

**LA FRONTERA ENTRE LA FICCIÓN Y LA NO FICCIÓN EN EL CINE ALEMÁN
CONTEMPORÁNEO¹. LOS CASOS DE WIM WENDERS, WERNER HERZOG Y
ULRIKE OTTINGER**

Raúl Fortes Guerrero
Universitat de València
raul.fortes@uv.es

ABSTRACT: El presente trabajo se centra en las peculiares relaciones entre las distintas formas documentales y el relato de ficción en el campo específico de la cinematografía germana, a través del estudio de la obra de tres de sus más destacados representantes.

En películas como **El Relámpago sobre el Agua** (1980), **Lisboa Story** (1994), **Buena Vista Social Club** (1999) y **The Soul of a Man** (2003), Wim Wenders pone de relieve la fragilidad de las fronteras que delimitan los géneros fílmicos, mezclando en la trama argumental personajes e historias reales con elementos inventados, o presentando recreaciones de acontecimientos pasados como si de verdaderas grabaciones del momento se tratara.

Werner Herzog parte de la realidad para trascenderla y convertir las meras imágenes documentales en hermosas visiones oníricas que apuntan a los elementos más profundos de la condición humana, como ocurre con **Lecciones de la Oscuridad** (1992), **Campanas de las profundidades: Fe y superstición en Rusia** (1993), **Muerte para Cinco Voces** (1995), **El pequeño Dieter necesita volar** (1997) o **The Wild Blue Yonder** (2005).

Ulrike Ottinger, a partir de sus propias experiencias y de un laborioso proceso de búsqueda de material, crea historias de ficción con un marcado sentido documental –mezcla que se ve acentuada por la participación de actores tanto profesionales como amateurs-, en las que, desde un punto de vista antropológico alejado de exotismos, el encuentro con otras gentes y culturas, la imagen del Otro constituye un espejo donde poder vernos reflejados nosotros mismos, como sucede con **Johanna d’Arc of Mongolia** (1989).

¹ Aun siendo consciente de la ambigüedad del término, me he visto obligado, por razones obvias de espacio, a acotar el concepto de “contemporaneidad” y aplicarlo a lo que, como opción personal y arbitraria –pero indispensable-, he considerado “cine contemporáneo”, a saber, todas aquellas películas de la década de los 80 en adelante, en contraposición al “cine moderno”, esto es, los filmes nacidos de las Vanguardias de los años 60 y 70. Únicamente dos de las obras alemanas estudiadas en esta comunicación –Tres LPs Americanos (*Drei Amerikanische LP's*, 1969) y Fata Morgana (1971) están producidas antes de 1980, pero incluidas en ella por considerarlas personalmente manifiestos artísticos de sus respectivos autores –Wenders y Herzog-, con toda la influencia ética y estética que llevan aparejadas de cara a sus posteriores trabajos.

A estas alturas del siglo XXI, y más de cien años después de la invención del cinematógrafo, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la clasificación tradicional de las películas en filmes de ficción y filmes de no ficción –dentro de los cuales se vienen incluyendo el documental, el ensayo cinematográfico y el diario filmado, entre otros- ha entrado en crisis. No son pocos los realizadores que, de un tiempo a esta parte, han cuestionado sistemáticamente esta taxonomía arbitraria y convencional, poniendo de manifiesto con sus creaciones la artificiosidad de la misma. El presente trabajo trata de demostrar esta afirmación partiendo del estudio de la obra de tres importantes cineastas alemanes que siguen aún en activo, y que, consciente o inconscientemente, se han dedicado, a lo largo de su producción, a desmontar todos los tópicos al respecto. Se trata de Wim Wenders, Werner Herzog y Ulrike Ottinger.

El primero de ellos muestra ya en una película tan temprana como **Tres LPs Americanos** la dificultad de encuadrar un filme en la categoría de ficción o de no ficción cuando éste engloba en sí mismo distintos géneros cinematográficos, como son, en este caso, el musical, el documental y el ensayo fílmico. Wenders combina aquí *travellings* de vistas urbanas de Alemania filmados desde el interior de un coche con la música de tres discos estadounidenses que evocan paisajes americanos, a lo que se une una discusión filosófica entre el propio Wenders y el guionista Peter Handke sobre los méritos de esta música y su relevancia en nuestra cultura.

Las películas que el cineasta germano realizó en la década de los 80 profundizan, desde diferentes puntos de vista, en la misma cuestión, revelando la fragilidad de la línea que separa la ficción del documental y de otros géneros adyacentes. El ejemplo paradigmático es, sin duda alguna, **El Relámpago sobre el Agua** (*Lightning over Water*, 1980), filme surgido de la colaboración entre Wenders y Nicholas Ray, y que, en palabras de este último, “*trata de personas que han llegado a un punto en el que sienten la necesidad de hacer un inventario de ellos mismos*”². El argumento, sencillo en apariencia, sirve a sus creadores para elaborar un interesante juego de conexiones entre la realidad y la ficción. Un director de cine acude a Nueva York para ayudar con la realización de su última película a otro cineasta amigo suyo que se está muriendo de cáncer, y que ha sido olvidado por todos. Cuando se dan cuenta de la rapidez con la que avanza la enfermedad, deciden cambiar la historia y hacer del agonizante director el protagonista de la misma. La sinopsis desvela ya la estructura del filme, que recurre a la construcción en abismo, elaborando un discurso metalingüístico sobre el Séptimo Arte. La vuelta de tuerca es el hecho de que el enfermo terminal esté interpretado por

² Véase la videgrabación de Nicholas Ray incluida en los extras del DVD de la película **El Relámpago sobre el Agua** editado por Filmax Home Video.

Nicholas Ray, quien de hecho moriría antes de concluir la película, víctima de un cáncer de pulmón. Su amigo cineasta, en el filme y en la vida real, no es otro que Wim Wenders, que también se interpreta a sí mismo en la ficción –ficción que, como vemos, tiene mucho de *snuff movie* y de *mise-en-scène* de la muerte en directo. En un momento de la película, Nicholas Ray llama a Wenders y le lee la introducción que ha escrito para la obra que van a rodar: *“Esta película trata de un hombre que era un artista. Tiene sesenta años. Ganó mucho dinero en el mundo del arte con sus primeros cuadros. No logra vender su arte actual, pero tiene otra gran necesidad aparte del dinero, y es conseguir recuperar su propia identidad antes de morir. Es un enfermo terminal de cáncer y lo sabe. Para recuperar sus cuadros, los roba. Al tiempo que falsifica sus obras, y siempre que le resulta posible, intenta reemplazar las obras que roba en los museos con sus falsificaciones. Eso es lo que más le gusta hacer. Hace cinco años que vive con su actual mujer. Ella es cuarenta años más joven. No obstante, han compartido risas y alegrías en un loft de la calle Spring con Broadway. En el barrio del Soho, su mejor amigo es un lavandero chino. Se ha hecho muy amigo de Nick, y se las apaña para prestarle dinero de vez en cuando, hurgando en el fondo del barril de sus escasos ingresos. Él también está enfermo de cáncer. Intentan afrontarlo con humor, aunque no siempre lo consiguen”*. Cuando Ray acaba de leer la introducción, Wenders le dice: *“Pero, ¿Por qué dar el rodeo de convertirle en pintor? Porque se llama como tú. ¿Por qué no eres tú? ¿Y por qué no se dedica al cine en lugar de a pintar? Eres tú, Nick. ¿Por qué distanciarte? [...] ¿Por qué no hacer una película sobre ti?”*. En otro momento de **El Relámpago sobre el Agua** Wenders está visionando un vídeo en el que aparece Nicholas Ray dando una charla y hablando de su última película ante todo un auditorio universitario: *“La película trata de un hombre que quiere encontrarse a sí mismo antes de morir, de la recuperación de la autoestima por parte de un hombre que había tenido mucho éxito”*. Escuchando estas palabras, Wenders, y con él nosotros, los espectadores, no podemos por menos que preguntarnos dónde acaba la ficción y dónde empieza la realidad, y lo que para Wenders es más importante: ¿Es posible, desde un punto de vista ético y moral, registrar, bien mediante grabaciones en vídeo, bien mediante una filmación cinematográfica (ambos aparatos aparecen constantemente en la película), los últimos días de vida de un enfermo terminal que es consciente de ello y que, además, es un íntimo amigo? A estas alturas del debate creemos que queda suficientemente clara la dificultad –por no decir imposibilidad- de clasificar **El Relámpago sobre el Agua** como un filme de ficción o de no ficción. Mientras se rodaba, Nicholas Ray acudió un día a un cine-forum sobre su película **Los Amantes de la Noche** (*They Live by Night*, 1948). Una periodista le preguntó sobre su último proyecto: *“La película que está rodando, ¿Es una historia de ficción o es un documental?”*. A lo que Ray

contestó: “*Es una mezcla. No sé... es que no pertenece a un género concreto. No me importan demasiado los géneros, en ningún tipo de arte*”. Se escuchó entonces otra voz desde el auditorio: “*Esta película que está haciendo, ¿Es comedia, melodrama, o... cómo la clasificaría?*” “*No la clasificaría. No puedo*” –respondió Ray. Una última intervención por parte de otro periodista iba en ese mismo camino: “*De todas las películas, ¿Cuáles contienen el elemento documental?*”. Con no poca sorna, y concluyendo el turno de preguntas, el Maestro replicó: “*¿Alguien tiene un prospecto?*”³.

Sin llegar a la complejidad de **El Relámpago sobre el Agua**, Wenders volvió a cuestionar la frontera entre la ficción y la no ficción en **El Estado de las Cosas** (*Der Stand der Dinge*, 1982), obra que se hizo con el León de Oro en el Festival de Venecia de 1982. La película supone el desquite de Wenders tras la decepción que supuso para él la experiencia de Hollywood y sus diferencias con Francis Ford Coppola durante el rodaje de **Hammett** (1982). Con **El Estado de las Cosas**, filme que atenta contra las bases mismas del MRI americano, Wenders quiso demostrar a su ex-productor que se podía hacer cine sin tener en cuenta los patrones que regían las historias salidas de los grandes estudios. La película está claramente dividida en dos partes: En la primera, un cineasta llamado Friedrich Munro se encuentra rodando con su equipo en Portugal “Los Supervivientes”, versión de **El Día del Fin del Mundo** (*The Day the World Ended*, 1955) de Roger Corman. El dinero se acaba, Gordon, el productor, no da señales de vida, y los miembros del equipo técnico y artístico pasan el tiempo como pueden mientras esperan una ayuda económica que no llega. En la segunda parte del filme, Munro viaja a EE.UU. en busca de su productor, al que finalmente encuentra a bordo de una caravana, deambulando por el paisaje urbano de Hollywood, huyendo de la mafia que lo persigue. Tras una serie de discusiones e intercambios, el cineasta se reconcilia con Gordon, y ambos acaban siendo asesinados por la mafia. En un último gesto heroico, Friedrich Munro alcanza a filmar su propia muerte. Esta puesta en escena de la muerte en directo nos recuerda a **El Relámpago sobre el Agua**, aunque en este caso la muerte del personaje Friedrich Munro no implica la muerte pareja del actor que lo encarna, Patrick Bauchau. Por otro lado, y como sucedía también en la película de Ray y Wenders, **El Estado de las Cosas** supone una reflexión metalingüística sobre el cine y la tarea del director, y es, desde el punto de vista del código cinéfilo, todo un compendio de “ *citas, guiños, tics, que buscan al espectador cinéfilo para ser reconocidas*”⁴. Pero lo más importante, desde el punto de vista del tema que nos ocupa, es que sobre la película planea omnipresente el proyecto de

³ *Ibidem*.

⁴ LAGORIO, J.E. “Manual Wenders Ilustrado”. *Miradas de Cine* [En línea]. Vol.37, 2002-2005. <<http://www.miradas.net/2005/n37/estudio/elestadodelascosas.html>> [Consulta: 12 mayo 2006]

discriminación entre la representación falsa y la representación real, entre la autonomía y la manipulación o la seducción. **El Estado de las Cosas** comienza como una película de ciencia ficción para, acto seguido, revelarse, al menos en su primera parte, como una ficción documental sobre la representación en el Séptimo Arte y sus mecanismos de producción, es decir, una historia ficticia que documenta la producción de una película, incluyendo todos aquellos momentos muertos donde, en términos del relato clásico americano, nada pasa. Cuando Wenders hace decir a sus personajes frases como “*una película sin argumento no es nada*” o “*las historias sólo existen en las historias (mientras la vida pasa sin necesidad de convertirse en historias)*”, ¿No está creando la paradoja misma de **El Estado de las Cosas**, y aún más, subvirtiendo los fundamentos básicos de la ficción y la no ficción cinematográfica?

La consecuencia lógica de estos planteamientos es **Lisboa Story** (*Lisbon Story*, 1994), continuación del discurso metalingüístico empleado por Wenders en sus anteriores filmes y nuevo estudio de las relaciones entre la realidad y la ficción. Patrick Bauchau repite el papel de un cineasta, ahora llamado Friedrich Monroe, que tiene problemas para acabar su película, en este caso, sobre Lisboa. El director solicita la ayuda de su amigo el ingeniero de sonido Phillip Winter, pero cuando éste llega a Lisboa semanas más tarde, Monroe ha desaparecido, dejando sólo su trabajo inacabado. Fascinado por la ciudad y por una cantante portuguesa, Teresa, Winter decide quedarse y comenzar a grabar el sonido del filme, que es mudo. Mientras tanto, Monroe está intentando captar imágenes inéditas de la ciudad. Cuando finalmente se encuentran, Winter convence a Monroe para que acabe la tarea que comenzó. La figura de Teresa es el elemento que conecta en **Lisboa Story** la ficción y la no ficción. Teresa Salgueiro, nombre completo del personaje, es el nombre real de la vocalista del grupo Madredeus, que interviene en la película. Como ella, el resto de los componentes del grupo – Pedro Ayres Magalhães, Rodrigo Leão, Gabriel Gomes, José Peixoto y Francisco Ribeiro- se interpretan a sí mismos, igual que el cineasta Manoel de Oliveira, que también aparece en la historia. La mezcla de personajes verdaderos y personajes inventados en la trama fílmica difumina una vez más los límites entre la realidad y la ficción.

Cinco años después de rodar **Lisboa Story**, Wenders filma **Buena Vista Social Club** (1999), donde también la música tiene un papel preeminente. El guitarrista y compositor Ry Cooder viaja a La Habana para reunir a un grupo de talentos de la canción cubana – virtualmente olvidados tras la subida de Castro al poder- y grabar un CD que registre la música “perdida” de la ciudad prerrevolucionaria. Los integrantes del grupo que da título a la película demuestran que, a pesar de los años, aún son capaces de crear Arte. El filme, que combina material de archivo con imágenes actuales, se erige en un documento musical y social, a partir de los comentarios de los intérpretes cubanos sobre su vida en la isla y sobre

cómo empezaron su carrera artística. Esta obra de Wenders podría pasar por un verdadero documental, si no fuera porque el mítico encuentro de Ry Cooder con los músicos cubanos tuvo lugar dos años antes, en 1997, por lo que **Buena Vista Social Club** es toda ella una reconstrucción ficticia de aquel momento.

Wim Wenders no ha dejado de ofrecer interesantes propuestas que basculan entre la realidad y la ficción. Hace tan sólo tres años filmaba **The Soul of a Man** (2003), un documental sobre las figuras más representativas del *blues* norteamericano, como “Blind” Willie Johnson, Skip James o J.B. Lenoir. Lo curioso es que, junto a grabaciones actuales y al material de archivo típico de este tipo de productos audiovisuales, encontramos en el filme fragmentos que están rodados como si de películas mudas y en blanco y negro se tratase, reconstrucciones *all’antica* que, con el fin de documentar un tiempo pasado, mezclan la realidad y la ficción. Y lo que aún es más rompedor: **The Soul of a Man** está narrada, en su mayor parte, por un Lawrence Fishburne que presta su voz al personaje de “Blind” Willie Johnson –fallecido, no lo olvidemos, en 1945, cincuenta y tres años antes de que Wenders rodase su película- como si fuese éste quien realmente contara las cosas desde su morada en las estrellas.

Más radical aún en sus planteamientos, Werner Herzog revienta los registros del género documental tal y como se venía entendiendo hasta ahora, y muestra en sus filmes de no ficción la misma fascinación por lo extraño, lo exótico y lo siniestro que caracteriza sus filmes narrativos –**Aguirre, la cólera de Dios** (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) y **Fitzcarraldo** (1982), verbigracia.

Fata Morgana, una de sus primeras obras maestras, ya lo atestigua de un modo excepcional. Dividida en tres partes –“La Creación”, “El Paraíso” y “Tiempos Dorados”-, la película, rodada en el desierto del Sahara y alrededores, supera la factura del mero documental para convertirse en una visión del mundo desde un punto de vista no humano. Las imágenes son el contrapunto de los textos enunciados por las diferentes *voices over*, y continuamente parecen desmentir las palabras de éstos. Así, cuando en la primera parte del film, “La Creación”, la voz de Lotte Eisner narra diferentes pasajes del Popol Vuh, el libro sagrado de los mayas, lo que vemos, paradójicamente, son distintas imágenes de muerte y destrucción, como vehículos desguazados y cadáveres de reses esparcidos en la aridez del desierto. Esta dialéctica es acentuada por la inclusión de una banda sonora que está integrada por músicas tan dispares como las composiciones clásicas de Haendel y Mozart y las canciones *folk* de Leonard Cohen, y que, como el texto narrativo, contribuye también a descontextualizar las imágenes de la realidad y a dotarlas de nuevos significados.

Estas características volverán a aparecer con fuerza en los singulares documentales de Herzog de las décadas posteriores, como, por ejemplo, **Ecos de un Oscuro Imperio** (*Echos aus einem düstern Reich*, 1990), que sigue los pasos del periodista Michael Goldsmith, quien fue apresado y torturado por el dictador lunático Jean Bedel Bokassa, gobernante de África Central entre 1966 y 1979. Junto a las entrevistas que Goldsmith realizó a las numerosas esposas de Bokassa, a sus hijos, a sus enemigos políticos y a otros que le conocieron, Herzog incluye material de archivo que muestra el reino del dictador. Misteriosamente, estas escenas no tienen sonido alguno, salvo la hermosa música contemplativa que Herzog utiliza como fondo. Las trémulas imágenes, la ostentosa pompa de la coronación de Bokassa y las ceremonias de Estado son como los ecos del pasado que tanto obsesionaron a Goldsmith.

Dos años después, en 1992, el cineasta alemán marcha a Kuwait a rodar el desastre de los pozos de petróleo en llamas. El resultado es **Lecciones de la Oscuridad** (*Lektionen in Finsternis*, 1992), que, según su autor, es una obra de ciencia ficción, no un documental. Y lo cierto es que, frente a lo que suele ocurrir en los documentales al uso, aquí no encontramos comentarios explicativos, y las entrevistas incluidas son mínimas. Lo que Herzog nos muestra, en cambio, es una visión del infierno mismo, presentada con una partitura clásica y con unas panorámicas tales que el espectador queda hipnotizado ante la arrebatadora belleza del film. Las vistas aéreas con los pozos petrolíferos ardiendo confieren al paisaje una cualidad irreal, onírica, que hace que los percibamos con la *ostranenie* propia de las cosas que no son de este mundo.

Otra obra que trasciende las fronteras del género documental y alcanza un sentido metafísico es **Campanas de las profundidades: Fe y superstición en Rusia** (*Glocken aus der Tiefe*, 1993), fabulosa mirada a la religiosidad de las gentes que viven en Rusia y en Siberia. Herzog indaga en los elementos más simples y complejos de la condición humana para descubrir una hermosa –y, con frecuencia, bastante surrealista– dinámica interna. Muchos elementos de este film invocan temas ya tratados en **Corazón de Cristal** (*Herz aus Glas*, 1976) y en otras películas del realizador germano, y, una vez más, un mundo desconocido se revela ante nuestros ojos, un universo singular y misteriosamente bello en el que sus habitantes pueden compartir su existencia, sus experiencias y sueños personales con el mundo.

Tomando como motivo la oscura vida del compositor renacentista Carlo Gesualdo, en 1995 Herzog rueda **Muerte para Cinco Voces** (*Tod für fünf Stimmen*, 1995), una producción para televisión que combina el documental, el musical y el *bio-pic*. El tratamiento que Herzog da aquí a la figura de Gesualdo es muy parecido a la aproximación que hace Godard a los Rolling Stones en **Simpatía por el Diablo** (*Sympathy for the Devil*, 1968). La película

está claramente dividida en dos partes: La primera de ellas es prácticamente una grabación musical, mientras que durante la segunda mitad Herzog bordea la línea que separa el documental y la ficción, interesándose por la manera en que la gente crea, explota y disfruta las leyendas tanto como por el propio Gesualdo y su música.

El realizador alemán tardó dos años en producir su siguiente film, **El pequeño Dieter necesita volar** (*Little Dieter Needs to Fly / Flucht aus Laos*, 1997), un documental también muy *sui generis* sobre la figura de Dieter Dengler, héroe de la Guerra de Vietnam. Herzog repasa la vida de este hombre desde su infancia en Wildburg, en la Selva Negra, hasta su evasión y rescate en Laos, pasando por su enrolamiento en la Marina de los EE.UU. y su posterior entrenamiento como piloto, antes de ser mandado al Sureste Asiático. Contada a través de material de archivo, de secuencias oníricas y de recreaciones en la jungla, y con una música exótica y una imaginería tan surrealista como excepcional, la película está dividida en cuatro capítulos, cada uno de ellos dedicado a un período concreto de la vida de Dengler. Herzog ha titulado las secuencias como si de una tragedia griega se tratase: “El Hombre”, “Su Sueño”, “Castigo” y “Redención”. **El pequeño Dieter necesita volar** no es un documental lineal, sino un film poético y muy personal, similar, en cierto modo, al ensayo fílmico de Agnès Varda **Los espigadores y la espigadora** (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000). Fascinado por la experiencia del hombre en la selva –**Aguirre, la cólera de Dios, Fitzcarraldo-**, y habiéndose criado él mismo en la Alemania de la contienda, Herzog provee a la película de un comentario en voz *over* que tiene que ver consigo mismo tanto como con Dieter Dengler. El material de archivo que muestra el bombardeo, tanto de las ciudades alemanas en la II Guerra Mundial como de la jungla vietnamita, hace sumamente vívida la experiencia. Añadiendo a ésta profundidad y belleza, tenemos la brillante combinación de la música de Bach y de Dvorak, del canto gutural tibetano y de los cantos de los nativos de África. Una canción de Madagascar, “Oay Lahy E”, interpretada mientras Dieter camina a través de un mar de aviones de combate, añade el toque final trascendente. **El pequeño Dieter necesita volar** es una película inolvidable que va más allá de los límites del género para convertirse en un testamento conmovedor sobre el absurdo de la guerra y la flexibilidad del espíritu humano.

En los últimos años Herzog ha seguido creando obras que suponen un rechazo frontal de los modos de representación institucionales del discurso fílmico convencional, como, por ejemplo, **Las Alas de la Esperanza** (*Wings of Hope / Julianes Sturz in den Dschungel*, 2000), **El Hombre Oso** (*Grizzly Man*, 2005) y **The Wild Blue Yonder** (2005).

En **Las Alas de la Esperanza** Herzog viaja a la selva de Sudamérica con Juliane Koepcke, la única superviviente del accidente aéreo ocurrido allí en 1972. Ambos encuentran

los restos del avión y recrean, mezclando realidad y ficción, la odisea de la mujer alemana en la jungla.

El Hombre Oso es un docudrama centrado en la figura de Timothy Treadwell, un activista que pasó los últimos trece veranos de su vida conviviendo con osos pardos en Alaska, hasta su muerte bajo las zarpas de uno de ellos en octubre de 2003.

The Wild Blue Yonder, Premio Fipresci en el Festival de Venecia del pasado año, es una película de altísima inspiración poética en la que se dan cita el documental y la ciencia ficción. Un alienígena del planeta Andrómeda que vino a la Tierra huyendo de su mundo congelado cuenta la historia del viaje de ida y vuelta de un grupo de astronautas terrícolas al helado planeta. Su relato es ilustrado con material de archivo de las misiones espaciales de la NASA, con grabaciones de expediciones submarinas –el planeta Andrómeda es recreado mediante imágenes tomadas bajo los hielos de la Antártida-, con conferencias sobre física y con antiguos carretes de noticias. Por último, la partitura original de Ernst Reijssiger le confiere a la película la necesaria atmósfera de cautivadora extrañeza.

Como sus compatriotas Wenders y Herzog, la cineasta Ulrike Ottinger también ha elaborado una obra que constituye un verdadero crisol de géneros fílmicos, y que se erige, además, en un auténtico revulsivo contra la mirada euro-centrista del mundo y contra los tradicionales modos de representación de dicha mirada. Así, a propósito de **China. Su arte – Su gente** (*China. Die Künste – Der Alltag*, 1985), la autora comenta cómo al realizar la película fue influida por la pintura china de la naturaleza y por el uso del rollo ilustrado, que no sólo requiere un método diferente de pintura, sino también una mirada distinta⁵. Esta obra, que ha sido calificada de “viaje cinematográfico”, es un periplo documental de cuatro horas y media en el que el encuentro del equipo –y, por ende, del espectador- con otras gentes y con sus lugares produce, a su vez, miniaturas fílmicas, retazos de intrahistoria, fragmentos narrativos dentro de una macro-estructura no ficcional.

Algo parecido sucede con **Pasaje Sureste. Un viaje a nuevas zonas en blanco del mapa de Europa** (*Southeast Passage. A Journey to the New Blank Spots on the European Map*, 2002). Estructurada en tres bloques, la película registra, a través de la cámara, toda una serie de encuentros culturales a lo largo de un recorrido por el Sureste del Viejo Continente. Textos filosóficos y literarios narrados por una *voice over* acompañan las imágenes, dotándolas, en ocasiones, de una cualidad espiritual que, como ocurría con los filmes no narrativos de Herzog, desborda el marco físico documental de la obra, a la que, por otro lado, se ha comparado con una expedición etnográfica.

⁵ Véase la página oficial de Ulrike Ottinger en <<http://www.ulrikeottinger.com/en/fch-d.html#text>>

Este carácter etnográfico es precisamente el que aflora en dos de las películas que Ulrike Ottinger rodó entre 1985 –fecha de producción de **China. Su arte – Su gente** y 2002 –año de **Pasaje Sureste**. Nos referimos a **Johanna d’Arc of Mongolia** (1988) y a **Taiga** (1992), películas ambas tan sugestivas como singulares.

La primera de ellas trata de siete mujeres occidentales que viajan en el Transiberiano y, en un momento dado, son raptadas por un grupo de amazonas mogolas y conducidas a su campamento nómada. A medio camino entre la ficción épica y el documental antropológico, **Johanna d’Arc of Mongolia** nos ofrece, en su segunda parte, todo un rosario de rituales sociales y religiosos mogoles que, a pesar de haber sido filmados con una factura documental, están insertos en una trama narrativa correspondiente a la ficción –trama narrativa que, no obstante, no es lineal, sino que se basa en “*el tiempo épico y lento de los mongoles*”, que empieza “*con cuentos de hadas, relatos rapsódicos y maravillosas epopeyas –las antiguas canciones tradicionales en las que cuentan toda su historia. Es una antigua forma dramática, como en Shakespeare, muy simple y, a la vez, muy compleja, un esqueleto que puede rellenarse con todo lo que uno desee. Como en la épica, éste es un espacio para las cosas reales, la vida cotidiana y los rituales religiosos*”⁶.

Por otro lado, **Taiga** es una saga que documenta un viaje por la vida de los pueblos nómadas del norte de Mongolia, y que se ha convertido en un referente fundamental del uso cultural de la fantasía, ya que en éste la “vida real” queda teñida de ensoñación. A pesar de su apariencia documental, “*la cualidad más llamativa de Taiga es su aura de atemporalidad. Como el tipo de vida que retrata, la película no exhibe sentimiento alguno de urgencia. Aunque sigue más o menos una cronología, no trata de contar una historia convencional, ni de expresar un marcado punto de vista histórico o sociológico. Tampoco parece querer idealizar a sus sujetos, conscientes del equipo de rodaje y deseosos de mostrar sus habilidades. En las escenas más efectivas, el tiempo cinematográfico convencional simplemente se detiene, y la cámara hace hincapié en la prolongación del momento. Sin plegarse a la norma de mostrar las cosas en tiempo real, Taiga tiene instantes de éstos que dan al espectador mucho más que una visión turística de una cultura tribal primitiva. Es entonces cuando uno tiene la sensación de estar realmente allí*”⁷.

Por último, en la caleidoscópica **Exile Shanghai** (1997) Ulrike Ottinger yuxtapone imágenes poéticas del Shangai contemporáneo a las entrevistas realizadas a los judíos allí refugiados durante la II Guerra Mundial y a su recuerdo de la ciudad –un discurso que alude al pasado-, enfatizándose visualmente las interrelaciones entre el Individuo y la Historia.

⁶ KAPLAN, J.A. “Interview with Ulrike Ottinger”. *Art Journal*. Vol.61 (2002), núm.3.

⁷ Véase la página oficial de Ulrike Ottinger en <<http://www.ulrikeottinger.com/en/ftai-d.html#text>>

Mediante un acercamiento experimental que Geoffrey Heller ha comparado con “*un poema clásico chino*”, Ottinger muestra la manera en que el tiempo y el espacio relacionan a las personas.

Hemos visto, a través de la obra de tres importantes cineastas alemanes, cómo la frontera que separa la ficción de la no ficción se difumina hasta desaparecer, favoreciendo la mixtura de los diferentes géneros fílmicos. ¿A qué se deben estas transgresiones que, durante tanto tiempo ningún realizador se atrevió a llevar a cabo y que ahora, sin embargo, son pauta común en la producción de autores como Wenders, Herzog u Ottinger? Seguramente a la necesidad de encontrar nuevos caminos en el Arte –en el Séptimo Arte, en este caso- que ayuden a relacionarnos con la realidad circundante, nuevos caminos que ayuden a explicarnos a nosotros mismos y a explicar un mundo cada vez más complejo, para el que, como nos advierte con preocupación el creador de **Fitzcarraldo**, la carencia de imágenes idóneas es un defecto tan grave como la carencia misma de memoria⁸.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CRONIN, P. (ed.) *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber, 2003.

KAPLAN, J.A. “Interview with Ulrike Ottinger”. *Art Journal*. Vol.61 (2002), núm.3.

LAGORIO, J.E. “Manual Wenders Ilustrado”. *Miradas de Cine*. Vol.37 (2005).

⁸ Para ampliar ésta y otras consideraciones, véase CRONIN, P. (ed.) *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber, 2003 y la película **Tokyo-Ga** (1985) de Wim Wenders.