

**LA FIGURA HEROICA EN *EL PEQUEÑO DIETER NECESITA VOLAR* (1997)  
DE WERNER HERZOG. LA HIBRIDACIÓN DE LA NARRACIÓN MÍTICA Y  
EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO**

**Diego Zavala Scherer**  
**Universidad Pompeu Fabra**  
**el\_mos@yahoo.com**

**ABSTRACT:** Al analizar las nuevas formas que el documental contemporáneo utiliza como mecanismos narrativos y expresivos debemos considerar que todo el cine, desde el momento que asumió su condición de invento moderno, se vale de la tradición cinematográfica clásica como tema, problema o influencia. La mayoría de las veces sin pretensiones de continuar la tradición, sino de mostrar el cambio de las sociedades e interrogarlas de mejor manera. El presente texto explora la influencia de la figura del héroe del cine clásico en el documental contemporáneo, a partir del caso particular del filme *El pequeño Dieter necesita volar* (1997) de Werner Herzog.

La categoría que sirve para interrogarnos sobre la evolución de la forma documental es la relevancia de la figura del autor para el cine de la modernidad cinematográfica, que permite asociar el punto de vista subjetivo del documentalista, con antecedentes como el artista de las primeras vanguardias o el poeta-héroe del romanticismo.

La presente comunicación entronca con uno de los temas que ha sido parte de la discusión de las versiones anteriores del CICEC, y que está vinculado con la evolución del cine europeo contemporáneo. Me refiero a la hibridación como característica estética y propuesta estilística. Planteo la no-frontera, la mezcla entre ficción y documental como el territorio de partida y objeto de esta exploración sobre cómo una figura fictiva, como es el héroe, se introduce en la forma documental.

A pesar de la aparente indistinción genérica a partir de la hibridación entre formas ficcionales y formas documentales, lo cierto es que el cine europeo de ficción sigue siendo el centro de la producción y exhibición; y, en nuestro caso como parte de un congreso de cine de este tipo, es el centro del análisis. Por lo que el documental es sólo una influencia formal del cine de la gran pantalla que analizamos; y no deja de ser visto como el patio del vecino de enfrente.

Esta particular puesta en abismo de la figura heroica en el documental de Werner Herzog, *El pequeño Dieter necesita volar* (1997) nos hace preguntarnos sobre qué tipos de héroes se construyen en él como narración mítica; y qué implicaciones tiene para pensar la realidad una propuesta de este tipo. Lo que hace evidente es que, para llevar a buen término este análisis, debemos plantear una aproximación doble, desde la ficción y la tradición teórica que analiza el héroe en el cine<sup>1</sup>; y desde la relación de la representación con el referente, propia de la teoría documental.

El concepto que nos sirve para hacer confluir ambas ramas teóricas es el de sobreviviente de guerra, pues evoca los tres elementos que interesa establecer como componentes épicos de este documental moderno: 1) la relevancia testimonial que tiene la voz de un superviviente de un conflicto bélico como modo de representación del desastre, tema habitual del cine moderno; 2) la transición de la figura heroica del cine clásico de ficción que se transforma en el autómeta deleuziano<sup>2</sup>, a la deriva en el tiempo del relato y que coincide, al nivel dramático y narrativo, con el debilitamiento de la acción heroica, para devenir en un personaje imposible de superar su destino; y 3) la modificación de la figura heroica coincide con el desencorsetamiento de las formas de

---

<sup>1</sup> Cfr. BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. *El tiempo del héroe, épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2000.

<sup>2</sup> Cfr. DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.

no-ficción, que se alejan de aquel primer fundamento teórico establecido por Nichols<sup>3</sup> asociado a los discursos de la sobriedad, dotando al documental de unas posibilidades expresivas mayores que necesitan ser analizadas y teorizadas.

El filme que utilizo como ejemplo, es uno de las obras de un cineasta considerado como menor dentro de los movimientos de los nuevos cines de la posguerra; ha sido tildado de megalómano e irreflexivo, lo que sin duda no colaboraba a su incorporación a las filas de los paradigmas de la modernidad cinematográfica. Es mucho tiempo después de estos primeros años de renombre y furor por el regreso de los cines nacionales que vuelve a ser interés de los críticos y teórico. Todo ello ha sucedido sólo tras regresar con un éxito comercial de un filme documental *Grizzly Man* (2005), que mucha gente ha vuelto a preguntarse por él. Lo común es pensar que, entre su último gran film de ficción, *Fitzcarraldo* (1982) a la fecha, su ausencia se debía a la inactividad; nada más alejado de la verdad. El abandono de la ficción monumental sólo significó la desconexión entre su trabajo conocido, y por el que era reconocible, y la crítica.

Estos veinte años han sido dos décadas de intensa producción por parte de Herzog, en el que cerca de una veintena de documentales y otro tanto de óperas figuran firmadas por el director. Dentro de esta etapa se encuentra el filme que hago servir de objeto de análisis y es, por el que la crítica americana reencuentra en Herzog a un director olvidado. En el caso de Europa, su regreso no vendrá hasta el 2005, como mencionaba. Recordemos que los filmes documentales suelen tener un circuito de exhibición más reducido y no todos alcanzan las salas comerciales. Incluso en el caso de Estados Unidos, es probablemente más conocida la cinta por la versión reducida para televisión, titulada *Escape from Laos*.

La clave de lectura está en la desintegración de la noción del héroe a lo largo de los siglos XVIII y XIX, cuando el pensamiento moderno se va desarrollando. Fragmentos de esta idea central del pensamiento romántico, como es la del héroe, se filtra al cine de maneras diversas; unas mucho más degradadas que otras. Mientras que el melodrama clásico adopta una representación del individuo intensamente cargada de emotividad, que lo problematiza y lo propulsa a actuar a lo largo de la narración<sup>4</sup> y

---

<sup>3</sup> Cfr. NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

<sup>4</sup> Lo que Núria Bou y Xavier Pérez sintetizan con las frases: “chico busca chica” o “chico busca padre”, que serían las motivaciones primarias de acción del personaje. Cfr. BOU y PÉREZ, op. cit.

centrarse en paliar estos sentimientos. La noción del héroe como autor, vidente y privilegiado cronista<sup>5</sup> del mundo parece colarse por los entresijos de muchas de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX; particularmente en la forma surrealista, próxima al documental y al uso de la realidad como materia prima. Mientras el primero participa de los métodos legitimados de representación, las vanguardias se plantean desde la perspectiva del arte como crítica de las formas establecidas. En procesos y búsquedas opuestas encontramos este tipo de influencias compartidas.

El cineasta, nuevo creador moderno, ha heredado esta posibilidad de ponerse en acción, de ser el sujeto del cambio que requiere la sociedad, como sucede en el cine clásico americano. Sin embargo, la ciencia moderna (forma privilegiada de los discursos de la sobriedad) es el enemigo acérrimo del pensamiento romántico y es, además, el origen del uso de la objetividad como método de validación; formas de pensamiento que debilitarían el poder del poeta como visionario. Este criterio de lo objetivo, al que incansablemente se ha asociado al documental parece haber negado esta posición privilegiada sólo legitimada por su relevancia social.

Sin embargo, el planteamiento contrario también sirve para entender la evolución de la forma fílmica. Esta centralidad del individuo (como artista o personaje) proviene del momento en que sujeto y objeto son separados en la filosofía como resultado del pensamiento cartesiano. Ya sea soldado, padre de familia, o gángster en el caso del personaje representado; poeta, pintor o director de cine, en el caso del autor, la figura del héroe romántico permite mostrar las formas en que el individuo se materializa en las narraciones de estos tiempos modernos y lo que ellos dicen de quienes los han creado. En el caso del análisis de la figura del autor, estamos ante la reflexión sobre el desarrollo de la subjetividad propiciada por la fractura del pensamiento moderno, pero negada como método de validación del conocimiento. Por estos motivos es que ciertas formas son permitidas al documental y otras no, por alejarse de este paradigma que aún determina muchos de nuestros mecanismos lógicos e interpretativos.

---

<sup>5</sup> Para tratar este tema del romanticismo, cfr. ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único*, Barcelona: Destino libro, 1990. CARLYLE, Thomas. *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*, The Norman and Charlotte Strouse Edition of the Writings of Thomas Carlyle, Estados Unidos, University of California Press, 1993.

## **Pensar el cine tras la 2GM**

La recuperación del realismo como forma privilegiada del cine de posguerra, así como la función social del cine tras la catástrofe, repoblaría el imaginario fílmico con figuras heroicas en busca del cambio, la renovación y la reconciliación con el pasado; pero el lastre del recuerdo paralizaría casi todos sus intentos de libertad. La figura mítica del héroe, reaparecería en busca de nuevas formas de representar esta nueva etapa en la historia de occidente, sobretodo a través de los personajes expuestos al desastre, conformando un alineamiento de estos seres fílmicos con las tradiciones de literatura realista de finales del siglo XIX. Pero, singularmente, el cine de los años cuarenta y cincuenta revivió también, sobretodo a través de la *nouvelle vague*, la figura del cineasta bajo la idea general de la política de los autores. Por lo que resulta valioso contemplar su origen común al personaje heroico de la narración fílmica, así como las posibilidades analíticas que propone.

El héroe ha de ser una figura relevante por sus acciones, sobresaliente, líder o sabio mentor. El problema al que se enfrenta el realismo al representar personajes sujetos a la guerra es que son individuos determinados, paralizados, sujetos al devenir histórico y social. Héroe narrativo y cineasta emprenden en ese momento caminos separados. A través de las víctimas, los inocentes, los espectadores de la guerra, los cineastas, héroes-poetas intentan cambiar el destino, aunque sea sólo paliando el dolor a través de no olvidar, de filmar sin cesar para mostrar lo sucedido. Es por ello que los personajes de los cineastas modernos casi nunca son representaciones de su propia subjetividad, como sí pasaba con el poeta romántico, salvo por el tema de la supervivencia a la atrocidad. Es en este punto que Werner Herzog se vuelve relevante, pues además de ser un cineasta hijo de la guerra, es quien reutiliza la simetría entre creador y criatura, entre cineasta y personaje; y en nuestro caso, entre entrevistador y entrevistado.

La idea de cronicar el mundo desde la mirada privilegiada del cineasta (convertida en oficio legítimo del documentalista y alejada de los mecanismos poéticos de su origen romántico) hizo que los autores de este cine, denominado moderno, vincularan la creación fílmica con una cierta ética de la representación y un compromiso, habitualmente de denuncia.

En ese sentido, podemos entender el vacío teórico sobre la figura de Herzog, cuyos héroes épicos derrotados fueron temporalmente parte de esta nueva formulación en el cine de ficción, pero que tras un par de décadas, acabara por extinguirse su relevancia como autor de esta modernidad. Sin embargo, la negación del compromiso por parte del director alemán, desde el inicio de sus trabajos, mostraba este ímpetu revolucionario al margen de la funcionalidad social del cine. El énfasis de su trabajo no está puesto allí; Herzog no deja de encarnar la figura del cineasta-atlético del cine clásico que decide explorar los límites del mundo físico, viajando incansablemente en busca de imágenes puras, proceso creativo del que Dieter Dengler es el espejo narrativo y, por tanto, personaje del filme.

### **El filme**

*El pequeño Dieter necesita volar* narra la historia de un alemán que, tras emigrar a Estados Unidos para cumplir su sueño de convertirse en piloto en plena posguerra, es enviado a Vietnam. En su primera misión es derribado y capturado en Laos por el Vietcong. Tras meses de encierro, logra escapar con su amigo Dwayne, al que matan en alguna parte de su trayecto hacia Camboya. Dieter es rescatado milagrosamente por un avión americano que hacía un vuelo fuera de su ruta habitual.

En esta historia, la guerra es absolutamente incidental, pero es el desencadenante de la acción; el sueño de Dieter de pilotar se convierte en la pesadilla del bombardeo sólo tres semanas después de salir de la escuela con sus alas. La colisión de los eventos históricos y la vida personal de este inmigrante alemán es lo que sirve de recorrido, de ida y vuelta para plantear la reflexión.

Algo que resulta relevante de esta historia, y lo que la hace profundamente moderna en términos cinematográficos, es el argumento general de cómo un individuo se ve determinado por sus circunstancias históricas y es arrastrado, en busca de sus sueños de ser piloto (originados por haber visto un bombardero americano sobrevolando su pueblo natal en Alemania). El documental siempre plantea a Dieter como un hombre antes que como un soldado. Y su deseo de volar participa de la esencia que convierte al personaje en un ser con una misión; por lo tanto, convertirse en parte de un ejército es sólo el modo de conseguirlo. Esta representación sustrae cualquier tipo de tinte político

a la historia, volviendo la reflexión del documental hacia los eventos previos de la guerra en la vida de una persona común y corriente.

Las decisiones de Dieter lo llevan a participar activamente del conflicto bélico, pero la disociación en el filme es clara, es un superviviente de la Guerra Mundial como alemán, y se convierte en soldado americano enrolado casi por error. Esta distancia de la decisión de ser piloto de bombardero, explicada así por Herzog permite ver la brecha insalvable entre los intereses de una persona y los de una nación en guerra; planteando, de entrada, que lo que espera un país no es convalidado por este individuo, cuestionando la propia institución del héroe de guerra. El imaginario fílmico en general, haría a Dieter un personaje sujeto a aventuras y andanzas, donde demostraría sus virtudes; sin embargo, cuando la figura del héroe se concibe desde la noción de superviviente, el personaje ya no está llamado a sobreponerse a la adversidad, a triunfar sobre los obstáculos, sólo se le pide no morir. Cosa que Dieter hace de maravilla. Pero lo cierto es que este héroe paralizado que triunfa por azar o por indiferencia de la muerte, define muy claramente el impacto del conflicto en el imaginario fílmico de la posguerra.

Lo asombroso del filme es que, aunque todo el uso de la forma heroica está presente, incluso explicitado a través de preguntas directas, o con capítulos que inician por presentar al hombre que sufrirá en la narración (como una tragedia griega explicaría en algún sitio el propio Herzog, y como un filme clásico agregaría yo) la investidura del soldado, no es la que sirve para narrar la historia de Dieter, imaginario más proclive para tal fin. Todo el documental es un ejercicio de puesta en marcha de la memoria, para recordar la milagrosa escapada y vuelta a casa del piloto.

No hay que perder de vista que el sueño de Dieter de volar ya lo había conseguido antes incluso de ir a la guerra. Esta no correspondencia del argumento que se narra, la motivación del personaje y el relato que hace servir el director, donde Dieter se ve envuelto en el devenir de eventos que no deseaba (ni entendía) se ven mezclados con sus deseos infantiles de ser piloto que surgen de un recuerdo de una guerra anterior. Pero él no deja de actuar, moverse, decidir. No lo paraliza el miedo, sigue adelante.

El documental no usa la estructura biográfica típica donde se explicaría la historia del inmigrante que logra su sueño en una tierra de oportunidades, y no narra la biografía de Dengler como héroe de guerra, ni siquiera intenta hacer una revisión del conflicto bélico, o un pronunciamiento político posterior a Vietnam, que serían otras

posibilidades de exponer el documental. Encuentra dos imaginarios, el de la historia personal y la Historia con mayúsculas. La guerra es el telón de fondo, como en infinidad de filmes de ficción, o el objeto de reflexión de cientos de documentales. En este caso, *El pequeño Dieter* se mueve a caballo entre estos dos imaginarios y entre dos maneras de filmar, la documental y la de ficción, tendiendo a narrar esta historia como un viaje épico más al estilo literario que a corroborar los hechos.

El tono distintivo acaba por ponerlo el estilo fílmico del autor. Dengler no es un héroe moderno sofocado por su condición de superviviente, no es reflexivo, ni siquiera consciente de su condición de participante de dos guerras de tal magnitud. Se asemeja mucho más a los héroes clásicos del cine mudo de tipo atlético del Hollywood, que a los personajes de los nuevos cines europeos.

En este sentido, Dengler es un espejo de la forma en que Herzog se aproxima a filmar, lo hace desde la puesta en marcha, el contacto físico, la presencia del cineasta que acompaña a Dieter siempre desde el contracampo, aunque sea para llevarlo al sudeste asiático a ficcionar cómo era transportado a través de la selva por el Vietcong. De igual modo que el piloto nunca deja de moverse, volar, a pesar de haber sufrido cinco accidentes aéreos.

Es como si Herzog, con esta historia de vida tan cercana a la suya propia, narrada en clave épica hiciera del lado los eventos históricos relevantes para privilegiar la influencia de la figura del héroe del cine y la literatura. El efecto que se obtiene, visto desde el canon documental, es como si negara de un plumazo este peso de la Guerra Mundial que exponíamos, cuestión que le permite acercarse a una libertad formal que emula a la búsqueda incansable de los poetas románticos de la belleza y unión con el todo a través del arte.

Esta condición define, parcialmente, los momentos que vive el documental contemporáneo que intenta, de igual forma, por fin liberarse del lastre que la guerra impuso, haciéndonos volver obsesivamente a la objetividad y la verdad como tablas de salvación, como si eso ayudara a conjurar el dolor. Pero lo cierto es que la propia representación documental comienza a expandirse, a flexibilizarse, a recuperar para sí sus mecanismos poéticos, artísticos y reflexivos al margen de la historia negra de las guerras. No sé si esto signifique que la crudeza de la devastación se está olvidando, o es



que las nuevas generaciones, carentes de tales recuerdos intentan entender su mundo, su pasado, su historia a través de nuevas búsquedas creativas.

### **Bibliografía**

- ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único*, Barcelona: Destino libro, 1990.
- BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. *El tiempo del héroe, épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2000.
- CARLYLE, Thomas. *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*, The Norman and Charlotte Strouse Edition of the Writings of Thomas Carlyle, Estados Unidos, University of California Press, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.