

Figures i mirades salvatges en el cinema de Werner Herzog

Albert Elduque i Busquets

Tutor: Francesc Xavier Pérez Torío

Curs 2008/09

**Treballs de recerca dels programes de postgrau del
Departament de Comunicació**

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

FIGURES I MIRADES SALVATGES EN EL CINEMA DE WERNER HERZOG

Autor: Albert Elduque i Busquets

Tutor: Dr. Francesc Xavier Pérez Torío

Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Juliol 2009

RESUM

Aquest treball de recerca vol explorar com el concepte del salvatge europeu es plasma en l'obra del cineasta alemany Werner Herzog. Aquesta plasmació es produeix tant a nivell figuratiu i narratiu com a nivell estètic. Per una banda, en aquests films hi ha un treball del cos i de com aquest es sotmet a diverses regles socials i de representació, que el salvatge contestarà amb un rebuig de l'ordre establert, sovint concretat en la idea de fuga cap a la natura. Per altra banda, l'estètica dels films de Herzog respon al que denominem una mirada salvatge: la representació d'una societat teatral que s'enfonsa, per una banda, i l'ús de recursos formals per a reproduir una mirada primigènia sobre les imatges, per l'altra. En tots els casos, la dinàmica d'alliberament de les forces civilitzadores constitueix el fonament de la narració i l'estètica del cineasta alemany.

PARAULES CLAU

Salvatge	Fuga a la natura
Werner Herzog	Misticisme
Antropologia	Aparició
Iconologia	Abstracció
Estètica	Bruno S.
Teoria de la percepció	Paul Gauguin
Cos	Jean-Jacques Rousseau
Exhibició	Zaratustra

ÍNDEX

Introducció.....	5
Primera part	8
1. El cos del salvatge: representació i rebel·lia.....	8
1.1 Deformació i bestialitat	8
1.2 La imposició del gest.....	13
1.3 El salvatge a l'escenari	18
1.4 La mirada del públic.....	24
1.5 Repressió lingüística i alliberament musical	28
1.6 La rebel·lió del lleó.....	32
2. El salvatge i el món	35
2.1 El camí cap a la natura.....	35
2.1.2 La necessitat de fuga.....	35
2.1.3 Marxar cap a l'horitzó.....	36
2.1.4 Una comunió impossible.....	40
2.2 Comunicació i revelació.....	42
2.2.1 La revelació natural.....	42
2.2.2 La revelació científica.....	45
2.2.3 Una aproximació tàctil.....	49

Segona part	52
1. La mirada salvatge sobre la civilització	53
1.1 El teatre social	53
1.2 La ciutat en ruïnes	58
2. La mirada salvatge sobre el món	61
2.1 La necessitat d'una mirada salvatge	61
2.2 Aparició de la imatge.....	64
2.3 Entre la realitat i el somni.....	68
2.4 Reivindicació de la forma pura.....	78
2.4.1 El retorn de la forma	78
2.4.2 Formes canviants	80
2.4.3 Formes pregnants	85
2.4.4 Abstracció sonora.....	89
Conclusions	95
Fonts d'informació	98
Bibliografia i recursos en xarxa	98
Filmografia completa de Werner Herzog com a director	102
Altres pel·lícules citades	104
Annex	106
Descripció del DVD adjunt	106

INTRODUCCIÓ

En el *post scriptum* del seu llibre *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, un capítol relativament virulent amb Werner Herzog, Paul Coates recrimina al director alemany el càsting de la seva pel·lícula de ficció *Woyzeck* (1979): el paper del militar alienat creat per Georg Büchner, que inicialment havia de ser per a Bruno S., el protagonista d'*El enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974)¹, va ser assignat finalment a Klaus Kinski, intèrpret de Lope de Aguirre i Nosferatu en la filmografia prèvia del director alemany. Per a Coates, fins aquell moment el motor de la carrera de Herzog havia consistit en una dialèctica entre superhomes poderosos, per una banda, i marginats maltractats, per l'altra, essent Klaus Kinski i Bruno S. els representats de cadascuna de les dues tendències. Per tant, en el cas de *Woyzeck* l'assignació d'un personatge tant menyspreat a un tità com Kinski impossibilitava la narrativa i, segons Coates, marcava un punt d'inflexió en una carrera a partir de llavors totalment repetitiva.

Aquesta dialèctica de la figuració en el cinema de Herzog ha determinat moltes vegades les aproximacions a l'obra d'aquest cineasta, des de Gilles Deleuze (1984) a la completa monografia de Brad Prager *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. En canvi, el propi Herzog no reconeix aquesta dicotomia: “deixa'm dir que sempre he sentit que els meus personatges des del primer moment pertanyen a la mateixa família, tant si són de ficció com de no-ficció. No tenen ombres, no tenen passat, tots emergeixen de la foscor. Sempre he pensat en les meves pel·lícules com si fossin realment un gran treball en què m'he anat concentrant durant quaranta anys”, i després afegeix que “És difícil posar el meu dit exactament en allò que lliga aquesta família de personatges, però si un membre d'aquesta família estigués caminant per la ciutat, tu intuïtivament el reconeixeries de seguida” (Cronin 2002: 68-69)². En realitat, són moltes les semblances entre els personatges de Herzog que van més enllà de la distinció clàssica de què parlava Coates: la singularitat figurativa, l'alienació social, la fuga cap a la natura o el gust per la música són característiques identificables tant en els personatges de Bruno S. com en els de Klaus Kinski. És per això que pensem que és més interessant estudiar les característiques dels personatges de Herzog a partir

¹ Els noms de les pel·lícules es citen amb el títol d'estrena comercial o de llançament en DVD a Espanya. Si no es compleix cap d'aquestes característiques, es fa servir el títol original segons www.imdb.com.

² Les cites que no estan en català o castellà han estat traduïdes al català per l'autor.

d'aquestes semblances, que els poden agrupar a tots sota un mateix concepte: la figura del salvatge.

El principal estudiós del mite del salvatge europeu és l'antropòleg mexicà Roger Bartra. En els seus llibres *El salvaje en el espejo* i *El salvaje artificial*, Bartra dibuixa una trajectòria que uneix la mitologia grecollatina amb les avantguardes del segle XX, passant per l'home dels boscos, el bon salvatge de Rousseau i els *freak shows*. Per a ell, la figura del salvatge és un mite que ha servit per a definir l'Altre, és a dir, aquell que se situa fora dels marges de la civilització i no coneixem. I precisament creiem que aquesta és la característica definitiva de tots els personatges de Werner Herzog: la seva condició singular, contrària a la uniformització social i, moltes vegades, lligada a la fugida física d'aquesta civilització adversa. Els militars torturats psicològicament de *Signos de vida (Lebenszeichen, 1968)* i *Woyzeck*; els nans de *También los enanos empezaron pequeños (Auch Zwerge haben klein angefangen, 1970)*; els discapacitats d'*El país del silencio y la oscuridad (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971)* o *Futuro limitado (Behinderte Zukunft?, 1971)*; els homes que marxen a la natura d'*Aguirre, la cólera de Dios (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972)*, *Corazón de cristal (Herz aus Glas, 1976)*, *Fitzcarraldo (1982)* i *Grizzly Man (2005)*; els immigrants de *Stroszek (1977)*; els alienígenes de *Lektionen in Finsternis (1992)* i *The Wild Blue Yonder (2005)*; el vampir sol i malenconiós de *Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979)*, o els personatges que volen volar per a elevar-se per sobre dels altres, com l'esquiador d'*El gran éxtasis del escultor de madera Steiner (Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1974)* o Dieter Dengler a *Little Dieter Needs to Fly (1997)* encaixen dins d'aquest grup.

El cinema de Herzog dibuixa la figura de l'Altre de formes molt diferents, com Bartra, i és per això que l'objectiu d'aquest treball no és establir tipologies tancades; el nostre propòsit és establir connexions entre el concepte del salvatge i la definició dels seus personatges sense establir patrons generals. Partirem, moltes vegades, de la figura clau de la seva filmografia: Kaspar Hauser, un salvatge real, un home que va créixer sense contacte amb la cultura i a qui Herzog dedicà l'obra mestra *El enigma de Kaspar Hauser*. L'objectiu de la primera part del treball, doncs, parteix de la teoria de Bartra i de la figura de Kaspar Hauser per a trobar alguns trets definitoris dels personatges de Herzog que ens permetin situar-los en aquest espai fora de la civilització propi de la

figura del salvatge. Cal dir, de tota manera, que hi haurà uns suposats salvatges que quedaran fora del nostre estudi: els indígenes de països colonitzats per Occident, que tenen un paper destacat en obres com *Aguirre, la cólera de Dios* o *Wodaabe - Die Hirten der Sonne. Nomaden am Südrand der Sahara* (1989). Considerem que la caracterització d'aquests pobles en el cinema de Herzog mereix un estudi a banda que consideri altres factors molt complexos, especialment la noció de colonització.

A *El enigma de Kaspar Hauser* és tan interessant la caracterització del salvatge europeu com el que aquest diu sobre el món i la civilització: les seves visions al·lucinògenes s'assemblen molt a imatges d'altres pel·lícules de Herzog, perquè el cinema del director alemany no configura només una obra sobre salvatges, sinó també una obra salvatge. Tal com els seus personatges s'oposen a la civilització, doncs, podem preguntar-nos si la seva posada en escena s'oposa a la cultura visual contemporània. Si Kaspar Hauser és una alternativa física i social, el cinema de Herzog constitueix una alternativa estètica? És possible traslladar la reivindicació que Herzog fa de personatges aliens a la cultura al terreny de les imatges? Aquests seran els interrogants que s'intentaran respondre a la segona part del treball, centrada en la mirada del salvatge sobre la civilització i el món, i el referent antropològic que era Roger Bartra cedirà pas a analistes de la cultura visual contemporània com Susan Sontag o Paul Virilio, així com teòrics de l'art com Ernst H. Gombrich i Rudolf Arnheim. A la segona part la figura del salvatge es desdibuixarà lleument, però no el concepte de salvatgisme, que s'intentarà aplicar a imatges concretes de la trajectòria filmica del cineasta.

Aquests són els punts de partida per a la investigació de les següents pàgines: una trajectòria per l'obra de Werner Herzog que vol allunyar-se de la dicotomia que plantejàvem a l'inici i partir d'un prisma particular, el del salvatgisme, que creiem que convoca moltes de les claus del seu cinema.

PRIMERA PART

1. EL COS DEL SALVATGE: REPRESENTACIÓ I REBEL·LIA

1.1 Deformació i bestialtat

Roger Bartra comença el seu trajecte per la història del salvatge europeu parlant de les figures mitològiques gregues i romanes, éssers estranys que vivien als marges de la ciutat civilitzada i es caracteritzaven per un cos a mig camí de l'humà i l'animal. En el món grec aquesta juxtaposició corporal era la que configurava el centaure (mig home, mig cavall), el silè (home vell amb atributs equins) i el sàtir (jove amb característiques de cabra adoptades de Pan), que en la cultura llatina es traduïen en silvans i faunes. El lligam entre salvatge i mitologia no es mantindria en la religió catòlica, que no admetia cap tipus de continuïtat o connexió entre l'home, creat a imatge de Déu, i els animals. De tota manera, a l'Europa medieval la representació del salvatge ja s'havia deslligat de les formes animals més evidents, tot i que mantenia una quantitat abundant de pèl, unes dimensions no convencionals i, a vegades, el caminar sobre quatre potes. Amb el descobriment d'Amèrica va perillar el mite del salvatge, que per a Bartra s'havia transposat als habitants de les terres conquerides: en descobrir que els indígenes del nou continent no eren monstres la imatge de l'home bestial dels boscos europeus va entrar en crisi. Més endavant Thomas Hobbes, en la seva teoria sobre el Leviatan, distingiria entre els homes salvatges en guerra de tots contra tots i els éssers mitològics grecolatins, que associava al món dels somnis. Per la seva banda Rousseau, tot separant aquestes figuracions de la del bon salvatge, identificava els faunes i els silvans en mandrils i orangutans. Aquest trajecte en què l'home salvatge perd els seus atributs més animals troba nombroses excepcions fins a arribar a avui en dia, com ara els salvatges pintats per Goya o Julia Pastrana, la dona goril·la exhibida als *freak shows*. De tota manera, el recorregut de Bartra permet afirmar que en el transcurs dels segles la figura del salvatge s'ha humanitzat progressivament i que la seva representació en el segle XX o XXI no ha de passar necessàriament per la deformació física.

De tota manera, aquesta deformació es troba en algunes pel·lícules de Herzog. Excepte alguns personatges puntuals (com ara Euclides, el taverner geperut de *Cobra Verde* -1987-), en la seva filmografia els casos més evidents són *También los enanos*

empezaron pequeños i *Futuro limitado*³. La primera és una pel·lícula de ficció protagonitzada per nans; la segona un documental per a televisió sobre la situació dels nans afectats per la talidomida. Antonio Weinrichter considera que vincular aquests darrers amb els *freaks* d'altres films de Herzog, com els nans, és un error (2007:94); malgrat que el tractament que el director dóna a uns i altres és diferent, en ambdós casos ens trobem amb una estètica de la deformitat directament vinculada a la marginació i, per tant, al salvatgisme.

Tant a *También los enanos empezaron pequeños* com a *Futuro limitado* es trenca amb el que Ricardo Parodi defineix com a cos amb òrgans per a parlar de la figuració de les dives en el cinema clàssic de Hollywood (Parodi a Yoel 2004). El cos amb òrgans està equilibrat i controlat, és orgànic i en ell predominen les corbes en lloc de les línies trencades. És un cos perfecte i immòbil, ja que el moviment suposaria la seva debilitat. Precisament Herzog comença la seva carrera amb *Heracles* (*Herakles*, 1962), un curtmetratge que compara irònicament el culturisme amb els treballs d'Hèrcules. Es tracta d'un film estrany que ja posa en crisi l'exaltació del cos amb òrgans definit per Parodi: l'entrenament del musculós, que s'emmiralla en les imatges penjades a les parets, en realitat no té cap funció pràctica.

Aquesta crisi es fa evident, vuit anys després, amb *También los enanos empezaron pequeños*, on Herzog posa en escena els nans, personatges habituals de la cultura germànica (com ell mateix assenyala, citant els casos de Wagner i *El timbal de llauna*) amb un component grotesc que vol apropar-se a Goya o El Bosco (Cronin 2002:55-56). De fet, les faccions grotesques són hereves de les Pintures Negres del primer i dels rostres del segon, de qui també hereta el caràcter de disbauxa col·lectiva que travessa tota la pel·lícula a partir del *flashback* inicial. En aquesta obra, el cos amb òrgans de Hollywood és pràcticament invisible, perquè tots els personatges (els interns, l'educador, la cuinera i una dona que passa vora el centre en cotxe) són nans. Només es desmarquen d'aquesta línia figurativa la veu en off inicial, corresponent a un policia, i les imatges de noies nues d'una revista que troben els revoltats. Els cossos d'aquestes noies són orgànics i conserven la impertorbabilitat de l'estatisme fotogràfic, convertint-se en una excepció a la norma figurativa del film i, per tant, en ideals. A *La parada de*

³ Tampoc ens interessa, per la seva aparició puntual, la seqüència de *Glocken aus der Tiefe* en què apareixen uns discapacitats que reben la visita d'un fals Jesucrist.

los monstruos (*Freaks*, Tod Browning, 1932), l'única pel·lícula en què Herzog reconeix el caràcter de la seva, la definició de la deformitat està subratllada pel contrast amb el cos amb òrgans de les parelles "normals" (Cleopatra i Hèrcules, Venus i Phroso). El mateix ocorre a *Futuro limitado*, en què a l'inici uns nens parlen dels seus companys afectats per la talidomida i els seus cossos sans entren en contrast amb la figuració de la malaltia, que es desmarca del cos amb òrgans per contrast. En canvi, a *También los enanos empezaron pequeños* el cos amb òrgans no marca una contraposició, sinó que és un impossible.

Aquesta decisió estètica, que en negar el contrast nega la singularitat, expressa, com explica el propi Herzog, que totes les persones tenim un nan amagat que clama per sortir, una essència oculta que ens representa perfectament i que es pot equiparar a l'incessant riure salvatge d'Hombre al final del film (Cronin 2002:57)⁴. Com diu Richard Roud, "Herzog ha tingut la idea extraordinària de mostrar-nos un microcosmos literal: tota l'existència humana, amb la seva desesperació, amb la seva vanitat, està allà, escrita en petit" (citada a Gabrea 1986:143). El nan interior significa, doncs, una petitesa, un absurd, i aquesta interpretació és la que fa Herzog per a parlar de la desproporció dels escenaris en comparació amb la figura humana, una al·legoria del gegantisme del comerç i el consumisme de les societats capitalistes (Cronin 2002: 56).

Però si retrocedim més en la singularitat física de l'home salvatge topem amb la figura de l'animal, part integrant del cos de centaures o sàtirs. Un personatge posterior, el Zaratustra que Nietzsche presenta a *Així parlà Zaratustra*, es pot incorporar clarament a aquesta genealogia, ja que viu a la natura en connexió amb els animals, però en el seu cas aquesta connexió no és física sinó anímica. Considera que aquests són la seva família, i per això diu que "Més perills he trobat entre els homes que no pas entre les bèsties: perillosos camins segueix Zaratustra. Tant de bo que em guiïn els meus animals!" (1983:33). En el cinema de Herzog els salvatges i els animals estan, com en aquest cas, separats físicament però vinculats en els seus impulsos, tot i que hi ha una diferència essencial amb el cas de Zaratustra: la relació no és panteista ni positiva, sinó que els animals encarnen la bestialtat llargament reprimida dels personatges.

⁴ La potència d'energia oculta no és l'únic sentit que es pot atorgar a la figura del nan. Per exemple, *Així parlà Zaratustra* se l'identifica amb l'esperit de pesantor, paralitzador, que dificulta a Zaratustra anar cap amunt (Nietzsche 1983:145).

Quan s'estrenà *También los enanos empezaron pequeños*, alguns autors van relacionar el film de Herzog amb les primeres pel·lícules de Buñuel. El personatge *freak* és molt freqüent en el cinema del director aragonès (els cretins de *Las Hurdes, tierra sin pan* -1933-, el mutilat de *Los olvidados* -1950-, el nan de *Simón del desierto* -1965-, etc.), així com els animals. Un element que comparteixen ambdós imaginaris són les gallines. Buñuel assegura que “Los gallos o gallinas forman parte de muchas «visiones» que tengo, a veces compulsivas. Es inexplicable, pero el gallo o la gallina son para mí seres de pesadilla” (citat a Fuentes 1993:74). Per la seva banda, Herzog diu: “Mira als ulls d’una gallina i veuràs estupidesa real. És un tipus d’estupidesa sense fons, una estupidesa diabòlica. Són les criatures més horroroses, caníbals i de malson en aquest món” (Cronin 2002:99). En el seu estudi sobre les vinculacions entre el cinema de Herzog i la mística renana, Radu Gabrea explica que, mentre en les simbolitzacions tradicionals la gallina té una imatge positiva (Plutarc o la tradició cristiana la consideraven un exemple d’amor maternal), en Herzog sempre té una valoració negativa i és un monstre associat a la lletjor (1986:122-123). Efectivament, en el centre educatiu el paper de les gallines, que discorre paral·lel a la història dels nans (sense pràcticament trobar-se amb ella), representa la crueltat humana i animal: a l’inici del film, una gallina picoteja sobre una altra, morta. Per altra banda, una de les gallines que hi apareixen és coixa i fuig de les altres; en el context cinematogràfic de Herzog, aquesta marginació s’ha d’entendre com una exclusió del grup per motius físics, com ocorria a *Futuro limitado*. Gabrea explica que la humanitat amb els seus instints amagats i les seves forces destructives es troba representada en aquestes gallines (1986:159), i això ho podem aplicar tant a *Los olvidados* com a la pel·lícula de Herzog.

Brad Prager assenyala que són comparacions poc afortunades les que vinculen alguns dels animals de *También los enanos empezaron pequeños* amb els nans, i fa referència al simi (primer empresonat, després crucificat) i els insectes vestits com persones dins d’una caixa (2007:59). De tota manera, creiem que l’analogia a vegades està molt clara, com quan l’educador procura controlar, infructuosament, les gallines que corren pel seu despatx, mentre intenta, també sense èxit, aturar la revolta dels interns. En el seu estudi Radu Gabrea treballa el sistema metafòric de Herzog i identifica nombroses analogies entre persones i animals a *Signos de vida* i *También los enanos empezaron pequeños*. De tota manera, la tesi que volem defensar no es refereix

tant a una identificació directa, sinó més aviat a una idea de representació exterior de forces internes. És el que passa amb les gallines, però també amb els porcs que caminen vora els megalòmans de *Fitzcarraldo* i *Aguirre, la cólera de Dios*. Al final d'aquest film, els micos damunt la balsa representen, per a Prager, un retorn al primitivisme (2007:34-35). El cas més paradigmàtic el trobem en Timothy Treadwell i els óssos grizzlies: els animals amb qui convivia l'ecologista es poden vincular directament amb els seus instints més primitius, una alegria desbordant, sense fronteres, acompanyada d'una voluntat d'autodestrucció; el títol del documental origina, així, un fals ésser mitològic: *Grizzly Man*.

Existeixen altres casos en què els animals com a expressió de la bestialitat no es vinculen tant a un personatge com a una situació general. L'exemple més clar el trobem a *Nosferatu, vampiro de la noche*, en què les rates propaguen la malaltia que trenca l'ordre civilitzat: tot i que es poden interpretar com a representants de Nosferatu (especialment quan Lucy -Isabelle Adjani- obre un taüt que n'està ple), creiem que en aquest cas l'expressió de la bestialitat és molt més general i es refereix més a una repressió social que personal. Per altra banda, Prager veu en la defecació del dromedari de *También los enanos empezaron pequeños* la pèrdua de control social, com ocorria també amb defecacions d'animals a *Woyzeck* o *Nosferatu, vampiro de la noche* (2007:59).

Segons Bernheimer, l'home salvatge medieval representava una força interior, sovint desencadenada pel desengany amorós, i responia a una necessitat psicològica: l'autoafirmació física (Bartra 1996:202). En altres paraules, era una expressió simbòlica d'unes forces reprimides. Plató ja parlava d'una vessant bestial en el si de l'home, anomenada *totheriodes*, que es manifestava en el somni (Bartra 1996:49). Com hem vist, aquesta energia interna que connecta els homes amb els animals es plasma, en el cinema de Herzog, amb l'aparició d'animals que representen els seus impulsos naturals. L'home salvatge mitològic que definia Bartra, hibridació d'home i animal, es troba en les seves pel·lícules escindit en dues parts completament connectades, i expressa a nivell general el que el personatge del salvatge significava a nivell individual: la bestialitat oculta pugna per sortir.

1.2 La imposició del gest

Com hem vist en l'apartat anterior, el cos amb òrgans es revela com una màscara que oculta la bestialitat pròpia de la condició humana. En el seu viatge per la trajectòria del rostre cinematogràfic, Jacques Aumont afirma que en la història pictòrica i teatral el rostre es mou en la dialèctica entre l'exteriorització de la intimitat i la manifestació de pertinença a una comunitat civilitzada, que Gombrich concreta oposant els conceptes de rostre i màscara. Aumont assenyala que la consolidació, a finals del segle XIX, del rostre educat burgès, suposa una màscara opressora que pràcticament no deixa escapar les expressions interiors⁵ (1998:25-26). Podem vincular aquesta nova màscara amb l'*homo-civis* (definit per Pierre Abraham), que en el seu intent de ser digne ciutadà d'un país eliminarà qualsevol singularitat de la seva persona (Aumont 1998:47). Ens trobem, doncs, amb una figuració del rostre que, si es fa extensiva al cos, defineix novament el cos amb òrgans de Ricardo Parodi: l'equilibri, la seguretat i l'immobilisme.

Roger Bartra explica com el salvatge s'insereix en aquesta estructura: "Las normas de etiqueta y los modales aceptados giraban (y giran todavía) en torno al cuerpo humano, a sus movimientos y a sus necesidades físicas: sólo el adecuado control de la corporalidad podía abrir paso a una feliz y amorosa civilidad. El hombre salvaje era totalmente ajeno al *externum corporis decorum*, el decoro exterior del cuerpo del que hablaba Erasmo de Rotterdam en el siglo XVI. La civilidad era, muy claramente, un conjunto de reglas para controlar y ritualizar los flujos de entrada y salida del cuerpo humano, así como las posturas, ademanes, ruidos y gestos que debían acompañarlas" (Bartra 1996:215). A *El enigma de Kaspar Hauser* hi ha una seqüència que resumeix perfectament aquesta contradicció, i és la de Kaspar menjant amb la família que l'ha acollit, en què l'aprenentatge del llenguatge verbal se suma al del llenguatge corporal. L'expressió del seu cos es mou entre la perplexitat, amb un estatisme escultòric, i la bestialitat, quan escup la sopa o beu del got. Aquest és el seu comportament quan apareix en societat per primera vegada, oscil·lant entre el silenci i el crit. La seva forma de comunicació, sense contacte visual i repetint de forma monòtona les paraules que se li han dit, suggereix que es tracta d'un autista, tal com Beatriz Vera Poseck ha assenyalat a *Imágenes de la locura. La psicopatología en el cine*.

⁵ Una excepció a aquesta regla és l'expressionisme.

En la seqüència de la festa d'alta societat on Kaspar assisteix amb el seu protector i el professor Daumer (Walter Ladengast) la desorientació de Kaspar es plasma en termes de posada en escena. La distribució dels cossos i de l'espai està equilibrada en tot moment, com teòricament ho està la controlada societat aristocràtica i burgesa que celebra la festa. L'entrada de Kaspar, darrere el seu protegit, no altera aquest ordre; ara bé, quan li demanen d'anar a saludar l'alcalde, apareix de forma brusca, desorientat, per un dels laterals de l'enquadrament. En tota aquesta seqüència, fins i tot quan Kaspar es queda tancat en una habitació i comença a treure's la roba, la posada en escena no és alterada; en canvi, aquesta aparició brusca trenca l'equilibri de la imatge. Herzog explica que aquest moviment està inspirat en l'"espiral de Kinski", un moviment d'entrada al pla que Klaus Kinski fa servir a *Aguirre, la cólera de Dios*: "realment creava una tensió misteriosa i pertorbadora", diu Herzog (Cronin 2002:284).

El domini de la corporalitat és clau per a integrar-se en la societat, i potser són les seves mancances les que fan que Kaspar s'acosti als nens i els animals, buscant éssers que, com ell, encara no tinguin uns comportaments corporals imposats culturalment. La seva seqüència amb el nadó de la família confirma aquesta tesi, i avança la del Bruno de *Stroszek* amb el nen prematur: un individu sense educació, on només resideixen els impulsos més bàsics, com ara l'instint prènsil, que fa que el noutat no es deixi anar de les mans del doctor, com Kaspar no deixava anar el seu barret en la seqüència de l'àpat amb la família a l'anterior pel·lícula; un cop acabada l'acció, Herzog manté el pla del nadó, com si volgués registrar-ne els moviments previs a tota educació gestual. Pel que fa als animals, a banda del que hem estudiat prèviament, per a Fabiola Alcalá aquests també representen la síntesi de les imatges pures que Herzog cerca, i ho exemplifica amb la guineu que, inesperadament, entra en el pla de *Grizzly Man* (Weinrichter 2007:165).

Per a Otto Stindt, l'actor de cinema ha d'actuar dins dels seus límits, de forma unívoca (*eindeutig*), i els animals i els nens constitueixen el paradigma perfecte, perquè no cal que afegixin res a la seva interpretació, manifesten el que Balázs anomena una "naturaleza original" (Aumont 1998:84, 87). Aquesta naturalesa original és, també, la que expressa Kaspar Hauser, entre el nen que arriba al món i l'animal salvatge, especialment perquè estava interpretat per un actor, Bruno S., que era un marginat social en la vida real i passà part de la seva joventut en institucions

psiquiàtriques. Herzog explica que Bruno s'adonava que el film parlava més sobre ell que sobre Kaspar Hauser i desenvolupà una gran identificació amb el personatge, fins al punt que no volia treure's el vestuari decimonònic ni per a dormir (Cronin 2002:119-120). Aquesta identificació, en què el personatge forma part del model (és a dir, l'actor vol convertir-se en aquell a qui representa) es faria encara més explícita amb *Stroszek*, tot reforçant la tesi de Rohmer, Douchet i Daney: que el cinema és fonamentalment documental (Aumont 1998:121).

La condició de Bruno S., entre el marginat i el discapacitat mental, ens trasllada directament al mite neorealista del no-actor, és a dir, una persona que apareix en pantalla sense la mediació de l'actor i gairebé sense la del personatge (Aumont 1998:116). Ara bé, l'interès de Bruno va més enllà: la seva filmació permet no només registrar un cos real, sinó també impulsos bestials i espontanis totalment allunyats de la corporalitat educada, difícils d'observar fins i tot en la vida real. La discapacitat mental (o, com a mínim, el comportament alterat per la marginació) permet trobar gests únics; és el cas del tic amb què Kaspar reacciona quan el professor de lògica el contradia, un moviment que no estava en el guió però que dona a l'escena un realisme que fa caure totes les màscares. Herzog diu que "Bruno irradia una dignitat tan radicalment humana" (Cronin 2002:110); aquesta idea de radiació està directament vinculada amb el terme alemany *Stimmung*, que es refereix a una aura metafísica irradiada, i fa que el director consideri que Kaspar té en la pel·lícula una aurèola de sant. És per això que el vincula amb la protagonista de *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928), una de les seves pel·lícules preferides (Cronin 2002:115).

Radu Gabrea, en el seu estudi del cinema de Herzog des de l'òptica de la mística germànica, considera que la humanitat en les figures de Herzog no es troba en les aparences, sinó en una essència profunda i amagada que vincula amb la *Seelengrund* ("fons de l'ànima") del Mestre Eckhart; en aquest fons es troben totes les forces espirituals de l'home i l'essència de la divinitat. Gabrea explica que són personatges "massa humans", com diria Nietzsche, purs i simples: el seu fons humà està alliberat de tota cultura o sistema social, i per això la cultura destrueix l'ésser humà. En el fons de la seva ànima, Kaspar i Déu són un; conforme es vagi educant, el salvatge s'anirà allunyant de la seva essència humana (Gabrea 1986:191-196). El camí per a trobar aquest contacte amb la divinitat és buidar-se de tot bagatge cultural i tot sistema

simbòlic i convertir-se en l'home absolutament pobre, aquell que no sap res, no té res i no vol res; novament Kaspar Hauser és el prototip, però també s'inclouen en aquesta categoria la filla del pastor a *Signos de vida* i els personatges d'*El país del silencio y la oscuridad* (Gabrea 1986:197-199). Considerem que aquest treball de Gabrea és una lectura des de la mística del mateix fenomen que assenyalen nosaltres: la puresa de l'interpret, el fons de la seva ànima, són els que sorgeixen quan Kaspar (o Bruno) encara no han assimilat la gestualitat cultural i social.

Existeix, però, una altra vinculació entre el cos de Bruno i un estatut documental, de registre, del relat. Es tracta de les ferides. Si a pel·lícules de la postguerra europea com *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), *Berlin Express* (Jacques Tourneur, 1948) o *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) la imatge del mutilat atorgava un estatut documental a les imatges de ficció, Alfonso Crespo explica en el seu assaig *Un cine febril. Herzog y El enigma de Kaspar Hauser* que les extremitats ferides de Kaspar a l'inici del film posen la seva capacitat de registre del cos per davant de l'interès narratiu: “no hay rastro del actor aquí, y en lugar de asistir a la presencia de una figura que ocupa el sitio del personaje histórico, vemos un cuerpo en carne viva” (Crespo 2008:55). Aquest registre físic del cos gastat és una característica essencial del cinema de Herzog, especialment de pel·lícules que suposen un esforç especial per part dels personatges, com passa a *Aguirre, la cólera de Dios* o *Fitzcarraldo*. De fet, l'element més interessant de *Rescate al amanecer* (*Rescue Dawn*, 2006), la reconstrucció dramatitzada de la història de *Little Dieter Needs to Fly*, és precisament el desgast físic, la pèrdua de pes dels actors, aquest sacrifici del cos humà que li atorga una dimensió que transcendeix la del personatge de ficció.

El cos del salvatge, doncs, no segueix les normes educatives que se li imposen i constitueix una figura cinematogràfica alliberada de les convencions. Ara ens interessa veure el cas oposat: què ocorre amb aquestes convencions educatives quan s'alliberen dels seus espais habituals? Com és un gest humà separat de la figura humana? A *También los enanos empezaron pequeños* els revoltats ridiculitzen diverses tradicions i formes burgeses: els àpats, la religió o el matrimoni són blancs de les seves paròdies. Prager veu en aquest ritual un comentari sobre les cultures colonitzades, que readapten les normes dels seus opressors (2007:59). Quan, més endavant, els nans observin uns

insectes vestits de nuvis, aquesta readaptació de les normes arribarà al seu extrem: quan els patrons culturals occidentals arriben més enllà de l'espècie humana i colonitzen els animals aquestes normes revelen tot el seu ridícul.

Probablement sigui per aquest motiu que dues de les imatges més patètiques de tot el cinema de Herzog són les que tanquen *Stroszek* i *Echos aus einem düsteren Reich* (1990), respectivament. En la primera, diversos animals (una gallina, un ànec, un conill) ballen al ritme de la música tancats en unes cabines i envoltats de decorats que representen espais culturals (una ciutat, un escenari, etc.). En la segona, un simi que pertanyia al zoo particular del dictador Bokassa fuma perquè soldats beguts li ho havien ensenyat. En ambdós casos animals tancats en gàbies civilitzadores imiten gestos culturals humans que se'ls han imposat, i aquesta imposició en revela l'arbitrarietat: és per això que en aquestes imatges hi ha un lament profund per la pèrdua de les energies naturals en benefici del gest humà, embogit o patètic; es tracta del revers de la imatge del nadó de *Stroszek*. Ara bé, el cas extrem d'aquesta arbitrarietat és el tram final de *Glaube und Währung - Dr. Gene Scott, Fernsehprediger* (1980): el predicador televisiu Gene Scott, que cada dia passa hores davant les càmeres per a recaptar diners per a l'Església, està fart de les investigacions a què el sotmet la FCC (Federal Communications Commission), i per a riure-se'n identifica els seus buròcrates amb uns simis de joguina. Presenta "The FCC Monkey Band", un conjunt de ninots mecànics que toquen instruments, ballen o fan gimnàstica. En aquest cas no es tracta només de gestos humans adoptats, sinó també de la mecanització d'aquests i la seva identificació amb la burocràcia, un tema que Herzog ja havia parodiat a *El enigma de Kaspar Hauser*. Brad Prager, que vincula aquests primats amb el retorn als orígens que comporten els d'*Aguirre, la cólera de Dios* i *Echos aus einem düsteren Reich* (2007:34-35), es planteja aquesta qüestió: "En aquest cas és prou interessant que el que veiem no és un animal real, sinó un de joguina, mecànic. Sembla com si el món fabricat de Los Angeles, el que envolta Gene Scott, ni tan sols pogués produir un simi real per què ell li donés cops. Al final, Los Angeles, plena de simulacres, dóna només un simi fals, i és a través d'aquests ulls que la Cristiandat televangèlica es confronta amb ella mateixa" (2007:123-124).

Si el salvatge era un cos a qui s'imposava una educació social i cinematogràfica, i que se'n volia escapar amb el seu estatut real davant de la càmera, la representació en

brut d'aquesta educació es converteix en expressió clara d'arbitrarietat i mecanisme cultural.

1.3 El salvatge a l'escenari

Una de les seqüències clau d'*El enigma de Kaspar Hauser* és aquella en què, per a contribuir econòmicament a la despesa municipal que genera, Kaspar és exhibit públicament a l'escenari dels fenòmens de fira. El mestre de cerimònies presenta els Quatre Enigmes: el petit rei (Helmut Döring, un dels protagonistes de *También los enanos empezaron pequeños*), el Jove Mozart (un noi d'aparença autista), Hombrecito (un indi que toca permanentment la flauta) i, en darrer lloc, Kaspar Hauser. L'exhibició de rareses té una llarga tradició i, com explica Roger Bartra (1997) va viure un període especialment fructífer a partir del segle XVIII amb les exposicions britàniques de Charing Cross o Fleet Street o les fires de Southwark o Bartholomew, i també amb els *side shows* o els *freak shows* que es van popularitzar als Estats Units al llarg del segle XIX. La fira de la pel·lícula de Herzog hi està directament vinculada per la seva voluntat d'exhibició de cossos singulars.

Moltes vegades el paper històric del salvatge s'ha concretat en ser un personatge de la representació, un cos que calia mostrar. Rousseau havia escrit: “el salvaje vive en sí mismo; el hombre sociable siempre fuera de sí, no sabe vivir más que en la opinión de los otros, y su existencia sólo obtiene sentido, por así decirlo, en los juicios de los demás” (citada a Bartra 1997:308). D'aquesta afirmació es poden extreure dues idees interessants. En primer lloc, la capacitat del salvatge de proposar un model de pensament alternatiu a l'hegemònic; en segon lloc, la necessitat de seguir l'opinió dels altres per a viure en societat. La ironia que ara podem atorgar a la frase de Rousseau és la següent: quan el salvatge es vol inserir en societat hi entra per la porta gran: deixa de ser un marginat per a convertir-se en una celebritat exhibida, deixa de viure en si mateix per a dependre en extrem de les opinions del públic.

El cos del salvatge, doncs, quedaria dominat pel llenguatge de la representació social, de la mateixa manera que Alfonso Crespo diu que el llenguatge cinematogràfic institucional pretén dominar la matèria corporal de la realitat. Molts dels salvatges de Herzog estan reprimits per la teatralitat de la societat i sovint la inclusió d'un espectacle

en la trama reafirma aquest paper. És el cas d'*El enigma de Kaspar Hauser*, però també de *Woyzeck*, en què el protagonista visita amb la seva dona i el seu fill una fira popular on, a banda de veure l'actuació d'un cavall intel·ligent (*performing horse*), assisteixen a l'exhibició d'un primat vestit de militar que, òbviament, fa referència a *Woyzeck*. I en el cas d'*Invencible (Invincible, 2001)* un espectacle de circ ambulat precedeix el gran teatre polític en què es veurà involucrat el ferrer jueu Zishe Breitbart (Jouko Ahola); en aquest primer número el mestre de cerimònies, en consonància amb l'actuació del forçut, comenta que els antics consideraven el Colós de Rodes com una de les set meravelles del món. Kaspar era anomenat "enigma" i Zishe entra en el terreny de les "meravelles": són màscares transcendents que maquillen l'espectacle popular.

Quin és el paper del salvatge en aquest escenari on és forçat a actuar? Retrocedint en el temps, veurem que en les representacions teatrals angleses de l'Edat Mitjana i el Renaixement el salvatge (*wodewose*) va sofrir una evolució significativa: l'ésser perillós que atemoriria el poble es va transformar en un personatge submís, un pallaso gentil i domèstic (Bartra 1996:263). El paper social del salvatge de Herzog en general s'adiu a aquesta darrera caracterització; a vegades, aquesta condició el converteix gairebé en un maniquí. Quan Kaspar Hauser està tancat a la seva cel·la a l'inici de la pel·lícula realitza alguns moviments, com ara menjar o jugar amb un petit cavall de fusta. En canvi, quan surt a la superfície, i especialment un cop el seu tutor l'ha abandonat al mig de la plaça, el seu cos es manté totalment estàtic, fins al punt que el primer home que parla amb ell acaba arrossegant-lo per a anar a veure el capità. Sembla que Kaspar se sent cohibit per la desconeguda realitat que l'envolta, una realitat que, com hem vist anteriorment, aplicarà sobre ell els seus principis socials d'educació. Aquesta rigidesa és la d'una cohibició però també la d'una manipulació: a la fira de rareses, Kaspar està envoltat dels elements propis de la peça artística d'un museu, com si es tractés d'una figura de cera, i reproduceix, amb la carta a la mà, la postura que tenia a la plaça quan fou trobat. A *Stroszek* aquest treball corporal es rebaixa, malgrat que trobem un exemple molt clar de la manipulació social del cos: quan els proxenetes entren a casa de Bruno, el fan situar sobre el piano com si resés i li posen dues campanes a sobre; la seva autoritat social els permet manipular el cos de l'altre.

La pel·lícula on cristal·litza aquest estatisme del salvatge és *Woyzeck*. El film arrenca amb *Woyzeck* (Klaus Kinski) corrent i presentant-se a càmera en diverses

postures, seguint les ordres que rep com a soldat; els seus moviments són bruscos, gens naturals, imposats. L'inici d'un film de Herzog que més s'hi assembla és el de *También los enanos empezaron pequeños*: el personatge de Helmut Döring, situat al centre d'un pla simètric, és obligat per la policia a ensenyar el rètol que l'identifica i a situar-se de costat per a unes fotografies. Tant Woyzeck com el nan estan al centre de plans rígids, mecànics, opressors, i es presenten seguint unes normes que vénen de fora.

Woyzeck és el cas més clar de salvatge convertit en titella d'una societat, un esquema que s'entreu a *El enigma de Kaspar Hauser* i es recupera amb força a *Invencible*. El personatge de Klaus Kinski no és un salvatge com el de Bruno S., però manté algunes de les seves característiques: és manipulat i té una relació espiritual amb la natura; es tracta d'un soldat menyspreat per un capità de l'exèrcit, enganyat per la seva dona adúltera i usat com a conillet d'Índies per un científic racionalista. En tots els casos, però principalment en les escenes que comparteix amb aquest darrer, Woyzeck se situa estàtic i en posició frontal a càmera, disposat a qualsevol humiliació social: els plans són teatrals, freds, i sovint el col·loquen en el centre, envoltat de personatges amb permís per a moure's lliurement al seu voltant. I això no ocorre només en el laboratori del doctor, sinó també en un espai obert: quan a l'exterior d'una casa el metge i el capità li donen a entendre que la seva dona li és infidel, Woyzeck se situa al centre del pla, entre els altres dos. Per altra banda, el domini d'aquests no es limita a l'espai, sinó també als moviments del soldat: en una seqüència el doctor li ordena que orini, i en una altra l'obliga a moure les orelles per què els seus alumnes ho vegin. A *Futuro limitado* els personatges viuen marginats perquè no es poden moure per si mateixos; a *Woyzeck* el personatge de Kinski no es pot moure sol perquè viu marginat.

Tornem ara als *freak shows*. Bartra explica que, entre els salvatges que s'hi exhibien, es podien identificar els *geeks*, persones desesperades, sovint alcohòliques, que es degradaven representant homes salvatges per a aconseguir diners (Bartra 1997:358). Els *geeks* constituïen una trobada de marginació autèntica i disfressa, un salvatgisme per una banda real i per l'altra artificial. Aquesta dualitat entre marginat real i objecte de fira es troba de forma clara en algunes pel·lícules de Herzog. Una d'elles és *Invencible*, en què Zishe Breitbart viatja a Berlín per a treballar al Palau Hanussen de l'Ocult, governat per un vident afí als nazis. Sobre l'escenari es convertirà en un gladiador i en un heroi ari per a delectar els nacionalsocialistes que assisteixen a

la representació. Per altra banda, ell és un jueu d'un poble polonès a la gran ciutat de Berlín, de la mateixa manera que en el film homònim Stroszek era un hongarès a Alemanya i després als Estats Units; la condició d'immigrant, unida a un cert primitivisme (manifestat en les seves dificultats per a fer servir un telèfon) converteixen Zishe en un marginat, un salvatge modern. El salvatge representat, doncs, conviu amb el salvatge real en un mateix personatge.

El mateix ocorre amb Klaus Kinski, a qui Herzog dedica el documental *Mein liebster Feind - Klaus Kinski* (1999). Diversos elements insereixen el Kinski real en la galeria de salvatges de la filmografia del director alemany, com ara el fet que, quan es van conèixer, Kinski vivia despul·lat en una mansarda plena de fulles, o els seus esclats de ràbia, com el que té en el rodatge de *Fitzcarraldo* quan discuteix amb el cap de producció Walter Saxer; no en va, a l'entrevista amb Paul Cronin Herzog assenyala que "cada dia havia de domar la bèstia" (Cronin 2002:284). Brad Prager defineix Kinski com un salvatge i el compara amb els seus personatges Lope de Aguirre i Fitzcarraldo (2007:48), és a dir, proposa un vincle entre actor i personatge similar al que sentia Bruno S. interpretant Kaspar Hauser o Stroszek.

De tota manera, l'exhibició de Kinski arriba més lluny: en una seqüència de *Mein liebster Feind*, Herzog parla d'una fotografia del rodatge de *Cobra verde* en què Kinski l'escanya, i assegura que l'actor ho féu perquè sabia que hi havia càmeres. Si a aquest fet afegim que, segons Herzog, l'autobiografia de Kinski està plena de detalls inventats, podem arribar a la conclusió que el salvatge real que era Kinski no només interpretava personatges cinematogràfics, sinó que també s'exhibia com un personatge públic, convertia la seva vida en un espectacle. És el que ocorre amb el Dr. Gene Scott, el predicador televisiu a qui Herzog dedica el documental *Glaube und Währung*: Scott presentava un programa diari de televisió per a recaptar diners per a l'Església i podia passar-se fins a vuit hores davant de la càmera, únicament interromput per actuacions musicals amb temes religiosos. Quan Scott, preocupat per la manca de trucades telefòniques, desafia l'audiència i esclata en un atac de còlera cap al públic que s'imagina rere la càmera, la seva ràbia és real i representada alhora, com la de Kinski⁶,

⁶ Brad Prager identifica aquest atac de còlera amb l'actitud de Kinski davant de les masses, com a Jesús enfadat, a l'inici de *Mein liebster Feind*.

tot i que la seva situació és més greu: per aquesta representació s'ha convertit en un alienat social i diu que la seva privacitat es redueix a una bossa de la qual no vol mostrar el contingut.

Aquests salvatges reals i autoexhibits són precedents del Timothy Treadwell de *Grizzly Man*. Per una banda, es tracta d'un salvatge real, un individu que té problemes amb la beguda (com els *geeks* dels circs) i les drogues, i que per a evitar-ho va a viure amb els óssos i defensa l'ecologia. De fet, a *The wild man: medieval myth and symbolism*, Timothy Husband diu que avui en dia l'home salvatge medieval seria definit com un maniacodepressiu, perquè és malenconiós (fosc, pelut, trist, deprimit, silenciós, solitari) i maníac (colèric, agressiu, ferotge, sorollós) (Bartra 1996:172); està clar que Treadwell s'adiu a aquestes característiques psicològiques. Per altra banda, és un personatge artificial per l'època en què viu, marcada per les maneres dels presentadors de televisió: la seva expressivitat extrema i el seu histrionisme interpretatiu fan que el propi Herzog digui que a vegades l'actor venç el documentalista⁷. Treadwell volia ser actor i es dirigeix a càmera com si presentés un programa, assemblant-se molt al cèlebre Steve Irwin, el "Caçador de Cocodrils" de la televisió australiana, amb qui compartia una actitud agosarada i bromista cap als animals salvatges que també li va costar la vida. Si a *El enigma de Kaspar Hauser* el salvatge era exposat i a *Invencible* convertit en un personatge damunt de l'escenari, Timothy Treadwell porta a l'extrem aquesta idea: construeix un sistema de representació per a exhibir-se a si mateix i crea un personatge televisiu que, si bé en alguns moments demostra flaqueza, en general es compona mitjançant l'artifici⁸.

Una de les idees fonamentals de *Grizzly Man* és que Herzog veu en el documentalista excèntric que és Timothy Treadwell un reflex de si mateix, tant per la voluntat de plasmar la natura com per l'assumpció de riscos en la tasca cinematogràfica. Creiem que la semblança més suggerent és una altra: Treadwell i Herzog s'assemblen perquè ambdós són documentalistes independents que s'exhibeixen davant de la càmera, cineastes que creen el seu propi personatge i el fan servir com a fonament bàsic

⁷ Treadwell manté nombrosos punts de contacte amb el Hias de *Corazón de cristal*: com ell, parla a càmera des del retir a la natura i acaba barallant-se amb un ós. La comparació entre els dos és il·lustrativa de la caracterització de Treadwell com a *showman*.

⁸ La noció d'artificialitat relacionada amb el *show business* està present a altres obres de Herzog, com ara *Grito de piedra (Cerro Torre: Schrei aus Stein, 1991)* i *Encuentros en el fin del mundo*, que s'interroguen sobre quina és l'essència de l'autèntica aventura i la contraposen a l'espectacle.

de la seva obra; en definitiva, salvatges que necessiten convertir-se en un espectacle. En el cas de Herzog, creiem que l'assumpció d'aquesta condició és la que li ha permès, darrerament, recuperar la popularitat perduda durant els anys 80 i 90.

Antonio Weinrichter considera que molts documentals de Herzog es poden considerar performatius, ja sigui per la intervenció del cineasta o per personatges que protagonitzen un espectacle davant dels altres (2007:72), i Antonio Delgado Liz identifica en el director un toc d'ego vinculat a cert narcisisme i a la vora de l'exhibicionisme (dins Weinrichter 2007:10). Per això és interessant una pel·lícula com *Incident at Loch Ness* (2004), un fals documental dirigit per Zak Penn en què Herzog vol filmar el monstre del Llac Ness, començant una expedició que acaba en catàstrofe. Podríem dir que aquesta pel·lícula forma, juntament amb *Mi enemigo íntimo* i *Grizzly Man*, una trilogia autoparòdica en què Herzog s'emmiralla en Kinski, Treadwell o ell mateix per a reflexionar sobre la seva tasca com a cineasta i, sobretot, per a reivindicar la seva figura de director agosarat amb una trajectòria plena d'aventures. Es tracta d'una condició de llegenda viva que Herzog ha cultivat durant molts anys i que, en la nostra opinió, ha eclipsat els valors de la seva obra en favor de les anècdotes dels seus rodatges.

Aquesta trilogia troba precedents en dues obres de Les Blank: *Burden of Dreams* (1982), que documenta el rodatge de *Fitzcarraldo*, i *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980), un curtmetratge anterior que s'origina en una aposta: Herzog va dir que si Errol Morris aconseguia acabar el seu primer llargmetratge documental, *Gates of Heaven* (1978), es menjaria la seva pròpia sabata. Finalment Morris acabà la pel·lícula i Herzog complí la seva promesa davant d'un públic expectant, portant al límit del *divertimento* el Herzog autoexhibit. De tota manera, és en aquest film on es troba la reflexió clau sobre aquesta qüestió. Quan li pregunten sobre la funció del cinema, Herzog assegura que és inevitable que en el panorama cinematogràfic un director es converteixi en pallaso. Cita com a exemples Orson Welles, François Truffaut o ell mateix, que està menjant una sabata. Les Blank treballa el muntatge d'aquesta declaració amb una gran saviesa: enmig del parlament, insereix un pòster de *Stroszek* en què Bruno està dins d'una ampolla tocant un acordió. La lectura és clara: Herzog és un pallaso com el seu personatge, un salvatge dins d'un sistema tancat que s'exhibeix per a sobreviure. Les actuacions ambulants de Bruno i les aparicions de Herzog es posen al mateix nivell: ja

sigui música o cinema, el que més crida l'atenció és l'excèntric que ho produeix. És així com Herzog es torna un salvatge representat i insinua que tot *outsider* cinematogràfic ha d'acabar assumint aquestes lleis de l'espectacle.

1.4 La mirada del públic

Fins aquí hem vist com el salvatge pot ser exhibit en un escenari fins a tornar-se progressivament artificial: Kaspar Hauser, Zishe Breitbart, Timothy Treadwell o el propi Herzog en són exemples. Centrem-nos ara en el públic d'aquests espectacles. Crespo considera l'exhibició de *freaks* d'*El enigma de Kaspar Hauser* com a model i matriu de moltes altres seqüències, aquelles en què el salvatge es converteix en objecte contemplat per un públic voyeur (2008:90): els curiosos de les finestres a la plaça, la gent que el mira mentre dorm, els joves trapelles que el posen a prova amb una gallina o els refinats assistents a la vetllada del comte Stanhope, que no dubten a somriure quan Kaspar és presentat. Aquest voyeurisme es fa explícit quan els curiosos miren pel forat de la porta de la cel·la per a contemplar la rara tancada. Sobre aquesta noció de públic omnipresent Crespo diu que els plans “están casi siempre caracterizados por la agobiante acumulación de figuras que hacen sentir el encuadre más como cuadro carcelario donde reina una fuerza centrípeta que como marco flexible a las necesidades centrífugas de cualquier desarrollo narrativo” (2008:69). L'acumulació de figures al voltant de Kaspar és l'expectació opressora d'un públic pel fenomen de fira, de la mateixa manera que el grup de personatges que envolta Woyzeck quan li descobreixen sang a la màniga representa l'esclavitud de l'individu alienat a la visió dels altres.

La mirada del públic sobre el salvatge sempre és una mirada distanciada, guiada abans per la curiositat que per la identificació. En aquest sentit, és interessant observar la relació de la ciència amb la figura del salvatge⁹, que Bartra (1997) apunta en el seu recorregut. En l'edició de 1758 del seu *Systema naturae* Linneo va definir la categoria de l'home salvatge, denominada *homo ferus*; paral·lelament, la Il·lustració impulsava una fascinació intel·lectual pels monstres que en el segle XIX es concretaria en la teratologia, nova ciència producte de la tradició naturalista i de l'imaginari romàntic. Els

⁹ Més endavant estudiarem la ciència com a mètode de comunicació amb la natura. Es tracta de casos diferents, ja que ara volem parlar de com la ciència estudia el salvatge, no de com el salvatge la fa servir.

quatre volums del *Traité de tératologie* (1832-1837) d'Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire van confirmar que la ciència també podia tornar atractiu el monstre. De fet, les fires de rareses de l'època interessaven tant a les capes populars com a les classes altes, tot i que personatges com Jonathan Swift, malgrat els agradessin, menyspreaven aquest tipus d'espectacles i els consideraven de classe baixa. La investigació científica és l'aproximació més distant que es pot fer a la figura del salvatge, com demostra el doctor racionalista de *Woyzeck*, que, encara que el seu conillet d'Índies es trobi a la vora, parla d'ell en tercera persona, tractant-lo com un simple objecte d'investigació. Aquest acostament eximeix la ciència de les implicacions socials, com demostra el desenllaç d'*El enigma de Kaspar Hauser*, en què l'autòpsia del salvatge tranquil·litza la societat perquè es descobreix una deformitat, és a dir, una explicació racional a la seva condició singular. Ara bé, l'acostament científic també és, segons aquestes dues pel·lícules, un acostament teatralitzat i espectacular: els científics volen mirar el fenomen de fira. David Lynch ho va resumir perfectament a *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980), en què la seqüència de l'exposició de John Merrick entre els científics s'obre i es tanca amb el focus de llum que il·lumina el seu cos deformat, un cos que es presenta després d'una obertura de cortines que remet al teló d'un teatre. L'home elefant és una estrella il·luminada pel focus de l'espectacle, i una cosa semblant ocorre amb Kaspar Hauser i Woyzeck, tot i que el subratllat és menor. Kaspar és examinat per primera vegada davant de molts curiosos; Woyzeck es veu forçat a moure les orelles davant d'un grup d'estudiants. La dinàmica de la ciència, doncs, entra de ple en les lleis de l'espectacle que conformen el paper social del salvatge.

Roger Bartra explica que a l'Edat Mitjana era habitual que en el teatre popular el paper de l'home salvatge recaigués en els cavallers salvatges. Aquests eren una versió social, caricaturesca i satírica del mite de l'*homo sylvestris*, i el seu objectiu era burlar-se de les tradicions sentimentals i cortesanes (1996:195). Aquesta tipologia considerava el salvatge, doncs, com un reflex de la societat. Sant Agustí, que justificava etimològicament l'exhibició de personatges monstruosos, considerava aquests com un avís diví, l'anunci d'un possible reflex, allò en què l'ésser humà podia convertir-se: “el nombre *monstruo*... evidentemente viene de *monstrare*, enseñar, porque ellos al significar algo muestran... estos monstruos, ostentos, portentos y prodigios, como se les llama, deben mostrar, ostentar, preostentar y predecir que Dios hará lo que profetizó con

los cuerpos de los muertos...” (citat a Bartra 1996:138). Chateaubriand diu el mateix referint-se als salvatges de les pintures de Goya, permesos per Déu amb la intenció que veiem què ocorre amb la Creació sense ell (Bartra 1997:344). Més endavant el problema no serà la manca de Déu, sinó les monstruositats produïdes per la societat industrial, que s'exorcitzaven en el teatre en la figura d'homes salvatges (Bartra 1997:333). En el seu llibre *La escuela del espectador*, Anne Ubersfeld assegura que la denegació teatral (que consisteix a negar la realitat d'allò que està sobre l'escenari) permet parlar d'allò prohibit en el món real i exorcitzar els fantasmes de l'espectador (1997:315); això és el que ocorria a l'Anglaterra industrial i probablement també el que passava amb els deformats sota l'òptica catòlica. El salvatge, doncs, s'exposa però a la vegada està prohibit, i l'espectador se sent abocat a mirar encara que sàpiga que no ho pot fer. No en va, Bartra explica de la següent manera la seva anàlisi de la figura del salvatge europeu: “para estudiar este mito he escogido el método que me ha parecido más adecuado: enfocar directamente la lente sobre el hombre salvaje como quien espía por el ojo de la cerradura, con paciencia y durante un tiempo prolongado, para descubrir los secretos de alcoba de la historia occidental. Es como mirar un *peep show* en la gran feria de Occidente” (1997:23). Casualment o no, quan tanquen Kaspar Hauser a la torre després de descobrir-lo (i abans de convertir-lo oficialment en una atracció de fira), els ciutadans el passen a veure per un forat a la porta de la cel·la que remet al forat del pany.

Més endavant, cap al final de la pel·lícula, Kaspar contempla el seu reflex en un barril i agita l'aigua amb la mà; la càmera manté l'enquadrament per a oferir-nos la seva imatge deformada pels vaivens aquàtics. A més de suposar un pas més en el coneixement d'un mateix, aquest joc amb el reflex expressa quin és el paper del salvatge en la societat: ser-ne un reflex distorsionat, oferir un mirall on els altres contemplin la seva pròpia estranyesa. La ironia final de la pel·lícula és que el funcionari que pren obsessivament nota, satisfet de poder completar l'informe sobre Kaspar amb la descoberta de deformitats en el fetge i el cervell, presenta també un defecte a la cintura que el converteix en un *freak*; d'aquesta manera se suggereix que en realitat la societat ordenada i burocràtica amaga també aquesta deformitat; és el mateix sentit que tenia *La parada de los monstruos* en demostrar el terror que viu sota el cos amb òrgans. Resseguint la història de Juan de Hierro, un home salvatge i pelut que vivia al fons d'un

pantà, Robert Bly diu que tot home occidental que miri sota l'aigua de la seva ànima hi trobarà un home salvatge: “Lo que sugiero, entonces, es que cada varón moderno tiene, tendido en el fondo de su psique, un ser enorme y primitivo cubierto de pelos de pies a cabeza” (1992:15).

También los enanos empezaron pequeños juga un paper singular en aquesta idea del reflex. En aquest film el mirall no es troba en un sol personatge, sinó que s'estén a tota la pel·lícula: la lletjor és la realitat. És el que ocorre a *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), que comparteix amb el film de Herzog la festa dionisiaca de la comunitat grotesca. Segons García Ascot “en *Viridiana*, Buñuel nos plantea a cada paso ante los ojos la carne misma de la realidad. Pero ya no lo hace mediante imágenes de excepción, mediante imágenes «significativas» que brotan en un contexto determinado. En *Viridiana* todo es excepción, todo es significativo. Es el contexto mismo el que está hecho del tejido de lo excepcional (...) la realidad misma es excepcional” (citada a Fuentes 1993:138). El mateix ocorre en la fotografia de Diane Arbus, en què retrats de nans i transvestits se situen a la vora d'imatges de nadons plorant o dones madures disfressades, suggerint que l'horror es troba en tots ells: segons Susan Sontag, “fotografiado por Arbus, cualquiera es monstruoso” (Sontag 1992:45). Així doncs, en aquests exemples no hi ha un individu singular que es desmarqui d'una societat malalta, com ocorria a *Stroszek* o *El enigma de Kaspar Hauser*, sinó que la totalitat dels personatges està imbuïda de monstruositat o d'humanitat, segons el prisma que es faci servir: el reflex suplanta la realitat.

La figura del salvatge, doncs, suposa un reflex social que interroga les persones sobre la seva identitat. És així com es fan certes les afirmacions de Montaigne: “yo no hablo de los otros sino para mejor hablar de mí”, i, per tant, “cuanto más me frecuento y me conozco, más me sorprende mi deformidad, menos me entiendo” (Barta 1996:257). Bartra es remunta també als filòsofs de l'antiga Grècia: “Sócrates prefiere -en lugar de preocuparse por monstruos extraños y ajenos- observarse a sí mismo: «quiero saber si soy un monstruo más complicado y más furioso que Tifón, o bien un animal más simple y dulce con una parte de naturaleza divina...». La historia ha demostrado que la explicación de los monstruos míticos está inextricablemente unida a la definición y al conocimiento de uno mismo: el Yo y el Otro son inseparables” (Bartra 1996:250). Alguns dels salvatges de Herzog són un reflex distorsionat de la societat on viuen, un

personatge que expressa les seves contradiccions, especialment Kaspar Hauser, Stroszek o Woyzeck. El final de *Grizzly Man* té un significat clar en aquest context: Herzog diu que el que dóna sentit a la vida i mort de Timothy Treadwell, més enllà de la seva missió ecologista, és la lliçó que més que mirar la vida salvatge ens hem de mirar a nosaltres mateixos. Aquesta afirmació té tant una lògica social com cinematogràfica. Per una banda, subratlla la idea que hem explicat en els darrers paràgrafs: que observar el salvatge és en realitat observar-se a un mateix. Per l'altra, es refereix a un cinema, el de Herzog, que parla més de si mateix que dels seus personatges.

En el cas del director alemany, doncs, la idea del reflex va més enllà i se situa en l'àmbit personal: ell mateix ha reconegut que se sent identificat amb els personatges de les seves obres perquè en tots hi veu característiques seves (Cronin 2002:69). Com explica Antonio Weinrichter, Herzog vampiritza els seus subjectes, els colonitza (2007:77-78). En el cas de *Mi enemigo íntimo*, per exemple, Cynthia Rockwell diu que el títol previst inicialment era *Herzog's Kinski* (Weinrichter 2007:76-77). Rockwell diu: "Las vidas de sus sujetos sirven primero y principalmente para proporcionarle a él el vocabulario para expresar su verdad poética" (citada per Weinrichter 2007:77). És aquesta identificació el que fa que Herzog no sigui un simple exhibidor de criatures, sinó un cineasta que es posa a la pell dels seus personatges, tot creant un híbrid entre ell i l'altre.

1.5 Repressió lingüística i alliberament musical

Dins de la representació social on s'insereix el salvatge el llenguatge té un paper fonamental: es tracta del representant de la racionalitat i la lògica, conceptes que el salvatge no entén, i per això sempre és vist com una imposició absurda. Jacques Derrida, a *De la grammatologie*, comenta que Rousseau entenia l'escriptura com una perversió de la immediatesa de la veu original de l'home natural, de les seves veritats primordials. Roger Bartra explica de la següent manera el text de Derrida sobre Rousseau, perfectament assimilable a la visió del llenguatge que dóna *El enigma de Kaspar Hauser*: "La luz inmediata que emana del hombre salvaje debe filtrarse a través de la cada vez más densa textura de la civilización y de la escritura: al final, la claridad primordial casi no ilumina ya a unos hombres trágicamente enredados en los artificios

de la civilización, perdidos en el bosque moderno de los signos” (Bartra 1997:300). D’aquesta manera, seguint a Rousseau segons Derrida, la veu original de Kaspar Hauser es troba filtrada pel llenguatge imposat.

En el seu assaig sobre *El enigma de Kaspar Hauser*, Alfonso Crespo veu en el tutor de Kaspar una instància repressora que civilitza el salvatge a la força¹⁰, i ho fa obligant-lo a escriure, tot i que la xarxa civilitzadora del llenguatge també es concreta, segons ell, en l’escriptura encarnat per Clemens Scheitz. Aquest és l’encarregat de transcriure la història de Kaspar, tot convertint la realitat en un seguit de paraules que va repetint. Quan el Zaratustra de Nietzsche passa vora la *gran ciutat*, un beneït que la gent anomena “el simi de Zaratustra” li diu que no hi entri pas, perquè, entre d’altres coses, hi ha “escriptores”: “Aquí hi ha l’infern per als pensaments d’eremites: aquí els grans pensaments es couen vius i es tornen sopes. Aquí es podreixen tots els grans sentiments: aquí només als sentimentals escanyolits, els és lícit espetegar! No sents ja la ferum dels escorxadors i de les fondalotes de l’esperit? Aquesta ciutat no treu el baf de l’esperit escorxat? No veus com pengen les ànimes talment pellingots deixats i bruts? - I d’aquests pellingots, en fan fins i tot diaris! No sents com aquí l’esperit s’ha convertit en un joc de paraules? L’esperit gita una repugnant aigua de bugada de paraules! - I amb aquesta bugada de paraules fan fins i tot diaris” (1983:163). El que fa el funcionari escriptura a *El enigma de Kaspar Hauser* és precisament això: matar l’esperit i convertir-lo en paraules que conformaran diaris, reduir el poder de la realitat, la imatge o la música a un encadenament arbitrari de signes¹¹. Aquesta reducció del món a la racionalitat es plasma en l’alegria que sent l’escriptura al final de film quan creu que una deformació del cervell explica el cas de Kaspar, o la resposta que el metge de Woyzeck fa a les visions apocalíptiques del seu pacient: li diu que té “la más hermosa *aberratio mentalis partialis*”: la mínima desviació en el comportament s’explica amb la ciència i la poesia es redueix a terminologia¹².

¹⁰ Crespo veu en aquesta imposició de l’escriptura a Kaspar la imposició del llenguatge cinematogràfic clàssic a Herzog, una imposició que les visions del salvatge intentaran trencar al llarg del film.

¹¹ Això és el que Herzog vol defugir quan fa documentals: convertir-se en un “comptable històric” (Herzog 1976:135).

¹² En la mateixa línia es troba la desconfiança de Herzog cap a la crítica cinematogràfica, que el porta a dir que el cinema no és anàlisi, sinó agitació de la ment (Cronin 2002:139). Aquesta actitud recorda a la que tenia cap a les institucions artístiques de la seva època Paul Gauguin, un artista amb qui, com veurem, Herzog manté nombrosos punts de contacte.

Una pel·lícula que plasma perfectament l'arbitrarietat del llenguatge i la manera de fugir-hi és el curtmetratge documental *Últimas palabras* (*Letzte Worte*, 1968), que explica el cas del millor intèrpret de lira de Creta, forçat per la policia a abandonar la seva illa original (Spinalonga), de la qual era el darrer habitant després de l'evacuació dels leprosos. En el film apareixen diversos testimonis de la història que repeteixen fins a la sacietat les seves declaracions funcionals. Amb les repeticions absurdes es desvetllen la manipulació inherent als documentals, per una banda, i l'arbitrarietat del llenguatge informatiu, especialment quan s'esgota per repetició, per l'altra. A aquesta societat embolicada en els seus artificis culturals s'hi oposa l'intèrpret de lira, que a la seva illa va viure com un salvatge (en la soledat de la natura i menjant llangardaixos) i que ha renunciat a parlar; d'aquesta manera, el títol del curtmetratge expressa la seva negació de la civilització¹³. L'únic que fa és tocar i cantar en un restaurant; encara que el cant s'executi amb paraules, l'hem de considerar al nivell expressiu de la música, ja que “el hombre que canta se expresa a sí mismo inmediatamente en virtud de una espontaneidad eferente que excluye toda utilidad y cualquier propósito racional” (Jankélévitch 2005:59). *Últimas palabras* és un dels primers films de Herzog i tota una declaració d'intencions: la música abans que el llenguatge, l'expressió abans que la informació i la soledat del salvatge abans que l'estupidesa dels individus socialitzats.

La música és, doncs, una alternativa al llenguatge. Quan en el film homònim Stroszek surt de la presó, toca una corneta i diu “Bruno va a enviar una señal. (toca) Porque ahora Bruno está entrando en la libertad”; un cop arriba als Estats Units, a dalt del gratacel la torna a tocar, convertint-la en un instrument d'expressió de la llibertat, o, més aviat, un mecanisme d'alliberament de l'alienació social. Bruno també canta quan toca l'acordió i diu que el seu millor amic és un piano de cua, que anomena “Amic Negre”. Al Bruno S. real li agradava molt la música (Cronin 2002:144), i a *El enigma de Kaspar Hauser*, on també toca el piano, diu “Lo siento en mi corazón. Siento la música en mi corazón”, i poc després “¿Por qué me resulta todo tan difícil? ¿Por qué no puedo tocar el piano igual que puedo respirar?”: probablement hi ha un vincle entre tocar un instrument i respirar dins l'ofec social d'un món de regles insuportables.

¹³ En el cinema de Herzog hi ha altres personatges que renuncien a la parla. A *Signos de vida*, una nena es nega a parlar però en canvi sí que canta. Posteriorment, a *Lektionen in Finsternis*, l'impacte del trauma fa que alguns habitants de Kuwait hagin perdut la facultat de la parla. Radu Gabrea vincula el mutisme d'alguns personatges de Herzog amb el *sanctum silentium* de la tradició mística germànica, segons la qual les profunditats de l'ànima no es podien expressar amb la paraula (1986:89).

Una formalització d'aquesta idea es troba en la figura del campanar, que remet a un salvatge important de la història de la literatura, *freak* i marginat: Quasimodo, el geperut de Notre Dame creat per Victor Hugo. Un dels seus hereus el trobem a *Glocken aus der Tiefe - Glaube und Aberglaube in Rußland* (1995) en la figura d'un antic projeccionista de cinema que gaudeix tocant les campanes per a fer feliç a la gent; es tracta d'un personatge que no sap qui van ser els seus pares i va passar la infància en un orfenat, és a dir, un salvatge social amb un trauma passat que s'expressa amb la música, més enllà del llenguatge, i això el connecta, segons Prager, amb Kaspar Hauser (2007:129). Quan Fitzcarraldo, a la pel·lícula homònima, puja a un campanar i proclama que l'església romandrà tancada fins que la ciutat tingui el seu teatre d'òpera, la seva acció és reivindicativa, però també alliberadora: des d'una alçada demencial, la campana li permet elevar una veu que socialment no és escoltada; fa el mateix que feia Stroszek amb la corneta des del darrer pis del gratacel, el campanar de la societat contemporània.

Fitzcarraldo es podria considerar gairebé un marginat social, comprès especialment per nens i animals, que es refugia en les òperes de Caruso per a deixar volar la seva imaginació; novament la música és alliberadora: no en va, tan el viatge en vaixell com el pas d'aquest d'un riu a un altre es veuran reforçats per la veu del tenor. D'aquesta manera la música en el cinema de Herzog juga el mateix paper que la presència d'animals: es caracteritza el salvatge amb elements físicament externs a ell. Zaratustra deia que la seva saviesa, prenyada a les muntanyes, es trobava a punt d'explotar i d'esbravar-se com una tempesta (Nietzsche 1983:83); en el text de Nietzsche són freqüents les referències a una veu torrencial, violenta, que els personatges de Herzog no poden reproduir: és per això que la música pot, en els exemples que hem comentat, parlar per ells.

Per aquestes raons podem afirmar que el protagonista d'*Últimas palabras*, que renunciava a parlar i s'expressava només cantant i tocant, sintetitza una altra dialèctica present en la figura del salvatge del cinema de Herzog. La música escombria el llenguatge tal com el gest real esquerda la màscara de l'actor.

1.6 La rebel·lió del lleó

La rebel·lió que representa l'esclat musical es produeix també a nivell narratiu: en un determinat moment, el salvatge explotat i representat que hem vist fins ara decideix rebel·lar-se contra la seva situació. L'exemple més clar és l'argument de *También los enanos empezaron pequeños*: una comunitat tancada en una institució opressora emprèn una revolta contra l'ordre establert. Es produeix un fenomen explosiu: els individus fins ara alienats encarnen un esclat destructor, assimilable a la metamorfosi que feia Nietzsche per a passar del camell al lleó a *Així parlà Zaratustra*. Inicialment, l'esperit es converteix en un camell capaç de suportar una càrrega feixuga amb renúncia i respecte; després, quan es troba en el desert més solitari, aquest camell es transforma en un lleó que clama "jo vull" i esdevé enemic del seu darrer Déu, un drac que diu "Tu has de". Amb aquest "no" enfront del deure el lleó serà lliure i senyor del seu propi desert (Nietzsche 1983:35-36). A *También los enanos empezaron pequeños* aquesta exaltació de la voluntat i la negació es concreten, per exemple, en l'impuls destructiu que tomba la palmera o envia la furgoneta dins d'un forat; el drac opressor està encarnat pels objectes i la ridícula figura de l'educador, incapaços de frenar la força demolidora del "jo vull" de l'anarquia dels nans.

Més endavant Nietzsche afegix que, com el camell, l'home es deixa carregar amb massa valors aliens (1983:178). El cinema de Herzog està ple de salvatges que són camells carregats de normes socials o convertits en objectes de representació, i que en un moment determinat trenquen amb aquesta condició mitjançant un esclat violent. L'explosió agressiva és una característica d'un dels primers curtmetratges de Herzog, *Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz* (1967), que es podria traduir com *La defensa exemplar de la fortalesa de Deutschkreuz*. En aquesta pel·lícula uns quants joves arriben a una fortalesa abandonada, es vesteixen com a soldats i es defensen tot atacant un enemic invisible i inexistent. Aquesta tensió violenta que necessita expressar-se sigui com sigui està vinculada, com el propi Herzog ha reconegut, amb la que sent el protagonista de *Signos de vida*, el seu primer llargmetratge. Stroszek, soldat ferit en un conflicte bèl·lic, es recupera en una antiga fortalesa; ara bé, aquest estat de repòs serà insuportable per a la seva personalitat activa i violenta. Com assenyala Radu Gabrea (1986:120), per a Stroszek l'estat de guerra es trasllada de l'exterior a l'interior, de manera que el conflicte bèl·lic on ha estat ferit es

veu rellevat per una pau tediosa que no pot resistir. Durant un dinar, quan se sent traït pels seus companys, el personatge explota i els persegueix fins al poble, disparant contra tothom que troba al seu davant; finalment decideix tancar-se al fort i amenaça amb fer volar les municions si algú s'hi acosta. Aquest desig destructiu, de violència reprimida que es desboca, es concreta en un últim desafiament: Stroszek es proposa fer, amb uns coets, més llum que el sol. Això el converteix en un exemple paradigmàtic de personatge romàntic: l'heroi prometeic que desafia els déus (el sol) i és castigat per la llei jupiterina de la necessitat, és a dir, pels límits de la seva realitat. Argullol explica així la lluita entre Prometeu i Júpiter (o Zeus): “Ambos, en la contraposición dolorosa de libertad y necesidad, de inmortalidad y muerte, anidan en el corazón del hombre. *De ahí nace la tragedia, de ese alzarse el hombre contra su propia esencia y de ese negarse a la sumisión cuando se ve sometido por su misma esencia*” (1999:219). En voler ocupar el lloc dels déus, Stroszek fracassa sota la llum d'un sol negativitzador: el mateix sol que apareix en un dels darrers plans d'*Aguirre, la cólera de Dios*, quan Lope de Aguirre, únic supervivent d'una expedició condemnada al fracàs, s'enfronta a la seva naturalesa humana tot proclamant-se “la cólera de Déu”. Però novament el poder solar s'imposa: com assenyala Brad Prager, la panoràmica de 360° del final de la pel·lícula suggereix que el seu viatge és circular i sense moviment cap endavant (2007:33). Aquesta condició de trajecte que no va enlloc converteix Lope de Aguirre en el que Gilles Deleuze anomena “conqueridor de la inutilitat” (1984:259): és impossible usurpar el lloc del sol, el personatge no es pot elevar per molt que ho intenti. Stroszek i Lope de Aguirre encarnen aquesta contradicció tràgica romàntica, una constant en l'obra de Herzog, un director a qui li agrada dir que el seu cinema oscil·la entre el triomf i la catàstrofe (Weinrichter 2007:58).

Ara bé, Radu Gabrea (1986) assenyala que a *Signos de vida* el principal enemic de Stroszek no és el sol, sinó el poble, contra el qual adreça els seus coets: aquí el drac opressor de Nietzsche és una societat adormida que no permet el fluir dels impulsos vitals. I Gabrea afegeix que les explosions finals, gairebé de focs artificials, són l'únic “signe de vida”, l'únic gest humà autèntic de tot el film, perquè amb la seva força instauren la vida allà on regnava la mort, entesa com a passivitat (1986:131-132). Aquesta revolta social és la que es troba a *Woyzeck* (1979), el cas més paradigmàtic d'aquest alliberament violent. *Woyzeck* és un soldat que es rebel·la contra l'alienació

social amb l'assassinat de la dona que l'ha enganyat, representat amb la imatge ralentitzada i una violenta música de cordes, és a dir, amb una posada en escena fortament subjectivada, que trenca amb els enquadraments en pla general de la majoria de les seqüències. Immediatament després *Woyzeck* se'n penedirà, però el que ens interessa és l'explosió assassina i l'èxtasi del marginat que es rebel·la.

En tots aquests casos, però especialment en *Woyzeck*, la revolta del salvatge esdevé també una reacció corporal, una explosió de violència continguda en un espai opressor. Una definició interessant d'aquesta idea es troba a l'article de Jean-Baptiste Thoret "Qu'allons-nous faire de toute cette énergie?", publicat a la revista *Trafic* l'hivern del 2003. Thoret proposa una aproximació al cinema nord-americà en termes d'energia i explica que els esclats de violència de pel·lícules com *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) o *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969) són resultat del tancament espacial i, per tant, de l'acumulació d'una energia que abans es consumia amb el desplaçament. Afegeix que l'energia emmagatzemada que no es gasta es torna tòxica i produeix desenllaços sagnants com els de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o *Carrie* (Brian De Palma, 1976). El salvatge definit per Bartra, aquella potència primitiva i violenta que l'home occidental ha descobert en el seu interior, es desboca en aquests films, de la mateixa manera que ho feia en el desenllaç ralentitzat de *Woyzeck*. Tot i que es mou en un context diferent que l'analitzat per Thoret, en la pel·lícula de Herzog l'arrel de l'explosió és la mateixa: en aquest cas l'asfíxia de l'espai tancat es manifesta en l'alienació social d'un *Woyzeck* immòbil, i l'assassinat de la dona permet que es manifesti aquesta energia oculta i violenta que havia estat reprimida. La bestialitat oculta, la *totheriodes* de què parlava Plató, no s'expressa aquí amb els animals circumdants, sinó amb les accions dels personatges. Si prèviament hem explicat que la potència real del cos de Kaspar podia traspasar la figura ficcional de l'actor, aquí hem vist com les energies naturals amagades poden desbocar-se sense control per sobre de qualsevol limitació social.

2. EL SALVATGE I EL MÓN

2.1 El camí cap a la natura

2.1.1 La necessitat de fuga

La idea de la rebel·lió física com a negació de la societat es pot concretar en el vol. L'exemple més clar al respecte és *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner*. El protagonista d'aquest documental és Walter Steiner, un esquiador de caràcter asocial que no pot aconseguir el rècord del món perquè salta massa lluny. L'originalitat de Herzog és que mostra els seus salts de forma ralentitzada, subratllant la condició extraordinària i única d'aquest moment de vol, de la mateixa manera que el ralentitzat a *Woyzeck* assenyalava l'èxtasi explosiu d'una violència continguda. A Steiner no hi ha un militarisme puixant com a *Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz*, però la negació del món i la voluntat prometeica de desafiar els límits de la naturalesa humana i assaltar el cel es dibuixen de forma literal, tot connectant-lo amb Aguirre i el Stroszek de *Signos de vida*; no en va, Antonio Weinrichter el defineix com un Ícar a qui turmenta la idea del fracàs (2007:117). Brad Prager vincula els salts de Steiner amb el que Freud anomena *Todestrieb* (pulsió de mort) a *Més enllà del principi de plaer*: un impuls negador del món que vol restaurar l'estat primari de les coses, un estat de no-res; no en va, els salts de Steiner són salts al buit. Freud també diu que el desig de suïcidi pot esdevenir un desig d'assassinat, i segons Prager aquest és el cas de Steiner, desitjós d'un apocalipsi que acabi amb tots aquells que esperen la seva caiguda (2007:24-26). Al final del film apareix el text següent: "Debería estar solo en el mundo. Sólo yo, Steiner, y ninguna otra cosa viva. Ni sol, ni cultura, sólo yo, desnudo sobre una alta roca. Ni lluvia, ni nieve, ni calles, ni bancos, ni dinero, ni tiempo, ni aliento. Entonces, como mínimo, no tendría miedo." ¹⁴ Aquest vol com a oportunitat de fugida de la realitat quotidiana, que també apareix a *El enigma de Kaspar Hauser* (quan Daumer troba Kaspar per primera vegada aquest diu "Quiero volar como un jinete en medio del fragor de la batalla") o *Little Dieter Needs to Fly*, introdueix una noció molt important del cinema de Herzog: la fuga com a negació de la societat.

¹⁴ Cal assenyalat que, com ocorre sovint en els documentals de Herzog, aquest poema és en realitat invenció del director, tot i que està basat en paraules de Robert Walser (Cronin 2002:97).

El “no” del lleó de Nietzsche, doncs, no és una resposta només a l’opressió de la civilització sinó també a la pròpia existència d’aquesta civilització. El moviment de fuga és important perquè en el cinema de Herzog són molt pocs els salvatges que s’adien al model de l’*homo sylvaticus* medieval, aquell que vivia en els boscos, era pelut i pràcticament no tenia contacte amb la civilització. Probablement només Kaspar Hauser s’hi acostaria. N’hi hauria d’altres, com ara el músic d’*Últimas palabras*, els personatges de *Stroszek* o l’alienígena de *The Wild Blue Yonder*, que entren en la categoria de salvatges per la seva condició d’estrangeria, d’origen en una civilització o un món diferents. De tota manera, la majoria de personatges de Herzog ho són per la seva fuga de la civilització cap a un escenari natural, per l’abandonament forçat o voluntari de la cultura en favor d’un contacte més proper amb el món.

2.1.2 Marxar cap a l’horitzó

El primer estadi en aquesta fuga cap al salvatgisme és el tancament i les ànsies de llibertat, que Rafael Argullol explica en referència als herois romàntics, que ja hem associat prèviament als salvatges: “son seres solitarios, asociables. Incluso cuando participan en acciones nacionales o sociales, la colectividad es un mero escenario en el que deambulan sin ninguna esperanza de objetivo compartido. Como héroes trágicos se hallan en guerra perpetua contra el universo carcelario que les rodea y que advierten también en su interior” (1999:240). Aquesta sensació d’empresonament és la que té el nen de *Futuro limitado* que dibuixa reixes en tots els seus treballs; quan ensenya els dibuixos, la professora els interpreta com un reflex de la seva situació d’aïllament i soledat respecte els altres a causa de la discapacitat. Aquest exemple ja apunta una connexió entre presó exterior i presó interior que es recupera a *El enigma de Kaspar Hauser* i *Stroszek*, en què la sortida d’una presó física a l’inici de les històries portarà a l’entrada a una presó social. Quan comença a percebre les limitacions que li imposa la societat americana, Stroszek ensenya a Eva una figureta de fusta que ha construït i diu: “Aquí ven un modelo esquemático que he hecho de cómo se ve Bruno por dentro. Están cerrando todas las puertas sobre él, y oh, tan educadamente”; seguidament, compara els càstigs del reformatori nazi on va estar internat amb les maneres educades i hipòcrites del món que l’envolta. Per a Stroszek la societat és una presó on es tanquen les portes.

Una variació de la mateixa qüestió la trobem en Dieter Dengler, el protagonista de *Little Dieter Needs to Fly*: quan la càmera el segueix fins a casa seva, l'antic soldat obre i tanca moltes vegades la porta de l'entrada, perquè, segons diu, això li fa sentir la llibertat de poder obrir-la, un dret que no tenia quan era presoner; quan la càmera entra a la casa, hi ha diversos quadres amb portes obertes i grans finestres des dels quals es veu el paisatge; Dengler explica que aquests li donen una sensació d'obertura molt important per a ell¹⁵. La sensació d'obertura que Dieter necessita a causa d'un trauma passat és la que li cal a Stroszek en arribar als Estats Units, tot suggerint que arribar a la terra de les oportunitats és una experiència traumàtica.

Aquestes ànsies de llibertat s'expressen de forma més directa amb el motiu de la finestra. Al seu llibre *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema*, Jordi Balló defineix el motiu de la dona a la finestra i assenyala que aquesta obertura marca els passatges entre l'interior i l'exterior, un desplaçament barrat per un mur "que s'ha de trencar per deixar anar la imaginació centrífuga" (2000:18). En el cinema de Herzog trobem dos exemples significatius de finestres amb una funció dramàtica subratllada, tot i que es desmarquen de l'univers femení i pertanyen més aviat a l'imaginari del pres: *También los enanos empezaron pequeños* i *El enigma de Kaspar Hauser*. En ambdues pel·lícules els personatges tancats observen l'exterior i un moviment de càmera segueix el recorregut de la seva mirada. En el primer cas, durant l'interrogatori inicial Hombre diu que algú deu estar pensant en ell i la càmera es desplaça cap a la finestra que està mirant, a través de la qual es veuen el desert i, al fons, la ciutat. Aquest desplaçament està acompanyat per una música folklòrica de Costa d'Ivori que sentirem en els moments de major disbauxa dels nans, suggerint que la mirada cap a l'exterior li evoca la llibertat de la revolta i el desig de fugida; mentre dura l'interrogatori, la càmera encara roman un moment mirant l'exterior, tot subratllant les ànsies d'Hombre per marxar lluny del centre. En el cas d'*El enigma de Kaspar Hauser*, quan Kaspar està empresonat a la torre un moviment de càmera vincula el seu rostre de perfil, enganxat a la paret, amb l'estreta finestra que està mirant. Aquesta finestra dona a un exterior de tons verds, per tant natural, i reapareixerà en la seqüència en què els joves del poble l'atmoreixen amb una gallina, en què Kaspar intentarà, infructuosament, sortir per la

¹⁵ Com ocorre en tots els documentals de Herzog, la veritat és manipulada amb estilitzacions. En aquest cas, els quadres de portes a la casa de Dieter són reals, mentre que l'escena del personatge obrint i tancant repetidament la porta fou creada per Herzog (Cronin 2002:266).

reduïda obertura. Aquestes dues pel·lícules exemplifiquen el que diuen Hans Günther Pflaum i Hans Helmut Prinzler sobre els interiors de Herzog: en ells es fa sentir la pressió cap a l'exterior, a vegades amb finestres que permeten veure amplis paisatges (1983:22-23)¹⁶.

La fuga cap al salvatgisme pot produir-se en el cinema de Herzog per diversos motius, com ara el fracàs d'un viatge (*Aguirre, la cólera de Dios* o els estavellaments de *Little Dieter Needs to Fly* o *Julianes Sturz in den Dschungel* -2000-) o la reclusió com a marginació (*Futuro limitado* o *Tod für fünf Stimmen* -1995-), tot i que el més habitual és la decisió de marxar cap a la natura¹⁷. La imatge més significativa al respecte és el darrer pla de *Donde sueñan las verdes hormigas* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984), en què el geòleg Lance Hackett, contrari a les mesures que l'empresa minera on treballa vol aplicar a la terra dels aborígens, abandona la seva feina i camina cap a un horitzó desèrtic per a iniciar una nova vida. La seva decisió sembla iniciar un camí de dissolució en la natura, de purificació, tal com Jordi Balló ha definit el motiu visual de l'horitzó en la pintura xinesa i japonesa. Radu Gabrea considera que la figura que mira el paisatge d'esquena (*Die Rückenfigur*), típica de Friedrich, és el motiu visual de la unió mística en el cinema de Herzog. El contacte entre persona i paisatge permet, doncs, que la primera entri al reialme de la divinitat (1986:185). Aquest component místic, com ha estudiat Gabrea, és essencial en les seves pel·lícules.

Gershom Sholem defineix tres etapes històriques en la relació entre mística i religió: el període mític, el del naixement de les religions i el període romàntic. Aquest darrer es caracteritza per la consciència del paradís perdut i la nostàlgia per l'antiga unitat Déu-Home-Natura. Aquest desig de tornar al període mític, de reintegrar-se, fa que la mística trobi la seva raó de ser (Gabrea 1986:81-82). Un dels principals exponents de la mística germànica, el Mestre Eckhart, deia que en el moment de la creació hi ha una fusió entre Déu i el creat, entre l'ésser i les criatures; ara bé, aquest

¹⁶ La finestra com a espai de connexió del salvatge amb la natura alliberadora apareix nombroses vegades a *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, François Truffaut, 1970), un film amb nombrosos punts de contacte amb *El enigma de Kaspar Hauser*, encara que Herzog negui aquesta connexió. Per altra banda, una altra formalització d'aquest desig de fuga és la idea del mapa, que apareix a *Futuro limitado* (la bola del món i la petita Dagmar dient que vol viatjar a Amèrica) i *Stroszek* (els personatges miren un mapa dels Estats Units).

¹⁷ Robert Bly identifica aquesta fuga amb la iniciació masculina: "iniciarse significa expandirse hacia la gloria de los robles, las montañas, los glaciares, los caballos, los leones, la hierba, las cascadas, los venados. Aquello que impida al hombre acercarse a la cascada y al tigre le matará" (1992:61).

atribut progressivament es va perdent, i l'home (com els animals) s'allunya de Déu, convertint-se en el no-res. Per a recuperar aquesta unitat perduda, per a saciar aquesta "set d'integració" (en paraules d'Avicena), caldrà orientar-se altra vegada vers el creador. En el seu estudi sobre el misticisme germànic en l'obra de Herzog, Radu Gabrea explica aquest trajecte i el relaciona amb la història de Kaspar Hauser: quan és tret de la cova i llençat a la societat perd la connexió amb l'ésser, que voldrà recuperar al llarg del film (1986:177-178). El títol original de la pel·lícula (*Jeder für sich und Gott gegen alle* - "Cadascú per la seva banda i Déu contra tots") i el diàleg de Kaspar amb els religiosos permeten assegurar que la seva recerca no s'orienta cap a Déu, tot i que sí que es pot percebre un desig de panteisme, de reconciliació amb el món, especialment en imatges com l'escriptura del nom amb vegetals o el joc innocent amb el corb sobre la neu. En aquest cas no parlariem de retorn als orígens, ja que quan estava aïllat del món Kaspar no veia la natura, però sí d'una reconciliació amb el món pròpia del salvatge.

Aquest desig místic d'Eckhart es troba també en la definició del pensament salvatge de Lucien Lévy-Bruhl, que, a partir de *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), va descriure el pensament primitiu oposant-lo al civilitzat. Deixant de banda les connotacions racistes que han desacreditat a aquest antropòleg, val la pena recuperar les seves idees per a definir una possible mirada salvatge en el cinema de Herzog. De les cinc característiques que Robin Horton assenyala com a fonaments de la teoria de Lévy-Bruhl, una és la comunió amb el món: el primitiu el percep, el sent i en forma part (Josep R. Llobera a Lévi-Strauss 1985:10). És per això que el trajecte vers la reconciliació amb el món és també un camí cap al primitivisme i la figura del salvatge.

Ara bé, el motiu visual de l'horitzó pot tenir molts significats diferents, i Balló en defineix dos més: l'horitzó de conquesta, propi del cinema nord-americà, i l'horitzó malenconiós, pessimista, típicament europeu. De la mateixa manera, en el cinema de Herzog s'imposen horitzons significatius que posen traves a la idea de reconciliació amb la natura que hem vist fins ara. Un exemple clar és el desenllaç de *Stroszek*, en què el personatge de Bruno S., després d'organitzar el caos amb una camioneta i de provocar la dansa dels animals embogits, puja a un telecadira que el porta fins a la natura; ara bé, aquest telecadira sempre torna al punt d'origen, de manera que el recorregut és circular i, per tant, absurd. El director apunta la seva idea per a aquesta seqüència en el seu llibre *Del caminar sobre hielos*: "Una noche, Bruno, fugitivo,

penetró en una estación teleférica abandonada, debió de ocurrir esto por noviembre. Baja una palanca, conecta la instalación eléctrica y toda la noche las sillas teleféricas en marcha, sin motivo, y todo el circuito iluminado. Al amanecer, la policía detiene a Bruno. Así debe acabar la historia” (Herzog 2003:65). A vegades, doncs, la fugida és impossible, i potser per aquest motiu a *El enigma de Kaspar Hauser*, un film sobre un salvatge que no pot alliberar-se de la civilització, el motiu del personatge caminant cap a l’horitzó adopta una forma singular. En aquest film no és Kaspar qui va cap al fons del pla, sinó l’escriptent, que ho fa dues vegades molt significatives: la primera camina per l’herba i es dirigeix a la ciutat, i en la segona, que tanca la pel·lícula, ja es troba en els seus carrers, surt del dipòsit de cadàvers i es perd entre els edificis. Els dos plans estan estretament lligats, no només per la presència d’aquest personatge, sinó també per la seva obsessiva repetició, en ambdós casos, de les virtuts de l’informe que escriurà. Ell no és un personatge que es vulgui alliberar de la civilització, més aviat al contrari, i per això els seus horitzons segueixen aquesta evolució: al principi la ciutat apareix al fons, després ocupa tot el pla; al final del film, doncs, l’espai civilitzat s’ha imposat al natural, i la ciutat ja no es troba només a l’horitzó, sinó que pren tota la pantalla. L’espai natural del salvatge, doncs, ha estat derrotat.

2.1.3 Una comunió impossible

De tota manera, la fuga en el cinema de Herzog no es qüestiona només des de la contaminació d’elements culturals (com el telecadira o la ciutat), sinó també per la pròpia concepció de la natura que té Herzog: en les seves declaracions manifesta que per a ell la natura és caos, hostilitat i mort, i moltes vegades la relació dels personatges amb el món (ja sigui el desert o la selva) és conflictiva. La representació de l’horitzó és afectada per aquesta concepció i s’inscriu llavors en la tradició europea de melangia, soledat o desesperança. Balló troba els referents pictòrics en Munch o Friedrich (un dels pintors més vinculats a Herzog), i sobre les seves figures explica que “no sembla que aquests personatges puguin imaginar mai que darrere l’horitzó que contempen pugui haver-hi realment una vida millor. El seu és un pessimisme existencial, precursor d’un estat d’ànim que conduirà a la consciència de l’absurd” (2000:196); troba un dels exemples cinematogràfics a *Stromboli (Stromboli, terra di Dio*, Roberto Rossellini,

1950), i en parla dient que es tracta d'un espai encerclador, metàfora d'un món tancat. Prèviament ja hem comentat el sentit del tràveling circular que tanca *Aguirre, la cólera de Dios*, tot i que no hem dit que aquest encerclament es troba ja en la concepció del paisatge que presenta el film: una diferència essencial entre aquesta pel·lícula i *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), un trajecte fluvial i obsessiu de la mateixa època, és que en la pel·lícula de Coppola es dibuixa el recorregut d'un riu del qual s'assenyalen la direcció i el sentit. En canvi, a *Aguirre, la cólera de Dios*, l'espectador només veu una massa d'aigua sense principi ni fi, i per tant sense trajectòria, de manera que la lògica del viatge entra en crisi. En aquesta pel·lícula l'horitzó està a la vegada a tot arreu i enlloc, i per tant es converteix en un absurd, una presó abans que un alliberament. Ja no és la civilització la que castra la fuga, sinó que aquesta mateixa fuga es revela com un moviment sense sentit.

La comunió de l'home amb la natura, doncs, deixa de ser en aquest cas una fita possible per a esdevenir una font de violència, com ocorre a *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner* o especialment a *Grizzly Man*, en què la mateixa natura reacciona violentament contra un home que ha volgut reintegrar-s'hi. Són escassos els casos en què els personatges de Herzog retroben aquesta comunió perduda entre el món i l'home sense cap tipus de violència; fins i tot a *Corazón de cristal*, en què Hias viu a la muntanya i només baixa puntualment a la ciutat, el bosc es veu sacsejat per una baralla amb un ós invisible. Probablement l'únic cas de fusió satisfactòria i pacífica amb la natura són les imatges de Bruno S. jugant amb el corb a *El enigma de Kaspar Hauser*, unes imatges que aviat són interrompudes pels atemptats contra la seva vida. Com explica Radu Gabrea, si en l'univers de la monja mística Hildegard von Bingen la metàfora de "la roda del Cosmos" (*Der Weltrad*) representa el pensament de l'ordre, l'acompliment de la perfecció i la plenitud d'un univers en què cada criatura té una posició determinada (1986:108-109), en el cas de Herzog imperen el caos, el desordre i la manca de sentit (*Sinnlosigkeit*) (1986:164-165). És per això que en el seu cinema els personatges, malgrat la seva condició de salvatges, no poden fusionar-se amb el món ni retornar als orígens de forma pacífica. Com diu Rafael Argullol, al final de *Der Tod des Empedokles* Hölderlin indica que "la comunió del héroe con la naturaleza es, en vida, tan imposible como irrenunciable" (1999:26).

Paradoxalment, en el cinema de Herzog aquesta dicotomia irresoluble entre home i natura no es correspon amb una opacitat del món als sentits humans. En altres paraules, la selva, el desert o el mar no accepten que l'home hi visqui, però sí que els miri o els escolti. Herzog ha declarat que ell no considera la natura com un espectacle eròtic, sinó violent i caòtic, però les seves pel·lícules demostren que tant la seva càmera com els seus personatges estan fascinats per mirar el món i escoltar-lo. Per exemple, a *Fata Morgana* (1971) són molt abundants els plans de cadàvers d'animals estesos al desert, víctimes d'una natura sense concessions, i en canvi Herzog no pot deixar de filmar, fascinat, les extensions de sorra, tant si es manifesten plàcides i tranquil·les com extremadament violentes. La natura pot ser un espai hostil, però sempre obert a revelar els seus secrets a salvatges disposats a escoltar-la.

2.2 Comunicació i revelació

2.2.1 La revelació natural

La impossibilitat de fusió entre home i natura no nega una connexió o comunicació entre el salvatge i el món: en el cinema de Herzog la natura es pot contemplar com una font de comunicació i revelació gairebé religiosa. No en va, el parc natural de *Grizzly Man* es converteix en “el santuari” i el fons marí de *The Wild Blue Yonder* en “la Catedral Blava”. A *Encuentros en el fin del mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007), on es recupera aquesta arquitectura eclesiàstica per a referir-se a les profunditats aquàtiques, Herzog suggereix que el silenci dels submarinistes abans de la immersió recorda al dels sacerdots preparant-se per a una missa. Probablement Herzog estaria d'acord amb l'afirmació de Theodor Philipp Schwarz que el quadre *Femme au coucher du soleil*, de Friedrich, era un Sant Sopar, perquè amb la natura i els sagraments es revelen les mateixes experiències (Gabrea 1986:186). Un dels espais privilegiats per a aquestes revelacions, al qual pararem una atenció especial, és l'espai del desert.

Roger Bartra explica que en la tradició judeocristiana el desert és un espai de trobada i contacte: és l'escenari de la còlera divina, on la naturalesa es retira per a donar pas a l'abisme, però també el de la redempció humana després de l'expulsió de l'Edèn, un lloc de contemplació i refugi. Aquest espai on es mesclen la fe i el miracle, la

bogeria i el pecat, constitueix bàsicament un estat anímic d'unió amb la divinitat. Per al Mestre Eckhart Déu és un ésser sense atributs ni determinacions, l'inexpressable, i el místic alemany l'anomena significativament "el Desert silenciós" (*Die Stille Wüste*) o "el Silenci del Món" (*Die eweltic Stille*). En el seu estudi sobre les connexions entre Herzog i la mística renana, Radu Gabrea vincula aquest concepte amb els deserts que apareixen en la filmografia de Herzog, per exemple a *Signos de vida*, *También los enanos empezaron pequeños* o els somnis d'*El enigma de Kaspar Hauser*. Segons aquest autor, Herzog contempla el desert amb la mirada d'un iniciat que és conscient dels misteris que amaga (Gabrea 1986:173-174).

Gabrea afegeix als exemples anteriors la solitud de Walter Steiner en els seus salts d'esquí a *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner*, un documental que plasma perfectament el desig espiritual, definit per Marsilio Ficino, d'alliberar-se de la corporeïtat i accedir a la transcendència amb la contemplació de la veritat. L'escenari en què això ocorre és essencial: Prager assenyala que la majoria dels seus salts tenen lloc sobre un fons completament blanc que nega el món (2007:24), com hem vist anteriorment en parlar del "no" del lleó de Nietzsche que guia l'acció de molts personatges de Herzog. En el cas de Steiner, doncs, l'espai de revelació no és el desert, sinó el paisatge nevad, que és igualment un límit, un escenari buit. Herzog recupera aquesta idea de forma evident a *Glocken aus der Tiefe*, un documental sobre una comunitat religiosa a Sibèria, les seves creences i els seus rituals. Al llarg del metratge diversos personatges expliquen les seves visions i fins i tot Jesucrist declara davant de càmera, però el més interessant és la imatge d'unes persones arrossegant-se sobre un llac gelat tot buscant la ciutat perduda de Kitezh, enviada per Déu al fons de les aigües per a protegir-la; aquestes imatges estan acompanyades per unes campanades a les quals una creient s'ha referit dient que vénen de les profunditats. Arnobio assegurava que si les plantes i els animals poguessin parlar proclamarien a Déu com a senyor de l'univers (Bartra 1996:172), i en el cas de *Glocken aus der Tiefe* la voluntat d'escoltar la natura per a entrar en contacte amb la divinitat queda palesa tant amb aquestes imatges com amb la superposició de paisatges buits i cants espirituals, un treball habitual que assenyala com Herzog cerca en els paisatges algun tipus de revelació mística que, com a mínim en el cas d'aquest documental, es troba abans en la natura que en les cerimònies religioses de la comunitat.

El paisatge gelat d'aquesta pel·lícula recull idees anteriors i és al seu torn recollit per l'obra posterior de Herzog. Per una banda, cap al final del film la càmera s'atura un moment en dos patinadors i en contempla els moviments rítmics sobre l'espai buit del gel. Prager apunta que aquesta activitat esportiva sobre el terreny sagrat es pot llegir com una indiferència i qüestionament dels sentiments cristians o bé com una metàfora de les alçades extàtiques de l'experiència religiosa (2007:132). Considerem que, amb el precedent d'*El gran éxtasis del escultor de madera Steiner*, està clar que el lliscament sobre el gel transporta els personatges a l'alliberament de la corporeïtat de què parlava Ficino i, per tant, a una elevació transcendent¹⁸.

A la vegada que recull i transforma una idea anterior, *Glocken aus der Tiefe* és reescrita de manera evident a *Encuentros en el fin del mundo*. L'Antàrtida de Herzog és, com el paisatge nevat de Sibèria, un espai desèrtic de revelació. El paisatge és d'un blanc primordial i està dominat pel silenci, un silenci que, per a la fisiòloga Regina Eisert, un dels personatges entrevistats, permet sentir els batecs del cor. De fet, la comunitat de "somniadors professionals" (segons declara un dels personatges) descrita a la pel·lícula fàcilment es pot assimilar als essenis que es retiraven al desert, descrits per Plini de la manera següent: "pueblo singular y admirable entre todos los pueblos de la tierra: sin mujeres, sin amor y sin dinero, con la sola compañía de las palmeras. Se renueva regularmente gracias a la nutrida afluencia de los que se ven empujados hacia allá por el hastío de la vida y los reveses de la fortuna" (citada per Bartra 1996:82). Els essenis creien que estaven a prop de la fi dels temps i esperaven l'arribada de dos messies tot retirant-se al desert per a trobar la simplicitat originària. En el documental de Herzog no només hi ha algunes referències a la mort o l'apocalipsi (el canvi climàtic, la pel·lícula de ciència-ficció, l'especulació sobre l'arribada d'extraterrestres, la mort de llengües o la mort de l'aventura), sinó que durant tot el film els seus personatges parlen del contacte místic que tenen amb la natura. És per això que Herzog recupera la imatge dels personatges posant l'orella sobre el glaç, tot i que en aquest cas ho fan per a escoltar els sorolls que fan les foques, crits que, a més, recorden a uns sons inidentificables que se sentien al documental sobre Rússia. Regina Eisert els defineix així: "Las oyes, y es un sonido increíble. Hacen sonidos inorgánicos. Es como Pink

¹⁸ Antonio Weinrichter diu a propòsit de *Glocken aus der Tiefe* que Herzog sovint cita un quadre de Brueghel amb figures sobre el gel (2007:11). Podem deduir que es refereix a *Paisatge invernal amb trampa per a ocells* (1565)..

Floyd, o algo así. No parecen mamíferos, y no suenan como animales. Es como de otro mundo”.

Com el salvatge retirat a les muntanyes, el cinema de Herzog resta atent a la natura per a escoltar-ne aquesta veu misteriosa, tot i que el rumor misteriós poques vegades es correspon amb el so real; les foques d'aquest documental són una excepció, perquè generalment en Herzog el cant de la natura s'expressa artificialment, tot i que l'objectiu final és recuperar-ne el misteri insondable. L'exemple més clar és el precedent directe d'*Encuentros en el fin del mundo*, *The Wild Blue Yonder*: quan els animals marins s'acosten fantasmalment a la càmera, Herzog acompanya el seu moviment amb veus humanes en altres idiomes que ens resulten incomprensibles; com diu el narrador, els animals intenten comunicar-se amb nosaltres. D'aquesta manera s'associa el misteri de la llengua desconeguda (i, per extensió, de tradicions culturals que no coneixem) a les dificultats per a entendre la profunditat d'una natura que ens envia el seu missatge¹⁹.

2.2.2 La revelació científica

La comparació entre *Glocken aus der Tiefe* i *Encuentros en el fin del mundo* ens ha revelat que en el primer cas el so que puja de sota el gel és el picar de campanes i en el segon els brams de foques. Aquest cas, en què la religió esdevé biologia, és il·lustratiu d'una idea constant en els darrers documentals de Herzog: la revelació que el salvatge cerca en el món natural pot estar filtrada per la ciència.

El lligam entre ciència i salvatgisme pot semblar paradoxal però es pot trobar també en una de les figures fonamentals del salvatgisme europeu, Jean-Jacques Rousseau. Rousseau, un misantrop que fugia a la natura per a allunyar-se de la civilització i trobar moments d'èxtasi i ensonyament, descriu, en els passeigs cinquè i setè de *Las ensoñaciones del paseante solitario*, com pretenia dur a terme, amb el *Systema naturae* de Linneo sota el braç, un projecte de classificació científica de totes

¹⁹ Caldria estudiar aquest vincle amb la llengua estrangera parant atenció al paper de Herzog a l'hora de retratar les cultures indígenes d'altres països, però, com s'ha assenyalat a la introducció, això sobrepasa els objectius d'aquest treball.

les espècies vegetals de la Terra²⁰. Aquest afany il·lustrat troba una representació en el cinema de Herzog en l'estudiós que explica les propietats d'un llangardaix a *Fata Morgana*, tot i que el concepte de col·leccionisme s'expressa sobretot en la representació fantasmagòrica dels animals en algunes seqüències de *The White Diamond* (2004) o *Encuentros en el fin del mundo*, en què la càmera explora els cossos naturals per a subratllar, contràriament a Rousseau, la seva dimensió fantàstica; a la vegada, hi ha una voluntat per part del cineasta de registrar els cossos dels animals per a conservar-los. El col·leccionisme científic i racional del filòsof suís esdevé, en Herzog, un col·leccionisme visual i extremadament subjectivat.

La vinculació entre salvatge i científic de Rousseau es troba, doncs, en algunes de les darreres pel·lícules de Herzog. Un exemple és el protagonista de *The White Diamond*, el doctor Graham Dorrington, professor d'enginyeria aeroespacial a la Universitat de Londres: es tracta d'un científic que a l'inici del documental ensenya un túnel aerodinàmic i altres projectes científics per a convertir-se, ràpidament, en un individu somniador que, com els personatges d'*El gran éxtasis del escultor de madera Steiner* o *Little Dieter Needs to Fly*, vol elevar-se per sobre de la civilització, i ho fa amb el coneixement científic. Aquí ens trobem lluny de la crítica a les institucions científiques d'*El enigma de Kaspar Hauser* i, sobretot, *Woyzeck*, per a trobar uns personatges que es relacionen amb la natura tenint el coneixement científic com a mitjancer. Un cas clar el podem identificar en la Julianes Sturz de *Julianes Sturz in den Dschungel*, que sobreviu a la selva gràcies als coneixements adquirits a l'estació ecològica on ha crescut amb els seus pares; després de la seva experiència traumàtica Julianes es convertirà, seguint la tradició familiar, en una biòloga. Ara bé, l'exemple paradigmàtic el trobem en el darrer documental de Herzog: a *Encuentros en el fin del mundo* abunden els personatges de la comunitat científica que treballen a la natura i

²⁰ És interessant, tot i que excedeix els límits d'aquest treball, la relació entre el salvatge com a individu que fuig de la societat per a establir un contacte amb la natura, per una banda, i la figura del científic naturalista, per l'altra. Un exemple és el cas de Charles Darwin, que després del retorn del viatge amb el Beagle va iniciar una agitada activitat a Londres que va abandonar en favor d'una vida rural i tranquil·la: "Es intolerable pensar que tu vida va a transcurrir en Londres y va a reducirse al trabajo de una abeja obrera, en una ciudad sucia y llena de humo. Imagínate ahora esa vida en un sofá, ante un buen fuego, y a tu lado una esposa agradable y delicada. Y tú con unos libros y, quizá, hasta música... ¡Feliz, feliz, feliz!" (citad per Sproule 1990:18). El seu fill Francis en parlava de la següent manera: "Me parece verlo acariciando una flor que le gustara mucho con la misma admiración con la que pueda observarla un niño" (citad per Sproule 1990:43). Aquest caràcter vagament solitari amb una relació especial amb la natura és propi del salvatge.

gràcies a diverses tècniques n'aconsegueixen una revelació. Un d'ells és Douglas MacAyeal, el glaciòleg que estudia un iceberg, que explica com en un somni sent el crit de la massa de gel a sota els peus; afegeix que, contràriament als primers exploradors, els científics consideren el gel com un element viu i dinàmic, i especula que els canvis que provoca l'Antàrtida probablement són la seva resposta al que li han fet els humans. És per això que aquest glaciòleg, com els dos vulcanòlegs que apareixen posteriorment, escolta una natura que li parla des de les profunditats. Aquests personatges són el relleu natural dels creients que escoltaven la veu de Déu en els espais buits del món.

De tota manera, aquesta comunicació amb la natura pot esdevenir més abstracta. Al final d'*Encuentros en el fin del mundo*, el físic Peter Gorham, de la Universitat de Hawai, explica què són els neutrins: partícules de mida molt reduïda que travessen la matèria al nostre voltant a gran velocitat i no ens afecten; van ser essencials en el procés de creació de l'univers, però malgrat que són comprensibles intel·lectualment i mesurables amb les matemàtiques, no es poden tocar. Gorham els compara amb un esperit o un déu que envolta l'home, i Herzog afegeix que en el laboratori van trobar un càntic en llengua hawaiana que semblava destinat a la invocació d'un déu. La inclusió d'aquesta entrevista al final del documental en resumeix tot el sentit místic: la ciència i els seus instruments permeten una revelació espiritual, es reafirma la teoria platònica segons la qual amb les matemàtiques es podia arribar a un món intel·ligible que els sentits no poden percebre.

Claude Lévi-Strauss apunta una idea vinculada clarament amb aquesta qüestió. L'antropòleg francès explica que els homes es van equivocar en interpretar determinats fenòmens del món físic com a missatges, però assegura que aquests missatges sí que es troben a nivell microscòpic, i que per tant els avenços en telecomunicacions i microscopis electrònics han permès accedir al món de la comunicació per mitjà de la natura (1985:309). D'aquesta manera, Lévi-Strauss resumeix el trajecte que hem volgut traçar fins ara (la ciència és una via de comunicació amb la natura) i ens aporta una nova idea que ja intuïem: el paper de la tecnologia en aquest procés és essencial.

Al final de l'entrevista amb Peter Gorham, Herzog pregunta com seria la filmació de l'impacte d'un neutrí i el físic respon que es veuria la llum blava més bella mai vista. Tot i que no podem veure-la en pantalla, al llarg del documental han aparegut

imatges de criatures unicel·lulars en un microscopi (sobre les quals Herzog pregunta si es poden considerar formes primitives d'intel·ligència) i diverses imatges generades per ordinador, com ara les animacions del moviment del gel a partir d'imatges captades per satèl·lit o les seqüències d'ADN, en realitat columnes de colors que, segons suggereix Herzog, semblen esotèriques. Gràcies a la tecnologia, la naturalesa transmet formes que comuniquen alguna cosa. Andrew Weeks assegura que el misticisme alemany uneix diversos contraris, entre ells el visible i l'invisible i el *microcosmos* i el *macrocosmos*: “El misticisme germànic es preocupa pels “móns” grans i petits, estenent-se des del món absolut de la divinitat fins als micromóns compresos en l'organisme, l'espai o la cosa més petita” (1993:9)²¹; les imatges del microscopi i fins i tot les generades per ordinador s'insereixen en aquesta petitesa reveladora connectada amb el món de Déu (o, en aquest cas, la natura), i ens permeten parlar efectivament d'una revelació tecnològica. Però el tractament que en fa Herzog va més enllà.

Recuperem l'afició botànica de Rousseau per a aturar-nos en una crítica que ell fa a una determinada tendència dins de la botànica, que pretén trobar una utilitat mèdica a totes les plantes: “Estas ideas medicinales no son probablemente idóneas para hacer agradable el estudio de la botánica, marchitan el esmalte de los prados, el esplendor de las flores, desecan el frescor de los boscajes, tornan la verdura y los sombrajes insípidos y desagradables; todas estas estructuras encantadoras y graciosas interesan muy poco a quien no quiere otra cosa que machar todo eso en un mortero” (1988:113). En canvi, prèviament ha escrit que “Nada hay más singular que los arrebatos, que los éxtasis que experimentaba con cada observación que hacía sobre la estructura y la organización vegetal, y sobre el juego de las partes sexuales en la fructificación, cuyo sistema era entonces completamente nuevo para mí” (1988:87). La visió que Rousseau té sobre els vegetals que arreplega, doncs, no és una visió utilitarista, sinó un visió estètica: malgrat l'afany classificatori, hi ha en els seus escrits una fascinació per les formes de la natura, una voluntat contemplativa que gaudeix d'un espectacle gairebé abstracte; en les seves converses amb el doctor, Woyzeck parla de les figures que formen els bolets que creixen al terra, i es pregunta què diuen. En el cas d'*Encuentros en el fin del mundo*, les formes i els colors de les imatges generades tecnològicament es converteixen en font de contemplació estètica. No en va, el biòleg cel·lular Sam S. Bowser, tot comentant la

²¹ Seguidament Weeks assegura que Boehme deia que podia veure el món sencer en una pedra. En el cas de *The White Diamond*, Herzog especula si en una gota d'aigua es pot trobar tot l'univers.

possible intel·ligència de les criatures unicel·lulars, diu que el seu mètode de construcció de la petxina és gairebé un art; el mateix es podria dir, probablement, dels plans cinematogràfics on es visualitza aquest procés. És així com totes aquestes imatges científiques entren a formar part de l'estètica del paisatge de Herzog que definirem més endavant.

Abans de tancar aquesta qüestió val la pena comentar especialment el cas de *The Wild Blue Yonder*, que juntament amb *Encuentros en el fin del mundo* constitueix la manifestació d'aquesta trobada entre el salvatgisme de Herzog i la investigació científica. Unes imatges que la connecten perfectament amb aquest documental són les filmacions de cossos celestes, mostrats en una pantalla més petita i amb uns colors ressaltats que delaten el seu origen tecnològic; conforme se succeeixen aquestes imatges, cada vegada es tornen més inidentificables i abstractes, tal com passava amb aquelles captades pel microscopi. Per altra banda, a *The Wild Blue Yonder* apareixen tres científics: Roger Diehl i Ted Sweetser ensenyen davant d'una pissarra qüestions relatives a velocitat, rotació i gravetat; per altra banda, Martin Lo explica la teoria del transport caòtic, segons la qual el Sistema Solar està tot integrat i a través d'uns túnels és possible traslladar-se ràpidament a punts aparentment molt distants. La gran troballa de *The Wild Blue Yonder* és que aquesta teoria no s'explica només amb el dibuix que ensenya el físic, sinó que se'n fa una representació cinematogràfica: al final del film, es reproduceix un viatge per un túnel del temps gràcies a les formes de l'aigua i la seva il·luminació. És així com es creuen les dues tendències que hem explicat prèviament: la revelació natural invisible (els neutrins) i l'estètica de la natura (les imatges amb microscopi, per exemple) es converteixen en una de sola, la física s'explica amb imatges reals i a la vegada abstractes.

2.2.3 Una aproximació tàctil

En el cinema de Herzog, doncs, ens trobem amb una natura que, malgrat les dificultats per a integrar-s'hi, comunica alguna cosa que el salvatge pot percebre, ja sigui en forma de revelació religiosa o coneixement científic. Volem apuntar, de tota manera, una tercera via, desvinculada tant de l'oïda com de la tecnologia: el tacte com a mitjà de coneixement de la natura i, per extensió, del món. La pel·lícula clau en aquest

sentit és *El país del silencio y la oscuridad*, en què Herzog segueix la sordcega Fini Straubinger en les seves visites a d'altres discapacitats. En aquest documental podem trobar alguns episodis en què els personatges estableixen una comunicació amb la natura mitjançant el tacte: és el cas de les visites al jardí botànic o al zoo, on tocar un cactus o un elefant són els camins per a conèixer-los, o la darrera visita, en què el sordcec Heinrich Fleischmann vaga sol pel jardí, topant amb les branques i acariciant el tronc d'un arbre per a saber com és. En la filmografia posterior de Herzog es poden identificar alguns ecos d'aquestes seqüències, com ara el discapacitat mental que s'abraça al cavall a *Tod für fünf Stimmen* o el gust de Timothy Treadwell per palpar els excrements dels óssos a *Grizzly Man*.

Una de les seqüències d'*El país del silencio y la oscuridad* més significatives al respecte és aquella en què el jove Harald, sordcec de naixement, pren un bany en una piscina i sona el tema de Johann Sebastian Bach *Aire*. En aquesta seqüència la melodia representa un alliberament perceptiu per l'entrada en el món líquid. El tema de Bach sona també en una seqüència anterior, la del primer vol de Fini Straubinger: ella, la seva amiga Juliet (també sordcega) i un traductor estan dins d'un avió i es comuniquen amb un llenguatge tàctil basat en tocaments a les mans. La música de Bach, doncs, vincula dues seqüències d'immersió en espais informes (l'aigua i l'aire), dos alliberaments fugaços de la realitat gràcies a la immersió o el vol. Arribats aquí, val la pena preguntar-se si la tactilitat de la seqüència de la piscina està present dins de l'avió. Aparentment podria semblar que no, ja que l'aire no entra dins del vehicle hermèticament tancat; el contrari passa, per exemple, en una seqüència posterior on la roba estesa d'un jardí s'eleva gràcies al vent. Ara bé, la seqüència del vol és increïblement tàctil, ja que els personatges es comuniquen les seves vivències amb les mans, i, contràriament a la majoria de seqüències, no es tradueix verbalment què s'estan dient; Antonio Weinrichter (2007:105) explica que d'aquesta manera l'espectador es manté a cegues i s'inverteix l'esquema d'incomunicació del film. La música de Bach expressa què s'estan comunicant, i és per això que les dues seqüències es vinculen també pel tacte: en una el cos es troba amb l'aigua, i en l'altre dues mans es troben per a intercanviar emocions interiors; el que els sordcecs es transmeten tocant-se és el mateix que experimenta Harald dins de la piscina. A l'interior de l'avió l'"Aire" no es pot palpar, però sí sentir per dins i transmetre amb el tacte. La connexió entre aquestes dues

seqüències subratlla una idea present en tot el film: que el coneixement tàctil de la realitat és tan important que és possible fer-ne fins i tot un llenguatge.

Per últim, és interessant assenyalar com la càmera d'*El país del silencio y la oscuridad* cerca, en determinats moments del film, un acostament tàctil cap al món. En aquest documental Herzog sovint s'arrapa al món, com si el volgués tocar, com ocorre en la deriva per les plantes en la visita al jardí botànic, en què la imatge vaga entre els vegetals i s'hi acosta en extrem. Un efecte semblant es produeix quan, en el zoològic, la càmera s'apropa al simi, com si volgués aconseguir-ne una visió tàctil, i l'animal toca l'aparell de filmació. Aquest acostament extrem a la realitat troba altres exemples en el cinema de Herzog, com ara els plans dels animals d'*Encuentros en el fin del mundo* o, sobretot, *The White Diamond*. En aquest darrer la càmera escruta les escates dels rèptils enganxant-se a la seva pell, pràcticament tocant-la. El tema de l'acostament tàctil al món en el cinema de Herzog mereixeria un estudi a banda; de moment, aquí només volem constatar que el tacte és un altre mètode per a entrar en contacte amb la natura, per a establir una comunicació també possible amb la revelació religiosa o la tècnica científica.

SEGONA PART

Si fins ara hem explorat com la figura del salvatge europeu es presenta a nivell figuratiu en el cinema de Herzog, en aquesta segona part del treball canviarem el punt de vista i el posarem en el salvatge com a subjecte del discurs; per a Nietzsche, el tercer estadi després del camell i el lleó és el nen creador, un nou començament (1983:36). Tant Kaspar Hauser com el Hias de *Corazón de cristal* fan això: inicien un discurs apocalíptic i al·lucinogen que es plasma en imatges. Anteriorment hem dit que Herzog s'identifica amb tots els seus personatges, els colonitza; per això creiem possible afirmar que aquestes visions, que mantenen molts punts de contacte amb l'estètica d'altres films de Herzog, formen part d'una mirada salvatge compartida per personatges i director. En el capítol "Comunicació i revelació" ja hem començat a abordar aquesta qüestió: la relació amb la natura no és només del salvatge sinó també de la càmera.

Val la pena mencionar aquí el treball de Radu Gabrea, que interpreta el cinema de Herzog des del prisma del misticisme germànic. Gabrea considera que la posada en escena del cinema de Herzog plasma el panteisme del Mestre Eckhart, basat en el concepte d'*Einheitschau*, "l'espectacle de la unitat del món": una mirada unificadora que converteix el món en una unitat. Per a Gabrea la igualtat de condicions de persones, animals, paisatges i objectes en el cinema de Herzog suposa un trencament de jerarquies en el camp de la representació. D'aquesta manera es posa en escena la noció de participació, una altra de les característiques del pensament salvatge segons Lévy-Bruhl: hi ha una associació entre animals o objectes i l'home, manifestada, per exemple, en el fet que per als bororo els homes són "araka" (periquitos) vermells (Josep R. Llobera a Lévi-Strauss 1985:10). Podríem dir que la mirada que proposa Gabrea és salvatge, ja que expressa una reconciliació amb el món sense posar l'home per davant de la natura.

En les següents pàgines nosaltres volem proposar dues alternatives del que podríem considerar una "mirada salvatge" en el cinema de Herzog: en primer lloc, quina és la visió que dóna de la civilització des d'un punt de vista aliè a ella; en segon lloc, com veu el món una mirada encara no civilitzada. Està clar que el director alemany coneix la civilització des de dins i sap interpretar el món perquè ha rebut una educació visual, però considerem que moltes vegades la posada en escena de les seves obres cerca l'estrangeria i l'analfabetisme perceptiu. A continuació intentarem demostrar-ho.

1. LA MIRADA SALVATGE SOBRE LA CIVILITZACIÓ

1.1 El teatre social

L'antropòloga Lourdes Méndez explica que en el segle XIX l'Altre esdevingué objecte d'interès per a les ciències, els Estats, l'Església o els filantrops, i que aquest Altre incloïa l'Altre salvatge (l'indígena de terres colonitzades) i l'Altre dona o obrer; l'obrer era considerat un salvatge intern, amb una moralitat, un comportament i una capacitat intel·lectual diferents de les de l'home civilitzat; per tant, el seu retrat era una mescla d'elements reals i ficticis (2003:25). És per això que, segons Méndez, l'interès de l'art per l'Altre va provocar en general imatges arquetípiques de la dona, el pagès, l'obrer o l'indígena.

Ara bé, com hem dit anteriorment, les pel·lícules de Herzog se situen en el punt de vista del salvatge, perquè li donen veu amb la seva posada en escena, i és a partir d'aquesta visió del salvatge des d'on es contemplarà la civilització. Herzog ha dit: “jo sóc el centre exacte. En comparació amb mi, la resta són excèntrics” (Cronin 2002:68); és per això que les representacions de la societat en el cinema de Herzog tendeixen sempre a la caricatura i la simplificació, reservant el treball de personatge o l'ambigüitat per al salvatge; s'inverteix així la situació descrita per Méndez. Zaratustra recomana a l'home que fugi cap a la seva solitud, perquè on acaba aquesta comença el mercat, és a dir, la vida en societat; la principal característica d'aquesta és que les coses només valen si són representades, i per això els actors són anomenats grans homes i el poble para atenció als comedians en lloc d'escoltar el creador (1983:56). Més endavant parla del país de la cultura, que anomena “la pàtria de tots els tupins de coloraines”, i descriu els seus habitants com individus que es pinten la cara i els membres amb pigments per a contemplar-se en multitud de miralls; els anomena “cromos de tot allò que alguna vegada fou cregut” i els diu: “En veritat, no podíeu posar-vos una millor careta, homes del present, que la vostra pròpia cara! Qui us podria - *conèixer!*” (1983:113).

Si per a Herzog la resta de la societat està formada per excèntrics, Zaratustra caracteritza aquesta societat subratllant la seva condició teatral, que la converteix en falsa i ridícula. Una visió semblant a la del salvatge de Nietzsche es troba, per exemple, a *Fata Morgana*. Si el primer fragment, “La Creación”, es pot identificar, com veurem més endavant, amb la mirada salvatge sobre el món, en el segon i, sobretot, el tercer, la

societat és presentada com una autèntica mascarada. El tercer episodi, irònicament titulat “Tiempos Dorados”, comença amb un patètic espectacle musical amb piano i bateria, emmarcat en un escenari limitat amb una corda (com la que envolta Kaspar Hauser en la seva exhibició pública), amb una decoració i una cançó de festa mancades d’energia on predomina el *kitsch* empobrit sobre la celebració alegre. El número musical puntua tot aquest darrer capítol, però es complementa amb altres seqüències. En una d’elles, diverses persones de procedència occidental caminen pel desert tot fent gestos histriònics de desesperació. Més endavant, un guia turístic explica diverses coses al costat de dos personatges interpretats de forma exagerada: un home tocant una guitarra petita i un altre filmant amb una càmera. Quan el guia parla d’unes plantes, descobreix que en realitat estan plantades en un test. I aquest moviment cap a l’artificialitat és el que trobem en l’home amb vestit de neoprè que parla de la tortuga que té a les mans: la seva situació en una piscina artificial el diferencia de l’escenari natural on estava l’estudiós dels rèptils del segon capítol. El darrer episodi de *Fata Morgana* és en general una peça sobre com veuria un salvatge la societat occidental i els seus comportaments: un seguit de gestos histriònics on es perd el sentit, una caricatura digna de les fotografies que Diane Arbus feia a persones disfressades, especialment *The King and Queen of a Senior Citizens Dance* (1970); com acaba dient la veu en off, en una frase digna de Zaratustra, “el país está enloquecido por la paz”²².

La mateixa absurditat governa la paròdia del llenguatge que, com hem explicat prèviament, Herzog fa en moltes pel·lícules, des dels testimonis d’*Últimas palabras* fins a l’escriptor d’*El enigma de Kaspar Hauser*. En aquest darrer film trobem nombrosos exemples en què tota la societat es converteix en un immens teatre. Quan Kaspar Hauser encara està a la cel·la, els gests calculats i exagerats dels exercicis d’espasa que un militar fa davant seu són contestats per la mirada atònita del salvatge, la mateixa que fa Bruno quan a *Stroszek* el subhastador parla a tota velocitat per a vendre les seves pertinences: en ambdós casos l’espectacle no es troba en el salvatge, sinó en la societat. I precisament en el pla de l’espadatxí es produeix un moviment de càmera molt interessant: una panoràmica descobreix que hi ha tot de curiosos observant-lo a ell i a

²² Sobre el segon capítol, que no és tan paròdic com el tercer, Radu Gabrea escriu: “és com un residu d’aquesta creació fallida, on pul·lulen figures grotesques, restes d’una humanitat estereotipada i gairebé idiotitzada (...) les criatures separades del seu creador cauen precipitadament” (Gabrea 1986:175).

Kaspar; cal preguntar-se quin dels dos personatges és objecte de la seva mirada d'espectadors. A nivell escènic, la pel·lícula insisteix en la idea d'una societat teatralitzada, concretament en la vetllada del comte Stanhope i la seqüència del salvatge moribund, presentades entre dues cortines que poden remetre a les de la fira de rareses; en el hieratisme del segon exemple, lligat a la perfecció dels seus raccords, Crespo hi veu el triomf de l'arbitrarietat de la narració clàssica (2008:108-109), i per tant, podríem dir, el triomf de les normes socials. Tant en la vetllada com en la mort, doncs, els espais socials esdevenen teatrals.

De fet, totes les pel·lícules històriques d'aquesta època de la carrera de Herzog tenen un component postís, de caricatura més que de reconstrucció fidel. És el que ocorre també amb *Aguirre, la cólera de Dios*, on el personatge de Klaus Kinski, en el seu discurs final, diu que vol posar en escena la història com si es tractés d'una obra de teatre. De fet, Vincent Canby, en la seva ressenya de la pel·lícula, assenyalà que semblava que Herzog volia suggerir que l'assumpció de conquestes de la nostra civilització era tan ridícula com Don Fernando de Guzmán (Peter Berling) menjant (Prager 2007:29). Thomas Elsaesser vincula aquest tractament dels elements contradictoris i grotescos del comportament humà en l'obra de Herzog amb l'humor bàvar i el teatre de Karl Valentin, renovador de l'espectacle de varietats de principis del segle XX, que també influí sobre Bertolt Brecht i el cineasta Herbert Achternbusch, no en va guionista de *Corazón de cristal* (dins Kleber & Visser 1990:171).

Tornem ara a *Fata Morgana*. Entre els episodis de "El Paraíso" i "Tiempos Dorados" hi ha un augment notable de la caricatura dels personatges, com si el pas del temps hagués incrementat l'artificialitat teatral; les coses són cada vegada més "cromos de tot allò que alguna vegada fou cregut", en paraules de Zaratustra. La idea de la caricatura d'una experiència original i salvatge es troba de ple en algunes pel·lícules de Herzog. El cas més significatiu, tot i que una mica ambigu, es produeix a *Tod für fünf Stimmen*, un documental sobre la figura de Gesualdo, compositor italià del segle XVI que constitueix un antecedent de l'expressionisme musical del segle XX. La vida de Gesualdo fou turmentosa, destacant d'entre diversos episodis l'assassinat de la seva esposa i l'amant d'aquesta, i el documental de Herzog constitueix un intent de ressuscitar la seva figura amb la música i la filmació de les ruïnes del seu palau. Al final del film, després de repassar l'agitada vida d'aquest salvatge aïllat dins de la societat,

Herzog inclou un epíleg en què mostra una festa medieval actual que es fa vora el palau de Gesualdo. En ella, un nen es disfressa d'àngel i, penjat d'una corda a gran alçada, es discuteix amb un dimoni que té a sota; es tracta d'una representació teatral que Herzog presenta amb el rètol "Vora el Palau de Gesualdo, la lluita entre el Bé i el Mal continua"; després d'assistir a la turmentosa vida del compositor, la lectura d'aquest text resulta irònica. De tota manera, no està clara la postura de Herzog, ja que l'elevació del nen per sobre de tots els altres es pot llegir com un acte d'heroisme contemporani (especialment si tenim en compte la recent *Man on Wire* -James Marsh, 2008-), però a la vegada la petita actuació és ridícula comparada amb la vida que s'ha relatat durant tot el documental. Immediatament després es mostra una mena d'entrenament per a un torneig en què els genets no s'enfronten a d'altres persones, sinó a un maniquí correctament instal·lat, i sobre aquest fons Alan Curtis, que en el film dirigeix la interpretació d'algunes peces, parla de Gesualdo i del seu temps, un temps en què la gent s'arriscava i hi havia aventura i emoció. La pel·lícula acaba amb un noi disfressat que rep una trucada de la seva mare i li diu que anirà a casa a dinar. Malgrat l'ambigüitat de l'elevació del nen, podem contraposar clarament la vida de Gesualdo amb aquest epíleg. Si tot el documental de Herzog vol recuperar la glòria passada, la festa medieval ho intenta però es queda en pura representació que no fa justícia als agitats temps passats.

El mateix ocorre a *Little Dieter Needs to Fly*: la trajectòria del personatge revisitant els escenaris de la seva experiència passada es complementa amb unes imatges que ridiculitzen les aventures reals: es tracta d'una pel·lícula de supervivència de les Forces Armades dels Estats Units realitzada als anys 60, un manual de vida a la jungla que la veu de Herzog comenta irònicament, demostrant una irrealitat que gairebé la converteix en paròdia. A la versió ficcionada de *Little Dieter Needs to Fly, Rescate al amanecer*, Herzog recupera aquest petit film real i el converteix en blanc de les burles dels soldats, que encara no han iniciat les seves missions. Tant a la versió documental com a la ficcionada d'aquesta història, aquest manual de supervivència audiovisual es converteix en una caricatura de les experiències reals, ja siguin reviscudes o dramatitzades. La pregunta que caldria fer en aquest punt és si *Rescate al amanecer* es converteix en un cromo de *Little Dieter Needs to Fly*, és a dir, si la ficció parodia el documental; la resposta que proposem és que a *Rescate al amanecer* els cossos dels

actors, aprimats i desgastats, atorguen una dimensió documental que fuig de l'espectacle de colors que descrivia Nietzsche per a parlar de la societat. En aquest cas, doncs, es fa justícia al referent real. El joc amb les imatges que es produeix a *Little Dieter Needs to Fly* es recupera a *Julianes Sturz in den Dschungel*, un altre documental sobre la reconstrucció de les experiències traumàtiques. En aquest cas la Juliane real es riu del seu alter ego en la versió cinematogràfica ficcionada que es féu del seu periple a la selva.

La idea de les imatges com a element constitutiu d'aquesta caricatura social es plasma definitivament a l'inici d'*Encuentros en el fin del mundo*, en què Herzog se situa en el lloc d'un observador extern de la civilització humana i parla dels interrogants que es planteja, després de negar la seva intenció de fer un documental sobre pingüins a l'Antàrtida: "Les dije que mi curiosidad por la naturaleza era otra. Les dije que me preguntaba por qué los humanos se ponen máscaras o plumas para ocultar su identidad. Y por qué ensillan los caballos y necesitan perseguir al malo", i després afegeix "Les pregunté por qué un animal inteligente como el chimpancé no utiliza criaturas inferiores. Podría montar en una cabra y cabalgar hasta el atardecer"²³. Aquesta atenció cap als tòpics del western interroga un món construït amb aquestes imatges, tot ell una representació.

La societat conformada per aquests principis, on tots els personatges són cromos o comedians és, sens dubte, la realitat americana plasmada a *Grizzly Man*: tot i l'expressivitat explosiva del protagonista, la resta de personatges del film són igualment caricaturescos o teatrals. L'exemple més clar és el jutge d'instrucció Franc Fallico, que explica amb delectació morbosa la investigació sobre les restes de Timothy Treadwell i la seva companya sentimental. Es tracta d'una societat caricaturitzada per la televisió i convertida per ella en un representació. Ja no es tracta d'un salvatge que es converteix en centre de l'espectacle, com hem vist prèviament, sinó que aquest espectacle és només una petita mostra del gran teatre social que l'ha generat.

²³ Aquestes reflexions inicials són paral·leles a la inclusió d'imatges d'arxiu de la història de l'aviació en els primers minuts de *The White Diamond* i *The Wild Blue Yonder*. Brad Prager veu en aquestes imatges certa ironia (2007:161), però s'ha de reconèixer també un poder de fascinació per aquestes filmacions primitives, especialment aquella que, a *The White Diamond*, està registrada amb una càmera situada a sota d'un aparell volador.

1.2 La ciutat en ruïnes

La idea que hem apuntat sobre *Tod für fünf Stimmen*, la d'un passat salvatge convertit en una representació, es plasma també en la idea del museu. Quan parlava de la botànica, Jean-Jacques Rousseau criticava aquells qui mesclaven en les seves investigacions l'interès o la vanitat, i es lamentava que el resultat era que l'estudi acabava degenerant en les plantes exòtiques del jardins dels curiosos (1988:119). Una idea semblant es troba a *Julianes Sturz in den Dschungel*: la veu de Herzog descriu un somni en què ella observa papallones conservades en caps; seguidament, Juliane entra en una sala plena de banyes de cérvols, mostres de pells i animals dissecats, on, segons Herzog, només queden trofeus i gestos congelats de temps passats. Aquests malsons, invencions del propi director, hereten la idea de Rousseau i subratllen de forma més clara la idea present a *Tod für fünf Stimmen*: un passat salvatge convertit en objecte d'exhibició en un museu.

Ara bé, si a *Julianes Sturz in den Dschungel* es dissequen elements naturals, la fossilització del passat és realment interessant quan es refereix a espais culturals. Això és el que ocorre a la casa de *Signos de vida*, que encara conservava utilitats i fotografies dels seus anteriors inquilins, i a *Encuentros en el fin del mundo*, on Herzog mostra, amb ironia i malenconia alhora, la cabana de l'explorador Shackleton, preservada tal com estava cent anys abans: "ahora parece un supermercado cerrado", assegura el director.

La millor plasmació de la idea de la dissecació, d'un passat que manté la seva forma però està buidat de sentit, es produeix a *La Soufrière (La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe, 1977)*, un documental en què Herzog i el seu reduït equip viatgen a l'illa caribenya de Guadalupe, a punt d'explotar per una erupció volcànica, a la recerca dels homes que s'han resistit a abandonar-la. Malgrat tot, el més interessant de la pel·lícula no són aquests individus que prefereixen la mort abans que marxar de la seva terra, sinó les visions que Herzog dona del poble abandonat, que defineix dient que "era fantasmal, como un pueblo de ciencia ficción". Mentre la càmera recorre el municipi buit de Basseterre, on els semàfors encara marquen els intervals de trànsit, la narració en off explica que les cabines de telèfon de l'illa encara funcionaven, que moltes cases tenien connectats l'aire condicionat i la nevera i que fins

i tot hi havia un televisor encès. És per això que aquí es porta al límit el concepte de la dissecació: els elements de civilització que han continuat funcionant sense éssers humans esdevenen absurds i inútils, no només perquè han estat abandonats, sinó sobretot perquè sense persones el seu funcionament es torna arbitrari i molt estrany per als ulls del nouvingut²⁴. Tota la construcció cultural (semàfors, botigues, cases, etc.), doncs, es contempla nua i, per tant, es revela desconeguda, tal com si un salvatge hi hagués arribat. És el mateix que passava amb els gestos humans traspassats als animals de *Stroszek* o *Echos aus einem düsteren Reich*: quan la cultura abandona la figura humana queda buida i revela tot el seu absurd.

En el seu *Libro de los Pasajes*, Walter Benjamin parla de la civilització capitalista i de com aquesta neix i ràpidament es converteix en ruïna. És per això que cita a Balzac per a oposar les ruïnes poderoses del passat amb les del món contemporani: “Las ruinas de la Iglesia y de la Nobleza, las de la Feudalidad y de la Edad Media, son sublimes y llenan hoy de admiración a los sorprendidos y asombrados vencedores; pero las de la Burguesía serán un innoble detritus de cartón piedra, de escayolas y de colorines” (Honoré de Balzac citat a Benjamin 2005:114). Aquesta definició de ruïnes absurdes i ridícules és la del món de representació i de dissecació absurda que contemplem a *La Soufrière*.

Quan Herzog defineix els carrers abandonats com un poble de ciència-ficció estableix un vincle clar entre aquest documental i pel·lícules com *Lektionen in Finsternis* i *The Wild Blue Yonder*, que mostren la realitat terrestre com si fos vista per uns alienígenes o com si formés part d'un altre planeta, respectivament, tal com si seguissin el vers d'Éluard “hay otros mundos, pero están en éste” (citat per Weinrichter 2007:151). En ambdós casos, els paisatges naturals i culturals estan filtrats per una mirada externa que, en un moment d'homogeneïtzació cultural i progressiva assimilació de l'Altre, Herzog necessita situar en un visitant d'un altre planeta. No en va, Jean-Bruno Renard ha assenyalat que els extraterrestres de la ciència-ficció són els successors dels homes salvatges (Bartra 1997:396); els habitants d'altres planetes tenen la capacitat d'observar el nostre planeta amb la mirada dels antics habitants dels boscos.

²⁴ A *Julianes Sturz in den Dschungel* es troba un cas semblant: entre les restes de l'avió estavellat, la protagonista troba l'esquelet d'una maleta tancada hermèticament: el mecanisme de seguretat continua funcionant, però tot el contingut, a causa de l'accident i l'erosió, ha desaparegut. El tancament es torna, llavors, absurd.

Com ocorre en els exemples citats, però també a films com *Fata Morgana*, *Corazón de cristal* o una de les visions d'*El enigma de Kaspar Hauser*, la catàstrofe i les ruïnes caracteritzen la civilització occidental; salvatges com Kaspar o Hias o alienígenes com els de *Lektionen in Finsternis* són els únics capaços de veure-ho. És per això que, per a José Carlos Huayhuaca, la imminència de la catàstrofe connecta Herzog amb la tradició profètica (Weinrichter 2007:64-65). Si recuperem Bartra, podem observar que aquesta saviesa profètica, sovint engendrada a les muntanyes, té nombrosos precedents en la història del salvatge europeu, el primer dels quals cal trobar-lo en el centaure Quiró, un home d'aspecte brutal però savi i just que educava els herois, i en qui ja es trobava una vinculació entre natura agresta i saviesa profètica. A l'Edat Mitjana, Merlí segueix aquesta tradició partint de la civilització: fuig al bosc, es converteix en un salvatge i, quan torna, esdevé profeta. La "saviesa salvatge" de Zaratustra es trobaria en la mateixa genealogia. A *El salvaje en el espejo*, Bartra explica que el salvatge és una de les claus de la cultura occidental perquè respon a les preguntes de l'home civilitzat: posseeix les claus de la tragèdia i desxifra la natura, i en el seu nom comunica a l'home que la vida no té sentit (Bartra 1996:302); això és el que passa amb la civilització en ruïnes de *La Soufrière*.

La seva representació de la societat com un escenari teatral arbitrari i a punt d'esfondrar-se, doncs, converteixen Herzog en un visionari salvatge que no entén la civilització on li ha tocat viure però que s'adona, clarament, que està abocada a la catàstrofe. La seva capacitat d'anunciar la fi dels temps fa que el puguem considerar un dels darrers graons en la mil·lenària història del salvatge europeu.

2. LA MIRADA SALVATGE SOBRE EL MÓN

Tal com el dibuix de la societat com un gran teatre a punt d'enfonsar-se determina la mirada salvatge sobre la societat, ara volem abordar un propòsit més general: la definició d'una mirada salvatge sobre el món o la realitat, que ens portarà a explorar quin és el lloc de Herzog en la cultura visual contemporània.

2.1 La necessitat d'una mirada salvatge

En els primers capítols d'aquest treball hem assenyalat com les convencions culturals determinen una gestualitat social imposada al salvatge, el cos del qual és previ a qualsevol modelat educatiu. D'aquesta manera, la figuració en el cinema de Herzog reivindica éssers humans aliens a la culturització i les seves regles, i el personatge de Kaspar Hauser esdevé la matriu d'aquesta idea fonamental. Hi podem localitzar, doncs, una noció d'esborrat respecte el procés civilitzador, una marxa enrere en el trajecte cultural que vol recuperar l'energia reprimida dels gestos salvatges. El mateix ocorre amb la posada en escena de Herzog: en les seves pel·lícules s'usen tot un seguit de recursos formals que pretenen recuperar el poder fascinator que la imatge cinematogràfica havia tingut en els seus inicis, així com oferir una visió del món que en restitueixi el misteri.

La mirada salvatge de Herzog sorgeix en un context en què la cultura visual està fortament lligada a la vida en societat. E. H. Gombrich, a *Arte e ilusión*, diu que “Nunca antes se ha dado una época como la nuestra, en que la imagen visual fuera tan barata, en todos los sentidos del término. Nos rodean y asaltan carteles y anuncios, historietas e ilustraciones de revista. Vemos aspectos de la realidad representados en la pantalla de televisión y en el cine, en sellos de correo y envases de alimentos. La pintura se enseña en la escuela y se practica en casa como terapia y pasatiempo, y muchos modestos aficionados dominan artificios que a Giotto le parecerían pura magia. Tal vez incluso las toscas imágenes en colores de una caja de cereales dejarían sin aliento a los contemporáneos de Giotto” (2002:7). Ens trobem, per tant, davant d'una cultura de superabundància visual, en altres paraules, una civilització basada en imatges.

Susan Sontag considera que aquest és un tret inherent a la societat capitalista i assenyala que la necessitat de produir imatges respon a una lògica del consum que esgota la realitat: “Las tentativas de los fotógrafos por realzar una realidad vaciada contribuyen al vaciamiento. (...) las cámaras consumen la realidad. Las cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta” (1992:189). El propi Herzog manté la mateixa postura sobre la nostra cultura visual: “Sovint he parlat del que anomeno la imatgeria inadequada de la civilització d’avui en dia. Tinc la impressió que les imatges que ens envolten avui estan gastades; estan maltractades i inservibles i exhaustes. Estan coixejant i arrossegant-se darrere les restes de la nostra evolució cultural. Quan miro les postals a les botigues per a turistes i les imatges i anuncis que ens envolten en les revistes, o encenc el televisor, o si camino cap a una agència de viatges i veig aquells gran pòsters amb la mateixa imatge tediosa del Grand Canyon, realment sento que aquí emergeix alguna cosa perillosa. (...) La televisió mata la nostra imaginació i amb el que acabem és amb imatges gastades a causa de la incapacitat de massa gent per a cercar-ne de fresques” (Cronin 2002:66). Jean Baudrillard explica, en relació amb la primera Guerra del Golf, que l’excés d’informació accentua l’absència i la impossibilitat de qualsevol imatge, correlativa a la irrealitat de la guerra, una guerra inventada i comentada artificialment per la informació (1991:47-48). L’autor francès també subratlla la successió ràpida dels esdeveniments i discursos falsos, que podem assimilar a la successió ràpida d’imatges, i explica que aquesta velocitat provoca que tot quedi esborrat al dia següent: “Un lavado de la estupidez mediante la escalada de la estupidez, que restaura una especie de inocencia total, la de los cerebros lavados, limpiados, atontados no por la violencia sino por la siniestra insignificancia de las imágenes” (1991:52).

Tant Sontag i Baudrillard com Herzog són conscients del caràcter eminentment visual de la societat contemporània i de la pèrdua de valor d’aquestes imatges a causa de l’excés. Sense adoptar una postura iconoclasta, al final del seu assaig l’autora nord-americana assumeix que és necessari un remei conservacionista i aposta per una ecologia de les imatges (1992:190); no en va, el director alemany explica que, tal com existeix un consciència ecologista, és necessari comprendre la necessitat humana d’una imatgeria adequada (Cronin 2002:66). Per la seva banda, Gombrich explica que per als grecs la sorpresa era el principi de coneixement, i que quan ja no hi era es corria el risc

de deixar de conèixer. En la introducció d'*Arte e ilusión*, explica que el seu propòsit és “reinstaurar nuestro sentimiento de asombro ante la capacidad que tiene el hombre de invocar, mediante formas, líneas, sombreados o colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos «imágenes» o «cuadros».” (2002:7) Gombrich, doncs, recorre a la història de l’art per a trobar la resistència davant l’acumulació visual. Herzog ho fa a través del que podríem denominar una mirada salvatge: desmarcar-se del coneixement de les imatges que donem per suposat i acostar-se al món amb una visió alternativa.

De fet, la noció de salvatgisme i art estan estretament lligats. Robert Bly explica que la recerca de l’home primitiu, el desconegut, s’assembla a la disciplina de l’art i cita els noms de Rembrandt, Picasso, Yeats, Rilke i Bach (1992:18-19). Per altra banda, Claude Lévi-Strauss, en el seu llibre *El pensament salvatge*, considera que el pensament domesticat (civilitzat) i el pensament salvatge poden coexistir, però assegura que “encara es coneixen zones on el pensament salvatge, com les espècies salvatges, es troba relativament protegit: és el cas de l’art, al qual la nostra civilització acorda l’estatut de parc nacional, amb tots els avantatges i inconvenients inherents a una fórmula tan artificial” (1985:257). Des de l’artificialitat del reducte artístic, doncs, Herzog proposa una alternativa: la figura del salvatge davant la civilització i la mirada salvatge davant l’acumulació visual contemporània.

Abans d’iniciar la descripció d’aquesta mirada salvatge volem fer un aclariment. Tal com està plantejat aquest estudi, figura i mirada salvatge no tenen perquè correspondre’s en la diegesi. Tot i que en els casos de Kaspar Hauser i el Hias de *Corazón de cristal* les visions del personatge s’adeqüen al concepte de mirada salvatge que a continuació tractarem d’esbossar, la majoria de figures de Herzog no tenen per què vincular-se amb les imatges de paisatges primigènies o al·lucinògenes característiques del director. En altres paraules: en el seu cinema conviuen figures salvatges i una estètica salvatge, però aquestes no tenen per què estar lligades, ni per qüestions narratives ni de punt de vista. És per això que les dues qüestions poden trobar-se independentment, com ocorre a *Woyzeck* i a *Fata Morgana*: en la primera el protagonista és, com hem vist anteriorment, un salvatge, però hi manquen les imatges irracionals de paisatges; en la segona aquestes dominen el film, però no hi ha cap figura que es pugui reconèixer de manera clara com a salvatge. Els personatges salvatges i la

mirada salvatge poden prendre en el relat direccions completament diferents, però això no vol dir que es tracti de dos elements del tot desconnectats: ambdós responen a una voluntat de qüestionament de la civilització i reivindicació d'un retorn als orígens, ja sigui mitjançant un personatge o una estètica.

2.2 Aparició de la imatge

Davant de la superabundància i repetició d'imatges de la cultura contemporània, un dels objectius més coneguts del cinema de Herzog ha estat cercar imatges noves, filmar llocs on no ha arribat cap altre cineasta, ja sigui el cor de la selva amazònica o les profunditats marines; pel·lícules com *Aguirre, la cólera de Dios*, *La Soufrière* o *Gasherbrum - Der leuchtende Berg* (1985) exploren territoris límit on les càmeres de cinema no han arribat²⁵. Aquesta fascinació visual troba el seu film crepuscular en *Encuentros en el fin del mundo*, on Herzog descobreix que fins i tot l'Antàrtida s'ha començat a colonitzar i necessita contemplar-la des d'un punt de vista fantàstic, com ja havia fet a *Lektionen in Finsternis* i *The Wild Blue Yonder*.

Aquesta fascinació pel registre de la novetat connecta Herzog amb els operadors dels germans Lumière, que amb les seves vistes sobre ciutats d'arreu del món donaven a conèixer imatges en moviment de territoris poc coneguts. En aquest treball no ens interessa tant estudiar aquesta genealogia sinó més aviat observar com Herzog fa servir determinats recursos formals per a recuperar aquesta visió primigènica en què les imatges tenen un valor per si mateixes, un valor sovint oblidat en la cultura visual contemporània. Una seqüència important al respecte és l'inici d'*El país del silencio y la oscuridad*, un dels primers llargmetratges documentals de Herzog.

La pel·lícula comença de la següent manera: sobre un fons negre la veu de la sordcega Fini Straubinger, a qui encara no coneixem, diu: "Veo ante mí una carretera que atraviesa unos campos pelados, con las nubes flotando en lo alto"; seguidament es mostra aquest paisatge en un blanc i negre molt contrastat i canvis de diafragma que fan que la imatge oscil·li entre mantenir-se o desaparèixer, tot recordant visualment els inicis del cinema i les vistes dels Lumière. Es torna a la imatge en negre i la veu diu

²⁵ A vegades Herzog ha confiat la filmació a persones més preparades físicament que ell, com ara Reinhold Messner a *Gasherbrum*.

“Cuando era niña, antes de estar así, vi una competición de salto de esquí. Y hay algo que siempre recuerdo: aquellos hombres surcando el aire. Observaba sus caras. Ojalá pudieran verlo”, i llavors aquest visió es completa amb unes imatges idèntiques a les dels esquiadors de la propera *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner*²⁶. Mentrestant s’han inscrit els títols de crèdit.

L’interès d’aquesta seqüència d’inici radica en què cada visió de Fini és precedida per una imatge negra en què ella anuncia el que properament veurem. El color negre situa l’espectador en la seva ceguesa, és a dir, en l’absència d’imatges d’una cega: ens trobem en l’àmbit dels seus sentits o de la seva memòria recent. En canvi, l’aparició de les imatges del camí o l’esquiador ens trasllada a un record passat, una visualització que ara és impossible. Els plans negres que precedeixen aquestes visions tenen una gran importància: no només les separen entre elles, sinó que també els restitueixen el seu valor com a imatges. L’aparició de llums, formes i, en el segon cas, colors, esdevé més evident si està precedida d’una imatge plana i homogènia; és per això que aquesta entrada en la subjectivitat de la protagonista, que no es repetirà en la resta del documental, manifesta l’objectiu que Herzog sempre ha perseguit en les seves pel·lícules: recuperar la bellesa prístina de les imatges mostrant les coses com si fossin vistes per primera vegada.

Una pel·lícula clau al respecte és *El enigma de Kaspar Hauser*: en aquest film el salvatge té un seguit de visions al·lucinatòries (filmades a Birmània, Irlanda o el Sàhara) en què explica els seus somnis. Aquestes seqüències estan gravades en formats diferents al de la història del film (en 8 mm les imatges de Birmània, per exemple) i tractades posteriorment, i es caracteritzen per un efecte *flicker* producte del format o la ralentització. Per a Brad Prager (2007:69-70), aquest *flicker* aconsegueix una atmosfera onírica que desvincula aquests paisatges de la realitat on viu Kaspar i constitueix un esforç tant d’aquest personatge com de la pel·lícula per a traspasar els límits de la narrativa. L’oscil·lació i la fragilitat que transmet el *flicker*, així com la indefinició en els contorns de les figures, remetien, com la visió de Fini Straubinger a *El país del silencio y la oscuridad*, a un cinema dels orígens que dubta entre el fosc i la realitat, entre la ceguesa i la visió. No en va, Herzog ha parlat d’aquestes imatges dient que en la

²⁶ Novament, aquesta visió no provenia de la protagonista, sinó que fou inventada per Herzog, tot creant un nou lligam entre els seus films.

pel·lícula va procurar mostrar què seria veure per primera vegada un arbre després d'estar somniant durant trenta anys (Herzog 1976:144).

La pel·lícula de Herzog que plasma literalment el concepte d'aparició de les imatges és *Fata Morgana*. Tota la seva primera part, anomenada "La Creació", consisteix en imatges del Sàhara acompanyades de la veu de Lotte Eisner recitant el text del *Popol Vuh*, llibre sagrat dels indis quiche de Guatemala que narra la creació del món. Aquesta creació s'inicia amb plans del cel i el desert buits, on les úniques figures (vehicles, habitacles o humans) apareixen al fons i desdibuixades. Excepte l'atenció que para a les restes d'un avió estavellat, Herzog usa plans que engloben un paisatge desert on les coses i, per tant, les imatges, s'han de començar a crear. Radu Gabrea explica que el motiu del desert (que també apareix a *Signos de vida* o els somnis d'*El enigma de Kaspar Hauser*) és habitual en Herzog i està connectat amb el Desert silenciós del Mestre Eckhart; Gabrea diu que totes les imatges de *Fata Morgana*, incloses les carcasses dels avions o els cadàvers, són imatges nascudes del desert (Gabrea 1986:173-174). Trobem aquí, doncs, la mateixa idea que a les visions de Fini Straubinger a *El país del silencio y la oscuridad*: la negació de les imatges (amb el negre o el desert buit) precedeix la seva aparició, de manera que es formalitza aquesta aparició i per tant se li concedeix una importància. És així com Herzog s'enfronta a l'excés visual de la cultura occidental del segle XX: a l'acumulació ell hi oposa el buit, i allò que l'omple adquireix, doncs, una singularitat, la mateixa que les primeres pel·lícules dels Lumière en la cultura de la seva època.

Un element que dificulta la percepció a *El enigma de Kaspar Hauser*, a banda del *flicker*, és la boira, un motiu visual habitual en el cinema de Herzog i fonamental per a aquest concepte d'aparició de les imatges. Segons Federico Revilla, "La niebla o la bruma simbolizan un estado de indeterminación, que en la técnica cinematográfica pudiera equivaler a los «fundidos»: cuando una realidad se desvanece o por el contrario se configura a partir de unas formas vaporosas" (1990:271). Considerem que la identificació amb les foses és interessant però reduccionista alhora: per una banda, deixa clar que la boira és un recurs per a fer aparèixer o desaparèixer imatges; per l'altra, la boira a l'interior del pla pot dur a terme aquesta mateixa funció sense necessitat de la fosa. Moltes pel·lícules de Herzog comencen amb un paisatge submergit en boira, una boira que, segons Brad Prager en el seu comentari de *Fitzcarraldo*, és primordial, com

si quelcom n'hagués de néixer o s'hagués de veure (2007:36); el rètol inicial reforça aquesta tesi: “Los indios llaman Cayahuari Yacu a esta tierra; esto es, “la tierra donde Dios no acabó la creación”. Creen que sólo cuando desaparezca el hombre, volverá para terminar su obra”. Podem identificar, doncs, aquesta capacitat de la boira per a fer aparèixer o desaparèixer les coses, per a suggerir, en aquest cas, que el paisatge i la imatge estan inacabats.

Ara bé, contràriament a la pintura, el cinema és un art del temps i la variació: malgrat els efectes de simulació del moviment que s'hi apliquin, la boira en la pintura sempre romandrà estàtica i mantindrà intacta l'ambigüitat del paisatge; en canvi, en el cinema, la boira està subjecta al temps i per tant pot moure's, amagant o revelant el que hi ha al darrere. És per això que els casos més interessants en l'ús d'aquest motiu són aquells en què es desplaça: no és casual que Prager, que l'explica amb nombrosos exemples, parli de “cortina metafòrica” (2007:179). Això és el que ocorre, per exemple, a l'inici d'*Aguirre, la cólera de Dios*: la muntanya està coberta per una boira que es va retirant de mica en mica, descobrint la natura i els personatges, que es convertiran en els protagonistes del relat. Si a *El país del silencio y la oscuridad* el negre precedia a les imatges i a *Fata Morgana* ho feia el pla buit, en aquest cas és el blanc de la boira el que deixa pas a l'aparició de figures i paisatges. Prager explica que la pols de *Donde sueñan las verdes hormigas* i el fum negre de *Lektionen in Finsternis* juguen el mateix paper: amaguen el món i serveixen com a metàfora de les veritats ocultes del cinema de Herzog (2007:181). En el cinema europeu de la modernitat és habitual l'ús de la boira com un recurs que deixa pas a les imatges, des dels crèdits d'*El desierto rojo (Il deserto rosso)*, Michelangelo Antonioni, 1964), en què les figures borroses es dibuixen progressivament en un núvol de fum tòxic, fins al passeig nocturn d'*Amarcord* (Federico Fellini, 1973), amb una boira densa on es retallen diverses siluetes que, excepte en el cas d'un brau, no acaben de concretar-se en figures²⁷. En el cinema de Herzog la boira és més física que no pas artificiosa, però remet a la mateixa idea: unes figures s'oculten i la seva aparició adquireix el valor d'epifania.

Corazón de cristal planteja un pas més en la noció de la visió emboirada: Hias contempla el paisatge ple de boira mentre s'inscriuen els títols de crèdit i sonen els cants del conjunt musical Popol Vuh; després, quan ja no hi hagi boira, començaran el seu

²⁷ Pilar Pedraza i Juan López Gandía veuen en l'aparició del brau una epifania (1999:274).

discurs visionari i la cadena d'imatges de muntanyes. En aquesta pel·lícula no només la representació del paisatge es desperta progressivament, com a *Aguirre, la cólera de Dios*, sinó que s'hi representa l'espectador: un salvatge que contempla el món amb la innocència dels sentits reclamada per Zaratustra (Nietzsche 1983:59). La mirada salvatge que Herzog defensa es troba encarnada en aquest personatge que espera pacientment que la boira es retiri per a veure la imatge de la natura.

2.3 Entre la realitat i el somni

Tornem ara a la definició del motiu de la boira que fa Revilla. El primer que diu és que la boira simbolitza un estat d'indeterminació, que prèviament hem matisat en el cas del cinema, tot vinculant-ho als conceptes d'aparició i desaparició. Per a continuar esbossant una definició de mirada salvatge necessitem separar-nos d'aquesta dicotomia i considerar la boira com un estat d'indeterminació perpetu, tal com ocorre en la pintura. Rafael Argullol, a *La atracció del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, descriu la progressiva imposició de la boira en la pintura, des de la claredat i lluminositat de la pintura medieval fins a l'abstracció de l'obra de Turner. Argullol defensa que l'emboirament del paisatge és sinònim d'una relació amb la natura que ha perdut la nitidesa per a tornar-se misteriosa, problemàtica i ambigua. Caspar David Friedrich diu que “Un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita la imaginación (...). El ojo y la imaginación se sienten generalmente más atraídos por lo vaporoso y lejano que por lo que se ofrece próximo y claro a la mirada” (citat per Argullol 1983:110). És per això que la boira es converteix en un element que retorna a la imatge la seva importància: per una banda, en singularitza l'aparició, i per l'altra, la connota amb un misteri que incita la imaginació. Aquest estat d'incertesa visual s'oposaria, per exemple, a les imatges suposadament realistes que, per a Baudrillard, acaben suplantant la pròpia realitat. En la seva crítica al directe televisiu, el teòric francès diu: “El mismo espejismo de progreso que cuando apareció el cine sonoro y en color: con cada etapa de este progreso nos hemos ido alejando de la intensidad imaginativa de la imagen. Cuanto más nos acercamos supuestamente a la realidad (o a la verdad), más nos alejamos de ella, puesto que no existe. Cuanto más nos acercamos al tiempo real del acontecimiento, más caemos en el espejismo de lo virtual” (1991:48-

49). El misteri de les imatges boiroses es trobaria al pol oposat d'aquesta suposada realitat: la mirada salvatge es caracteritza, com veurem a continuació, per una ambigüitat constant que oscil·la entre el somni i la realitat, i que no es deixa dur pel miratge de progrés d'una imatge perfectament nítida.

Una de les imatges més misterioses de *Stroszek* és el pla en què el protagonista, a punt d'abandonar la presó, mira a l'exterior des de la finestra de la cel·la i a través d'una bossa d'aigua: el resultat són uns personatges treballant amb unes pales i un vehicle passant, però tot queda reduït a siluetes en una mena de boira grisa; la melodia misteriosa de les notes de xilòfon, que és la mateixa que sonarà quan pugi al gratacel, accentua tant el component fantasmal de la imatge com una idea d'ingenuïtat infantil a l'hora de contemplar el món, de veure les coses per primera vegada. Hi ha en aquesta imatge el misteri i l'ambigüitat de què parlava Friedrich, tot i que en aquest cas al fenomen meteorològic natural se li suma una pròtesi artificial. Aquesta seqüència, desconnectada de la resta del film, és gairebé una declaració d'intencions per part de Herzog, ja que descriu el procés creatiu del seu cinema: convertir la matèria prima bruta de les imatges en la mirada del salvatge mitjançant el filtre de la subjectivitat.

Paul Virilio comença un dels capítols del seu assaig *La máquina de visión* amb el cas de la pel·lícula *El gegant* (*Der Riese*, Michael Klier, 1984), que es va endur el Gran Premi a la Segona Mostra Internacional de Vídeo de Montbéliard tot i consistir, exclusivament, en un muntatge d'imatges registrades per càmeres de videovigilància. L'autor francès assenyala que, tal com en el reportatge d'actualitat el *cameraman* era l'únic testimoni implicat en el procés de documentació, en les imatges registrades per càmeres de videovigilància aquesta figura desapareix: “Este solemne adiós al hombre de detrás de la cámara, esta desaparición total de la subjetividad visual en el seno de un efecto técnico ambiente, especie de pancinema permanente, convierte, aunque lo ignoremos, a nuestros actos más corrientes en actos de cine”; ja no es tracta, doncs, de mecanismes de simulació, sinó de substitució: la realitat i la imatge es confonen. (Virilio 1989:63) De tota manera, en aquest estudi no ens interessa tant la idea de la hiperealitat com la de la despersonalització. Més endavant en el mateix assaig, Virilio parteix de la frase de Paul Klee “ahora los objetos me perciben” per a parlar de la “visiònica” i la possibilitat d'obtenir una visió sense mirada, és a dir, un registre de la realitat en què la interpretació o l'anàlisi del que es veu no corresponguin a una persona,

sinó a una màquina. Sota els conceptes d'automatització de la percepció o industrialització de la visió l'autor subratlla la idea d'una mirada videogràfica absolutament despersonalitzada (1989:77).

Aquesta reflexió es pot interpretar en sentit ampli si recuperem la idea de l'excés d'imatges i la resistència de l'art. Quan Gombrich compara el disseny d'un paquet de cereals amb Giotto està clar que prefereix el segon, i quan Herzog critica que totes les imatges del Grand Canyon siguin iguals demana, implícitament, visions noves i personals sobre els mateixos motius. Davant de les versions convencionals i estandarditzades d'un audiovisual pràcticament convertit en màquina de visió industrialitzada, el director alemany proposa una mirada extremadament subjectiva, que respon més a l'expressió interior que a la convenció. És amb aquesta aposta per la irracionalitat com vol trobar imatges noves o, més aviat, visions noves sobre el món, que el presentin tan emboirat, confús i obert a la imaginació com un quadre de Turner. No volem dir amb això que tota mirada imaginativa i personal sobre el món s'hagi de considerar salvatge, però sí que tota mirada salvatge, en oposició a la racionalitat de la màquina de visió, és necessàriament subjectiva.

Un exemple clar es troba a *Lektionen in Finsternis*, un recorregut pels paisatges de la primera Guerra del Golf convertida en un apocalipsi. La càmera sobrevola el desert i els pous de petroli acompanyada d'una veu en off que identifiquem amb la d'un alienígena sobre la Terra, o amb la d'un humà veient un altre planeta; l'interès per les ruïnes, el foc i la destrucció, que Herzog compara amb obres de Dante, Goya, Brueghel i El Bosco, dóna una versió de la guerra completament diferent a la retransmesa en directe per la CNN, les imatges de la qual ocupen un dels episodis de la pel·lícula. Es produeix una paradoxa interessant: aquestes imatges teòricament informatives són borroses i molt confuses, mentre que el relat subjectiu i estilitzat que construeix Herzog dibuixa un panorama apocalíptic que, tot i el seu caràcter de ficció, transmet una idea més clara sobre l'univers bèl·lic. Brad Prager considera que la diferència bàsica entre els dos tipus d'imatges, ambdós mediats, és el ritme, i Nadia Bozak assenyala que la lentitud de la pel·lícula de Herzog és una resposta a la urgència del directe de la CNN (Prager 2007:181). És per aquests motius que *Lektionen in Finsternis* remet a *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, de Baudrillard, i a la seva crítica del directe

televisiu; la pel·lícula es converteix en una versió fantàstica de la guerra televisada criticada tant pel director alemany com pel teòric francès.

Aquesta dicotomia entre la representació fidedigna i la reconstrucció artística ja es troba en les declaracions de Paul Gauguin, un artista amb qui Herzog manté nombrosos punts de contacte. Gauguin va viure el debat entre la fotografia i l'art, entre la pretesa realitat i la imaginació, i va respondre de la següent manera: “¡La naturaleza! ¡La verdad! No es más Rembrandt que Rafael, ni Botticelli que Bouguereau. ¿Sabe usted cuál será en breve el colmo de la verdad? La fotografía, cuando reproduzca los colores, lo cual no tardará. ¡Y usted querría que un hombre inteligente sudase durante meses para dar la ilusión de hacerlo tan bien como una pequeña máquina!” (Gauguin 2000:136). El pintor francès assegurava que si la fotografia havia permès descriure el moviment d'un cavall, ell pretenia retrocedir fins al cavallet de la seva infantesa: “Hombres de ciencia, disculpen a estos pobres artistas que se han quedado en la infancia, si no por piedad, al menos por amor a las flores y a los perfumes embriagadores ya que, con frecuencia, se les parecen” (Gauguin 2000:156). És així com Gauguin va voler retrocedir fins a una visió primigènia del món, alliberada dels imperatius culturals, és a dir, a una mirada salvatge que li permetés contemplar la realitat més enllà de la fidelitat de la impressió fotogràfica, de la mateixa manera que Herzog reivindica un cinema documental que transcendeixi el que ell denomina la “veritat del comptable” (Cronin 2002:239-240). Per a defensar aquestes idees Herzog va escriure la Declaració de Minnesota, on criticava el *cinéma vérité*, tot dient que només transmetia una veritat superficial. El subtítol d'aquesta declaració és precisament *Lessons of Darkness*, que remet al seu film anterior (*Lektionen in Finsternis*), de manera que se subratlla la seva voluntat de combatre una pretesa realitat visual mitjançant l'estilització i la fantasia. Es tracta de la mirada salvatge encara imaginativa davant de les màquines de visió automatitzades i despersonalitzades definides per Virilio.

La contemplació del món com a mescla de realitat i ficció té un precedent fonamental en la història del salvatge europeu: Jean-Jacques Rousseau. A *Las ensoñaciones del paseante solitario*, com el seu nom indica, el contacte amb la natura provoca un estat intermedi entre el món i el somni. En el seu pròleg, Mauro Armijo assenyala que per a Rousseau el terme original “*rêverie*” és polivalent i fa referència tant a un estat contemplatiu gairebé místic com a una meditació racional (1988:8); ens

interessa el primer, que el mateix Rousseau defineix en els *Diàlogos*: “en la ensoñación no se es activo. Las imágenes se pintan en el cerebro, se combinan como en el sueño, sin el concurso de la voluntad; se deja a todo esto seguir su marcha, y se goza de ello sin actuar” (citada per Armiño 1988:8). En el cinquè passeig Rousseau descriu el procés de despertar després d’un ensonyament, assegurant que assimila tot el que l’envolta a les seves ficcions, de manera que no sap discernir la separació entre realitat i fantasia (1988:93-94). El mateix es pot trobar en la relació amb els vegetals que hem assenyalat prèviament en parlar de la connexió entre científic i home salvatge. En els passeigs de Rousseau, com en els viatges de Gauguin, és possible identificar una fugida física de la civilització paral·lela a una fugida psicològica, al·lucinatòria, que s’oblida de la veritat racional.

En aquest sentit, *Fata Morgana* és una pel·lícula essencial. En una entrevista de 1975 a *Positif*, Herzog comentava a Gérald Legrand: “cada noche mientras dormía en el desierto, ignoraba lo que iba a rodar al día siguiente. Era como una alucinación. Cuando la película estuvo acabada, sabía que la había realizado, pero estaba perplejo. Durante el rodaje no me hice preguntas, me dejé llevar; no pensé en la estructura, abrí los ojos y los oídos. Durante el montaje hice lo mismo... Hay un orden, una estructura, pero no fueron previstas. Eran el orden y el desorden de mi estado en ese momento, de mi desesperación del momento.” (citada a Weinrichter 2007:210-211). *Fata Morgana* és una successió d’imatges sense un ordre racional clar, excepte el relat de creació narrat per Lotte Eisner a la primera part del film. Paisatges, avions estavellats, nens, exploradors, així com músiques d’origen molt divers (Händel, Mozart o Leonard Cohen) componen una pel·lícula que a la vegada és un documental sobre el desert i un film de ciència-ficció, una crònica al·lucinada de la natura, tal com en els ensonyaments de Rousseau es desdibuixava la línia entre la realitat i el somni. No en va, *Fata Morgana* en alemany significa “miratges”, perquè mostra paisatges on és possible veure més enllà dels límits de la realitat.

El concepte d’irracionalitat en el cinema de Herzog troba precedents i connexions clars en diversos camps. Si recuperem la teoria antropològica de Lucien Lévy-Bruhl podem descobrir un vincle clar entre aquesta visió irracional del món i el pensament salvatge. Lévy-Bruhl diferencia la mentalitat primitiva i la civilitzada dient, entre altres coses, que la primera és pre-lògica, d’orientació mística (els objectes es

veuen com a esperits que no poden ser percebuts pels sentits) i no objectiva (els somnis i les visions tenen el mateix pes que les percepcions quotidianes). En definitiva, per a Lévy-Bruhl el pensament salvatge mescla la percepció del món amb la imaginació humana i el conscient amb l'inconscient (Robin Horton citat per Josep R. Llobera al pròleg de Lévi-Strauss 1985:10). Aquesta teoria actualment està desacreditada per les seves connotacions racistes, però dibuixa clarament la noció d'una mirada pre-cultural cercada per artistes com Gauguin; no en va, aquest viatjà a la Polinèsia per a estudiar l'art dels pobles autòctons: “La savia, la encontrará siempre en las artes primitivas (en las artes dentro de la civilización plena, nada, simples repeticiones)” (Gauguin 2000:158).

Lourdes Méndez diu que a finals del segle XIX l'art avantguardista havia de ser primitiu o no ser, però que l'interès dels artistes no era tant etnogràfic com exploratori de la seva pròpia naturalesa. En fa una descripció que encaixa perfectament amb Herzog: “estos artistas, que optarán por romper con la escala naturalista y por expresarse mediante líneas, colores y formas de gran sencillez, se concebirán a sí mismos como una especie de “salvajes” dotados de un gran potencial creativo y capaces de expresarlo de una manera directa, pura, o sea, “primitiva”. Así, la vuelta a la naturaleza -campestre o exótica-, ayudará al artista a llevar a buen fin un viaje subjetivo que le permitirá supuestamente vivir experiencias puras y naturales, liberar su creatividad y expresarla artísticamente” (2003:28).

És per això que a finals del segle XIX i principis del XX els artistes no només es van interessar per l'art primitiu, sinó també per les manifestacions artístiques d'éssers humans amb estats de consciència pre-racionals o no racionals, com ara nens o malalts mentals. André Breton va escriure una carta a les clíniques psiquiàtriques legitimant les concepcions de la realitat dels boigs, i més endavant Jean Dubuffet identificà l'art brut amb el dels esquizofrènics. L'experimentació amb drogues o l'escriptura automàtica eren mètodes per a acostar-se a un tipus d'art alliberat de les convencions culturals, la lògica i la realitat. Hildegard Elisabeth Keller, en el seu text *ABUNDANCIA: Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX* (dins de Cirlot i Vega 2006), explica aquest trajecte i inscriu aquesta tendència de l'art avantguardista dins de la tradició mística. Keller diu que, tal com els textos de les monges Mechthild von Magdeburg i Hildegard von Bingen s'atribuïen a Déu i eren producte d'estats

d'illuminació, l'art de principis del segle XX va cercar un retorn als orígens buscant imatges no racionals amagades sota la consciència.

Òbviament, en el seu estudi de la mística renana aplicada a les pel·lícules de Herzog, Radu Gabrea parla d'aquesta condició irracional i visionària dient que el seu cinema no és només una recerca del somni o les visions, sinó que és en si mateix profundament visionari (1986:100). Assenyala que el principal punt de connexió amb la mística és la idea d'èxtasi, del qual cita la següent definició: "Estat d'una persona que es troba sostreta al món sensible. En psiquiatria, estat mental passatger, durant el qual el malalt és separat del món exterior i experimenta una sensació de joia intensa en què l'objecte variable és freqüentment eròtic o religiós" (1986:85). Gabrea considera que les pel·lícules de Herzog es poden considerar una successió de *visions comentades per l'autor* que ell vincula als sermons del Mestre Eckhart i a les visions de Hildegard von Bingen, fins al punt que a *Corazón de cristal* gairebé hi ha una identitat entre les visions de Hias i les d'aquesta monja mística (1986:101).

L'objecte d'aquestes visions és moltes vegades el paisatge. Gabrea explica que els paisatges de Herzog no només són descoberts, sinó també transformats per l'imaginari, tot convertint-se en el que els romàntics anomenaven "paisatges d'ànima": l'ésser es projecta cap al món vist i el transforma (1986:183). Herzog sempre diu que en les seves pel·lícules vol plasmar paisatges interiors, com ara la jungla d'*Aguirre, la cólera de Dios*, el desert de *Fata Morgana* o el mandala de *La rueda del tiempo (Wheel of Time, 2003)*; a vegades, l'estat de la natura està directament vinculat amb la personalitat dels seus protagonistes, com ocorre a *Grizzly Man*, en què la seva veu narradora suggereix que el paisatge gelat escarpat que separa Timothy Treadwell de la civilització és una metàfora del caos de l'ànima de l'ecologista²⁸. Aquesta voluntat de plasmar paisatges interiors és el que el connecta amb el pintor romàntic Caspar David Friedrich (Cronin 2002:136): quadres com *Monjo vora el mar* o *El caminant davant del mar de boira* presenten personatges davant un horitzó violent o misteriós que reflecteix una agitació mental o bé un estat de malenconia. Analògicament Friedrich és molt

²⁸ El paisatge com a projecció de l'interior és una constant en tota la història del cinema que, en el cas de Herzog, es troba especialment subratllada. Un dels exemples més recents és la darrera pel·lícula d'Agnès Varda, *Les plages d'Agnès* (2008), que parteix, des d'unes coordenades estètiques completament diferents, del mateix principi. A l'inici del documental, la veterana cineasta diu que si poguéssim obrir les persones trobaríem paisatges, i que en el seu cas serien platges.

proper a Herzog i és senzill establir paral·lelismes visuals entre les obres anteriors i les seves pel·lícules. De tota manera podem trobar altres connexions pictòriques en el seu univers. Una d'elles, com ja hem vist en parlar de la boira, és la vinculació que té amb William Turner, que per a Argullol porta al límit la concepció del paisatge emboirat misteriós i posa la imaginació i la subjectivitat en primer terme: “El Yo turneriano, que comparte el vigor del Yo romántico, tiende a crear un mundo imaginario -es decir, el más real desde un punto de vista romántico- en el que se refleje la verdadera relación entre el hombre y la Naturaleza” (1983:114). Com en Friedrich i en Herzog, en l'obra de Turner el paisatge es converteix en una projecció de l'estat interior, de la subjectivitat, que és més verídica que la imitació realista de les aparences exteriors.

Ara bé, probablement el pintor que més s'acosta a l'esperit de Herzog és Paul Gauguin. Gauguin, admirador de Turner, és contrari a una representació realista del paisatge: “como estas luces se muestran en el paisaje de forma uniforme, matemática, monótona, regulada por la ley de la radiación, como acaparan todos los colores para sustituirlos por el suyo, resulta que la riqueza de armonías, de efectos, desaparece, está aprisionada en un molde uniforme. ¿Cuál sería, pues, su equivalente? ¡El color puro! Y es preciso sacrificarle todo. (...) para establecer la equivalencia es preciso (ya que su lienzo es más pequeño que la naturaleza) poner un verde más verde que el de la naturaleza. Y ésta es la verdad de la mentira. De este modo, su cuadro, iluminado por medio de un subterfugio, de una mentira, será real ya que dará la sensación de una cosa verdadera (luz, fuerza y grandeza), tan variada en armonías como usted pueda desear” (Gauguin 2000:171). Gauguin, com el seu contemporani Van Gogh, porta a l'extrem la subjectivització del paisatge, i ho fa mitjançant el color: des dels tons saturats d'*Els Camps Elisis d'Arles* fins a la platja rosa i l'aigua multicolor d'*El dia dels déus*, en l'obra de Gauguin el paisatge perd els seus atributs realistes per a transmetre emocions interiors lligades al color. Aquest es posa en primer terme i s'oposa a la perfecció matemàtica en favor de recursos que volen recuperar l'energia de la visió real. Hi ha en aquesta voluntat una nova mirada sobre el món, una mirada salvatge aliena a qualsevol restricció cultural que desembocarà en el moviment fauvista, el nom del qual prové del francès “fauve”, que significativament vol dir “fera”.

En el cas de Herzog aquesta manipulació dels tons cromàtics es produeix de forma evident a *El enigma de Kaspar Hauser*: les visions que descriu Kaspar estan

tractades amb diferents procediments que, per a Alfonso Crespo, suposen un “excés de maquillatge” que les converteix gairebé en representacions pictòriques (2008:94). Les visions del salvatge se singularitzen dins del relat per aquestes característiques formals i suggereixen que veu el món des d’un prisma diferent, com ocorre també en la representació d’alguns paisatges a *Corazón de cristal*²⁹. En la confusió d’aquestes imatges trobem una resposta al realisme brut i una plasmació de la irracionalitat teoritzada per Lévy-Bruhl i reivindicada per Rousseau, Friedrich, Turner i Gauguin.

De tota manera, creiem que en el cinema de Herzog el treball del color de Gauguin pot adquirir una altra forma. Per a explicar-ho, val la pena reproduir el següent text del pintor francès: “El color, siendo como es enigmático, en las sensaciones que nos proporciona, no puede utilizarse, lógicamente, más que de forma enigmática, cada vez que lo utilicemos, no para dibujar, sino para dar las sensaciones musicales que se desprenden de él mismo, de su propia naturaleza, de su fuerza interior, misteriosa, enigmática. El símbolo se crea por medio de armonías inteligentes. El color, que es vibración, como la música, alcanza lo que hay de más general y más vago en la naturaleza: su fuerza interior” (Gauguin 2000:172). Aquesta analogia entre el color i la música es troba en altres textos de Gauguin i permet aproximar-nos millor als paisatges de Herzog: molt sovint és la música la que els dóna la dimensió subjectiva i permet restituir per a l’espectador la seva grandesa perduda. La banda sonora es converteix, d’aquesta manera, en la que atorga a la natura el misteri propi d’una primera mirada.

Vladimir Jankélévitch justifica el títol del seu assaig *La música y lo inefable* dient que el misteri musical no és allò indicible (allò sobre el qual no hi ha res a dir, com ara la mort), sinó l’inefable, que és “inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir. Éste es el insondable misterio de Dios, en el inexpugnable misterio del amor, que es el misterio poético por excelencia” (2005:118). La projecció en el paisatge d’aquest misteri és la principal tasca de la música en el cinema de Herzog: el món perd el seu estatut clar i realista quan és acompanyat per la música. Un exemple és la banda sonora d’*Aguirre, la cólera de Dios*: Florian Fricke,

²⁹ Deleuze parla de *Corazón de cristal* fent referència a les “imatges-cristall”, que són aquelles en què no es pot discernir el real de l’imaginari o l’actual del virtual; això es pot aplicar perfectament a les seves imatges i a aquesta confusió entre realitat i somni que estem esbossant (1987:105). Deleuze considera que aquesta és una característica objectiva de determinades imatges, dobles per naturalesa, mentre que nosaltres ho abordem des del triomf de la subjectivitat.

líder del grup musical Popol Vuh, va elaborar una música de cors amb un instrument anomenat *choir-organ* (traduïble com “cor-òrgan”). Herzog descriu d’aquesta manera la seva feina: “Florian era sempre capaç de crear una música que crec que ajuda les audiències a visualitzar alguna cosa amagada en les imatges de la pantalla, i també en les nostres pròpies ànimes. A *Aguirre, la cólera de Dios* jo volia un cor que sonés fora d’aquest món, com quan jo era nen i caminava de nit, pensant que les estrelles cantaven” (Cronin 2002:256). L’ús de la música respon a la finalitat de connotar el paisatge i tornar-lo misteriós; és amb aquest misteri que Herzog vol mostrar el món tal com si fos vist per primera vegada, com el veu el nen que s’hi endinsa sense saber res.

Moltes vegades aquest misteri es torna, tal com assenyalava la cita de Jankélévitch, respecte religiós. Un cas clar el constitueix *Glocken aus der Tiefe*, en què els paisatges s’acompanyen amb els cors dels fidels i adquireixen un valor espiritual. Ara bé, els millors casos són aquells en principi desvinculats de la religió. Per exemple, a *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner*, la peça de Popol Vuh que acompanya els salts de l’esquiador no només subratlla la idea de buit (no es tracta d’una melodia, sinó d’unes poques notes), sinó també el misteri amb què s’enfronta el personatge; en aquest cas la música aïlla de les limitacions del món real i constitueix una fuga cap a territoris inexplorats. Brad Prager assegura que el tema musical recorda als cors d’una catedral i vincula l’èxtasi atlètic amb l’èxtasi religiós (2007:24). L’elevació cap al cel que experimenta el personatge seria una altra manera de subratllar la dimensió mística de la seva pràctica esportiva.

Un altre cas interessant el constitueix *The Wild Blue Yonder*, on la banda sonora està formada per una combinació de la música del violoncel·lista de jazz holandès Ernst Reijseger, la vocalista senegalesa Mola Sylla, que canta en wolof, i el cor sard Tenore e Cuncordu de Orisei. La naturalesa religiosa d’aquests cors converteix els escenaris, que ja de per si tenen connotacions sagrades (un d’aquests llocs s’anomena la “Catedral Blava”), gairebé en temples on Herzog rendeix culte a la natura des d’una visió mística; com assegura Antonio Weinrichter sobre la filmografia del cineasta, “la música trascendentaliza el paisaje y crea “atmósferas” que trascienden la realidad física para alcanzar el gran éxtasis del cineasta Herzog” (2007:75). El mateix ocorre amb els cors d’*Encuentros en el fin del mundo*, que reproduïxen algunes peces de *Glocken aus der Tiefe*: la seva combinació amb el paisatge o les imatges de la natura fa que aquestes

adquireixin una dimensió transcendent i misteriosa. Aquest darrer adjectiu és essencial, ja que quan aquesta música sacra es posa al servei del poder deixa de tenir interès per a Herzog; com diu Kaspar a *El enigma de Kaspar Hauser*, els cors de l'església i la veu del pastor li semblen udols, i no pas en el sentit de clams de la natura, sinó de llenguatges perillosos. Les hereves d'aquests cants seran, òbviament, les cançons *kitsch* del programa religiós de *Glaube und Währung*.

En les darreres pàgines hem vist com la irracionalitat ocupa un lloc essencial en la posada en escena de Herzog, i com aquest tret defineix la mirada salvatge que estem intentant esbossar. Es tracta de la resposta del director alemany al pretès realisme de les imatges contemporànies i a la seva progressiva despersonalització, teoritzada per Virilio a *La màquina de visió*; proposar una mirada subjectiva i fantàstica respon al seu intent de retornar a les imatges el poder que havien tingut inicialment. Si els procediments d'aparició eren una crítica a la seva superabundància, la confusió entre realitat i al·lucinació és una alternativa a la seva creixent homogeneïtat.

2.4 Reivindicació de la forma pura

2.4.1 El retorn de la forma

En el seu assaig *Abstracció i empatia* (original de 1908), Wilhelm Worringer considera la motivació artística amb el terme d'Alois Riegl "voluntat artística absoluta", que defineix així: "aquella exigència latent interior que, totalment independent de l'objecte i del mode de la creació, existeix per ella mateixa i es comporta com un desig de forma. És el factor elemental de tota concepció artística; i tota obra d'art és, en virtut del seu ens més intern, tan sols una objectivació d'aquesta voluntat artística que ja existeix *a priori*" (1987:49). Worringer considera que el valor d'una obra d'art radica en les necessitats psíquiques que satisfà; aquestes necessitats, que per a ell són necessitats d'estil, estan determinades per una sensibilitat universal, l'estat psíquic en el qual la humanitat es troba davant del Cosmos (1987:52-53). Com hem vist prèviament, la relació entre la humanitat i el món en la nostra contemporaneïtat està totalment mediatitzada per les imatges, i la solució que proposa Herzog és, com en Sontag, una ecologia visual.

A *La màquina de visió* Paul Virilio diu que el més interessant de les primeres fotografies no són les figures que hi apareixen, sinó la impressió de la llum: “La placa heliogràfica aspira menys a mostrar los cuerpos reunidos que a dejarse «impresionar», a captar las señales transmitidas por la alternancia de la luz y la sombra, de los días y las noches, del buen tiempo y del malo, de esta «débil luminosidad otoñal» que tanto molesta a Niepce en sus trabajos.” (1989:31). Retornar el valor a aquestes formes serà la solució que adoptarà la mirada salvatge que procurem definir.

En el seu assaig Worringer parla de la forma fent referència a l'estat psicològic de l'home primitiu davant del món. Per al teòric alemany al principi l'home es troba perdut davant de l'univers, ja que no entén els seus fenòmens, i això li genera una desconfiança cap al món. Progressivament adquireix una seguretat gràcies a l'experiència i el racionalisme, però aquesta seguretat finalment es revela falsa i reneix la desconfiança cap al món: “la història sencera del coneixement espiritual i del domini intel·lectual sobre l'univers ens sembla un desplegament infructuós de forces, un girar en cercle absurd. Llavors ens pren una amarga necessitat de veure l'altra cara de l'esdevenir. En aquest punt observem que amb el progrés de l'esperit el panorama del món s'ha tornat més trivial i buit, que aquest progrés s'ha hagut de pagar de mica en mica amb l'atròfia de l'òrgan innat en la persona que li permet sentir la insondabilitat de les coses -el misteri de la vida” (1987:156). Aquesta descripció de la història occidental s'ajusta perfectament amb la reivindicació del mite de l'home salvatge: el domini de la natura per part de la civilització s'ha revelat inútil i el salvatge vol retornar als orígens, a una situació més contemplativa que no pas explotadora.

Worringer vincula aquest trajecte amb la història de l'art. A la seguretat davant del món li correspon l'impuls d'empatia, la identificació: la bellesa es troba en l'orgànic i la relació amb el món és panteista; les representacions visuals que hi corresponen són naturalistes o realistes. En canvi, a la inseguretat davant de la natura li correspon l'impuls d'abstracció, un interès per “la cosa en si”, que vol aïllar les formes geomètriques de l'arbitrarietat de l'entorn per a trobar tranquil·litat enmig de la inquietud del món; en aquest cas hi ha un interès per l'inorgànic i el valor absolut de les

formes, que condueix a la noció d'estil en lloc del naturalisme³⁰. En l'evolució de l'home, doncs, trobaríem uns inicis artístics en l'abstracció, que gràcies a la falsa seguretat davant del món esdevindria realisme, per a finalment retornar a aquesta abstracció lligada al respecte per l'univers que l'envolta.

No volem seguir al peu de la lletra la teoria de Worringer, ja que algunes de les idees que planteja, com ara la separació radical entre forma orgànica i abstracció, òbviament es poden qüestionar i reformular 100 anys després de la seva publicació. De tota manera, tot i la seva excessiva radicalitat, la dicotomia que planteja és molt interessant per al nostre estudi: per una banda, la representació realista, pròpia de la civilització; per l'altra, l'abstracció de la forma, pròpia dels orígens primitius de la humanitat. Worringer demana una alternativa en el camp de les imatges que parteixi d'un qüestionament de la societat i s'endinsi en un retorn als modes primitius i una preeminència de la forma per sobre del realisme o la interpretació. I precisament en aquestes coordenades volem plantejar un tercer aspecte de la mirada salvatge de Herzog que considerem essencial: la percepció de la forma abstracta com a recuperació d'una mirada pre-cultural sobre el món.

2.4.2 Formes canviants

Herzog creu que la seqüència més interessant de *Los médicos voladores de África Oriental (Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika, 1969)*, un documental que ell considera un *Gebrauchsfilm* (un encàrrec), és aquella en què diversos treballadors autòctons se sotmeten a una prova de les seves capacitats perceptives: se'ls mostra una sèrie de dibuixos on han de dir quin d'ells està girat i assenyalar on veuen un ull. El resultat és que la meitat no reconeixen el dibuix girat i dos terços no identifiquen el dibuix ampliat d'un ull com a tal. La tesi de la pel·lícula és que els africans tenen una forma diferent de veure la realitat i representar-la, excepte aquells que, a causa d'una educació d'importació occidental, ja han accedit als llibres de text d'origen europeu. Com ja hem dit prèviament, en aquest estudi volem desmarcar-nos de la visió que dona el cinema de Herzog dels indígenes d'altres països, però hem decidit partir d'aquesta

³⁰ Worringer diferencia entre cultures occidentals i cultures orientals, tot assegurant que les segones es caracteritzen per un major respecte pel Cosmos i una major espiritualitat i que, per tant, es mouen en la segona línia d'aquesta dicotomia.

seqüència perquè és molt significativa pel que fa a l'acte de veure. *Los médicos voladores de África Oriental* suggereix que les representacions visuals que fem de la realitat són culturals i, per tant, arbitràries, i que la forma de veure el món, les percepcions humanes, depenen en gran mesura de l'educació.

Un dels textos cabdals al respecte és *Ver y no ver*, d'Oliver Sacks, inclòs en el seu llibre *Un antropólogo en Marte*. *Ver y no ver* explica la història verídica de Virgil, un home pràcticament cec des dels primers anys de vida que és operat i recupera la visió. Malgrat les expectatives inicials, aquest canvi li suposarà una experiència traumàtica, ja que la seva manca d'educació visual li provoca una incapacitat perceptiva o agnòsia: és mentalment cec, ja que pot veure però no desxifrar allò que veu. L'educació i l'experiència, doncs, juguen un paper fonamental en l'aprenentatge perceptiu. La mateixa importància se'ls atorga a *El país del silencio y la oscuridad*, en què els sordcecs motivats pels seus familiars aconsegueixen comunicar-se amb el món exterior, mentre que els que resten abandonats es tanquen perpètuament en si mateixos; no en va, Sacks fou un ferm defensor del documental de Herzog quan aquest fou acusat d'exploitar els discapacitats (Cronin 2002:75-76). L'educació és, doncs, fonamental per a entendre les dues obres: en el documental de Herzog els sordcecs no educats, com el jove Vladimir Kokol, es converteixen en individus aïllats, salvatges dins de la societat; en el text de Sacks és la mirada la que no està educada, a causa de la ceguesa gairebé total, i és per això que es converteix en una mirada salvatge.

Quan Herzog parla de Kaspar Hauser diu el següent: "L'autèntica pregunta és potser antropològica: què li passa a un home que s'ha estavellat en el nostre planeta sense educació ni cultura? Què sent? Què veu? Com han de ser un arbre o un cavall per a un nouvingut així? I com serà tractat?" Immediatament després d'aquesta pregunta l'entrevistador Paul Cronin compara el Virgil del text de Sacks amb Kaspar (Cronin 2002:115). Els dos personatges suggereixen que la mirada salvatge no és només la que descobreix el món, o que el veu des de la irracionalitat, sinó també aquella que no sap assimilar les formes a un contingut perquè no en té experiència.

El fonament de la teoria empirista sobre la percepció és que el coneixement es construeix progressivament amb l'experiència i que les sensacions en brut del món exterior es tornen percepcions gràcies al treball de la ment (Gombrich 2002:251). Un

dels seus principals assaigs és *New Theory of Vision*, de George Berkeley, que, segons Gombrich, influiria en dos teòrics posteriors que han estudiat la qüestió de la innocència de la mirada en l'art: John Ruskin i Roger Fry. Les teories d'aquests autors es basen en la idea que l'artista ha d'oblidar tot aquell coneixement conceptual que té sobre la realitat per a veure el món des d'un ull sense condicionants; Fry diu que la història de l'art es pot resumir com la història gradual del descobriment de les aparences (Gombrich 2002:246), és a dir, la pèrdua dels esquemes i els conceptes en favor de les impressions, i considera que l'impressionisme és el descobriment final d'aquestes aparences (2002:50). Per la seva banda, Ruskin escriu el 1856: “La percepció de la Forma sòlida es enteramente resultado de la experiencia. No vemos más que colores planos; y sólo gracias a una serie de experimentos descubrimos que una mancha de negro o gris indica la parte en sombra de una sustancia sòlida, o que un color débil indica que el objeto en que aparece está lejos. Todo el poderío técnico de la pintura depende de que recobremos lo que pudiera llamarse *la inocencia del ojo*, o sea una especie de percepción infantil de esas manchas planas de color, meramente en cuanto tales, sin conciencia de lo que significan, como las vería un ciego si de pronto recobrarla la vista” (Gombrich 2002:250). La connexió d'aquestes teories amb el relat de Sacks és evident: quan treuen les benes a Virgil després de l'operació en què ha recuperat la vista, el que veu es descriu dient que “Había luz, había movimiento, había color, todo mezclado, todo sin sentido, en una mancha” (Sacks 1997:151-152). En els dos casos, a més, retrobem la confusió davant un món caòtic que sentien els homes primitius segons la teoria de Wilhelm Worringer; per això els casos d'abstracció visual que comentarem a continuació no són, com diu el teòric alemany, producte d'una voluntat de tranquil·litat davant la confusió del món, sinó que es tracta precisament de l'expressió d'aquesta confusió.

En el cinema de Herzog són molt freqüents les imatges del paisatge convertit en taques. Un exemple clar és el pla final de *Gasherbrum*, consistent en la silueta negra d'unes muntanyes embolcallades per núvols foscos sobre un fons blanc. La imatge està accelerada, de manera que és possible veure l'evolució dels núvols, que progressivament van desdibuixant el contorn d'alguns pics i es confonen amb ells. Trobem aquí un exemple molt clar de la impressió turneriana de què parla Argullol per a definir el treball del pintor anglès sobre el paisatge: la imatge es difumina i es

destrueix, la natura queda dominada per categories abstractes: “*la nitidez, la delimitación, la inmutabilidad han sido sustituidas por la liberación de la luz, por la desimaginación y por la abstracción*” (1983:114). Es tracta, també, d’una regressió en el procés d’aprenentatge visual: les taques comencen a desdibuixar el paisatge per a obtenir la mirada deseducada del pacient de què parla Sacks. Es tracta d’un trajecte cap a la mirada salvatge. A *Nosferatu, vampiro de la noche*, Jonathan Harker contempla el paisatge emboirat tal com ho feia el Hias de *Corazón de cristal*, tot i que en aquest cas les siluetes estan encara més desdibuixades i la seva visió es converteix en un conjunt de taques blanques. En aquests exemples no es tracta només de formalitzar una aparició, sinó també de definir una forma de mirar dominada per taques abstractes.

A *The Wild Blue Yonder* la llarga panoràmica final sobre el planeta Terra comença també amb figures desdibuixades per la boira, com si el retorn a una Terra verge fos també una regressió perceptiva cap a la primera mirada. De tota manera, el fragment més memorable de la pel·lícula és la immersió submarina en el planeta alienígena, especialment la seqüència del túnel del temps. En aquesta les formes de l’aigua i la llum componen imatges completament ambigües, formades gairebé en exclusiva per taques de color. Uns elements essencials en aquest sentit són les bombolles: es situen davant la imatge del submarinista i n’esborren els contorns, a més de constituir, per si mateixes, figures molt senzilles, geomètriques, que es mouen i creen al seu torn dibuixos abstractes sota l’aigua. A *Encuentros en el fin del mundo* Herzog recuperarà les bombolles com a motiu estètic, tot demostrant que l’aigua és un llenç privilegiat per a crear figures evanescents, abstractes i producte de l’atzar. A *The White Diamond* hi ha un pla que resulta tan significatiu com el de les muntanyes de *Gasherbrum*: l’aparell volador que dóna títol al film es reflecteix a l’aigua i la càmera es queda aturada en la seva imatge: és per efecte del líquid que els contorns es desdibuixen i la figura comença a desaparèixer.

Hildegard Elisabeth Keller (dins de Cirlot i Vega 2006) explica que l’aigua és el model fonamental de tot el que és fluid i mòbil, i que una de les seves principals qualitats és la manca de propietats, la condició informe. És per això que se l’associa a una dimensió transcendent i es converteix en mèdiom, portadora de l’esperit, a la vegada que es considera l’element originari per antonomàsia, el principi de moviment. Es tracta d’un element, doncs, de formes primigènies, indefinides i variables, i aquest és

el treball que en fa Herzog; per altra banda, la seva condició espiritual fàcilment es pot vincular a la religiositat de *The Wild Blue Yonder* o *Encuentros en el fin del mundo*. A *Iron John*, Robert Bly explica que l'aigua és un lloc tradicional per a la meditació de l'home primitiu, tal com feia Merlí durant la seva bogeria; era en l'aigua on la gent comuna cercava la inspiració, l'aliment espiritual i la saviesa (Bly 1992:45). És possible que aquest sigui l'origen de la seva qualitat hipnòtica, que Herzog volia aconseguir amb la cascada de la primera visió a *Corazón de cristal* (Prager 2007:96).

Jean-Jacques Rousseau descriu aquesta condició hipnòtica en el cinquè passeig de *Las ensoñaciones del paseante solitario*: “El flujo y reflujo de aquel agua, su ruido continuo pero acentuado a intervalos, golpeando sin descanso mi oído y mis ojos, suplían los movimientos internos que la ensoñación extinguía en mí y bastaban para hacerme sentir con placer mi existencia, sin tomarme el trabajo de pensar” (1988:89-90). És important destacar aquesta absència de pensament: és precisament quan es deixa de pensar racionalment en la imatge que l'espectador pot retrobar la forma abstracta, la taca més que la silueta. La cascada de *Corazón de cristal* està contínuament en moviment, creant formes vaporoses noves que mai conformen figures concretes; doncs bé, quan l'espectador oblida que es tracta d'un salt d'aigua es troba amb un pla abstracte. És el mateix efecte que trobem en el riu d'*Aguirre, la cólera de Dios*, el miratge inicial a *Wodaabe* o el petroli i el fum de *Lektionen in Finsternis*, que juguen el mateix paper que l'aigua o la boira.

Un factor essencial per què aquestes imatges siguin percebudes com a abstractes, forma sense significat, és la dilatació temporal. En aquest sentit, val la pena reproduir aquest llarg comentari de Lawrence O'Toole (1979) sobre *El país del silencio y la oscuridad*: “Herzog mantiene una imagen hasta que se filtra en el tronco de los sentidos y adquiere una belleza prístina. Sus imágenes más potentes se mantienen en la pantalla durante largo, largo tiempo: yacen contigo hasta que llegas a conocerlas. Permanecen en la pantalla hasta que se restablece una relación antigua y primaria con ellas. A menudo están “inmóviles” y siempre son “sencillas”: la niebla flotando entre las montañas, el agua agitándose o arremolinándose en un río; la nieve que cae; una figura solitaria sentada ante el paisaje; un estanque helado en un bosque despojado. Obligado (o más bien invitado) a contemplar esas imágenes, uno empieza a mirarlas durante más tiempo del que se está acostumbrado a mirar una imagen. Uno comienza a verlas como si fuera

la primera vez, y se sale de la tierra de silencio y oscuridad a que nos induce el mundo moderno (y mucho arte moderno) con esa proliferación de imágenes que confunde con la abundancia. Ver una película de Herzog es, en cierto modo, como ver después de haber estado ciego largo tiempo y como oír después de haber estado sordo” (citada a Weinrichter 2007:220-221). O’Toole expressa perfectament com aquesta dilatació temporal condueix a una nova visió sobre les coses: la lectura racional o realista s’esgota i es deixa pas a la forma en estat pur, buidada de contingut. És el que ocorre amb la primera imatge de *Fata Morgana* després dels aterratges dels avions: un pla dominat pel cel i el terra de sorra en què la càmera es queda aturada molt temps. Atesa la facilitat de lectura del pla, l’espectador comença a contemplar-lo de forma diferent, apreciand les formes i colors abans que la seva funcionalitat en la pel·lícula. És llavors quan la imatge es transforma: no es tracta del desert, sinó d’un blau llis que progressivament es perd en xocar amb un marró ple de petites formes, i entre els dos hi ha una oscil·lació, un terreny indefinit on els contorns es desdibuixen.

2.4.3 Formes pregnants

Recuperem ara a Wilhelm Worringer i el seu assaig *Abstracció i empatia*. Com hem explicat abans, Worringer considera que l’home pot descansar del desgavell del món que l’envolta trobant formes abstractes en el seu entorn i aïllant-les de la seva arbitrarietat. Aquesta idea l’acosta a la teoria perceptiva de la Gestalt, que considera que l’ésser humà percep esquemes totals tan senzills com sigui possible, i que a partir d’unes formes pregnants elabora la seva percepció. La Gestalt va aparèixer com una crítica a l’empirisme, perquè defensava unes facultats inherents a tots els éssers humans en lloc d’un coneixement basat estrictament en l’experiència. De tota manera, aquesta contradicció no significa que no es puguin trobar les dues teories de forma complementària en el cinema de Herzog: la regressió als principis estructurals d’una i l’altra conformen un retorn a una mirada que encara no ha assimilat el món. Les formes vaporoses i inestables que hem comentat fins ara s’adeqüen a un esquema de tipus empirista, que no entén el món perquè no n’ha tingut experiència, tot i que les formes que s’hi creen, com ara les bombolles, apunten una possible interpretació geomètrica i, per tant, pròpia de la Gestalt. Per altra banda, el darrer exemple que hem posat sobre

Fata Morgana obre una via cap a l'abstracció pròpia de la Gestalt: la simplicitat de les formes ens trasllada a un estat en què el món es percep sota esquemes generals.

Rudolf Arnheim, a *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, aplica les teories de la Gestalt a l'art. Un dels exemples que posa és especialment pertinent en el tema que ens ocupa: parla de com, en passejar la vista per un paisatge, tot el que veu és una massa caòtica d'arbres i vegetació, i com, a partir d'aquí, comença a trobar esquemes de formes generals. Això és precisament el que ocorre en la primera visió de *Corazón de cristal*: després de les imatges de la cascada, quan Hias està acabant el seu discurs sobre una nova terra, apareixen diversos plans de paisatges emboirats; després d'aquests, n'hi ha un amb molt poca boira i finalment un altre on el cel i la muntanya estan tan simplificats que semblen extrets d'un quadre fauvista. En aquesta seqüència l'ambigüitat del paisatge es va simplificant fins a ser pràcticament un esquema, com si es tractés d'una regressió a les primeres formes que percebem segons la Gestalt. És improbable que Herzog pretengués il·lustrar aquestes teories amb les imatges, però l'ambivalència entre paisatge emboirat, complex, i paisatge sense atributs, esquemàtic, pregnant, està present. Aquesta mancança d'elements caracteritza, per exemple, les dunes de *Fata Morgana*, absolutament despullades de qualsevol complement, les formes gairebé geomètriques d'alguns animals de *The White Diamond* o, com ja hem assenyalat prèviament, les imatges de microscopis o producte d'altres aparells científics de *The Wild Blue Yonder* i *Encuentros en el fin del mundo*. Ara bé, on trobem aquesta característica de forma més clara és en els plans d'horitzons, ja siguin els del desert de *Fata Morgana* o els del paisatge nevad de Rússia a *Glocken aus der Tiefe*: es tracta de cels clars i superfícies terrestres buides, un minimalisme que retorna a una percepció de formes pregnants geomètriques. El *tràveling horitzontal* és un recurs visual que freqüentment acompanya aquestes formes visuals, suggerint que el minimalisme del pla no és fruit d'un enquadrament precís sinó que tot el món que envolta la càmera està compost per aquestes formes geomètriques³¹.

Arnheim diu que la forma pregnant més primitiva és el cercle, perquè amb la seva simetria central no es pronuncia per cap direcció en particular. Com a exemple

³¹ Quan estudia l'horitzó, Jordi Balló parla d'un paisatge minimalista que no vincula a Herzog però sí als films de Woody i Steina Vasulka, especialment *The West* (1983), a l'obra de Bill Viola, a *La région centrale* (Michael Snow, 1971) i a *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), on l'identifica amb la comunió amb la natura (2000:214).

posa les figures en la distància: aquelles tan allunyades que no en podem veure la silueta són percebudes preferentment com a cercles (2008:186). En l'afirmació del teòric alemany hi ha una pressuposició fonamental: aquelles coses que estan molt lluny es redueixen a una forma geomètrica simple i, per tant, esdevenen una imatge abstracta. Un exemple clar d'aquesta idea és *Nosferatu, vampiro de la noche*, que acaba amb un pla de l'horitzó i un Jonathan Harker (Bruno Ganz) vampiritzat cavalcant-hi. Entre la franja del cel i la de la terra, el genet i el cavall s'allunyen fins a convertir-se en un punt. Per altra banda, al final de *Little Dieter Needs to Fly*, les figures no es converteixen en cercles però sí en petites taques. Quan Dieter Dengler, després de recordar el seu trauma, es troba en una extensió plena d'avions, expressa el seu benestar i assegura que un paisatge així és el cel per a un pilot. Llavors Herzog fa servir un pla zenital que escombra sense aturar-se tota la superfície, plena de files d'avions geomètricament disposats que, en la distància, esdevenen taques blanques. El paisatge oscil·la, doncs, entre la figuració dels avions i l'abstracció a causa de la distància: franges de color terra i d'altres formades per punts blancs. Una imatge de *Corazón de cristal* és molt semblant a l'anterior, tot i que sense el seu ordre geomètric: es tracta del pla de l'illa rocosa coberta d'ocells blancs en la visió final de Hias. L'analogia confirma que en la distància les siluetes es desdibuixen i perden el seu contingut o identificació, de manera que es passa de la realitat a la geometria i s'inverteix l'esquema perceptiu de la Gestalt.

Alguns dels ocells de *Corazón de cristal* comencen a volar i es queden planant en el cel, esdevenint, a vegades, taques negres sobre un fons clar. Es tracta d'un pla que gairebé es converteix en un conjunt de punts agitant-se sobre el buit. Herzog porta aquesta idea a l'extrem a *The White Diamond*. Quan Graham Dorrington i Mark Anthony estan reflexionant sobre la cascada passa per sobre seu un estol de falcillots que es queden contemplant. El nombre d'ocells i la distància són tan grans, i el seu moviment tan ràpid, que el pla acaba esdevenint pura forma: els falcillots es converteixen en punts negres que es mouen sense parar sobre el cel. Seguidament volaran cap a la cascada i formaran part d'una de les imatges més memorables de tot el cinema recent de Herzog: un pla zenital de la cascada, constituïda per formes líquides i vaporoses que dibuixen figures evanescents, travessat per un corrent d'ocells que no s'atura, i que acaba formant una franja puntejada sobre el blanc informe produït pel salt d'aigua. En aquest pla magistral es donen la mà les taques inassimilables i les formes

pregnants, constituint una imatge completament abstracta i salvatge. Prager compara aquests ocells amb els flamencs de *Fata Morgana* i els peixos de *The Wild Blue Yonder*, dels quals diu el següent: “Nosaltres hem de veure el peix com a una raça extraterrestre, movent-se a l’uníson. Els estranys moviments recorden a una consciència més enllà de les nostres percepcions” (2007:118).

A banda de la distància, un dels factors que converteix l’estol de falcillots en un corrent abstracte és el seu incessant moviment. Aquest, juntament amb el color, és una de les qualitats de la realitat que Virgil, el personatge del relat de Sacks, copsa amb més facilitat; l’autor explica el següent de la seva visita al zoo: “Lo siguiente que le llamó la atención fue un movimiento brincante no lejos de donde estaba, y de inmediato comprendió -o mejor dicho conjeturó- que debía de tratarse de un canguro” (1997:172). Ara bé, els plans dels ocells de Herzog s’aproximen més al gust de Virgil per observar, en el trajecte de l’aeroport a casa posterior a l’operació, l’agitació incessant de la carretera: “Estaba claro que disfrutaba del movimiento, observando el siempre cambiante espectáculo a través de las ventanillas del coche y el movimiento de otros coches en la carretera” (1997:156). El corrent d’ocells o de cotxes es converteix en pur moviment. Cal fer, però, una distinció essencial: Sacks explica que Virgil, a causa de la seva agnòsia, percebia millor els detalls que les totalitats; en el cas de Herzog, en la mirada salvatge les imatges s’han de mirar com un tot complet, ja que si s’exploren les parts és possible identificar-hi figures reals delimitades. En aquest punt, la visualització d’aquesta mirada salvatge es trobaria més propera als principis de la Gestalt que al cas de Sacks.

Un exemple clar al respecte és el camp de sègol de l’inici d’*El enigma de Kaspar Hauser*; Herzog ha dit sobre aquesta imatge: “Algunes de les preses a *El enigma de Kaspar Hauser* semblen estar mantingudes durant una estona inusualment llarga, com aquella cap al principi del camp de sègol onejant en el vent. Vaig pensar que era important mantenir la imatge perquè d’alguna manera jo volia que el públic s’identifiqués amb Kaspar mirant de nou les coses d’aquest planeta, veient-les gairebé amb els ulls juvenils de Kaspar” (Cronin 2002:116). Contràriament a l’estol d’ocells, en aquest cas les figures són perfectament identificables, i una mirada al detall pot reconèixer els vegetals. Ara bé, contemplats en conjunt esdevenen una superfície en moviment, gairebé un mar verd, i un cop esgotada la mirada figurativa l’espectador hi

veu simple moviment, una agitació que supera la delimitació de les figures. El moviment s'abstreu, així, de la realitat. Prèviament, a *Fata Morgana*, Herzog havia dut a l'extrem la idea de destruir la forma amb el moviment: en alguns veloços tràvelings sobre el terreny és impossible distingir-ne els elements, que acaben convertits en taques. Es tracta, de tota manera, d'un cas menys interessant, ja que les figures s'esborren amb el moviment de la càmera i no amb el de la realitat, que, encara que estigui accelerat (tècnica habitual en Herzog que no descartem en els exemples anteriors), respon millor a la idea d'una visió contemplativa del món d'algú que el mira per primer cop.

El moviment, doncs, és recuperat per Herzog en la seva forma més pura per a abstreure'l i així dur a terme aquest procés de regressió perceptiva que hem procurat d'esbossar tant des de l'òptica de l'empirisme com des de les teories de la Gestalt. La reivindicació de la forma que feia Worringer troba, en Herzog, un cineasta que s'enfronta a aquesta qüestió des de la pròpia percepció, des d'una mirada salvatge pre-cultural que vol crear en l'espectador efectes perceptius que el retornin a una visió primigènia i desacostumada de la realitat.

Per altra banda, cal apuntar que amb aquest trajecte cap a l'abstracció Herzog es torna a trobar amb Gauguin, que recomanava el següent: "Un consejo, no pinte demasiado del natural. El arte es una abstracción, extráigala de la naturaleza soñando ante ella y piense más en el proceso creativo que en el resultado" (Gauguin 2000:55). Els fauistes en recolliren l'herència: en els quadres de Braque, Friesz, Derain, Camoin, Matisse o de Vlaminck la línia ja desapareix, les taques de color s'imposen i s'avança del paisatge a l'abstracció. Si en aquests pintors la línia s'esfuma i el color explota, en el cas de Herzog la dilatació temporal pot desdibuixar les figures i la música realça la seva energia original.

2.4.4 Abstracció sonora

En una nota al peu del seu relat *Ver y no ver*, Oliver Sacks escriu el següent text: "Los congénitamente sordos, o aquellos que se quedaron sordos de pequeños, cuando se les realiza un implante coclear, pueden enfrentarse a problemas un tanto parecidos a los de Virgil. El sonido, para ellos, al principio no tiene asociaciones ni significado, de modo que, al menos inicialmente, se encuentran en un mundo de caos auditivo, o

agnosia” (1997:183). En aquest text s’estableix una connexió essencial: no només s’ha d’aprendre a veure, sinó també a escoltar. Sacks també és autor de l’assaig «*Veo una voz*». *Viaje al mundo de los sordos*, en què explora el llenguatge de signes i, no en va, fa referència a Kaspar Hauser. Encara que aquest darrer text es refereix més aviat a l’adquisició d’un nou tipus de llenguatge, hi ha una reflexió que veu en els sords individus exposats a una gran quantitat de possibilitats lingüístiques i, per tant, intel·lectuals i culturals (1991:150). En el cas de Herzog podem parlar, més aviat, de possibilitats formals: tal com en els apartats anteriors hem procurat establir connexions entre la teoria de la percepció visual i determinats recursos formals que fa servir el director alemany en el seu cinema, en el cas del so podem identificar un treball semblant. La dicotomia que hem establert prèviament entre llenguatge com a imposició i música com a alliberament del salvatge suposa un primer pas en aquesta direcció: moltes vegades les paraules es poden reduir a l’absurd, mentre que les melodies musicals permeten l’evasió del personatge alienat. En aquest capítol tractarem d’abordar com la veu humana es pot convertir en pura forma, és a dir, com Herzog s’aparta del seu contingut per a escoltar-ne les característiques més prístines.

Un dels timbres de veu més estranys de tot el cinema de Herzog és el que té Lotte Eisner en el primer episodi de *Fata Morgana*: la veu en off aguda de la vella crítica de cinema resulta irreal, és a la vegada la d’un nen i la d’una anciana, innocent i sàvia, i per això narra un relat de creació. La voluntat per part de Herzog de registrar les qualitats formals de la veu està clara: en el comentari del DVD, el director diu a Norman Hill i Crispin Glover que escoltin el text com si escoltessin música (Prager 2007:177).

La veu de Lotte Eisner a *Fata Morgana* desperta interrogants sobre qui és el seu emissor, precisament perquè en la mateixa època Herzog havia filmat *También los enanos empezaron pequeños*, on, per motius evidents, les veus dels personatges se singularitzen pel timbre agut característic dels nans. Ara bé, aquesta forma sonora particular no és accessòria: Hombre, un dels personatges, repeteix durant tot el relat les mateixes paraules, buidant-les de significat i convertint-les en simples sons articulats; es produeix un procediment semblant a la dilatació temporal en el cas de la imatge, que forçava la lectura dels seus trets formals. L’interès de Herzog per aquesta veu queda totalment clar al final de la pel·lícula: Hombre mira a càmera i riu sense parar, amb una

intensitat descontrolada; per al director alemany és un riure que no pot anar més enllà, un riure *per se* (Cronin 2002:57). La càmera s'atura a contemplar el personatge i el seu riure agut i enèrgic, allargat sense cap tipus de lògica excepte la d'apreciar les seves qualitats formals.

I si en l'allargament forçat del riure d'Hombre se suggereix un interès per les seves qualitats formals, en el cas de *Cuánta madera roería una marmota...* (*How much Wood would a Woodchuck chuck... - Beobachtungen zu einer neuen Sprache*, 1976) la velocitat imposada al llenguatge és la que fa que la forma superi el contingut. Aquest documental se centra en el 13^è Campionat Anual de Subhastadors de Bestiar, celebrat a Pennsylvania. El seu subtítol és "Observaciones sobre una nueva lengua" i es refereix al llenguatge que fan servir els subhastadors, que parlen a una velocitat tan ràpida que per a una persona no habituada el contingut es perd i el que diuen es converteix en una abstracció sonora, una melodia que per a Herzog és espantosa, però a la vegada conforma la darrera forma imaginable de poesia; diu que el capitalisme ha creat una llengua que ja no pot avançar més. Es tracta de pura forma, però a la vegada és un llenguatge totalment funcional, que ha adquirit la seva musicalitat a causa dels fluxos econòmics. *Cuánta madera roería una marmota...* es converteix, així, en la síntesi aparentment impossible d'energia musical i llenguatge d'absurditat burocràtica, i en un exemple clar de com es pot treballar la veu humana per què manifesti les seves característiques essencials: podem especular que una oïda salvatge que sortís de la sordesa copsaria les veus humanes tal com nosaltres sentim els subhastadors de bestiar. Es tracta de l'equivalent sonor del moviment del camp de sègol: abstracció del pur moviment en un cas, desaparició de les paraules per a escoltar el seu ritme particular en l'altre.

En el cinema de Herzog hi ha altres exemples en què la veu és portada al límit per a extreure'n les seves característiques formals més primitives, especialment en cançons. És el cas de *Glocken aus der Tiefe*, en què apareixen uns cantants de gola de Tuva³², concretament un home vell i dos nois joves. Els seus cants forcen la veu humana fins al punt que aquesta pot produir dues línies musicals a la vegada i, per tant, es converteix en sons aparentment aliens al llenguatge de les persones; les llegendes

³² República pertanyent a la Federació Russa, que limita pel sud amb Mongòlia. L'aparició d'aquests personatges en el relat és arbitrària, ja que el documental es situa a Sibèria i no a Tuva.

sobre l'origen d'aquesta tradició diuen que els primers cantants volien duplicar sons naturals amb timbres rics en harmònics, com ara l'aigua o el vent (Levin i Edgerton 2009). El resultat és encara més radical que el de *Cuánta madera roería una marmota...*, ja que no només es perd el contingut de les lletres, sinó també qualsevol identificació amb la llengua humana.

Es poden trobar fàcilment en el cinema de Herzog altres exemples de formes vocals en què la veu s'extrema i perd el seu contingut. A *También los enanos empezaron pequeños*, les veus dels nans es vinculen amb la banda sonora, formada en part per les folies, cançons tradicionals de les Canàries (lloc de rodatge del film) en què la veu de l'infant que canta és molt aguda i té una gran potència. La preeminència de l'energia vocal per sobre del contingut és evident, especialment perquè una persona castellanoparlant pot trobar dificultats per a entendre què diuen les cançons de la pel·lícula. *Corazón de cristal* comença amb uns cants de *Jodler*, tècnica vocal pròpia de les regions alpines d'Europa Central, en què la capacitat i l'agilitat del cantant per a combinar diversos sons, alguns d'ells molt aguts, prima sobre el contingut de les cançons. I en darrer lloc, en els últims documentals de Herzog, com *The White Diamond*, *The Wild Blue Yonder* i *Encuentros en el fin del mundo*, els cors sards ocupen un lloc privilegiat en la banda sonora, probablement a causa de la singular textura de les seves veus, totalment allunyada dels cors religiosos tradicionals o del món de l'òpera. Un cas a banda el podríem localitzar a *Aguirre, la cólera de Dios*: sobre els cors creats per Florian Fricke amb el *choir-organ*, Herzog diu: “Sonava igual que un cor humà però, a la vegada, tenia una qualitat molt artificial i fantasmagòrica” (Cronin 2002:256); en aquest cas s'arriba a la forma vocal amb cors processats artificialment, però la idea és la mateixa que en tots els casos anteriors: la veu humana perd el seu contingut en favor de la forma. Com hem vist en el cas de la imatge, podem interpretar aquestes veus com els missatges en brut, encara no assimilats culturalment, i per tant sense un sentit, que escolta algú que mai ha sentit la veu humana. Això és el que passa, a un nivell menys radical, amb els idiomes, i *Encuentros en el fin del mundo* suposa pràcticament una teorització sobre aquesta idea: després de l'entrevista amb el lingüista a l'hivernacle, Herzog es lamenta de la desaparició de les llengües, tot comparant-ho amb l'extinció de les espècies animals i vegetals; no en va, a *Donde sueñan las verdes hormigas* apareix un aborígen que és el darrer parlant d'una llengua. L'idioma té, per al director alemany,

unes qualitats que no estan lligades a la seva lògica racional, sinó a la musicalitat de la seva forma. Com ocorria amb la imatge, Herzog prefereix la forma de la veu, el seu ritme i la varietat de sons que pot produir, abans que el contingut que vol transmetre³³.

François Nemer explica que l'origen de la paraula "bàrbar" es troba en la descripció que feia la cultura grega de la llengua dels estrangers. Des del punt de vista grec, aquests parlaven dient una cosa semblant a "Ba Ba Ba Ba...", i aquest aparent balbuceig, que no coneixia ni era conegut per la llengua civilitzada, definia els estrangers (dins Païni 2001:89). És per això que la forma sonora sense contingut s'ha vinculat a la veu del salvatge. Bartra defineix la llengua de l'home salvatge medieval fent referència a la seva manca de contingut racional: "El hombre silvestre no tenía lenguaje, pero tomaba la palabra por asalto para expresar los murmullos de otro mundo, las señales que la naturaleza enviaba a la sociedad. El salvaje decía palabras que no tenían significado literal, pero que eran elocuentes y comunicaban sensaciones que la lengua civilizada no podía expresar. Las palabras del hombre salvaje no tenían sentido, pero expresaban sentimientos" (1996:180-181), i afegeix que "Más allá de los límites del lenguaje no estaba el silencio" (1996:182). A *El enigma de Kaspar Hauser*, inicialment el protagonista no coneix cap tipus de llenguatge i només gruny. Quan comença a assimilar l'educació que ha rebut, la seva forma de parlar resulta a la vegada brusca i forçada, com una energia natural que vol vèncer els límits del llenguatge humà. De fet, Bruno S., que parlava un dialecte dels suburbis de Berlín, va haver d'articular el guió en un alemany correcte (*Hochdeutsch*) i, a la vegada, com si descobrís el llenguatge per primer cop (Cronin 2002:121-122); és per això que usa les paraules habituals de la llengua, però la seva forma d'articular-les suposa un pas cap a l'abstracció de la veu per una banda i cap als misteris insondables del Cosmos per l'altra.

Dels exemples que hem citat anteriorment, alguns es poden vincular directament a aquesta idea de veu que sorgeix de les profunditats de la natura. En el cas de *Fata Morgana*, la veu de Lotte Eisner apareix en un paisatge buit, i probablement la seva irrealitat prové de les profunditats de la natura verge d'on neix, com ocorre en el cas de Kaspar Hauser; a *Glocken aus der Tiefe*, l'origen dels cants de gola de Tuva s'associa a

³³ Curiosament, en una carta a August Strindberg Paul Gauguin compara la llengua maorí o turània amb les llengües europees, plenes de flexions, tot manifestant un interès per la filologia i admirant la qualitat primordial de la primera (Gauguin 2000:133-134).

la imitació de determinats sons de la natura, que per altra banda es considera completament musical: segons l'animisme Tuvan, l'espiritualitat de les muntanyes i els rius es manifesta tan física com sonorament, i imitar el so d'un animal equival a assimilar el seu poder (Levin i Edgerton 2009). La veu del salvatge entra dins aquestes categories abstractes i es separa de la civilització, que no la pot entendre; com diu Zaratustra, "No em comprenen. No sóc boca per a aquestes orelles. Sí, massa temps he viscut a les muntanyes, massa he escoltat els torrents i els arbres: ara els parlo com als pastors de cabres" (1983:28).

CONCLUSIONS

El 1970, dos anys després que Herzog debutés amb *Signos de vida*, François Truffaut va dirigir *El pequeño salvaje (L'enfant sauvage)*, una pel·lícula que reconstruïa la història de Victor, el nen salvatge de l'Aveyron, i la seva educació a càrrec del doctor Jean Itard. El film explica els progressos educatius que experimenta el petit salvatge, però acaba amb una gran ambigüitat: quan, després d'escapar, el salvatge torna a casa d'Itard i aquest diu que continuaran les classes, Victor, que puja les escales, dirigeix una seriosa mirada a càmera i la pel·lícula acaba amb el tancament de l'iris. No es tracta, doncs, d'un desenllaç triomfal en el camp pedagògic, ni d'un horitzó de noves esperances: ens trobem davant una interpel·lació directa a l'espectador, i creiem que pot llegir-se com una interrogació sobre la civilització en general i el sistema pedagògic d'Itard en particular.

Herzog diu que la pel·lícula de Truffaut i *El enigma de Kaspar Hauser* no tenen cap mena de relació, i entre les diferències cita la qüestió pedagògica (Cronin 2002:125), però creiem que es pot establir una connexió clara: podríem dir que tota la carrera de Herzog és una resposta a l'ambigüitat que planteja la mirada del petit Victor. El dubte entre natura i civilització, entre salvatgisme i convenció cultural, contingut en la cara del jove alumne, queda perfectament contestat en la trajectòria que va d'*Heracles* a *Encuentros en el fin del mundo*: el salvatge és reivindicat i la civilització és un pes del qual cal desprendre's.

Com ocorria en els llibres de Roger Bartra, en el cinema de Herzog el concepte del salvatge és extremadament polimorf: pot encarnar-se en figures tan diferents com Stroszek i els nans, Kaspar Hauser i Fitzcarraldo. Però hi ha una característica comuna: la diferència o marginació, la singularitat d'aquests personatges en la massa grisa, la seva condició d'Altres en la societat occidental. Com hem vist al llarg d'aquestes pàgines, la reivindicació de l'Altre singular sempre comporta deslliurar-se del pes de la civilització, i això és el que fan els salvatges i el cinema de Herzog a tots els nivells. Primerament, el cos humà perd els seus atributs apol·linis per a deformar-se o apropiarse a la bestialitat dels animals que l'envolten. En segon lloc, els gestos espontanis d'actors no professionals o la potència del cos producte del desgast físic dels rodatges traspassen la màscara de l'actor convencional. Més endavant, el salvatge empresonat en

la representació social durà a terme actes de rebel·lia en què desbocarà la seva bestialitat continguda, amb una voluntat negadora de la societat que fàcilment desembocarà en una fuga cap a la natura. Aquesta fuga moltes vegades es revelarà impossible o inútil, però encara quedarà un refugi per al salvatgisme: la contemplació estètica.

Així doncs, veure i mirar encara serà possible, i serà el darrer alliberament del cinema de Herzog: cal oblidar-se de les formes apreses i retrocedir cap als fonaments bàsics de la percepció. Considerem que aquest darrer nivell és el més interessant de la seva filmografia, i correspondria a un estudi més ampli explorar si aquesta singularitat es pot inscriure en alguna tendència estètica contemporània, un corrent que proposi mirades salvatges sobre el món. Noms com Chantal Akerman o Bill Viola, i pel·lícules com *Gerry* (Gus Van Sant, 2002), obren camins possibles que caldria contrastar amb els que segueix Herzog per a definir si existeix una línia audiovisual que proposi la mateixa regressió perceptiva, sens dubte necessària en la superabundància visual contemporània.

El trajecte d'alliberament a tots els nivells que proposa Herzog vol deslliurar-se d'un seguit de regles gestuals, socials i visuals totalment arbitràries: així ho demostren els gestos humans trasplantats a animals o les ruïnes d'una civilització buidada de sentit. Quan aquestes característiques culturals se separen de la persona es tornen absurdes, pura representació inútil, com aquella en què es volia inserir la figura del salvatge. Tant l'ésser humà com les imatges necessiten desfer-se d'aquesta arbitrarietat i fer marxa enrere per a no deixar que es perdi l'espontaneïtat natural en el teixit de la civilització. Cal dir, però, que aquesta marxa enrere cap a la natura sempre serà paradoxalment artificial: tant la majoria de personatges com la mirada de Herzog parteixen de la civilització per a marxar cap a la natura i el primitivisme visual. Kaspar Hauser, doncs, no seria el punt de partida, sinó el punt d'arribada, que es revela impossible. Cap personatge de Herzog podrà arribar a la seva puresa salvatge, i cap artista podrà retrocedir cap a una mirada primigènia perquè, com explica Gombrich en la seva crítica de Fry i Ruskin, l'ull innocent és un fals mite i la nostra mirada està totalment condicionada (2002:251).

De tota manera, l'obra de Herzog continua, després de més de quaranta anys de carrera, proposant aquest retorn cap als orígens, aquest intent de rebuig de la civilització, reconciliació amb la natura i regressió cap a una mirada primitiva sobre el

món que, com hem vist, mai podran arribar al seu objectiu últim; malgrat tot, ell no deixa d'intentar-ho. A una seqüència d'*El pequeño salvaje*, Jean Itard diu sobre el salvatge acabat d'adoptar: “Nos oye sin escucharnos, al igual que ve sin mirar. Le enseñaremos a mirar y escuchar”. Aquest és el trajecte que farà Truffaut en el seu film: educar el salvatge. El cinema salvatge de Herzog proposa el camí contrari: la bestialitat, el gest espontani, l'explosió energètica, l'esclat musical, la mirada agnòsica, l'escolta d'un sord que ara hi sent; com deia Fernando Pessoa, és necessari aprendre a desaprendre³⁴.

³⁴ Poema XXIV d'Alberto Caeiro.

FONTS D'INFORMACIÓ

Bibliografia i recursos en xarxa

Arbus, Diane: Diane Arbus, París: Nathan Image, 1990

Argullol, Rafael:

- La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico, Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1983
- El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo, Madrid: Taurus, 1999 (original de 1982)

Arnheim, Rudolf (trad.: María Luisa Balseiro): Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador, Madrid: Alianza Editorial, 2008 (original de 1954 / 1974)

Aumont, Jacques (trad.: Antonio López): El rostro en el cine, Barcelona: Paidós, 1998

Balló, Jordi: Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema, Barcelona: Empúries, 2000

Bartra, Roger:

- El salvaje en el espejo, Barcelona: Destino, 1996
- El salvaje artificial, Barcelona: Destino, 1997

Bartra, Roger i Pedraza, Pilar: El salvaje europeo, Barcelona: Fundación Bancaja, 2004

Baudrillard, Jean:

- (trad.: Thomas Kauf): La guerra del Golfo no ha tenido lugar, Barcelona: Anagrama, 1991
- (trad.: Irene Agoff): El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas, Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 2006 (reimpresió: 2007)

Benjamin, Walter i Tiedemann, Rolf (ed.) (trad.: Isidro Herrera, Luis Fernández i Fernando Guerrero): Libro de los pasajes, Madrid: Akal, 2005

Bly, Robert (trad.: Daniel Loks Adler): Iron John, Barcelona: Plaza & Janés, 1992 (original de 1990)

- Buck-Morss, Susan (trad.: Nora Rabotnikof): Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes, Madrid: Visor, 1995 (original de 1989)
- Butí, Anna i Mansanet, Marta (coord.): El esplendor de la ruina, Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005
- Choza, Jacinto i Montes, María José (eds.):
- Antropología en el cine I, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001
 - Antropología en el cine II, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001
- Cirlot, Victoria i Vega, Amador (ed.): Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea, Barcelona: Herder Editorial, 2006
- Coates, Paul: The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror, Cambridge: Cambridge University Press, 1991
- Crespo, Alfonso: Un cine febril. Herzog y El enigma de Kaspar Hauser, Sevilla: Metropolisiana, 2008
- Cronin, Paul (ed.): Herzog on Herzog, Nova York: Faber and Faber, 2002
- Deleuze, Gilles (trad.: Irene Agoff):
- La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, Barcelona i Buenos Aires: Paidós, 1984
 - La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Barcelona i Buenos Aires: Paidós, 1987
- Eisner, Lotte H. (trad.: Isabel Bonet): La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo, Madrid: Cátedra, 1988 (original de 1955 / 1975)
- Fuentes, Víctor: Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993
- Gabrea, Radu: Werner Herzog et la mystique rhénane, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1986
- Gombrich, E. H. (trad.: Gabriel Ferrater): Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Madrid: Debate, 2002 (original de 1959)

Herzog, Werner:

- (trad.: Carlos Pazo): Kaspar Hauser, Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976
- (trad.: Nicanor Ancochea): Del caminar sobre hielo, Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2003 (original de 1978)

Jankélévitch, Vladimir (trad. Ramón Andrés i Rosa Rius): La música y lo inefable, Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2005 (original de 1983)

Kleber, Pia & Visser, Colin (ed.): Re-interpreting Brecht: his influence on contemporary drama and film, Cambridge: Cambridge University Press, 1990

Levin, Theodore C. i Edgerton, Michael E.: Los Cantantes de Garganta de Tuva, Buenos Aires: Revista de Artes, nº 13, març / abril 2009:
<http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes13/tuva-cantantesdegarganta.html>

Lévi-Strauss, Claude (trad. Miquel Martí i Pol): El pensament salvatge, Barcelona: Edicions 62 i Diputació de Barcelona, 1985 (original de 1962)

Méndez, Lourdes: La Antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2003

Gauguin, Paul / Morán Turina, Miguel (ed.): Escritos de un salvaje, Madrid: Ediciones Istmo, 2000

Nietzsche, Friedrich W.: Així parlà Zaratustra, Barcelona: Edicions 62, 1983

Païni, Dominique (ed.): As Ruínas, Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 2001

Pedraza, Pilar i López Gandía, Juan: Federico Fellini, Madrid: Cátedra, 1999

Pessoa, Fernando (trad.: Joaquim Sala-Sanahuja): Poemes d'Alberto Caeiro, Barcelona: Quaderns Crema, 2002

Pflaum, Hans Günther i Prinzler, Hans Helmut (trad.: Pedro Alcorta): El cine en la República Federal de Alemania, Bonn: Inter Naciones, 1983 (original de 1979)

Prager, Brad: The Cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth, Londres: Wallflower, 2007

- Raguer, Hilari: Llegir avui l'Apocalipsi, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997
- Revilla, Federico: Diccionario de iconografía, Madrid: Ediciones Cátedra, 1990
- Rousseau, Jean-Jacques (trad. i pròleg de Mauro Armiño): Las ensoñaciones del paseante solitario, Madrid: Alianza Editorial, 1979 (reimpressió de 1988)
- Sacks, Oliver:
- (trad.: José Manuel Álvarez Flórez): «Veo una voz». Viaje al mundo de los sordos, Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1991
 - (trad.: Damián Alou): Un antropólogo en Marte. Siete relatos paradójicos, Barcelona: Anagrama, 1997
- Santana, Agustín: Antropología y turismo. ¿Nuevas hordas, viejas culturas?, Barcelona: Editorial Ariel, 1997
- Skal, David J. (trad.: Óscar Palmer Yáñez): Monster Show. Una historia cultural del horror, Madrid: Valdemar, 2008 (original de 1993)
- Sontag, Susan (trad.: Carlos Gardini): Sobre la fotografía, Barcelona: Edhasa, 1981 (reimpressió de 1992) (original de 1973 / 1974 / 1977)
- Sproule, Anna (trad.: Emilio Ortega): Charles Darwin, Madrid: Ediciones SM, 1990
- The Internet Movie Database: www.imdb.com
- Thoret, Jean-Baptiste: Qu'allons-nous faire de toute cette énergie?, Trafic, n° 48, hivern 2003, pàgs. 61-69
- Ubersfeld, Anne (trad.: Silvia Ramos): La escuela del espectador, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997
- Valentin, Karl / Hengst, Hiltrud i Álvarez-Ossorio, Pedro (ed.): Teatro de cabaret, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007
- Vera Poseck, Beatriz: Imágenes de la locura. La psicopatología en el cine, Madrid: Calamar Ediciones, 2006

Virilio, Paul (trad.: Mariano Antolín Rato): La máquina de visión, Madrid: Cátedra, 1989

Weeks, Andrew: German Mysticism from Hildegard of Bingen to Ludwig Wittgenstein. A Literary and Intellectual History, Albany: State University of New York Press, 1993

Weinrichter, Antonio (ed.): Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog, Madrid: Ocho y medio, 2007

Worringer, Wilhelm (trad.: Àngels Planella): Abstracció i empatia, Barcelona: Edicions 62, 1987 (original de 1908)

Yoel, Gerardo (ed.): Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías, Manatíal, Buenos Aires, 2004

Filmografía completa de Werner Herzog com a director

Heracles (Herakles, 1962)

Spiel im Sand (1964)

Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz (1967)

Últimas palabras (Letzte Worte, 1968)

Signos de vida (Lebenszeichen, 1968)

Los médicos voladores de África oriental (Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika, 1969) (TV)

Massnahmen gegen Fanatiker (1969)

También los enanos empezaron pequeños (Auch Zwerge haben klein angefangen, 1970)

Futuro limitado (Behinderte Zukunft?, 1971) (TV) (codirigit amb Hans-Peter Meier i Jörg Schmidt-Reitwein)

Fata Morgana (1971)

El país del silencio y la oscuridad (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971)

Aguirre, la cólera de Dios (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972)

El gran éxtasis del escultor de madera Steiner (Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1974)

El enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974)

Cuánta madera roería una marmota... (How much Wood would a Woodchuck chuck... - Beobachtungen zu einer neuen Sprache, 1976) (TV)

Mit mir will keiner spielen (1976)

Corazón de cristal (Herz aus Glas, 1976)

Stroszek (1977)

La Soufrière (La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe, 1977)

Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979)

Woyzeck (1979)

Huie's Predigt (1980) (TV)

Glaube und Währung - Dr. Gene Scott, Fernsehprediger (1980) (TV)

Fitzcarraldo (1982)

Donde sueñan las verdes hormigas (Wo die grünen Ameisen träumen, 1984)

La balada del pequeño soldado (Ballade vom kleinen Soldaten, 1984) (TV) (codirigida amb Denis Reichle)

Gasherbrum - Der leuchtende Berg (1985) (TV)

Portrait Werner Herzog (1986)

Cobra verde (1987)

Les gauloises (1988)

Les français vus par (1988) (sèrie de TV / episodi: Les Gaulois)

Giovanna d'Arco (1989) (TV) (codirigida amb Keith Cheetham)

Wodaabe - Die Hirten der Sonne. Nomaden am Südrand der Sahara (1989) (TV)

Echos aus einem düsteren Reich (1990)

Jag Mandir: Das exzentrische Privattheater des Maharadscha von Udaipur (1991) (TV)

Grito de piedra (Cerro Torre: Schrei aus Stein, 1991)

Lektionen in Finsternis (1992)

Tod für fünf Stimmen (1995) (TV)

Glocken aus der Tiefe - Glaube und Aberglaube in Rußland (1995)

Die Verwandlung der Welt in Musik: Bayreuth vor der Premiere (1996) (TV)

Little Dieter Needs to Fly (1997)

Höllenfahrten (1998) (sèrie de TV / episodi: Flucht aus Laos)

Mi enemigo íntimo (Mein liebster Feind - Klaus Kinski, 1999)

2000 Jahre Christentum (2000) (sèrie de TV / episodi: Neue Welten - Hinter dem europäischen Horizont)

Julianes Sturz in den Dschungel (2000) (TV)

Pilgrimage (2001)

Invencible (Invincible, 2001)

Ten Minutes Older: The Trumpet (2002) (episodi: Ten Thousand Years Older)

La rueda del tiempo (Wheel of Time, 2003)

The White Diamond (2004)

Grizzly Man (2005)

The Wild Blue Yonder (2005)

Rescate al amanecer (Rescue Dawn, 2006)

Encuentros en el fin del mundo (Encounters at the End of the World, 2007)

Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans (2009) (en postproducció)

My Son, My Son, What Have Ye Done (2010) (en postproducció)

The Piano Tuner (2010) (en desenvolupament)

Altres pel·lícules citades

La pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc, Carl Theodor Dreyer, 1928)

La parada de los monstruos (Freaks, Tod Browning, 1932)

Las Hurdes, tierra sin pan (Luis Buñuel, 1933)

Los olvidados (Luis Buñuel, 1950)

Stromboli (Stromboli, terra di Dio, Roberto Rossellini, 1950)
Viridiana (Luis Buñuel, 1961)
Lawrence de Arabia (Lawrence of Arabia, David Lean, 1962)
El desierto rojo (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964)
Simón del desierto (Luis Buñuel, 1964)
Bonnie & Clyde (Arthur Penn, 1967)
Grupo salvaje (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969)
El pequeño salvaje (L'enfant sauvage, François Truffaut, 1970)
La région centrale (Michael Snow, 1971)
Amarcord (Federico Fellini, 1973)
Carrie (Brian De Palma, 1976)
Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)
Gates of Heaven (Errol Morris, 1978)
Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979)
El hombre elefante (The Elephant Man, David Lynch, 1980)
Werner Herzog Eats His Shoe (Les Blank, 1980)
Burden of Dreams (Les Blank, 1982)
The West (Woody i Steina Vasulka, 1983)
El gegant (Der Riese, Michael Klier, 1984)
Incident at Loch Ness (Zak Penn, 2004)
Les plages d'Agnès (Agnès Varda, 2008)
Man on Wire (James Marsh, 2008)

ANNEX

Descripció del DVD adjunt

DVD amb fragments significatius d'alguns capítols del treball, de durada aproximada d'1 hora.

1. Deformació i bestialitat

- *También los enanos empezaron pequeños*: revistes amb cossos impossibles
- *También los enanos empezaron pequeños*: l'educador vol controlar les gallines
- *También los enanos empezaron pequeños*: l'educador vol controlar els interns

2. La imposició del gest

- *El enigma de Kaspar Hauser*: educació gestual en l'àpat amb la família
- *Stroszek*: nadó prematur
- *Echos aus einem düsteren Reich*: simi fumador

3. El salvatge a l'escenari

- *El enigma de Kaspar Hauser*: exhibició del salvatge
- *Woyzeck*: exhibició científica
- *Grizzly Man*: autoexhibició del salvatge

4. Repressió lingüística i alliberament musical

- *El enigma de Kaspar Hauser*: imposició de l'escriptura
- *Últimas palabras*: absurditat del llenguatge dels policies
- *Últimas palabras*: música
- *Stroszek*: corneta alliberadora

5. La rebel·lió del lleó

- *Signos de vida*: reacció violenta de Stroszek
- *Woyzeck*: assassinat de la dona

6. El camí cap a la natura

- *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner*: vol alliberador
- *También los enanos empezaron pequeños*: finestra
- *El enigma de Kaspar Hauser*: dos horitzons

7. Comunicació i revelació

- *Glocken aus der Tiefe*: escoltar les campanes
- *Encuentros en el fin del mundo*: escoltar les focs
- *Encuentros en el fin del mundo*: seqüència genètica
- *El país del silencio y la oscuridad*: exploració tàctil del món vegetal

8. La mirada salvatge sobre la civilització

- *Fata Morgana*: espectacle musical
- *El enigma de Kaspar Hauser*: espadatxí
- *La Soufrière*: ciutat abandonada

9. Aparició de la imatge

- *El país del silencio y la oscuridad*: visions inicials
- *Aguirre, la cólera de Dios*: muntanya coberta de boira

10. Formes canviants

- *Gasherbrum*: muntanyes i núvols
- *Corazón de cristal*: visió de la cascada
- *The Wild Blue Yonder*: desintegració amb bombolles

11. Formes pregnants

- *Fata Morgana*: horitzons
- *Little Dieter Needs to Fly*: extensió plena d'avions
- *The White Diamond*: cascada i falcillots
- *El enigma de Kaspar Hauser*: camp de sègol

12. Abstracció sonora

- *Cuánta madera roería una marmota...*: subhastador de bestiar
- *Glocken aus der Tiefe*: cantant de Tuva
- *También los enanos empezaron pequeños*: riure final