

El esquema naturalista de la experiencia. Visiones de la naturaleza como “lo otro” en el cine de Werner Herzog

Dra. Zaida Olvera. UAEM/UNAM. México

zaida.olvera@uaem.mx

Resumen

Lo que me interesa en este escrito es explorar el rendimiento explicativo del concepto “naturalismo” del antropólogo y filósofo francés Philippe Descola, adaptándolo al análisis cinematográfico de la obra de Werner Herzog.

Este experimento interdisciplinario en el que se cruzarán la filosofía con el análisis cinematográfico y la historia del arte tiene por intención primera poner en evidencia un pensamiento expresado *en imágenes*, sobre la relación entre dos conceptos que, de acuerdo con Descola, constituyen lavase de todo esquema experiencial, a saber, la propiedad y lo otredad.

Dichos conceptos se encuentran vinculados gracias a una lógica de complementariedad, pero también de exclusión. El primer tipo de vínculo se ve modificado cuando el concepto de “otro” se entiende no ya como *alter* sino como *aliud*, es decir, como una otredad radical.

La comprensión de lo otro como otredad radical es el rasgo característico del naturalismo.

El supuesto naturalismo de Herzog se inscribe en una larga tradición -sobre todo la romántica- que ha proyectado sobre el concepto occidental de “naturaleza” lo *alienado* de la cultura, lo estrictamente otro. En el cine de Herzog la naturaleza aparece como una clara y a veces *sublime* otredad.

Después de una exposición sobre qué es lo que hay que entender por naturalismo a partir de Descola, me dedicaré a explorar tipos de imágenes del cine del director bávaro en donde me parece que pueden leerse formas de instanciarse el esquema naturalista bajo el modo de la otredad radical e inhóspita de la naturaleza.

Por último, intentaré mostrar que al interior del naturalismo de Herzog puede encontrarse una interrupción a la radical separación entre lo propio y lo otro. El posible cese del naturalismo reside en la inversión que se opera en la mirada del espectador al contemplar la obra del cineasta.

Palabras clave: naturalismo, naturaleza, paisaje, lo sublime, otredad, otredad radical

Abstract:

The naturalistic scheme of experience. Visions of nature as “the other” in Werner Herzog's cinema

What interest me in this paper is to explore the explanatory power of the concept “naturalism” used by the French philosopher and anthropologist Philippe Descola, by adapting it to the cinematographic analysis of Werner Herzog's work.

This interdisciplinary experiment, melting cinematographic analysis, philosophy and history of art has, as main goal, to bring into light a thought transformed in images concerning the relationship of two strongly related concepts defining, according to Descola, our schemas of experience: otherness and onwess

Both concepts are linked together by the logic of complementarity, but also by a logic of exclusion. The first type of link is modified when the concept of ‘otherness’ appears not as *alterity* (*alter*) but as a radical otherness (*aliud*). To comprehend the other as a radical other is naturalism main feature.

The alleged naturalism of Werner Herzog is part of a long tradition that has projected over the western concept of ‘nature’ that ‘otherness’ alien to culture.

After an exposition of what is to be understood by the term ‘naturalism’ according to Descola, I will explore some images from Herzog's films in which I believe a clear instantiation of naturalism can be found, as an unwelcoming, radically other, nature.

Finally, I will show that Herzog's naturalism is not fatal. A way out of it can be found through the way Herzog understands the role of the spectator.

Keywords: naturalism, nature, landscape, the sublime, otherness, radical otherness.

El esquema naturalista de la experiencia. Visiones de la naturaleza como “lo otro” en el cine de Werner Herzog

Dra. Zaida Olvera. UAEM/UNAM. México

zaida.olvera@uaem.mx

Como Merleau-Ponty advirtió, no fue la ciencia moderna la que modificó la idea de la naturaleza, sino que una idea previa de naturaleza hizo posible que la ciencia moderna apareciera con las características que le son propias (Merleau-Ponty, 1995, 26). En explícita continuidad con el señalamiento de Merleau-Ponty, el filósofo y antropólogo Philippe Descola llama a esta ‘condición de posibilidad de la ciencia moderna’ una ‘estructura de la experiencia’ a la que, de manera más precisa, entiende como *esquema* naturalista (Descola, 2005, 169, 202-203). La ciencia, pero también el arte occidental, son para Descola instancias en donde se actualiza dicho esquema de experiencia, cuyo pilar fundamental es el concepto de naturaleza concebida en tanto que otredad radical.

105

N° 93
Mayo
Junio
2020

I. Esquema naturalista de la experiencia ¿qué es?

Sin duda uno de los conceptos menos transparentes del vocabulario filosófico es el de ‘naturalismo’, lo cual vuelve arriesgada una discusión que gire en torno a dicho concepto.¹ Es necesario, por tanto, especificar qué se entiende por este término.

En este trabajo entenderé por naturalismo lo que Descola califica como una de las cuatro ontologías posibles que instancian la distinción entre lo propio y lo otro (Descola, 2005, 204-226).² Lo propio y lo otro, de acuerdo con el antropólogo y filósofo francés constituye un par categorial que nos permite, en tanto especie, establecer relaciones de diferenciación-apropiación con nuestro medio.

¹ Owen Flanagan distingue al menos 15 maneras distintas de entender esta palabra. (Flanagan, 2009).

² El esquema naturalista se incluye en una lista junto al animismo, el totemismo y el analogismo. De estos últimos tres esquemas no será cuestión aquí.

Ahora, mientras que en los otros tres esquemas experienciales, a saber, totemismo, animismo y analogismo, estas dos categorías (lo 'propio' y lo 'otro') son correlativas – se definen mutuamente de manera inclusiva- , lo característico del esquema que hizo posible la transformación de la ciencia moderna reside en la convicción de una semejanza física entre las cosas, o continuidad de la materia, pero de una diferencia interior, espiritual (Descola, 2005, 221, 403, 414).

La ontología a la que este esquema da lugar puede ser entendida como un esquema de experiencias ordenadas bajo el régimen de exclusión entre sujeto y objeto a partir de una oposición entre interioridad y exterioridad en donde lo interior juega un papel preponderante como criterio de exclusión. Este régimen posee varios niveles: el nivel de exclusión más representativo es aquel entre naturaleza y cultura, pero también existe el nivel de exclusión entre lo animal y lo humano, entre lo vivo y lo muerto, entre el espíritu y la inteligencia artificial, etc. Aquí me concentraré en el primero.

El nivel de exclusión más representativo del naturalismo, que es en el que se diferencian naturaleza y cultura³ ha propiciado, a lo largo de diversos momentos de cristalización de intensidad variable, la formación de aquel gran otro al que llamamos Naturaleza. Descola lleva tan lejos su propuesta como para afirmar que sólo para Occidente ha habido algo así como la Naturaleza pura, la naturaleza prístina, mientras que, por ejemplo, para achuares o pobladores aborígenes australianos, no ha ocurrido ningún proceso de diferenciación tan radical del ser humano de su medio, y, por tanto, ningún esquema de experiencia que permita tener vivencias como las que tiene el hombre occidental con respecto a *ella*.

Lo anterior no significa que un achuar no haga la distinción entre ecúmene y anecúmene (o lugar propio y lugar ajeno), sino que esta distinción no implica una radicalización de la otredad y, por tanto, no implica el redimensionamiento de aquello "otro" en una nueva zona ontológica.

³ La famosa "gran repartición" entre la naturaleza y el hombre como criatura social (o la diferenciación entre *physis* y *nomos*) es ambigua en la medida en que por un lado reafirma la autonomía ontológica de un campo de objetos, o de un gran otro del que el hombre se distancia; mientras que el naturalismo también abarca la idea del continuum, es decir, la idea de que lo humano, aun en su diferencia, se integra al gran otro gracias a su ascendencia o proveniencia de aquella gran matriz que es el reino de lo instintivo e irracional (Descola, 2005, 310).

Eso otro radical en lo que se ha convertido la naturaleza y que ha implicado un proceso histórico que, como ya he indicado, ha ocurrido en varios momentos de la cultura occidental, no puede explicarse en términos de determinación recíproca, o en términos de alter-idad, sino en términos de indeterminación absoluta. Es decir: no es que lo otro me constituya por determinación lógica: no soy yo mismo por oponerme al otro, ni ese otro es, él mismo en cuento tal, por oponerse a mí. En el esquema naturalista que parte de la oposición entre naturaleza y cultura no hay una estructura lógica que permita la determinación mediante negación (soy yo porque no soy tu), o bien, el reconocimiento mutuo, sino que prevalece, más bien, una clara unilateralidad.

Por lo anterior Descola indica que en el naturalismo propio de Occidente la naturaleza no es constitutiva de lo que se ha considerado "propio", sino que se la ha opuesto, dejándola indeterminada, o determinada sólo como lo "indeterminado".

Esta diferencia entre la naturaleza y la cultura, basada en la íntima diferencia de los elementos estructurales que las constituyen (alma- cuerpo, forma- materia, espíritu-lo inanimado), se ha convertido con el paso de los siglos en una diferencia sumamente importante y casi irresoluble. Esta diferencia de interioridades que existe entre el hombre y la naturaleza ha impedido, a lo largo de la historia occidental hasta nuestros días, que con la naturaleza se lidie como quien lidia con la alter-idad (como en otras ontologías). La tesis de Descola es que, más bien, esta diferencia de interioridades ha propiciado la emergencia de un *aliud* (Descola, 2005, 205), es decir, de algo completamente ajeno.

Esta naturaleza alienada, extrañada, radicalmente indiferente, es el elemento constitutivo del esquema 'naturalista'.

Descola ubica los comienzos de este esquema de experiencia en un tiempo tan remoto como en los inicios de proceso de neolitización de la "creciente fértil" de medio oriente y en Europa (2005, 105-106). Lo anterior no quiere decir que la diferencia que apareció entre el espacio habitado por seres humanos y el que no lo era fuese experimentado por aquellos seres humanos como se experimenta hoy en día, pero es un antecedente importante.

El naturalismo ha sido un esquema gradual en el que se ha configurado nuestra experiencia de lo otro, con momentos de solidificación más llamativos que otros.

Algunos de estos momentos de solidificación, dice Descola, son, por ejemplo, la oposición entre *ager* y *sylva* propia de romanos, la pintura renacentista y la aparición del paisaje como representación de un espacio autónomo, hasta llegar a la discusión sobre el método de las ciencias sociales y las ciencias naturales.

La rápida enunciación de estos capítulos en la historia del naturalismo no le hace justicia ni a la originalidad del planteamiento de Descola ni, evidentemente, a los momentos mismos. Me he permitido referirme a ellos para ofrecer algunas pistas, pero en realidad sólo me interesa aquí hablar brevemente de uno de esos momentos: la creación de la pintura paisajista. Este momento constituye un paradójico alejamiento de aquello que, por vez primera, puede acercarse a través de la representación pictórica. Dicha cuestión nos permitirá ir acercándonos al cine al cine de Herzog.

De acuerdo con Descola, es a partir del momento en el que surge el paisaje como género pictórico que se vuelve posible representar en imágenes la autosuficiencia del ámbito ontológico constituido por la naturaleza. Es a partir de este momento también que las representaciones pictóricas de una naturaleza en su autoestancia ontológica y en su espacialidad aparentemente infinita sugieren el concepto de lo sublime tal y como se entendió en el siglo XIX. El cine de Herzog se ha relacionado con frecuencia a la tradición que reflexionó sobre el paisaje sublime, empezando por Kant. Antes de llegar a este punto atendamos al momento de solidificación en donde ocurre lo que Descola llama *autonomización* de la naturaleza en el ámbito de la representación.

II. El paisaje y las consecuencias ontológicas de su aparición

La pintura paisajista occidental emerge en el renacimiento, con los primitivos flamencos. Para Descola este es un momento importante de cristalización del esquema naturalista de la experiencia pues es a partir de aquí que la técnica pictórica, al servicio de la representación, ofreció la imagen de una naturaleza que, de manera progresiva, fue des-marcándose, literalmente, de todo contexto humano.

Como observa el antropólogo, mientras que los cuadros de Campin, el así llamado *Maître de Flémalle*, aluden a un exterior natural detrás de los marcos de

ventanas interiores, Joachim Patinir da el salto mortal hacia la representación de un exterior sin dispositivos intermedios.



Maître de Flémalle.
Tríptico de Werl (detalle)



Joachim Patinir
Paisaje con San Jerónimo

Las pinturas de paisajes de Patinir independizan a la naturaleza de la ventana detrás de la cual solía representarse, y la colocan en el primer plano, ofreciendo a nuestra vista no sólo un exterior representado como absolutamente independiente del espacio interior desde el que se le percibe, sino que también aparece la representación del infinito en la naturaleza, con esos cielos altos y esos horizontes indefinidos, haciendo, como afirma Javier Maderuelo, próximo lo alejado (Maderuelo, 2005, 272), pero también, y en otro sentido, lejano lo cercano. Para entender este retruécano dialéctico, es necesario recordar que la "representación" de la naturaleza no la acercó al hombre sino que cabó aún más profundamente la diferencia ontológica entre ésta y ella.

La pintura de paisaje no sólo constituye una revolución estética, sino que actualizó y es el resultado de la puesta en operación de varios supuestos que emergieron desde la nueva física, la óptica o la geometría, todos ellos productos del esquema naturalista. La independencia ontológica de ese ámbito que constituye lo

otro de la cultura, la naturaleza, apareció desde entonces concebida desde el supuesto metafísico de la infinitud del espacio, infinitud que afianzó su radical otredad. Esa otredad infinita, ese espacio infinito que el arte pictórico descubre mediante la perspectiva y que las ciencias confirman (Panofsky, 2000), es el mismo que llevó a Pascal a afirmar la consabida afirmación sobre el espanto que produce el espacio infinito.

Esta infinitud espacial y la sensación estética que se desarrolló a raíz de la representación potencialmente infinita de la naturaleza convergen en un concepto clave de la estética decimonónica, a saber, lo sublime (Bodei, 2011, 31) Dicho concepto, como es bien sabido, tiene en la filosofía kantiana un lugar importante.

Podríamos señalar, siguiendo a Merleau-Ponty en esto, que con Kant este esquema naturalista de la experiencia adquirió presencia filosófica. Merleau-Ponty afirma: "[...] la conclusión de Kant es estrictamente humanista. Kant opone el hombre al cosmos y hace recaer en la libertad, el aspecto contingente del hombre, todo lo que hay de finalidad [en la naturaleza Z.O.]" (Merleau-Ponty, 1995, 47). Si bien Kant se refiere aquí a la libertad, podemos afirmar que el autor vuelve a encontrar el fundamento de esta finalidad en nosotros y en nuestra capacidad de emitir juicios reflexionantes. Esos juicios, no lo olvidemos, son los que nos permiten asumir que la naturaleza es un todo. La naturaleza, por otra parte, es la base de nuestros juicios de gusto y, en particular, de lo que podemos llamar lo "sublime".

Considero que lo sublime es un concepto del esquema naturalista de la experiencia porque o bien hace de lo otro una metáfora de lo propio, o bien, hace de lo otro, otro radical que precisamente por su radical diferencia causa espanto.

El concepto de lo sublime del esquema naturalista de la experiencia nos conduce directamente a la postura de Werner Herzog. Concentrémonos ahora en el cineasta.

III. La naturaleza como aquel gran otro en el cine de Werner Herzog

La obra del cineasta ha provocado varios debates; éstos se vinculan a su forma explícitamente *prometeica*⁴ de filmar la naturaleza, caracterizada por una implacable y

⁴ Utilizo el concepto de "actitud prometeica" tal y como Pierre Hadot lo describe, a saber, como una manera de comportarnos con la naturaleza, explotando sus recursos e investigándola sin el pudor al

legendaria *voluntad de imagen*, que parece convertir a lo filmado en un objeto de dominación tecnológica. Baste recordar la descabellada empresa de la filmación de la, a su vez, descabellada historia sobre el deseo de constriuir una ópera en la selva; o los peligros que ha corrido el propio Herzog al filmar en lugares inaccesibles o peligrosos, como se observa en la película *la Soufrière*, en la que Herzog permanece en la zona amenazada de la isla de Guadalupe con el único habitante del lugar que se negó a evacuar ante la clara amenaza de una gran erupción volcánica.

A diferencia de algunos intérpretes que leen en el cine de Herzog el sometimiento de la naturaleza a la técnica y al mercado cultural (Gandy, 1996)⁵, considero que la obra de este cineasta participa de una reflexión filosófica profunda en relación a temas ineludibles planteados dentro del esquema de la práctica excluyente del naturalismo. Un aspecto de dicho naturalismo herzogiano lo encontramos en imágenes que presentan a la naturaleza como lo sublime.

De acuerdo con una famosa declaración hecha por Herzog en una entrevista, es posible situar su trabajo en la estela de las consideraciones kantianas en torno a dicho concepto. Herzog afirma:

Ganamos habilidad de tener experiencias de la verdad extática a través de lo sublime. Gracias a lo sublime somos capaces de elevarnos sobre la naturaleza. Kant dice: El irresistible poder de la naturaleza nos impele a reconocer nuestra impotencia física en tanto que seres naturales pero al mismo tiempo revela nuestra capacidad para juzgarnos a nosotros mismos independientemente de la naturaleza e incluso superiores a ella.[...] en este sentido, la naturaleza no es estimada en nuestro juicio estético como sublime porque excite nuestro temor sino porque dispara nuestro propio poder (el cual no es un poder de la naturaleza) (Herzog, 2010, 9).

que obligaría el *Velo de Isis*. (Hadot, 2004, 189). Esta actitud no es para Hadot exclusiva de una época, y puede tener su complemento en la *actitud órfica*, que ve en la naturaleza un misterio que permanece inviolado. De esta última actitud no hablaré aquí.

⁵ El artículo de Matthew Gandy se encuentra bien documentado y expone varios de los problemas y polémicas en las que Herzog se ha visto envuelto durante o después de los rodajes de películas como *Aguirre*, *Fitzcarraldo* o *Lessons of Darkness*. Sin embargo sus motivaciones claramente ambientalistas ponen en duda la imparcialidad de su trabajo.

Como afirma Remo Bodei: "Lo sublime entra a formar parte, con pleno derecho, de la constelación de los mitos de la Modernidad, encamidos a exaltar el protagonismo de la especie humana" (Bodei, 2011, 38).

La conformación de este mito se percibe con Kant. En Herzog, sin duda, resuenan los ecos de la actitud humanista – y por tanto, naturalista (en el sentido de Descola), de la filosofía kantiana. Sin embargo, considero que en el propio cine de Herzog es necesario matizar pues si bien el hombre se eleva por encima de la naturaleza, ello ocurre gracias a las propias imágenes de la naturaleza.

Por si no fuera poco, como ya avanzaba al principio de este trabajo, me parece que en la obra cinematográfica de nuestro autor ocurre una especie de inversión de los términos y que la naturaleza no es sólo el medio a través del cual se confirma la pretendida superioridad del hombre sobre ella, sino que el hombre, y en concreto Herzog mismo, *puede volverse un instrumento de la propia naturaleza para contemplarse a sí misma*. Y estoy inclinada a pensar que es eso, realmente, lo que significa la verdad extática, a la que se refiere en la cita anterior.

En relación a lo primero, es decir, a lo sublime en la naturaleza y a las imágenes que instancian esta postura, no podemos pasar por alto la importancia del paisaje en la obra del cineasta.

El paisaje en el cine de Werner Herzog tiene un papel preponderante. Influenciado como lo estuvo por la crítica de cine Lotte Eisner, el paisaje de Herzog asume las mismas funciones semióticas que el paisaje en el cine expresionista. En este orden de ideas, tanto para un Marnau, como para uno de los guionistas más importantes del cine expresionista, Carl Meyer y para Herzog, el paisaje no es sólo el ambiente que acoge el desarrollo de una escena, sino que es reflejo de los personajes, o el exterior es reflejo del interior (Eisner, 1969, 188):

Lo anterior es, de hecho, el núcleo de la estética del primer romanticismo alemán, heredera del giro copernicano propiciado por la filosofía kantiana. Ya Novalis afirmaba en el ensayo *los discípulos de Saïs*, que cuando aquel que intentaba correr el velo de la diosa Isis lo logra por fin, no contempla, para su sorpresa, mas que su propia imagen (Hadot, 2004, 352) Novalis también dice: "Todo paisaje es el cuerpo idealizado de alguna forma espiritual" (Eisner, 1969, 153). Esta cita trasluce aquella dicotomía a la que había aludido al analizar el concepto de naturalismo de

Descola. Novalis muestra claramente aquella profunda diferenciación entre lo corporal y lo espiritual, entre la materialidad y la forma, dicotomía que apunta a una diferencia de interioridades que no hace sino volver más profunda e irreconciliable-salvo en lo simbólico y metafórico- dos reinos ontológicos disociados para siempre.

Habiendo dicho lo anterior y sin negar que el paisaje entendido románticamente, es decir, desde el horizonte del concepto de lo sublime, el cual, como ha quedado claro hasta aquí, instancia una modalidad del esquema naturalista entendido a partir de Descola, considero necesario hacer la observación siguiente a propósito de las imágenes de la naturaleza en el cine herzogiano: me parece que el paisaje del cine de Herzog tiene también otra función, y creo que es esa función la que determina el tipo de imagen que el cineasta -gloriosamente- filma. Esta otra función y los supuestos que la sustentan, si bien pueden parecer oponerse a la primera (paisaje como reflejo del alma del hombre), no se oponen del todo a la estructura conceptual de lo sublime natural, sino que constituye uno de sus aspectos, aquel en donde lo natural representa lo que Goethe llamaba: *Das Ungeheure*: lo monstruoso.

Sin embargo, a pesar de ser monstruosas, o quizá por ello mismo, es este tipo de imágenes las que pueden señalarnos una vía hacia la neutralización del naturalismo en su versión más antropocéntrica, para dejar paso a un naturalismo en donde nos situamos en aquel lado de lo indeterminado.

Por eso creo que lo que Herzog llama imagen extática, o verdad extática, representa el reverso de aquellas otras en donde el paisaje refleja el estado de ánimo del personaje. Las imágenes que encarnan la verdad extática son imágenes de lo otro radical en donde, lejos de acentuarse el poder del hombre sobre la naturaleza, se revela, más bien, el poder de la naturaleza, de esa otredad radical, de manifestarse a través de la cámara del director.

En el documental *Grizzly man* (2005) y *Encounters at the end of the world* (2007), Herzog mezcla varios tipos de imágenes – metafóricas, sublimes indiferentes, y las que revelan una verdad extática- y por eso me parece que vale la pena concentrarnos en dichos trabajos.

Como se sabe, no todas las imágenes de dicha película son del propio Herzog, sino que han sido grabadas por el ambientalista Timothy Treadwell. Herzog las edita y comenta. Dicha acción le sugiere reflexiones de sumo interés pues descubre que lo

otro, aquel otro radical que representa la naturaleza 'salvaje', es tanto aquella dimensión de lo horrible e indeterminado como, la manifestación del deseo que el hombre tiene por subjetivarse a través de una experiencia de radical otredad, lo cual es, en el fondo, ya desde Kant, el resultado implícito en nuestros juicios sobre la naturaleza sublime.

Pero la subjetivación a partir de ese gran otro es una empresa arriesgada. En ella se juega la individualidad del sujeto, de manera literal. El caso de Treadwell lo pone claramente en evidencia pues como se sabe, el ambientalista que pasó 13 veranos con los osos grizzli en la península de Alaska con la intención de salvarlos, fue devorado por uno de ellos.

La empresa a la que Treadwell le dedicó los últimos años de su vida y el destino trágico del ambientalista sugieren en Herzog imágenes de un paisaje atormentado. Éste es representado por Herzog mismo en una secuencia grabada desde el aire en donde se percibe un gran glaciar.

Aquí vemos cómo Herzog, aún dos décadas después de su periodo más romántico,⁶ sigue valiéndose de los paisajes sublimes para reflejar el interior de un espíritu atormentado. Esto quiere decir que la imagen externa que Treadwell filma es, en realidad, el espejo de imágenes internas. Ni siquiera mirando hacia afuera escapa el hombre a su campana de cristal y a su interioridad. Y es en los límites de esa campana de cristal en donde el reflejo rebota con más fuerza hacia adentro. Esas imágenes que nos parecen testimonios de un mundo no humano, un mundo completamente otro, no son sino las imágenes más obscenamente cercanas de un tipo de cultura humana, en donde existe la idea de que el hombre es responsable por el mundo, en donde existe la idea de que la naturaleza es lo otro que puede redimir, en donde existe la idea de que aquello otro puede envolvernos.

Por otro lado, las imágenes legadas por Treadwell son, de acuerdo con la interpretación que de ellas hace Herzog, imágenes de un individuo que intenta subjetivarse a través de la otredad radical, logrando sólo desdoblarse él mismo, imponerse sobre lo que filma, haciendo de aquello otro algo artificialmente- y peligrosamente-familiar.

⁶ Que sitúo entre su primer largometraje *Signos de vida* hasta *Fitzcarraldo*, de 1982, un año antes de la muerte de Eisner.

La subjetivación a través de otro, y en este caso, de otros con los que se comparte un medio, no es lo problemático. Durante 7 mil años los nativos de la isla Kolia, en Alaska, a donde Treadwell iba a pasar los veranos, han convivido y se han determinado admitiendo una diferencia entre osos y seres humanos. Un personaje del documental afirma: "Hay una frontera implícita con la que mi pueblo ha vivido desde hace 7 mil años". (Herzog, 2005, 28:00, 29:00).

Pero dicha frontera, tal y como indica el propio Descola en relación a los pueblos indígenas subárticos, con esquemas de experiencia más totémicos que naturalistas, no está establecida por la admisión de una diferencia de interioridades, como es el caso en el esquema naturalista, para el cual, ya lo he indicado, hay una dualidad ontológica establecida precisamente a partir de una diferencia interna de esencias; sino por el reconocimiento de una otredad con atributos similares a los de los seres humanos como vida afectiva y principios éticos (Descola, 2005, 43) que no pueden no respetarse.

¿Cómo ha vivido la gente en Alaska con los osos? Según la declaración del entrevistado, se ha convivido respetando las fronteras de los *mundos circundantes*, que no son tanto fronteras establecidas artificialmente mediante decretos que se emiten en función de políticas ambientales de Estados paternalistas que exacerbaban la idea de exclusión, creando con ello un artificial y tendencioso sentimiento de culpa; sino fronteras que se establecen por las prácticas y por lo que las hace posibles. Aquí hay admisión de diferencia física (los osos tienen garras, el hombre no) pero no de diferencia interna (osos y hombres viven en sociedades, hay jerarquías, etc.)

Herzog, por su parte, no comulga ni con la visión occidental de Treadwell que consiste en asumir que es posible borrar las fronteras entre naturaleza y cultura a fuerza de buena voluntad y amor, mediante una convivencia directa con lo otro; ni puede comulgar con el esquema de experiencia propio de los habitantes nativos de Alaska.

Herzog, más bien, considera que el mundo no humano carece de todo valor, que se trata de un mundo de "cosas" en donde los animales también lo son... un mundo sin expresión, sin reconocimiento y sin posibilidad de continuidad con 'lo propio'. Su absoluta carencia de "espíritu" hace que Herzog cargue las imágenes de esta

naturaleza con apelativos como “lo inhóspito”, lo “salvaje”, el “ámbito del asesinato, la destrucción y la muerte”.

Sin embargo, en su indiferencia proverbial la naturaleza *salvaje* provee una experiencia de otredad radical que puede producir en nosotros una experiencia limítrofe de pérdida de sí. Esta pérdida de sí no es la pérdida a la que se expuso el ambientalista al atravesar esa frontera que Occidente ha interpuesto de manera tan inapelable entre la cultura y la naturaleza. La pérdida de sí a la que invita el cineasta está mediada por la cámara de cine. Es gracias a esta mediación que es posible hablar de imágenes extáticas. Si bien esta última tipología de imágenes no resuelve la dicotomía del naturalismo, sí implica una inversión de los términos: ya no es la naturaleza la que se borra a favor de la presentación del sujeto simbolizado en sus atributos (montañas, glaciares, mares enfurecidos), sino que el espectador desaparece, arrobado, fundido, en largas secuencias de rarísima belleza.

Creo que esta propuesta representa una transformación en el cine de Herzog pues mientras que las películas y documentales de los años 60 y 70s están, como ya dije, marcadas por una profunda huella de los supuestos románticos del cine expresionista, tal y como son descritos por la mentora de Herzog, la crítica de cine Lotte Eisner, los documentales posteriores parecen ofrecer claramente otro tipo de experiencia. Este otro tipo de experiencia de la otredad de la naturaleza la explicita Herzog mismo cuando se refiere a la diferencia entre el *cine vérité* y su forma de hacer cine.

Herzog no filma a la naturaleza intentando extraer de ella imágenes neutrales. Herzog no filma la naturaleza pretendiendo con ello “documentar” y extraer del documento una verdad objetiva.⁷ No pretende *representar* lo dado adoptando la actitud positivista o actitud natural.

Me parece, más bien, que intenta presentar lo otro mediante elocuentes imágenes que además de ser la presentación de un principio filosófico: la exacerbada

⁷ Herzog se deslinda de la corriente documentalista y en concreto del *cine-verité*. Dice: “We must ask of reality: how important is it, really? And: how important, really, is the Factual? Of course, we can’t disregard the factual; it has normative power. But it can never give us the kind of illumination, the ecstatic flash, from which Truth emerges. If only the factual, upon which the so-called *cinéma vérité* fixates, were of significance, then one could argue that the *vérité*—the truth—at its most concentrated must reside in the telephone book—in its hundreds of thousands of entries that are all factually correct and, so, correspond to reality” (Herzog, 2010, 7).

insistencia en la diferencia entre mundo humano y mundo no humano, es también una declaración de principios tanto estéticos como ontológicos.

Se trata de una extraña operación por parte de Herzog: por un lado, la naturaleza es lo otro radical, en donde no hay reconocimiento, y por el otro está investida de una potente valoración estética.

Esta inversión se opera cuando caemos en la cuenta de que la imagen de lo otro sugiere la pregunta por el instrumento mediador el reflejo de la imagen hacia aquello que observa.

Una de esas imágenes, en la obra *Encounters at the end of the world*, puede servir de ejemplo para atisbar una posible salida al naturalismo.

La secuencia es filmada en el fondo del mar ártico. Para llegar a las profundidades del mar ártico es necesario el implemento de la técnica. La extática secuencia que empieza con la violación de una barrera (la apertura de un agujero en la nieve para acceder al fondo del mar ártico)⁸ es un medio para que el espectador se vuelva, a su vez, e inmediatamente, un medio a través del cual la naturaleza se contempla en su deslumbrante belleza.

Como dice uno de los personajes en la misma obra: "A través de nuestros ojos el universo se percibe a sí mismo, y a través de nuestros oídos el universo escucha sus armonías cósmicas; y nosotros somos testigos de que el universo cobra conciencia de su gloria, de su magnificencia" (Herzog, 2007, 1:35:15).

De esta manera, el velo del que se la ha despojado prosaica y violentamente mediante maquinaria pesada, en lugar de aportar un conocimiento que nos haría posible aprovecharnos de ella, tiene la paradójica consecuencia de volvernos a nosotros mismos los ojos interiores de la propia Isis desvelada. Al correr el velo hacemos que lo velado adquiera luz interior. Dicho de otra manera, la puesta en evidencia de la otredad en el cine de Herzog, le devuelve a eso otro la capacidad de tomarse como un sí mismo. Ello sugiere una posible interrupción o solución de continuidad al naturalismo desde el cine y la imagen extática. La radicalidad de la otredad queda así, neutralizada pues mediante esas imágenes que la erigen en su

⁸ Violación que recuerda la actitud prometéica de Herzog, la cual no la ha impedido talar bosques, explotar actores, pasar un barco a través de una montaña, etc.

arrebataadora belleza, provocan la desaparición de nosotros mismos en ella.

Referencias bibliográficas

- Bodei, Remo (2011) *Paisajes sublimes, el hombre ante la naturaleza salvaje*, Madrid, Siruela.
- Descola, Philippe (2005) *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Eisner, Lotte, (1969) *The haunted screen* (traducido por Roger Graves), Londres, Thames & Hudson.
- Flanagan, Owen, (2009) “Varieties of Naturalism” en Philip Clayton (ed) *The Oxford Handbook of Religion and Science*. Fecha de consulta 8 de marzo 2019. <https://www.oxfordhandbooks.com>
- Gandy, Matthew (1996) “Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog” *Ecumene* 3, pp.1 – 21.
- Hadot, Pierre (2004) *Le voile d’Isis. Essai sur l’histoire de l’idée de nature*. Paris, Gallimard.
- Herzog, Werner, (2010) “On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth” (traducido del alemán al inglés por Moira Weigel) en, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. XVII, No. 3, pp. 1-12.
- Maderuelo, Javier (2005) *El paisaje, génesis de un concepto*. Madrid, Abada.
- Merleau-Ponty, Maurice (1995) *La nature*. Cours du Collège de France. Paris, Seuil.
- Panofski, Erwin (2000) *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid, Austral.