



Encartes

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons

encartesanropologicos@cieras.edu.mx



Alcalá, Fabiola

Biografías en el cine de lo real de Werner Herzog. Discursos para recordar y pensar el presente

Encartes, vol. 6, núm 12, septiembre 2023-febrero 2024, pp. 113-136

Enlace: <https://encartes.mx/alcala-cine-de-lo-real-wener-herzog-formas-de-recordar>

Fabiola Alcalá ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1200-280X>

DOI: <https://doi.org/10.29340/en.v6n12.280>

Disponible en <https://encartes.mx>

REALIDADES SOCIOCULTURALES BIOGRAFÍAS EN EL CINE DE LO REAL DE WERNER HERZOG. DISCURSOS PARA RECORDAR Y PENSAR EL PRESENTE

BIOGRAPHIES IN THE CINEMATIC REALISM OF
WERNER HERZOG. DISCOURSE FOR REMEMBERING AND
THINKING ABOUT THE PRESENT

Fabiola Alcalá*

Resumen: El cine de lo real se nutre de la realidad para reflexionar sobre ella. Se distingue del documental tradicional porque no tiene pretensiones de objetividad. Werner Herzog ha realizado más de cincuenta filmes de lo real; entre ellos se encuentra una serie de retratos de personajes extraordinarios. En este texto se analizarán dos de ellos: *Meeting Gorbachev* y *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin*. Ambas películas pretenden contar una historia biográfica que tiene implicaciones en el presente. Así pues, a través de este análisis se propone reflexionar sobre las formas de recordar, sobre la entrevista y sobre la *performance* como técnicas del cine de lo real. El análisis se divide en las partes del discurso retórico: argumentos, orden y figuras retóricas, para ver cómo se construye la versión de estas historias que cuentan datos biográficos, pero también reflexionan sobre la actualidad.

Palabras claves: cine de lo real, biografía, memoria, *performance*, entrevista, Werner Herzog.

BIOGRAPHIES IN THE CINEMATIC REALISM OF WERNER HERZOG. DISCOURSE FOR
REMEMBERING AND THINKING ABOUT THE PRESENT

Abstract: Cinematic realism is fed by reality to reflect on it. It is distinguished from traditional documentaries because it does not claim to be objective. Werner Herzog has made more than 50 realism films, and among them are found a series of portraits of extraordinary characters. This text examines two of these: *Meeting Gorbachev* and *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin*. Both films seek to

* Universidad de Guadalajara.

tell a biographical story that has implications for the present. This study sets out to reflect on the ways of remembering, on the interview, and on performance in cinematic realism. The study is divided into parts of rhetoric –arguments, arrangement, and figures of speech– to see how these stories are shaped by the German filmmaker.

Keywords: cinematic realism, biography, memory, performance, interview, Werner Herzog.

INTRODUCCIÓN: EL CINE DE LO REAL

El cine de lo real es aquel que se preocupa por el problema de lo que transcurre en el mundo y la vida, no solo por intentar representarlo, sino por entender su complejidad. Como afirma Josep María Catalá, es “un tipo de cine que busca sus materiales en la realidad, en lugar de hacerlo en la ficción, que utiliza lo que ya existe en lugar de construirlo para la cámara” (2010: 48). Forman parte del cine de lo real el documental subjetivo, el film-ensayo, el falso documental, etc. Es decir, todas aquellas formas reflexivas y autorales que rebasan las pretensiones de objetividad del documental tradicional.

Este tipo de cine explica sus historias desde la primera persona. La voz, la mirada y la interacción del realizador son partes esenciales de este y hacen evidente el ejercicio performativo, que implica que todo lo que vemos en la pantalla –a pesar de provenir de la realidad– es una puesta en escena, tal y como lo señala Stella Bruzzi:

Al mismo tiempo, sentía que la teoría documental no se había mantenido al mismo nivel que la teoría crítica. Con aquello que estaba pasando más allá del cine. La práctica documental no estaba relacionándose, por ejemplo, con los trabajos de Judith Butler, o estaba comenzando a hacerlo pero solo al nivel de contenido y no de forma. Esto era importante ya que yo argumentaba en mi libro que todo documental es una *performance*, en el sentido de que lo que ves en la pantalla es fundamentalmente distinto a lo que verías si la cámara no estuviese ahí. Siempre va a ser distinto. Sin embargo, no es necesariamente falso, poco verídico, y no significa que no debes creerlo. Lo que sí es, es un reconocimiento de que la cámara está ahí. Si yo pongo una cámara aquí, tú no te convertirás en una persona completamente distinta, pero sí reaccionarás ante ella, reconociendo su presencia. Por lo tanto, lo que yo argumentaba es que lo que deberíamos estar analizando es lo que está

pasando en la pantalla. No para decir que no representa la realidad y por lo tanto fracasó, sino para crear algo distinto, que no debemos destruir (Bruzzi en Pinto Veas, 2013: 2).

El cine de lo real es, por lo tanto, un cine que asume su carácter performativo y con ello la implicación del autor. En todo filme de lo real existe un punto de vista que condiciona y transforma aquello que se presenta: lo real está supeditado a esta manera particular de ver el mundo y es expuesto con este filtro sin tratar de ocultarlo. El realizador forma parte de la película y lo hace sin disimulo, dejando clara su postura, su ideología y su participación en la puesta en escena. Estas características resultan claramente en oposición al documental tradicional que, por el contrario, conlleva pretensiones de objetividad y neutralidad.

Uno de los cineastas que ha llevado a cabo una gran cantidad de piezas de carácter subjetivo, ensayístico e incluso de falso documental es Werner Herzog, por lo que su trabajo puede y debe entenderse como cine de lo real (Alcalá, 2013). Esto significa que sus películas documentales se valen de materiales reales que son reapropiados y transformados para crear un sentido diferente, siempre desde su perspectiva, y de esta manera se construye una filmografía con características propias en la que el realizador es un personaje más de las historias que cuenta. El cineasta alemán, para referirse a sus películas, suele utilizar la frase “I am my films” (“yo soy mis películas”), poniendo ese énfasis en el sujeto que filma y no en aquello que es filmado.

En sus recientes producciones encontramos historias de vida o filmes biográficos que parten del relato individual, pero que ayudan a pensar sobre temas más universales que rebasan el caso específico. En este texto analizaremos dos de ellos: *Meeting Gorbachev* (Werner Herzog y André Singer, 2018) y *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin* (Werner Herzog, 2019). En estas películas la puesta en escena o *performance* permite crear una reflexión sobre el pasado, el presente y sus tensiones, al poner en evidencia el funcionamiento de los mecanismos para recordar y sus usos en el cine de lo real como parte de un discurso en el que el cineasta y el presente también están implicados. Dos películas de una filmografía muy extensa, que se ha ido sofisticando con el tiempo y ha creado un estilo muy particular de abordar la realidad.

MEMORIA, ENTREVISTA Y PUESTA EN ESCENA

Las historias de vida en el cine tienden a ser piezas que reorganizan el pasado y le dan un nuevo sentido en el presente. Lo interesante de este viaje en el tiempo es que, además de explicar acontecimientos que ya sucedieron, visibilizan la pregunta de cómo recordamos. La memoria es el vehículo para recordar; ella se convierte en protagonista de este aparentemente ordenado ejercicio de recuperar experiencias, pero una característica importante que se debe reconocer acerca de esta es precisamente su carácter selectivo. En palabras de Tzvetan Todorov:

En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia *Funes, el memorioso*) y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. Por ello resulta profundamente desconcertante cuando se oye llamar “memoria” a la capacidad que tienen los ordenadores para conservar la información: a esta última operación le falta un rasgo constitutivo de la memoria, esto es, la selección (2000: 15-16).

El cine de lo real muestra este proceso de selección principalmente a través de testimonios que explican aquello que sucedió. En estas declaraciones ante la cámara, la selección involucra aún más elementos, ya que no solo se recuerda de forma fragmentaria lo que pasó, sino que se recupera para la creación de una película. Es un ejercicio de reescritura de lo que fue, pero pensado para ser mostrado en la pantalla.

Ese funcionamiento se asemeja al propio cine, como señalan Javier Acevedo y María Marcos:

Nuestra propia memoria funciona de forma similar al cinematógrafo: seleccionamos unos fragmentos o realidades de entre una miríada de posibilidades, escogemos percibir y recordar aquellos momentos que puedan construir una narrativa personal que se amolde a nuestro conocimiento, y automáticamente creemos que esta forma de ver la realidad refleja el movimiento puro, el devenir interno de todas las cosas (2018: 42-43).

En este marco se crea un relato-recuerdo para la cámara que puede funcionar para evocar, para reordenar, para revivir y algunas veces hasta para liberar:

El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente. En este caso, las asociaciones que acuden a mi mente dependen de la semejanza y no de la contigüidad, y más que asegurar mi propia identidad, intento buscar explicación a mis analogías. Se podrá decir entonces, en una primera aproximación, que la memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora (Todorov, 2000: 31).

Este proceso de selección puede convertirse en un proceso de sanación. El cine de lo real lo ha experimentado con frecuencia, sobre todo cuando se trata de recordar hechos dolorosos —un ejemplo emblemático puede ser *Shoah*, la película de Claude Lanzmann en la que entrevista a sobrevivientes del holocausto (Sánchez Biosca, 2001). Ante el trauma, la memoria ejemplar permite liberar, mientras que la memoria literal puede revivir acontecimientos que, si son violentos, tal vez ejerzan más aflicción que liberación y, posiblemente, se conviertan en un nuevo trauma. De ahí que este tipo de cine haya tenido que preguntarse muchas veces cómo interviene en un proceso para rememorar y qué límites éticos debe autoimponerse al acercarse al pasado.

La entrevista a profundidad, que se trata de un intercambio que exige intimidad y extrae información de la biografía del entrevistado (Marra-di, Archenti y Piovani, 2007), suele ser la herramienta más utilizada a la hora de construir historias de vida, ya que el peso del recuerdo en primera persona aporta un ingrediente de veracidad y de emotividad al relato. Se trata de darle voz a quienes vivieron el suceso. Este recurso en el cine de lo real, además de ser un mecanismo para obtener declaraciones (ya sean traumáticas o liberadoras), es un dispositivo —en términos de puesta en escena— que permite reconocer cómo se produjo dicha entrevista. El ejercicio de entrevistar es en sí mismo una empresa reflexiva, como explica Kathy Davis:

La entrevista ha llegado a ser vista más bien como una coproducción, algo construido conjuntamente con la colaboración de los participantes que tie-

nen su propio, a veces opuesto, conjunto de intereses y su estrategia para tratarlos durante la entrevista. Este cambio en la comprensión de la entrevista como una empresa reflexiva avivó entre los investigadores biográficos el interés por lo que sucedía durante las entrevistas: las rupturas en la interacción, las interpretaciones erróneas y los problemas, así como los intentos de reparar dichas rupturas, el continuo intento de seducción, y los giros inesperados que puede tomar una conversación (2003: 156).

En el cine de lo real, la puesta en escena de la entrevista involucra tanto a los entrevistados como al entrevistador y la historia personal de este último es igual de relevante que la historia que está tratando de ordenar y presentar:

La biografía personal, social o intelectual del investigador ya no se considera irrelevante a la hora de contar la historia del entrevistado (como se hacía bajo el enfoque del “sociólogo como un acercamiento a pie de página”, o en la tradición de la investigación “realista”). Al contrario, la biografía del investigador ha demostrado ser una herramienta útil no solo para explicar los procesos analíticos involucrados en la comprensión de qué es lo que ocurre en la vida del otro, sino de forma más general en la comprensión de cómo se produce el conocimiento sociológico (Davis, 2003: 157-158).

Por ello, dentro de este estudio se pretende reconocer el carácter selectivo de la memoria, particularmente la elección de recuerdos que se hace para la cámara, así como la condición de riesgo que se opone a la condición liberadora del acto de recordar. De igual modo, se busca colocar estos conceptos en el marco de la entrevista, pues de manera adicional a su función como herramienta para obtener información, que involucra la historia personal tanto del entrevistador como del entrevistado, en el cine de lo real puede entenderse como un mecanismo que hace evidentes las negociaciones y los acuerdos entre las partes al revelar el convenio existente para crear la *performance* o, en otras palabras, la película.

Las miradas, los silencios, el lugar en el que se hace la entrevista, el acomodo de los personajes, todo ello contribuye a una puesta en escena que atiende a lineamientos estéticos y cinematográficos, pero también brinda pistas para distinguir en qué condiciones se recuerda, cómo se construye la atmósfera del recuerdo filmado y qué implicaciones puede

tener recordar tal o cual hecho desde el presente y con las condiciones ya enunciadas.

DISCURSO Y PERSUASIÓN

El cine de lo real, a diferencia del cine de ficción, se construye a manera de discurso y no de relato. El discurso confiere raciocinio y/o reflexión, mientras que el relato no lo hace necesariamente, ya que este se dedica a describir, a narrar. Esta disimilitud condiciona el punto de partida para los modelos de análisis de filmes de lo real, los que deben tomar en cuenta esta condición primaria y, tal vez, renunciar a los análisis narrativos en pro de acercarse a su objeto al asumir que todo filme de lo real es un discurso retórico.

En ese sentido, dentro de este texto se recupera el modelo de análisis propuesto por Arantxa Capdevila en *El discurso persuasivo. La estructura retórica de los spots electorales* (2004). La autora plantea un análisis retórico audiovisual para estudiar *spots* electorales que, si bien no son filmes de lo real propiamente, mantienen el mismo punto de partida: la persuasión.

En dicho modelo, el discurso audiovisual se divide de la misma forma que el discurso retórico al reconocer un argumento central y varios argumentos secundarios (*inventio*), un orden que condiciona la persuasión (*dispositio*), una manera de embellecer los argumentos (*elocutio*) y una presentación ante el público (*memoria, actio*) –en este caso, la exhibición de la película–. Cada una de estas partes expone cómo se construye la estrategia de persuasión que en el *spot* electoral tiene una finalidad: convencer a la audiencia de votar por tal o cual partido político (Capdevila, 2004). No obstante, en el cine de lo real esa persuasión consiste en convencer al espectador de pensar o incluso sentir algo en particular.

En el caso de la biografía, sobre la que se fundamentan las piezas que se analizarán, la persuasión está relacionada con la historia, puesto que el filme presenta una serie de testimonios que, a manera de memorias, ayudan a organizar una versión del pasado. La finalidad de la película biográfica es tener un retrato de cómo fue la vida de tal o cual personaje, pero en ese ejercicio de reescritura pueden revelarse ideologías, puntos de vista, relaciones con el presente, etc. Pensar la historia es pensar el presente, como afirma Jacques Le Goff (1991), y la forma en la que se cuenta y se construye el discurso, señala que hay distintas versiones posibles del recuerdo. Por esta razón, si hablamos sobre las películas seleccionadas, la

historia de Mijaíl Gorbachov o de Bruce Chatwin no serían las mismas si estuvieran contadas por algún otro cineasta que no fuera Werner Herzog.

EL CINE DE LO REAL DE WERNER HERZOG

Werner Stipetic, mejor conocido como Werner Herzog, cambió su apellido ya que Herzog significa “duque” y él pretendía ser el duque del cine como Duke Ellington lo era en la música. Nació en Bavaria en 1942, se dice que creció apartado de los medios, incluso que hizo su primera llamada telefónica a los 17 años. Existe el rumor de que entró a la escuela de cine, pero no terminó la carrera. Sin embargo, se robó una cámara de cine dejando una nota: “Este es un préstamo creativo”, ya que, como afirma, el cine se hace a pie y no se aprende en la escuela. Son muy conocidas sus grandes travesías a pie y su afán por filmar en los rincones más inhóspitos del globo (Prager, 2007).

Fue parte del Nuevo Cine Alemán, firmando el manifiesto de Oberhausen al lado de cineastas como Rainer Werner Fassbinder, Wilhelm Ernst Wenders o Alexander Kluge. Para ellos, el cine alemán debía cambiar: “Matar al viejo cine y crear uno nuevo” fue la encomienda de este grupo que tenía la necesidad de reescribir la historia de una Alemania trastocada por la guerra. Cada uno de ellos, con un estilo muy particular y con preocupaciones distintas, pero con la impronta de revivir el cine de Alemania, que había sido uno de los más innovadores y potentes de la cinematografía mundial (Alcalá, 2010).

Werner Herzog comenzó su filmografía haciendo cine de lo real desde su primer cortometraje llamado *Heracles* (*Herakles*, Werner Herzog, 1962), en el que contrastó imágenes de fisiculturistas con textos del mito de Hércules, acompañados de música de jazz. Imágenes de lo real reorganizadas para proponer que los héroes contemporáneos ya no poseen las cualidades de los héroes clásicos. Desde entonces a la fecha ha realizado varios filmes con características del cine de lo real: ensayos como *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971), falsos documentales como *The Wild Blue Yonder* (Werner Herzog, 2005), y una larga lista de retratos biográficos como *Little Dieter Needs to Fly* (Werner Herzog, 1997), y como los dos que se estudian en esta investigación.¹

¹ La obra del cineasta alemán es bastante extensa, más de 60 películas, por lo que se decidió centrarse en las dos que son el caso de estudio y solo hacer referencia a otros títulos

En el terreno de la biografía, la selección de sus personajes se parece mucho a la de sus ficciones: o se aproxima a historias de héroes disparatados y locos como Aguirre y Fitzcarraldo; o a personajes auténticos, puros y románticos como Kaspar Hauser. Las características del primer grupo las podemos observar en Timothy Treadwell, el activista que pretendía cuidar a los osos en una reserva protegida de Alaska y que fue protagonista de *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005). Así como en Gene Scott, el pastor que tenía un programa de televisión en el que insultaba a sus fieles por no donar suficiente dinero a la iglesia en *God's Angry Man (Glaube und Wahrung)*, Werner Herzog, 1981). Como ejemplo del segundo grupo encontramos a Fini Straubinger, una mujer ciega y sorda que enseña a otros a comunicarse a través de las manos en *Land of Silence and Darkness (Land des Schweigens und der Dunkelheit)*, Werner Herzog, 1971). Y a Walter Steiner, el carpintero que además fue campeón de salto de esquí en *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner (Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner)*, Werner Herzog, 1974).

Todos estos personajes tienen algo de extraordinario. Algunos son arriesgados, intrépidos, fanáticos, únicos. Parecen seres mitológicos extraídos de novelas clásicas y no de islas, desiertos, polos, cuevas y ciudades; lugares de todo el globo en los que el cineasta alemán ha puesto su cámara y ha dejado ver que él, al igual que los personajes de sus películas, posee muchas de estas características. En palabras de Thomas Elsaesser: “Los héroes de Herzog no se limitan a excluir el mundo de lo común, el espacio donde la mayoría de los seres humanos organizan sus vidas, sino que existen en un vacío debido a la determinación de investigar los límites de lo que significa ser humano en cualquier medida” (1989: 220).²

En este contexto, los filmes que se analizan en este proyecto plantean las siguientes preguntas: ¿cómo es Mijaíl Gorbachov presentado desde Herzog?; desde la misma perspectiva, ¿cómo es Bruce Chatwin?, ¿qué temas se encuentran detrás de estos ejercicios biográficos para la cámara?, ¿qué relación existe entre estos retratos y el resto de su filmografía?

a manera de ejemplo; hacer una revisión de su cine documental requeriría un espacio adicional y además se ha hecho en otras ocasiones de forma rigurosa: *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed* (Cronin, 2019) y *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog* (Weinrichter, 2007).

² Traducción propia.

ANÁLISIS DE *MEETING GORBACHEV* Y *NOMAD: IN THE FOOTSTEPS OF BRUCE CHATWIN*

El análisis se ha dividido en las partes esenciales del discurso retórico. Se explicará cada una de ellas considerando los elementos de la memoria y de la *performance* que las condicionen. La exposición será comparativa entre los dos filmes porque se reconocen elementos en común, así como contrastes que enriquecen el estudio.

INVENTIO, LOS ARGUMENTOS

Meeting Gorbachev es una película que explica qué papel jugó Mijaíl Gorbachov en la política rusa y qué implicaciones tuvo su mandato en la política internacional y en su propia historia. Mientras que *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin* describe quién fue este explorador al recorrer los lugares que visitó y que fueron representados y detallados en sus libros.

Los argumentos centrales permiten pensar en dos piezas que dedicarán su tiempo a recordar a los dos personajes de forma tradicional. En el primer caso con el protagonista como testigo, lo cual implica que sea él quien reflexione años después sobre su carrera personal y política, sobre sus logros y sobre sus duelos. El recurso central es la entrevista, el entrevistador y el entrevistado juntos organizan la biografía.

En el segundo caso serán los otros (los que conocieron al personaje) quienes ayuden a pensar quién fue Chatwin, incluido el propio Herzog. Es un filme a manera de homenaje porque el personaje de la historia ya no está, solo quedan sus textos y los testimonios de quienes estuvieron cerca de él para explicarlo.

Parecen biografías ordinarias que cumplen con los requisitos de evocar el recuerdo a través de testimonios y/o de imágenes de archivo que ilustran escenas del pasado. Sin embargo, el papel de Herzog tiene un protagonismo interesante en ambas películas, pues deja claro que selecciona, pone adjetivos, juzga y hasta bromea con aquello que muestra. Hace visible que admira a ambos personajes, critica a sus oponentes y los presenta como héroes incomprensidos –con lo controversial que puede ser su opinión–. Este gesto condiciona lo que se rememora puesto que el punto de vista del cineasta es el que predomina en el relato.



Figura 1.
Herzog y Gorbachov
(*Meeting Gorbachev*, 2018)



Figura 2.
Herzog y Chatwin
(*Nomad: In the Footsteps of
Bruce Chatwin*, 2019)

La selección de los recuerdos que se exponen está hecha desde el entrevistador y muchas veces dice más de este que de los personajes a quienes entrevista. Esta guía también revela la condición no lineal de la memoria, como afirma Elizabeth Jelin: “Hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos y disyunciones, así como lugares de encuentro y aún de ‘integración’. La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción” (2002: 17). La entrevista ayuda a poner en cámara estas características y así es como se presentan los argumentos.

DISPOSITIO, EL ORDEN

Meeting Gorbachev está organizada por temas: primero se explica cómo fue la infancia del exlíder soviético, después cómo entró al Partido Comunista y a la política rusa, qué hizo como líder, cómo creó la perestroika, cómo desarrolló su política para deshacerse del armamento nuclear y cómo vivió sucesos como la tragedia de Chernóbil, la caída de la cortina de hierro

y el golpe de Estado que sería el final de la Unión Soviética. En los últimos momentos del filme también habla de su mujer, la enfermedad que padeció y su muerte.

Por su parte, *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin* se organiza por capítulos. Es una pieza más poética que biográfica y eso se puede observar por la manera en la que se nombran dichos capítulos: “En la piel del brontosaurio”, “Paisajes del alma”, “Canciones de la tierra”, “Alternativa nómada”, “Viaje al final del mundo”, “La mochila de Chatwin”, “Cobra Verde” y “El libro está cerrado”.³

El orden de *Meeting Gorbachev* parece seguir el de cualquier documento biográfico-cronológico, puesto que las escenas —construidas con imágenes de archivo, entrevistas a otros líderes y políticos, así como con la propia entrevista a Gorbachov— ayudan a explicar cada etapa de la vida del líder soviético. No obstante, resulta interesante y diferente el final de la película en el que Herzog propone una lectura de duelo doble: por un lado, la desintegración de la Unión Soviética y, por el otro, la muerte de Raísa, la mujer de Gorbachov.

El duelo por la pérdida de su esposa muestra a un personaje herido, triste, desolado. Las escenas de dolor servirán para recordar a Raísa, pero también resultan útiles como espejo de la enorme pena de haber visto la destrucción ante sus ojos del proyecto político y social por el que tanto había luchado. El recuerdo de ambas pérdidas es sumamente doloroso. Cuando Herzog le pregunta qué significó el final de la Unión Soviética para él, Gorbachov contesta “aún duele” y se sumerge en un silencio cargado de tristeza. La cámara sigue grabando y su expresión dice mucho más que cualquier respuesta.

En *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin*, los capítulos rompen con la idea cronológica y proponen una lectura fragmentaria de una vida al servicio de andar a pie, de explorar y de narrar. Cada capítulo tiene poco que ver con el anterior o estrictamente con la biografía. Más bien se detiene en alguna idea, lugar, interés o hasta objeto compartido entre el explorador y el cineasta, como su mochila. Todo el filme parece explicar por qué

³ Traducción propia. Nombres originales de los capítulos: “The Skin of the brontosaurus”, “The Landscapes of the Soul”, “Songs of Songlines”, “The Nomadic Alternative”, “Journey to the End of the World”, “Chatwin’s Rucksack”, “Cobra Verde” y “The Book is Closed”.

Herzog encontraba tan interesante a Chatwin y por qué su forma de crear historias y cruzar el mundo le gusta tanto al realizador alemán.

Al igual que en *Meeting Gorbachev*, el final de la pieza es tal vez el menos tradicional en una biografía porque se habla de la enfermedad del protagonista hasta los últimos capítulos y sin demasiado énfasis. Herzog decide explicar a Chatwin por su obra antes que por ser una víctima del VIH.

Los argumentos secundarios –esos que ayudan a comprender cada tema y/o cada capítulo– estarán guiados por el entrevistador, pues es él quien sugiere las ideas o las preguntas, así como muchas veces también brinda o direcciona las respuestas. Por ejemplo, en ambas películas a los viudos (Gorbachov y Elizabeth Chandler, la esposa de Chatwin) les pregunta si aún los escuchan reír, si recuerdan sus risas. El cineasta pone el recuerdo en los labios de ambos entrevistados y ese mecanismo se repite en varias ocasiones en los dos filmes.

ELOCUITO, FIGURAS E IMÁGENES

A lo largo de estas películas es posible encontrar una serie de figuras audiovisuales que, al igual que en un discurso retórico, funcionan para embellecer y para reforzar el sentido de lo que se quiere argumentar. Esas metáforas, ironías y comparaciones refuerzan el recuerdo y sus implicaciones. En estas piezas se encontraron: *imágenes-espejo*, en las que el tema del que se habla alude a otro o plantea una clara comparación; *imágenes-humor*, en las que la ironía permite crear una síntesis de un tema más complejo y evidenciar esa complejidad; y las *imágenes-paisaje*, espacios que se vuelven metáforas de temas universales o bien de sentimientos que son propios de los personajes, pero que también alcanzan un grado de nostalgia de lo que fue y ya no es.⁴ Toda imagen cinematográfica en sí misma conlleva un pasado y un presente, toda imagen filmada ya no existe como tal y esa condición se revela en los paisajes herzogianos.

IMÁGENES-ESPEJO

En el ejercicio de recordar se revelan el presente, el pasado y sus posibles relaciones. Pensar cómo fue el gobierno de un líder político del pasado

⁴ Para una revisión detallada de estas categorías, se sugiere consultar la tesis doctoral *Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog. El caso de The White Diamond, Grizzly Man y The Wild Blue Yonder (2010)* de Fabiola Alcalá.

permite reflexionar y crear situaciones en las que lo que quede de manifiesto sea la pregunta del ahora: ¿cómo son los líderes políticos del presente? En el caso del explorador la situación es similar: pensar qué lugares visitó y qué espacios inspiraron sus libros descubre la pregunta de cuáles son los temas para el otro explorador, el que recupera la vida de Chatwin, es decir, para Herzog. En este sentido, en ambos filmes se encuentran imágenes-espejo: momentos en los que el pasado funciona para pensar el presente, buscando reflejos, ecos o resonancias entre ellos.

Por ejemplo, uno de los temas principales del gobierno de Gorbachov —que se recupera en la pieza a través de testimonios, imágenes de archivo y el propio relato del exmandatario ruso— es su labor en la destrucción del arsenal nuclear en plena Guerra Fría. Este suceso histórico, como se explica en la película, generó distintas opiniones y en su momento hubo quienes estuvieron a favor y en contra, pero la imagen-espejo se crea en las declaraciones del presente, cuando se explica que el actual presidente de Estados Unidos declaró que modernizará su arsenal nuclear, dejando claro que todo aquel esfuerzo está a punto de irse al olvido. Resulta interesante cómo los debates y las opiniones de entonces siguen vigentes, como si se estuviera en el mismo lugar, sin tomar en cuenta el paso del tiempo.

En el caso de *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin*, las imágenes-espejo se producen cuando se compara el trabajo de Chatwin con el de Herzog, como se aprecia en las figuras 3 y 4. Ambos se interesan por la mitología, por las tribus olvidadas y sus tradiciones, por los espacios poco explorados y desconocidos del mundo. El filme construye este paralelismo casi desde el primer minuto y las imágenes-espejo se logran cada que se combinan imágenes del presente que pretenden señalar los lugares en los que se interesó el explorador con las imágenes de los filmes de Herzog.⁵ Este ejercicio compuesto de momentos y detalles desordenados se asemeja

⁵ Herzog suele utilizar imágenes o referencias a sus obras anteriores en su cine para crear una sensación de unidad. En *Meeting Gorbachev*, utiliza un fragmento de *Lessons of Darkness* (*Lektionen in Finsternis*, Werner Herzog, 1992) para ilustrar el tema de la guerra del Golfo, que representa el final de la Guerra Fría. El uso de estas imágenes es contextual y no tienen la intención de los fragmentos utilizados como imágenes-espejo en *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin*, pero sí refuerzan la idea de que cada filme es una parte de la película herzogiana entera.

Figura 3.

Fotograma de *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin* (2019)



Figura 4.

Fotograma de *Where the Green Ants Dream* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984)



al proceder de la memoria que, como se mencionó, es selectiva y fragmentaria, y regresa a los mismos lugares.

IMÁGENES-HUMOR

La ironía es una de las figuras más habituales en la filmografía herzogiana (Alcalá, 2017), a través del humor irónico el cineasta alemán reflexiona sobre temas complejos y serios que requieren ser repensados. Un ejemplo de ello se encuentra en *The Flying Doctors of East Africa* (*Die fliegenden Ärzte von Ostafrika*, Werner Herzog, 1970), pues muestra cómo los aborígenes de la zona no identificaban la representación de los mosquitos que causan una grave infección en los ojos porque en las láminas que les presentan los médicos tanto los mosquitos como los ojos eran demasiado grandes. Los africanos dicen no tener ese problema porque en la zona no existen mosquitos de ese tamaño. La voz en *off* explica que los miembros de la tribu no son estúpidos, sino que para ellos no tiene sentido una lámina que separa un ojo del rostro y multiplica su tamaño. La escena resulta irónica

y la figura permite pensar en algo tan complejo como la necesidad de entender al otro antes de intentar ayudarlo, es decir, la necesidad de saber comunicarnos:

Después de mostrarnos los resultados de su experimento, la narración de Herzog concluye recordándonos que su intención no era demostrar que estos africanos eran estúpidos, sino que ellos ven algo diferente a lo que nosotros vemos, incluso cuando tenemos imágenes idénticas ante nuestros ojos. El narrador de Herzog añade: “Después de siglos de dominio colonial en África, aún ahora no hemos llegado al comienzo de saber cómo comunicarnos. Si realmente queremos ayudar, debemos volver a empezar con este tipo de comunicación, justo desde el principio” (Prager, 2007: 173-174).⁶

En las películas revisadas en esta investigación también hay varias escenas irónicas que tienen esta fuerza reflexiva. En *Meeting Gorbachev* se explica la histórica reunión entre Gorbachov y Ronald Reagan en Reikiavik, Islandia. Aquella casa, en la que actualmente los turistas se hacen fotografías imitando el apretón de manos, fue el escenario en el que se creó la imagen de la tregua entre las dos naciones. El hecho de recalcar que ahí acuden los turistas a imitar la escena resulta hilarante; pero, al mismo tiempo, es un gesto cargado de nostalgia, pues hace alusión a una paz que tuvo consecuencias para el personaje y para el mundo.

Otra escena de imágenes irónicas en *Meeting Gorbachev* es la de los funerales, en la que parece ficción cómo van muriendo los distintos líderes soviéticos en tan poco tiempo y cómo se celebran sus pomposos funerales casi idénticos, uno tras otro. Primero Leonid Brézhnev, después Yuri Andrópov y por último Konstantín Chernenko. Las imágenes se repiten revelando el protocolo: aquel al que le dan el pésame será el siguiente líder. Así se muestra cómo, después del enfermo Chernenko, fue a Gorbachov a quien se dirigieron las condolencias y, por lo tanto, su momento de subir al poder. En la repetición y en esa sensación de que hay alguien más que organiza la escena se encuentra la ironía.

Un fragmento más que corresponde a este tipo de imágenes es el que muestra las noticias austríacas del día en que se abrieron las fronteras de

⁶ Traducción propia.



Figura 5 A, B. El apretón de manos en Reikiavik, Islandia (*Meeting Gorbachev*, 2018)

Hungría. La nota sobre cómo se estaba cortando el alambre de púas de la frontera –símbolo del inicio de la reunificación– fue breve y se dio paso a un reportaje mucho más extenso sobre una plaga de babosas que podrían ser erradicadas con cerveza. Herzog utiliza esta escena para explicar que no muchos estaban conscientes de lo que significaba ese gesto y mucho menos de su valor histórico.



Figura 6 A, B. Noticias del día 19 de agosto de 1989 (*Meeting Gorbachev*, 2018)

En *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin*, las imágenes irónicas se producen en boca del propio Herzog. Una muestra es que después de explicar cómo el punto de partida del explorador fue un trozo de piel que había en casa de su abuela y que su familia afirmaba era de un brontosaurio, el cineasta explica que era de un tipo de oso perezoso, recalcando el error.

Este apunte deja claro que la motivación para el explorador fue un dato falso y que tal vez por eso había que ponerse en marcha.

Otro momento irónico en *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin* surge cuando se entrevista a un especialista de la cultura aborígen australiana sobre los *songlines* y mientras él está hablando apasionadamente de su belleza y majestuosidad, Herzog lo interrumpe y le pregunta si están a la altura de Verdi o de Wagner. La pregunta puede causar gracia, pero a la vez pone sobre la mesa la gran diferencia con la que se ha tratado la música aborígen y la música clásica occidental. Herzog en sus películas mezcla música clásica y música autóctona, poniendo siempre su valor y su belleza a la par. La ironía busca equiparar su sublime belleza.

IMÁGENES-PAISAJE

El cine de Herzog siempre se ha caracterizado por el uso del paisaje desde una perspectiva romántica, como afirma Umberto Eco:

[El romanticismo] es una época de viajeros ansiosos de conocer nuevos paisajes y nuevas costumbres, pero no por ansia de conquista, como había ocurrido en los siglos anteriores, sino para experimentar nuevos placeres y nuevas emociones. Se desarrolla así un gusto por lo exótico, lo interesante, lo curioso, lo diferente, lo sorprendente. Nace en este periodo lo que podríamos denominar “poética de las montañas”: el viajero que se aventura en la travesía de los Alpes se siente fascinado por rocas inaccesibles, glaciares sin fin, abismos sin fondo, extensiones sin límites (2004: 282).

El espíritu del romanticismo se cuela a los paisajes herzogianos en casi todos sus filmes al convertir a los escenarios naturales en metáforas de la otra naturaleza que interesa mucho más al cineasta: la naturaleza humana. En el paisaje romántico se respira un halo de nostalgia de lo que ya no es.

En *Meeting Gorbachev*, los grandes paisajes se encuentran principalmente en el archivo, en los campos que sembraba Gorbachov junto a su padre; asimismo en las imágenes extraordinarias de la caída del muro o de la toma de los tanques por los civiles en el golpe de Estado. Son imágenes de espacios que ya no existen y que históricamente tienen un significado enorme, pero también en la propia vida del exmandatario soviético, ya que para él estos espacios tomados representan sus propias pérdidas y derrotas.

En el caso de *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin*, los paisajes son —como en otras películas de Herzog— escenarios en los que el viento, la niebla o la nieve se convierten en voces poéticas; con ellas la historia que se está contando pasa a un segundo plano y se abre a un momento sensorial particular. Son momentos de éxtasis, como define Brad Prager:

Si se relaciona tal grandeza con la intuición de lo bello (como Immanuel Kant diría, uno tiene la sensación de que un proyecto o plan de la naturaleza está siendo plasmado en los mismos contornos del mundo descrito en la obra) o, si se relaciona con la sensación de lo sublime (la idea de que las imágenes y sonidos descritos exceden nuestra capacidad para comprenderlos, debido tanto a su grandeza como a su dinamismo), verdaderamente existe algo que puede ser descrito como “éxtasis” en muchas de las películas de Herzog (2007: 7).⁷

Son los desiertos, los bosques y las cuevas, testigos de la vida y los pasos de Chatwin y del cineasta: ambos pisaron los mismos lugares y se preocuparon por contar que la humanidad no es totalmente urbana y occidental, y que no siempre fue sedentaria. Como afirman Sebastián Francisco y Fidel González: “La naturaleza nos recuerda que no tenemos el control, que nuestra vida y nuestra muerte dependen de los caprichosos designios de esa naturaleza que quizás sea la divinidad mayor del teísmo herzogiano” (2018: 189).

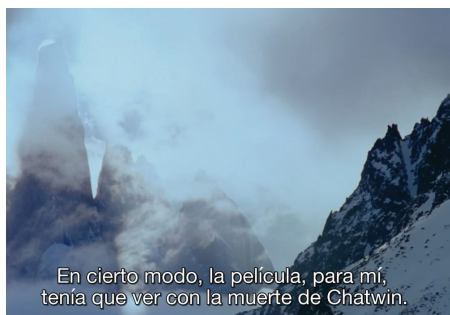


Figura 7 A, B. Imágenes-paisaje en *Scream of Stone* (1991)

⁷ Traducción propia.

APUNTES FINALES

La memoria es selectiva en sí misma, pero cuando se trata de recordar para el cine, el entrevistador tiene un peso casi tan grande como el entrevistado: muchas veces es él quien pone los recuerdos en boca de ellos. Este gesto sería imposible para los cineastas que buscan la verdad, pero Herzog se desmarca de este grupo y crea sus propias verdades priorizando su película. Su gran película, porque parece que su obra se parece más a sí misma que a otras posibles referencias y/o contextos.

Gorbachov y Chatwin se suman a los héroes trágicos de la filmografía herzogiana, son parte de esa gran película sobre la condición humana. Ambos tienen cualidades extraordinarias y realizan hazañas asombrosas, pero son derrotados por grandes enemigos como el sistema y el VIH. Gorbachov, al igual que Aguirre o Fitzcarraldo —nos dice Herzog—, pretende hacer algo extraordinario, visionario, y el proyecto en sí acabará con él mismo. Chatwin, por su parte, se suma al grupo de seres que ven más allá, personajes místicos capaces de conquistar a la naturaleza y también de regresar a ella.

Aunque ambos filmes se presentan como biografías tradicionales, en realidad son piezas de corte más ensayístico (cine de lo real) en las que Herzog brinda su opinión sobre ellos y propone reflexiones paralelas. En *Meeting Gorbachev*, reconoce abiertamente que él ama al personaje porque le debe la unificación alemana y porque cree en muchos de sus esfuerzos políticos. No es un documento biográfico con pretensiones de objetividad, es un texto escrito desde Herzog, un alemán que no representa al enemigo, como muchos otros pudieron serlo, y que ve en Gorbachov entereza, sabiduría y fuerza. Basta ver cómo se dirige a él y escuchar los apuntes que se permite en voz en *off* para alabar al exmandatario.

En *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin* es aún más evidente que más que explicar a Chatwin, su vida o su obra, Herzog hizo una pieza para homenajear a un amigo, pero también para explicarse a sí mismo en función de él. Hay una escena en el capítulo “La mochila de Chatwin” en la que habla con un alpinista sobre cómo se quedó atrapado en un alud con la mochila de Chatwin mientras rodaba *Scream of Stone* (*Schrei aus Stein*, Werner Herzog, 1991). El alpinista comienza a preguntarle por el accidente y por la película, pero Herzog lo detiene y le pide que hable de Chatwin, no de él, que el protagonista es el explorador. Aunque en muchas escenas de la película esto no sucede y parece que el realizador

es el centro del relato, así como sus filmes y sus coincidencias con el personaje principal.

Recuperar la historia de Gorbachov y la historia de Chatwin en el presente plantea una relación directa con el pasado y de ahí que se genere una serie de imágenes-espejo que permiten preguntarse cómo era y cómo es. ¿Quiénes son los nuevos Gorbachov o los nuevos Chatwin y a qué obstáculos se enfrentan?, ¿tiene el mundo contemporáneo un lugar para ellos?

El humor, provocado en la mayoría de las ocasiones por el propio Herzog, crea escenas de carácter reflexivo en las que los temas se expanden y dejan abiertos otros caminos de exploración y análisis que precisamente revelan que las historias no son tan simples y que es necesario entender los contextos para colocar aquello que se muestra. Las imágenes-humor refuerzan la necesidad de hablar de un cine de lo real que se sirve de la realidad para entenderla y no para intentar reproducirla. Son el sello de una *performance* hilarante que encuentra en el referente estos momentos surrealistas que muchos otros cineastas dejarían de lado.

Por su parte, el paisaje herzogiano tendrá implicaciones emotivas: en sus paisajes existe un dejo de nostalgia por lo que ya no es, también una emoción romántica de lo inconmensurable de la naturaleza contra lo pequeño del hombre. Estas imágenes funcionan para representar la memoria y evocar el recuerdo. Los bosques, desiertos y cuevas son los testigos del paso del tiempo. A esto se deben los planos largos que los recorren, muchas veces en cámara lenta, para tratar de registrar su testimonio.

Ambas películas se realizan a manera de homenaje y de cierre, en *Meeting Gorbachov*, Herzog le pregunta al exmandatario qué le gustaría que dijera su lápida y él responde “lo intentamos”, dejando claro que el curso que siguieron las cosas no era el previsto por el exlíder soviético, pero que había voluntad de que fueran de otra manera. Con Chatwin pasa más o menos igual, sus últimas líneas parecen ser el preámbulo de un nuevo caminar, de un texto sobre el mundo que está más allá.

El cine de lo real pretende crear una reflexión sobre la realidad y estas dos películas son una pequeña muestra de cómo a través de la narración biográfica no solo se cuenta la historia de un personaje, sino también se piensa en cómo esta se fue articulando y cuáles fueron sus consecuencias. Se puede suponer que para Gorbachov recordar puede ser doloroso, pero tal vez también sea satisfactorio este ejercicio de reivindicar su pasado per-

sonal y político. La propuesta de Herzog es la de cuestionar al espectador sobre los regímenes caídos, sobre los nuevos gobernantes y sobre la forma en la que se recuerda y se hace historia.

El homenaje a Chatwin es el de un amigo cercano, el de un colega que perdió a otro y dicha pérdida invita al propio Herzog a pensar en su caminar por el mundo y por el cine. Al realizador alemán también le agrada volver sobre sus propios pasos y volver a las mismas preguntas que atraviesan toda su filmografía: el hombre, la naturaleza, los límites, el pensamiento, etcétera.

El cine de lo real, más que un género o un tipo de documental, es una postura mucho más cercana a la modernidad en la que los sujetos que crean son igual de importantes que la realidad que filman. Pensar en los temas de los documentales de Herzog tratados por otros realizadores seguramente arrojaría productos muy distintos. En el cine de lo real los cineastas no solo filman, sino que ensayan, reflexionan, emocionan e imaginan con la realidad.



BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Fabiola (2010). “Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog. El caso de *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder*”. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra (tesis doctoral).
- (2013). “El cine de lo real: La huella de Alexander Kluge, Werner Herzog y Harun Farocki”, en Josep María Catalá (ed.). *El cine de pensamiento. Formas de la imaginación tecno-estética*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona/Universidad Jaume I/Universitat Pompeu Fabra/Universidad de Valencia, pp. 105-119.
- (2017). “Sublime-Irony on Werner Herzog’s documentary films. An analysis on *The White Diamond* and *Grizzly Man*”. *El Ojo que Piensa*, vol. 15, pp. 8-22.
- Acevedo, Javier y María Marcos (2018). “La estética de la memoria en *Tren de sombras*”. *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, vol. 26, pp. 41-53.

- Catalá, Josep María (2010). “La necesaria impureza del nuevo documental”. *Líbero*, vol. 13, núm. 25, pp. 45-56.
- Capdevila, Arantxa (2004). *El discurso persuasivo. La estructura retórica de los spots electorales en televisión*. Barcelona: Aldea Global.
- Cronin, Paul (2019). *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed*. Londres: Faber & Faber.
- Davis, Kathy (2003). “La biografía como metodología crítica”, *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, vol. 30, pp. 153-160.
- Eco, Umberto (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Elsaesser, Thomas (1989). *New German Cinema: a History*. Nuevo Brunswick: Rutgers University Press.
- Francisco, Sebastián y Fidel González (2018). “La contribución de Werner Herzog a los estudios acerca de la animalidad”, *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, vol. 25, pp. 181-192.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Le Goff, Jacques (1991). *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós.
- Marradi, Alberto, Nélide Archenti y Juan Ignacio Piovani (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Emecé.
- Pinto Veas, Iván (2013). “Stella Bruzzi. El documental como acto performativo”. *laFuga*, Primavera. <https://www.lafuga.cl/stella-bruzzi/639> (consultado el 20 de junio de 2023).
- Prager, Brad (2007). *The Cinema of Werner Herzog Aesthetic Ecstasy and Truth*. Londres: Wallflower.
- Sánchez Biosca, Vicente (2001). “Imágenes marcadas a fuego: representación y memoria de la Shoah”, *Revista Brasileira de História*, vol. 21, núm. 42, pp. 283-302.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Weinrichter, Antonio (2007). *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Ocho y Medio.

FILMOGRAFÍA

Título original: *Meeting Gorbachev*

Año: 2018

Duración: 90 minutos

Dirección: Werner Herzog y André Singer

País: Alemania

Género: Documental

Productoras: Coproducción Alemania-Reino Unido; Werner Herzog Filmproduktion, Spring Films, Mitteldeutscher Rundfunk, ARTE.

Título original: *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin*

Año: 2019

Duración: 89 minutos

Dirección: Werner Herzog

País: Estados Unidos

Género: Documental

Productoras: Werner Herzog Filmproduktion.

Fabiola Alcalá Anguiano es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Profesora investigadora del Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara y coordinadora de la Red de Investigadores de Cine de Guadalajara (REDIC). Sus principales líneas de investigación son el análisis cinematográfico, el cine documental y los estudios visuales.

CONTENIDO

Vol. 6, núm. 12, septiembre 2023-febrero 2024

<https://encartes.mx>

ISSN: 2594-2999



EDITORIAL

LA IMPORTANCIA DE CONVOCAR AL DEBATE

Renée de la Torre 1

COLOQUIOS INTERDISCIPLINARIOS

MÁS ALLÁ DE LA DECOLONIALIDAD:

DISCUSIÓN DE ALGUNOS CONCEPTOS CLAVES

David Lehmann 5

CRITICANDO LA DECOLONIALIDAD Y SU CRÍTICA

Gustavo Lins Ribeiro 35

HACIA LA CREACIÓN DE NUEVOS PARADIGMAS PARA LA INVESTIGACIÓN DE LAS DIVERSIDADES EN AMÉRICA LATINA

Regina Martínez Casas 49

LAS OTRAS VOCES DEL DECOLONIALISMO. COMENTARIO A “MÁS ALLÁ DE LA DECOLONIALIDAD: DISCUSIÓN DE ALGUNOS CONCEPTOS CLAVES” DE DAVID LEHMANN

José Eduardo Zárate Hernández 59

IDENTIDADES POLÍTICAS Y DEMOCRACIA DESDE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS, APORTES A UNA DISCUSIÓN EN LA HETEROGENEIDAD

Edgar Esquit 69

LA MOVILIZACIÓN INDÍGENA Y LA DESCOLONIZACIÓN EN AMÉRICA LATINA: ALGUNAS IDEAS PARA LA DISCUSIÓN

Santiago Bastos 87

REALIDADES SOCIOCULTURALES

BIOGRAFÍAS EN EL CINE DE LO REAL DE WERNER HERZOG.

DISCURSOS PARA RECORDAR Y PENSAR EL PRESENTE

Fabiola Alcalá 113

NORMALIZANDO LA REVOLUCIÓN. EXPERIENCIAS POLÍTICAS Y EDUCATIVAS EN LA UNIVERSIDAD-PUEBLO GUERRERENSE

Rafael Alarcón Medina
Ana Lilia Nieto Camacho 137



ENCARTES MULTIMEDIA

DULCES SANTOS: LAS DEVOCIONES A COSME Y DAMIÁN EN RÍO DE JANEIRO, BRASIL

Renata Menezes
Morena Freita
Lucas Bártolo 161

LA CONCIENCIA DE SER MIRADOS: *DAR VISTA* AL PUESTO DE TIANGUIS

Frances Paola Garnica Quiñones 175

ENTREVISTAS

ENTREVISTA CON EL ANTROPÓLOGO Y DOCUMENTALISTA COLOMBIANO FELIPE PAZ, DIRECTOR DEL MEDIOMETRAJE *PUTCHI PU*

Entrevista con Felipe Paz realizada por
Mauricio Sánchez Álvarez 197

CONTINUAR LA CONVERSACIÓN: ANTROPOLOGÍAS DEL GESTIONAR, PODERES TUTELARES Y HORIZONTALIDAD.

UNA ENTREVISTA A LA NEGRA (MARÍA GABRIELA) LUGONES

Entrevista con María Gabriela Lugones realizada por
Mario Rufer 205

DISCREPANCIAS

EL PERSPECTIVISMO: ¿UNA TEORÍA DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA ALTERIDAD?

Debaten: Gabriel Bourdin y Olivia Kindl
Modera: Arturo Gutiérrez del Ángel 211

RESEÑAS CRÍTICAS

RELIGIÓN, TEORÍAS CONSPIRATORIAS Y PANDEMIA EN EL SUR DE MÉXICO

Alejandro Rodríguez López 227

FRANTZ FANON, UN HOMBRE SIN MÁSCARAS

Blanca María Cárdenas Carrión 235

PARÍS A DIARIO: UN DIARIO PERSONAL Y SOCIOLÓGICO

Gilda Waldman 245



Ángela Renée de la Torre Castellanos

Directora de *Encartes*

Nury Salomé Aguilar Pita

Edición

Verónica Segovia González

Diseño y formación

Cecilia Palomar Verea

Isabel Orendáin

Corrección

Karla Figueroa Velasco

Difusión

Arthur Temporal Ventura

Formación en Wordpress

DIRECTORIO



Equipo de coordinación editorial

Renée de la Torre Castellanos Directora de *Encartes* ■ Arcelia Paz CIESAS-Occidente ■ Santiago Bastos Amigo CIESAS-Occidente ■ Manuela Camus Bergareche Universidad de Guadalajara ■ Olivia Teresa Ruiz Marrujo El COLEF ■ Frances Paola Garnica Quiñones COLSAN ■ Arturo Gutiérrez del Ángel COLSAN ■ Alina Peña Iguarán ITESO

Comité editorial

Carlos Macías Richard Director general de CIESAS ■ Víctor Alejandro Espinoza Valle Presidente de El COLEF ■ Juan Sebastian Larrosa Fuentes Director del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO ■ David Eduardo Vázquez Salguero Presidente del COLSAN ■ Magdalena Villarreal CIESAS-Occidente ■ María Guadalupe Alicia Escamilla Hurtado Subdirección de Difusión y Publicaciones de CIESAS ■ Érika Moreno Páez Coordinadora del Departamento de Publicaciones de El COLEF ■ Manuel Verdusco Espinoza Director de la Oficina de Publicaciones del ITESO ■ Jorge Herrera Patiño Jefe de la Unidad de Publicaciones del COLSAN ■ José Manuel Valenzuela Arce El COLEF ■ Luz María Mohar Betancourt CIESAS-Ciudad de México ■ Ricardo Pérez Monfort CIESAS-Ciudad de México ■ Séverine Durin Popy CIESAS-Noreste ■ Carlos Yuri Flores Arenales Universidad Autónoma del Estado de Morelos ■ Sarah Corona Berkin DECS/Universidad de Guadalajara ■ Norma Iglesias Prieto San Diego State University ■ Camilo Contreras Delgado El COLEF

Cuerpo académico asesor

Alejandro Frigerio

Universidad Católica

Argentina-Buenos Aires

Alejandro Grimson

USAM-Buenos Aires

Alexandrine Boudreault-Fournier

University of Victoria-Victoria

Carlo A. Cubero

Tallinn University-Tallinn

Carlo Fausto

UFRJ-Río de Janeiro

Carmen Guarini

UBA-Buenos Aires

Caroline Perré

Centro de Estudios Mexicanos y

Centroamericanos-Ciudad de

México

Clarice Ehlers Peixoto

UERJ-Río de Janeiro

Claudio Lomnitz

Columbia-Nueva York

Cornelia Eckert

UFRGS-Porto Alegre

Cristina Puga

UNAM-Ciudad de México

Elisenda Ardèvol

Universidad Abierta de

Cataluña-Barcelona

Gastón Carreño

Universidad de

Chile-Santiago

Gisela Canepá

Pontificia Universidad

Católica del Perú- Lima

Hugo José Suárez

UNAM-Ciudad de México

Julia Tuñón

INAH-Ciudad de México

María de Lourdes Beldi

de Alcantara

USP-Sao Paulo

Mary Louise Pratt

NYU-Nueva York

Pablo Federico Semán

CONICET/UNSAM-Buenos Aires

Renato Rosaldo

NYU-Nueva York

Rose Satiko Gitirana Hikji

USP-Sao Paulo

Rossana Reguillo Cruz

ITESO-Guadalajara

Sarah Pink

RMIT-Melbourne

Encartes, año 6, núm 12, septiembre 2023-febrero 2024, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434, y El Colegio de San Luis, A. C., Parque de Macul, núm. 155, Fracc. Colinas del Parque, San Luis Potosí, México, Tel. (444) 811 01 01. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica <https://encartes.mx>. ISSN: 2594-2999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la revista. Se autoriza la reproducción parcial de los materiales publicados siempre y cuando se haga con fines estrictamente no comerciales y se cite la fuente. Salvo excepciones explicitadas, todo el contenido de la publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.