

El cine anfibio de Werner Herzog

Pilar Carrera

Le he dicho que no lo permitiré porque perderíamos la metáfora central de la película. Metáfora de qué, me ha preguntado. Le he dicho que eso no lo sabía, solo que era una gran metáfora.

W. HERZOG

Soy un *Conquistador* de lo inútil.

W. HERZOG

El caminante sobre el mar de nubes

Werner Herzog, director de cine alemán nacido en Munich en 1942, autor de numerosas películas, entre «documentales» y ficciones, es posiblemente uno de los realizadores vivos más interesantes, o, acaso, como en su momento dijera François Truffaut, «el director vivo más importante».

Con una producción diversa, que va desde su extenuado *Noosferatu* (*Noosferatu, vampiro de la noche*, 1978) o un melancólico «extraterrestre» procedente del *Wild Blue Yonder* (*The Wild Blue Yonder*, 2005), al conquistador Aguirre (*Aguirre, der Zorn Gottes –Aguirre, la*

cólera de Dios– 1972) y al melómano Fitzcarraldo (*Fitzcarraldo*, 1982), desde los sordociegos de *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (*País del silencio y de la oscuridad*, 1971) a un ex-piloto estadounidense de origen bávaro que participó en la guerra de Vietnam y que desde niño quería volar, Dieter Dengler (*Little Dieter Needs to Fly* –*El pequeño Dieter necesita volar*– 1998); desde los Wodaabe (*Wodaabe – Die Hirten der Sonne. Nomaden am Südrand der Sahara –Wodaabe, los pastores nómadas en el extremo sur del Sahara*–, 1989) y su cosmética alucinatoria hasta sus peculiares científicos, entregados, entre otras cosas, a analizar los ceremoniales de emparejamiento de los pingüinos y sus repentinas e irrevocables rupturas con el vínculo social (*Encuentros en el fin del mundo*, 2008); desde Steiner, tímido e impenetrable, frágil e intrépido, sublime *sky flyer* (*El gran éxtasis del escultor de madera Steiner*, 1974), hasta el abandono de Kaspar Hauser (*El enigma de Kaspar Hauser*, 1974) o *Stroozek* (1977), personajes interpretados ambos por Bruno S., imagen viviente del desamparo; desde el desierto africano a la Antártida, desde la Amazonia a Wisconsin, desde las cumbres al *no man's land* abisal..., podríamos pensar, dicho lo dicho, o mejor glosar, en este caso a André Bazin a propósito de Chris Marker, que lo que une toda esta producción heteróclita y sorpresiva es la inteligencia. Y de eso cabe poca duda, mas, pese a la variedad de temáticas y de lugares, pese al desconcierto que Herzog introduce en el sistema de géneros, hay ciertos rasgos, ciertos parecidos, ciertos sistemas de interdicción que armonizan lo en apariencia tan diverso.

No sea más que su entorno fílmico (hecho de imagen y música y voz relatora, en *off* o no en *off*, poco importa) inquietante y severo, lacerante y sereno, bello y terrible, excéntrico y austero (sus enanos están bastante más cerca de los de Velázquez que de los de Lynch), místico y prosaico, elevado y banal, fabulador y documental, evidente y al mismo tiempo inescrutable... Maestro en la articulación de esa forma esquiva y furtiva en la que danzan los con-

trarios, la forma sublime, forma retórica (acaso la más artificiosa, la más radicalmente intencional y calculada de las formas, y, al mismo tiempo, la que se quiere más irracional e inasequible al análisis) que trabajó con denuedo y sin tregua.

Porque lo primero que habría que preguntarse, acaso, para acercarse a este cine esquivo y refractario, especie de fortín rodeado de murallas invisibles, que atrae y al mismo tiempo mantiene a distancia, con contundente amabilidad, a todos los curiosos, son preguntas aparentemente desplazadas, marginales. Por poner un ejemplo cercano en el tiempo y bien conocido: ¿por qué esos anfibios mutantes, de amenazante blancura, al final de la «amable» *Cave of forgotten dreams* (*La cueva de los sueños olvidados*, 2010)? ¿Por qué ese epílogo disruptivo, ese giro repentino, inesperado, asintótico, que «contamina» con su bruma y sus efluvios nucleares todo el metraje anterior, nítido, tridimensional, en el que se muestran las maravillas de las cuevas de Chauvet, y afuera el cielo azul, y la naturaleza, bella, saludable? Y es entonces cuando surge la duda: ¿acaso toda la película, esa primicia con acceso «exclusivo» a la cueva para sus cámaras, las exclusivas y bellas imágenes provenientes de la noche de los tiempos eran solo una excusa para ese final extraviado e inquietante, ese final anfibio, sangre fría que recorre tantas películas de Herzog, en las que cual fetiche aparecen cocodrilos, iguanas, serpientes, lagartos o cualquier especie de aligátor, que se suman al bestiario de inquietantes seres abisales, de agoreros ejércitos de cangrejos, de avestruces o flamencos?

De las variaciones sobre la forma sublime y el ritual anfibio, podemos pasar a la extenuación, al agotamiento, a esa especie de estado de convalecencia en el que encontramos a tantos de sus personajes y en el que culmina, llevándola hasta sus últimas consecuencias, su probablemente descabellada empresa, su particular «conquista de lo inútil». No están, en modo alguno, en la apoteosis de la fuerza; acometen sus empresas imposibles en un estado de

agotamiento físico y mental: Aguirre, Cobra Verde, Nosferatu, el soldado Stroszek en *Signos de vida* (1968), el lánguido propietario de la fábrica de cristal de rubí en *Corazón de cristal* (1976), el teniente Terence McDonagh en *Teniente corrupto* (2009), el joven parricida Brad Macallan en *My Son, My Son, What Have Ye Done* (2009)... todos ellos con ese rictus de extenuación y al mismo tiempo persiguiendo, solitarios, sin desfallecer desfallecidos, quijotes-cos, fatigados infatigables, sin cuartel, su particular meta, o sueño, o pesadilla, o desvarío o espejismo.

Herzog contaba algo muy significativo sobre su forma de «trabajar» a y con esa «fuerza de la naturaleza», a la que conoció de niño en una pensión en Munich, Klaus Kinski, en la que se aprecia claramente cómo buscaba ex profeso ese estado de extenuación en sus personajes: «Mantenerle en equilibrio y hacerlo productivo, aprovechar toda su locura, su rabia y su intensidad demoníaca, fue un problema real desde el primer día. Kinski era como un caballo de carreras que podía correr una milla y desfallecer después de cruzar la línea», contaba durante una de sus entrevistas con Paul Cronin. Y en *Mi enemigo íntimo* (1999), bello y anfibológico homenaje a «su» Kinski, añadía: «También había un entendimiento raro entre nosotros, incluso durante sus ataques de rabia. A veces él sabía, quizás de una manera muy vaga, que en ese momento haría falta uno de sus ataques de rabia. Muchas veces yo le provocaba, hacía un comentario despectivo, sabiendo que iba a explotar. Y él sabía que tenía que gritar durante una hora y media. Gritaba hasta que le salía espuma blanca por la boca. Se había agotado. Estos eran los momentos, por ejemplo en *Aguirre*, en los que la locura del rebelde Aguirre salía a la luz. Yo sabía que tenían que salir tonos muy suaves y muy peligrosos. Él lo había visto de otra manera. Kinski quería a Aguirre rabiando y gritando, proclamándose un gran traidor y la ira de Dios. Creo que en su interior me comprendía y confiaba en que le iba a provocar

y que iba a tener primero su ataque de rabia y que después íbamos a rodar la escena».

Extenuada, la imagen, y tanto más poderosa y nítida en ese estado de casi desfallecimiento, con la brutal concreción ensoñada del espejismo. Y esa es, en el fondo, la atmósfera en la que respiran tantas de las películas de Herzog, la de lo exhausto pero implacable, inquebrantable en su propósito, del que nacen esos «tonos muy suaves y muy peligrosos»; de ahí surge en buena medida su «tempo», y de la bruma que tantas veces inaugura sus historias irá surgiendo la más cristalina (nítida y fría) de las imágenes, su serenidad convaleciente envolviéndolo todo, su delicadeza, su seducción y su brutalidad, lo terrible y lo bello, y finalmente, inaccesible y lejana, la imagen, «como un acantilado silencioso», como un paisaje de Segers o como un espejismo.

Y está la voz. Cuántas veces hemos oído y reconocido *in praesentia* o extradieгética, en alemán o en ese inglés buscadamente «foráneo», la voz de Herzog, ese tono entre bíblico e inocente, entre el humor y la proclama trascendental, entre la poesía y el reporterismo, glosando los porqués ávidos de la infancia, apocalíptico y sereno, pragmático y metafísico, consolador y brutal, con el que aborda a los hombres y a las cosas.

Y está la música, elemento narrativo clave, dictaminando el *pathos* que ha de gobernar a las imágenes: Popol Vuh, Wagner, Grieg, Mahler, Verdi, Schubert, Bach, Vivaldi, Stavros Xarhakos, Arvo Pärt, Leonard Cohen, Ernst Reijseger, Henry Kaiser, Richard Thompson, Blind Faith, Klaus Badett, Hans Zimmer, Stefan Dragostinov, Mark De Gli Antoni... No es este asunto que se pueda saldar en unas pocas líneas. Digamos tan solo que Herzog usa la música con absoluta destreza, acierta a combinarla a la perfección con las imágenes y la voz para alumbrar lo extraño o lo inquietante en sus historias, para volver nómadas las imágenes.

Admirador declarado de Caspar David Friedrich, si hubiera que buscar una topografía de la mirada para sus películas, acaso *El caminante sobre el mar de nubes* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818) de Friedrich nos serviría de ilustración y metáfora: un sujeto, del que no vemos el rostro y que queda por tanto al margen de las formas de gestualidad o expresividad asociadas normalmente al momento sublime; al que vemos de espaldas, solitario, contemplando desde lo alto un mar de niebla y riscos, frente a una grandiosa e indiferente naturaleza que no está ahí para glosar sus estados de ánimo, puesto que se nos ocultan por completo los rasgos que habrían de revelárnoslo en su rostro. No hay huellas del tránsito espiritual asociado a la representación de lo sublime. No vemos la mirada perdida en la infinitud, solo vemos ese paisaje grandioso y enigmático, primitivo, no sabemos si el sujeto que lo contempla tiene en el rostro un rictus burlón, indiferente o extático. El personaje de Friedrich es sin expresión (sin rostro), aunque se le haya tomado por el paradigma del sentir romántico.

Quizás Herzog se imaginase, cuando fraguaba sus historias, él, el defensor del andar radical (una de cuyas rutas, Munich-París, que *tenía que hacer a pie* porque era una caminata-conjuro para salvar a una frágil y enferma Lotte Eisner, dio lugar al bellissimo e inaparente *Vom Geben in Eis* –*Del caminar sobre hielo*, 1978 –), en esa cima, con el cabello al viento, ante ese paisaje fuerte, altivo, indiferente, desapacible y bello. Porque, en cierto modo, esa es la posición, el lugar de la mirada que vuelve constantemente en sus filmes, ante sus personajes y ante el mundo que los rodea, todos ellos desapacibles también, tormentosos, aun simulando la calma. Es el lugar desde el que el soldado Stroszek contempla el campo sembrado de molinos girando inarmónicos al son del viento y cree haberse vuelto loco; es el lugar desde el que el Herzog-documentalista contempla a los caimanes albinos, desde el que elabora ese «Capricho» tropical, de cierto aire goyesco, en su *Cave of Forgotten Dreams*.

E igual que los lemas de los caprichos goyescos, sacuden estas criaturas, fascinantes e inquietantes al mismo tiempo, con desparpajo, las imágenes que las precedieron, sacude este epílogo mutante, con esa mezcla de repulsión y fascinación, belleza y amenaza, todas las joyas prehistóricas de la cueva de Chauvet.

Barco en una tormenta

Llegados a este punto, y ante un Herzog poco afecto a lo urbano y mucho a los lugares desafectados o desérticos y a la naturaleza en sus manifestaciones más extremas, no queda más remedio que aludir al «paisaje». Herzog no ha desaprovechado ocasión para mostrar su enorme admiración por el pintor y grabador holandés, prácticamente desconocido, Hercules Segers (c. 1589– c. 1638), en quién dice reconocer a un alma gemela y a quien otorga el título de «padre de la modernidad». Los paisajes de Segers, esos «paisajes interiores», tal y como los define Herzog, son piezas desconcertantes, desconcertantes para la mirada, que, teniéndolos enfrente, no puede dejar de reconocer su torpeza para descifrarlos, no puede dejar de reconocerse como una mirada miope que, de repente, identifica vagamente las ventanas de una casa o el contorno de un molino, o lo que parece ser un barco agitado por unas olas tenuemente insinuadas, formas casi indistinguibles del fondo arcilloso, o dos siluetas humanas, poco más que pequeños puntos en el paisaje, igual que puntos en el paisaje fueron, por voluntad de Herzog y contra los deseos de Kinski, Aguirre y sus conquistadores al comienzo de *Aguirre*.

Segers oculta mostrando, vela mostrando; en sus representaciones, el mundo y la naturaleza se convierten en una especie de lenguaje que parece no adaptarse de todo a las reglas de lectura del hombre occidental, que parece no adaptarse del todo a los umbra-

les de sus sentidos, «una lengua fascinante y espantosa al mismo tiempo», igual que la indescifrable letanía de los subastadores de ganado en *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck... – Beobachtungen zu einer neuen Sprache (Cuanta madera roería una marmota... Observaciones sobre un nuevo idioma, 1978)*; un lenguaje que parece estar hecho para otra mirada, alienígena, más hábil, más certera, más liviana, más intuitiva; hay en las obras de Segers algo cifrado, como algo cifrado permanece siempre en las películas de Herzog, por claras que sean las imágenes, por aparentemente prosaicas y transparentes que sean las afirmaciones. En Herzog los paisajes documentales viran, en un momento dado, hacia lo ensoñado, hacia lo mítico; igual que las imágenes de los pozos de petróleo ardiendo en Kuwait tras la guerra del Golfo se convierten en un genial simulacro del Apocalipsis.

Y aquí, frente a esta palabra, «simulacro», conviene detenerse. Recuérdate la anécdota que tantas veces cuenta Herzog de que en Hollywood le habrían propuesto rodar la escena del barco y la montaña de *Fitzcarraldo* en un jardín botánico en San Diego con una maqueta de plástico del barco («The Hollywood plastic solution», en sus propias palabras), y que se negó. Quería un barco *real* alzándose sobre una montaña *real*, pero no en nombre del realismo, sino en nombre del simulacro, que nunca alcanza cuotas más elevadas de sublimidad y efectismo que allí donde comulga con la enormidad «documental»: «Será un verdadero barco de vapor sobre una montaña de verdad. pero no por una cuestión de realismo sino por la característica estilización de las grandes óperas». O pongámoslo en relación con otro concepto quizás más *rico* en sentido en este contexto: lo físico, lo corpóreo, lo material. Puesto que, aunque parezca contradictorio, lo «sublime» y lo «extático» herzogianos pasan por ahí: «I am Bavarian, of the late Middle Ages. I am physical» («Soy un bávaro de la Edad Media tardía. Físico»).

No hay nada como el documento, parece decir Herzog, para provocar la estampida de los hechos, y es en el documento donde ancla su particular concepto de «ciencia ficción». Durante una entrevista con el periodista Ryszard Kapuscinski, en una serie de encuentros organizados por Herzog con motivo de la Viennale del 91, que incluían al funambulista Philippe Petit, al mago Jeff Sheridan y al cineasta Volker Schlöndorff, y que son verdaderas delicias herzoguanas, volvía Herzog sobre lo que el entendía por ciencia-ficción, alineando el concepto no con naves espaciales e imaginaria tecno-científica, sino con paisajes abandonados, o con lugares difícilmente habitables (que pueden comprender desde la selva al polo al corredor de la muerte a la ceguera a la soledad al desierto a la pobreza a la locura a las cumbres nevadas...), dispuestos a cerrarse de nuevo, como si de la cueva de Alí Babá se tratase, sobre todas las tentativas sedentarias, de sociabilidad, sobre la cordura de los hombres, sobre la protectora armazón de la cultura. En las películas de Herzog los hombres han vuelto a ser nómadas, han partido, quizás a la caza de alguna improbable Fata Morgana. En ellas solo quedan criaturas extrañas o marginales o expulsadas de la sociedad o voluntariamente exiliadas o excéntricas, a las que acaso encontremos lejos de su hogar, pero no necesariamente, que pueden personificarse lo mismo en científicos que en sordociegos o en subastadores de ganado o en predicadores televisivos o en médicos voladores o en espeleólogos o en montañeros... Todos sus personajes frecuentan o viven, en cierta medida, en los límites: de la razón, de las fuerzas, de la sociedad, de los sentidos, de lo humano, de la actualidad, de Occidente...

Volvamos de nuevo a los paisajes de Segers, a sus formas acaracoladas, contorsionadas, tan alejadas sin embargo de las formas agitadas de un Van Gogh, exhibicionistas estas últimas, lanzadas a la mirada del espectador, mientras que en Segers predomina un sepiencia estructural, o si no el blanco y negro, y parecen no proyectar-

se, sus imágenes, hacia el exterior, sino que son imágenes-vórtice, en las que a veces dudamos de si es la tierra o algún planeta lejano lo que tenemos ante nuestros ojos; esos paisajes se entregan a la mirada del espectador como imágenes selladas en su evidencia y en su silencio: «Sus paisajes no son paisajes en absoluto; son estados de ánimo, llenos de angustia, desolación, soledad, un estado de visión onírica», decía Herzog a propósito de los cuadros de Segers.

También de los paisajes de Segers los humanos parecen haberse retirado, quedando solo algunos solitarios, pero igual que ocurre en Herzog, la indiferencia de la naturaleza, del entorno, no es la indiferencia romántica, ni sus ruinas son monumentales, como pueden serlo las de un Piranesi, cediendo ante la inclemencia voraz de la naturaleza, y ante las que el hombre es representado casi como un insecto. Tanto esa naturaleza vengativa como esas ruinas terribles, que no encontramos en Herzog ni en Segers, suelen estar ahí como lección para todos los «prometeos», aludiendo de continuo al que en el fondo es su protagonista principal, que no es la naturaleza ni las ruinas, sino el hombre, ese ángel caído. No ocurre así en Herzog. En él no hay guerra declarada, pero nada idílico emana tampoco de estas imágenes y las grandes hazañas han sido sustituidas por la conquista de lo inútil: «La luna es aburrida, la Madre Naturaleza no te llama a ti, no te habla a ti, aunque a veces un glaciador se tire un pedo. Y tú no estás escuchando la Melodía de la Vida (...) Deberíamos estar agradecidos de que el Universo ahí fuera no conozca la sonrisa» (*Minnesota Declaration, Truth and Fact in Documentary Cinema*, 1999)

Tenemos nosotros la impresión de que los paisajes de Herzog funcionan, con su «exotismo» desvinculado del aparato monumental-cultural y de la «melodía de la vida», como esos decorados que servían de fondo para los posados fotográficos, desubicando a los retratados, descontextualizándolos, y situándolos en una especie de espacio o lugar onírico, de espejismo. Esa misma dimensión de

«mundo paralelo» que Herzog hace exhalar a la imagen documental, sin renunciar a su «gancho» informativo (proceso en el que el que «sabe» y el que «ha visto» hace saber y hace ver a los que no; ligado a la satisfacción que produce «conocer algo más de lo que ocurre ahí afuera», de lo que sobrepasa el alcance de nuestros ojos y de nuestros oídos, para después conversar quizás con entusiasmo o con sorpresa acerca de un documental en el que aparece un condenado a muerte, o una cueva recién descubierta con maravillosas pinturas rupestres, o de la forma de vida de unos científicos que viven en la Antártida, o de un joven que se decía amigo de los osos y que acabó siendo devorado por ellos, o de las formas de la devoción en Siberia...); ese modo tan mítico como racional (aunque lo primero no se reconozca a menudo, bajo el peso de objetividades, imparcialidades, espejos a lo largo del camino, etc) de contar el mundo que es el modo informativo, se despliega en toda su ambigüedad y seducción en los documentales de Herzog, en los que la información coquetea con el mito, y lo hace de manera serpentina, sin darnos tiempo a reaccionar (sus razones tendrá Herzog para dar cabida a lo «informativo»; si nos paramos a pensarlo pocas narrativas más excéntricas encontramos hoy que la que ofrece un telediarario, que supera con mucho, en su cotidianeidad machacona, a muchas supuestamente provocadoras y excentricísimas performances e «instalaciones» varias y pretendidas rupturistas narrativas), haciendo planear a Wagner o Schubert sobre pozos de petróleo en llamas, secuelas de la Guerra del Golfo, escenario dantesco, imágenes en parte cedidas por la CNN, carne de noticiario transformada en cosmogonía apocalíptica, enmarcada por una falsa cita atribuida a Pascal, en la que conviven «belleza» y «destrucción», mientras una voz en *off*, la de Herzog, recita un fragmento de la Revelación: «Y el quinto ángel tocó la trompeta, y vi una estrella caer del cielo sobre la tierra; y a él le fue dada la llave del pozo del abismo. Y abrió el pozo del abismo; y salió humo, como el

humo de una gran horna, y el sol y el aire se oscurecieron a causa del humo (...) Y en aquellos días buscará el hombre la muerte y no la encontrará; y deseará morir, y la muerte huirá de él».

No estamos diciendo, no se nos malinterprete, que los documentales de Herzog tengan algún tipo de filiación con los telediaros, pero sí con algo que vamos a denominar «*pathos* informativo», al que abandona a su suerte en desiertos bíblicos, y otros parajes heroico-míticos, neanderthales, vecinándolo con los imaginarios sueños selváticos de Henri Rousseau o las ensoñaciones de mundo del fantasmático Sir John Mandeville. Herzog el aventurero, el osado, cual un reportero que se aventura en parajes peligrosos y recónditos, *primitivos*, que se va al desierto o a la selva o al polo sur y enfoca con su cámara el mundo, y hete aquí que «los espejismos que se habían apoderado de mí y los aspectos visionarios del paisaje desierto eran mucho más poderosos que cualquier idea para la película que se me hubiese ocurrido previamente, así que tiré a la basura la historia, abrí mis ojos y mis oídos, y simplemente filmé los espejismos del desierto, de manera que, aunque evidentemente filmada en la tierra, la película no muestra necesariamente la belleza y la armonía y el horror de nuestro mundo, sino más bien algún tipo de Utopía –o distopía– de belleza, armonía y horror».

Los paisajes de Herzog son, antes bien, la fórmula para extrañar a los personajes, para arrancarles de su contexto cotidiano, una expatriación semiótica de primer orden en la que sus palabras cobran una dimensión ensoñada, casi demente, de espejismo o delirio febril. Recuérdese la escena en *Fata Morgana* en la que una joven en algún lugar del Sahara hace repetir en alemán a tres niños africanos «*Blitzkrieg is Wahninn*» («La guerra relámpago es una locura»), como una especie de conjuro contra el desarraigo y la soledad, aferrándose a alguna fórmula de la lengua materna.

Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* (1886) preguntaba, con su característica vehemencia provocadora: «¿Queréis *vivir* “según

la naturaleza”? ¡Oh nobles estoicos, qué embuste de palabras! Imaginaos un ser como la naturaleza, que es derrochadora sin medida, indiferente sin medida, que carece de intenciones y miramientos, de piedad y justicia, que es feraz y estéril e incierta al mismo tiempo.»

Herzog, quien tantas veces certificó haberse criado en las montañas de Bavaria mientras rugía la guerra y no haber conocido *maus media* hasta la edad de diez años, cuando volvió a Munich para contemplar con fascinado, espontáneo e impasible ojo cinematográfico la furia de Klaus Kinski y, con mayor fascinación aún, la extenuación que seguía al arretrato, mientras compartían pensión en el número 3 de Elisabethstrasse. Herzog, por su parte, hablaba así, y esa será la tónica de su discurso en lo que a *natura* se refiere, en términos no tan lejanos a los de Nietzsche, de la selva en este caso, en el documental de Les Blank, *Burden of Dreams* (1982), una de las muchas proyecciones del Herzog *man of the camera* que puntúan o circundan su producción fílmica, esta vez con motivo del rodaje de *Fitzcarraldo*: «Un mundo que Dios, si existe, creó preso de la ira (...) Si prestamos atención a lo que nos rodea, hay una cierta armonía. La armonía del crimen abrumador y colectivo; y nosotros, en comparación con la vileza, la violencia y la obscenidad articulada de toda esta selva, nosotros sonamos como frases mal pronunciadas, parecemos fragmentos mal acabados de alguna estúpida novela suburbana. Y tenemos que volvernos humildes frente a esta miseria abrumadora y esta fornicación abrumadora, este crecimiento abrumador y esta abrumadora falta de orden; incluso las estrellas en el cielo parecen un revoltijo. No hay armonía en el universo. Tenemos que familiarizarnos con esta idea de que no hay verdadera armonía tal y como la hemos concebido; pero digo esto lleno de admiración por la selva, no se trata de que la odie, la amo, la amo enormemente, pero la amo en contra de mi recto juicio».

Nunca me río si una cámara me está apuntando

Y, no hace falta decirlo, Herzog tiene un finísimo sentido del humor. Detrás del tono completamente serio, casi trascendental, con el que da cuenta incluso de lo más hilarante en sus películas, detrás de esa voz herzogiana que relata, pausada y olímpicamente serena, como la de un convaleciente, se protege del estruendo de la risa con un humor magnífico, intempestivo, que, a rachas, nos acerca esas lejanías herzogianas, sus lugares recónditos, sus antártidas, sus cumbres nevadas, sus desiertos, sus selvas, a todas sus criaturas de los márgenes (esto es, en el fondo, cualquiera): «Las hienas prefieren un tipo de neumáticos Firestone. Nadie sabe qué los hace tan apetitosos» (*Die fliegende Ärzte von Ostafrika, Los médicos voladores de África Oriental*, 1969). El humor es una pieza clave en su cine. Y aun en su literatura, porque Herzog es un gran escritor. Pocas piezas son tan hilarantes, tan vívida e inteligentemente hilarantes, como su libro, titulado *ad hoc*: *Conquista de lo inútil* (2004).

Según cuenta, meó, desafiante, sobre el volcán furibundo de la isla de la Soufrière, donde estaba rodando su documental *La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe* (*La Soufrière – Esperando un desastre inevitable*, 1977), a la espera de «una catástrofe inevitable que nunca tuvo lugar» (*sic*); se lanzó sobre una congregación de cactus gigantes para cumplir una promesa realizada durante el rodaje de *Cobra Verde* (1987); se comió su zapato (con mucho ajo) para cumplir otra promesa a Errol Morris; degustó durante el rodaje de *Fitzcarraldo* el último trozo de chocolate suizo delante de las narices de un Kinski en pleno ataque de ira y Kinski enmudeció; le regaló a Philippe Petit, *man on wire*, la moneda con la que falsificó el sello sobre la falsa firma del presidente Belaunde en un falso permiso para establecerse en la selva durante el rodaje de *Fitzcarraldo*; ha dejado constancia de su interés por la existencia de la homosexualidad entre los pingüinos, y constatado que nunca ve-

remos a un *cowboy* en una película del Oeste comiendo pasta o criando gallinas en su rancho; y de su miedo a los pollos por ser criaturas «fenomenalmente estúpidas»; y, una vez más, clausuró (conviene insistir sobre este detalle del que no se habla cuando se alaba la «belleza» y la «magia» del documental) su *Cave of forgotten dreams*, el sueño prehistórico, con reptiles albinos mutantes nadando en un vergel radioactivo, igual que en sus comienzos en 1962 había llevado a Heracles al gimnasio a hacer pesas (*Herakles*, 1962).

Inevitablemente, tenemos que darnos una vuelta por el «lado salvaje», por ese lugar caliente que tanta literatura ha generado: el del binomio documental *vs.* ficción, uno más de los brotes de la fertilísima parábola cavernaria.

No vamos a discutir si el documental es una forma de ficción o la ficción una forma de documento, pero parece sensato pensar que, aun –como ha contado muchas veces puesto en práctica Herzog– y siendo las situaciones y las palabras presentadas en un «documental» pura ficcionalización de los hechos, el documental prefigura un, llamémoslo así, «*pathos* espectacular», traza un camino de la recepción, que deriva de su propio presentarse como documento, de su autoafirmada vecindad con la «realidad» («los hechos») y con –inevitablemente llega la palabra– la «verdad». Porque en el fondo el documental es, ante todo, *pathos* –¿acaso algún tentador gajo epocal del árbol del conocimiento?– y responde, más allá de su *rock and roll* referencial, a una necesidad, a una querencia, a un deseo del espectador.

Herzog se ha movido, desde sus inicios en 1962 con ese Heracles halterofílico (*sic*) con el que iniciaba su sistemática «deslocalización» e hibridación del relato mítico-heroico y de la actualidad y de lo histórico, que habrá de transcurrir, sin pausa ni parodia, a lo largo de su producción, situada siempre entre los registros del documental y la ficción, o acaso en ambos, como la historia del avia-

dor Dieter Dengler contada documentalmente por el propio Dieter en el anteriormente mencionado film (*Little Dieter Needs to Fly*) y recontada de nuevo, protagonizada esta vez por Christian Bale, en *Rescue Dawn (Rescate al amanecer, 2006)*; acorralando el documento con el mito y la fábula y asaetando al mito con el documento. Y, a modo de relé, un profundo sentido del humor y de la ironía y una especie de voyeurismo que alcanza sus máximas cuotas acaso en *Grizzly Man (2005)* camuflado detrás del ensamblaje de lo que ahora está de moda llamar *found footage*, como si alguien diese con el en el cubo de la basura, pero que se manifiesta a lo largo de toda su producción. Así, de manera evidente, en la que es su última película por el momento, el documental *Into the Abyss. A Tale of Death, A Tale of Life (En el abismo. Una fábula de muerte, una fábula de vida, 2011)* (según Herzog esta frase, este horizonte o *motto*, «Into the abyss», podría definir la *démarche* de todo su cine), en el que con el hilo conductor de un triple homicidio acontecido en 2001 en Conroe, Texas, se suceden una serie de entrevistas a convictos relacionados con el crimen, uno de ellos condenado a muerte, Michael Perry; víctimas, policías, un funcionario de prisiones encargado de administrar la dosis letal a los condenados a muerte, etc., que se combinan con una especie de «reconstrucción de los hechos» a la manera de un docudrama, y que da ocasión para que Herzog despliegue toda su artillería de preguntas amables, embarazosas, directas o incómodas, preguntas delicadas, que, bajo un aparente «saber más sobre lo acontecido» se convierten en precisas pinceladas con las que reconstruye un retrato robot de sus «interlocutores-presas»; vemos aumentar su galería de retratos del alma, asistimos a su entrada de espeleólogo en lo más íntimo, en lo más doloroso. Herzog se sitúa dentro del confesionario, en esa posición de poder del confesor, solo que en esta ocasión la cámara está mirando. Mirada tan comprensiva y dulce como inclemente y distante, casi *gore* en ocasiones. Lo que Herzog ha definido como una ten-

tativa constante de adentrarse «en los abismos» del alma humana, es la otra cara de ese «hombre de la cámara» que es un especialista en «colarse» allí donde supuestamente el ojo de la cámara no está permitido o no es esperado, en la cueva de Chauvet, en el corredor de la muerte, en los aposentos del Dalai Lama, en el ceremonial *kitch* que se nos muestra en el episodio que dirigió para la serie de TV producida por la ZDF alemana, *2000 Jahre Christentum (2000 años de Cristiandad, 1999)*, titulado *God and the Burdened (Dios y los oprimidos)*; en todos los *no trespassing* posibles que ha allanado, esa mirada que se divierte imaginándose cómo miraría un alienígena la tierra y a los hombres; o en lo más íntimo, en aquellos lugares más inaccesibles de los «paisajes del alma» o «paisajes interiores», como Herzog gusta de llamarlos.

El momento «gran público» de Herzog parece haber llegado, y más de la mano de sus documentales que de sus ficciones. Acaso ha tocado algo así como una fibra sensible de los tiempos. Quizás nuestra sensibilidad esté más cercana de los *travelogues* de los Lumière (sean geográficos o «paisajes interiores») que del cine clásico de Hollywood.

Herzog, por su parte, siempre ha mantenido que no hay diferencia para él entre el documental y la ficción: «Para mi todo son películas. Y además, cuando hablas de documentales, en mi caso, la mayoría de las veces significa “película” (*feature film*) disfrazada». Bien conocidas son sus tajantes afirmaciones (un manifiesto es un manifiesto) respecto a la diferencia entre los hechos y la verdad, realizadas en la antes mencionada *Minnesota Declaration*:

Por la fuerza de esta declaración, el así llamado *cinema vérité* carece de verdad. Alcanza una verdad meramente superficial, la verdad contable. Un muy conocido representante del *cinema vérité* declaró públicamente que la verdad puede ser fácilmente alcanzada cogiendo una cámara e intentando ser honesto. Se parece al vigilante nocturno del Tribunal Supremo que cuestiona la cantidad de escritos

legales y de procedimientos legales. «Para mí», dice, «debería haber una única ley: los malos deben ir a la cárcel».

Por desgracia, tiene razón en parte, para la mayoría, en la mayoría de las ocasiones.

El *cinema vérité* confunde los hechos y la verdad, y por lo tanto solo ara piedras. Y, sin embargo, a veces los hechos tienen un poder extraño y bizarro que hace su verdad inherente parecer increíble.

Los hechos crean normas, y la verdad iluminación.

Hay un estrato más profundo de verdad en el cine, y hay algo como una verdad poética, extática. Es misteriosa y elusiva y solo se puede alcanzar a través de la ficción (*fabrication*) y la imaginación y la estilización.

Los cineastas del *cinema vérité* parecen turistas que hacen fotos de las ruinas antiguas de hechos.

Dicho esto, no cabe duda de que, por impura o híbrida o hasta engañosa que sea la forma documental, Herzog ha hecho una clara elección en muchas ocasiones y ha apostado por ella. Transfigurada o no, la forma documental se ha elegido intencionalmente, fabricados o no los sueños de Fini Straubinger, falsificadas o no las citas de Pascal, manipuladas o no las pequeñas prosas walserianas. Paseante de fondo, esta es la *cita-fake* de otro gran paseante, Robert Walser, que cierra su *Steiner*, donde el Hebling de Walser es sustituido por el Steiner de Herzog: *Ich sollte eigentlich / ganz allein auf der Welt / sein, ich, Steiner, und sonst / kein anderes lebendes / Wesen. Keine Sonne, keine / Kultur, ich nackt auf einem / hohen Fels, kein Sturm, / kein Schnee, keine Strassen, / keine Banken, kein Geld, / keine Zeit und kein Atem. / Ich würde dann jedenfalls / keine Angst mehr haben.* («Debería, en realidad, estar completamente solo en el mundo, yo, Steiner, y ningún otro ser viviente. Ni sol, ni cultura, yo desnudo en una roca alta, ninguna tormenta, ni nieve, ninguna calle, ningún banco, ningún dinero, ni tiempo y ningún aliento. Entonces ya no tendría nada que temer.»)

La prosa original de Walser, manipulada y versificada por Herzog, decía así: *Ich sollte eigentlich ganz allein auf der Welt sein, ich, Hel-*

bling, und sonst kein anderes lebendes Wesen. Keine Sonne, keine Kultur, ich nackt auf einem hohen Stein, kein Sturm, nicht einmal eine Welle, kein Wasser, kein Wind, keine Strassen, keine Banken, kein Geld, keine Zeit und kein Atem. Ich würde dann jedenfalls nicht mehr Angst haben. («Debería, en realidad, estar completamente solo en el mundo, yo, Helbling, y ningún otro ser viviente. Ni sol, ni cultura, yo desnudo en una roca alta, ninguna tormenta, ni siquiera una ola, ni agua, ni viento, ninguna calle, ningún banco, ningún dinero, ni tiempo y ningún aliento. Entonces ya no tendría nada que temer»).

En cualquier caso, Herzog ha conseguido, en muchas ocasiones, que caminemos a su lado o que nos subamos con él en el coche, como en su *Fata Morgana*, y que miremos fascinados, curiosos o sorprendidos a través de su mirada. Hipnotizar al espectador como hipnotizó a los personajes de *Corazón de cristal*, quizás ese sea su secreta querencia. Y poca duda cabe de que más de una vez debe haberse salido con la suya, Herzog, ese gran seductor.

Llegó aquí entonces la palabra

Sean pasajes de la *Biblia* o del *Popol Vuh*, literales o *fakes*, Herzog maneja con gran destreza el decir sublime, declamatorio sin oropel, con sus frases finales, sus encumbramientos y sus abismos, sus constantes repeticiones, su forma circular, aquella que Nietzsche desplegabá en todo su esplendor en *Así habló Zaratustra*; y al mismo tiempo maneja con la misma soltura el tono humilde, tímido, casi *naïf* en ocasiones; tan pronto hace cabalgar a los jinetes del Apocalipsis como saca de su prolífica chistera ese tono de comprensión infinita, de consuelo, de inocente curiosidad; o se embarca en una suerte de discurso divulgador trufado de reflexiones metafísicas o comentarios extemporáneos pronunciados con idéntica candidez informativa.

La repetición, el círculo, es uno de los procedimientos formales mayores en Herzog: «Una vez, está OK, dos veces empieza a ser un poco extraño, y más de dos la imagen se desembaraza de nosotros». Y así es, en todas sus películas la imagen marca las distancias con el espectador. Herzog traspasa o intenta traspasar sistemáticamente las defensas, las fortalezas, humanas o geográficas, pero al mismo tiempo levanta una fortaleza tan rotunda como sutil frente a sus propias imágenes, envolviéndolas en ese halo de secreto, de distancia e impenetrabilidad y uno de los procedimientos retóricos para generar ese efecto es precisamente la repetición.

Y procedimientos de repetición podrían señalarse muchos en sus películas, estructurales o puntuales, mayores o apenas perceptibles. Así las sentencias que repiten una y otra vez los personajes de *Letzte Worte* (*Últimas palabras*, 1968), como si estuviésemos oyendo un disco rayado, la risa malévola y recurrente del inquietante patriarca en *Co-razón de cristal*, la risa del enano Hombre en *También los enanos empezaron pequeños* (1970), el salto a cámara lenta de Steiner, repetido una y otra vez; la risa que desquicia el aparente relato objetivo de la voz en *off* en *Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz* (*La defensa sin precedentes de la fortaleza Deutschkreuz*, 1967), el traje blanco que Fitzcarraldo no abandona en toda la película, como si fuese el único bastión que protege su individualidad y quitárselo equivaliese a desintegrarse, a evaporarse en la indiferencia de la bruma y de la selva; el retorno cíclico de Timothy Treadwell en *Grizzly Mann* (2005); el ritual, cíclico por definición, de la tribu Wodaabe y las sucesivas capas de «maquillaje» que a fuerza de redundancia y superposición transmutan lo bello en grotesco; o las reincidentes proclamas y peticiones del televisivo y vehemente reverendo Gene Scott, el *God's Angry Man*, en traducción inglesa, del documental de Herzog *Glaube und Währung* (*Fe y moneda*, 1980); la camioneta moviéndose en círculos en *También los enanos empezaron pequeños* o en *Stroszek* (1977), la balsa de Aguirre, que parece moverse en círculos como si rotase sobre su eje, o esa en-

trada envolvente de Kinski en el plano, lo que Herzog denominaba «el tornillo de Kinski»; los sucesivos aterrizajes en *Fata Morgana*, la Mandala budista de arena coloreada («visión de un paisaje interior de una secreta cosmogonía», dice la voz en *off* de Herzog) que, tras el prolongado y minuciosísimo trabajo de los monjes, será destruida ritualmente, en cuestión de segundos, por el Dalai Lama, como colofón del rito budista del Kalacakra, y reducida a un montón de arena «para mostrar la transitoriedad de todas las cosas creadas» (*Wheel of Time*, *Rueda del tiempo* 2003). O sus propias imágenes que vuelven en otros relatos, en otras visiones: el salto de Steiner vuelve, por imposición de Herzog, en los sueños de Fini Straubinger, la tropa apocalíptica de cangrejos de *Cobra verde* se aparece en los sueños del agonizante Zishe Breitbart en *Invencible*, el cuervo de Steiner vuelve en *Mit mir will keiner spielen* (*Nadie quiere jugar conmigo*, 1976)...

«La lógica es deducción, no descripción», le dice el «hombre lógico» a Kaspar Hauser, que acaba de ponerle en un aprieto con la cuestión de cómo descubrir quién viene del pueblo de los mentirosos. El sistema de Herzog no es el de la persuasión, el de la argumentación (característico, por otra parte, de la producción documental) sino el de la «descripción», con la que va avivando la llama de la curiosidad, de la mirada curiosa a la que se le concede entrar en los aposentos prohibidos. No pide ni la adhesión del corazón ni la de la razón, Herzog nos trae, en plena *internet age*, novedades de lugares lejanos, físicos o espirituales, igual que los viajeros de tiempos antiguos, historias sorprendentes y maravillosas, o inauditas, historias contadas *de nuevo e imaginadas* (hechas imagen) de nuevo: «Ya que el efecto del genio no es persuadir a la audiencia, sino transportarla fuera de sí misma. Invariablemente lo que inspira asombro lanza un hechizo sobre nosotros y siempre es superior a lo que es meramente sorprendente o placentero. Ya que nuestras convicciones están generalmente bajo nuestro control, mientras que dichos pasajes ejercen un poder de dominio irresistible sobre

nosotros y le ganan la partida a cada miembro de la audiencia»: en estos términos se manifestaba Longino en su obra *Sobre lo sublime*. Por su parte, Herzog: «La película no está ahí para decirte qué pensar. No la he estructurado para lanzarte ninguna idea a la cara»

Ese gran manipulador de las formas y del ánimo, ese encantador de serpientes que es Herzog, ha ampliado nuestro campo de visión, situando al espectador en ese estado extático, voyeurista, de suspensión del ánimo, en el silencio en que se sume quien observa a través de la mirilla, quien contempla el «paisaje» (incluido siempre el «paisaje humano») simplemente para satisfacer esa fuerza poderosísima: la curiosidad: «En el Paraíso (...) hay un paisaje sin significado ulterior», dice la voz en *off* de *Fata Morgana*.

Y no habría que extrañarse si todas sus criaturas coincidieran un día en el *Gator's Retreat*.

P. C.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachmann, Gideon, «The Man on the Volcano: A Portrait of Werner Herzog», *Film Quarterly*, vol. 31, núm. 1 (1977), 2-10.
- Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, London, Faber and Faber, 2002.
- Herzog, Werner, *Conquista de lo inútil*, Barcelona, Blackie Books, 2010.
- , *Minnesota Declaration, Truth and Fact in Documentary Cinema*, en <http://www.walkerart.org/magazine/1999/minnesota-declaration-truth-and-fact-in-docum>, 1999
- , *Vom Geben im Eis*, München, Fischer Taschenbuch, 2011.
- Longinus, *On the Sublime*, London, Harvard University Press, 1982.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Rowlands, John, *Hercules Segers*, New York, George Braziller, 1979