

## ***Mover montañas o impugnarlas. Alegorías de la Modernidad en Cuando la fe mueve montañas, de Francis Alÿs, y Fitzcarraldo, de Werner Herzog***

errazu@gmail.com

por Miguel Errazu  
investigador en la Universidad Autónoma de México

### **Resumen**

*Cuando la fe mueve montañas* (F. Alÿs, 2002) y la película *Fitzcarraldo* (W. Herzog, 1982) giran en torno al trabajo humano improductivo convertido en gesto poético. Ambos proyectos funcionan como metáforas de los problemas del proyecto de la Modernidad en Latinoamérica. Muestran una tensión entre alegoría y documentación del trabajo humano, por medio de estrategias documentales que cuestionan la identificación entre las condiciones sociales y materiales de producción y la fábula que se proponen construir. Este artículo explora las relaciones entre estas obras entendidas como proyectos *paracinemáticos* desde los que pensar lo cinemático en tanto práctica social.

**Palabras clave:** práctica artística social, paracine, Werner Herzog, Francis Alÿs, alegoría.

### ***To move or to refute mountains. Allegories of Modernity in When Faith Moves Mountains, by F. Alÿs, and Fitzcarraldo, by W. Herzog***

#### **Abstract**

Alÿs' *When Faith Moves Mountains* (2002) and Herzog's *Fitzcarraldo* (1982) deal with the ways in which improductive human labor can be reworked as a poetic gesture. Both projects can be seen as metaphors for the problematic relations between the project of Modernity and Latin America. And both show an irreducible tension between allegory and documentation of human labor, by means of documentary strategies that question the identification between material and social conditions of production and the fable they help construct. This paper explores both works as examples of *paracinematic* projects, in order to reflect on the cinematic as social practice.

**Keywords:** Social art practice, Paracinema, Werner Herzog, Francis Alÿs, Allegory.

## **Mover montañas o impugnarlas. Alegorías de la Modernidad en Cuando la fe mueve montañas, de Francis Alÿs, y Fitzcarraldo, de Werner Herzog.**

La cuestión más urgente, la que mejor nos puede ayudar a entender la compleja y necesaria interdependencia de lo estético y lo ético, es hasta qué punto la obra (de arte) permanece alerta sobre la violencia de la comunidad y de la representación misma.

Grant Kester, "Lessons in Futility"

### **Paracine y práctica social**

Uno de los fenómenos más interesantes surgidos a partir de lo que podría denominarse *giro cinematográfico* en las artes durante los años noventa del siglo pasado es la atención al cine como forma social. De algún modo, y al contrario que en otros momentos históricos en los que arte y cine se aproximaron, no son ya (o, más bien, no son solo ya) ni el texto fílmico –y, por tanto, cuestiones de lenguaje y representación– ni la experimentación sobre la base material del cine en tanto medio –y, por tanto, cuestiones de corte ontológico– los aspectos que más interesan a teóricos y artistas contemporáneos. Como señalara Chrissie Iles hace ya más de una década, es la potencia histórica de la institución cinematográfica para construir una esfera pública lo que aparece, en un horizonte artístico marcado también por el giro "relacional" y la explosión de bienales y proyectos curatoriales de sitio específico, como un lugar de exploración determinante para repensar la relación entre arte y espacio público.<sup>1</sup>

Sin duda, la potencia del cine para construir una esfera pública ha interesado a muchos teóricos culturales desde al menos los años treinta del siglo pasado. Pero es quizá debido a la enorme influencia del texto de Walter Benjamin sobre la obra de arte que la preocupación por las relaciones entre cine y espacio social han tendido a coagular alrededor de la recepción (pública) del cine. Durante la última década, exposiciones como *Theanyspacewhatever*, en el Museo Guggenheim de Nueva York, o estudios como *The place of Artist's Cinema* (Connolly, 2009), entre muchos otros, no han hecho sino

---

<sup>1</sup> "El cine crea una especie de tejido conectivo, tanto social como cultural, mucho más fuerte que cualquier otra manifestación" (Iles, en Turvey, Foster et al., 2003: 73; ésta y todas las traducciones de las citas a lo largo del artículo son propias). Ver también, mucho más recientemente, el monográfico de la revista *Public Art Dialogue* (Vol. 5, No. 2, 2015), sobre el giro cinematográfico en los proyectos de arte público.

incidir en esta línea de trabajo.<sup>2</sup> A lo largo de estas páginas, sin embargo, me gustaría plantear la cuestión del cine en el arte contemporáneo desde el punto de vista de las dinámicas y relaciones sociales que posibilita *desde el lado de la producción*. Para ello, y en primer lugar, considero importante retomar y redefinir la noción de *paracine* como una manera de ubicar conceptualmente la esfera de prácticas y el conjunto de estrategias estéticas y materiales que permitan pensar conjuntamente la práctica cinematográfica y la artística.

El término *paracine*, tomado del cineasta experimental Ken Jacobs y desarrollado por Jonathan Walley (2003), serviría para localizar “un conjunto de fenómenos que pueden considerarse “cinemáticos” pero que no se presentan con los materiales que suelen definir la práctica cinematográfica” (Walley, 2003: 18). A lo largo de los años sesenta y setenta, el *paracine* habría entrado en un campo semántico común con otros términos utilizados para designar prácticas audiovisuales no ortodoxas, como *cine experimental*, *cine expandido*, *cine visionario*, o *live-cinema*. Sin embargo, y al menos en la elaboración que de este término hiciera Walley, aquello que distingue conceptualmente al *paracine* es su rechazo de la premisa de la especificidad medial de lo cinemático (Walley, 2003: 18); un rechazo que debe leerse como un posicionamiento antiformalista y, por tanto, como un desafío al paradigma modernista que definió buena parte de los cines experimentales de la segunda mitad del siglo XX. Por el contrario, y en palabras de Kenneth Frampton (2009: 199), “cualquier fenómeno es paracinemático si comparte al menos un elemento con el cine”, sea cual sea la naturaleza de este fenómeno.<sup>3</sup>

Una definición de lo paracinemático debe, por tanto, tratar de evitar el impulso formalista que sitúe estos “elementos” en un marco estrictamente material, aún sin

---

<sup>2</sup> Un recuento detallado de esta línea de investigación excedería el propósito introductorio de estas páginas. A modo de referencias fundamentales, además de las citadas, ver *Time Zones. Recent Film and Video* (2004), “Screening Rooms: The Movie Theatre in/and the Gallery” (Balsom, 2009) y, en general, el trabajo de Maeve Connolly (2009, 2012).

<sup>3</sup> El mismo Frampton pone como ejemplo la “modularidad con respecto al espacio y al tiempo”; Walley alude al principio constructivo de montaje en Eisenstein y al deseo antropológico de un “realismo integral”, tal y como lo enunciara André Bazin: ejemplos de una “búsqueda de la esencia del cine en un ámbito más efímero y conceptual que material” (Walley, 2003: 28).

abandonarlo definitivamente. En un contexto bien diferente, Jeffrey Sconce (1995: 372) propuso una definición del paracine “menos como un conjunto definido de filmes, sino como un protocolo específico de lectura”, como una “subcultura cinefílica” que caracteriza a una comunidad –un espacio social de recepción– que comparte una cierta sensibilidad *camp* hacia lo que denomina “*detritus* cultural”.<sup>4</sup> Si bien el enfoque de Sconce, próximo a los estudios culturales, se aleja del de Walley, ubicado en la tradición más ortodoxa de la historia del arte, su interés radica en que permite pensar lo paracinemático en términos de espacio social (de recepción). El “elemento” que compartiría con el cine sería, por tanto, no un dispositivo o un principio formal de aparición, sino una organización social específica alrededor del hecho cinematográfico; y es precisamente porque el acento recaería en lo social por lo que la comunidad “paracinemática” podría constituirse alrededor de una enorme flexibilidad “textual”, de una gran diversidad de materiales.

La tradición experimental recogida por Walley y el enfoque culturalista de Sconce permiten entender lo paracinemático a partir de dos ejes fundamentales: por un lado, un interés por abrirse a la diversidad de procesos materiales más allá de definiciones ortodoxas del dispositivo cinematográfico (y que atañen no sólo a todo el conjunto de materiales producidos ajenos al filme como unidad formal, sino también a los espacios y modalidades de producción y recepción); por otro lado, las dinámicas sociales que instituye el cine y que lo diferencian de otras prácticas artísticas. Por tanto, los “elementos” que, en este contexto, quiero tomar como punto de partida para una comprensión de lo paracinemático, son tanto la especificidad del espacio social contingente que posibilita el cine, esto es, los modos de “organización del esfuerzo” colectivo que instituye, como la apertura formal, en el plano material-documental, que esta práctica social posibilita. Por paracinemáticos entiendo, entonces, aquellos proyectos artísticos que se organizan, en mayor o menor medida, alrededor de un conjunto de prácticas (estéticas, sociales, políticas, materiales, formales, sociales)

---

<sup>4</sup> Sconce (1995: 372) enumera la elasticidad textual del paracine en estos términos: “el paracine incluiría elementos de subgéneros tan dispares como los ‘badfilm’, el splatterpunk, películas ‘mondo’, peplums, pelis de Elvis, reportajes gubernamentales de higiene pública, películas japonesas de monstruos, musicales playeros, y en general prácticamente cualquier manifestación histórica de cine ‘exploitation’, desde documentales sobre delincuentes juveniles a pornografía softcore”.

aparecidas en torno al cine como forma cultural, y que permiten pensarlo más allá del paradigma textual y de las condiciones materiales de producción y exhibición del filme: fundamentalmente, a partir de las estrategias documentales que surgen de la necesidad del registro de un acontecimiento, y de las relaciones sociales, colaborativas y representacionales que se instituyen.

Con este texto, mi intención es trazar un recorrido de ida y vuelta entre la práctica artística y la cinematográfica, utilizando este campo expandido de lo paracinemático como marco de comprensión tanto de cierto arte colaborativo contemporáneo como de la propia práctica del cine. Y cómo, en una suerte de confrontación mutua, puede servir para abrir un diálogo enriquecedor para entender la función y el destino de lo que Reinaldo Laddaga (2006) llamara "régimen práctico de las artes", y entender qué es lo que la forma cinematográfica puede tener que decir sobre el interés contemporáneo por "participar en la formación de *ecologías culturales*" (Laddaga, 2006: 9).

Para ello, quise fijarme en dos proyectos que pertenecen a la esfera del arte y del cine, pero cuyas características específicas les hacían, pese al salto temporal entre uno y otro, especialmente susceptibles de ser confrontados: *Cuando la fe mueve montañas* (2002), de Francis Alÿs, y *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog. La obra de Alÿs fue un proyecto de arte público comisionado por la Bienal de Lima de 2002. Consistió en reunir a varios centenares de voluntarios, armados con palas de arena, con el propósito de avanzar alineados sobre una duna situada en las afueras de la ciudad, para desplazar "infinitesimalmente", palada a palada, la posición de la duna. Tanto la acción como los preparativos –el proceso de preproducción– fueron detalladamente registrados de múltiples formas: dibujos, correos electrónicos, fotografías, vídeo, reflexiones personales, etc.; materiales con los que Alÿs construyó, posteriormente, la *exposición* de la obra. *Fitzcarraldo* es un proyecto cinematográfico poco ortodoxo, puesto que la ficción narrativa que le da nombre se revela insuficiente para dar cuenta de la dimensión de su impacto. La película, en cualquier caso, se articula narrativamente alrededor de un acontecimiento no menos singular: la posibilidad de trasladar un enorme barco de vapor a través de una montaña en el corazón de la selva amazónica del Perú. Lo que distingue a *Fitzcarraldo* de una ficción convencional y hace que la película no ofrezca más que una

pequeña muestra de su importancia es el hecho de que el barco se desplazó efectivamente por encima de una montaña con ayuda de centenares de hombres y mujeres; su carácter "performático" fue, además, registrado en forma documental (*Burden of dreams*, Les Blank, 1982), como diario de rodaje, y a través de numerosos documentos fotográficos y periodísticos que contribuyeron a diluir la centralidad del filme para la comprensión del proyecto.

*Cuando la fe mueve montañas y Fitzcarraldo giran*, por tanto, en torno a una acción de narrativa mínima y eficacia imposible, que sirve como un comentario alegórico sobre las tensiones que ha atravesado históricamente el proyecto de la Modernidad en contacto con América Latina: si en *La fe*, se trata de desplazar infinitesimalmente una montaña de arena en las afueras de Lima, *Fitzcarraldo* gira en torno al desplazamiento de un barco a través de una montaña en plena selva amazónica de Perú. Sin embargo, el carácter mítico que emana de estas acciones se explicita de maneras radicalmente diferentes al ser trasladado al espacio ficcional de la fábula: si la obra de Alÿs quiere ser recordada como un momento contingente de acción y experiencia colectiva que apunta a una posibilidad emancipatoria, como "comunidad experimental" (Laddaga, 2006: 15), el acto poético de *Fitzcarraldo* se presenta como el proyecto imposible de un solo hombre destinado a "conquistar lo inútil". Ambas obras construyen una relación de inestabilidad entre el motivo alegórico y la documentación de un (verdadero y penoso) trabajo humano, y ambas llevan al límite la tensión entre las condiciones de producción y la fábula misma que se proponen construir. En lo que sigue, desarrollaré sumariamente el modo en el que ambos proyectos trazan un recorrido que va de la visión original del proyecto a la construcción del acontecimiento, enfatizando la función del trabajo y las formas de sociabilidad que ponen en práctica. Y cómo, a partir de ese trabajo, ambos proyectos atraviesan procesos de condensación formal que se dirigen hacia la creación de una suerte de *imagen-global*; imagen que funciona en ambas como una fábula y que remite a esa primera visión. De este modo, espero mostrar las diferentes estrategias que, desde el punto de vista de una política de las imágenes y entendidos como prácticas paracinemáticas, trazan ambos proyectos. Y cómo la experiencia de *Fitzcarraldo* aporta un momento crítico, sintomático, que problematiza la estrategia formal de la obra de Alÿs

y que, asimismo, puede considerarse una respuesta a las palabras de Grant Kester (2009: 420) citadas al comienzo de este artículo: “hasta qué punto la obra (de arte) permanece alerta sobre la violencia de la comunidad y de la representación misma”.

## Una visión

Herzog ofrece dos versiones diferentes sobre la génesis de su trabajo en *Fitzcarraldo*. En el breve texto introductorio a sus memorias de rodaje, *Conquista de lo inútil*, nos dice que “[c]on la desquiciada furia de un perro que ha hincado los dientes en la pierna de un ciervo ya muerto, [...] se apoderó de mí una visión: la imagen de un enorme barco de vapor en una montaña” (Herzog, 2012: 5). Una segunda versión, más sosegada, es relatada en el libro de conversaciones *Herzog on Herzog* (Cronin, 2002: 170-171). Aquí describe el punto de partida del proyecto a partir de dos momentos distantes en el tiempo que entraron en conexión: por un lado, la visión de un vasto campo de miles de menhires alineados, en Carnac (Bretaña francesa). La disposición de esas enormes masas de piedra sin funcionalidad aparente, relata, le llevó a interesarse por el trabajo físico empleado en su construcción. Un segundo momento habría ocurrido en el encuentro con la historia de Carlos Fermín Fitzcarrald, un barón del caucho peruano de origen irlandés que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, se embarcó en una serie de proyectos de explotación de la cuenca amazónica peruana. En uno de estos proyectos, Fitzcarrald desarmó un pequeño barco para hacerlo pasar por un istmo de diez kilómetros hasta la cuenca de otro río (Reyna, 1941: 43.44). Herzog relata que la historia de Fitzcarrald apareció como la ocasión perfecta para construir una ficción alrededor del trabajo, tal y como había sido pensada respecto a los menhires: “Pensando de nuevo en los menhires de Carnac, la cuestión urgente fue: *Como mover, sin desmontarlo, un enorme barco de vapor a través de una montaña?*” (Cronin, 2002: 172). Por descontado, la primera narración, que introduce el proyecto desde una suerte de visión epifánica, es tan sólo una construcción retórica típica de Herzog. Es importante, sin embargo, poner en relación estos tres momentos fundacionales del proyecto como disparadores retóricos del proyecto herzogiano: la visión extática, un interés fenomenológico y antropométrico por las masas cercano al trabajo del *minimal* y el *land art*, y el apoyo en un acontecimiento

real que reinscribe el marco ficcional del proyecto en el espacio de los sueños mercantiles y colonialistas de “aventureros” europeos lanzados a la explotación de los recursos naturales de la cuenca amazónica.

Francis Alÿs, por su lado, cuenta que su obra surgió como una “respuesta épica” a un problema “urgente”, que tomó la forma de una “alegoría social” (Alÿs & Medina, 2005: 19). Invitado a la Bienal de Lima de 2002, el proyecto surge a partir de su primera visita a Lima en 2000, acompañado del curador para México, Cuauhtémoc Medina. Como él mismo relata, su visita coincidió con el último mes de la dictadura de Fujimori, y encontró una Lima “convulsionada, con enfrentamientos en la calle, una tensión social abierta y un emergente movimiento de resistencia” (Alÿs & Medina, 2005: 19). Un marco de acción artística fuertemente politizado, al que Alÿs respondió con una suerte de visión en forma de enunciado con connotaciones bíblicas: “la fe mueve montañas”.<sup>5</sup> Para Alÿs, la *imagen* de la obra venía precedida de su forma *verbal*. La línea que, sobre la duna, formarían los voluntarios del proyecto no sería más que la transcripción más precisa posible del enunciado. Cuauhtémoc Medina, por su parte, insiste en que Alÿs “estaba pensando en crear una escultura visual colectiva, y la línea es una de las formas fundamentales de la representación de la colectividad” (Alÿs & Medina, 2005: 99). De hecho, en numerosas ocasiones declara Alÿs que una de las ideas clave del proyecto fue, en efecto, una rendición de cuentas con el *land art*: “Aquí estábamos intentando una especie de Land-art para “los sin-tierra” y, con ayuda de cientos de personas y palas, construimos una alegoría social” (Alÿs & Medina, 2005: 25). Un enunciado bíblico, una reinterpretación en clave “social” de la escultura *minimal* y el trabajo del *land art*, y una respuesta política a un contexto específico articulan, en una triada que debe ser leída en diálogo con la de Herzog, los orígenes de la visión de Alÿs sobre su proyecto. Porque si bien la visión extática y la preocupación formal alrededor del trabajo y el *land art* parecen construir un régimen de afinidades electivas, el marco de inscripción histórico y político de cada una de ellas difiere ostensiblemente: mientras Herzog envía parte de su proyecto al territorio de la ficción, y a un momento álgido del periodo colonial y la expansión

---

<sup>5</sup> “Si bien recuerdo, la primera forma de enunciación del proyecto, durante mi primera visita a Lima, fue ante todo verbal: “La fe mueve montañas” y precedió a cualquier imagen del proyecto” (Alÿs & Medina, 2005: 99).



capitalista en Latinoamérica, Alÿs inscribe su proyecto a partir de una demanda política *actual*, que sin embargo ejecuta ya en retardo, durante el mes de abril de 2002 en el que se desarrolló la Bienal.

### **Acontecimiento**

Herzog hace girar su proyecto en torno a la identificación entre la empresa de su protagonista y la de él mismo. Así, el desplazamiento del barco por encima de una montaña debe convertirse en el acontecimiento *real* que estructure la tarea artística: "Aunque el filme se localiza en una geografía inventada, supe desde el comienzo que, para contar esta historia, tendríamos que empujar un barco real a través de una montaña real" (Cronin, 2002: 172). Para Herzog, se trata fundamentalmente de "devolver al espectador a la posición en la que pueda creer de nuevo en sus propios ojos" (Cronin, 2002: 177), esto es, pueda creer en una suerte de "misteriosa verdad" impresa en el celuloide, cuya imagen, para decirlo con las palabras de André Bazin (2001: 28), "se beneficia con una transfusión de la cosa a su reproducción". No en vano, considera que *Fitzcarraldo* es "su mejor documental" (Cronin, 2002: 240), pese a que el proyecto coagulara principalmente en una forma fílmica estructurada como una ficción. Esta misteriosa verdad ocurre en una zona de indiscernibilidad entre proyecto y acontecimiento; no hay, pues, una distancia creada por el relato que eleve cierta verdad por encima, y a *pesar de*, los medios para alcanzarla. En este sentido, su propuesta es específicamente moderna: "Empujar un barco de ese tamaño por una montaña crearía, inevitablemente, situaciones que nadie habría podido prever, y así traería la vida al filme" (Cronin, 2002: 177).

Alÿs, por su parte, sitúa también la "verdad" del acontecimiento como soporte de su obra: "el axioma fundamental de la propuesta se sostenía únicamente a través de su realización" (Alÿs & Medina, 2005: 69). Pero insiste en desligar sin ambigüedades el acontecimiento de su documentación. "Se trata de dos momentos distintos. Dos vidas consecutivas y distintas de una misma obra: los hechos y la transmisión o traducción de los hechos" (Alÿs & Medina, 2005: 67). Un movimiento sin duda retórico, puesto que la acción no es registrada a la manera de la tradición documental clásica, siguiendo el

principio (si bien discutido) de no-intervención. Al contrario, y como puede observarse en las fotografías que documentaron la acción, el acontecimiento, en tanto acción colectiva, es estrictamente producido junto a su registro, y estructurado formalmente con la mayor precisión para que ésta pueda dar cuenta de la acción. Por tanto, la insistencia en esta separación, en abrir una fractura –trazar una línea– a la temporalidad sincrónica del acontecimiento y su registro –articulando un antes y un después, construyendo una verdad del acontecimiento que, sólo posteriormente, es registrado– parece tener por destino, de una manera afín al discurso cinematográfico clásico, arrancar la verdad de la acción respecto de los procesos materiales de construcción del discurso. El registro fotográfico y videográfico, la gestión del proyecto, el proceso de producción, retroceden ante la irrupción de la línea de trabajadores, que quiere convertirse en el único acontecimiento significativo del proyecto. Como señala Claire Doherty (2009), no es el desplazamiento de la duna el centro del proyecto, sino “la visibilidad de los participantes: su trabajo”.

El estatuto indexical de la obra, la voluntad de convocar “un real sin realismo” (Doane, 2007: 4) es, pues, un elemento fundamental de estos dos proyectos. Pero si Herzog construye una situación tomando como ocasión para el proyecto una ficción épica que no cesa de ceder ante la magnitud del esfuerzo realizado en su producción, Alÿs construye una situación performativa que, posteriormente, pretende separar (retóricamente) de su planeación y documentación para elevarla al estatuto de *historia* (mítica).

### **Trabajo y espacio social**

La producción de filme *Fitzcarraldo* se prolongó durante casi cuatro años, desde 1978 hasta finales de 1981. Numerosos documentos, muchos facilitados por el propio Herzog, dan cuenta del desarrollo del proyecto desde sus comienzos, aunque el documento principal sea, seguramente, la película documental *Burden of dreams* (1982) de Les Blank, que acompañó al equipo de producción de Herzog durante todo el proyecto. En una primera fase de preproducción, ya en noviembre de 1979, el equipo de Herzog construyó su campamento base en la zona de Wawaim, sobre el río Marañón, cerca de la ciudad de

Iquitos y a unos 30 kilómetros de la frontera con Ecuador. Conflictos políticos relacionados con acusaciones de malos tratos, explotación y abusos por parte de activistas europeos venidos de Francia y Alemania polarizaron y tensaron las relaciones del equipo de producción con las comunidades Aguarunas del río Marañón (cfr. Herzog, 2012: 68-78), que vivían un momento especialmente conflictivo debido a la presencia de compañías petroleras y madereras que, con la colaboración del estado peruano, ponían en peligro su permanencia en unas tierras para las que no tenían títulos de propiedad. Un conflicto que se expresa como una demanda de visibilización por parte de uno de los miembros de un Consejo de Aguarunas: “Después de filmar la película, al llevarla a Europa, podía presentar como que los Aguarunas y wuamizas podíamos..., en aquel entonces, el tiempo de caucho, han sido explotados, matados, qué se yo. Igual podía presentar la imagen allá. Entonces esto [no haberlo hecho] no nos gusta” (Les Blank, 1982: 07:20).

La presencia militar, cercana a la frontera con Ecuador, era además masiva debido a los conflictos diplomáticos entre ambos países. En julio de 1980, antes aún de filmar un sólo plano, Herzog decidió suspender y desplazar el rodaje 1200 kilómetros al sur de Iquitos, entre los ríos Urumamba y Camisea, donde llegaría a principios de 1981 después de filmar algunas secuencias en Iquitos. En *Conquista de lo inútil*, Herzog cuenta la gestión del día a día del campamento, en el que convivían separados los miembros del equipo de filmación y los cerca de mil contratados indígenas, entre Campas y Machiguengas, desplazados al punto de rodaje (Les Blank, 1982: 37:30).<sup>6</sup> Las complicaciones del trabajo prolongaron la convivencia aproximadamente otro año, hasta noviembre de 1981, casi el triple del tiempo estipulado inicialmente. Los acuerdos entre producción e indígenas incluían, además de manutención en el campamento, asistencia médica, salarios y permiso para filmar en sus tierras, el compromiso de intervenir políticamente a favor del reconocimiento de la titularidad de las tierras habitadas por los

---

<sup>6</sup> En otro momento del documental de Les Blank, Herzog declara lo siguiente respecto a la dinámica social del campamento: “sentía que no debíamos implicarlos en la clase problemas que teníamos nosotros. En nuestro sistema de organización, en nuestros asuntos técnicos. No queríamos contaminarlos, entre paréntesis, de cultura occidental. Por ejemplo, no les gustaría nuestra comida y eso supondría un problema. A nosotros tampoco nos gustaría la suya. Son dos campos que marcan una muy clara diferencia, la cual yo nunca traté de esconder” (Les Blank, 1982: 51:35).

Machiguengas y otra serie de cuestiones que afectaban a la gestión económica y social de las comunidades (Cronin, 2002: 188-189).<sup>7</sup> Herzog relata, entre las páginas del diario, las dificultades de convivencia ente dos grupos sociales por completo heterogéneos; los acuerdos de mínimos, las concesiones, los conflictos entre europeos e indígenas, los escasos momentos de congregación –alrededor del alcohol las más de las veces–... un espacio heterogéneo que coaguló, de los modos más imperfectos, alrededor de un proyecto de trabajo físico insensato.

Medina y Alÿs cuentan, en la larga entrevista conjunta que estructura el libro-catálogo *Cuando la fe mueve montañas*, que para la acción convocaron a sus voluntarios siguiendo las técnicas clásicas de agitación universitaria, como las que se utilizaron en las huelgas de estudiantes mexicanas de 1986 (Alÿs & Medina, 2005: 103), irrumpiendo en las aulas de la facultad de arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería del Perú con altavoces para pedir la colaboración con el proyecto. Porque, pese a situar la acción en una zona, la Ventanilla, en la que se ubicaban barriadas de desplazados y refugiados políticos que sumaban más de 70.000 personas, Alÿs prefirió trabajar con estudiantes de ingeniería y arquitectura. Las barriadas y sus habitantes, en palabras de Grant Kester (2009: 417), “funcionaban como una suerte de telón de fondo; una imagen de lo real político (el espacio empobrecido y marginal dejado a las víctimas del desarrollo y la modernización), contra el cual el gesto metafórico del trabajo improductivo podría

---

<sup>7</sup> Paul Cronin hizo a Herzog la siguiente pregunta: “¿Sabes qué efectos duraderos tuvo vuestro trabajo en las comunidades indígenas?”. La respuesta de Herzog merece ser citada ampliamente: “Nuestra presencia en esa parte de la selva fue efímera, pero hasta cierto punto útil porque pudo atraer la atención sobre los problemas de los indios nativos de esa región peruana. Cuando rodábamos éramos conscientes de que deberíamos hacer más por los indígenas que darles un simple sueldo. [...] Uno de los efectos más duraderos fue que construimos un barco [uno de los barcos utilizados en la película] para que pudieran transportar sus mercancías a mercados vecinos. Sus canoas eran demasiado pequeñas. Normalmente, los transportistas les compraban la mercancía a precios muy baratos y conseguían enormes beneficios río abajo. También estaba claro que las compañías madereras y petroleras eran una amenaza para ellos, y los indígenas querían que les ayudáramos a conseguir la titularidad de sus tierras. Así que enviamos a un equipo para cartografiar sus tierras. Incluso fui con dos indígenas a ver al presidente de la República, Belaúnde, que prometió cooperar. [...] Durante dos años les estuvimos ayudando para que consiguieran la titularidad legal de sus territorios. Cuando volví, años después, para rodar *Mi enemigo íntimo*, habían conseguido los papeles. Aunque del otro lado del río, en una zona que no formaba parte de sus tierras, hay un campamento y un aeropuerto propiedad de las petroleras. Se supone que es uno de los mayores yacimientos de gas del mundo, pero hasta la fecha no han invadido las tierras indígenas. Tienen verdadero control sobre ellas, y en ese sentido sí que creo que les ayudamos de algún modo, aunque su derecho histórico y moral sobre ellas fuera algo absolutamente incuestionable” (Cronin, 2002: 188-189).

adquirir resonancia". La poética del gesto improductivo, fundamental en la estrategia textual de Alÿs, condujo necesariamente a esta solución como único modo efectivo de preservar la autonomía del gesto poético y mantener la distancia con el Otro, estableciendo un cordón sanitario que protegiera de su posible instrumentalización por el artista.

La condición reflexiva de la obra sobre la naturaleza del trabajo y la colectividad como acto de voluntad, como "ejercicio de gratuidad" (Alÿs & Medina, 2005: 97), implicaba también pedir la colaboración no remunerada de los voluntarios. La participación en la obra debía participar de la retórica de la fe que animaba el proyecto, y "la fe", decía Alÿs, "no se puede remunerar" (Alÿs & Medina, 2005: 97). Sin embargo, el pacto de fe y la voluntad colaborativa parece quedar cuestionado en las palabras de Cuahitémoc Medina sobre aquella jornada de trabajo del 11 de abril de 2002:

Tuvimos medio millar de personas trabajando estúpidamente en la acción. No se trataba de un acto de generosidad, de un acto voluntario ofrecido para colaborar en una obra de arte: fue medio día de trabajo bruto, asesino, bajo un sol terrible. Cargas la responsabilidad de haber puesto a la gente a hacer un esfuerzo desmedido (Alÿs & Medina, 2005: 73).

Tanto el catálogo de la acción como el vídeo de formato documental que forma parte de la pieza, realizado por el colaborador habitual de Alÿs, Rafael Ortega, dan cuenta de testimonios de algunos de los colaboradores. Recordando los libros de visitas de hostales para jóvenes viajeros globales, un ánimo festivo y de agradecimiento por la experiencia preside la gran mayoría de ellos.

## **Fábula**

*Fitzcarraldo* debe ser visto como algo más que una película. Es la ficción sobre un melómano neurótico empeñado en llevar a Iquitos la ópera, pero también el documental de Les Blank, los diarios de Herzog, o los artículos y reportajes fotográficos que, durante los cuatro años de producción, informaban de los accidentes, incidentes, peligros y

abusos supuestamente cometidos. Como señalaba Manuel Hidalgo para el periódico español *Diario 16* tras el estreno del filme, “el espectador inevitablemente está viendo en la pantalla más de lo que la película recoge [...] lo que el celuloide ha registrado le sabe a poco. [...] *Fitzcarraldo* podría haber sido una obra maestra del arte conceptual y de hecho lo es *si prescindimos de la película*” (cit. en Weinrichter, 2007: 264-265, cursivas propias). Efectivamente, el filme se disuelve como un elemento formal entre otros, y seguramente no el principal. Alrededor de todos ellos, la experiencia de un trabajo colectivo destinado a conquistar lo inútil condensa, sin embargo, en la doble figura de Herzog/*Fitzcarraldo*. Herzog nunca relata su experiencia en plural: parecería que, del lado de la fábula que pretende construir, el barco se encaramó a la montaña por la sola fe de su espíritu decidido: “En lo que toca a *Fitzcarraldo*, no fue el dinero lo que empujó aquel barco por la montaña; fue la fe” (Cronin, 2002; 13). Imágenes, sucesos, anécdotas, el día a día, durante años, de un pesado trabajo, tienden a disolverse en la imagen de un pesado barco y un hombre a sus pies, observando su propia hazaña inútil, la proeza de su gesto poético improductivo. Muchos de sus críticos, desde luego, denunciaron la fábula como una dañina construcción ideológica. Por ejemplo, Brad Prager (2007: 42): “su deseo es sólo una parte de la ecuación. La parte olvidada es el trabajo de los indios. La montaña es sólo una ilusión si uno tiene la fuerza para moverla, pero no con fe, sino con músculo”. Otro de sus críticos, Richard John Ascárate (2007), afilia a Herzog con una tradición discursiva colonial, como víctima, quizá inconsciente, de una relación entre poder, conocimiento y visión propia de la fantasía eurocéntrica de conquista del Nuevo Mundo y de exotización del Otro. Y otros, como Hans Koning, van aún más lejos: “*Fitzcarraldo* es la clase de filme que uno vería en grandes cantidades si Alemania hubiera ganado sus guerras” (cit. en Prager, 2007: 43). La presión que el mismo Herzog impone en la construcción de una fábula megalómana sobre el acontecimiento, el trabajo y su registro parece acabar con toda posibilidad de una lectura políticamente no reaccionaria de *Fitzcarraldo*, pero posibilita su diseminación como “mito” del cine moderno.

La fábula, en Alÿs, corre por senderos diferentes. Surge, es cierto, de un proceso de condensación o destilación formal parecido:<sup>8</sup> el proceso de trabajo debe llevar hacia una imagen tan precisa y *compacta*, como el enunciado que la impulsó en un primer momento. Alÿs es bien claro al respecto:

*Cuando la fe mueve montañas* intenta traducir las tensiones sociales en narraciones que interfieren con el imaginario de un lugar. El propósito de la acción es infiltrarse en la historia local y la mitología social (incluyendo el ámbito del arte). Si el guión responde a las expectativas y atiende a las preocupaciones de una sociedad en cierto momento y en cierto lugar, se convertirá en un relato que podrá sobrevivir al suceso mismo y trascender su naturaleza histórica. De esa manera, podrá tener el potencial de convertirse en una leyenda o en un mito urbano (Alÿs & Medina, 2005: 25).

La condensación opera como un vector de desmaterialización de la obra que la permitiría distribuirse mnémicamente, como leyenda o mito urbano.<sup>9</sup> La acción condensada en fábula en *Cuando la fe mueve montañas* es, desde luego, un gesto inútil. Una acción que, como la de Herzog, ofrece el máximo esfuerzo a cambio del mínimo resultado. Una alegoría social sobre el trabajo no productivo; metáfora, se dice, de la relación de resistencia tanto al mandato de modernización impuesto a Latinoamérica como a la lógica de la producción capitalista. Una acción sin huella (geológica), "fútil", en palabras de Medina, que permitiría articular "la noción de "esperanza" como calidad política en sí misma" (Alÿs & Medina, 2005: 105), como condensación de una figura (plástica y a la vez encarnada en una fuerza de trabajo) que contiene, como una botella lanzada al mar, "la posibilidad de cambio". Pero esta se presenta como una acción

---

<sup>8</sup> Sobre proliferación y destilación como dos de las figuras retóricas esenciales en la obra de Alÿs, ver Godfrey et. al. (2010).

<sup>9</sup> Lynne Cooke cita: "Siempre procuro que el argumento sea tan sencillo como para que esas acciones puedan imaginarse sin una referencia obligatoria o un acceso a lo visual... para que la historia pueda repetirse (y memorizarse) como una anécdota, como algo que puede robarse, o viajar oralmente, y en el mejor de los casos, entrar en el país de los mitos urbanos menores". Ese ideal "de aprensión imaginaria inmediata... afecta todas las otras vidas del proyecto" (Alÿs & Medina, 2005: 151).

anónima o colectiva, separada de su autor. Es el propio Alÿs quien construye detalladamente este acontecimiento, en cada intervención, cada documento, cada palabra repetida aquí y allá, *como si no le perteneciera*. La misma separación –una línea– que, como comentaba anteriormente, propone contra toda evidencia entre el acontecimiento y su registro, como dos momentos correspondientes a diferentes temporalidades, es la que pone en marcha para disociar la autoría de la obra y asignar al acontecimiento cierto carácter anónimo, es decir, comunitario:

La película no pretende reemplazar, de ninguna manera, al evento mismo, sólo intenta sugerir, a través de imágenes movimiento, la esencia del proyecto [...] En el caso de Lima, hubo un evento [...] y luego se hizo una película que estaba dirigida a una audiencia más global, [...] entrando de forma más abstracta en el ámbito de la alegoría. Esa segunda parte de la obra, evidentemente, me pertenece. [...] Personalmente, me cuesta trabajo decir si la primera parte, el día mismo, me pertenece a mí, a los voluntarios, [...] a Cuauh o a Rafa [...] o incluso a la duna misma (Alÿs, & Medina, 2005: 175).

Por descontado, y al igual que en el proyecto de Herzog, cierto trabajo es sustraído al espacio de la fábula: el trabajo de la producción misma, el helicóptero que sobrevuela la duna tomando imágenes, los conductores de autobús o los fotógrafos acreditados y visibles en algunas de las formas documentales que toma la obra, o el movimiento mismo de la duna. Elevándose por encima de las condiciones y procesos materiales del acontecimiento, el aparente “desvelamiento de los procesos organizativos” de Alÿs (Godfrey, 2010: 13) –el modo en el que construye el dispositivo de su obra como un campo de documentos heterogéneos, en régimen de dispersión, absolutamente visibles y presentes para el espectador o el lector– quiere conducir hacia una suerte de imagen sublimada, sin autor, desgajada del tiempo como mito y a su vez anclada en la verdad del acontecimiento.



## Alegorías de la Modernidad: la elevación figurativa y el síntoma

Ambas obras, por tanto, deben leerse como agentes productores de una determinada situación, guiadas por una cierta visión poética –una imagen compactada del gesto vacío– cuya eficacia retórica descansa en la inscripción de una acción realmente acontecida. Pero la dimensión política de sus imágenes, el modo en el que visión, acontecimiento, trabajo, relación social y fábula se articulan alegóricamente es, sin embargo, radicalmente diferente. Una manera de explicitar estas diferencias puede empezar a aclararse si entendemos ambos proyectos a partir de la clásica división formalista entre *argumento* y *fábula*. Para esto, es necesario entender la construcción argumental no como la labor de ensamblaje de los elementos que construyen la narración en un medio dado –novela, película, obra teatral– sino desde la perspectiva de la obra como paracine, tal y como presentaba esta idea al comienzo de este texto.

David Bordwell (1996: 50) caracterizaba el argumento, con Tomachevsky, como una arquitectura, “un sistema [que] organiza los componentes –los acontecimientos de la historia y la exposición de los asuntos– según principios específicos”. Es esta arquitectura la que, tanto en el proyecto de Aljys como en el de Herzog, se organiza no en torno a una cierta “lógica” narrativa (guiada por la causalidad, la organización de sucesos en el tiempo y la construcción del espacio), sino a partir de una serie de materiales heterogéneos (película, fotografías, declaraciones, cartas, vídeos, descartes, diarios...) más o menos dispersos, que coagulan o condensan en una fábula. Y pueden hacerlo porque la fábula está a su vez liberada del tiempo lineal, reducida a una acción mínima, a un estatuto que se confunde con el de una imagen extática. Son éstos –la montaña movida por los hombres, el hombre que subió un barco a una montaña–, entonces, ejemplos de una *imagen-global* (*Obraznost*), para hablar con Sergei Eisenstein, aquella que aglutina y subsume todos los fragmentos dispersos, irreductibles formalmente, en una suerte de fulgor de la unidad, provista de una misteriosa eficacia figurativa por la que esta, la *figura*, se eleva y actúa como la memoria de la obra de arte (cfr. Lefebvre, 2000: 360).

Sin embargo, si ambas obras pueden entenderse como alegorías, es porque esta fábula encarnada en la *imagen-global* no acaba de cerrarse sobre sí misma, sino que

entra en tensión con la estructura argumental y con el espacio de recepción en el que se inserta. Y este sentido de lo alegórico, como desvío del habla, o como el terreno que desestabiliza la regularidad y cohesión de la síntesis figurativa, opera en ambas obras desde diferentes lugares. La obra de Alÿs sacrifica cierta verdad del acontecimiento –una verdad autorial, material, procesual, y organizativa– y desplaza otra –los habitantes de las barriadas de La Ventanilla– como único medio para construir una promesa de consenso comunitario (precario, inestable, fútil, etc.) alrededor de una ficción sobre el trabajo improductivo. Lo hace, desde luego, como estrategia retórica, escenificando una suerte de sacrificio que permite convocar la idea de fábula, mito o rumor manteniendo la autonomía estética a cambio de abandonar toda idea de eficacia (política, social) directa. Pero para que esta forma abierta puede elevarse al estatuto de fábula y operar “políticamente” necesita un espacio de difusión, y este espacio es obviamente el espacio global del arte contemporáneo, y no el de los habitantes de Lima: la voluntad de convertirse en “leyenda” o “mito” opera únicamente, por tanto, en el terreno institucionalizado del arte. Es este lugar en el que la eficacia política de la obra podría aparecer, como figuración poética de una alternativa a otros discursos y prácticas relacionados con la idea de lazo social, trabajo productivo y temporalidad moderna. Como comenta Samuel Steinberg (2012: en línea), es “nuestra fe en que hay o habrá una obra, nuestra fe en que hay o habrá un desplazamiento de tierra; nuestra fe, en definitiva, en la naturaleza colectiva de la fe que sostenemos, alineados”. La fe de *Cuando la fe mueve montañas* no es, pues, la fe de sus participantes o de su autor, ni el efecto sostenido sobre el espacio social en el que se desarrolló, sino la que inculca en el espacio del arte en el que se introduce, como un rumor y una promesa.

La fábula que construye *Fitzcarraldo*, por el contrario, se expone al envite de sus propios materiales, que hablan de una voluntad férrea y delirante y de una propuesta representacional conflictiva tanto como de un trabajo colectivo, de un ejercicio real de confrontación y negociación prolongado durante años. Como un síntoma, entonces, parece cumplir el objetivo de “tener una eficacia real en el lugar en el que se desarrolla”, que permite valorarla “tanto artística como éticamente, tanto práctica como políticamente” (Laddaga, cit. en Bishop, 2012: 19). Una manifestación experimental,

también precaria, de que, como reclamara David Harvey (2007: en línea), el “espacio público ideal es un espacio de conflicto continuo”. De este modo, la fábula se construye a *contrapelo* del trabajo real. El desvío ficcional –que sólo es ofrecido en el filme, no en ninguno de los otros materiales que componen el proyecto–, obliga, por tanto, a entenderse en esa quiebra que se establece, a la vista de todos, entre la estructura argumental del proyecto y las estrategias representacionales del filme.<sup>10</sup> En otras palabras, la eficacia política de la obra no depende de la inclusión de su *imagen-global* en un espacio discursivo en el que actuaría como contramodelo utópico de sociabilidad, sino a partir de su propio momento sintomático.

Ambos proyectos, y esa es la que considero su virtud, ofrecen sin pudor un hiato entre argumento y fábula. En este sentido, el valor expandido de lo paracinemático funciona como soporte para la estructura alegórica que desestabiliza el sentido recto de la obra al incluir en el análisis los procesos sociales implicados en la gestación de ambos proyectos. Lo alegórico, como sostiene Gail Day (1999: 112-113), debe aparecer “no sólo como el elemento disyuntivo, no sólo en su negatividad, sino como un proceso o dinámica por el que las tensiones son exacerbadas, en el que las antinomias cruzan, interactúan, e incluso degeneran”. Sin embargo, la fractura en la obra de Alÿs aparece como cierta impostura respecto a la grandeza de la fábula –el trabajo real no fue, desde luego, tan mítico; ni la fe pareció guiar la participación de los estudiantes. Una apuesta por el valor ficcional que puede ser entendida como un empobrecimiento de la noción de praxis (Kester, 2009: 419) en favor de una retirada poética en la que la esperanza se tiñe de melancolía. La fractura en la obra de Herzog, por el contrario, aparece como una

---

<sup>10</sup> A este respecto, Herzog (Les Blank, 1982: 41:40) comenta lo siguiente: “No siento que esté haciendo un documental sobre los campos, ni que la película deba resultar etnográfica. Me interesa estilizarlos, ponerlos en un plano que no es probablemente el que acostumbran en su vida normal. Hacen cosas que normalmente no harían, Actúan en una película: y eso es lo que más me interesa”. Es pertinente leer estas declaraciones de abierta aceptación de un conflicto —derivado de la estilización— junto a las palabras de Ladagga (2006: 15) sobre prácticas sociales: “Los proyectos que me interesan, en cambio, son constructivistas, se proponen la generación de “modos de vida artificial”, lo que no significa que no se realicen a través de la interacción de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia—y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen—improbables.” ¿No son las tensiones derivadas de la relación entre trabajo, espacio social y representación un ejemplo adecuado de “generación de vida artificial”, que parte de un “arreglo en apariencia improbable”?

puesta en escena antagónica entre procesos de interacción social, trabajo colaborativo y construcción ficcional, y precisamente por lo que de violento pueda tener su estrategia figurativa. Pero es por este "riesgo" que el proyecto *Fitzcarraldo* puede establecer un espacio dialógico que, a su vez, es capaz de mantener la autonomía estética y la tensión entre representación y práctica social.

## Bibliografía

Alÿs, Francis, y Medina, Cuauhtémoc. *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Turner, 2005.

Ascárate, Richard John. "'Have You Ever Seen a Shrunken Head?' The Early Modern Roots of Ecstatic Truth in Werner Herzog's *Fitzcarraldo*", en: *PMLA*, vol. 122, núm. 2, marzo 2007, pp. 483-501.

Balsom, Erika. "Screening Rooms: The Movie Theatre in/and the Gallery", en: *Public*, núm. 40, 2009, pp. 24-39.

Bazin, André. "Ontología de la imagen cinematográfica", en: *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001, pp. 23-30.

Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Nueva York: Verso Books, 2012.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

Connolly, Maeve. *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen*. Bristol: Intellect Books, 2009.

Connolly, Maeve. "Temporality, Sociality, Publicness: Cinema as Art Project", en: *Afterall*, núm. 29, primavera 2012.

Cronin, Paul (ed.). *Herzog on Herzog*. Nueva York: Faber & Faber, 2002.

Day, Gail. "Allegory: Between Deconstruction and Dialectics", en: *Oxford Art Journal*, vol. 22, núm. 1, 1999, pp. 105-118.

Doherty, Claire. "The Event of Situation: Contemporary Art, Place and Time", conferencia en el ciclo *The Friday Event Lecture Series*, 6 febrero de 2009, Glasgow School of Art.

Doane, Mary Ann. "Indexicality: Trace and Sign: Introduction", en: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 18 Issue 1, primavera 2007, pp. 1-6.

Frampton, Kenneth. *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Kenneth Frampton*. Cambridge, MA: The MIT Press Writing Art series, 2009.

Godfrey, Mark; Biesenbach, Klaus y Greenberg, Kerry (eds.). *Francis Alÿs: a Story of Deception*. Nueva York: MoMA, 2010.

Harvey, David. "En el espacio público ideal el conflicto es continuo", entrevista a David Harvey en *El País*, 8 de septiembre, 2007. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2007/09/08/babelia/1189207032\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/09/08/babelia/1189207032_850215.html). Consultado en línea: 20 de mayo de 2016.

Herzog, Werner. "On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth", en: *Arion*, vol. 17, núm. 3, invierno 2010, pp. 1-12.

Herzog, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books, 2012.

Kester, Grant. "Lessons in Futility. Francis Alÿs and the Legacy of May'68", en: *Third Text*, 23:4, 2009, pp. 407-420.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Lefebvre, Martin. "Eisenstein, Rhetoric and Imaginicity: Toward a Revolutionary Memoria", en: *Screen*, vol. 41, núm. 4, invierno 2000, pp. 349-368.

Prager, Brad. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. Nueva York: Wallflower Press, 2007.

Reyna, Ernesto. *Fitzcarrald, el rey del caucho*. Lima: P. Barrantes, 1941.

Sconce, Jeffrey. "'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style", en: *Screen*, vol. 36, núm. 4, invierno 1995, pp. 371-393.

Steinberg, Samuel. "Politics of the line", en: *Política común*, vol. 2, 2012.

Turvey, Malcolm et al. "Round Table: The Projected Image in Contemporary Art", en: *October*, vol. 104, primavera 2003, pp. 71-96.

Walley, Jonathan. "The Material of Film and the Idea of Cinema. Contrasting Practices in Sixties and Seventies", en: *October*, vol. 103, invierno 2003, pp. 15-30.

Weinrichter (ed.). *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Textos Documenta, 2007.

## **Filmografía**

*Cuando la fe mueve montañas (Making Of)* (Francis Alÿs, 2002).

*Burden of Dreams* (Les Blank, 1982).

*Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982).