

WERNER HERZOG

**MANUAL DE
SUPERVIVENCIA**

ENTREVISTA CON HERVÉ AUBRON
Y EMMANUEL BURDEAU

el cuenco de plata



extraterritorial
/ cine

miserable. Ustedes pueden imaginar a Lorin Maazel a los noventa años aún vibrando, transmitiendo la alegría y el consuelo de la música a los demás seres humanos. Y hombres tan fuertes como un bisonte, como Orson Wells, fueron destruidos por el cine. Por supuesto que hay excepciones. Buñuel era una excepción, Kurosawa también, en cierto sentido. Pero incluso Kurosawa se cortó el cuello con un cuchillo, de desesperación. Nunca vi que un director de orquesta del temple de Maazel se corte el cuello porque nadie más quiere escucharlo. Es porque veo eso, la fuerza destructiva del cine, que es bueno que a veces viaje a pie, que haya educado hijos y que haga cosas que no tienen nada que ver con el cine. Puedo salir bien librado.

AQUÍ WERNER, USTEDES EN ESTUDIOS

Hervé Aubron

El país del silencio no es solamente el de la oscuridad, sino también el de la verdad. Los que tienen "razón" no hablan. Son los animales, indefectibles testigos que engrosarán, de filme en filme, un bestiario pleotórico. Son los idiotas que carecen de lenguaje y que dan muestras de una sensibilidad fuera de lo común. "Soy tan imprevisiblemente viejo", resume Kaspar Hauser: el viejo niño salvaje descubre su ciencia al mismo tiempo que el lenguaje que la empaña. Sabe muchas cosas inefables que los aparejos de las palabras no podrán revestir. A la inversa, el lenguaje puede ser capaz de los peores engaños: el conquistador Aguirre se sirve más de su lenguaje que de su lanza.

El *incipit* de Kaspar Hauser podría funcionar como un lema: "¿No escuchan esos gritos espantosos alrededor y que habitualmente llaman silencio?". Kaspar los oye, porque no están tapados por sus propias palabras. Es también lo que le sucede a Woyzeck, que percibe un rumor cósmico y luego voces. Así como el soldado Stroszek de pronto es bombardeado por una miríada de *Señales de vida* en su isla griega. Antes se habrá cruzado con una nena en una casa aislada, que apenas

sabe hablar, a falta de compañeros de juego, pero que canta maravillosamente.

Un tiempo después, Herzog filmará a niños sordos, mudos y ciegos, a la vez encerrados en sí mismos e hipersensibles (*El país del silencio y la oscuridad*). Captará además a un niño kuwaití que se niega a aprender a hablar después de que ha visto a su padre torturado por soldados iraquíes (*Lecciones de tinieblas*, 1992). En *Señales de vida*, Stroszek termina recluyéndose en el fuerte que se supone custodia, sumido en un silencio al cuadrado: no hablará más, pero en un país cuya lengua no conoce —su silencio sigue siendo trágicamente alemán. Su homónimo de *La balada de Bruno S.* (1977) experimenta una situación similar, como emigrante a Norteamérica que no habla inglés, y tiene por compañero de ruta a un viejo convencido de que percibe “la energía animal” de cada ser vivo.

Letanía de mudos, afásicos, iletrados, retrasados. Evitados por los parásitos lingüísticos, abrazan el mundo desnudo que oculta la cuadrícula de las palabras. Una fantasía antigua, tal vez romántica: las visiones extralúcidas son también extralingüísticas. Se podría deducir de ello todo un programa para el cine: un chamanismo moderno que permita hacer que se trasluzca el cosmos liberado de los preconceptos lingüísticos, el mundo *mudo*. Es lo que preconiza Herzog en la cúspide de la Tokio Tower, filmado por Wim Wenders en *Tokyo-Ga* (1985). El desastre de *Fitzcarraldo*, tres años antes, parece haber encendido aún más su exaltación. Desde lo alto de la capital nipona, el cineasta clama su asco por las metrópolis: “Cuando miro desde acá, no

quedan más imágenes posibles. Aquí [en la tierra], no sucede más nada. Estoy listo para ir a Marte o a Saturno en el primer cohete”, para “obtener imágenes todavía puras, claras, transparentes”. La presencia humana nubla la visión. Herzog entonces habría surcado la Amazonia, el África, Australia o recientemente la Antártida para escapar del ruido de los hombres, cazador en busca de visiones “puras”.

Pero resulta que el logofóbico de la Tokyo Tower también es un tremendo orador. Esa paradoja afecta la obra entera, una de las más habladoras que existe: la voz en off es omnipresente y a menudo dicha por Herzog en persona, cuando no se filma a sí mismo en sus documentales. Aquí lo hemos oído: es un narrador insaciable, que multiplica anécdotas y parábolas con un gusto por los efectos y las inflexiones vocales —una claridad muy trabajada de la sintaxis y de la cadencia, una articulación extrema, una pasión por la legibilidad fónica, incluso realizada recientemente por el resurgimiento de un fuerte acento alemán en su inglés, menos notable en sus años juveniles.

¿Una búsqueda del silencio unida a un arte de la palabra? Habría una manera sencilla de resolver la contradicción: el chamán saldría de su discreción para interpretar el papel del griot. Se trataría de perpetuar la lógica del mito, que precisamente intenta reunir palabras y cosas, que no describe ni comenta el cosmos sino que reproduce, en cada emisión su creación: la palabra mítica provoca el mundo más de lo que lo evoca. La gran revolución de una cámara-ojo en el Sahara,

Fata Morgana (1971), no escondía después de todo sus ambiciones cosmológicas.

La mayoría de las veces, la paradoja sin embargo resulta insoluble. En *El gran éxtasis del escultor en madera Steiner*, vemos al esquiador-escultor silencioso suspendido en el cielo por el milagro de una cámara extremadamente lenta –un elfo extralúcido que se tutea con las nubes y domina el éter. Al pie de la rampa, Herzog interpreta una partitura totalmente distinta. Parado con un micrófono en medio del cuadro, comenta las performances de Steiner, sin descartar ninguna triquiñuela para mantener el suspenso sobre los peligros que corre. Todo lo contrario del éxtasis chamánico: el entusiasmo interesado del periodista deportivo que antes que mitos prefiere las leyendas (las de los campeones, los que se ponen debajo de las fotos en los diarios), es decir, expresiones prefabricadas que sustituyen la experiencia.

Herzog a veces llega a duplicar la figura del relator, invitando a los protagonistas de sus documentales a que sigan su ejemplo y comenten *a posteriori* lo que han vivido. Como Juliane Koepcke, en *Alas de esperanza*, que reitera y explicita los gestos que le salvaron la vida en la selva amazónica. Como Michael Goldsmith en *Ecos de un imperio oscuro*. Goldsmith, periodista profesional, conoció las cárceles centroafricanas. Tratando de precisar su recuerdo ante otros interlocutores, se vuelve a encontrar en la posición del entrevistador, aun cuando fue también testigo y experimentó en carne propia la demencia del régimen de Bokassa. En la apertura, Herzog anuncia la desaparición de

Goldsmith y lee su última carta, sentado detrás de un escritorio y un micrófono, como un presentador de noticias durante la sección necrológica.

¿Acaso el mitólogo no sería más que un mitómano? Herzog quizá lo teme, esbozando como en un mal sueño dos hipótesis poco gratificantes. En el peor de los casos, sería un juego de manos, una estafa que vende un edenismo de utilería –el sensacionalismo que sus detractores a menudo estigmatizaron, viendo en ello una colonización y una explotación de las poblaciones autóctonas. Su cine reclama de buen grado los personajes del predicador (los monólogos de *Aguirre*, aunque también los documentales *Fe y moneda* y *El sermón de Huie* en 1980), del presentador (frecuentes atracciones de ferias) o del charlatán (el mago de *Invencible*, aliado de los nazis y especialista en hipnosis, una práctica a la que el mismo Herzog recurrió en el estudio de *Corazón de cristal*, en 1976). *Cerro Torre* comienza con Herzog colocando un decorado de programa televisivo que luego pone en escena a dos alpinistas contra el fondo de una pared de escalada wagneriana, mientras que en el micrófono un periodista, interpretado por Donald Sutherland, reduce su éxtasis a banalidades de feria de exposiciones. Lo mismo hará luego el manejo a sus espaldas, cuando se dirige desde una producción a distancia un escuadrón de helicópteros y de cámaras con sus estuches, mientras los otros arriesgan la vida en la Patagonia.

La segunda hipótesis, menos infamante pero más patética, sería la ceguera ingenua. Herzog no sería tanto un explorador sino una copia de explorador,

como su doble demoníaco, Timothy Treadwell. El *Grizzly man* confunde Alaska con un póster, a los osos con sus peluches infantiles, sus deseos con las realidades. Creyendo que entiende a los grizzlis, los antropomorfiza y convierte Alaska en un parque temático, algo por lo que terminará muriendo. El iluminado habla solo, inagotable, transformando su tienda de campaña en un mini-circo: la auto-locución como autoerotismo infantil.

El informe de un viaje, por más lejano o extremo que sea, ¿puede distinguirse de las diapositivas comentadas? Herzog no está seguro de ello, salvo quizás si se fuera a Saturno. De allí la unión que hay en su personaje entre lo cómico y una seriedad solemne. En *Incidente en el Lago Ness*, el cineasta acepta interpretar su propia parodia. Al cocinar raíces tóxicas para sus invitados, se revela como un burlesco cocinero de expedición, a la manera del pseudo-Cousteau interpretado por Bill Murray en *La vida acuática de Wes Andersen* (estrenado el mismo año).

La coexistencia entre éxtasis y acto de habla no deriva sin embargo sólo de una dialéctica confusa. Inventa algo. Pone en escena la disyunción de las palabras y las cosas como única modalidad del encuentro. Encontrar a alguien o algo no es lograr ponerle palabras, es no llegar a (re)conocerlo. Es estar condenado a ver yuxtapuestas las cosas y las palabras (o las imágenes), las visiones y sus leyendas. Para Herzog, el mundo consiste en una imbricación de múltiples divi-

siones. No se puede comprender al prójimo, no se puede hablar de igual a igual. Las barreras lingüísticas o culturales siguen siendo infranqueables. La palabra no tendría como horizonte más que el canibalismo o la colonización; se trata de saber quién va a comer o a colonizar al otro con sus palabras, cada uno siendo a su vez colonizado por el lenguaje, fundamentalmente tiránico.

Si el encuentro sucede, entonces será como un malentendido (Fitzcarraldo y los jíbaros) y sobre todo como un accidente, una colisión, una mudanza caótica: el barco de *Fitzcarraldo* abandonado en los rápidos y chocando de una orilla a la otra, o las hermosas costas altas que desfilan ante las balsas de *Aguirre*, visiones fugaces donde se vislumbran algunas fantasías significativas, pero que no podemos abordar. ¿Está el hombre alguna vez en condiciones de encontrarse con su semejante? Somos *aliens* los unos para los otros. Como los fuegos artificiales lanzados por el soldado encima de su provisión de municiones, nos enviamos *Señales de vida* ilegibles. Título que evoca una emisión extraterrestre, proveniente de otra constelación, pues para los habitantes de la isla griega, enfrentados al delirio de un invasor, es como si lo fuera.

Cada uno para sí y Dios contra todos, título original de Kaspar Hauser. Semejante filosofía reinterpreta el callejón sin salida de la disputa entre empirismo e idealismo. Las sensaciones y experiencias, ¿son primarias y engendran el pensamiento? ¿O bien es el pensamiento el que preforma las sensaciones haciendo fulgurar sus intuiciones? En ambos casos, la mente hu-

mana pareciera encerrada, separada del mundo, replicando la caverna de Platón dentro de un cráneo, ya sea porque sus conceptos no son más que grillas *a posteriori*, ya sea porque éstos sustituyen la "realidad". Este imaginario podría explicar el interés de Herzog por los discapacitados en el lenguaje y sobre todo en sus percepciones. El cineasta en principio cree vislumbrar una reconciliación entre palabras y cosas en la solicitud táctil de los niños sordos y ciegos de *El país del silencio y la oscuridad*, y sobre todo en el habla cristalina de Fini Straubinger (en la cual quizás se haya inspirado para pulir la propia). Pero resulta que terminamos acostumbrándonos a Fini; forzosamente ya no la consideramos como una Pitia semi-divina. Debemos reconocer que es también una relatora genial, que describe sus menores gestos y sensaciones como otros comentan campeonatos de salto en esquíes. El hombre es el incorregible comentarista de su existencia, un ser que no puede evitar meter su logos en todas partes. Dicho movimiento se traduce en los documentales mediante un vaivén entre la toma "en vivo" y el archivo (el documento histórico o la entrevista posterior en el estudio, a la manera de las investigaciones televisivas). El hombre-relator transforma instantáneamente su vida en vivo y en directo en su propio archivo. Carrera de fondo incesante entre las palabras y las cosas, las ideas y las percepciones, guerra entre las puras potencias de la mente y las del registro. Y finalmente, ¿quién coloniza a quién?

Al no poder hacer coincidir palabras y cosas, el relator constituye un eje en torno al cual se articulan. Es el campeón del antropomorfismo, pero no maquilla los estereotipos ni su agresividad: al representar su número, pone las cartas sobre la mesa. Es por ello un intermediario de lo sublime, ese punto vertiginoso donde se rozan lo inmenso y lo minúsculo, lo inconcebible y lo deforme. Hace perceptible la inadecuación de nuestras palabras con las inmensidades inimaginables que nos rodean, la parodia consustancial al lenguaje, la confusión de escalas que éste necesita. Es un virtuoso de la desproporción, a la vez muy grande y muy pequeño, omnipotente y ridículo: nada más que un hombre con un micrófono, dejando fluir frases hechas en medio de la nada; pero al acumularse, las palabras se pavonean, se hinchan, sobrevuelan y devoran el mundo, globos aerostáticos del verbo, siempre a punto de explotar o de desplomarse. Sin saberlo, él detenta los secretos del universo. Colma fugazmente la falla entre el verbo y la materia -Cristo era un relator. Un mediador inesperado para un cine que precisamente trata de huir del antropocentrismo, conectándose con lo pre y lo posthumano, las piedras de las estrellas y las de las máquinas, las carroñas de animales muertos y las carcacas de autos (en los filmes dedicados al desierto o en la hermosa *La Soufrière*, retrato de una planicie desierta, una posible futura Pompeya). Un cine que considera a la especie humana como una hipótesis que no se sabe si se efectivizó o sigue siendo virtual. Herzog mezcla a Kubrick con Pollet, pero su estrategia sigue

siendo singular. El alemán invierte el antropocentrismo en contra de sí mismo. El relator representa el colmo de ello, conquistador de la humanización y de la colonización mediante las palabras, charlatán que invade las ferias y el comercio. Pero también tiende una línea directa entre el chamán y la computadora, lo que está antes y después del arte. Está en dúplex con el cine primitivo de los exploradores conferencistas (los *travelogues* de principios del siglo XX) y las bases de datos actuales, los ritos primitivos y el montaje audiovisual (los documentales voluntariamente juegan al gato y al ratón con la retórica televisiva).

Una combinación de lo maquínico y lo salmódico. Por un lado, las charlatanerías pueden devolver la lengua al ruido punzante que antaño terminaba provocando el trance, el satori, la iluminación: es el caso de la escuela de subastadores norteamericanos, los de *La balada de Bruno S.* y *How much Wood would Woodchuck Chuck*. Los tipos les ponen precio a casas rodantes o autos Dodge, pero aúllan como papúes o iroqueses. A la inversa, los Wodaabe, pueblo del Sahara filmado en 1989 y mostrado en simbiosis con el desierto, tienen técnicas de seducción que parecieran exposiciones en vidriera, un extraordinario mercado conyugal donde hombres pintados gesticulan como hermosos demonios en fila india para ser elegidos como esposos por las mujeres, que son las que deciden la elección.

En el otro extremo, está la voz sintética, el robot charlatán que repite sin parar las historias de los hombres desaparecidos. Están las voces en off dichas por

Herzog, su timbre monocorde preso de un devenir *vocoder*, puesto que sus documentales recientes se desarrollan en el borde de la ciencia ficción, en entornos hostiles a la especie humana —una nave espacial y la Antártida en *La salvaje y azul lejanía*, el polo sur de nuevo en *Encuentros en el fin del mundo*. En el extremo, pero también en el fin del mundo. Desde *Fata Morgana*, Herzog no deja de proyectarse en un mundo sin nosotros, un mundo donde nuestra especie hubiera desaparecido. ¿Qué habría entonces? Piedras y bichos resistentes. Aunque también, ¿por qué no?, máquinas libradas a sí mismas, a la manera del *Wall-E* de Pixar: cámaras que giran en el vacío, *travellings* fantasma, grabadores automáticos que difunden nuestras fábulas en la atmósfera irrespirable, sin que haya nadie para escucharlas. Tal vez tendrían la voz de Herzog en *Lecciones de tinieblas*, que imagina un relato apocalíptico sobrevolando los pozos incendiados y los lagos de petróleo de Kuwait al día siguiente de la primera Guerra del Golfo, y que luego observa a unos bomberos trabajando alrededor de las plataformas saboteadas, a los que muestra como extraterrestres levantando dinosaurios.

Se le reprocha que transformó a Kuwait en sonido y luz mórbidos, que desde su helicóptero asumió el punto de vista de un bombardero o de un esteta de sangre fría que se lanza rapazmente sobre un desastre. Pero esa pesadilla de cineasta automático, ¿no deja ver la mecánica secreta de todo punto de vista humano? Se puede entender la inhumanidad misma que funda el antropomorfismo, esa mezcla de trance y de robotiza-

ción que hace de nosotros, a pesar de nosotros, los colonos ciegos del mundo sensible, cuyas potencias extinguimos una por una. Actualizando esa placa madre, asimilando la voz del ántropo-conquistador con la de una computadora a la deriva, Herzog pone en cortocircuito la red que regula las relaciones entre palabras y cosas. Hay entonces como palabras-cosas, palabras-reliquias o palabras-piedras, lo que bien sabe Kaspar Hauser, para quien cada palabra lastima y pesa toneladas. Sueña con palabras-plantas, escribe su nombre en un cantero con semillas de berro. Como las antiguas tablillas descubiertas en el castillo de *Señales de vida*, las palabras-cosas son devueltas a la tierra, entregadas a los animales y a las máquinas. Pero aún le quedan muchos signos que remover a Werner, el gran relator errante.

ÍNDICE

Grandes príncipes, pequeños gallos
y salvados de las aguas,
9

ENTREVISTA CON WERNER HERZOG,
27

Aquí Werner, ustedes en estudios,
105