

“Of that colossal Wreck...”<sup>1</sup> Ensayo sobre ruinas y espejismos  
en *Fata Morgana* (1971) de Werner Herzog

Natalia A. Accossano Pérez  
LabTIS-UNRN

Un avión aterriza en el desierto y luego otro... y luego otro más. Así, hasta contar ocho. No es la misma toma, no es el mismo avión, lo notamos en las sutiles diferencias; a medida que aumenta el calor, la imagen tiembla y se estremece, el avión se duplica invertido como si aterrizara sobre un espejo. La secuencia adquiere entonces la inconsistencia difusa de los sueños, de los espejismos. En la repetición de siempre lo mismo, se va perdiendo el sentido.

Así es como comienza el film *Fata Morgana* (1971) de Werner Herzog. En el momento de su rodaje, que tuvo lugar entre 1968 y 1969, el entonces joven y desconocido realizador alemán tuvo que enfrentarse a las inclemencias de la Naturaleza y de la Historia para captar las poéticas imágenes del Sahara que componen su obra. En una entrevista, Herzog cuenta que, en un principio, había planificado viajar al desierto para filmar una película de ciencia ficción. Sin embargo, relata Herzog, dejó de lado estas ideas en cuanto llegó al Sahara y se encontró de cara al sublime paisaje del desierto:

The mirages that had taken hold of me and the visionary aspects of the desert landscape were so much more powerful than any single idea for the film I had previously had, so I junked the story, opened my eyes and ears, and just filmed the mirages of the desert. I did not ask questions, I just let it happen. [...] It was as if I woke up after a night of drunkenness and experienced a moment of real clarity. All I had to do was capture the images I saw in the desert and I would have my film (Herzog en Cronin, 2002, p. 47).

Sin embargo, vemos los rastros de esta intención inicial en el modo en que se nos presentan las imágenes documentales que componen la película, largos *travellings* de varios minutos nos muestran un paisaje siempre al borde de la abstracción: las líneas entre el cielo y la tierra se diluyen en el palpable calor de la atmósfera; los amarillos, los ocre y los celestes reverberan en el aire caliente. Es un paisaje profundamente extraño, como de otro planeta, que también podría ser uno de

---

<sup>1</sup> La cita proviene del poema “Ozymandias” (1818) de Percy B. Shelley, que en sus últimos tres versos describe las ruinas en el desierto: “Nothing beside remains. Round the decay/Of that colossal Wreck, boundless and bare/The lone and level sands stretch far away”.

los inmensos lienzos del expresionismo abstracto<sup>2</sup>. Aún así, en el momento del montaje del film, cuando Herzog tuvo que encontrarle sentido a lo rodado durante dos meses en el desierto, cambió la trama de ciencia ficción distópica por un relato mítico. Así, *Fata Morgana* se presenta dividida en tres capítulos: “La creación”, “El paraíso” y “La edad dorada”.

Hacia el final de la primera parte, que se despliega como un génesis, se aparece, medio enterrada en la arena --como el rostro de Ozymandias en el poema de Percy Shelley que da título a este trabajo--, la carcasa de un avión<sup>3</sup>. Oxidado, desguazado y abandonado en el desierto, este avión pareciera sugerir una historia que la voz en *off* no menciona siquiera, porque, en cambio, narra una versión muy personal del mito maya de la creación: el *Popol Vuh*. En contraste directo con la sucesión de aterrizajes que inician el film, los restos de este avión nos generan una ruptura en el devenir temporal que es propia de los paisajes con ruinas: ¿es una imagen del pasado o una profecía del futuro? ¿O los ciclos de creación y destrucción se suceden uno al otro, como en el mito, como los aterrizajes? El film no nos da una respuesta clara, pero en las largas secuencias que lo componen, las solitarias arenas se extienden a los lejos...

Christopher Woodward, en su libro *In Ruins* (2002), describe la extraña sensación que embarga a quien pasea entre las ruinas como un tiempo detenido o materializado que las constituye como “no lugares”, jardines cercados donde no entra el abrumador devenir de las sociedades que los circundan: “In ruins movement is halted, and time suspended. [...] Its decaying embrace was a refuge from a suburban time-clock [in which] Time is suspended, or reversed, or erased” (p. 36-39). Para este autor, entonces, el modo singular en que el tiempo se detiene, dejando lugar a una “seductora quietud” (*seductive stillnes*) más propia de los procesos naturales que de los humanos, es una de las características fundamentales de esta forma intervenida del paisaje. Las secuencias audiovisuales que componen *Fata Morgana* son muy distintas de las ruinas europeas que Woodward recorre en su libro; pero, aún así, los largos *travellings* instalan una temporalidad distinta a la habitual, sugieren un tiempo fuera del tiempo: como el de los mitos.

En el primer capítulo, después de todo, la superposición del *Popol Vuh* con los paisajes del desierto nos invita a interpretar estas imágenes como una Naturaleza primigenia: el mundo antes del tiempo del Hombre. Desde el principio, sin embargo, nos encontramos con contradicciones: la voz en *off* (grabada por la legendaria crítica de cine, Lotte Eisner) nos cuenta que al inicio todo era cielo y mar en la oscuridad, pero en la pantalla no hay agua ni sombra: solamente dunas resplandeciendo bajo el sol. Después, nos habla del nombre de dios y se ve fuego; nos habla de selvas, montañas y

---

<sup>2</sup> Para visualizar algunas capturas del film:

[https://www.imdb.com/title/tt0067085/mediaviewer/rm3610806273?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_42](https://www.imdb.com/title/tt0067085/mediaviewer/rm3610806273?ref_=ttmi_mi_all_sf_42)

<sup>3</sup> Para visualizar algunas capturas del film:

[https://www.imdb.com/title/tt0067085/mediaviewer/rm121210881?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_13](https://www.imdb.com/title/tt0067085/mediaviewer/rm121210881?ref_=ttmi_mi_all_sf_13)

animales reproduciéndose, pero sólo vemos cómo se extienden interminables las arenas del desierto, pobladas de carroña y ruinas... Es acá donde aparece la carcasa del avión estrellado, otros vehículos medio enterrados, maquinarias abandonadas y casitas de barro<sup>4</sup>. Las ruinas nos desconciertan ¿es el principio o el final de la civilización?

Conforme avanza esta primera parte, aparecen los habitantes de las ruinas: casi todos son niños, que miran directamente a la cámara sin decir nada. Estos pobladores del mundo recién creado, nos interpelan en silencio, sin un atisbo de inocencia<sup>5</sup>. Entonces, la voz en *off* cuenta que los dioses de la creación, decepcionados de que los primeros hombres no pudieran decir sus nombres con voz humana, los destruyeron: acabaron con todo y volvieron a empezar. Así, la repetición instalada desde el principio con ese avión que aterriza, le da sentido a esos paisajes inscriptos con ruinas: toda creación es una recreación que sucede a la catástrofe.

En su conferencia *La idea de historia natural* ([1932] 1994), el entonces joven Theodor Adorno presenta una crítica a las concepciones idealistas de la historia (particularmente las presentadas en *Ser y Tiempo* [1927] de Martin Heidegger) en el contexto de la denominada “problemática de ontología e historicismo” (Adorno, 1994, p. 104). En rasgos generales, esta problemática refería a la disputa entre, por un lado, las posturas ontológicas o neo-ontológicas que sostenían la preeminencia de un aspecto de verdad trascendente y universal sobre la relatividad del discurrir histórico de las ideas; y, por el otro, las posturas historicistas que se oponían a la existencia de cualquier totalidad absoluta por fuera del devenir histórico. En su trabajo mencionando, Heidegger se proponía resolver esta disputa al sostener un proyecto de Ser como historicidad; que, en rasgos muy generales, elevaba la particularidad inminente de la historia a una categoría ontológica<sup>6</sup>. En abierta oposición al trabajo de Heidegger, a quien cuestiona por postular la posibilidad de subsumir todo el orden de lo dado a una estructura totalizadora, Adorno propone la idea de *historia natural*:

Ya no se trata de concebir *toto coelo* el hecho de la historia en general, sometido a la categoría de historicidad, como un hecho natural, sino de retransformar, en sentido inverso, la disponibilidad (*Gefügtheit*) de los acontecimientos intrahistóricos en disposición (*Gefügtsein*) de acontecimientos naturales. [...] Retransformar así en sentido inverso la historia concreta en naturaleza dialéctica es la tarea que tiene que llevar a cabo el cambio de orientación de la filosofía de la historia: la idea de historia natural (Adorno, 1994, p. 117-118).

---

<sup>4</sup> Para visualizar algunas capturas del film:

[https://www.imdb.com/title/tt0067085/mediaviewer/rm3261280512?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_51](https://www.imdb.com/title/tt0067085/mediaviewer/rm3261280512?ref_=ttmi_mi_all_sf_51)

<sup>5</sup> Para visualizar algunas capturas del film:

[https://www.imdb.com/title/tt0067085/mediaviewer/rm1027180545?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_18](https://www.imdb.com/title/tt0067085/mediaviewer/rm1027180545?ref_=ttmi_mi_all_sf_18)

<sup>6</sup> Este asunto es desarrollado en mayor especificidad en el artículo de Nahuel Alzu citado en la bibliografía.

Este fragmento cobra mayor sentido cuando consideramos, siguiendo a Susan Buck-Morss, que para Adorno:

History formed “no structural whole.” Instead, it was “discontinuous,” unfolding within a multiplicity of divisions of human praxis through a dialectical process which was open-ended. History did not guarantee the identity of reason and reality. Rather, history unfolded in the spaces between subjects and objects, men and nature, whose very nonidentity was history's motor force” (Buck-Morss, 1977, p. 47).

En este aspecto, la idea de *historia natural* no es definida por Adorno como una categoría totalizadora, sino como una tensión dialéctica: “donde opero con los conceptos de naturaleza e historia no los entiendo como definiciones de esencia de una validez definitiva, sino que persigo el propósito de llevar tales conceptos hasta un punto en el queden superados en su pura separación” (Adorno, 1994, p. 104). Es por esto que Buck-Morss sostiene que la idea de *historia natural* funciona para Adorno como una categoría cognoscitiva: una herramienta crítica para desmitificar la realidad reificada<sup>7</sup>. Así, en su conferencia, comienza identificando a la *naturaleza* con todo lo que se encuentra por fuera del tiempo histórico: la realidad sensible, dada desde el inicio, que permanece en ciclos inalterables. La *historia*, por otra parte, sería la actitud humana de creación, de renovación: ese continuo devenir de lo diferente. El problema, tal como es planteado en esta conferencia, es que elevar a la *historia* a una dimensión totalizadora --un orden racional que avanzaría hacia el progreso-- implicaba, por un lado, violentar la particularidad irreductible de la naturaleza --que es materia de esa historia-- para hacerla encajar en categorías subjetivas; y, por el otro lado, justificaba esa violencia al presentar el devenir histórico como lo dado, es decir: como mito, como *naturaleza*. En este sentido, ambos conceptos conforman una dialéctica en la que se definen mutuamente, al tiempo que se vuelven uno la crítica desmitificadora del otro: por un lado, pensar la *historia* como una totalidad estructurante la vuelve un orden mítico que violenta a la naturaleza sufriente que es su materia. Por el otro lado, la *naturaleza*, en cuanto no es pensada de forma idealizada, se revela en su constante devenir de creación y destrucción; con lo cual, su marca es la transitoriedad y en este sentido contiene la posibilidad del cambio, es decir: la *historia*. Entonces, como sostiene Buck-Morss, ambos conceptos son duales y están conformados por un aspecto negativo-estático a partir del cual se vuelven míticos, y uno positivo-dinámico que es su potencial desmitificador del otro:

Adorno argued, on the one hand, that actual past history was not identical to the concept of history (as rational progress), because of the material *nature* to which it did violence. At the

---

<sup>7</sup> “It is accurate to say that Adorno had no concept of history in the sense of an ontological, positive definition of history's philosophical meaning. Instead, both history and nature as its dialectical opposite were for Adorno cognitive concepts, not unlike Kant's ‘regulative ideas,’ which were applied in his writings as critical tools for the demythification of reality. At the same time, each provided a critique of the other” (Buck-Morss, 1977, p. 49).

same time, the “natural” phenomena of the present were not identical to the concept of nature (as essential reality or truth), because [...] they had been historically produced. By insisting on their dialectical interrelationship, their nonidentity and yet mutual determinacy, Adorno refused to grant either nature or history the status of an ontological first principle (*prima philosophia*). His purpose was to destroy the mythical power which both concepts wielded over the present, a power which was the source of a fatalistic and passive acceptance of the status quo [énfasis en el original] (Buck-Morss, 1977, p. 49).

A su vez, la idea de *historia natural* como esta tensión dialéctica entre ambos conceptos es vislumbrada por Adorno en dos categorías previas: la *segunda naturaleza* de György Lukács y la *alegoría* de Walter Benjamin.

Lukács, en su *Teoría de la novela* ([1916] 2010), propone la existencia de una *segunda naturaleza* donde las cosas creadas por el hombre que tenían sentido en un principio, lo perdieron con el tiempo y continúan en su existencia como cosas muertas: convenciones que se respetan pero ya no son comprensibles. Es un mundo enajenado, un calvario que, sostiene Lukács, sólo un milagro de despertar podría recuperar para los hombres. Sin embargo, por lo desarrollado anteriormente, se entiende que esta apelación a un acto metafísico que pudiera devolver a la realidad reificada su totalidad perdida no es aceptable para Adorno; quien se vuelve, en cambio, a la alegoría benjaminiana como el modo de devolver el sentido a las cosas muertas que no violenta, sino que asume, su materialidad en decadencia:

Lo que vincula esas tres posiciones es la imagen del calvario. En Lukács es algo meramente enigmático, en Benjamin se torna cifra que hay que leer. Pero en el pensamiento radicalmente histórico-natural, todo ente se transforma en escombros y fragmento, en un calvario en el que hay que encontrar la significación, en el que se ensamblan naturaleza e historia y la filosofía de la historia se hace con la tarea de su interpretación intencional (Adorno, 1994, p. 126-127).

En este trabajo, nos proponemos pensar los paisajes que conforman *Fata Morgana* como este “calvario en el que hay que encontrar significación, en el que se ensamblan naturaleza e historia”. Después de todo, a partir del montaje del relato mítico sobre las imágenes documentales, se logra un borramiento del aspecto histórico de la naturaleza: como las imágenes pierden nitidez en el calor, esos despojos dejan de remitir a la historia particular de la que fueron parte, para referir a un ciclo interminable de creación y destrucción. Es el tiempo del mito, por fuera de la historia. Pero las miradas que dirigen directamente hacia nosotros los niños de la creación parecieran exigir ese “milagro de despertar” del que hablara Lukács, que le devuelva el sentido a las ruinas que habitan. Pero ¿cómo lograrlo? Recobrando lo transitorio, la tensión dialéctica, que rompa con el ciclo del tiempo mítico. Después de todo, como sostiene Nahuel Alzu:

La propuesta de Benjamin que complementará al planteo lukacsiano consistirá en encontrar lo histórico que encierra la naturaleza como historia --“el despertar de lo cifrado, de lo paralizado”--, partiendo de mostrar la transitoriedad en ella; [...] En vez de buscar la recuperación de una totalidad perdida en la historia para salvar al mundo reificado --tal como parecía plantear Lukács--, Benjamin busca la salvación de los fenómenos particulares a través

de la exposición de la historia en el interior de ellos mismos: la develación de una historia interior que libere el significado viviente concreto de los fenómenos. [...] Así podemos comprender cómo Adorno llegará a obtener enunciados de verdad objetiva históricamente específicos en base al estudio de particulares concretos; como adelantamos, este proceso se llevará a cabo a través de la creación de constelaciones como la que precisamente está constituyendo en la conferencia analizada (2016, p. 199).

Entonces, la hipótesis que guía este trabajo es que Herzog lleva a adelante en su film una operación crítica equivalente a la propuesta por Adorno con su idea de *historia natural*: al rehusar la forma de “facticidad objetiva” propia del documental tradicional --produciendo imágenes que se aproximan por momentos al cine experimental--, y creando una contradicción constante entre estas secuencias visuales y la narración con la que se superponen, Herzog establecería una tensión dialéctica entre historia y naturaleza. Al adoptar una forma poética, las imágenes documentales trascienden la inmediatez irreplicable de su historia particular --irrecuperable en el film, en ruinas-- sin perder su esencia de naturaleza sufriente, no idealizada; como en las alegorías benjaminianas, el montaje de ambos elementos --el poético y el documental-- no logra una fusión armoniosa, una totalidad; sino que, por el contrario, crea una tensión dialéctica que rompe tanto la ilusión del relato mítico como la de la realidad documental objetiva, e interpela al espectador a buscar un sentido.

El segundo capítulo del film se llama “Paraíso” y comienza con otra imagen donde se superponen lo documental y lo mítico: un anciano ciego es guiado por una joven fuera de una grieta en la montaña, como un Edipo africano guiado por Antígona fuera de la caverna platónica. Inmediatamente, el anciano mira a la cámara y habla. En esta segunda creación ¿los hombres podrán hablar con voces humanas, decir el nombre de dios? Nuevamente, el film de Herzog no nos da respuestas directas, pero a lo largo de este segundo capítulo se nos aparecen más personas y muchas de ellas hablan, relatan, ríen, leen. Siempre miran directamente a la cámara. En esta sucesión de largos *travellings*, que vuelven perceptible el tiempo cíclico, la voz en *off* (que ya no es Lotte Eisner, sino el propio Herzog) nos describe el paraíso. Sin embargo, lo dicho entra en contradicción directa con lo que vemos: “In paradise,” dice, “you cross the sand without seeing your shadow”; pero en la pantalla, largas siluetas negras se extienden a los pies de las personas frente a la cámara. “In paradise, ruins means happiness”, “There is a landscape even without deeper meaning” dice, y no nos queda más opción, frente a los despojos de un antiguo automóvil en los que unas niñas se reguardan del sol, que pensar exactamente lo opuesto: si lo que vemos no es el paraíso, entonces las ruinas no significan felicidad y hay que encontrar el sentido oculto en el paisaje. Después de todo, tal como sostiene Matthew Gandy: “For Herzog, however, landscape is not a straight-forward dimension to cinematic realism, [...] but rather an exploratory terrain in itself that is capable of revealing insights beyond surface appearances. There is an eschatological aspect

to Herzog's films that seeks an 'inner truth' through extreme encounters with danger, deprivation, and death" (2012, p. 528).

A partir de una entrevista con el realizador, sabemos que el *footage* de *Fata Morgana* se filmó en diversos países de África entre 1968 y 1969; también nos enteramos de que el pequeño equipo que acompañó a Herzog durante el rodaje tuvo que enfrentarse a las inclemencias de la naturaleza y que fue detenido en Camerún, donde pasaron varios días en la cárcel y contrajeron malaria; sabemos que esto último se debió a los golpes de estado por los que atravesaban Nigeria y Camerún en esos años<sup>8</sup>. Pero nada de esto se cuenta en la película. Las imágenes que la componen fueron filmadas como si fueran paisajes de otro planeta, el relato que las acompaña es de orden mítico: no hay un tiempo ni un lugar determinados. En este sentido, parecieran replicar la intención del paisaje decimonónico, donde la historia, los conflictos sociales y hasta a los habitantes de los lugares desaparecían de las representaciones de la naturaleza: el paisaje puro y después, la abstracción.

Sin embargo, como mencionamos, el montaje de las imágenes con la narración invita a una lectura a contrapelo: "There the landscape is as God has commanded it to be" dice la voz de Herzog, y en pantalla vemos una llanura sembrada de neumáticos apilados y las carcasas de viejas máquinas<sup>9</sup> ¿Qué dios quiso este paisaje? Nos preguntamos ¿el del progreso? ¿O se trata del Ángel de la Historia de Benjamin, viendo acumularse ruina sobre ruina, como si todo el devenir de la humanidad no fuera más que una única catástrofe?<sup>10</sup> Después de todo, la ciencia ficción --el género bajo el que fue concebida *Fata Morgana*-- y las narraciones míticas comparten una forma de lectura: son alegorías que nos permiten pensar el tiempo del ahora mismo; también las ruinas pueden hablar la lengua de la profecía, cuando se vuelven alegoría de nuestra futura destrucción. En este sentido, por lo tanto, podría decirse que los paisajes de *Fata Morgana* presentan al menos esta característica en común con la idea de *historia natural* entendida como una herramienta crítica: ya que conjugan, como una constelación, la materialidad violentada de la ruina (de ruinas que reconocemos como de nuestro propio tiempo histórico) con el devenir mítico del eterno retorno.

El tercer capítulo, llamado "La edad dorada", es una sucesión de sinsentidos: personajes diversos cuentan a la cámara anécdotas fragmentarias y dan informaciones azarosas. Comparten cierto patetismo y decadencia que contrasta con la conmovedora secuencia de una procesión que

---

<sup>8</sup> Este relato de Herzog fue tomado de la entrevista con Paul Cronin que se cita en la bibliografía.

<sup>9</sup> Para visualizar algunas capturas del film:

[https://www.imdb.com/title/tt0067085/mediaviewer/rm37324801?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_10](https://www.imdb.com/title/tt0067085/mediaviewer/rm37324801?ref_=ttmi_mi_all_sf_10)

<sup>10</sup> "El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar" (Benjamin, 2008, p. 44-45).

canta un himno, como el antiguo coro de las tragedias. Al final, vuelven los paisajes que se disuelven en abstracción. El ciclo recomienza.

En la entrevista antes citada, Herzog comenta sobre *Fata Morgana*: “The film is not there to tell you what to think. I did not structure it to push any ideas in your face. Maybe more than any other films I have made it is one that needs to be completed by the audience” (Cronin, 2002, p. 46). En consonancia con estas palabras, Gandy sostiene que la función del paisaje en el cine de Herzog radica en sacar a sus espectadores de una contemplación pasiva e interpelarlos a interpretarlos activamente. Son imágenes ante las cuales no cabe la indiferencia. Esto se debería, siguiendo a Gandy, a que la búsqueda de Herzog como realizador de documentales es trascender la mera representación de hechos, lugares y personas tomados directamente de la realidad, para llegar a lo que él mismo denomina como *Ecstatic Truth*: una forma de la verdad a la que sólo se accede mediante un efecto estético. En las palabras del propio Herzog: “The weakness of cinema verité documentaries is that they can never go any deeper. They can only reach the surface of what constitutes truth in cinema. Deeper truth can only be found in poetry, because then you start to fabricate. The world is simply there. It is what men find in it and bring to it that is truth. I am in search of the fathomless” (Ebert, 2017, p. 110).

Así, en *Fata Morgana* las imágenes documentales, fragmentarias y en ruinas, se insertan en un comentario poético que genera una disrupción, una tensión que interrumpe el contexto del que provenían. Es decir, provoca que el espectador entienda esas imágenes como re-contextualizadas, provenientes de otro lugar, desarmadas y rearmadas en un ámbito estético en el que cobran un sentido nuevo: ahí reside la lectura crítica propia de la idea de *historia natural*, cuando se contraponen dialécticamente el tiempo del mito y la naturaleza sufriente, en ruinas.

Andreas Huyssen sostiene que nuestra sociedad ya no puede apreciar estéticamente las ruinas, porque es una sociedad del reciclaje y la renovación. Las ruinas, argumenta Huyssen, especialmente las ruinas del siglo XX, despiertan nuestra nostalgia porque nos recuerdan una época en la que era imaginable un futuro mejor... ¿qué fue de ese futuro? Yace en ruinas. Y en el siglo XXI, continúa Huyssen, las ruinas son atractivos turísticos donde casi no se reflexiona crítica o poéticamente: son desperdicio o son material de reciclaje.

Pero las ruinas que protagonizan el ensayo audiovisual de Herzog no figuran en ninguna guía de viaje. Más bien, son *detritus* de una historia que se quiere ignorar. Son calvarios... y quizás justamente por eso, realizadores como Herzog filman estas ruinas de nuestro tiempo haciendo uso de un lenguaje poético, tanto en la narración como el tratamiento estético de las imágenes documentales. En *Fata Morgana*, los objetos y edificios abandonados, medio enterrados en la arena, pero también habitados por personas que miran directamente a la cámara, se cargan de un sentido



nuevo, diferente al realismo de los documentales tradicionales; en estos paisajes intervenidos por las ruinas de una guerra de la que no se nos dice nada --y que por eso es todas las guerras y ninguna en particular--, las imágenes documentales de una naturaleza sufriente son la crítica que nos interpela a ver nuestra historia como estancada en un ciclo mítico; que nos exige buscar, desgarrando el espejismo, un sentido histórico.

“Ruins do not speak; we speak for them” (2002, p. 203) sostiene Woodward, aunque, en este caso, lo mejor sería hacerles preguntas: ¿quiénes son estas personas? ¿cuáles estos lugares? ¿los rastros de qué destrucción son éstos? La narración no nos responde nada de esto; en cambio, habla el lenguaje poético del mito, que transcurre en un tiempo fuera del tiempo y por eso siempre está ocurriendo, en un ciclo de eterno retorno. No es real y al mismo tiempo está ahí, como un espejismo. Quizás la única manera de romper este ciclo de repeticiones sin sentido sea aprender a mirar estas imágenes no ya como bellas ilusiones ópticas en una pantalla, sino asumiendo su responsabilidad.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor. La idea de historia natural. En: *Actualidad en filosofía*. Trad. José Luis Arantegui Tamayo. Barcelona: Altaya, 1994, p. 103-135.

ALZU, Nahuel. La idea de *Naturgeschichte* en el joven Theodor Adorno. *Avatares filosóficos. Revista del departamento de filosofía*, v. 3, p. 193-209, 2016.

BENJAMIN, Walter. El origen del *Trauerspiel* alemán. En: TIEDEMANN, R.; SCHWEPPEHÄUSER, H. (Eds). *Obras, libro I, Vol. 1*. Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Abada, 2006. págs. 217-459.

\_\_\_\_\_ *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Itaca, 2008.

BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno. Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press, 1977.

CRONIN, Paul (Ed). Blasphemy and Mirages. En: *Herzog on Herzog*. London: Faber and Faber, 2002, p. 32-64.

EBERT, Roger. Herzog Finds Truth beyond Fact. En: *Herzog by Ebert*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2017, p. 108-110.

GANDY, Matthew. The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmamaking. En: PRAGER, Brad Prager (Ed.). *A Companion to Werner Herzog*. Pondicherry: Wiley-Blackwell, 2012, p. 528-546.

HUSSEN, Andreas. Nostalgia for Ruins. *Grey Room*. n. 23, p. 6-21, 2006.

LUKÁCS, György. *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot, 2010.

WOODWARD, Christopher. *In Ruins*. Croydon: Vintange, 2002.