiente, ambos hablan sobre música: ha pasado ya dos años con él. La historia avanza rápido, pues, como si el final de *Hauser* estuviera escrito muchísimo antes de lo que todos imaginan, punteada con las visualizaciones subjetivas de las primeras percepciones del personaje o la materialización de sus sueños sobre el Cáucaso, la ascensión de diversas personas por una brumosa montaña en cuya cresta les espera la muerte (un plano muy **Aguirre**) y el que explica antes de morir, en torno a una caravana que cruza el desierto con un anciano bereber ciego a la cabeza. Los sueños parecen filmados por un antiguo y estropeado tomavistas –tienen un efecto similar al de las imágenes en 16 mm y color de las cataratas en **Corredor sin retorno**, de Fuller, imágenes que corresponden también a un sueño, a una pesadilla–, que es un modo espléndido de mostrar la inocencia del protagonista: sus sueños, como el origen del cine, están sin contaminar. (...)

Texto (extractos):

Quim Casas, “El enigma de Gaspar Hauser”, en dossier “50 obras maestras del cine europeo, 2ª entrega (I)”, rev. Dirigido, septiembre 2005.



(...) A pesar de que en el texto inicial se explica que no se sabe quién mantuvo cautivo y aislado a *Gaspar Hauser* ni quién lo liberó, Herzog reconstruye una primera secuencia en el frío y sucio escondite donde un hombre que se autodenomina *papá* da algunas instrucciones a *Gaspar* (le hace repetir: “*seré un gallardo caballero como lo fue mi padre*”), antes de llevarlo a una ciudad, y abandonarlo allí con una nota. Así establece Herzog desde el principio que su relato no es histórico, que no pretende reconstruir la verdad o investigar los puntos oscuros, sino presentar al mundo a un hombre desprovisto de todos los mecanismos de cognición y de todas las reglas de sociedad que un niño recibe desde que nace. *Gaspar*, al aparecer solo en medio de la plaza observando una luz y un entorno que ve por primera vez, es como un recién nacido en el cuerpo de un adulto, inicia con ese alumbramiento su propio camino de conocimiento en una sociedad que sentirá tanta curiosidad como recelo ante un ser que difícilmente podrá adaptarse allá donde no se contempla otras formas de ver y sentir el mundo que las establecidas. *Gaspar* es también un *alien*, un *E.T.* al que temer o con el que jugar. El llegado de otro mundo es adoptado en una familia en la que el niño se mostrará especialmente volcado en enseñar a *Gaspar*, mientras él muestra interés en aprender y desarrolla sus propias formas de expresión: quieren obligarle a tener fe, cuando él prefiere tratar de comprender el mundo real; le plantean problemas de lógica, cuando su especial sensibilidad le provoca una relación particular con la naturaleza, y puede tocar el piano porque la música le afecta de modo natural, no como resultado de un aprendizaje. No tiene miedo cuando alguien le ataca o toca el fuego, pero se queda paralizado cuando le ponen un bebé en los brazos. Mientras los personajes de esa sociedad establecida observan y tratan de modelar a *Gaspar*, Herzog llega a la esencia de lo que fue planteando en casi todas sus primeras obras: la extrañeza del individuo ante su inserción en la sociedad y, sobre todo, el enfrentamiento a esa sociedad de quienes no

encajan en ese molde preestablecido. *Gaspar Hauser* no combate ni se rebela como los protagonistas de **También los enanos empezaron pequeños** (1970) ni es tan autoconsciente como los niños con deformidades físicas del documental **Futuro limitado** (1971), pero igualmente revela la incapacidad de la sociedad para admitir lo inusual, lo diferente.

En **EL ENIGMA DE GASPAR HAUSER** Herzog establece otros lazos con otras obras de esa etapa: en la secuencia del circo, un enano es presentado como el actual rey de una dinastía de monarcas cada vez más pequeños, y llegará el día en que uno sea tan minúsculo que simplemente desaparecerá; en los sueños que tiene *Gaspar* se le aparecen imágenes del Cáucaso y del desierto que son visualizadas como si formaran parte de una vieja película mostrada a través de un proyector de luz trémula, remitiendo a la plasticidad de ciencia ficción de **Fata Morgana** (1971); en otro de los sueños, el que presenta a un grupo de personas subiendo en medio de la niebla por una montaña en cuya cima *Gaspar* cree que se encuentra la muerte, prefigura los paisajes tan bellos como inquietantes y las hazañas imposibles de **Aguirre, la cólera de Dios** (1972) y **Fitzcarraldo** (1982). El desarrollo de la educación en sociedad por el que pasa *Gaspar Hauser* provocó comparaciones con la previa **El pequeño salvaje** (*L'enfant sauvage*, François Truffaut, 1970), pero Herzog prefiere relacionar su película con **El proceso de Juana de Arco** (*Proces de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson, 1962). Una *Juana de Arco* sin heroísmo, ni batalla, ni proceso. (...)

Texto (extractos):

Ricardo Aldarondo, "Bruno S., soldado universal del desamparo", en dossier "Werner Herzog: itinerarios, ficción y documental" (y 2), rev. Dirigido, febrero 2014.



Viernes 17 enero **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CORAZÓN DE CRISTAL

(1976) Alemania 94 min.

Título Original.- Herz aus Glas. **Director y Productor.-** Werner Herzog.
Argumento y Guión.- Herbert Achternbusch. **Fotografía.-** Jörg Schmidt-Reitwein (1.66:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus.
Música.- Popol Vuh. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion.
Intérpretes.- Josef Bierbichler (*Hias*), Stefan Güttler (*Huttenbesitzer*), Clemens Scheitz (*Adalbert*), Volker Prechtel (*Wudy*), Sonja Skiba (*Ludmilla*), Brunhilde Klöckner (*Paulin*). **Estreno.-** (Alemania) diciembre 1976 / (EE. UU.) octubre 1977 - Festival de Nueva York / (España) abril 1978.

versión original en alemán con subtítulos en español

Película nº 16 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)



Música de sala:

Corazón de cristal (Herz aus Glas, 1976) de Werner Herzog
Banda sonora original compuesta por el grupo **“Popol Vuh”**

(...) Desde sus orígenes, el pueblo alemán siempre se ha caracterizado por una sensibilidad gótica específicamente germánica, poblada de espectros y sombras, donde impera lo mórbido, lo macabro, junto a una visión trágica de la vida. A pesar del carácter eminentemente práctico, materialista, de los germanos, y quizás por influencia de la rica tradición mitológica de sus ancestros, su cultura ha hecho gala de una variedad sorprendente de tradiciones y fábulas de carácter fantástico que, por desgracia, ha ido perdiendo importancia dentro del imaginario de las nuevas generaciones de creadores por culpa del fenómeno de la globalización, y al establecimiento que esta ha conllevado de una cierta estandarización de las referencias que se aplican sobre el hecho cinematográfico. No ocurre así con los artistas de la generación de Werner Herzog, nacidos tras la devastación moral y política de la Segunda Guerra Mundial, y criados en un entorno marcado por la necesidad de reconstruir la legitimidad de Alemania como nación civilizada, lo que incluía, claro está, la recuperación y la reivindicación de sus propias tradiciones. Algo que resulta fundamental para comprender la



filmografía de Herzog, que, entre otras cosas, se caracteriza por un interés constante por reproducir, o si se quiere por reconstruir, a través de la narración cinematográfica, la presencia de esos relatos fabulosos en su vida: como él mismo explicaba, le contaban ese tipo de historias “*mientras crecía. Teníamos héroes mitológicos, pero también héroes a secas, y los leñadores increíblemente fuertes que se peleaban en los bares. Había una cascada mítica en un barranco detrás de mi casa, y de camino a la escuela teníamos que pasar por un bosque que creíamos que estaba poseído por las brujas. Todavía cuando paso por allí hoy en día, sigo sintiendo que hay algo diferente*”. Y es que, sin tener en cuenta fugas explícitas hacia el fantástico como **Nosferatu, vampiro de la noche** (*Nosferatu; Phantom der Nacht*, 1979) o **The Wild Blue Yonder** (2005), y a pesar de que el director haya centrado su atención en los mitos de carne y hueso, su cine, incluso el documental, siempre ha evidenciado una cierta sensibilidad hacia lo irracional, hacia lo maravilloso, cuyos límites exploró en el díptico que forman **CORAZÓN DE CRISTAL** y **Donde sueñan las verdes hormigas** (*Wo Die Grünen Ameisen Traümen*, 1984). Por eso no hay contradicción, pese a lo que pudiera aparentar, en el planteamiento narrativo, a caballo entre la ficción y el documental, que escoge Herzog para ambos proyectos.

Inspirado, según confesión propia, por la visión tanto del documental etnológico **Los amos locos** (*Les maitres fous*; Jean Rouch, 1955) como del proyecto experimental **The Tragic Diary of Zero the Fool** (Morley Markson, 1970), el alemán busca la sugerencia de lo fantástico entre los pliegues de la realidad, acudiendo a la pureza de lo auténtico. Y no es solamente porque, en ambas películas, conciba fenómenos atmosféricos como la niebla o los tornados como proyecciones de un posible apocalipsis- hay que recordar que el director



tuvo una etapa de fuertes creencias católicas, así que es probable que las imágenes escatológicas quedaran muy marcadas en su imaginario personal-, sino porque es consciente de que las imágenes de los poseídos de Rouch, con movimientos teatrales y exagerados, alejados de la estilización de la ficción convencional, resultan mucho más perturbadoras y más sugerentes. De ahí que, a pesar de que discutiera con su director de fotografía, Jorg Schmidt-Reitwein, la construcción de los encuadres de **CORAZÓN DE CRISTAL** a partir de la influencia pictórica de Georges de la Tour, en realidad acabe realizando casi un documental sobre la propia hipnosis de sus actores, todos ellos no profesionales escogidos por su sensibilidad hacia dicha técnica. El alemán elabora auténticos retablos, es cierto, pero también sostiene el plano sobre los rostros de sus intérpretes buscando, de forma voluntaria, el gesto extraño, la salida de tono inesperada, a tono a su vez con unos diálogos que abrazan de forma intencionada el delirio. Hay, como en todo el cine de Herzog, cierto ánimo jocoso en ello, pero también el interés por dotar a la narración de cierto aire onírico, pesadillesco, a tono con el estilo característicamente surrealista de la obra del autor del que parte el largometraje, Herbert Achternbusch. (...) En **CORAZÓN DE CRISTAL**, su acercamiento a la leyenda del profeta bávaro *Mühlhiasl* estaba ya filtrado por la obra de Achternbusch, inspirándose en la reinterpretación del mismo que el escritor y cineasta realizara en uno de los capítulos de su novela "Die Stunde des Todes" (1975) (...) No es casual que ambas películas contengan una crítica hacia el capitalismo, representado en **CORAZÓN DE CRISTAL** por el dueño de una fábrica de cristal (...)

Texto (extractos):

Tonio Alarcón, "Un lago teñido de rojo: el acercamiento a los relatos míticos", en dossier "Werner Herzog: itinerarios, ficción y documental" (y 2), rev. Dirigido, febrero 2014.



Martes 21 enero

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL GRAN ÉXTASIS DEL ESCULTOR STEINER

(1974) Alemania 45 min.

Título Original.- Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner.
Director, Guión y Productor.- Werner Herzog. **Fotografía.-** Jörg Schmidt-Reitwein (1.66:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus. **Música.-** Popol Vuh. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion - Süddeutscher Rundfunk (SDR). **Intérpretes.-** Walter Steiner y Werner Herzog. **Estreno.-** (Alemania) enero 1974 / (EE.UU.) noviembre 1976 / (España) septiembre 1977.

versión original en alemán con subtítulos en español



Película nº 13 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Música de sala:

“In Den Gärten Pharaos” (1971)

Popol Vuh

(...) Werner Herzog ha realizado más de cincuenta películas y sólo 15 de ellas son ficciones. Sus films de no-ficción son propuestas arriesgadas y atractivas, tanto en forma como en contenido. En ellas desarrolla grandes temas universales, como pueden ser el origen o el fin del mundo, el éxtasis, el fanatismo, la locura, las peregrinaciones, la percepción o el lenguaje. Y lo hace siempre de forma irónica, utilizando imágenes de una belleza sublime. Sus films son en su mayoría relatos épicos, protagonizados por conquistadores, por sobrevivientes, por incapacitados, o por seres igual de alucinados y locos, que los personajes de sus ficciones. Sus historias, casi siempre sencillas, suceden en los lugares menos explorados del globo: la selva, la montaña, el fondo del mar o el desierto; otorgándole a la naturaleza y al viaje un gran peso en toda su obra. Sus imágenes, aunque extraídas de la realidad, están cargadas de un componente mucho más expresivo y poético. Todos estos elementos construyen un universo multiforme y único, que se ha ido enriqueciendo con el paso del tiempo, lo que lo



convierte en un atractivo objeto de estudio al mismo nivel o por encima de su cine de ficción. Ya desde sus primeros cortos documentales el cine documental de Werner Herzog utiliza los acontecimientos como pretexto para generar una reflexión más universal y compleja, la situación filmada pasa a segundo plano dejando que sea el tema universal el que aglutine y dé forma a todo el film (...).

(...) En el rodaje de **El país del silencio y la oscuridad** (*Land des Schweigens un der Dunkelheit*, 1971), Werner Herzog pidió a *Fini Straubinger*, la mujer ciega y sorda que protagonizaba su documental, que evocase el falso recuerdo de un saltador de esquí como una de las imágenes que quedaron grabadas en su mente antes de perder la vista. Al crear esta memoria inexistente, el director estaba proyectando en su protagonista su idea de una visión sublime, concretada en un deporte que el propio Herzog hubiera deseado practicar en su juventud. Siguiendo la peculiar lógica que hace rimar las distintas piezas de su filmografía, el cineasta terminaría filmando a un saltador de esquí en **EL GRAN ÉXTASIS DEL ESCULTOR STEINER**; mediometraje que descubre al espectador la figura de *Walter Steiner*, un tallador de madera suizo. Tal oficio, sin embargo, solo ocupa una breve secuencia al principio de la película, pues su auténtico objetivo es seguir al escultor en su trayectoria como campeón de salto de esquí. A ojos de Herzog, *Steiner* es un atleta perfecto; alguien que pone en jaque al resto de sus compañeros, y a las propias instituciones deportivas. *Steiner* es, literalmente, demasiado bueno, lo que lo convierte en marginado en su propio colectivo (él cree firmemente que los demás solo esperan su caída, su fracaso), y también pone en peligro su integridad física, ya que en no pocas ocasiones fulmina las marcas previstas por las competiciones en las

que participa, aterrizando a unas distancias que nadie creía poder alcanzar. En el film, los prodigiosos saltos de *Steiner* aparecen ralentizados, pues lo que interesa no es la velocidad vertiginosa, sino el gesto del escultor al despegarse del suelo: el cuerpo estirándose, la boca abriéndose en expresión alucinada. El hombre surcando los cielos, éxtasis puro que solo puede captarse a cámara lenta, aislado de lo real mediante la música flotante de Popol Vuh. En las antípodas del *cinéma vérité*, el ojo cinematográfico de Herzog altera la común percepción de la realidad, visualizando esa escena que *Fini Straubinger* no vio ni podrá ver nunca, pero que para el director representaba la imagen más preciosa posible, aquello que atesorar en las sombras. Una manipulación no muy distinta de la que lleva a cabo al cerrar la película con un texto adaptado de Robert Walser, convertido en monólogo interior de *Walter Steiner*: “*Debería estar completamente solo en este mundo, yo, Steiner; sin ninguna otra criatura. Sin sol, sin cultura. Yo, desnudo sobre una gran piedra sin tormentas, sin nieve, sin bancos, sin dinero, sin tiempo y sin respiración. Entonces, por fin, dejaría de tener miedo*”. Palabras que el escultor no pronunciaría jamás pero que a través de Herzog se transforman en la exacta definición de su alma. (...)

Texto (extractos):

Fabiola Alcalá, “El cine de no-ficción de Werner Herzog”, *FilmHistoria Online*, vol. XXI, nº 2, 2011.
Gerard Casau, “Más allá del documental”, en dossier “Werner Herzog: itinerarios, ficción y documental” (1), rev.

Dirigido, enero 2014.

CUÁNTA MADERA PODRÍA ROER UNA MARMOTA

(1976) Alemania 44 min.

Título Original.- How much Wood would a Woodchuck chuck...

Beobachtungen zu einer neuen Sprache. **Director, Guión y Productor.**-

Werner Herzog. **Fotografía.**- Thomas Mauch (1.33:1 - Eastmancolor

- 16 mm.). **Montaje.**- Beate Mainka-Jellinghaus. **Producción.**- Werner

Herzog Filmproduktion - Süddeutscher Rundfunk (SDR). **Intérpretes.**-

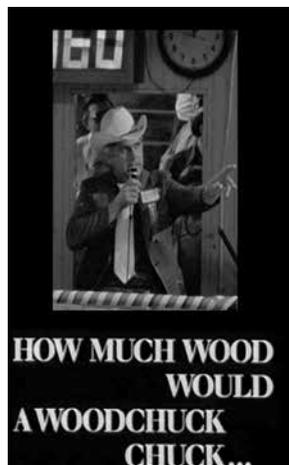
Werner Herzog (*narrador*), Steve Liptay, Scott McKain, Ralph Wade,

Leon Wallace. **Estreno.**- (Alemania) septiembre 1976 - (tv) febrero 1977

/ (EE.UU.) noviembre 1978.

versión original en alemán con subtítulos en español

Película nº 15 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)



(...) **CUÁNTA MADERA PODRÍA ROER UNA MARMOTA** es otro ejemplo de cómo Herzog trabaja los temas universales. Herzog se introduce en el condado de Lancaster, Pennsylvania, en donde se celebra un extraño concurso anual alrededor de las subastas ganaderas. Se trata de una suerte de ritual verborreico en el que los subastadores compiten por quién es el que alcanza la mayor velocidad verbal al momento de ofrecer las reses. Esta gimnasia de la lengua es presentada como un arte producto del capitalismo donde lo cuantitativo se convierte en el criterio fundamental para el éxito de las ventas. Ante la mirada desconfiada de sus vecinos amish, vemos la competición, el largo desfilar de unos y otros concursantes, la curiosidad de la primera mujer en competición o cómo los pujadores, con apenas un discreto gesto, hacen su oferta. Pero en esta película la reflexión sobre el lenguaje rebasa el acontecimiento que se filma, la competición pasa a segundo plano, sólo es el pretexto para mostrar el tema central de la película: cómo nos comunicamos. Al comienzo del filme Herzog muestra al ganador de la subasta, para que no haya duda de qué lo que interesa en la película no es el concurso, sino esta singular forma de comunicación:

“Mi película sobre los subastadores habla del descubrimiento del lenguaje definitivo, de la última forma de poesía que se puede llegar a concebir, y de lo más lejos a lo que puede llegar el propio lenguaje capitalista. Cada sistema desarrolla su propia modalidad de lenguaje extremo. Por ejemplo, en Alemania hemos desarrollado el lenguaje de la propaganda hasta un extremo todavía no superado. O, por poner otro ejemplo, la iglesia ortodoxa ha desarrollado el empleo del canto ritual en su liturgia hasta un límite que también es bas-



tante extremo e incomparable. Y ahora la sociedad capitalista ha comenzado a desarrollar su propia modalidad de lenguaje definitivo que es, para mí, el lenguaje de los subastadores. (...) Los subastadores, no es sólo que hablen muy deprisa. Es casi como una forma incantatoria y ritual. Tienen una frontera común con la última forma de poesía que está a nuestro alcance, y también está muy cerca de la música”.

El título original del documental es “*How much wood could a woodchuck chuck?*”, un conocido trabalenguas en lengua inglesa que el campeón del certamen señala como su favorito:

*How much wood would a woodchuck chuck,
If a woodchuck could chuck wood?
He would chuck as much wood as a woodchuck could
If a woodchuck could chuck wood.*

Lo interesante es que se trata de un trabalenguas casi autorreferencial en el que el ejecutor se enfrenta a la masa verbal casi de la misma forma en la que el roedor se enfrentaría a la madera. Sabemos que los trabalenguas son expresiones de la literatura popular que nos hacen vernosla con la materialidad del lenguaje a través de una serie de rimas y aliteraciones que terminan entorpeciendo la dicción; pero el asunto es que el campeón, entrenado en este arte cuantitativo desde los 6 años, no presenta la menor dificultad para pronunciarlo. De igual manera, al momento de realizar las subastas, su dicción corre a la velocidad de las cifras de una manera tan extraordinaria como si fuera una voz capaz de competir con las pantallas en las que se suceden las fluctuaciones de la bolsa. (...)

(...) El film es en sí mismo una propuesta para pensar el lenguaje, además del de los subas-

tadores de ganado -que hablan a una velocidad impresionante-, o el del modelo capitalista -como sugiere Herzog-, también nos propone pensar qué sucede con el lenguaje del cine documental. Un lenguaje que con los años también ha adquirido este tono de “ritual”, de discurso formal, asociado con una verdad incuestionable, el mismo que el cine de Herzog transforma, a través del tono irónico y poético de sus imágenes, creando una forma más original y personal de aproximarse a lo real y de cuestionar sus usos. Aunque a simple vista no sea tan sencillo de percibir, pero si te detienes a observar, por ejemplo, las explicaciones adicionales que hace como narrador a lo largo del documental (dónde colocar la cámara, quién quiere y quién no ser filmado, etc.), ésta reflexión puede leerse entre líneas. Las películas documentales de Werner Herzog tienen varias capas, y parece que una de ellas es siempre una propuesta para pensar la relación de la cámara con lo filmado. (...)

Texto (extractos):

Fabiola Alcalá, “El cine de no-ficción de Werner Herzog”, FilmHistoria Online, vol. XXI, nº 2, 2011.

LA SOUFRIÈRE - ESPERANDO UNA CATÁSTROFE INEVITABLE

(1977) Alemania 30 min.

Título Original.- La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe. **Director, Guión y Productor.**- Werner Herzog. **Fotografía.**- Edward Lachman & Jörg Schmidt-Reitwein (1.33:1 - Eastmancolor - 16 mm.). **Montaje.**- Beate Mainka-Jellinghaus. **Música.**- "Funeral de Sigfrido" de "El anillo de los Nibelungos" de Richard Wagner. **Producción.**- Werner Herzog Filmproduktion. **Intérpretes.**- Werner Herzog (*narrador*). **Estreno.**- (EE.UU.) octubre 1977 - Festival de Nueva York.

versión original en alemán con subtítulos en español



Película nº 18 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

(...) Werner Herzog es uno de los grandes talentos cinematográficos de nuestro tiempo (...) una persona que no transige, que permanece deliberadamente "inclasificable" y que por lo tanto es objeto de ataques por parte de aquellos que ansían etiquetar. (...) Su profunda creatividad y su compromiso humano se han vuelto evidentes incluso para sus detractores iniciales. Su profundidad férrea e inexorable, la infinita seriedad de su orgullosa y sombría arqueología, su dolorosa y compulsiva exploración de los límites de la condición humana (así como su deseo de trascenderlos) le aseguran ya una posición única en la historia del cine. Y **LA SOUFRIÈRE**, un "documental" de treinta minutos acerca de lo que ocurrió en Guadalupe en 1976 durante una erupción volcánica prevista internacionalmente (que llevó a una repentina evacuación en masa de su población) es ya otra de sus obras maestras. Tras leer en un periódico que uno de los habitantes había rechazado marcharse, enfrentándose a una muerte segura, Herzog reunió a un equipo de rodaje internacional en un día y se lo llevó a la isla después de que la población hubiera sido evacuada: un compromiso "absoluto" por parte del cineasta. Este esfuerzo más allá de los límites permisibles, esta búsqueda de una verdad mayor (rastreada aquí en la figura del hombre que quedó atrás), se expresa cada vez más abiertamente en los trabajos de Herzog -ver su magistral **Stroszek**- . Encuentra y nos muestra una ciudad completamente abandonada; jaurías de perros salvajes han tomado las calles vacías... son los nuevos amos. No queda nadie, pero los semáforos siguen funcio-

nando; la luz roja nunca ha parecido más siniestra. Se encuentra al hombre que ha quedado atrás; un negro pobre que habla y canta; nos dice con una complicada sonrisa que la muerte y la vida son eternas; y él no tiene miedo. El volcán expulsa humo pero no erupciona; hordas de serpientes muertas yacen ahogadas y enredadas en las aguas del puerto; y Herzog se expone nuevamente, como en el filo de la navaja, a los brutales extremos y misterios de la condición humana. Da la bienvenida a la ausencia de policía, a la presencia de aparatos de televisión encendidos y a las casas fantasmales; diligentemente, toma sus “últimas fotografías”; habla sobre una catástrofe volcánica anterior en la isla durante la cual todos murieron “excepto” (y nos muestra una fotografía descolorida) “*el hombre más malvado de la ciudad*”, que sobrevivió en su fuertemente fortificada prisión bajo la tierra... tan sólo para convertirse más tarde en una atracción de circo. La narración tensa y “objetiva” de Herzog – en realidad llena de bellos giros inesperados y frases siniestras– termina con una inolvidable frase, característica de la diabólica y surrealista simplicidad de la que hace gala el director alemán: “*Este es, entonces, un reportaje sobre una catástrofe ineludible que no tuvo lugar*”. Y cabría añadir que es también un no-tan-irónico comentario sobre el papel de la ciencia y la civilización: un grupo de científicos internacionales había confirmado la inminencia del suceso, y entonces marcharon sin demora; nunca antes los signos meteorológicos habían previsto tan uniformemente una enorme explosión que terminaría no aconteciendo. Para los nuevos rebeldes y anarquistas de nuestro tiempo, esta clase de metafísica (expuesta con alegría y sin clemencia) podría ser justo lo que se necesita para contrarrestar la un tanto dañada pero todavía triunfante ideología de la tecnología y el racionalismo. Revelar un elemento metafísico en la vida o en el arte sin convertirse en un reaccionario es uno de los desafíos del presente: y Herzog, compulsivamente, y a la menor oportunidad, hecha sal sobre esta herida supurante. No hay entrevistas con los evacuados; a Herzog sólo le interesan aquellos “*que se quedan*”. Examina la santa locura en **Signos de vida** (1968), **Stroszek, Aguirre, la cólera de Dios** (1972), **Fata Morgana** (1969), **El gran éxtasis del escultor de madera Steiner**, **El enigma de Gaspar Hauser** y **Últimas palabras** (1968). Examina a la persona considerada loca por ser rebelde y excéntrica, aquella que osa ir más allá de lo que cualquier humano debería, y que está por tanto –y esto es lo que fascina a Herzog– más cerca de las posibles fuentes de verdad suprema, aunque no es necesariamente capaz de llegar a ellas. Significativamente, la maestría cinematográfica de Herzog no reside en los alardes técnicos sino en las reverberaciones que nos provoca su estilo aparentemente natural, en su impecable control del tiempo, en su radical elección de temas fuera de lo común desplegados tras la pista de esquiadores, subastadores, volcanólogos, enanos, misteriosos expósitos, o excéntricos en desiertos africanos. No hay duda de que es precisamente en estas situaciones y personajes extremos que Herzog intuye una posibilidad de iluminar la naturaleza de nuestra condición (...).

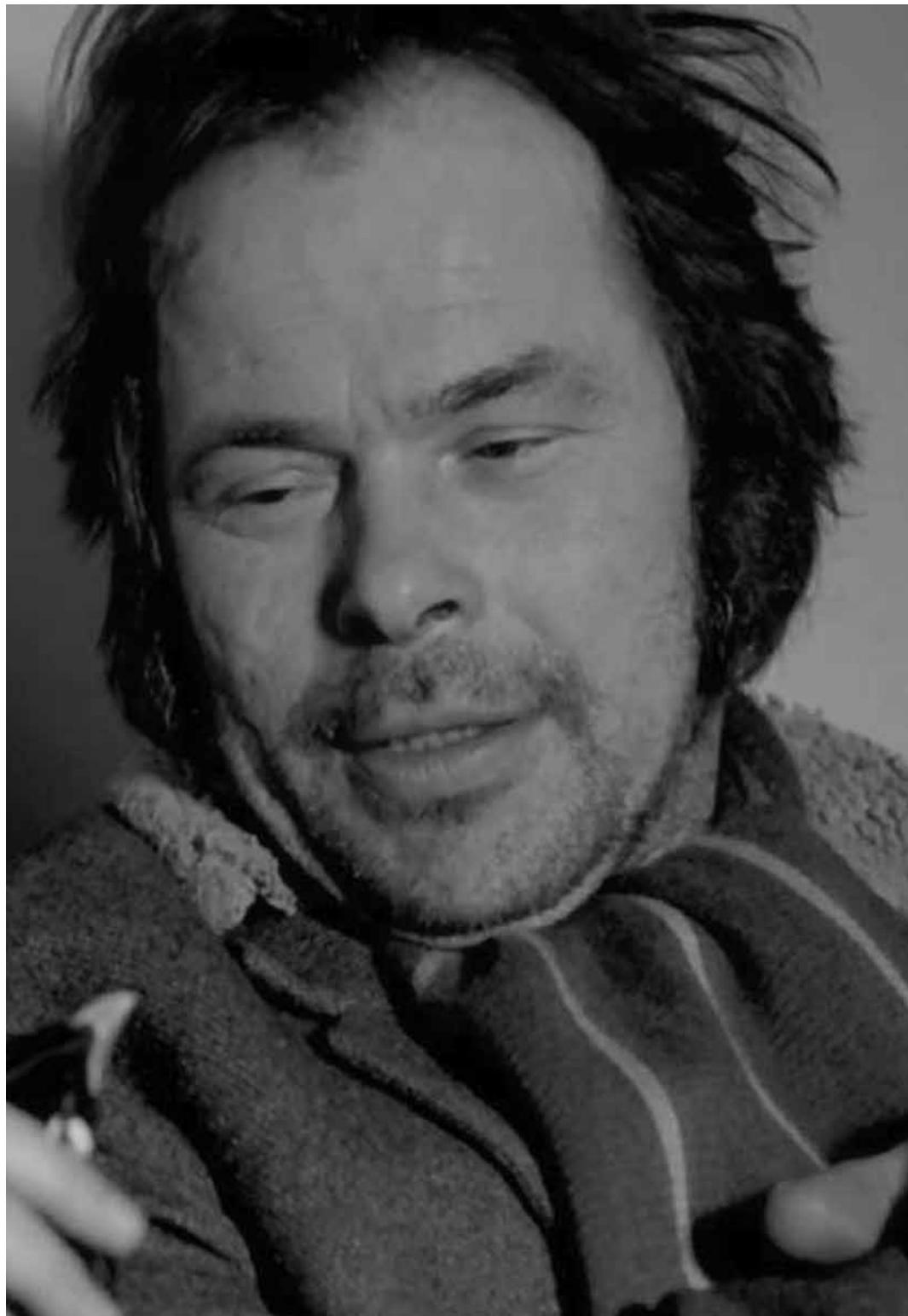
Texto (extractos):

Amos Vogel, “Herzog en Berlín 77”, en Manu Yáñez Murillo (ed.), **La mirada americana. Cincuenta años de Filmcomment**, T&B editores, 2012.

(...) En el verano de 1976 hubo indicios de varias catástrofes naturales en diversas partes del mundo. En el mes de agosto, en la isla antillana de Guadalupe, el volcán conocido como “La Soufrière” no solo estaba a punto de entrar en erupción: los expertos temían que toda la montaña estallase en mil pedazos. Se evacuaron a setenta y cinco mil personas del lugar. Un campesino que vivía en la ladera del volcán no quiso ser evacuado. Herzog leyó la noticia en el periódico y ese mismo día se puso en marcha con sus dos operadores, el habitual Jorgen Schmidt-Reiwein y Ed Lachman, que acababa de ser asistente de cámara en su largometraje **Stroszek**. De esta forma surgió un documental de media hora de duración que debía ser una cosa y terminó siendo otra, la filmación de una catástrofe inevitable... que nunca tuvo lugar. El volcán no llegó a explotar, así que **LA SOUFRIÈRE** retrata lo que la gente creía que iba a pasar y documenta también la propia experiencia de Herzog y sus dos cámaras. Primero son las imágenes del pueblo más cercano al volcán, completamente deshabitado, fantasmal: calles vacías, edificios cerrados, animales muertos descomponiéndose al sol, las luces de los semáforos encendidas aunque no sirvan para nada. Herzog comenta que es como un pueblo de una película de ciencia ficción: estas imágenes de su documental son intercambiables con las de la ciudad despoblada tras un fenómeno de radiación mortal en **The Last Woman on Earth** (1960), de Roger Corman, como si Herzog y sus dos colaboradores fueron equiparables a los tres únicos supervivientes de aquella modesta película de ciencia ficción cormaniana rodada en un paraje similar, San Juan de Puerto Rico. Pero no están solo ellos tres. Después, el reducido equipo cinematográfico sube hacia el cráter en otro manifiesto rotundo de la aventura extrema que para Herzog supone el documental y por extensión el cine. Hasta ese momento, **LA SOUFRIÈRE** se construye en el plano aural con la narración característica del director y música de Wagner, sin sonido alguno. Cuando topan con el campesino que se negó a ser evacuado (y después con otros dos hombres que tampoco han querido dejar la isla), oímos la palabra y el rumor del lugar físico que la envuelve; Herzog pregunta y maneja el micrófono. Los campesinos no temen a la muerte y esperan, algunos tranquilamente recostados junto a un árbol, a que el volcán entre en erupción o a que las nubes de gas tóxico les envuelvan en el último estertor. Las nubes terminaron disipándose, el cráter siguió cerrado y las gentes volvieron a sus casas, al paisaje fantasmal que solo capturaron los cámaras de Herzog en este documental neblinoso y sobrecogedor en torno a una catástrofe que nunca aconteció. (...)

Texto (extractos):

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



Viernes 24 enero

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

STROSZEK

(1977) Alemania 115 min.

Título Original.- Stroszek. **Director y Guión.-** Werner Herzog.

Fotografía.- Thomas Mauch (1.66:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Beate

Mainka-Jellinghaus. **Música.-** Chet Atkins & Sonny Terry. **Productor.-**

Willi Segler. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion - Zweites

Deutsches Fernsehen (ZDF) - Skelling Edition. **Intérpretes.-** Bruno

S. (*Bruno Stroszek*), Eva Mattes (*Eva*), Clemens Scheitz (*Scheitz*),

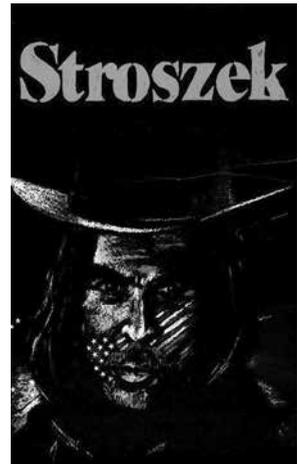
Wilhelm von Homburg & Burkhard Driest (*los chulos*), Scott McKain

(*Scott*), Vaclav Vojta (*el doctor*), Clayton Szalpinski (*el mecánico*), Ely

Rodríguez (*su ayudante*), Ralph Wade (*subastador*), Michael Gahr

(*Hoss*). **Estreno.-** (Alemania) mayo 1977 / (EE.UU.) julio 1977 / (España)

septiembre 1977 - Festival de San Sebastián.



versión original en alemán con subtítulos en español

Película nº 17 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Música de sala:

“Folkways: A Vision Shared - A Tribute to Woody Guthrie & Lead Belly”

(1988)

Varios intérpretes

(...) Según explicaba Herzog, *“Bruno era muy consciente de que **El enigma de Gaspar Hauser** trataba acerca de cómo la sociedad le había destruido a él, cómo del modo en que la sociedad había matado a Gaspar Hauser. Quizá por eso prefería mantenerse anónimo, y yo aún le llamo el Soldado Desconocido del Cine”*. **STROZSEK** surge de forma aún más directa de la figura de Bruno S., a quien Herzog había prometido convertir en protagonista de un proyecto posterior, **Woyzeck**, finalmente realizado en 1977. Pero el cineasta se dio cuenta de que Bruno no era capaz de afrontar ese papel. Cuando trató de comunicárselo, percibió tal desazón al otro lado del teléfono, que le prometió que escribiría en una semana otro papel para él. Y le dio como título **STROZSEK**, lo primero que le vino a la mente que se pareciera a **Woyzeck**, y nombre de uno de los personajes de su



primer largometraje, **Signos de vida** (1968), pero sin ninguna relación con la nueva historia. Y, en una semana, Herzog tenía terminado, o así lo cuenta, el guión del film que narra la historia de *Bruno Strozsek*, con muchos puntos en común con la del propio Bruno S. (el apartamento del personaje es el del propio actor, para empezar), un hombre que sale de la cárcel y tiene como únicos amigos a una prostituta (maltratada por dos chulos que atacan también a *Bruno*) y a un viejo vecino, con los que emprende una huida a Wisconsin con la intención de encontrar una vida mejor. La forma de hablar de Bruno S., en parte consecuencia de sus esfuerzos por modificar el particular dialecto de los suburbios berlineses, y resultado también de su peculiar modo de razonar y expresarse (a menudo hablaba de sí mismo en tercera persona), unen a ambos personajes con similares rasgos en una interpretación engolada y naturalista al mismo tiempo, excéntrica e inocente, dotada de una insólita perspicacia. En el film que el cantante de Joy Division, Ian Curtis, vio antes de suicidarse, la desesperación no tiene cabida; es más, **STROZSEK** contiene notables rasgos de humor, como el enloquecido asalto de los dos hombres a varios establecimientos. Este *Bruno*, como *Gaspar*, se siente incapaz de repeler la violencia o reaccionar al peligro (es tremenda la secuencia en que los dos chulos asaltan el apartamento y vejan a *Eva* y a *Bruno*); no comprende tampoco por qué Estados Unidos no se revela para él como la tierra de la oportunidad de hacer dinero que veía como algo natural (aunque Herzog no incide en una lectura global del capitalismo). Dos planos equivalentes, el de *Bruno* solitario, de espaldas, en medio de una calle anodina y grisácea de Berlín, y el que posteriormente lo muestra observando el campo vacío donde se hallaba la “mobile home” que había comprado junto a sus compañeros de aventuras, reflejan la impotencia de un hombre incapaz de asimilar por qué no puede tener una relación con el mundo tan espontánea y natural



como la que logra con la música (otra característica común con *Gaspar* y con el propio Bruno S.). En la sorprendente secuencia final, la gallina condenada a bailar eternamente en su habitáculo, y la camioneta que *Bruno* deja girando sobre sí misma (igual que hacían los rebeldes de **También los enanos empezaron pequeños**), antes de que el protagonista suba al teleférico hacia una montaña inalcanzable, parece recordarnos, sin embargo, la crueldad de una sociedad que no permite salida posible para los inadaptados, difíciles o desamparados. Bruno S., quién además de interpretar sus canciones con el acordeón o el xilófono en las calles, también fue pintor y trabajó como operario de carretillas elevadoras, murió en 2010. Solo volvió al cine con un par de pequeños papeles y como protagonista del cortometraje *Vergangen, vergessen, vorüber* (Jan Ralske, 1993). (...)

Texto (extractos):

Ricardo Aldarondo, "Bruno S., soldado universal del desamparo", en dossier "Werner Herzog: itinerarios, ficción y documental" (y 2), rev. Dirigido, febrero 2014.



Martes 28 enero

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

NOSFERATU, VAMPIRO DE LA NOCHE

(1979) Alemania-Francia 107 min.

Título Original.- Nosferatu, Phantom der Nacht. **Director y Guión.-** Werner Herzog. **Argumento.-** La novela “Drácula” (1897) de Bram Stoker. **Fotografía.-** Jörg Schmidt-Reitwein (1.85:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus. **Música.-** Florian Fricke & Popol Vuh. **Productor.-** Werner Herzog, Michael Gruskoff y Daniel Toscan du Plantier. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion - Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) - Gaumont. **Intérpretes.-** Klaus Kinski (*Drácula*), Isabelle Adjani (*Lucy Harker*), Bruno Ganz (*Jonathan Harker*), Roland Topor (*Renfield*), Martje Grohmann (*Mina*), Walter Ladengast (*Van Helsing*), Carsten Bodinus (*Schrader*), Dan van Husen (*el vigilante*). **Estreno.-** (Alemania) febrero 1979 - Festival de Berlín / (España) abril 1979 / (EE. UU.) octubre 1979 - Festival de Nueva York.



versión original en alemán con subtítulos en español

*Festival de Berlín. León de Plata a la Contribución Artística (Diseño de Producción)
para Henning von Gierke.*

Película nº 19 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)

Música de sala:

Nosferatu, vampiro de la noche (*Nosferatu, Phantom der Nacht*, 1979) de Werner Herzog
Banda sonora original compuesta por el grupo “Popol Vuh”

(...) En el cine, la creación es una labor de equipo donde el director se encuentra en el vértice de la pirámide pero, hasta cierto punto, a merced de su operador de cámara, electricistas, responsables de vestuario, maquilladores y, naturalmente, actores. Un actor en estado de gracia es capaz de salvar una película, mientras que un buen realizador puede enfrentarse a serios problemas ante una interpretación inadecuada. Trezando el tópic, bien puede decirse que la mayoría de cineastas son organizados y organizadores, amantes de los guiones bien trabados, comandantes de un pequeño ejército que avanza coordina-



do gracias a ellos, al tiempo que los comediantes se mueven en otro territorio, haciendo suyos los personajes, convirtiéndose en otros y por ello improvisando en ocasiones o, simplemente, dejándose llevar por el “otro yo” ofreciendo a la cámara una tensión tal vez ajena a la requerida por el director. Evidentemente hemos citado situaciones idealizadas: a buen seguro pocos cineastas y aún menos artistas las suscribirían (en público), pero nos sirven para presentar una relación tan tormentosa (siempre) como brillante en (algunas de) sus colaboraciones, la sostenida entre Werner Herzog y Klaus Kinski. Un contacto que a ambos marcó a hierro: en sus memorias, Kinski cita a Herzog en repetidas ocasiones, siempre para mal (en las mismas, todo sea dicho, pocos salen bien parados), reivindicando su propia capacidad de creación para cada papel, superando “*sin ensayar ni escuchar las diarreas mentales de Herzog*”¹. Ya será menos. Por su parte el realizador no duda en convertir su vinculación en protagonista de un documental: *Mi enemigo íntimo* (*Mein Liebster Feind*, 1999). A su manera, Herzog hizo suyas, sin citarlas, unas palabras de Billy Wilder referidas a Marilyn Monroe y la Segunda Guerra Mundial: “*Era el infierno, pero valía la pena*”.

El principio de todo, de la influencia y peso de la asociación entre ambos, como se explicita en *Mi enemigo íntimo*, se remonta a 1955, cuando un Werner Herzog de trece años de edad, alojado con su madre y un hermano en una pensión de Munich, coincide con Klaus Kinski, por entonces dando sus primeros pasos en la profesión (su debut teatral se produce en 1945 y el cinematográfico acaeció en 1948), con veintinueve años y cinco o seis films en su filmografía. Un actor inseguro, dotado de un temperamento mercurial, turbulento. Ninguno de los dos sabía en esos momentos cuál sería su futuro en común:

¹ Klaus Kinski, *Yo necesito amor*, Tusquets Ed., Barcelona, 1992.

un consorcio ebullitivo e intenso, alimentado por la atracción y el rechazo, el amor y el odio. Esa oposición se aviene bien en un aspecto de su relación creativa: el estatuto de observador de Herzog, que, sin ser neutral, ni juzga ni condena, versus (o complementado por) un Klaus Kinski que se involucra en la construcción de su personaje, identificándose con él, incluso viviéndolo. Su proteica personalidad no deja indiferente. Jamás. A nadie. Y Herzog lo suscribe en su obra, un homenaje (envenenado) al comediante, en modo alguno complaciente (a veces incluso lacerante), aunque también un lírico tributo a un actor único, poseedor de lo que los franceses llaman *une belle gueule*: pero asimismo un retrato del propio cineasta, no solo en su forma de encarar su trabajo, igualmente de sus inquietudes y obsesiones. ¿Ángel o demonio? Posiblemente Kinski administra ambas categorías. Y pese a la subjetividad a ultranza sancionada por Herzog (huye de la objetividad como de la peste), su nudosa personalidad sigue siendo un indescifrado enigma. Con fama -merecida- de inaguantable, irascible (las pruebas no escasean: los rifirrafes con diversos directores, productores, actores... lo refrendan, y el documental lo remacha). Una curiosidad: las dos actrices que comparecen en **Mi enemigo íntimo** (Claudia Cardinale y Eva Mattes) elogian su ternura, afabilidad y sensibilidad, en consonancia con la declaración de vulnerabilidad, búsqueda de afecto y comprensión, que reitera en su autobiografía... a menudo oscurecida por aquellos accesos de ira que forjaron su leyenda, ese carácter dual que siempre le ha acompañado. Y el film lo ratifica (...): es una obra en primera persona, emotiva y confesional, que testimonia la compleja personalidad del actor y las difíciles relaciones que mantuvo con Herzog. Al fin y al cabo - parece deducirse- no hay tanta diferencia entre un genio y un demente, un concepto ya sobrevalorado por los surrealistas, expertos -como Herzog- en combinar ficción y realidad. (...) Aparte de la poderosa implicación de Werner Herzog, de enmarcar las cimas de la virulencia entre ambos u otros miembros del equipo (cf. Kinski anuncia que abandona el rodaje, Herzog le amenaza con alojarle ocho balas en el cuerpo y destinar la novena para él; o la propuesta de unos indios que, hartos de las humillaciones padecidas, proponen asesinar a Kinski al finalizar el rodaje en la selva de **Fitzcarraldo**, 1982), el film fija su condición de cordón umbilical entre ellos, unidos por ese punto de locura que supone romper los límites, ir -y llegar- lo más lejos posible, como indica ese "*me hundo contigo*" que el actor le dirige a su director durante la titánica aventura de **Fitzcarraldo**. Y, en fin, la complejidad, la intensidad de su relación de amigos/enemigos (véanse las enternecedoras imágenes de su reencuentro en el festival de Telluride) avalan los lazos de una auténtica fraternidad... como advierte el propio cineasta. Esta coherencia vital del realizador explica, justifica tal vez, su peripecia con Klaus Kinski, una experiencia marcada por el riesgo, tanto personal como artístico, y la desesperanza en sus cinco colaboraciones donde el protagonista fracasa siempre: se autodestruye al carecer de capacidad intelectual para enfrentar la situación (en **Woyzeck**, 1978), por ir demasiado lejos en su ambición de violar la naturaleza (*Lope de Aguirre* en **Aguirre, la cólera de Dios**, *Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972 y en **Fitzcarraldo**), por amor (en **NOSFERATU, VAMPIRO DE LA NOCHE**) o combinando el carácter de *Lope de Aguirre* y *Fizcarraldo* con el tráfico



de esclavos (en **Cobra Verde**). Un mismo actor para cinco personajes distintos, sí, pero no tan diferentes. (...)

(...) Una primera puntualización resulta pertinente. Contra lo que pudiera parecer, Werner Herzog en **NOSFERATU, VAMPIRO DE LA NOCHE** (1978) no ejecuta un remake ni pretende rehacer **Nosferatu, el vampiro** (F. W. Murnau, 1922). De hecho, es una revisión personalizada de la obra de Murnau, muy atenta a su talante visionario, que recoge su estructura narrativa dual (y simétrica: al viaje de *Jonathan Harker* a los Cárpatos, a la morada de *Drácula*, se corresponde el recorrido inverso de éste a la ciudad de Wismar, acompañado de la peste, la invasión de ratas y la instalación del caos), a la que rinde tributo al retomar determinados momentos, situaciones, citas literales (un ejemplo: el plano de *Drácula* en la cubierta del barco) o por el maquillaje de *Drácula / Nosferatu* que hace caso omiso de la línea Universal / Hammer (aunque la imagen de *Lucy* sonámbula nos recuerda poderosamente en **La marca del vampiro -Mark of the vampire**, Tod Browning, 1935-, curiosamente una producción M.G.M.), pero tremendamente relacionada, iluminada por las constantes narrativas y plásticas de su filmografía. Herzog efectúa una relectura moderna, espoleando el onirismo y la fantasía, del mito del vampiro, dotándole de un *angst* existencial muy peculiar, haciéndole más humano (si así se puede o se quiere decir), convirtiéndole en un ser irremediablemente triste, marcado por su sed de amor, pues “*la ausencia de amor es el dolor más profundo*”. Además de otras atractivas aportaciones como el intento de *Nosferatu* de participar en el amor de la pareja *Lucy* y *Jonathan* convirtiéndose en el vértice de un deseado triángulo, o en el final en que el sacrificio de *Lucy* es baldío para la salvación de *Jonathan*, que metamorfoseado en vampiro parte a expandir la nueva epidemia, como ya ocurría en **El baile de los vampiros** (Roman Polanski, 1967).



Segunda puntualización fundamental. Herzog se aproxima al espíritu y a la letra de la novela de Bram Stoker. Por un lado al incidir en elementos de la obra como el diario de *Jonathan Harker*, el cuaderno de bitácora del capitán del navío, en el dibujo del profesor *Van Helsing*, apacible e incrédulo, ajeno a la condición de implacable y obsesivo cazador de vampiros transmitida por el cine, que rehusa la creencia en la mitología, en la superstición, pero que acabará acusado (y más o menos detenido) de (re)matar a *Drácula*. En segundo lugar, en su definición del vampiro como un ser de hechizo voluptuoso, naturaleza maligna, abrazo fatídico y repulsivo, pero que también simboliza un amor que trasciende el tiempo y el espacio; amén de soportar la maldición de la inmortalidad, tema muy presente en **Drácula de Bram Stoker** (Francis Ford Coppola, 1992), resumido en el célebre y cursi enunciado de “*he atravesado océanos de tiempo para encontrarte*”. En el film hay un apasionante trabajo sobre los mitos y su representación, un interesante estudio e interrogación acerca de los mecanismos del lenguaje y la cultura -reflexión que enlaza con el resto de la obra de Herzog, y rúbrica de lo personalizado de su trazado fílmico- y una provechosa reevaluación de la iconografía (y la cultura) del romanticismo (o de lo romántico) alemán². Expuesto al dualismo de su estructura narrativa, debe remarcarse que el plano al ralenti del vuelo del murciélago, repetido tres veces, puntúa tanto las mutaciones temáticas del film como transmite el tránsito del sueño a la realidad, de una realidad a otra; es decir, los diversos niveles, dimensiones que conjuga el film: onírico, místico y vital, correspondientes al sueño de *Lucy*, la maldición de *Jonathan* y el mordisco a *Lucy*,

2 Recordemos que el vampiro de Stoker es el mal personificado, romántico sí, pero no *esencialmente* romántico. Es pues un ser excepcional, como deja claro Herzog, que se aleja así de las volutas culteranas, del romanticismo de pose ilustrado por Coppola en su film.



respectivamente, como notaba certeramente Raphael Bassam en su reseña del film en "Ecran 79" (febrero de 1979). En un film tan extremadamente sugerente, plásticamente majestuoso, visualmente persuasivo, polisémico en virtud de la densidad del signo, ajeno a la aflictiva retórica que empapa los peores excesos de Herzog, conviene destacar la escenificación del ruinoso castillo, casi irreal, el picado que recoge el cargamento de ataúdes en el coche de caballos, la imagen de *Lucy* de espaldas, entre las cruces de las tumbas del cementerio, situada frente al mar, la última cena festiva (probablemente un guiño a Georges Bataille) de un grupo de apestados rodeados de ratas, el acercamiento / ataque de *Drácula* al encamado *Jonathan* en el castillo y, sobre todo, la secuencia de amor y muerte, de atracción y rechazo, de exquisito tacto fetichista, entre *Lucy* y *Nosferatu*, donde ella se entrega a él con una mezcla de horror y deleite sensual... que acabará contaminando, llevando a la destrucción al vampiro por mor de la luz solar, de un sol naranja y artificial, como manda la tradición (esto es, "una mujer limpia de corazón le hace olvidar el canto del gallo"). Aunque, una vez más, Herzog soslaye las convenciones del género al evitar que su cuerpo se descomponga, al igual que no ha hecho de él un Don Juan de ultratumba, o...

Es imposible no incidir en uno de sus réditos capitales, la interpretación de Klaus Kinski, matizada y expeditiva, que impone la distanciaci3n sin excluir cierta empatía, realizada por el trabajo con todo su cuerpo, rostro, voz y hasta el último de sus huesos, magnificado por su azulada lividez, convocando lo patético sin sacrificar lo sublime y ello sin apartarse de lo hórrido. Un notable ejemplo de lo que puede (y debe) ser un remake. (...)

Texto (extractos):

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

Ramón Freixas, "Nosferatu, vampiro de la noche", en dossier "100 años de Drácula", rev. Dirigido, abril 1997.

(...) Hay muchas diferencias entre el *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau y el de Werner Herzog, pero la que más me interesa es que mientras el primero rodó un film inmerso en el movimiento expresionista, el segundo lo hizo en la década de los años setenta evocando figuras y nociones del romanticismo considerándolas como el punto de partida de la época moderna (diciéndolo con otras palabras: considerando el romanticismo como nuestro clasicismo, lejos del intento de ruptura con él que supuso el expresionismo). No se trata de discutir si Herzog es un cineasta romántico o no, pero en su **NOSFERATU, VAMPIRO DE LA NOCHE** propuso su propia revisitación del tema del vampirismo reconstruyendo algunos de los elementos sustanciales del movimiento romántico. Para empezar, el sueño, cuyo tratamiento está aquí más próximo, para entendernos, a Hoffmann y a Nerval que a Quevedo. Para los grandes escritores románticos, el sueño estaba vinculado, a diferencia de lo que sucedía con los clásicos, antes con la vida que con la muerte. Y en **NOSFERATU...** los sueños tienen una importancia no sólo dramática, de cara al desarrollo del relato, sino también conceptual y como representación de un entendimiento de la existencia, como una prueba de vida, de que se está vivo: sueña *Jonathan Harker* (Bruno Ganz) y sueña su esposa *Lucy* (Isabelle Adjani); sus sueños hacen progresar el relato, mezclan lo real con lo soñado, la pesadilla con la vigilia (*Jonathan* escribe en su diario que parece como si el castillo donde se encuentra formara parte de un sueño), e incluso relacionan en la distancia a uno con otra; y el sacrificio final de *Lucy*, tendida como víctima en el lecho durante la duermevela de su vampirización, no es una entrega voluntaria a la muerte, sino un modo de lograr que la vida de los demás (en especial la de *Jonathan*) recupere su sentido: la unión de sueño y amor es otra figura del romanticismo (el hecho de que el conde *Drácula*/Klaus Kinski muera es un triunfo de *Lucy*; pero si se tiene en cuenta que después *Jonathan* se transforma a su vez en vampiro, no parece imaginable un final más duro, amargo y escéptico: aquí es donde entra la idea de la modernidad negando la salida del despertar del sueño a la vida por amor, con *Jonathan* alejándose a caballo en plano general mientras en la banda sonora suena un fragmento del bellissimo "Sanctus" de Gounod: por cierto, un gran músico romántico; tampoco es casual que el Wagner de "El oro del Rhin" adquiera protagonismo sonoro en dos ocasiones); téngase en cuenta además que el propio *Van Helsing* es detenido por haber clavado una estaca en el pecho del vampiro; eso podría ser visto como una burla, como una parodia postmoderna, pero la situación pulsa un aspecto de la personalidad de Herzog no siempre sacado a la luz: su racionalismo. Es sabido que a los escritores románticos les agradaba, como a los pintores y a los músicos, la idea de un universo vivo, en evolución, para pensar en él desde el propio



interior de éste: de ahí, entre otras cosas, la importancia que el paisaje tenía en sus obras, y que nunca era un marco de fondo sino, por así decirlo, un organismo vivo. Y el paisaje vivo es fundamental en el film; es cierto que siempre ha tenido un gran protagonismo en el cine de Herzog, pero en **NOSFERATU...** el cineasta quiso darle un poder de sugerencia que hiciera notar que forma un solo cuerpo con los actores (con su recitado, sus gestos, sus movimientos y sus miradas) y con la música, y despertara asociaciones con las figuras más difundidas del romanticismo (entre ellas la atracción del abismo: cuando *Jonathan* viaja en caballo a los Cárpatos pasa por un camino estrecho entre montañas, a cuyo fondo se divisa un río y saltos de agua, y la construcción de los encuadres y la actitud del personaje traen a la memoria inevitablemente esa atracción; merece considerarse que los actores parecen haber sido encargados de poner en evidencia las continuas asociaciones del film con el romanticismo, como si fueran sus herederos forzados tratando de representar fuera de tiempo su imaginaria, o intermediarios entre ella y la modernidad representada por Werner Herzog: “*el tiempo es un abismo, profundo como mis noches*”, escribe también *Jonathan* en su diario); lo mismo sucede con las apariciones de los zingáros, o las dos veces que se muestra el exterior del castillo del conde *Drácula* (planos construidos a la sombra de Böecklin), o en el momento en que *Jonathan* recorre los pasillos de ese castillo con paredes de cal sucia bajo la invocación de la soledad, de lo tetro. Herzog sabe bien que no había romanticismo sin sombra, aunque se trate de una reconstrucción, entendida tanto en su sentido tradicional (en relación con el cuerpo) cuanto en lo que se refiere a las zonas oscuras del relato. Por lo tanto, su **NOSFERATU...** también contiene alusiones a la sombra: en el juego expresionista que precede a algunas apariciones de *Drácula* (es memorable la que se proyecta, primero, sobre los edificios del puerto, y más tarde sobre la casa de *Jonathan* y su esposa), y a la cortina oscura que el cineasta hace correr, a la manera de un inexistente fundido en negro, entre algunas secuencias y otras, sin conferirles



en ningún momento la función de elipsis narrativa (todo lo relacionado con la epidemia de peste que asola la ciudad, desde las imágenes de *Drácula* descargando del navío los féretros hasta el paso de los cortejos fúnebres por las calles y las plazas); y mientras sobre el juego recae la labor de evocar fantasmagóricamente la imaginería de una época, esas cortinas oscuras que hacen invisibles ciertas zonas del relato se encargan de introducir la necesaria inquietud a propósito de las transformaciones que experimenta la realidad desde la llegada del vampiro: constituyen el testimonio de una presencia (el conde) a través de imágenes que son consecuencia de ella, del mismo modo que en el *Drácula* de Terence Fisher la caída de las hojas otoñales en el balcón del dormitorio de *Lucy* eran señales de una llegada. Sueños, reclamos musicales, sombras escénicas y sombras narrativas, naturaleza viva; un muerto que busca la manera de perpetuarse en la vida, una pareja amenazada por un muerto que continúa estando vivo, un sacrificio por amor, la luz asociada con la vida, la oscuridad vinculada a la muerte, la atracción del abismo ... Diríase que el **NOSFERATU...** de Herzog contiene un catálogo de figuras del espíritu romántico (literario, musical y pictórico), pero esta vez no se trata de una maniobra divulgadora sino de la inmersión del autor en un mundo que le es particularmente grato, como lo demuestra esa inaudita escena, digna de un apocalipsis ballardiano, en la que un grupo de hombres y mujeres celebran su particular *carpe diem* rodeados de ratas y bajo la amenaza de la peste (...).

Texto (extractos):

José María Latorre, "Nosferatu, vampiro de la noche: páginas del diario de Jonathan", en sección "Última sesión", rev. Dirigido, octubre 2005.



(...) Evidentemente, la película de Werner Herzog más identificable con una idea canónica del cine de género es **NOSFERATU, VAMPIRO DE LA NOCHE**. En gran parte, por su iconografía alusiva a las convenciones más recurrentes del cine de vampiros: castillos, ataúdes, estacas, ratas, paisajes brumosos, ambientación decimonónica... Pero, fundamentalmente, por ser una adaptación legal del "Drácula" de Bram Stoker, a diferencia de su modelo, **Nosferatu, el vampiro**, en una época en que la figura del conde *Drácula* revelaba su fatiga a través de su éxtasis filmico-mitológico -cf. *Drácula* (*Dracula*, John Badham, 1979)- y de una significativa muestra de decadencia *pop* -**Amor al primer mordisco**, *Love at First Bite*, Stan Dragoti, 1979)-, si bien el *Nosferatu* de Herzog rompe con el género y sus tempos culturales. Las películas sobre / con el conde *Drácula* constituyen, incluso las peores, un estudiado entramado narrativo destinado a ensalzar el hipnótico protagonismo del conde *Drácula*. El rey de los vampiros, aristócrata decadente y perverso al estilo de Lord Byron, posee unos refinados modales y un irresistible atractivo para las mujeres. No obstante, el verdadero atractivo del personaje, el que ha fascinado a millones de espectadores a lo largo de varias generaciones, reside en su espantosa maldad o, mejor aún, en la tupida aura de suprema amoralidad que le circunda, disfrazada cínicamente de educación y encanto. El rey de los no-muertos es un monstruo sin posibilidad de redención, poseedor de una astucia fruto de la sabiduría acumulada durante siglos, y cuya única meta es la profanación de todos los valores civilizados que parece representar. Por el contrario, el conde *Drácula* de **NOSFERATU, VAMPIRO DE LA NOCHE** -encarnado por un Klaus Kinski superlativo que, curiosamente interpretó a *Renfield* en **El conde Drácula** (Jesús Franco, 1970)- es una figura frágil y hasta cierto punto patética, que a pesar de sus repelente aspecto carece de la flamígera aura de maldad inhumana del conde *Orlock* (Max Schreck) en

el *Nosferatu* de Murnau. Asimismo, *Lucy* (Isabelle Adjani), la devota esposa de *Jonathan* (Bruno Ganz), que en última instancia, se sacrifica a *Drácula* en un intento de salvar a su marido, se nos antoja esa “fuerza superior” (el amor) que sedujo a los románticos del siglo XIX -y que tanta influencia tiene en el film de Murnau- rodeado de un extraño sentimiento de admiración hacia ese cuerpo femenino atemperado por la gélida caricia de la muerte. Por otra parte, esta *Lucy* triunfante sobre el Mal sería el símbolo del Orden, en una lectura feminista que la convertiría en la auténtica heroína del relato. De esta forma, la película de Herzog, como reelaboración de la cinta de 1922 dirigida por F.W. Murnau, insinúa una especie de lucha erótica entre la mujer y el no-muerto, si bien *Lucy* y *Drácula* no se sienten atraídos el uno al otro; de hecho, se repelen entre sí, como lo demuestra su primera reunión en el tocador de *Lucy*. No obstante, en un giro dramático tremendamente llamativo, la batalla entre ambos es por *Jonathan*, el objeto de deseo de cada uno. Su sacrificio no es más que un intento desesperado por parte de *Lucy* para evitar que *Drácula* posea el alma de su marido. La posición de *Jonathan* como héroe y objeto de deseo le obliga a elegir, en última instancia, a quién prefiere. De esta manera, la película de Herzog hace más vigoroso el drama que desarrolló su modelo, cuyas pinceladas homoeróticas y misóginas se hallan disimuladas por su sobresaliente mezcla de naturalismo y expresionismo. Werner Herzog plantea el vampirismo desde la óptica revolucionaria de la liberación existencial. Gracias a su condición de sobrenatural, el vampiro destruye los valores vigentes de la razón platónica: desafía las leyes del hombre y de la naturaleza, situándose más allá del bien y del mal, de lo material y de lo fantástico, sin ataduras éticas o físicas, prisionero y señor de sus deseos y necesidades; su sombría exaltación de la vida -o de la no-vida-, su amor por ella en su más completo desarrollo. Una idea que entusiasma tanto a Herzog que muestra a su *Jonathan* vampirizado como a un héroe que cabalga veloz hacia el horizonte -mientras oímos, muy significativamente, el “Sanctus” de Charles Gounod-, cruzando una árida tundra convertido en una versión más fuerte y aterradora del vampiro original. Y en ese detalle es donde Herzog acaba poniendo su sello más personal. (...)

Texto (extractos):

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



Viernes 31 enero

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

WOYZECK

(1979) Alemania

80 min.

Título Original.- *Woyzeck*. **Directory Guión.-** *Werner Herzog*. **Argumento.-** La obra de teatro homónima (1836) de Georg Büchner. **Fotografía.-** Jörg Schmidt-Reitwein (1.66:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Beate Mainka-Jellinghaus. **Productor.-** Werner Herzog, Michael Gruskoff y Daniel Toscan du Plantier. **Producción.-** Werner Herzog Filmproduktion - Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). **Intérpretes.-** Klaus Kinski (*Woyzeck*), Eva Mattes (*Marie*), Wolfgang Reichmann (*el capitán*), Willy Semmelrogge (*el doctor*), Paul Burian (*Andres*), Josef Bierbichler (*el tambor mayor*), Dieter Augustin (*el prigionero*), Irm Hermann (*Margarita*), Volker Prechtel (*el artesano*), Rosemarie Heinikel (*Kathë*). **Estreno.-** (Francia) mayo 1979 - Festival de Cannes / (Alemania) mayo 1979 / (EE.UU.) agosto 1979.

versión original en alemán con subtítulos en español

Festival de Cannes. Mejor Actriz de Reparto (Eva Mattes)

Película nº 20 de la filmografía de Werner Herzog (de 70 como director)



Música de sala:

“Concierto nº1 para guitarra y orquesta en La mayor, op. 30”

de Mauro Giuliani (1781-1829)





(...) Sin pausa, tras **Nosferatu**, Herzog y Kinski encadenaron su siguiente colaboración, **WOYZECK**, la primera adaptación literaria emprendida por Werner Herzog a partir de la pieza teatral homónima e inacabada de George Büchner. La película impacta por su ascetismo visual (su desnuda reconstrucción histórica, sin ser intemporal -estamos en 1830- rehúye la tentación pictórica), por proponer una historia mínima (que no minimalista), por eliminar el esteticismo miserabilista consustancial a las obras del dramaturgo alemán, por incidir en la floración de sentimientos violentos (sufrimiento, rebelión, pasión...) enraizados en su protagonista, *Woyzeck* (Klaus Kinski). Se privilegia el verbo y el gesto del actor, a menudo atrapado en roles de personajes extravagantes pero aquí capaz de conjugar admirablemente tanto los sentimientos de ternura -cf. con su esposa *Marie* (Eva Mattes)-, como de mineralizar sus músculos en los momentos de mayor tensión -cf. el asesinato de *Marie*, rodado a cámara lenta y con la cámara cautiva de su expresivo rostro-. Curiosamente, uno de los leit motifs del cine de Herzog, el pulso entre la obra de Dios y la obra del hombre, existiendo, no es tan determinante como en otros títulos del cineasta, en el sentido de que la integración -o no- del protagonista en la naturaleza suele impulsar la inestabilidad (o locura) del mismo, sin menoscabo, eso sí, del antagonismo entre naturaleza y (reglamentada) sociedad que sustenta “*Woyzeck*”, no por casualidad el primer caso en la literatura alemana cuyo protagonista no pertenece ni a la nobleza ni a la burguesía. *Woyzeck*, el asesino enamorado, es un pobre diablo, vejado por todos (recordemos la secuencia pre-créditos, su constante aceleración, la bota que le retuerce el rostro ...), martirizado por el *doctor* (Willy Semmelrogge), que le somete a una terrible dieta de garbanzos, una mera cobaya para sus experimentos, manipulado por su *capitán* (Wolfgang Reichmann), finalmente engañado por su esposa ... tan solo halla consuelo y sosiego en su compañero de armas *Andrés* (Paul Burian), todo lo cual acabará con su frágil cordura. Su condición le condena, humilde don

nadie, simple buen hombre. *Woyzeck* piensa demasiado, y debido a su falta de educación los pensamientos le volverán loco. Posiblemente la fidelidad, el respeto, la plena identificación de Herzog con el texto de Büchner implican no solo contar la misma historia, sin prácticamente modificaciones, sino contarla de idéntica manera que el escritor, garantía de su universalidad y profundidad, trasladando las estampas del original a una puesta en escena de planos largos (o secuencia), desnuda de artificio, de encuadres nítidos y una composición del plano de grave belleza. Dos magníficas escenas lo corroboran: el diálogo tenso pero revelador entre *Woyzeck* y *Marie* en su habitación, luminosa y clara; el plano fijo de la muerte de *Marie*, ese crepúsculo cargado de inquietud, la mirada de ella dirigida a la aparición de la luna (“¡Qué roja está!”, comenta él, mientras ella murmulla “como un cuchillo ensangrentado”)... La turbulencia, la fragmentación, el humor terrible de Büchner asoman en la mirada de un Herzog que en 1978, en pureza, no es un romántico alemán (por muy alemán y romántico que sea), pero acaba por devenir el ojo de un romántico alemán sobre su época y, para la ocasión, sobre la nuestra, donde él parece haber desembarcado por casualidad, a imagen de su héroe. (...)

Texto (extractos):

Ramón Freixas & Joan Bassa, “Herzog, Kinski... creación, poder, delirio... entre el tormento y el éxito”, en dossier “Werner Herzog: itinerarios, ficción y documental” (1), rev. Dirigido, enero 2014.



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2020

AGRADECIMIENTOS:

GOETHE INSTITUT
MANUEL TRENZADO ROMERO
RAMÓN REINA/MANDERLEY
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN ,
JUAN CARLOS LARA Y MARTA SÁNCHEZ RUBATO)
IMPRESA DEL ARCO
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ
VALVERDE Y CELIA CALERO)
ADRIÁN DE LA FUENTE
M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
COLABORA:



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*).

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

1974 EL GRAN ÉXTASIS DEL ESCULTOR STEINER

(Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner) [documental].

EL ENIGMA DE GASPAR HAUSER *(Jeder für sich und Gott gegen alle)*.

1976 CUÁNTA MADERA PODRÍA ROER 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

[documental].

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. Noma den 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 Udaipu

(*Ja 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*) [documental].

1993 Campanas desde el abismo: Fe y Superstición 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*, 1969)

Annie Hall (1977)

Manhattan (1979)

Zelig (1983)

Broadway Danny Rose (1984)

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)

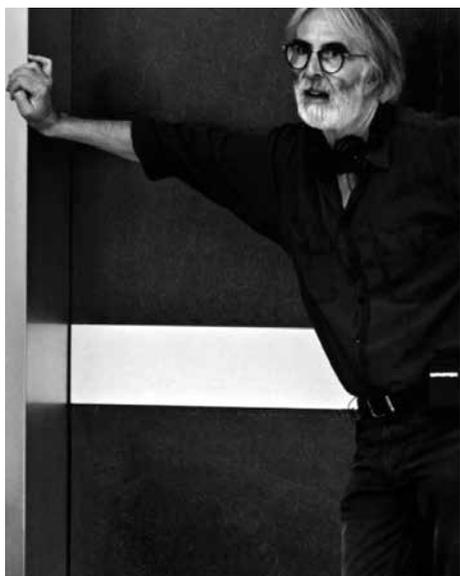
Happy together (*Chunguang zhaxie*, 1997)

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 / enero 2020)

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)

El gran éxtasis del escultor Steiner (*Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974)

El enigma de Gaspar Hauser (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974)

Cuánta madera podría roer una marmota... (*How much Wood would a Woodchuck chuck... - Beobachtungen zu einer neuen Sprache*, 1976)

Corazón de cristal (*Herz aus Glas*, 1976)

Stroszek (1977)

La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe (1977)

Nosferatu, vampiro de la noche (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979)

Woyzeck (1979)



FEBRERO 2020

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI):
WILLIAM WYLER (2ª parte: los años 40)**

Martes 4 / Tuesday 4th 21 h.

EL FORASTERO

(1940) [100 min.]

(THE WESTERNER)

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

Viernes 7 / Friday 7th 21 h.

LA CARTA

(1940) [95 min.]

(THE LETTER)

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

Martes 11 / Tuesday 11th 21 h.

LA LOBA

(1941) [116 min.]

(THE LITTLE FOXES)

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

Viernes 14 / Friday 14th 21 h.

LA SEÑORA MINIVER

(1942) [134 min.]

(MRS. MINIVER)

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

FEBRUARY 2020

**MASTERS OF CLASSIC CINEMA (XI):
WILLIAM WYLER (part 2: the 40's)**

Martes 18 / Tuesday 18th 21 h.

**LOS MEJORES AÑOS
DE NUESTRA VIDA**

(1946) [170 min.]

(THE BEST YEARS OF OUR LIVES)

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

Viernes 21 / Friday 21th 21 h.

LA HEREDERA

(1949) [115 min.]

(THE HEIRESS)

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

**Seminario "CAUTIVOS DEL
CINE" nº 35**

Miércoles 5 / Wednesday 5th 17 h.

EL CINE DE WILLIAM WYLER (II)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la
Madraza

Entrada libre hasta completar aforo / Free ad-
mission up to full room

Organiza:

Cineclub Universitario / Aula de Cine

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





UNIVERSIDAD
DE GRANADA

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

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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