

LA CONTRIBUCIÓN DE WERNER HERZOG A LOS ESTUDIOS ACERCA DE LA ANIMALIDAD

FIDEL GONZÁLEZ ARMATTA

SEBASTIÁN FRANCISCO MAYDANA

«Lo audaz es quedarse junto a la naturaleza, que ignora nuestros desastres», proclama el protagonista, interpretado por Jean-Paul Belmondo, de *Pierrot, el loco* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965). En efecto, la naturaleza es indiferente ante la pequeñez de los actos humanos, sus (nuestras) pequeñas guerras, sus pequeños crímenes, sus insignificantes felicidades y desilusiones. Y, sin embargo, nos empeñamos en colocarnos en el centro del universo, al punto de convencernos, en una especie de esquizofrenia colectiva, de que *la naturaleza nos habla*.

Lo verdaderamente audaz, siguiendo a *Pierrot*, sería desafiarla (y en ese mismo acto también desafiar el lugar propio dentro de la misma), algo que Werner Herzog ha hecho a lo largo de toda su carrera. En la escena final de *También los enanos empezaron pequeños* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, Werner Herzog, 1970), uno de los personajes desafía a un árbol muerto a una competencia: quien pueda sostener el brazo extendido

por más tiempo será el ganador. Se trata de una metáfora poderosísima, sobre la que volveremos más adelante. Pero no es el primero ni el último desafío a la naturaleza que aparecerá en su filmografía. *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) es quizás el ejemplo más patente, la lucha en cámara y



También los enanos empezaron pequeños (Werner Herzog, 1970)

detrás de ella de un hombre por elevar una máquina por encima de un accidente geográfico. Con asombrosa claridad expone en *Burden of Dreams* [Carga de sueños] (Les Blank, 1982) la titánica tarea que lleva adelante en la selva amazónica: «por supuesto, estamos desafiando a la naturaleza... y ella nos devuelve los golpes. Solo se defiende, eso es todo. Y eso es lo grandioso, tenemos que aceptar que es mucho más fuerte que nosotros». Este pensamiento, del cual abundan ejemplos en su obra, fue expuesto de manera programática en su *Declaración de Minnesota* (2014).

Acercas de estos filmes reflexionó también Gilles Deleuze: «El sublime proyecto del iluminado fracasaba en la gran forma, y toda su realidad pasaba a lo achacoso: Aguirre acababa solitario sobre su balsa enlodada teniendo por única raza una camada de monos; Fitzcarraldo se ofrecía

como último espectáculo de una mediocre compañía operística cantando ante un escaso público y un cerdito negro» (Deleuze, 1983: 261). Según el filósofo francés, en estas películas de Herzog «el hombre de la desmesura frecuenta un medio también desmesurado, y concibe una acción tan grande como el medio. Es una forma SAS' [situación-acción-situación], pero muy particular: en efecto, la acción no es requerida por la situación, es una empresa alocada, nacida en la cabeza de un iluminado y que parece ser la única que puede igualar al medio entero. O más bien la acción se desdobra: está la acción sublime, siempre más allá, pero ella misma engendra una acción diferente, una acción heroica, que por su cuenta se enfrenta con el medio, penetrando lo impenetrable, franqueando lo infranqueable. Hay, por tanto, a la vez una dimensión alucinatoria en que el



Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982)

espíritu actuante se eleva hasta lo ilimitado en la Naturaleza, y una dimensión hipnótica en que el espíritu afronta los límites que la Naturaleza le opone» (Deleuze, 1983: 259). De estos dos fragmentos podemos concluir que en las películas de Herzog el héroe (o antihéroe) realiza una proeza que responde al orden de lo sublime y por lo tanto se iguala con el orden de la Naturaleza. Al mismo tiempo, esta última termina haciendo fracasar dicha empresa. En este mecanismo vemos reflejada la aportación de Herzog en medida doble: por un lado, la empresa humana se iguala a la Naturaleza al querer desafiarla, para de este modo volverse parte de ella en lo sublime; por el otro, en el desenlace, esta empresa fracasa ante la Naturaleza rompiendo con la simetría de la relación y cayendo ante la fuerza ciega de la misma.

En el presente artículo nos proponemos revisar algunos puntos de la mirada herzogiana sobre el mundo no-humano, con el fin de rastrear aquellas herramientas que se puedan utilizar para pensar la animalidad (la relación entre el humano y el animal a lo largo de la historia) desde otro ángulo. Actualmente, la disciplina que tiene por objeto de estudio la relación entre humanos y animales se encuentra orientada a entender la armonía entre ambos mundos como horizonte de lo posible/deseable, mientras que el pensamiento de Herzog, como ya puede entreverse en los ejemplos citados arriba, se encuentra exactamente en las antípodas. En eso radica, precisamente, su *originalidad*.

GÉNESIS

Y es que, ¿qué otra cosa es la Historia, la disciplina llamada Historia, si no la eterna y perenne pregunta por el *origen*? Esta cuestión dispara dos preguntas complementarias: la pregunta por el origen histórico, es decir, cronológico; y la del origen taxonómico, o sea, la frontera donde se separa lo humano de lo no-humano, dónde comienza el hombre. Aquella frontera que un gran naturalista

como Linneo consideró lo suficientemente frágil para dudar de su existencia, por lo menos desde el plano científico. En una carta a Johann Georg Gmelin, escribía en 1735: «pero pido a ustedes y al mundo entero que me indique una diferencia genérica entre el simio y el hombre, que esté conforme a la historia natural. Yo no la conozco» (citado en Agamben, 2002: 33).

La pregunta por las metáforas animales y su significado tiene innumerables respuestas que varían de acuerdo a coordenadas geográficas y temporales no siempre del todo claras. En las últimas décadas estas respuestas se han multiplicado notablemente, debido a que se viene configurando un campo de estudios autónomo que algunos llaman *human-animal studies*, es decir, estudios sobre la relación entre el humano y el animal.

La idea propuesta por los filósofos llamados *posmodernos* del fin de los grandes relatos y, con ellos, de la idea de una *humanidad*, sin duda contribuyó en gran parte al auge de los *human-animal studies*. En este sentido es que Lyotard (1998) plantea que, ante la caída del horizonte de sentido que estructuraba la vida del hombre, el único fin posible es un fin inhumano. Etólogos animales como Lestel (2001) y Cyrulnik (2001) se montan sobre esta idea para cuestionar lo específicamente humano en el hombre, llegando a plantear posiciones extremas. Mientras que Lestel auguraba el advenimiento de una «*révolution éthologique, laquelle change radicalement nos conceptions du monde et la détermination des frontières entre animal et humain*» (2001: 162), Cyrulnik utilizó la idea de una crisis existencial del hombre para borrar directamente aquellas fronteras: «la conscience de soi, l'outil, la bipédie, la chasse, le tabou de l'inceste, les traditions, le rire, le jeu, la souffrance, la morale, le sens de la famille, toutes ces conquêtes qui jadis ont servi à distinguer l'humain de l'animal ne sont plus désormais le propre de l'homme» (2001: 137). En el mismo año, Jacques Derrida reconocía la necesidad ontológica de una transformación ética de la relación con el animal

(2001: 105). Todo esto contribuyó, en el campo académico, a favorecer una importante migración de investigadores de todas las áreas y antecedentes hacia los estudios de la animalidad, lo que configuró el heterogéneo grupo que es en la actualidad.

Estos *human-animal studies* han avanzado de forma transdisciplinaria en el conocimiento de las formas de relación entre el hombre y el animal a lo largo de la historia. Se entiende que, debido a la amplitud del campo y a la diversidad de enfoques y procedencias de los investigadores que se dedican a los estudios sobre animalidad, se han dado en su seno numerosas y enriquecedoras discusiones. Dentro de la amplitud de enfoques que este campo multidisciplinario necesariamente presenta, encontramos dos grandes puntos de partida: aquel que señala la convivencia pacífica entre ambos mundos como horizonte de lo posible y deseable; y el que identifica la oposición y separación como hilo conductor de la relación entre humanos y animales. En suma, se trata de dos principios metodológicos opuestos, basados en presupuestos acerca de la relación humano-animal que podemos caracterizar respectivamente como *consenso* y *violencia*.

Ahora, el principio consensual se halla abrumadoramente sobrerrepresentado entre los teóricos de la animalidad, en parte debido a los presupuestos ontológicos que desde un principio dominaron la disciplina y que reseñamos brevemente más arriba, y en parte gracias a los recorridos individuales que llevaron a los investigadores a abocarse a los *human-animal studies*, casi indefectiblemente a partir de la preocupación por el sufrimiento animal¹. Según Paola Cavalieri (2009), la cuestión animal se benefició de la mayor gravitación que adquirieron tres problemáticas éticas en el pensamiento contemporáneo: la igualdad, la cuestión bioética del aborto y la eutanasia, y el auge de las ciencias cognitivas.

Dicha postura consensual podría identificarse con la idea sobre la naturaleza que Slavoj Žižek reconoce en el ecologismo contemporáneo. Según el

pensador esloveno, el ecologismo ve a la Naturaleza como una fuerza que se autorregula y opera en constante equilibrio, mientras los desbordes son causados por los humanos que entorpecen esta rueda a tal punto que la pueden destruir. En coherencia con este planteamiento, se formula como solución *volver a la naturaleza*, es decir, a una vida más precaria desprovista de tecnología, por ejemplo. Dicha postura representa para Žižek una falacia ya que, como afirma en una entrevista contenida en el documental *Examined Life* [Vida examinada] (Astra Taylor, 2008), la Naturaleza es una sucesión de catástrofes tras catástrofes. Para sortear este obstáculo, Žižek propone aceptar la alienación humana de la Naturaleza y abrazar la tecnología, que es aquello que sí puede corregir estos desbordes². En este sentido, el pensamiento del esloveno se encuentra en sintonía con el pensamiento herzogiano que trabajaremos a lo largo del artículo.

El principal problema de la hipótesis consensual, creemos, es que es excesivamente prescriptiva, y no lo suficientemente descriptiva. Es útil para proponer políticas públicas y privadas, o directamente cambios radicales en la relación con el animal (Derrida, 2001), pero fallan al intentar reflejar la naturaleza de esa relación a través de la historia.

No es fácil, sin embargo, encontrar defensores de la hipótesis de la violencia. Por lo menos dentro del campo de los estudios críticos animales, muy influidos por los debates bioéticos. Es preciso entonces expandir la búsqueda a otros medios, como el cine, una manifestación artística que desde hace mucho tiempo reflexiona sobre la cuestión animal (Ordine, 2015). La pista que buscábamos se hace muy presente en el cine de Herzog, quizás porque no parte de una simpatía especial por el animal sino por sus propias experiencias de vida, y el resultado es un pensamiento particular que desarrolla a lo largo de varios años y se puede rastrear en muchas de sus películas (prácticamente todas) en las que piensa la animalidad.

Ya desde sus primeros trabajos, Herzog explora la relación del humano y la naturaleza. *Massnahmen gegen Fanatiker* [Medidas contra fanáticos] (1969) se compone en su totalidad de entrevistas con entrenadores de caballos en un hipódromo bávaro, cuya preocupación principal consiste en proteger a los animales de los fanáticos, ya que su entusiasmo podría redundar en daños a los animales. Un personaje de baja estatura constantemente interrumpe las entrevistas para instar a los entrenadores a que se retiren del lugar. Los peligrosos «fanáticos» nunca aparecen en la película, son una amenaza que jamás se materializa y un recordatorio de que la naturaleza no necesita ser salvada por nosotros. Cierra el cortometraje una entrevista con uno de los entrenadores de caballos. Un plano americano lo muestra frente a un estanque con flamencos, y el personaje explica que se encuentra allí porque lo han echado del hipódromo, que está allí para proteger a los flamencos de los fanáticos. Como él mismo reconoce, su trabajo es prácticamente inútil ya que la gente que acude a ver los flamencos es inofensiva y además el recinto está rodeado por alambre de espino. El hombre que se arroga una tarea de salvación innecesaria es el tema principal de esta pieza, y uno que el cineasta revisitará constantemente. Años más tarde, a su diario de filmación de *Fitzcarraldo* lo titulará *Conquista de lo inútil* (Herzog, 2008).

También los enanos empezaron pequeños fue transgresora en muchos sentidos, e incluso fue censurada en Alemania (Cronin, 2014: 74-75). Convivían en ella, junto al inofensivo duelo entre el enano y el árbol, escenas que suscitaron la ira de los defensores del animal, siendo la más impactante de ellas la famosa procesión en que los enanos transportaban a un chimpancé crucificado. Tan solo cinco años antes de que Peter Singer publicara su manifiesto (1975) en contra de este tipo de prácticas, que Herzog volvería a reproducir con su cámara, como el gato arrojado por la ventana y el mono abofeteado en *Woyzeck* (Werner Herzog, 1979). Igualmente revulsivas resultaban las

imágenes de la gallina picoteando el cadáver de su compañera. No hay ninguna moraleja allí, solo la cruda brutalidad del mundo no-humano retratada directamente³.

NADA NOS HACE PENSAR EN EL SUFRIMIENTO, EN LA MUERTE, Y SIN EMBARGO ESTOS ESTÁN ALLÍ, EN UN CAMPO INCULTO, EN EL CIELO, EN LA NATURALEZA

Al comienzo de *El enigma de Gaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, Werner Herzog, 1974), se muestra un verde campo mecido suavemente por el viento, mientras suena el *Canon* de Johann Pachelbel, y sobreimpresas las palabras «Hören Sie denn nicht das entsetzliche Schreien ringsum, das man gewöhnlich die Stille heißt?» («¿no oyes los horribles gritos alrededor, que solemos llamar silencio?»). Nada en la imagen ni en la música barroca nos hace pensar en el sufrimiento, en la muerte, y sin embargo como señala el autor estos están allí, en un campo inculto, en el cielo, en la naturaleza. Años más tarde, mientras filmaba en la selva amazónica, Herzog vuelve sobre el mismo tema: «[Klaus] Kinski siempre dice que [la selva] está llena de elementos eróticos. Yo no la veo tan erótica sino más bien llena de obscenidad. La naturaleza aquí es vil e infame. No podría verle nada erótico. Solo podría ver fornicación y asfixia y lucha por sobrevivir, crecer y finalmente pudrirse. Por supuesto, hay mucha miseria. Pero es la misma miseria que nos rodea. Los árboles son miserables, los pájaros son miserables. Yo no creo que ellos canten, sino que se quejan de dolor» (*Burden of Dreams*). En el Amazonas, Herzog oía lo que Kinski, en su visión idílica de la naturaleza, ignoraba: los gritos a su alrededor. En ese sentido, uno de los muchos puntos en que Kinski y Herzog serían profundamente incompatibles es en su visión acerca de la relación entre el hom-

bre y el mundo natural, que como pretendemos mostrar aquí se encuentra en el centro mismo de la obra herzogiana. De hecho, gran parte de su obra puede considerarse como un estudio acerca de la naturaleza y el lugar del hombre y del animal dentro de ella.

En una entrevista con Paul Cronin revela, por ejemplo, su perplejidad ante el comportamiento de las gallinas (2014: 115), lo cual solo sobreviene tras una prolongada observación de estos animales. Podríamos incluso considerar la escena final de *Stroszek* (Werner Herzog, 1977) como un ensayo casi científico acerca del comportamiento animal. Casi científico, decimos, porque pone de manifiesto algo que ya había sido señalado por grandes naturalistas como Jakob von Uexküll (2016), y retomado por observadores como John Berger cuando habla del «abismo de incompreensión» (1980: 5) que separa a la humanidad de la animalidad. Von Uexküll dirá que nuestro *Umwelt* (mundo circundante) y el de cada animal son diferentes y por lo tanto incompatibles entre sí. «Estos mundos no son solamente desconocidos, sino también invisibles; más aún: muchos zoólogos y fisiólogos le niegan todo fundamento a su existencia» (2016: 33).

La concepción de la animalidad en la obra de Herzog es una cuestión compleja. Cuando se le pregunta por ella en una entrevista responde con evasivas: «no tengo una respuesta decente



Stroszek (Werner Herzog, 1977)

para darle. Por favor, no me pida explicaciones» (Cronin, 2014: 114). Pero, aunque él mismo no dé una respuesta, o mienta diciendo que no la sabe, lo que subyace en su obra entera es una reflexión sobre la animalidad. Quizás, cuando niega poder responder, lo que quiere decir es que la pregunta está mal formulada. Porque Herzog no piensa la animalidad; lo que él piensa es la humanidad —tal vez *La cueva de los sueños olvidados* (Cave of Forgotten Dreams, Werner Herzog, 2010) sea el ejemplo más patente—. Esto le lleva a observar al animal para justamente explorar esa frontera, lo que separa al humano de lo que no es humano. Para ello mira a la gallina a los ojos, o se muestra interesado por el encuentro con una ardilla, como en *Into the Abyss* [Hacia el abismo] (Werner Herzog, 2011). «¿Qué es un hombre?» parece ser también la pregunta central de *El enigma de Gaspar Hauser*, quien es arrojado al mundo y nace a él solo cuando es capaz de comunicarse con otros seres humanos.

Nótese que nuestra perspectiva en el presente artículo es totalmente opuesta a la de Matthew Gandy, para quien el cine de Herzog «es un eco distante de un imaginario mundo pre-moderno, lleno de iconografía colonial y decimonónica sobre la exploración y el dominio de la naturaleza⁴» (1996: 16). Por el contrario, creemos que si algo puebla el cine de Herzog es la *negación* del control sobre la naturaleza. En palabras de Herzog, Aguirre «está completamente loco y no solo se rebela contra el poder político sino, también, contra la naturaleza misma» (Cronin, 2014: 93). Este personaje, que se cree capaz de hacer desplomarse a las aves del cielo solo con el poder de su voz, se encuentra al final de la película derrotado y cara a cara con un pequeño simio. «¿Quién está conmigo?», pregunta, aunque nadie le responde ya que los seres vivos que están en la balsa son un puñado de monos. La animalidad ha vencido. «Aguirre se atreve a desafiar a la naturaleza hasta tal extremo que la naturaleza, inevitablemente, se venga de él», sentencia Herzog (Cronin, 2014: 94).

APOCALIPSIS

En aquel monumento del pensamiento que es la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino, y bajo el sugestivo título de «Utrum Adam in statu innocentia animalibus dominaretur» [Si Adán en el estado de inocencia dominaba a los animales], nos recuerda en primer lugar que Agustín ya había señalado que Adán no dominaba a los animales, lo cual estaría en flagrante contradicción con lo señalado en Génesis 1:26: «Domine [el hombre] sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y las bestias de la tierra» (*Summa*, I, q. 96, art. 1, ob. 1). En segundo lugar, acude a la defensa del santo de Hipona, exponiendo el siguiente argumento: «En el estado de inocencia, los hombres no necesitaban animales para cubrir las necesidades corporales; ni para sus vestidos, pues estaban desnudos y no se avergonzaban, porque en ellos no había ningún movimiento desordenado de la concupiscencia; ni para alimento, pues comían de los árboles del paraíso; ni como vehículo, pues su cuerpo era robusto. Sin embargo, los necesitaban para un *conocimiento experimental* [*experimentalem cognitionem*] tomado de su comportamiento natural. Lo prueba el hecho que Dios le presentó a Adán los animales para que les diera nombre, que designa su naturaleza» (*Summa*, I, q. 96, art. 1, ad. 3; la cursiva es nuestra). Lo que parece decir Santo Tomás es que el hombre originario no necesitaba al animal para nada salvo para ser hombre, para poder observar su comportamiento de tal forma que pudiera distinguirse de él. O, lo que es lo mismo, el hombre no es tal sin un animal para compararse. Así lo reconoce Giorgio Agamben cuando afirma que «si la vida animal y la vida humana se superpusieran perfectamente, ni el hombre ni el animal -y tal vez ni siquiera lo divino- serían ya pensables⁵» (2002: 28). En línea con Tomás, Linneo, von Uexküll y Agamben, Herzog también nos confirma a través del lenguaje cinematográfico que la pregunta por el animal es ante todo la pregunta por el hombre.

«¿Por qué mirar a los animales?», se preguntaba John Berger (1980), y su respuesta tiene que ver con la necesidad de recuperar esa mirada, perdida en la cultura del capitalismo, y que Herzog entre otros busca recobrar. Hacia el final de *La cueva de los sueños olvidados*, que transcurre casi en su totalidad entre retratos y restos de animales que murieron hace miles de años, se detiene a observar unos cocodrilos albinos, y el relato en *off* de Herzog reflexiona: «¿Seremos nosotros los cocodrilos que miramos hacia atrás, hacia el abismo del tiempo? ¿Qué pensarían estos cocodrilos de las pinturas de Chauvet?».

Gandy insiste en que «el problema de la visión apolítica de Herzog es que no es capaz de ir más allá de la constatación de lo absurdo de la existencia» (1996: 14). Quizás no tiene intención de moverse de ese lugar. Herzog, como lo fue Nietzsche en su momento, es un gran denunciante del sinsentido de algunas actividades humanas. Algunas hasta le producen cierta ternura: «si quedara confinado en una isla solitaria llevaría conmigo, sin la menor duda, los veinte tomos del *Oxford English Dictionary*. Es [...] un increíble logro de la ingenuidad humana⁶» (Cronin, 2014: 155). La pretensión humana de controlar todo, de acceder a la totalidad del conocimiento del mundo que nos rodea, es motivo de burla para el director alemán. Lo es también la absurda creencia en que tenemos la responsabilidad de *salvar* al planeta. En su *Encuentros en el fin del mundo* (*Encounters at the End of the World*, Werner Herzog, 2007), advierte: «En nuestros esfuerzos por preservar especies en peligro hemos pasado por alto algo igualmente importante: para mí es el signo de una civilización profundamente perturbada que aquellos que abrazan árboles o ballenas son aceptados, mientras nadie abraza a los últimos hablantes de una lengua⁷». De forma cruda lo expresa uno de los cazadores que forman parte de *Happy People: A Year in the Taiga* [Gente feliz. Un año en la Taiga] (Werner Herzog, 2010), Anatoly, al decir que «de alguna forma todos somos asesinos o cómplices.

Incluso la gente que es bondadosa y siente compasión por todo». Aquellos que abrazan árboles o ballenas no son menos culpables de su destrucción que los que consumen sus productos sin remordimiento.

Y esto tiene que ver con otra arista de la visión herzogiana, más apocalíptica si se quiere (el título de su documental *Encuentros en el fin del mundo* es deliberadamente polisémico), que hemos identificado sobre todo en sus obras más recientes. Quizás por efecto de la madurez o como fruto de la profunda reflexión de décadas, observamos ya no un desafío sino una advertencia en el subtexto de sus documentales. Lo que comenzó como una premonición en *Aguirre, la cólera de Dios*⁸ (Aguirre, der Zorn gottes, Werner Herzog, 1972) y luego en *Fitzcarraldo*⁹ terminó convirtiéndose en una amarga advertencia sobre lo pequeños que somos para la naturaleza¹⁰, que nos puede destruir en cualquier momento. En *The Wild Blue Yonder* [La salvaje y azul lejanía] (2005), Herzog realiza un ejercicio de *mockumentary* digno de elogio. Las imágenes muestran escenas de nuestro planeta, pero montadas de forma que parezca un mundo extraterrestre –como había hecho Stanley Kubrick en *2001: una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968), pero sin truca-. En él, los seres humanos son meros exploradores, extranjeros en un mundo hostil que en realidad es aquel que llamamos *nuestro*. El mismo año sale a la luz *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005), que es un *verdadero* documental¹¹. En una entrevista sobre dicha película encontramos la siguiente declaración:

– Periodista: ¿Cómo explicaría el sentimiento hacia la naturaleza que tenía [Timothy Treadwell]? ¿Ingenio, utópico...?

– Herzog: Siempre mantuvo una idea romántica de la naturaleza, que yo no comparto¹². Soñó con establecer una verdadera amistad con esos animales, algo imposible. No niego que algunos de ellos se familiarizaran con su excéntrica presencia. Pero de eso a la amistad hay un gran trecho.

Herzog es categórico: la amistad, el consenso con el animal, es imposible. En la película, un nativo de Alaska opina sobre Treadwell: «Es una tragedia porque... Sí, él murió, y su novia también murió porque él quería ser un oso. Quería ser un oso y para nosotros, los de la isla, eso no se hace. [...] Si lo miro desde el punto de vista de mi cultura, Timothy Treadwell traspasó el límite con el que nos guiamos desde hace 7.000 años. Es un límite tácito, un límite desconocido. Pero cuando sabes que lo hemos cruzado lo pagamos caro».

Lo que Treadwell intentaba tener con los osos es lo que Deleuze¹³ llama una «relación humana con el animal». La incompatibilidad cognitiva entre ambos seres hace que esto sea absurdo, o mejor dicho, imposible. Se le puede poner nombre humano a un animal, se le puede hablar, construir a su alrededor relaciones de parentesco, de sumisión, de afecto. Pero esas son no-relaciones por ser unidireccionales, no pueden ser aprehendidas ni compartidas por el animal. La «relación animal con el animal» tampoco es practicable, y es preciso admitir que «los animales son un mundo» (Deleuze, 1996), que ese mundo es paralelo e incompatible con el nuestro, y que en la relación entre ambos mundos nuestro lugar es de una vulnerabilidad atroz. «No somos un elemento estable en este planeta. [...] Así como las amonitas han desaparecido, como los dinosaurios desaparecieron, desaparecerá la raza humana. Eso no me angustia demasiado. Somos una raza más vulnerable que las esponjas. Somos más vulnerables que las cucarachas. Y sin duda más vulnerables que algunas clases de reptiles» (Herzog, 2013: 35).

La destrucción de la raza humana, que a Herzog no le angustia, no es una posibilidad sino una certeza. «¿Solo ves a los volcanes en términos destructivos?», le pregunta el vulcanólogo Clive Oppenheimer al director en *Dentro del Volcán* (Into the Inferno, Werner Herzog, 2015). La respuesta de Herzog es esta: «No, no lo hago. Es diferente. Es bueno que existan. El suelo sobre el que caminamos ahora no es eterno. Lo que hacemos

no es eterno. No son eternos los esfuerzos del ser humano, ni el arte, ni la ciencia. Hay una corteza que se mueve de algún modo. Me agrada el volcán porque me hace darme cuenta de que los seres humanos, los animales, solo pueden vivir y sobrevivir porque los volcanes crearon la atmósfera que necesitamos». Por supuesto, este documental revisita un tema ya explorado, el de los volcanes, aunque en *La Soufrière* (Werner Herzog, 1977) lo que más le interesaba era el drama humano, y ahora ve una dimensión más trascendental. En aquella película se destacan dos tomas con animales: en una, un par de burros caminan por las calles de la desolada Basse-Terre (cuyos setenta mil habitantes habían sido evacuados), ajenos a las preocupaciones de los seres humanos. En otra, un gato duerme, igualmente ignorante del peligro, junto al único hombre que decidió quedarse donde estaba.

En su más reciente producción, *Lo and Behold. Reveries of a connected world* [Contemplad. Sueños de un mundo conectado] (Werner Herzog, 2016), Herzog se ocupa de internet y las comunicaciones. Entrevista a diversos especialistas en varios campos, entre ellos a una astrofísica. La científica habla sobre las fulguraciones solares, enormes desprendimientos de radiación electromagnética que pueden llegar a tener consecuencias negativas en las comunicaciones terrestres. Fenómenos como estos están fuera del control humano, son imposibles de predecir y si se produjera una fulguración solar suficientemente potente podría anular todas las comunicaciones en la Tierra, provocando según Herzog el fin de la raza humana. Internet da un falso sentimiento de que todo es alcanzable, todo es controlable. La naturaleza nos recuerda que no tenemos el control, que nuestra vida y nuestra muerte dependen de los caprichosos designios de esa naturaleza que quizás sea la divinidad mayor del teísmo herzogiano.

**A TRAVÉS DE SU MIRADA
LO QUE VEMOS EN LA
RELACIÓN HUMANO-
ANIMAL ES SOBRE
TODO LA VIOLENCIA,
LA INCOMPATIBILIDAD,
LA DIFERENCIA**

CONCLUSIONES

Tras este recorrido, necesariamente sumario, a través del tratamiento de la naturaleza en algunas obras y en el pensamiento del cineasta alemán, volvemos a la pregunta que motivó este artículo. ¿Cuál es su contribución al conocimiento de la relación entre el humano y el animal? Creemos que la importancia del enfoque herzogiano radica en su mirada. El cine trabaja fundamentalmente con imágenes, y Werner Herzog es un incansable descubridor de imágenes nuevas. En varias entrevistas se lamenta por la pobreza de las imágenes en nuestra cultura. Por ello las ha ido a buscar a todos los rincones del planeta. Su mirada es elemental, primigenia, despojada de preconcepciones (como en cambio sí tenemos los que hacemos ciencias humanas). Estamos inmersos en una nube de teoría, por lo que

nuestra migración hacia el objeto de estudio necesariamente está cargada de ideas y conceptos. Por eso necesitamos la mirada ajena, pero una mirada entrenada, incisiva. El documentalista la tiene.

Y, a través de su mirada, lo que vemos en la relación humano-animal es sobre todo la violencia, la incompatibilidad, la diferencia. No vemos consenso, no

vemos convencimiento, solo un recordatorio de nuestra propia fragilidad como especie.

Somos seres humanos. Tenemos deseos. Dichos deseos muchas veces involucran a otros seres humanos de forma que, para satisfacerlos, es preciso convencer a otras personas para que compartan nuestro deseo. Eso, o forzarlos a hacerlo. De modo que solo hay dos caminos: la violencia y el consenso. Podemos pensar en términos prácticos que un individuo perteneciente a una aldea necesita o tan solo desea ciertos recursos que su vecino posee. El individuo intenta dialogar con su vecino para que le ceda el recurso pero, ante la negativa de este, opta por apoderarse de su objeto de deseo contra



Aguirre, la cólera de Dios (Werner Herzog, 1972)]

la voluntad del propietario. Aparece la violencia allí donde el consenso no se logró. ¿Qué pasa entonces cuando nuestros deseos involucran a seres no-humanos? La vía del consenso nos está vedada, porque no tenemos modo de comunicarnos con el animal, de convencerlo, de consultarlo (*contra* Viennet, 2009). El único modo que posee el humano para satisfacer sus deseos involucrando animales es la violencia. Nuestra relación con el animal siempre es violenta. «Todos somos asesinos o cómplices», decía el cazador Anatoly, queramos o no. ■

NOTAS

- 1 En Argentina, ver por ejemplo Ferrer, 2009; Cragnolini, 2016. En España, Horta, 2009; Leyton, Casado, 2009.
- 2 Entrevista para televisión «Nature does not exist» (2010), recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DIGeDAZ6-q4>.
- 3 Cabe aclarar que, si bien la problemática de la ética en la explotación espectacular de animales escapa a los objetivos del presente artículo, quienes lo suscribimos deseamos manifestarnos en contra de cualquier explotación animal. No obstante, comprendemos que la época en que se producen las imágenes de Herzog trabajadas corresponde a un período de menor consciencia respecto a dicho tema. Este artículo se limitará simplemente a analizar las producciones estéticas de estas imágenes.
- 4 En el original: «Is a distant echo of an imaginary premodern world, replete with a nineteenth-century colonial iconography of exploration and the mastery of nature» (traducción de los editores).
- 5 En el original: «se vita animale e vita umana si sovrapponessero perfettamente, né l'uomo né l'animale - e, forse, nemmeno il divino - sarebbero più pensabili» (traducción de los editores).
- 6 En el original: «The problem with Herzog's apolitical vision is that it is never able to move beyond the recognition of the absurdity of existence» (traducción de los editores).
- 7 Resulta notable la persistencia de algunos tópicos en la obra de Herzog. La preocupación por la muerte de las lenguas lo acompaña por lo menos desde la introducción de Hombrecito en *El enigma de Gaspar Hauser*, y en una entrevista reciente manifiesta su voluntad de hacer una película sobre «las lenguas que están desapareciendo» (Herzog, 2013: 36).

- 8 Donde se afirma que Dios, si existió realmente, tiene que haber creado la selva en un rapto de cólera, ya que hasta las estrellas se ven torcidas.
- 9 La leyenda en el largometraje dice: «Los indios llaman Cayahuari Yacu a estas tierras, que significa “donde Dios no acabó la Creación”. Solo cuando desaparezca el hombre, Dios volverá para terminar su obra».
- 10 J. Hoberman sostuvo repetidas veces (1978; 1981) que Herzog es un «director de paisajes», y que frecuentemente las figuras humanas se pierden en esos paisajes, apareciendo minúsculos e irrelevantes. Herzog le da la razón parcialmente: «Me gusta dirigir paisajes tanto como me gusta dirigir actores y animales» (Cronin, 2014: 97).
- 11 Como afirman Comolli y Sorrel (2016: 246-248), la única instancia en que se puede afirmar una real diferencia entre el cine documental y la ficción es cuando aparece la muerte.
- 12 Cf. la diferencia con Kinski sobre este mismo punto, más arriba.
- 13 «A comme Animal», programa televisivo de la serie *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Berger, J. (1980). *About Looking*. Londres: Writers and Readers Publishing Cooperative.
- Cavallieri, P. (2009). *La questione animale. Per una teoria allargata dei diritti umani*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Comolli, J.-L., Sorrel, V. (2016). *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Cragolini, M. (2016). *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cronin, P. (ed.) (2014). *Herzog por Herzog*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Cyrułnik, B., Matignon, K. L., Fougea, F. (2001). *La Fabuleuse aventure des hommes et des animaux*. París: Hachette Littérature, Éditions du Chêne.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J., Roudinesco, É. (2001). *De quoi demain...* París: Champs / Flammarion.
- Ferrer, C. (2009). *La mala suerte de los animales*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Gandy, M. (1996). Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog. *Ecumene*, 3(1), 1-21.
- Herzog, W. (2008). *Conquista de lo inútil*. Buenos Aires: Entropía.
- (2013). *Manual de supervivencia. Entrevista con Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- (2014). Declaración de Minnesota. En P. Cronin (ed.), *Herzog por Herzog* (pp. 317-318). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Hoberman, J. (1978). Over the Volcano. *Village Voice*, 23, 48.
- (1981). Alien Landscapes. *Village Voice*, 26, 66.
- Horta, Ó. (2009). El cuestionamiento del antropocentrismo: distintos enfoques normativos. *Revista de Bioética y Derecho*, 16, 36-39.
- Lestel, D. (2001). *Les Origines animales de la culture*. París: Champs Flammarion.
- Leyton, F., Casado, M. (2009). La enseñanza de la bioética en las universidades españolas. *Revista de Bioética y Derecho*, 17, 46-49.
- Lyotard, J.-F. (1998). *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Ordine, N. (2015). Ambivalencia de la animalidad. En E. Bernini, R. de Gaetano, D. Dottorini (comps.). *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 215-240). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Sartori, B. (2006). Entrevista con Werner Herzog. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Werner-Herzog/17799>.
- Singer, P. (1975). *Animal Liberation. A New Ethics for Our Treatment of Animals*. Nueva York: Harper Collins.
- Tomás de Aquino (1944-1950). *Suma Teológica*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- Von Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Buenos Aires: Cactus.
- Viennet, D. (2009). Animal, animalité, devenir-animal. Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique. *Le Portique*, 23-24, artículo 13. Recuperado de: <http://leportique.revues.org/2454>.

LA CONTRIBUCIÓN DE WERNER HERZOG A LOS ESTUDIOS ACERCA DE LA ANIMALIDAD

Resumen

Apenas en los últimos tiempos los historiadores y críticos culturales, y en particular aquellos que estudiamos la animalidad, es decir, la relación entre el humano y el animal a través de la historia, nos hemos dado cuenta de algo que Werner Herzog advierte desde hace medio siglo: que «la naturaleza nos quiere muertos». Se refiere así a la esencia conflictiva y asimétrica de nuestra relación con la naturaleza, con el mundo no-humano, y en particular con la animalidad. El objetivo de este artículo es proponer una lectura herzogiana de la animalidad, una que revalorice el papel del conflicto en la relación humano-animal, en detrimento de aquella centrada en el consenso y enfatizada por el grueso de los investigadores de la especialidad. Afortunadamente existen personajes que, como Herzog, piensan a contramano.

Palabras clave

Werner Herzog; violencia; conflicto; animalidad; Gran Forma; Naturaleza.

Autores

Sebastián Francisco Maydana (Buenos Aires, 1986) es historiador. Docente e investigador de la Universidad de Buenos Aires. Investigador de la Universidad Nacional de Salta. Actualmente posee una beca doctoral para obtener el Doctorado en Historia Antigua. Investigador en diversos proyectos UBACyT. Miembro del Programa Internacional de Estudios sobre las Formas de Sociedad y Configuraciones Estatales de la Antigüedad (PEFSCEA). Contacto: maydanasf@gmail.com

Fidel González Armatta (Buenos Aires, 1989) es director de fotografía. Estudió en la Fundación Universidad del Cine (F.U.C.) y actualmente se encuentra en proceso de escritura de su tesis de licenciatura. La misma versa sobre los problemas de autoría en torno al *remake* de *Psicosis* dirigido por Gus Van Sant (1998). Contacto: fidelgonzalezarmatta@gmail.com

Referencia del artículo

Francisco, S., González, F. (2018). La contribución de Werner Herzog a los estudios acerca de la animalidad. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 181-192.

WERNER HERZOG'S CONTRIBUTION TO HUMAN-ANIMAL STUDIES

Abstract

It was only in recent years that historians and cultural critics, and especially those of us who study human-animal relations throughout history, have begun to understand something Werner Herzog has been warning us about for the last half century: that “nature wants us dead.” In so saying he refers to the conflictive and asymmetrical nature of our relationship with nature, with the non-human world and in particular with animals. The aim of this paper is to propose a Herzogian reading of the animal world, one that reappraises the role of conflict in human-animal relations at the expense of the notion of consensus, or peaceful coexistence, so popular among researchers in this field. Fortunately, there are certain characters who, like Herzog, go against the grain.

Key words

Werner Herzog; Violence; Conflict; Human-Animal Studies; Large Form; Nature.

Authors

Sebastián Francisco Maydana (b. Buenos Aires, 1986) is a historian. He is a lecturer and researcher at Universidad de Buenos Aires (UBA) and a researcher at Universidad Nacional de Salta. He is currently completing his PhD research on ancient history, with a scholarship. He is a researcher on several projects with UBA's Secretariat of Science and Technology and a member of the International Programme for Studies of Social and State Formations in Antiquity (PEFSCEA). Contact: maydanasf@gmail.com

Fidel González Armatta (b. Buenos Aires, 1989) is a cinematographer. He studied at the Fundación Universidad del Cine (F.U.C.) and is currently writing his bachelor's thesis on the authorial issues in the Gus Van Sant's remake of *Psycho* (1998). Contact: fidelgonzalezarmatta@gmail.com

Article reference

Francisco, S., González, F. (2018). Werner Herzog's contribution to Human-Animal Studies. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 181-192.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com