

Pujar una muntanya: Werner Herzog i el Bergfilm

Chantal Poch i Rodrigo

Tutor: Ivan Pintor Iranzo **Curs:** 2015/16

Màster Universitari en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis

Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació

Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra

PUJAR UNA MUNTANYA: WERNER HERZOG I EL *BERGFILM*

Resum: Aquest treball té per objectiu justificar la presència d'una certa poètica en l'obra del cineasta alemany Werner Herzog emparentada amb el vell gènere del *Bergfilm* a través de la recuperació per a la contemporaneïtat d'un gest històricament robat, el de pujar una muntanya.

Paraules clau: Werner Herzog, *Bergfilm*, Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, muntanya, cinema alemany, romanticisme, mística, sacrifici, paisatge interior, sublim, ascens, experiència, aeri, cine i literatura, visió, èxtasis.

* * * * *

TO CLIMB A MOUNTAIN: WERNER HERZOG AND THE *BERGFILM*

Abstract: This paper aims at proving the existence of a certain poetics across the work of the German filmmaker Werner Herzog related to the old *Bergfilm* genre through the retrieve for contemporaneity of a historically stolen gesture, that of climbing a mountain.

Keywords: Werner Herzog, *Bergfilm*, Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, mountain, German cinema, romanticism, mysticism, sacrifice, soul landscape, sublime, ascent, experience, aerial, cinema and literature, vision, ecstasy.

Endreces

Als meus pares, estimadíssima primera empena. Als professors que m'esbossen el millor camí al cim i als amics que m'inciten a anar camps a través. A l'Oriol, que a cada descens m'agafa la mà.

–*Cap a on vas, excursionista?*

–*Amunt sempre, si Déu vol;*

a esplaiar millor la vista,

a acostar-me més al sol.

Francesc Matheu¹

Índex

I. Introducció.....	5
Elecció del tema.....	5
Definició del cos d'estudi.....	6
Objectius i metodologia.....	8
II. <u>Diotima mirant el cel / Dansa a la base del Gasherbrum</u>	10
Muntanyes sagrades.....	11
Ascens, ascensi.....	12
Redempció i verticalitat.....	13
Herzog: l'ascens triangular.....	14
La nostàlgia dels qui escalen.....	17
Hiperions.....	20
III. <u>Profanació de la muntanya de Junta / Timothy contra tots</u>	22
Terra baixa i terra alta.....	23
Robatori d'un gest.....	25
<i>Papas Kino ist tot</i>	28
El dispositiu sacrificial.....	29
De volcans i suïcidis.....	33

¹ MATHEU, Francesc. “Cançó de l'excursionista”. A *Poesies*. Barcelona: Llibreria Millà, 1910. Pàg. 53. A través de CAMPS, Josep; JUBANY, Àngels (eds.). *La muntanya: Antologia de textos*. Barcelona: Edicions 62, 1992. Pàg. 122.

<u>IV. Que el públic no es confongui / Arrossegament d'un vaixell real</u>	35
L'esforç com a sacrifici.....	36
Sortir de l'estudi.....	36
La importància del caminar.....	38
Màquines.....	40
De Prometeu a Sísif.....	41
<u>V. Esllavissada al Piz Palü / Esllavissada al Cerro Torre</u>	44
Breu història del sublim.....	45
Poètiques del fred	47
<i>Rückenfiguren</i>	49
Poètiques del càlid.....	51
<i>Mysterium tremendum et fascinans</i>	53
<u>VI. Salt sobre un coixí de plomes / L'ocell Steiner</u>	56
El salt com a assaig.....	57
<i>Panta Rei</i>	58
La gravetat herzogiana.....	59
Vols.....	61
Així tornà Zaratustra	62
<u>VII. Meteoròleg i meteorologia / Visionari i visions</u>	65
L'arpa eòlica.....	66
Paisatges de l'ànima: somni, visió, <i>ek-stasis</i>	67
La nit i el silenci: la caverna.....	72
<u>VIII. Epíleg</u>	74
<i>Melancholia I</i>	74
Reconstrucció del gest.....	75
Ascens, fugida.....	76
<i>Melancholia II</i>	77
<u>IX. Recursos</u>	79
Filmografia.....	79
Bibliografia.....	82
Obres artístiques.....	85

I. INTRODUCCIÓ

Elecció del tema

Quan tenia tretze anys, vaig fer un cim de 3000m. Senzill, val a dir. Hi vaig pujar obligada en el marc d'unes colònies de quinze dies a la Vall de Pineta, al Pirineu d'Ossa. Era el primer cop que passava tant temps separada dels pares. Envoltada de desconeguts, qualsevol activitat em convertia en un manyoc de pors. Però vaig pujar la muntanya. Vaig suar, vaig adolorir-me els peus dins aquelles bambes massa noves, cremar-me la cara i carregar una motxilla que era més gran que jo. Però vaig pujar l'Astazu. I quan vaig ser dalt, i vaig veure les cases de la vall de la mida de punts, em vaig sentir molt petita. Vaig sentir-me petita i vaig tenir por. Però les dues coses em feien feliç d'una manera estranya. De cop estimava tots aquells desconeguts, i el que trepitjava, i els núvols que veia. La natura m'atormia i fascinava a la vegada. Era com si en aprehendre la meua magnitud, hagués entès alguna veritat. Com si amb el camí cap al cim, hagués crescut d'alguna manera.

Nou anys després, a l'inici d'aquest Màster, seia en una aula quan una escena em va fer recordar aquest sentiment. En una classe de Cruïlles Contemporànies entre Cinema, Televisió i Còmic, Ivan Pintor, tutor del present treball, ens projectava la seva habitual bateria d'imatges inicial. Entre elles em va cridar l'atenció un fragment de *Clouds of Sils Maria* (Olivier Assayas, 2014), no per sí mateixa sinó per un insert que Juliette Binoche i Kristen Stewart observaven (gairebé) tan atentes com jo. L'insert pertanyia a *Das Wolkenphänomen von Maloja* (Arnold Fanck, 1924), i per a mi va suposar el primer encontre amb el *Bergfilm*, un gènere intrínsecament alemany traduït literalment com a “pel·lícula de muntanya”. Aquell mateix vespre, al tren de tornada a casa, llegia al mòbil tot el que podia esbossant-me una primera llista de pel·lícules a veure.

A mesura que anava introduint-me en el gènere, buscava equivalents del mateix en la contemporaneïtat. Al cap i a la fi, es tractava d'un Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual *Contemporanis!* Però ni el que actualment s'anomena “cinema de muntanya”, que es regeix més per criteris esportius o fins i tot etnogràfics que artístics, ni pel·lícules puntuals com *Wild* (Jean-Marc Vallée, 2014), *Into the Wild* (Sean Penn, 2007), *127 Hours* (Danny Boyle, 2010), ni tan sols obres que explícitament havien

volgut recuperar el gènere com *Nanga Parbat* (Joseph Vilsmaier, 2010) o *Nordwand* (Philip Stölz, 2008) em commovien de la mateixa manera. I com que, al final, tot es redueix al sentiment, vaig decidir que la millor recuperació no era aquella que imitava els mecanismes, sinó la que provocava una mateixa fascinació, hereva d'una poètica similar i variadora d'altres trets. Dita recuperació la vaig trobar en l'obra de Werner Herzog, una obra que, com el *Bergfilm*, commou a partir de l'enfrontament humà amb la grandesa del món.

Aquest treball bé podria titular-se “El *Bergfilm* en Werner Herzog” però no se'n diu, així. Duu per nom “Werner Herzog i el *Bergfilm*”: la juxtaposició d'aquests dos blocs pretén generar-ne una nova lectura de mode bilateral. S'han dit moltes coses del cinema de Herzog i no tantes sobre el *Bergfilm*, però encara menys sobre la seva relació. Posar-los de costat no és, ni molt menys, descobrir la sopa d'all; però potser precisament per aquesta evidència no ha estat un enllaç gaire treballat. No hi deu haver jugat a favor la qüestionable qualitat artística de l'únic film que Herzog ha reconegut com a intencionada recuperació del gènere, *Cerro Torre: Schrei aus Stein* (1991), que fins i tot ell repudia com a pròpia², ni les seves rotundes negacions de qualsevol relació amb el cinema de l'època. Però a mi, en aquesta casa, m'han ensenyat que el pitjor que és pot donar a un director és massa atenció; que la relació no sigui intencionada no vol dir que no existeixi.

Definició del cos d'estudi

Hi ha varis perills a l'hora d'enfrontar-se al *Bergfilm*. En primer lloc, es tracta d'un gènere altament tipificat. Vicente Sánchez-Biosca dóna una bona llista de recursos que es repeteixen arreu: “llargs moviments de càmera entre els núvols, pics nevats, glaciars immensos, firmament en transformació, lenta observació dels fenòmens, grandesa de l'univers natural... i entre tot això un reduïdíssim nombre de situacions narratives possibles: tempestes de neu, comunicació tallada, salvament de l'heroi, ...”³. Aquesta tipificació, que a primera vista sembla fer-ne fàcil l'estudi (“vist un, vists tots!”), es

² "Ni tan sols puc dir que *Schrei aus Stein* formi part de la meua filmografia, no vaig poder-hi fer canvis substancials", dirà en una ocasió. CRONIN, Paul. *Herzog por Herzog*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014. Pàg. 240.

³ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán. 1918-1933*. Madrid: Verdoux, 1990. Pàg. 336.

podria caure en dir), acaba dificultant passar-ne de la superfície. En segon lloc hi ha la coincidència temporal de l'èxit del gènere amb l'auge del nacionalsocialisme a Alemanya, cosa que ha afavorit la seva associació a idees feixistes, defensada per un autor tan rellevant com Siegfried Kracauer (vegeu capítol IV) i que només fa poc s'ha començat a discutir. I per últim, hi ha com en tot gènere una ambigüïtat alhora d'establir fronteres entre què és un *Bergfilm* i què no. Per a l'estudi que aquí segueix, i amb l'ànim de delimitar un camp de recerca abastable, s'han triat com a subjecte principal les obres d'Arnold Fanck –reconegut iniciador del gènere i co-creador d'una de les primeres productores especialitzades en el mateix, la Berg- und Sportfilm GmbH– realitzades en els anys que van de 1920 a 1934. Dins el mateix bloc, s'acollirà també la primera obra de Leni Riefenstahl com a directora, *Das Blaue Licht* (1932), tenint en compte que va fer d'actriu principal i musa de Fanck durant molts anys seguits i que aquest film sembla ben bé una extensió de la filmografia del director. No ens referirem específicament, en canvi, a les pel·lícules realitzades per Luis Trenker, un altre dels protagonistes recurrents en els films d'Arnold Fanck que farà que, junt a Leni, siguin tractats sovint com a tríada. Les pel·lícules de Trenker, tot i ser *Bergfilme* en tota regla, incorporen elements més propis del cinema bèl·lic que les fa menys adequades per a aquest estudi. Així, no ens estarem referint a *Bergfilm* com a tota pel·lícula alemanya de muntanya, sinó com a aquests *Bergfilme* fundacionals; dissortadament, el gènere aviat va evolucionar de mà dels canvis històrics cap al *Heimatfilm*, que compartint sovint el mateix emplaçament, les muntanyes, tenia com a focus central la lloança de la pàtria. Al corpus d'estudi s'hi han sumat, també, una obra d'Arnold Fanck, *Der Tochter des Samurai* (1937), i una de Leni Riefenstahl, *Tiefeland* (1954), que tot i ser més llunyanes en el temps i no pertànyer exactament al gènere resultaran d'ajuda per entendre'n algunes qüestions.

Pel que fa a Herzog, altament prolífic entre llargmetratges i curts, s'ha reduït l'estudi a gairebé la meitat de les seves pel·lícules, amb algunes més tractades i altres només esmentades. Per la naturalesa del treball, s'ha cregut oportú, tant en el seu cas com en el dels *Bergfilme*, centrar-se en detalls de diferents films que ens donin una impressió general, més que no pas generar un estudi en profunditat d'un sol d'ells; es consideraran les diferents imatges més com a “imatges de Herzog” o “imatges de Fanck” que no pas com a “imatges d'Aguirre” o “imatges de Piz Palü”. No es seleccionaran de les obres esmentades, doncs, només aquelles imatges on es dona el gest concret de l'ascens a la

mntanya –és de suposar que aquesta reducció portaria a conclusions molt pobres– sinó que es recorrerà a la cerca de reminiscències d'aquest al voltant d'un total de sis qüestions extretes de la juxtaposició a l'inici de cada apartat d'imatges procedents de *Bergfilme* i d'imatges procedents de films de Herzog.

Aquestes qüestions, totes elles aplicables al gest estudiat, s'extrapolaran també a obres on aquest no es produeix necessàriament, i s'especifica això especialment en relació als films escollits de Werner Herzog, on no sempre apareix: hom podria recriminar a aquesta recerca, per exemple, exemplificar amb imatges de *Fata Morgana* (1971) el tractament del gest ascensional en relació al sagrat en l'obra del cineasta. “A *Fata Morgana* no es pugen muntanyes”, podria dir algú, “ni tan sols n'hi ha!”. Però la meta principal d'aquest treball no és poder afirmar “Werner Herzog està enllaçat al *Bergfilm* per un mateix nucli visual i narratiu, l'ascens a la muntanya” sinó “Werner Herzog està enllaçat al *Bergfilm* per una poètica de l'ascens a la muntanya que travessa tota la seva obra”.

Objectius i metodologia

Aquest treball voldrà, abans que res, localitzar diàlegs possibles entre imatges d'un bloc i l'altre, per després procedir a interpretar-los a partir de la seva significació en tradicions cultural prèvies tot relacionant-les amb els presents objectes d'investigació. Es buscarà, també, entendre el paper d'un bloc i altre com a part d'un mateix cinema nacional en moments històrics molt diferents; així com esbossar punts en comú i diferències en el tractament de les qüestions escollides en Herzog i el *Bergfilm*.

Tot i que, com és freqüent en les investigacions de caire humanístic, es fa difícil definir una metodologia de treball que es mantingui al llarg de la recerca, aquesta consistirà fonamentalment en la lectura hermenèutica –entenent el discurs audiovisual com a text– d'unes imatges escollides en base a hipòtesis i prejudicis que mitjançant la incorporació de texts externs s'intentaran justificar com a part d'una mateixa intenció artística. En un intent de coherència amb els continguts del treball, tindrà influència en aquesta manera de fer l'hermenèutica romàntica, en especial aquella que troba la seva major expressió en Friedrich Schleiermacher. Schleiermacher, considerat un dels pares de l'hermenèutica moderna, defensa una consideració de la interpretació més propera a

l'art que a la ciència, on la dimensió objectiva es troba complementada per una de més subjectiva, l'endevinatòria, que té en compte la percepció personal. Així, es combinarà l'anàlisi formal i l'històric amb un de tipus més al·legòric; demanem disculpes per allò de naïf que es pugui trobar en conceptes creats durant el treball com la verticalitat vs. la triangularitat o el sublim fred vs. el sublim càlid, emparats per Agamben: “la terminologia és el moment poètic del pensament”⁴.

Pel que fa a una possible lectura iconogràfica de “l'ascens a la muntanya”, es durà a terme des d'un doble tractament heretat del tipus de treball dut a terme pel Col·lectiu d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuals (CINEMA) a la Universitat Pompeu Fabra. Com a motiu visual, en primer lloc, i més en referència als *Bergfilme*, en tant que es tracta d'una imatge repetida prou vegades i prou significativament en l'obra escollida com per ser-ho considerada. Per a aquest anàlisi prenc com a exemple la llarga recerca de Jordi Balló, culminada al llibre *Imatges del Silenci*⁵ i la creació de l'assignatura del Màster “Iconografia del Cinema”, que ara s'amplia amb l'obra col·lectiva *Motivos visuales del cine*⁶. En segon lloc, el salt a l'obra de Herzog passarà per un tractament de l'ascens al cim com a gest, bevent de la interpretació d'aquest concepte que s'ha anat desprenent amb la celebració del I Congrés Internacional Mutacions del Gest al Cinema Europeu Contemporani (2012) i la publicació de *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*⁷: un gest que no és només moviment corporal, que té a veure per davant de tot amb una determinada intenció autoral i/o artística.

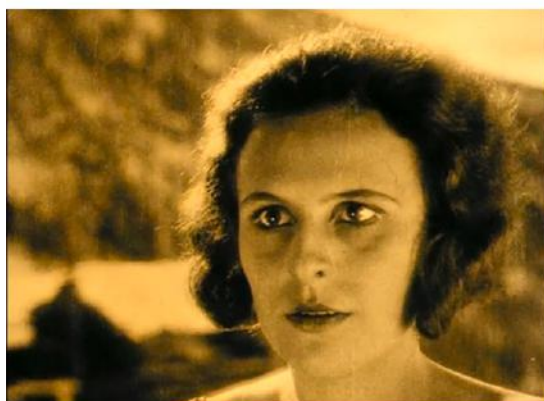
⁴ AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama, 2015. Pàg. 6.

⁵ BALLÓ, Jordi. *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 2000.

⁶ BALLÓ, Jordi; BERGALA, Alain (eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

⁷ BENAVENTE, Fran; SALVADÓ, Glòria (eds.). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Barcelona: Intermedio, 2013.

II



Diotima mirant el cel

Der Heilige Berg
(Arnold Fanck, 1926)

Dansa a la base del Gasherbrum

Gasherbrum – Der leuchtende Berg
(Werner Herzog, 1985)

La natura era sacerdotessa, i l'home era el seu déu.

Friedrich Hölderlin⁸

Muntanyes sagrades

Diotima ha fet un llarg camí per arribar a la casa de Karl. És la primera trobada després de les mirades entre actriu i espectador al teatre de la ciutat; ara són lluny, d'allà, ara l'asfalt és neu. Karl es sorprèn en veure-la; ella, bona en la seva professió, manté la calma. Pregunta què hi fa, vivint allà dalt. Amb la feina que porta pujar-hi! En Karl ho té clar; es busca a sí mateix. I ella? Perquè vol pujar a les muntanyes? Bellesa, diu. En Karl pregunta: res més? I ella ho intenta, però no sap contestar; no per ser una beneïta de la ciutat, que duu ben endins l'esperit de l'altitud, sinó més bé per una falta de paraules adequades. Mira al cel; sospita que allà hi ha la resposta. Mitjançant aquest pla on la mirada de Diotima busca un res més, una transcendència, la posterior escalada a la muntanya queda associada a una recerca espiritual.

No és la primera ni la última vegada que es busca en els cims allò que no sembla trobar-se en la terra: hom pot pensar que els seus primers habitants ja van sentir fascinació per les muntanyes; que fàcil imaginar-se-les, en la seva alçada, llar del sagrat. Els grecs ho van fer; van imaginar els seus déus habitant el cim del mont Olimp, sempre per damunt d'un mar de núvols. També sobre núvols imaginaven els xinesos el Penglai (equivalent al japonès Hōrai), paradís taoista. Hinduïstes i budistes van concebre una muntanya anomenada “dels déus” com a centre de l'univers, rodejada per anells concèntrics d'aigua i terra. Al Tibet es diu que el mont Kailash és el melic del món, la representació terrestre d'un altre mont diví, el Meru; cada any és visitat per peregrins després d'un escarpat i difícil camí al llarg del qual es diu que es perd la identitat. Al desert d'Atacama, els inques veneraven el volcà del Licáncabur. El poble dels Huicholes, a Mèxic, camina cada any fins al desert de San Luís de Potosí en les seves “marxes del peiot”, cactus al·lucinogen d'atribucions religioses.

Totes les cultures tenen cims d'importància religiosa: la tradició bíblica, sense anar més lluny, està farcida de muntanyes. El mont Ararat, on va quedar varada l'Arca de Noé

⁸ HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión*. Madrid: Hiperión, 1998.

després del diluvi universal; el Sinaí, on Moisès va rebre de mans de Déu les taules amb els deu manaments; Mòria, on Abraham gairebé sacrifica a Isaac; el Gòlgota, on Crist fou crucificat. A casa nostra, també, són moltíssims els cims coronats per santuaris. Jacint Verdaguer s'ocuparà de formalitzar tota una mitologia catalana de les muntanyes en els seus versos, associant-les sovint amb caràcters sobrenaturals. Són *los angelets*, al cap i a la fi, els qui serraren Montserrat amb serra d'or.⁹

I on no hi ha muntanyes, se'n construeixen: les piràmides d'Egipte o les de Mèxic serien intents d'escalar a terres divines, d'assolir coneixements superiors. Fins i tot les muntanyes russes, burdes imitacions humanes d'una determinada experiència, podrien adquirir una certa relació amb el cel si les llegim en clau de desafiament (“arriscat viatge de plaer”, les definirà Alexander Kluge; “pot morir gent”¹⁰).

Ascens, ascési

És obvi que hi ha una relació tradicional entre el sagrat i els cims. I, si aquesta existeix, llavors pujar a una muntanya equival a ascendir espiritualment, com busca Diotima. Un ascens es pot identificar, així, amb una ascési. El cèlebre Petrarca deixava per escrit en una carta les seves sensacions en ascendir al Mont Ventoux el 1336. A més de considerar-se un dels primers texts on es deixa constància d'una contemplació estètica del paisatge, en un pròleg de Javier González de Durana a l'edició d'Atrium¹¹ s'assimila aquesta ascens a una vista del “paisatge de l'esperit”. Però especialment interessant per al nostre cas és la fusió d'ambdós gests, ascens i ascési, que fa San Juan de la Cruz a *Subida del Monte Carmelo* (1578-1583), on mig en prosa mig en vers explica la seva experiència de la vida ascètica per arribar a la unió mística. En aquests mateixos anys elaborarà una sèrie de dibuixos anomenats *Monte de perfección* que val la pena revisar. En una de les versions més conegudes¹² es mostren tres camins, dels quals només el del centre arriba al cim simbòlic. En el seu tram final, l'esmentat camí ve acompanyat de

⁹ VERDAGUER, Jacint. “El Virolai”. *Montserrat: llegendari, cançons, odes*. Barcelona: Edicions de 1984, 2003.

¹⁰ KLUGE, Alexander. “La montaña rusa”. *El hueco que deja el diablo*. Barcelona: Anagrama, 2007.

¹¹ PETRARCA, Francesco. *La ascensión al Mount Ventoux*. Vitòria: Atrium, 2002.

¹² DE LA CRUZ, San Juan. *Còpia autèntica del primer dibuix del «Monte de Perfección»*. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 6296.

les paraules “res, res, res” per arribar a un cercle final amb la inscripció “només queda en aquest mont la glòria i honra de déu”.

Redempció i verticalitat

La mirada al cel de Diotima és una mirada vertical, i per tant oposada a la mirada horitzontal que Peter Sloterdijk associa amb el triomf de la raó.¹³ Aquesta verticalitat creient, paral·lela a un axis judeocristià del món, serà la que treballarà el *Bergfilm*. El cel, a dalt (amb la promesa del més enllà) i l’infern, avall. Com l’Olimp, com Penglai; les muntanyes, als films d’Arnold Fanck, també apareixen sobre núvols. A *Das Wolkenphänomen von Maloja* (1924), un curtmetratge a priori documental, els cims cobren una dimensió simbòlica a través de l’ús d’un recurs compositiu bàsic. A sota de tot, el terra, els homes; surant per damunt, les muntanyes. Aquesta presentació dels cims separats de la terra a través de la divisió provocada per un mar blanc es recuperarà a *Stürme über dem Mont Blanc* (1930), mentre que a *Der Heilige Berg* l’associació entre núvols i muntanyes es durà a terme per intervenció de sobreimpressions. Menys subtilment ens ho recordaran alguns intertítols: a *Das Wolkenphänomen von Maloja*, se’ns anuncia que una llum brilla sobre el llac després del perill de l’ascens (“a light shines again”), mentre que a *Die Weisse Hölle vom Piz Palü* (1929) un intertítol avisarà “Inferno!” en descendir a les cavernes interiors d’una muntanya.

Fanck donarà al cel una presència prioritària en molts dels seus films, obligant a aquesta mirada vertical. Són moltes les vegades que aquest ocuparà la major part de l’espai compositiu tot i la importància de l’acció duta a terme. Anem a *Der Berg des Schicksals* (1924), el primer gran èxit del gènere: en la seqüència introductòria, el pare del protagonista està enfrontant-se amb una muntanya que ha intentat altres vegades sense sort. Rellisca varies vegades, està en greu perill; la càmera, però, dóna prioritat a l’espai buit del cel. Fins a quin punt es tracta d’un recurs per allunyar-se d’un possible doble d’acció, no és objecte de la present tasca esbrinar-ho; el que és obvi és que per un efecte psicològic simple, a més espai, més importància.

¹³ SLOTERDIJK, Peter. *Esferas II*. A través de SALVADÓ, Alan. “El cielo en la tierra a través de la mirada”. A BENAVENTE, Fran; SALVADÓ, Glòria (eds.), *op. cit.*

Tornem a *Der Heilige Berg*: cap al final del film, Karl es troba atrapat en una tempesta de neu aguantant amb una corda el seu amic, caigut cap a l'abisme i congelat de fa estona. Però com se'ns ha explicat al llarg de la pel·lícula, la major virtut entre els alpinistes és la lleialtat. Així, doncs, Karl segueix aguantant la corda. En l'espera, té un somni: ell i Diotima arriben a les portes d'una meravellosa muntanya amb palaus de gel. Ella l'acompanya a un altar, on desapareix deixant-lo sol. De nou a la realitat, arriba l'alba, i l'alpinista, serè, decideix llançar-se daltabaix. És després de la visió, de caire celestial –observem-ne el muntatge, amb superposicions de núvols i boira–, i no abans, que Trenker decideix que és hora de morir. Encara més; no és fins veure aparèixer el sol que es produeix el suïcidi. Així, trobem una promesa de redempció associada al cim; la tragèdia queda anul·lada d'una manera no necessàriament religiosa: el sofriment troba la seva fuga en una mena d'aurora sublim. George Steiner opinarà que la tradició literària de la tragèdia acaba, precisament, amb el romanticisme alemany¹⁴, moviment del que beurrà força el *Bergfilm* com s'argumentarà en aquest estudi. *Der Berg des Schicksals* també es pot treballar des de la tragèdia en tant que es centra en la possible repetició d'un mateix destí: un noi promet a la seva mare no escalar mai la Guglia del Diavolo –muntanya que ens torna a recordar l'existència de l'infern–, on el seu pare va morir, però en trobar-s'hi en perill la seva estimada demana trencar la promesa i anar en la seva ajuda. Amb la salvació d'aquesta, la mort del pare cobra un sentit. Però és que aquest sentit ja venia anunciat just abans de produir-se la caiguda mortal. Repassem-ne el muntatge: apareixen plans detall de la seva mà, els seus peus, el rostre... i el cel. Així, si entenem que les parts del cos mostrades són escollides per la seva implicació en la caiguda, seria apropiat pensar que el cel també hi té a veure. En ambdós casos el sentiment tràgic que vindria de manera natural amb els arguments queda substituït per una certa noció de transcendència, de promesa divina.

Herzog: l'ascens triangular

La relació cim-sagrat o cim-espiritualitat serà explorada també per Werner Herzog, considerat el més metafísic dels autors de cinema per Gilles Deleuze¹⁵. Però, si associàvem els *Bergfilme* a la *verticalitat*, podríem dir que l'obra d'aquest gira entorn a una altra característica que ve donada per la pròpia naturalesa formal de la muntanya; la

¹⁴ STEINER, George. *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul, 2001.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 2014. Pàg. 260.

triangularitat. Una muntanya comença en una base ampla que puja a mode de triangle per una reducció progressiva, fins a arribar al cim, la punta, la desaparició de la matèria. Podem dir que el cinema de Herzog és un cinema *triangular* perquè passa de la terra a la no-terra, de l'esforç físic a l'eteri. Els cims de Herzog estan associats al sagrat, però per arribar-hi l'experiència té un paper clau. Al curt documental *Gasherbrum – Der leuchtende Berg* (1985), els escaladors protagonistes Reinhold Messner i Hans Kammerlander contracten uns nadius per a ajudar-los a carregar l'equipatge fins a la base des d'on escalaran. En un descans, un d'aquests homes eleva les mans i inicia un càntic; la resta el seguirà de cara a les muntanyes per a continuació iniciar una dansa en rotllana. En buscar el sentit de l'ascens, la mirada de Diotima anava al cel, i per tant situava la redempció en el moment final; els nadius de *Gasherbrum*, en pregar, miren a les muntanyes. L'èmfasi no està en el final, sinó en el camí: la base del triangle té més pes que el vèrtex superior.

Al salm 34:8 es diu “Tasteu i vegeu que el Senyor és bo”; així s'arriba al sagrat en Herzog, a través de la sensació. Aquest tipus de coneixement l'enllaça a la mística, basada en una percepció de Déu sense cap intermediari. Com bé explica l'antropòleg Lluís Duch, el místic se sotmet a un procés de defunció de tots els efectes i desigs vitals, associat al silenci, a l'anul·lació¹⁶ –al “res, res, res” de San Juan de la Cruz. “Vegeu que el Senyor és bo”: Herzog té una predilecció especial per la visió (i la no-visió). Visitem l'inici de *Herz aus Glas* (1976), potser la més mística de les seves pel·lícules. Els núvols que als *Bergfilme* servien per fer surar les muntanyes juguen ara a fer-les aparèixer i desaparèixer. En una de les poques ocasions on ha acceptat teoritzar sobre el seu propi cinema, l'autor recorda que la paraula grega per a “veritat”, *alétheia*, prové del verb *lanthanein*, ocultar, i les paraules relacionades amb *léthos*, allò ocult, allò amagat. “A-*létheia* és, per tant, una forma de negació, una definició negativa: és el no ocult, el revelat, la veritat.” Així, els grecs van definir la veritat com a acte de revelació: un gest que Herzog relaciona amb el cinema, “on un objecte és posat a la llum i després una imatge latent, encara no visible, és conjurada sobre el cel·luloide, on ha de ser primer processada i després revelada”¹⁷. Allò amagat i l'intent per revelar-ho

¹⁶ DUCH, Lluís. *Antropologia de la religió*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

¹⁷ Originalment un discurs del director a Milà després de la projecció de *Lektionen in Finsternis* (1992). Transcripció de Moira Wegel: HERZOG, Werner. “On the absolute, the sublime and ecstatic truth” *Arion. A journal of humanities and the classics*, vol. 17, núm. 3. Boston: Boston University, 2010. Pàg.1-12.

constituïran un dels nuclis de l'obra de Herzog; narrativament, el relat de *Herz aus Glas* no arriba mai a la completa intel·ligibilitat; hi ha el·lipsis, hi ha separacions de causa i efecte. Formalment, els núvols i la boira apareixen com a *fenòmens atmosfèrics de l'ocult*, donant una aura de misteri a les muntanyes. En la visió del món de Herzog, el pla diví queda enterrat sota les ombres i la boira. Són vàries, de fet, les vegades que el cineasta s'ha referit a la seva com a una missió d'excavació, de trobar noves imatges: a *Tokyo-Ga* (1985), el film de Wim Wenders, declara que s'ha d'actuar com un arqueòleg per a trobar imatges en l'actual paisatge devastat. Ivan Pintor es referirà al seu cinema com a una arqueologia de la boira¹⁸; en efecte, podríem dir que les imatges de Herzog apareixen per una excavació cap amunt, un buidat de matèria progressiu per arribar a la seva veritat poètica, aquella que identifica com a misteriosa i elusiva, que només pot ser assolida a través de la imaginació.¹⁹ Per a trobar aquestes noves imatges, més imaginàries que realistes, l'autor anirà als llocs més remots del món i utilitzarà múltiples recursos; la recontextualització a *Fata Morgana*, associant imatges d'un desert a un mite de la creació o *The Wild Blue Yonder* (2005), fent passar imatges submarines per espacials; el ralenti i la repetició a *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (1974), que atorguen valors estètics a un salt d'altra manera esportiu; l'efecte tridimensional en les pintures prehistòriques a *Cave of Forgotten Dreams* (2010); l'allunyament, de nou, a *Fata Morgana*, on flamencs i altra fauna es transformen en taques indistingibles. Respecte a aquest últim cas, comentarà Herzog que el seu objectiu era causar la sensació que es mirava la terra per primera vegada, sense categories amb què comprendre com els colors o les formes.²⁰ Aquesta aproximació a l'abstracció podria beure, també, de lògiques pròpies del Bergfilm: pel·lícules com *Das Wunder des Schneeschuhs* (1920) o *Eine Fuchsjagd auf Skiern durchs Engandin* (1922), realitzades durant els inicis de la carrera d'Arnold Fanck com a cineasta, vessen arreu divisions diagonals de la pantalla, corbes i símbols dibuixats a la neu, ornaments modernistes, retalls de les imatges en forma de cercle o estrella i zooms bruscs. Fins i tot podríem dir,

¹⁸ PINTOR, Ivan. "En los límites del vagabundeo. Pervivencia del Nuevo Cine Alemán en Wenders, Herzog y Schlöndorff". A: MONTERDE, José Enrique; LOSILLA, Carlos. *Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán (1962-1982)*. Valencia, 2007.

¹⁹ CRONIN, Paul. *Herzog por Herzog*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014. Pàg. 317.

²⁰ PRAGER, Brad. "Landscape of the mind: The indifferent Earth in Werner Herzog's Films". A: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan. *Cinema and landscape*. Bristol: Intellect, 2010. Pàg. 92.

com ho farà Brandlmeier, que aquests inicis de Fanck l'acosten al cinema d'avantguardes que li era contemporani²¹.

Jean-Claude Bonnet, a Cahiers du Cinéma, trobarà en aquesta recerca sistemàtica de la visió una possible relació amb la mística renana.²² En efecte, autors cabdals com Mechtild von Magdeburg i Hildegard von Bingen substituiran els sermons per les descripcions directes de les imatges que se'ls apareixen; cal pensar que l'obra més rellevant que ens ha quedat de la segona són precisament els seus dibuixos de les visions sofertes. Radu Gabrea, en el seu interessantíssim estudi sobre aquesta relació, també associarà Herzog al més influent dels místics alemanys, Meister Eckhart: tant en un cas com en l'altra la significació rau en el metafòric, en una construcció nova que sobrepassa la realitat exterior per anar a una realitat més profunda²³. Thomas Elsaesser, un dels teòrics que més ha treballat el Nou Cinema Alemany, dirà que Herzog manté el que denomina ull estúpid, un ull que és més curiós que no pas coneixedor o demostratiu. El que per a l'autor és una tècnica de distanciament (*Verfremdung*)²⁴, nosaltres ho entenem com a la manifestació d'una insistent necessitat en veure allò amagat, en *buscar* la imatge més que crear-la.

La nostàlgia dels qui escalen

Però tornem a les dues seqüències inicials. Què mou aquestes mirades? Què es busca quan es busca en el cel o en la muntanya? L'historiador i filòsof jueu Gershom Scholem, nascut a Alemanya, fa una interessant divisió de la història de les religions en tres etapes que ens pot donar una mica de llum sobre el tema. En una primera, el període místic, déu, la natura i el món no estan separats. Posteriorment neixen les religions, moment en que aquests es separen, i finalment arriba l'època actual, que també anomena període romàntic, on s'imposa la melancolia i la idea del paradís perdut.²⁵ El ball realitzat davant el Gasherbrum és un ball d'aires primitius, segurament transmès de

²¹ BRANDLMEIER, T. "Arnold Fanck". A BOCK, H.M. (ed.). CineGraph. Lexicon zum Deutschsprachigen Film. Munich, 1984. A través d'ELSAESSER, Thomas. Weimar culture and after. Germany's historical imaginary. Londres: Routledge, 2000.

²² A través de GABREA, Radu. *Herzog et la mystique rhénane*. Lausanne: L'âge d'homme, 1986. Pàg. 100.

²³ *Op. cit.* Pàg. 92

²⁴ ELSAESSER, Thomas. *New German Cinema: A History*. Hong Kong, BFI, 1989. Pàg. 166

²⁵ SHOLEM, Gershom. *Die Jüdische Mystik*. Berlin: Suhrkamp, 1979. A través de GABREA, Radu, *op. cit.*

generació en generació; just després, Messner explicarà que el massatge que un altre nadiu li està realitzant també ve de família. El temps, a les muntanyes, ha de canviar si tenim en compte la duració absoluta d'aquestes. Enfrontar-se a la vista d'una muntanya és enfrontar-se a la vista de la Història; capa sobre capa, totes les etapes geològiques acumulades fent que sorgeixin els mateixos interrogants sagrats que per a Jordi Balló apareixen durant la confrontació amb l'horitzó, “un acte metafòric que implica una mesura entre la humanitat i el paisatge”²⁶. L'actualitat perd tot el sentit en dur a terme un ascens: és el temps primitiu el que s'invoca, el paradís perdut de Scholem. El temps de les pedres d'Erich Fried, també, si tenim en compte les inclinacions ecològiques que mostra Herzog (“Primer va ser el temps de les plantes, / després el temps de les bèsties, / en tercer lloc el temps dels humans, / i ara ve el temps de les pedres. / Qui sent parlar les pedres / sap / que només quedaran les pedres. / Qui sent parlar els homes / sap / que només quedaran les pedres”²⁷). L'edat moderna deixa a l'home sol davant un món sense déu ni sentit: el cinema de Herzog, per a Beatriz Navas, figura aquest home escindit.²⁸

També trobem indicis de nostàlgia pel primitiu tornant a la primera part de *Fata Morgana*, que cita directament un mite de la creació; o en *Herz aus Glas*, on en una societat que gira entorn de la indústria un profeta prologa el film anunciant l'apocalipsi, de manera que el progrés mecànic queda connotat negativament. Emmanuel Carrère donaria a l'espiritualització de la natura en el cinema de Herzog un sentit de rebuig al cristianisme tradicional, parlant de la seva obra com a “art panteista”.²⁹ Quan a *Jeder für sich und Gott gegen Alle* (1974) Kaspar surt corrent d'una església, no fa res més que concentrar aquestes idees, que enllacen l'obra de Herzog no només amb la mística sinó amb el romanticisme. Alain Masson, a banda d'establir la freqüentment citada relació estètica amb les pintures de Caspar David Friedrich de la que parlarem més endavant, anirà més enllà afirmant que els colors que Herzog pren d'aquest no descriuen un paisatge sinó la nostàlgia d'un paisatge; el paisatge espiritualitzat³⁰. No és aquest paisatge, de nou, el de la unió amb la natura, amb el diví? Un romàntic com el pintor Philipp-Otto Runge declararia en el seu moment la relació del corrent amb el

²⁶ BALLÓ, Jordi, *op. cit.* Pàg. 195.

²⁷ FRIED, Erich. “El temps de les pedres” (traducció de Ma del Carme Serrat). A FORMOSA, Feliu (ed.). *Poesia alemanya contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 1990. Pàg. 303.

²⁸ NAVAS, Beatriz. “La verdad extática”. A: HIGUERAS, Rubén (coord.). *Werner Herzog: Espejismos de sueños olvidados*. Santander: Shangrila, 2015. Pàg. 153.

²⁹ CARRÈRE, Emmanuel. *Werner Herzog*. Paris: Ediling, 1982. Pàg. 105.

³⁰ MASSON, Alain. “La toile et l'écran”. A *Positif* núm.189, 1977.

final de les religions sortides del catolicisme (“les abstraccions moren, tot passa pel paisatge”)³¹ i, sense saber-ho, amb la fugida de Kaspar.

Ja els *Bergfilme* semblaven respondre a un tipus de religió més personal que el cristianisme d'església, a unes creences primitives; al cap i a la fi el paisatge predominant del gènere és el paisatge del cel contra la terra, un que és propi dels inicis dels temps. A *Das Blaue Licht* (1932), el primer film que Leni Riefenstahl dirigiria aprofitant l'aprenentatge amb Fanck, l'ascens cap a les muntanyes duu amb sí la vista d'unes escultures de Crist esculpides a les roques, a prop del camí. Siegfried Kracauer remarcarà en la seva coneguda versió de la història del cinema alemany la importància dels vincles indissolubles entre la gent primitiva i la seva circumstància natural en aquesta pel·lícula, emfatitzant la participació de les muntanyes Dolomites en la vida del poble.³² Vincles que sovint els dobleguen: els herois de *Der Berg des Schicksals*, *Der Heilige Berg* o *Stürme über dem Montblanc* fallen en el moment decisiu. S'aturen, es queden a esperar la tempesta en una forma sovint fetal que Jan-Christopher Horak relaciona amb un desig de tornar al ventre de la natura, de renéixer³³. També Reinhold Messner, a *Gasherbrum*, es posarà a plorar en un moment determinat, evocant el mateix gest infantil. L'home esdevé nen davant la força de la natura. El que Kracauer veu com a una criticable immaduresa que regna en el gènere del *Bergfilm*³⁴, nosaltres ho veiem com un signe més de nostàlgia espiritual. L'adult es mou per categories, veu només pedres. El nen, pel contrari, para atenció als trets distintius: no veu una pedra sinó la pedra que va trepitjar en tal ocasió i que té una determinada forma i un determinat caràcter. El nen, més que ningú, atorga ànima a la natura. De Kaspar a Steiner, passant per Graham, el protagonista de *The White Diamond* que persegueix el seu somni de volar, la filmografia de Herzog està plena de nens.

Tant Herzog com Fanck utilitzen la mirada per expressar les seves nostàlgies. A *Stürme über dem Mont Blanc* un dels homes protagonistes és meteoròleg: per la seva professió no deixa de mirar el cel. La noia de la pel·lícula encarna també aquesta acció repetint el

³¹ CARRÈRE, Emmanuel. Werner Herzog. Paris: Ediling, 1982. Pàg. 105.

³² KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicològica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995. Pàg. 241.

³³ HORAK, Jan-Christopher. *Dr. Arnold Fanck and the genesis of the German Bergfilm*. A: VV.AA. *The birth of film genres*. Udine: Università degli Studi di Udine, 1998. Pàg. 278.

³⁴ KRACAUER, Siegfried, *loc. cit.*

gest de contemplar les constel·lacions a través d'un telescopi. Si fem cas a Alan Salvadó, que interpreta l'aixecar la mirada al cel com un esforç cap a l'enllaç amb la seva sublimitat³⁵ (cita a Remo Bodei: “estar estès en contacte directe amb la terra i la natura, però al mateix temps mirant cap al cel, uneix l'alt i el baix, el bell i el sublim de la natura, l'arrelar-se en el sòl i l'eivar-se a les estrelles en una mística i privada celebració de la comunió amb el cosmos o amb Déu”³⁶), també ells miren melancòlics al temps cap on miren els nadius de *Gasherbrum* i el profeta de *Herz aus Glas*, a la unió divina que Diotima cercava en el cel.

Hiperions

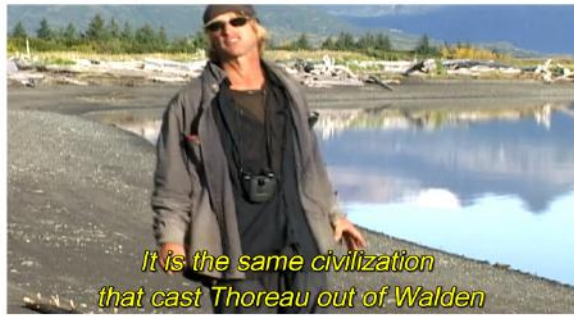
I és que Diotima no duu un nom qualsevol. Tot i que aquesta associació no està documentada enlloc, és poc probable que es tracti d'una coincidència: la protagonista de *Der Heilige Berg* s'anomena igual que la dona de qui està enamorat Hiperió, l'heroi d'una de les obres mages de Friedrich Hölderlin. El poeta, a cavall entre les idees romàntiques i les classicistes, faria del personatge de Diotima un símbol de la unió de l'humà amb una natura divinitzada, símbol que tornarà sobre el cos de Leni Riefenstahl a la pel·lícula de Fanck en produir-se la seqüència comentada a l'inici del capítol. Establert el símbol, dos homes pujaran una muntanya ja no per un amor literal, primera lectura possible del film, sinó perseguint aquest desig d'unió primitiva. Davant la manca d'una Diotima, a *Gasherbrum* l'establiment del símbol sorgirà per boca dels qui més saben d'aquesta unió, els qui han mantingut les seves tradicions a contracorrent; el cant dels nadius de l'Himàlaia no fa sinó col·locar la lluita de Karl i Vigo sobre les espatlles de dos altres homes, Reinhold i Hans. A diferència dels previs aquests tornaran, i no podem deixar de preguntar-nos per la lectura d'aquesta tornada en el pla simbòlic en què estem llegint el documental. Reinhold, abans de l'escalada, explica com per a ell els ascensos s'assemblen a un acte artístic i de bogeria a la vegada. La nostra aposta és que és aquesta consciència la que els salva i, a la vegada, la que salva el gest de pujar una muntanya per a la contemporaneïtat: el gènere del *Bergfilm* va patir una mort per idealisme, per una entrega total dels seus protagonistes a les seves creences, entrega que

³⁵ SALVADÓ, Alan. “El cielo en la tierra a través de la mirada”. A: BENAVENTE, Fran; SALVADÓ, Glòria (eds.). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Barcelona: Intermedio, 2013. Pàg. 211.

³⁶ BODEI, Remo. *Paisajes sublimes: el hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela, 2011. Pàg. 93. A través de SALVADÓ, Alan, *op. cit.*

avui no té cabuda. Els escaladors de Herzog creuen; però saben que en fer-ho se'ls considerarà bojos. És en aquest desencaixament on viu la possibilitat de recuperació del gest; ja no és tant el desig d'unificació amb la natura com el desig de la il·lusió d'unificació amb la natura.

III



Profanació de la muntanya de Junta

Das Blaue Licht

(Leni Riefenstahl, 1932)

Timothy contra tots

Grizzly Man

(Werner Herzog, 2005)

A les muntanyes hi ha la llibertat! / L'alè de les tombes / no s'eleva en l'aire pur. / El món és perfecte arreu / on no arriba el turment dels homes.

Friedrich Schiller³⁷

Terra baixa i terra alta

Junta, en trobar la seva muntanya explotada pels homes del poble, fuig desolada. Durant la fugida rellisca i cau, fet que la mata. A la seqüència que hi juxtaposem, Werner Herzog descriu la lluita de Timothy Treadwell, el protagonista de *Grizzly Man* (2005), com una lluita contra la civilització. Timothy també morirà, víctima dels mateixos óssos que protegeix de la caça furtiva. Sota aquesta veu en *off*, ambdós esdevenen màrtirs d'una mateixa causa.

La muntanya només existeix en la distància. El sol concepte està fet mirant de lluny; a mesura que ens hi apropem, la muntanya deixa de ser muntanya per passar a ser roques, arbres, terra... Vincent Deville, en analitzar-la com a motiu visual, s'adona que no està a escala humana: si buscant captar la seva grandesa es filma de lluny, allò humà es redueix a insignificant. Si s'intenta recaure en els que hi viuen o hi pugen filmant-la de prop, perd la seva forma³⁸. L'autor citarà Théophile Gautier sobre el problema de la seva representació: "fins ara les muntanyes semblen haver desafiat l'art. És possible emmarcar-les en un quadre? Ho dubtem, fins i tot havent vist les teles de Calame. Les seves dimensions superen tota escala"³⁹. No és d'estranyar, doncs, que la distància sigui origen d'una de les dialèctiques que més importància tindran en les seves expressions culturals. Com hem vist prèviament, és freqüent la seva associació al sagrat, i aquesta no deixa de ser una manera de dir que no ens pertany: la muntanya com a fora, com a alteritat. I si el concepte està fet mirat de lluny, cal pensar que s'ha construït en oposició a alguna cosa. Per a una millor lectura del tema, cal anar a una obra molt posterior de Leni Riefenstahl.

³⁷ Original: «Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Gräfte / Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte; / Die Welt ist vollkommen überall, / Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.» SCHILLER, Friedrich. *Die Braut von Messina*. Recuperat de <http://www.gutenberg.org/ebooks/6793> (traducció pròpia).

³⁸ DEVILLE, Vincent. "La montaña. Peñascos grandes y pequeños: notas sobre la montaña en el cine". A BALLÓ, Jordi; BERGALA, Alain, *op. cit.* Pàg.195.

³⁹ GAUTIER, Théophile. *Les vacances du lundi. Tableaux de montagnes*. Seyssel: Champ Vallon, 1994. Pàg. 47. A través d'*Ibid.*

Riefenstahl estrenarà el 1954, després d'un procés aturat i reiniciat, *Tiefland*, una pel·lícula que per llunyania temporal no ens atreviríem a qualificar de *Bergfilm* però que en conserva molts elements. L'obra, fàcilment criticable per la seva predisposició al naïf i, en el que ens toca més de prop, una representació bastant exotista de les terres espanyoles, està basada en un llibret de Rudolph Othar per a una famosa òpera d'Eugen d'Albert. A la seva vegada, el llibret va escriure's a partir de l'obra *Terra Baixa* del dramaturg català Àngel Guimerà. Per a nosaltres, treballadors de l'ascens, el títol no pot estar més encertat: és de suposar que a l'existència d'una terra baixa, el poble, se li oposa una terra alta, les muntanyes. En efecte, l'adaptació conserva la concepció original d'una terra baixa civilitzada on governa la lògica dels diners i una terra alta pura, on les úniques lleis són les de la natura. Aquest desencaixament entre les lleis de dalt i les lleis de baix és una idea ben estesa en la psique popular: preguntem-ho, sinó, a qualsevol pastor. La saviesa de la natura s'aprèn a un ritme diferent, marcat per l'espera: l'espera d'una llavor creixent, l'espera dels animals que produeixen, l'espera de les estacions adequades. A *El Somni* (Cristophe Farnarier, 2008), un documental sobre l'últim pastor transhumant de Catalunya, aquest es queixa de la poca adequació del règim legal al seu medi i explica com déu –“o la natura, o qui fos”, afegeix– va crear les muntanyes per a les ovelles. L'humà, ambiciós, insistia en dur-hi vaques i posar-hi cables per a poder controlar-les: “no se n'hi poden posar, de cables, a la muntanya!”. A *Tiefland*, Camilo, pastor de les alçades, es veu enredat en tot d'institucions que no comprèn: el matrimoni, l'ajuntament, els diners. Per a ell no hi ha matrimoni sinó amor, no hi ha ajuntament sinó la llei del més fort, i enlloc de diners té la caça. “Allà on és déu”, diu el Manelic de Guimerà relacionant de nou l'altitud amb el sagrat, “que allà dalt fins los cossos en la neu se conserven: ves què faran les ànimes!”⁴⁰.

La civilització, a *Tiefland*, és sinònim de corrupció. Camilo somnia que un llop l'ataca i ell el mata; després la premonició prendrà forma en l'assassinat de Sebastián, un gran propietari de terres que abusa del seu poder. El llop veritable, així, esdevé l'home (“*homo homini lupus*”!). Les mateixes idees planegen sobre *Das Blaue Licht*: Junta viu sola apartada del poble, on la gent pensa que és una mena de bruixa culpable de la mort de molts joves inexplicablement empesos a escalar una muntanya i incapaços d'arribar

⁴⁰ GUIMERÀ, Àngel. *Terra Baixa*. Barcelona: Edicions 62, 2006. Pàg. 91.

al lloc, que Junta visita cada nit. Un pintor s'enamora d'ella i la segueix en una d'aquestes escapades, on descobreix que l'atractiva llum blava emesa per la muntanya és el reflex d'una gruta recoberta de pedres precioses. El pintor indica la ruta als habitants del poble, que no triguen en espoliar-la de tota riquesa, provocant així la desolació i mort de Junta. La terra alta no admet la corrupció dels homes.

La construcció alt vs. baix serà accentuada en aquesta ocasió per l'abundància de plans picats, de mirades "des de dalt" a la ciutat, un lloc presentat com a artificial per mitjà d'una seqüència on Junta, en fugir-ne, en desfà la imatge reflectida en un bassal d'aigua. Cada pas del poble a la muntanya anirà acompanyat, a més, de música volgudament celestial. Reapareixerà al llarg de les obres de Fanck i Riefenstahl: a *Der Heilige Berg*, el conflicte que acaba amb la mort dels dos protagonistes masculins ve donat per Diotima, personatge femení que s'associa fortament al mar des del principi. Així, els problemes vénen de baix. Com ens diu Steven Bach, en aquest film es contrasta de forma explícita "la puresa de les muntanyes amb la corrupció de les planícies, una oposició temàtica de l'alt i el baix que havia de marcar quasi totes les obres creatives de Leni"⁴¹.

Robatori d'un gest

La oposició temàtica indicada per Bach presenta una problemàtica que ha esquitxat el *Bergfilm* fins l'actualitat; recordem que es tracta d'un gènere aparegut durant els anys vint, en una Alemanya de postguerra que en poc temps havia de veure com el partit nacionalsocialista arribava al poder. Són molts els que han llegit en la cerca de puresa dels films d'Arnold Fanck un precedent clar del que havia de venir. Siegfried Kracauer, principal teòric del tema, va cridar l'atenció en la seva història del cinema alemany sobre la coincidència temporal de l'augment dels films de muntanya i el creixement de les tendències pro nazis⁴². Seguint la seva teoria, l'afició al muntanyisme de molts grups d'estudiants alemanys ja abans de la Primera Guerra Mundial no era tant esport o gust pel paisatge sinó una afició per l'idealisme heroic i la immaduresa⁴³ que desembocarien en desgràcia. Coincidiria amb ell Susan Sontag: "l'escalada de muntanyes a les

⁴¹ BACH, Steven. *Leni Riefenstahl*. Barcelona: Circe, 2008. Pàg. 54.

⁴² KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995. Pàg. 239.

⁴³ *Op. cit.* Pàg. 108.

pel·lícules d'Arnold Fanck era una metàfora irresistible d'aspiració il·limitada cap a l'alt objectiu místic, alhora bonic i terrorífic, que després es va concretar en el culte al *Führer*⁴⁴. Però, si bé les idees de Kracauer i Sontag han trobat una acceptació general, cal qüestionar-les des del moment en que ens adonem que els èxits del *Bergfilm* van arribar a tot l'espectre polític. La publicació social-democràtica *Vorwärts* va dir de *Der Heilige Berg* "Fanck dona a milions, a Alemanya i per tot el món, plaer visual i un elevat sentiment dels poders vastos i demoníacs de la natura"⁴⁵, i l'òrgan del partit comunista *Die Rote Fahne* va declarar que *Die Weiße Hölle vom Piz Palü* era sens dubte "un dels millors films alemanys mai fets", elogiant en una altra ocasió *Stürme über dem Montblanc*⁴⁶. Un fill de jueus i declarat marxista com Béla Balazs, que entre d'altres ocupacions exercia com a crític de cinema, va elogiar per escrit la redempció que Arnold Fanck va fer de la natura en una era d'instrumentalització⁴⁷. Si les correspondències fetes per Kracauer i Sontag fossin tan clares, és de suposar que tals elogis no s'haguessin produït. Culturalment, a més, la dicotomia alt-baix s'ha interpretat de moltes maneres; l'ambient rural, durant la guerra, pot cobrar un significat pacifista davant la devastació urbana. Per al camperol que torna al poble al poema de Johannes Robert Becher –convençut comunista, autor del que seria l'himne de l'RDA i fins i tot ministre de cultura de la mateixa–, l'únic que ha pogut resistir la força destructora dels incendis bèl·lics ha estat la terra, amb els seus solcs negres; la terra, el que sempre queda⁴⁸.

Balazs seria posteriorment el guionista de *Das Blaue Licht*, fet que serveix a Slavoj Žižek per a muntar una defensa d'aquest film que es pot estendre a tot el gènere. Žižek es planteja si no és possible interpretar la pel·lícula just de la forma contrària en la que ho fa Sontag, llegint el linxament dels aldeans a la solitària i salvatge Junta en paral·lel a les matances antisemites⁴⁹. "Cap dels elements protofeixistes és feixista per se: el que els fa feixistes només és la seva articulació concreta (...). No existeix un feixisme *avant la lettre*, doncs és la pròpia lletra, la nominació, el que converteix aquest grup

⁴⁴ SONTAG, Susan. "Fascinating Fascism". *The New York Review of books*. 6 de Febrer de 1975.

⁴⁵ FANCK, Arnold. *Das Echo vom Heiligen Berg*. Berlin, 1926. A través de RENTSCHLER, Eric. "Mountains and modernity". A *The Use and Abuse of Cinema. German legacies from the Weimar Era to the Present*. Columbia University Press, 2015. Pàgs. 137-161.

⁴⁶ *Die Rote Fahne*, 19 de Novembre de 1929. A través de RENTSCHLER, Eric, *ibid*.

⁴⁷ BALAZS, Béla. "Der Fall Dr. Fanck". A *Schriften zum Film vol.2*. Munic: Hanser, 1984.

⁴⁸ BECHER, Johannes Robert. "Queda la terra" (traducció d'Artur Quintana). A FORMOSA, Feliu (ed.). *Poesia alemanya contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 1990. Pàg. 163.

⁴⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *En defensa de las causas perdidas*. Madrid: Akal, 2011. Pàg. 144.

d'elements en el feixisme pròpiament dit", apuntarà intel·ligentment, criticant a continuació la presumpta vinculació nazi de Riefenstahl ja en aquestes obres inicials: "potser la cerca de la autèntica identitat ideològica de Riefenstahl sigui enganyosa: tal identitat no existeix, Riefenstahl va ser genuïnament incoherent, va anar d'aquí cap allà, atrapada com estava en un camp de forces en conflicte"⁵⁰.

Tant a l'estudi de Kracauer com al de Sontag, a més, hi ha elements d'escriptura –potser inconscients– que adverteixen sobre la seva interpretació. Kracauer, quan apunta que "la idolatria pels glaciars i les muntanyes era símptoma d'un antiracionalisme que els nazis van aconseguir capitalitzar"⁵¹, està col·locant la culpa en un lloc molt concret. Els *Bergfilme* no són feixistes de per sí, són *els nazis* els qui van aconseguir capitalitzar-los. Sontag, en anomenar l'escalada de muntanyes "metàfora irresistible", també accepta d'alguna manera que l'infortuni no es troba en el gènere, si no en el seu possible i *irresistible* ús. A més, serà la mateixa Sontag qui dirà que les obres de Fanck amb Riefenstahl van ser pensades sens dubte com a apolítiques quan van ser fetes⁵². És difícil ignorar la trajectòria posterior de Riefenstahl com a autora de les més grans obres del cinema de propaganda nazi i, probablement, del cinema de propaganda en general. Segurament hi ha una connexió entre la seva manera d'enregistrar les espectaculars marxes nacionalsocialistes i les processons de rescat nocturnes que culminen molts dels films de Fanck, entre l'ideal ari de bellesa i la blancor dels cims, però es tracta sempre d'associacions posteriors que en massa ocasions han quedat com a única lectura del *Bergfilm* alemany. No estem davant sinó d'un capítol més en el robatori en sèrie perpetrat pel nacionalsocialisme en construir la seva iconografia. La ideologia feixista va prendre els uniformes que religiosos, alumnes d'escoles i forces de l'ordre havien dut orgullosos des de l'Imperi Romà; va apropiat-se de l'antiquíssim símbol de l'esvàstica, sagrat per a l'hinduisme i el budisme; va quedar-se amb una versió espectacularitzada de la marxa, l'humil eina de protesta principal de Mahatma Gandhi; amb un culte al cos perfecte que va trobar la seva justificació en l'estatuària grega. Fins i tot un valor tan ampli com la disciplina va quedar tacat per sempre; la disciplina de l'alpinista però també d'aquell qui no té res, perquè, al final, l'espontaneïtat és per als qui poden

⁵⁰ *Ibid.* Pàg. 145.

⁵¹ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicològica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995. Pàg. 109.

⁵² SONTAG, Susan, *op. cit.*

permetre-se-la. Tot va valdre en la consecució de l'estètica nazi, consecució d'un teatre, com va anomenar-lo Jean Genet a la seva orgia político-eròtica *Pompes Funèbres*. L'associació de l'ascens a la muntanya amb tal ideari és ben bé el robatori d'un gest que, com hem vist al capítol previ i seguirem veient al llarg del treball, té unes arrels culturals que venen de molt més lluny, i que apunten molt més amunt que a qüestions polítiques.

Papas Kino ist tot

També Herzog es lamentarà del destí d'aquest gest: “Al llarg de la dècada de 1920 alguns directors com Luis Trenker i Arnold Fanck van produir un gran nombre de pel·lícules de muntanya. Lamentablement el gènere va venir-li com anell al dit a la ideologia nazi i probablement per aquesta raó no ha estat gaire cultivat”⁵³. La seva opinió serà que l'herència de Hitler ha tornat els alemanys hipersensibles: “són massa cautelosos per les desgràcies prèvies. Quan algú crida l'atenció, en sospiten”⁵⁴. També ell té una relació especial amb el cinema alemany, mostrant-se reticent a l'existència com a corrent coherent de l'anomenat Nou Cinema Alemany⁵⁵, a qui molts l'han associat. Tot i que és veritat que l'etiqueta planeja sobre autors ben heterogenis, una absència comuna els uneix: la d'uns pares cinematogràfics. “*Papas Kino ist tot!*” és el lema amb què sovint s'ha relacionat el Manifest d'Oberhausen, el document fundacional del moviment –no signat per Herzog– tot i no aparèixer-hi: “El cine del papa ha mort!”. La generació de postguerra, per trobar arrels, haurà d'esquivar *Heimatfilme* i pel·lícules de propaganda varies per anar més enrere, al cinema dels avis. El mateix Herzog anirà a buscar en un dels grans com Murnau realitzant el seu *Nosferatu*. Domènec Font dirà al respecte: “la identitat nacional sembla ser el centre de convergència del nou cinema alemany. Almenys s'entreveu en el poderós ferment cultural autòcton –la novel·la de formació o *Bildungsroman*, la tradició filosòfica il·lustrada de Schlegel, Novalis, Goethe, Kleist, Thomas Mann, un *Stimmung* amb referències a certa mitologia germanista del *kitsch*- conciliant el particular amb l'universalisme humanista”⁵⁶. El cinema de Herzog reivindica un sentiment natural,

⁵³ CRONIN, Paul. *Herzog por Herzog*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014. Pàg. 239.

⁵⁴ *Ibid.* Pàg. 52.

⁵⁵ *Ibid.* Pàg. 48.

⁵⁶ FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad: cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002. Pàg. 244.

universal, que no té a veure amb fronteres nacionals; en fer-ho, però, segueix tota una tradició alemanya prèvia. Les mateixes imatges de creació i apocalipsis a les que acostuma a recórrer –pensem, per exemple, en el profètic inici de *Herz aus Glass* o en la primera part de *Fata Morgana*– podrien tenir a veure d’alguna manera amb l’autodestrucció i l’auto regeneració dels alemanys seguint la interpretació de Beatriz Navas.⁵⁷ De la mateixa manera, els *Bergfilme* apel·laven a un desig global, a la humanitat; posteriorment eren convertits, però, en estandard del nacionalisme més exacerbant. Heus aquí la interessant contradicció.

El dispositiu sacrificial

Retrocedim a les imatges, a l’oposició alt-baix. L’establiment d’aquesta oposició ens duu a plantejar una teoria sobre la mort de Junta i Timothy: que es tracta d’un sacrifici necessari per al pas d’un món a l’altre. Per a argumentar-ho, en primer lloc, cal definir el sacrifici: nota Giorgio Agamben que, segons el dret romà, les coses sagrades eren aquelles que pertanyien d’alguna manera als déus. El dispositiu que faria que un element diví passi a l’esfera humana és la *profanació*; el que permetria el viatge invers, el *sacrifici*.⁵⁸

Després, hi ha la importància del lloc on aquest es realitza. Segons Henry Hubert i Marcel Mauss, autors d’un dels assajos més cèlebres sobre el tema, aquest sacrifici no pot dur-se a terme en qualsevol moment ni a tot arreu: el mateix lloc de l’escena ha de ser sagrat. Fora del lloc sagrat, la immolació no és sinó un assassinat⁵⁹. A banda del que ens ocupa, crida l’atenció del text el fet que, en diverses ocasions, Hubert i Mauss lligaran el sacrifici amb la noció de “posada en escena”, cosa que anima al seu diàleg amb el cinema. Però seguim: el mite més gran sobre el sacrifici de la cultura cristiana, el d’Abraham i Isaac, té lloc ni més ni menys que en una muntanya. Al Gènesis 22.2 queda escrit “pren Isaac, el teu fill únic, que tant estimes, i vés-te’n al país de Morià. Allà, a dalt de la muntanya que jo t’indicaré, ofereix-me’l en holocaust”. Quan Søren Kierkegaard elabora el seu famós anàlisi d’aquesta història, també en destaca la

⁵⁷ NAVAS Fernández, Beatriz, *op. cit.* Pàg. 154.

⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.* Pàg. 28.

⁵⁹ HUBERT, Henry; MAUSS, Marcel. *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*. Barcelona: Icària; Institut Català d’Antropologia, 1995. Pàg. 51.

mntanya com a element fonamental: “Allò que de debò desitjava era haver pogut participar en aquell viatge de tres dies [...]. Hagués volgut presenciar l’instant en què Abraham, en aixecar la mirada, va veure, enllà en l’horitzó, la muntanya de Morià; i hagués volgut presenciar també l’instant en què, després de baixar dels ases, a soles ja amb el fill, va començar l’ascens de la muntanya: el seu pensament no estava atent a artístics bordats de la fantasia sinó als calfreds de la idea”.⁶⁰ El sacrifici d’Isaac no s’arribarà a produir, és clar; es matarà un anyell en el seu lloc.

Per a exemples de sacrificis humans a les muntanyes hem d’anar allà on més han arrelat les idees panteistes, a la cultura sinojaponesa. No és un viatge gratuït: romanticisme pictòric i pintura taoista tenen molt en comú, i, qüestió que més ens interessa, responen a una mateixa fascinació per la natura com a ens diví. Sense estendre’ns més, el primer dels sis principis fonamentals per a la pintura taoista és la captació del *Qi*, una energia universal present en cada element de la natura⁶¹; com explicarem més endavant (vegeu capítol VI), aquesta energia té molt a veure amb l’impuls d’artistes com Friedrich o Carus. A Narayama, una regió del Japó, una tradició antiga obligava a abandonar aquells adults que passaven a la vellesa a dalt de tot de les muntanyes, com a ofrena als déus. Els seus fills eren els encarregats de cometre l’abandó, previ pelegrinatge al lloc amb el pare o mare en qüestió carregat sobre una cadira a l’espatlla. És curiós que, havent-hi tres adaptacions filmiques de la llegenda –*Narayama bushikô* (Keisuke Kinoshita, 1958), *Narayama bushikô* (Shôhei Imamura, 1983) i *Ikitai* (Kaneto Shindô, 1999)–, i essent tan diferents per estil i separació en el temps, es dona en totes elles un marcat èmfasi en l’ascens cap al lloc on tindrà lloc el sacrifici. Ja des d’abans que aquest es produeixi, totes tres versions presten una gran atenció a la fabricació de les sandàlies de palla que s’hauran de dur –sandàlies per caminar cap a la mort, es dirà a *Ikitai*–, col·locant el punt de vista en els peus, en el camí, en l’assimilació de la muntanya.

Per últim, ens falta la víctima; quines característiques ha de complir? René Girard especificarà que el sacrificat acostuma a ser algú que no pertany a la comunitat⁶²: es

⁶⁰ KIERKEGAARD, Søren. *Temor y temblor*. Madrid: Tecnos, 1987.

⁶¹ GONZÁLEZ Linaje, M^a Teresa. *La pintura de paisaje. Del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2005. Pàg. 636.

⁶² GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995. Pàg. 20.

sacrifiquen els presoners de guerra o els esclaus per escapar-ne per avall, els nens o adolescents que encara no han participat dels ritus de pas o fins i tot el rei o figura central per escapar-ne per dalt. Edward Burnett Tylor, influent antropòleg anglès, relaciona l'origen del sacrifici amb el que ell anomena “salvatge”, ésser mogut a congraciarse amb éssers sobrenaturals⁶³. La combinació de les dues nocions porten a pensar que el sacrificat ha de ser un ésser marginal, no acceptat.

En l'esquema sacrificial que hem anat construint tenim, doncs, un estat natural previ on s'estableix la diferència entre dos mons, la profanació del món “alt” i el consegüentment necessari sacrifici, la víctima del qual hauria de ser de fora de la comunitat d'alguna manera. Procedim a encaixar aquest dispositiu en l'exemple inicial: a *Das Blaue Licht*, l'estat natural previ diferència, com ja hem dit, la ciutat de la muntanya. Es produeix una profanació en el moment en què el poble intenta fer ús per a sí de les riqueses de la muntanya; el sacrifici consegüent és la mort de Junta, que podem considerar fora de la comunitat per les sospites de bruixeria i burles que rep per part del poble. Entrem així en un terreny on governa l'economia de Thoreau –invocat, recordem-ho, per la veu en *off* de Herzog– que, davant el saqueig de la naturalesa, proposava que el cost d'una cosa és la quantitat de vida que s'ha de donar a canvi d'ella⁶⁴. El més valorat per la noia, la muntanya de la llum blava, requerirà la seva entrega total.

El dispositiu sacrificial constituirà un dels mecanismes narratius centrals del *Bergfilme*, més o menys explícit. El creuament –i per tant profanació– cap al territori sagrat que és la muntanya de *Der Heilige Berg* demanarà el sacrifici dels dos que han gosat pujar-hi arrossegant amb ells problemes de la terra baixa: primer Vigo, congelat mentre penja d'una corda esperant el rescat, i llavors Karl, després d'aguantar el seu company tota la nit. Albert Elduque i Manuel Garín destacaran la mirada de Karl al sol –que prèviament atribuïem, també, a una promesa redemptora– com a “revelació de la natura, de l'ordre major que implica el seu sacrifici”⁶⁵. De nou, les lleis de dalt que difereixen de les habituals. També a *Die weiße Hölle vom Piz Palü* el Dr. Johannes Krafft es sacrificarà

⁶³ BURNETT Tylor, Edward. *Cultura primitiva*, vol. 2. Ayuso, 1981. Capítol XVIII. A través d'HUBERT, Henry; MAUSS, Marcel, *op. cit.* Pàg. 24.

⁶⁴ THOREAU, Henry David. *Walden*. Madrid: Errata Naturae, 2013.

⁶⁵ ELDUQUE, Albert; GARÍN, Manuel. “El que cree que saltar significa”. A BENAVENTE, Fran; SALVADÓ, Glòria (eds.), *op. cit.* Pàg. 422.

en pro de la jove parella que l'acompanya en l'escalada en una muntanya. Prèviament la mort de la seva muller a la mateixa muntanya l'havia convertit en un home antisocial, rude; fora, doncs, de la comunitat. A *Stürme über dem Montblanc*, una tempesta de neu gairebé es cobrarà un altre sacrificat, un meteoròleg que viu aïllat de la resta en pro de la ciència. A la ja citada *Tiefland*, la profanació de la muntanya té lloc quan les lleis dels homes hi intenten arribar per dominar Camilo; el sacrificat a mans seves serà Sebastian, el terratinent, no integrat al poble d'un mode similar al rei de René Girard.

A *Grizzly Man*, Werner Herzog recuperarà el dispositiu sacrificial dels *Bergfilme*. Timothy Treadwell, tot i ser un enamorat dels óssos, intenta viure com si fos ell en una terra que no està feta pels humans; el que ell veu com a mostra d'amor és en realitat la més greu de les profanacions, la de creure's sagrat un mateix. La conseqüència, com sempre, serà la seva mort. També *Nosferatu* (1979), des del moment en què els gitans avisen a Jonathan que el castell on viu el comte Dràcula només existeix en la imaginació, que és un castell fantasma on habita el mal, es pot llegir com la història d'un home que va a una muntanya on no havia d'anar segons els sabers ancestrals –els gitans com a població no corrupte, que respecta i tem la natura mantenint les seves tradicions, igual que se'ls representa al *Tiefland* de Riefenstahl–.

Però amb el que es queda Herzog per damunt de tot és la importància dels personatges marginals, marginació que Albert Elduque, en el seu estudi sobre la figura del salvatge en l'obra del director alemany, relaciona amb la necessitat de retorn a una mirada més pura⁶⁶. Timothy, al llarg de tot el film, és jutjat pels entrevistats com a boig, però demostra una emocionant innocència en la seva afectació pels animals. El mateix Reinhold Messner, a *Gasherbrum*, opinarà que l'alpinisme és un signe de la degeneració de la humanitat –els nadius, diu, no escalen les muntanyes; les temen–, però no dubtarà en dedicar-s'hi. El profeta de *Herz aus Glas*, Hias, té un accés misteriós al sublim –això és, a la mirada pura– que durà a Luis Miranda a relacionar el film amb *Das Blaue Licht* i *Tiefland* per la presència d'un personatge amb un do que el separa dels altres i el fa objecte de discriminació⁶⁷. El mateix Herzog apunta que els seus

⁶⁶ ELDUQUE, Albert. *Figures i mirades del salvatge en el cinema de Werner Herzog*. Treball del Màster en Estudis del Cinema i l'Audiovisual contemporanis. Universitat Pompeu Fabra, 2009.

⁶⁷ MIRANDA, Luis. "Cronos e ironía: Corazón de cristal". A HIGUERAS Flores, Rubén (coord.), *op. cit.* Pàg. 261.

personatges en realitat no són *outsiders* ni excèntrics, sinó els qui han aconseguit mantenir la seva dignitat humana contra tota la gent de moral aberrant⁶⁸; igual que per a Rousseau, l'home salvatge no és ferotge, brut i violent, sinó temorós i en sintonia total amb la naturalesa, i sobretot solitari. Potser és per això que està destinat a acabar a les muntanyes, *on no arriba el turment dels homes*.

De volcans i suïcidis

És interessant per les seves particularitats un film d'Arnold Fanck que, com *Tiefland*, s'allunya temporal i conceptualment del *Bergfilm*, però que ens ajuda en aquesta teorització. Es tracta de *Die Tochter des Samurai* (1936), un film que, com per confirmar la relació Alemanya-Japó que apuntàvem abans, va realitzar conjuntament amb Mansaku Itami. Les discrepàncies entre ambdós directors, presumptament obligats a realitzar la pel·lícula com a propaganda del bon tracte existent entre l'imperi japonès i el règim nazi, van fer que s'estrenés en dues versions; aquí ens centrarem, és clar, en l'alemanya. L'argument gira entorn el conflicte intern d'un home, Yamato, que torna al seu país després d'haver gaudit d'una educació occidental. Yamato té intencions de rebutjar el casament amb la filla de la família que l'ha acollit des de nen, Mitsako – interpretada per una joveíssima Setsuko Hara –, com mana la tradició; enlloc d'això anuncia que prendrà en matrimoni a Gerda, una companya d'estudis. Gerda, com a bona alemanya, no només no accepta un matrimoni mixt sinó que insta a Yamato a seguir el seu deure amb la raça japonesa. Mitsako, mentrestant, intentarà llançar-se a un volcà actiu pel rebuig sofert. Yamato la salvarà i finalment s'hi casarà.

Més enllà de tot el moralment qüestionable que hi ha en aquesta història, ens interessa l'intent de suïcidi de Mitsako pel lloc triat, el volcà. El fet que la jove intenti llevar-se la vida llançant-se a ell convoca de nou a Hölderlin a través de la seva obra *La mort d'Empèdocles*. Segons la llegenda, el filòsof grec decidí suïcidar-se deixant caure el seu cos a l'Etna, que posteriorment n'escopí la sandàlia. En aquesta sandàlia s'hi ha volgut llegir la seva desconexió de la terra i pertinença a un pla superior, fet que ens funciona per a recaure en la salvatgia necessària del sacrificat; però també és productiu entendre-la com a precisament el contrari, com a èmfasi poètic en el camí d'ascens cap al volcà

⁶⁸ CRONIN, Paul, *op. cit.* Pàg. 83.

en el mateix estil en què actuaven les sandàlies als mites filmics sobre Narayama. El volcà és una muntanya amb les entranyes en obert; potser per això és on trobem exposada explícitament la vinculació del sacrifici als déus que abans llegíem simbòlicament. Quan Jean-Marie Straub i Danièle Huillet realitzin la seva adaptació cinematogràfica de l'obra de Hölderlin, *Der Tod des Empedokles oder wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt* (1987), acompanyada del curt complementari *Schwarze Sünde* (1988), posaran en boca del filòsof: “Vosaltres, esperits celestials, que quan vaig començar m'ereu pròxims; vosaltres, traçadors del destí; a vosaltres us dec que aquí talli i posi fi a la llarga cadena de patiments, alliberat d'altres deures, en una mort escollida i d'acord amb les lleis donades pels déus!”. També Domènech Font, en parlar-ne, el titllarà de film “panteista”⁶⁹. Un dels finals més memorables del cinema modern, el de *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), associarà també el volcà amb unes lleis superiors mitjançant el crit d'Ingrid Bergman a déu en adormir-se resignada sobre les seves roques, crit que Alan Salvadó interpretarà de nou com a mirada al cel i conseqüent invocació primitiva⁷⁰, que per a Vincent Déville serà testimoni d'un ajustar-se a les formes del volcà i conseqüent resolució “de part del seu conflicte amb aquesta massa adusta i repulsiva”⁷¹; crit que, per a nosaltres, serà un vocatiu d'entrega, un suïcidi simbòlic i acceptació del domini de les roques.

⁶⁹ FONT, Domènec, *op. cit.* Pàg. 327.

⁷⁰ SALVADÓ, Alan, *op. cit.* Pàg. 210.

⁷¹ DÉVILLE, Vincent, *op. cit.* Pàg. 196.

IV

The well-known sportsmen who participated in the making of 'The Holy Mountain' ask the audience not to mistake their performances for

Mountain' ask the audience not to mistake their performances for trick photography. All shots taken outdoors were actually made in the mountains, in the most beautiful parts of the Alps,

actually made in the mountains, in the most beautiful parts of the Alps, over the course of one and a half years. The big ski race is performed by German, Norwegian and Austrian master skiers.

The screenplay to this motion picture was inspired by actual events that occurred during a twenty year period in the life of the great mountains.

Que el públic no es confongui

Der Heilige Berg

(Arnold Fanck, 1926)



Arrossegament d'un vaixell real

Fitzcarraldo

(Werner Herzog, 1982)

I sigui quin sigui el meu destí, siguin les que siguin les vivències que encara hagi d'experimentar, sempre hi haurà un caminar i un escalar muntanyes: en última instància un no té vivències més que de si mateix.

Friedrich Nietzsche⁷²

L'esforç com a sacrifici

Brad Prager dirà en el seu estudi que els pelegrinatges descrits a *Pilgrimage* (2001) i *Wheel of Time* (2003) són del tipus original: duen a terme un sacrifici on els peregrins suporten dolor per demostrar devoció⁷³. La poètica del sacrifici, en Herzog, no passarà només per les morts literals. En consonància amb el que anomenàvem el seu cinema *triangular*, l'experiència, l'esforç, serà en l'obra herzogiana la millor ofrena a la natura divinitzada. Retornant a l'assaig de Kierkegaard, llegim: “És evident que si Abraham, en el moment d'alçar la cama per pujar al seu ase s'hagués dit: ja que Isaac està perdut puc molt bé sacrificar-lo aquí mateix, a casa, i així m'evito el llarg viatge cap al mont Moriah, jo no hauria tingut mai la necessitat del patriarca, mentre que ara m'inclino set vegades davant el seu nom i setanta davant la seva acció”⁷⁴. Igual que per al poeta Kavafis, l'important no és tant l'Ítaca final com el camí recorregut.

Sortir de l'estudi

A l'inici de *Der Heilige Berg*, apareixia una nota per als espectadors: “Els cèlebres esportistes que han participat en la realització de *Der Heilige Berg* demanen al públic que no confongui les seves interpretacions amb trucatges fotogràfics. Totes les preses exteriors van ser fetes realment a les muntanyes, a les parts més boniques dels Alps, al llarg d'un any i mig. La gran cursa d'esquí està interpretada per experts esquiadors alemanys, noruecs i austríacs. El guió d'aquesta pel·lícula ha estat inspirat per esdeveniments reals que van succeir durant un període de vint anys de la vida de les grans muntanyes”. No només es demana als espectadors que tinguin en compte l'experiència real dels actors, sinó que s'insisteix en la inspiració real del mateix guió. La famosa màxima godardiana que tota pel·lícula és, abans que res, un documental del

⁷² NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza, 2015.

⁷³ PRAGER, Brad. *The cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. Londres; Nova York: Wallflower Press, 2007. Pàg. 128

⁷⁴ KIERKEGAARD, Søren, *op. cit.* Pàg. 29.

seu rodatge, és especialment encertada per als *Bergfilme*. L'essència del gènere radica precisament en aquesta veritat; no és cinema sortit de cineastes, sinó de geòlegs i alpinistes, del desig d'enregistrar una experiència més que de fer art. Lotte Eisner dirà que el millor de *Das Blaue Licht* són les preses a l'aire lliure, i el pitjor, aquelles realitzades en un estudi quan les acrobàcies eren massa perilloses, amb sal i pols blanca fent de gel i neu⁷⁵; Jan-Cristopher Horak situarà el plaer visual del *Bergfilm* en el coneixement que l'equip al darrere ha hagut de dur a terme les accions vistes en pantalla, ha hagut d'escalar muntanyes, d'esquiar amb la càmera al damunt⁷⁶; fins i tot Kracauer, reticent com hem vist al gènere, dirà: “A *Homunculus* i *Caligari* ja s'havien utilitzat les muntanyes, però eren simbòliques. A Fanck li interessaven les reals. El notable dels *Bergfilme* rau en que surten de l'estudi per anar a la natura”⁷⁷.

Més de mig segle després que *Der Heilige Berg* advertís de la seva autenticitat, un cineasta decidia que la única manera possible de representar l'arrossegament d'un vaixell per una muntanya era, de fet, arrossegar un vaixell per una muntanya. Werner Herzog ha recuperat, potser amb més força que ningú, la importància que l'experiència de rodatge tenia en el *Bergfilm*. Però si en el vell gènere el pes de l'experiència quedava fora pantalles –el camí no és el nucli temàtic de les pel·lícules de Fanck ni de Riefenstahl, entregats més al perill i la sublimitat–, Herzog fa gala de la seva modernitat expressant dins les seves pel·lícules la importància d'aquest pes i, per tant, cohesionant el resultat artístic amb l'estil de rodatge. *Fitzcarraldo* ha estat entesa sempre com una pel·lícula sobre la bogeria, però si ens fixem en com està rodat el seu moment climàtic, n'esdevé una sobre l'esforç físic. Cal pensar que la dificultat tècnica del que s'estava produint requeria que cada pla fos indispensable: Herzog decideix, tot i així, acostar-se a gravar plans detall de les cordes estirant-se, dels troncs rodant contra el fang, dels engranatges. L'estètica de *Fitzcarraldo* ve donada, sens dubte, per la pròpia activitat física. *Fitzcarraldo* s'amaga en la ficció però, igual que els *Bergfilme*, és abans que res un documental. El mateix ritme de l'escena és el ritme de l'aprenentatge: la lentitud com a contrària a la precipitació.

⁷⁵ EISNER, Lotte H. *La pantalla diabólica*. Madrid: Cátedra, 1996. Pàg. 217.

⁷⁶ HORAK, Jan-Christopher, *op. cit.* Pàg. 279.

⁷⁷ KRACAUER, Siegfried, *op. cit.* Pàg. 208.

La importància del caminar

La millor empremta de la necessitat de l'experiència en Herzog –a banda de les seves pròpies declaracions, és clar⁷⁸– la trobem en la seva obsessió pel caminar. Per arribar a dalt, s'ha de caminar, cal caminar com a sacrifici d'entrada en la terra alta. És l'únic vehicle prou sagrat per a arribar-hi: caminar pren el temps de la oració, es basa en la constant repetició d'un petit gest; es posa un peu darrere l'altre com qui repeteix per dins un salm. El sacrifici que requereix la història d'Abraham no és el d'Isaac, sinó el fet de posar-se a caminar abandonant-ho tot, com a conversió. A *Room 666* (1982) de Wim Wenders, aquest pregunta a Herzog pel futur del cinema. Ell procedeix a treure's les sabates, calmat: “a aquesta pregunta s'ha de respondre descalç”. Gairebé ens el podem imaginar, a continuació, rentant-se els peus abans de partir cap a la seva pròpia *peregrinatio perpetua*; però ell, enlloc de seguir a Crist, seguirà la natura, la possibilitat d'una imatge nova.

Caminar, a més, és un procediment cinematogràfic fantàstic: engega la narració. “Narrar és caminar. Caminar és, en bona lliça, un procediment literari natural” dirà Perejaume.⁷⁹ Caminar no és un esport, genera llibertat suspensiva. Rafael, a *L'escola d'Atenes* (1509-1510), podria haver pintat els filòsofs reclinats, amb els caps sobre les mans, però decideix que la millor postura per a representar el pensament és drets, en actitud de caminar. És un gest primitivíssim; l'elogien els cíncics en buscar l'elemental –què és Herzog sinó un cínic, amb les seves provocacions per tal d'arribar a la veritat: estem segurs que l'escena de *Werner Herzog eats his shoe* (Les Blank, 1980) hagués agradat a Diògenes–, el reivindica Rousseau. Serveix com a penitència o com a eina d'introspecció. No parlem del caminar errant de la postmodernitat: qui camina cap amunt pot no conèixer el cim, però està segur de la seva existència. Frederic Gros dirà estudiant els poemes de Nerval que la marxa és malenconia activa⁸⁰. El mateix podem dir de l'obra de Herzog: motivat per la nostàlgia d'unió, comença el camí.

⁷⁸ «Caminin, aprenguin idiomes, aprenguin un art o un ofici que no tingui absolutament res a veure amb el cinema. En registrar pel·lícules ha de tenir com a fonament alguna experiència de vida» A CRONIN, Paul, *op. cit.* Pàg. 29.

⁷⁹ PEREJAUME. *Oïsme: una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer*. Barcelona: Proa, 1998.

⁸⁰ GROS, Frédéric. *Andar: una filosofia*. Madrid: Taurus, 2014. Pàg. 161.

A *Gasherbrum*, Herzog pregunta directament a Reinhold Messner per l'acció de caminar. L'alpinista dirà que en realitat és l'únic que li importa, que escalar és secundari. Anant més enllà, Messner relata un somni que se li apareix repetidament; es tracta d'ell acompanyat només d'uns *huskies*, caminant fins l'eternitat. Herzog, darrere la càmera, contesta que ell té el mateix tipus de somni amb l'excitació d'haver-se reconegut en un igual.

Ell mateix, en una de les seves gestes extracinematogràfiques, va recórrer a peu la distància que separa Munich de París amb la creença que si ho feia curaria Lotte Eisner, que va caure greument malalta el 1974. Durant aquesta marxa escriuria un llibre, *Del Caminar sobre el hiel*, que reivindica com a millor que tots els seus films. En ell, escriuria: “és el nucli incandescent de la Terra el que em crema la planta dels peus”⁸¹. Herzog no camina per cobrir distàncies, sinó per moure's a través dels propis estats interiors⁸². El nucli de la terra el crema perquè en caminar, en pren consciència. “El volum, la intensitat i la profunditat del món són coses que només experimenten els que viatgen a peu”, dirà⁸³. De nou, recorda a Thoreau: “A tot arreu hi ha un fons sòlid”⁸⁴.

Ja *Herakles* (1962), el primer curtmetratge del cineasta, gira entorn del cos i les seves possibilitats: escenes de culturisme intercalades amb un accident de cotxe o bombardejos, per exemple, donen un toc de burla a la força humana que ens recorda que la reivindicació de l'esforç de Herzog té un toc d'inútil. L'empresa de Fitzcarraldo, igual que l'intent de conquesta d'Aguirre o els propòsits dels escaladors a *Gasherbrum* o *Schrei aus Stein*, poden semblar mancats de sentit dins les trames respectives, però el cobren quan les mirem de fora: el resultat artístic, la pel·lícula, ha estat produït per l'existència de tals empreses.

No hem de passar per alt, que, com apunta José Francisco Montero, la confiança de Herzog en la potencialitat espiritual del viatge, en que aquest sigui un trajecte sobretot d'autoconeixement, és una tradició molt germànica plasmada en gèneres com la

⁸¹ HERZOG, Werner. *Del caminar sobre hielo*. Madrid: Gallo Nero, 2015.

⁸² CRONIN, Paul, *op. cit.* Pàg. 297.

⁸³ *Ibid.* Pàg. 295.

⁸⁴ THOREAU, *op. cit.*

*Entwicklungsroman*⁸⁵, que Juan Miguel Company ja havia relacionat prèviament amb un altre integrant del Nou Cinema Alemany, Wim Wenders⁸⁶. L'*Entwicklungsroman*, literalment “novel·la de creixement” o “novel·la d'evolució”, és aquella on un personatge principal travessa una etapa de formació que la duu segons l'esquema clàssic a un canvi. Dins d'aquesta ambigua categorització es troben la *Bildungsroman*, on aquest paper recau sobre un jove que passa a adult, o la *Erziehungsroman*, que observa l'educació d'un col·lectiu, normalment un poble, fixant-se en les influències rebudes i els seus efectes educatius. La gran obra del gènere i eterna citada com a exemple és *Els anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister* de Goethe, on un noi d'origen burgès intenta escapar de la buidor del seu estil de vida. Tot i el cert que hi ha en aquesta relació, cal distanciar-se'n una mica; els personatges de Herzog, si evolucionen, no ho fan amb una voluntat didàctica, sinó més bé com a excusa per creuar d'un paisatge interior a un altre. Si Aguirre o Fitzcarraldo emprenen el camí no és només per realitzar les seves particulars conquestes, sinó sobretot per a que vegem la jungla, el riu, els desviaments que prenen les seves ànimes. “Al vertader poeta no li satisfà una imaginació evasiva. Vol que la imaginació sigui un viatge”⁸⁷.

Màquines

El metratge de *La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe* (1977) podria haver-se rebutjat. Herzog, en assabentar-se que uns habitants de l'Illa de Guadalupe havien decidit quedar-s'hi tot i la predicció d'una imminent erupció volcànica, va desplaçar-s'hi amb els dos únics tècnics que va poder convèncer. La tragèdia, contradient el títol amb ironia, mai es va arribar a produir. El fet que se'n muntés un curt de totes maneres il·lumina sobre el fet que l'important per el cineasta és haver-se posat en camí. No només això; fugint d'uns fums tòxics, veiem l'equip corrent. Entrevistant als pocs éssers humans que queden a l'illa, sentim la veu de Herzog. *Der Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, The White Diamond, Encounters at the End of the World, How much wood would a woodchuck chuck, Grizzly Man, Gasherbrum..;*

⁸⁵ MONTERO, José Francisco. “Volando con los pies. Lo físico y lo sublime en el cine de Werner Herzog”. A HIGUERAS, Rubén, *op. cit.* Pàg. 87.

⁸⁶ COMPANYY, Juan Miguel. “Avatares del desplazamiento”. A TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.). *Contracampo: Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra, 2007.

⁸⁷ BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*. Ciutat de Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1997. Pàg. 12.

en totes elles, Herzog apareixerà d'alguna o altra manera, convertint els seus documentals en *making of*. La seva constant presència no deixa de recordar-nos que estem davant unes imatges que depenen de la concepció d'un home i que per tant tenen més a veure amb la veritat poètica de què havíem parlat que amb una veritat objectiva, limitada en molts aspectes. No és aquesta aposta una aposta, doncs, romàntica en certa manera?

El veurem amb auriculars posats, amb una enregistratora amb la mà, amb una càmera; i és que la contradicció de l'objectiu nostàlgic comú del *Bergfilm* i Herzog rau en el fet que, aquestes imatges més pures, més pròximes de la primitivitat, són assolibles només mitjançant la tecnologia més nova. El diàleg amb la tecnologia apareixerà als *Bergfilme* en forma d'una profusió d'aparells que sempre tindran a veure amb la visió i la comunicació. Ja hem citat el telescopi de *Stürme über dem Montblanc*; a la mateixa pel·lícula els telègrafs i el codi Morse tindran una gran importància. Cal pensar que, en un gènere tan delimitat, els malentesos amb les comunicacions esdevindrien un gir dramàtic recurrent. En Herzog, la tecnologia també estarà sempre al mateix servei; prismàtics i zooms per seguir millor els salts d'Steiner, la televisió com a suport per a les imatges de l'escalada final a *Schrei aus Stein*, els equips submarins per gravar focs d'*Encounters at the end of the world*; fins i tot les peces de vídeo i els enregistraments sonors de *Grizzly Man* són explicitats com a tals varies vegades. Els aparells, remetent-nos amb la seva presència a l'existència de l'equip tècnic, no són encara una volta més de cargol sobre l'atenció a l'experiència del rodatge? Les màquines són motor i comunicació, però també la màquina de l'escenari, la maquinària del procés cinematogràfic que es mostra davant l'espectador.

De Prometeu a Sísif

És evident que la pujada a la muntanya té alguna cosa d'impuls prometeic; els herois del *Bergfilm* no pugen per a robar foc, sinó per a provar-se a sí mateixos, el que constitueix una mateixa afronta als déus. El càstig que rebran en la seva vida posterior a l'obra de Herzog no serà, però, una àliga menjant-los el fetge eternament; és d'esperar un càstig que els deixi un paper menys passiu. L'experiència herzogiana és l'experiència per l'experiència i conté, en ser-ho, una mica del mite de Sísif, mite que podria ser perfectament una relectura del càstig de Prometeu on es requereix la seva participació.

Els personatges de Herzog semblen ser-ne un de sol que camina una vegada i una altra cap al cim, cap al seu objectiu, tornant a començar cadascuna d'elles. Va ser el mateix cineasta qui va afirmar que el que va aconseguir fer pujar el vaixell de Fitzcarraldo per la muntanya va ser la fe⁸⁸; Kierkegaard ens diu que aquest moviment, el de la fe, s'ha de fer constantment en virtut de l'absurd⁸⁹. L'absurd de l'empresa de Fitzcarraldo és l'absurd de l'existència; l'únic camí possible cap a l'alliberació d'aquest absurd, d'aquest fracàs inevitable, és la bogeria. Santiago Fillol dirà sobre el títol del diari de rodatge de la pel·lícula, *La conquista de lo inútil*: “no es tracta de l'inútil de la conquesta, sinó d'una conquesta de l'inútil. Una experiència constitutiva del sense-sentit, assolida des de l'esforç de l'ésser”⁹⁰. Des de la dialèctica de l'esforç com a sacrifici, els personatges de Herzog lluiten per una presumpta elevació espiritual associada a algun objectiu irracional. Fitzcarraldo creu que ha de moure un vaixell; i ho farà, tot i ser absurd. Com Abraham, supeditarà la seva fe a la lògica de la gesta. El càstig de Sísif és, en realitat, la seva alliberació; quants de nosaltres voldríem tenir una missió concreta i que tota la vida depengués d'aquesta. Pujaríem la roca per la muntanya una vegada darrere l'altra, i cada cop que hi arribéssim seriem feliços per fer-ho i, en posar-nos de nou a la base d'aquesta, seriem feliços per l'esperança de tornar a acomplir l'encàrrec. Fins i tot durant l'ascens, donaríem valor del nostre esforç. No començaria la davallada justament en preguntar-nos per la lògica de la missió, per la seva utilitat? Així mateix la bogeria, en el discurs herzoguià, es converteix en un acte d'alliberació.

Un article de Jan-Cristopher Horak relaciona la versió del mite de Sísif d'Albert Camus amb la figura de Kaspar Hauser. La isolació que sent Kaspar resultat de la seva intuïció sobre la irracionalitat de l'existència el recorda “en el sentit que l'absurd primer es percep de manera emocional”⁹¹. En un determinat moment fuig, com ja hem dit, de l'església; al seu llit de mort tindrà un somni en que processons d'humans pugen a una muntanya on els espera la mort, transformant el gest en un símbol del sense-sentit de la

⁸⁸ CRONIN, Paul, *op. cit.* Pàg. 29.

⁸⁹ KIERKEGAARD, Søren, *op. cit.* Pàg. 29.

⁹⁰ FILLLOL, Santiago. “De la naturaleza: apuntes sobre géneros y forma en la escritura del diario *Conquista de lo inútil*”. A HIGUERAS, Rubén, *op. cit.* Pàg. 210.

⁹¹ HORAK, Jan-Cristopher. “Werner Herzog's *Écran Absurde*”. A *Film Literature Quarterly*. Vol. 7, núm. 3, 1979.

vida. Kaspar, a més, percep l'essència inhumana d'algunes persones; encarnant per un moment el Manelic/Camilo de les terres altes, dirà que els humans són llops.

Si visitem el Sísif de Camus, llegirem: “Fins ara la grandesa d'un conqueridor era geogràfica. Es mesurava per l'extensió dels territoris vençuts. No debades el mot ha canviat de sentit i ha deixat de designar el general vencedor. La grandesa ha canviat de camp. Està en el sacrifici sense futur. No pas pel gust a la derrota, tanmateix. La victòria seria desitjable. Però no hi ha sinó una victòria, i és eterna. És la que mai no aconseguiré”⁹². La recompensa de l'ascens quedava clara en el *Bergfilm*; la redempció, el més enllà, el cel. El sacrificant de Herzog sap, fruit dels temps, que aquesta victòria no existeix; però no per això hi deixa de creure, d'arrossegar vaixells, escalar muntanyes, caminar.

⁹² CAMUS, Albert. *El mite de Sísif*. Barcelona: Edicions 62, 2009. Pàg. 110.

V



Eslavissada al Piz Palü

Die weiße Hölle vom Piz Palü

(Arnold Fanck, 1929)

Eslavissada al Cerro Torre

Cerro Torre: Schrei aus Stein

(Werner Herzog 1991)

Amb la trasbalsada fúria d'un gos que ha clavat les dents a la cama d'un cérvol ja mort, i estira de l'animal caigut de tal manera que el caçador abandona tot intent de calmar-lo, es va apoderar de mi una visió: la imatge d'un enorme vaixell de vapor en una muntanya. Un vaixell que, gràcies al vapor i per la seva pròpia força, remunta serpentejant una pendent empinada a la jungla, i per sobre d'una natura que aniquila als queixosos i als forts amb igual ferocitat, sona la veu de Caruso, que calla tot dolor i tot crit dels animals de la selva i extingeix el cant dels ocells. Millor dit: els crits dels ocells, perquè en aquest paisatge inacabat i abandonat per Déu en un arravatament d'ira, els ocells no canten, sinó que criden de dolor, i arbres embrollats lluiten entre sí amb les seves urpes de gegants, d'horitzó a horitzó, entre les boires d'una creació que no va arribar a completar-se. Panteixants de boira i esgotats, els arbres s'alcen en aquest món irreal, en una misèria irreal; i jo, com en l'estrofa d'un poema en una llengua estrangera que no entenc, estic allà, profundament espantat.

Werner Herzog⁹³

Breu història del sublim

El febrer de 1781, una multitud expectant seia mentre esperava davant seu l'esdeveniment d'un nou espectacle: l'Eidophusikon. El petit teatre, creat per Philippe Jacques de Louthembourg, causaria espant i emoció per igual en una audiència fascinada. "Fenòmens naturals representats en imatges en moviment", resava un dels anuncis⁹⁴. Mitjançant un complex sistema d'il·luminació, automatismes diversos i ambientacions sonores, Louthembourg recreava escenes com la d'una tempesta en alta mar.

La sensibilitat de l'home actual ha canviat; però no la capacitat per emocionar-nos i terroritzar-nos a la vegada. De fet, aquesta sensació contradictòria ja havia estat estudiada segles abans per Longino. Aplicant la noció, que anomenaria sublim, a l'estudi de les tècniques retòriques, se servia de les obres de Virgili i Homer, però també d'altres fonts com el Gènesis, com a principal exemple d'una grandesa de llenguatge que restava en la memòria, que semblava procedir d'una inspiració especial i convertia les paraules en divines⁹⁵.

⁹³ HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books, 2012. Pàg. 5.

⁹⁴ HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Salamanca: Alianza, 1996. Pàg. 36.

⁹⁵ LONGINO, Dioniso. *Del Sublime*. Madrid: Gredos, 1979.

Durant l'edat mitja el concepte passarà desapercebut, i en els segles XVI i XVII, tot i que recuperat, seguirà sent considerat un concepte pertanyent a la ciència oratòria. El pas cap a l'estètica el devem a tres anglesos, Anthony Ashley-Cooper, John Dennis i Joseph Addison, i a una mateixa experiència compartida que, de nou, ens toca de prop. Tots tres, curiosament, havien travessat els Alps en algun moment o altre de la seva vida, constituint aquest viatge la principal matèria prima de les seves observacions: Dennis veuria en ells una experiència agradable però tenyida d'horror⁹⁶ i Ashley-Cooper destacaria la immensitat del paisatge en oposició a la magnitud humana⁹⁷. Addison, per últim, defineix tres motius diferents de fascinació per la imatge: la bellesa, la singularitat, i la sublimitat⁹⁸. Influït o no per aquests texts previs, Edmund Burke escriuria el seu influent tractat sobre el concepte. Si Addison ja separava la bellesa de la sublimitat, ell anirà més enllà i les farà excloents l'una de l'altra. Per a Burke, el sublim té a veure amb la incertesa i la foscor, amb la confusió.

Però serà sobretot gràcies als estudis estètics d'Immanuel Kant que avui la noció perviu. A diferència dels anteriors, Kant lligaria el sublim (*das Erhabene*) a una percepció personal. Per a definir-lo, es servirà dels següents exemples –començant, no en va, amb muntanyes–: “La visió d'una muntanya, els cims de la qual s'alcen per damunt els núvols, la descripció d'una tempesta furiosa o la descripció de l'imperi infernal que fa Milton susciten complaença, però amb horror. Pel contrari, l'aspecte d'un prat ple de flors, valls amb corriols serpentejants, coberts per ramats pasturant, la descripció de l'Elisi o el relat d'Homer sobre el cinturó de Venus originen també una sensació afable, però que és alegre i riallera. Per a que la primera impressió tingui lloc en nosaltres amb intensitat apropiada, hem de tenir un *sentiment del sublim* i, per a gaudir convenientment de l'última, un *sentiment del bell*. Les altes alzines i l'ombra solitària al

⁹⁶ DENNIS, John. *Miscellanies in verse and prose*. 1693. Recuperat de <https://books.google.es/books?id=CENDAQAAMAAJ>

⁹⁷ ASHLEY-COOPER Earl of Shaftesbury, Antony. *An inquiry concerning virtue or merit. The Moralists: A Philosophical rhapsody*. 1699. Recuperat de <https://books.google.es/books?id=PS4GAAAAQAAJ>

⁹⁸ ADDISON, Joseph. *Remarks on several parts of Italy, etc. In the years 1701, 1702, 1703*. 1718. Recuperat de <https://books.google.es/books?id=LVRFAAAAYAAJ>

bosc sagrat són *sublims*, les plantacions de flors, arbustos baixos i arbres retallats fent figures, són *bells*. La nit és *sublim*, el dia és *bell*”⁹⁹.

Arthur Schopenhauer, que en pujar a les muntanyes per primer cop s’havia impressionat en els seus diaris de joventut per la monstruositat d’una natura que, tanmateix, ajudava a expandir-li els pensaments¹⁰⁰, o Schiller, posteriorment, que resumiria el sublim com a combinació d’un sentiment de dolor amb un sentiment de bellesa i l’associaria a la infinitud detectable en les coses finites¹⁰¹, aprofundirien en el concepte generant-ne diverses categories. Serien molts més els intel·lectuals alemanys que estudiarien el tema, convertint-lo arribat el moment en indissociable de l’art romàntic.

Poètiques del fred

El concepte del sublim podria explicar l’èxit del Bergfilm, construït al seu voltant. Al principi de *Die Weiße Hölle vom Piz Palü* se’ns presenta la muntanya del títol d’una manera imponent: rodejada per boires, alta, acompanyada de música temible. En una ressenya de l’època, se’n destaca “la força seductora i el poder misteriós que exhalen les muntanyes i que forcen a la gent a una dependència inescapable. La muntanya s’enrabia i demana sacrificis”¹⁰². A *Der Heilige Berg* els personatges es refereixen a la natura amb expressions com “poder ferotge” o “cim imponent”. En l’escena referida capítols abans en què Diotima i Karl es pregunten pels respectius motius per pujar a les muntanyes, Diotima diu “ha de ser bonic, allà dalt!”, al que Karl respon “Bonic, sí. I difícil, i perillós.”. També a *Der Berg des Schicksals* el llenguatge dels intertítols ajuda a deixar clar a l’espectador el perill de tot plegat; la Guglia del Diavolo és presentada com a “la indomable”. I és que el drama central dels *Bergfilme* no involucrarà tant la lluita entre el bé i el mal com la lluita entre herois i heroïnes i l’entorn natural, fet que per a Jan-Cristopher Horak els diferencia del ja comentat *Heimatfilm*¹⁰³, que utilitza l’entorn rural només com a teló per narrativitzar drames familiars i melodrames socials.

⁹⁹ KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Barcelona: Alianza, 2015. Pàg. 35.

¹⁰⁰ ÁLVARO, Sebastián; MARTÍNEZ de Pisón, Eduardo. *El sentimiento de la montaña: doscientos años de soledad*. Madrid: Desnivel, 2002. Pàg. 397.

¹⁰¹ SCHILLER, Frederick. *Über das Erhabene*. Recuperat de gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-das-erhabene-3301/1

¹⁰² *Frankfurter Zeitung*, 15 de Novembre de 1929. A través de RENTSCHLER, Eric, *op. cit.*

¹⁰³ HORAK, Jan-Cristopher, *op. cit.* Pàg. 275.

A totes tres pel·lícules domina un sublim que podríem anomenar *fred* per la seva poètica, basada en allò mineral, en el gel, en el dur. És constant al llarg de Piz Palü l'interès de la càmera per les estalactites, anunciadores de perill. El gel dels cims envaeix també el recinte de la llar on els protagonistes han de passar la seva lluna de mel; bonic al principi, en ser fos per la noia en una cassola, i ferotge al final, en congelar mica en mica les finestres a mesura que la tempesta de neu arriba. Però si aquest *sublim fred* arriba a la seva esplendor en algun moment, aquest es troba en la seqüència onírica al final de *Der Heilige Berg*. El palau que s'obre davant Karl i Diotima està format per acumulacions de cristalls gèlids en una proposta visual que s'assembla molt a la que fa el pintor David Caspar Friedrich a *Der Eismeer* (1823-24). Els intertítols descriuen, en un moment previ de la pel·lícula, una muntanya de la següent manera: “salvatge i fantàstica, com una catedral gòtica, s'eleva des dels seus fonaments poderosos –la seva muntanya més bella”. A part d'un nou exemple de com des del llenguatge mateix es caracteritzen els paisatges alpins com a imponents, el text ens proporciona la comparació de la muntanya amb una catedral gòtica, comparació que confirma la nostra intuïció sobre la influència de la pintura romàntica alemanya. En efecte, els pintors més destacats del romanticisme recauen en el tema de les runes de catedrals gòtiques, sent la més coneguda d'elles *Abtei im Eichwald* (1809-1810), de Friedrich, de la que Johann Wolfgang von Goethe diria “Aquí hi ha fredor, empenta, mort i desesperació”¹⁰⁴. El mateix pintor realitzaria múltiples gravats i aquarel·les al voltant del tema: *Ruine Eldena mit Begräbnis* (1802-1803), *Winter – Nacht – Alter und Tod* (1803), *Mönch im Schnee* (1808) o *Klosterfriedhof im Schnee* (1818-1819). També hi serien prolífics Carl Gustav Carus, amb *Ruine Eldena mit Hütte bei Greifswald im Mondschein* (1820) i *Tintern Abbey* (data desconeguda) com a exemples més cèlebres, o Ernst Ferdinand Oehme, amb *Dom im Winter* (1821) i *Prozession im Nebel* (1828), entre d'altres.

Molts d'aquests quadres incorporen tombes, fins i tot obertes en alguns casos. I és que la fascinació per les muntanyes ve molts cops acompanyada per la fascinació per la mort. L'escalador Theodore Howard Somervell deixa escrit el 1924, després de perdre els seus companys Andrew Irvine i George Mallory en una expedició a l'Everest, “no hi

¹⁰⁴ SCHMIED, Wieland. *Caspar David Friedrich*. Nova York: Harry N. Abrams, 1995. Pàg. 34.

ha millor sepulcre que la muntanya més majestuosa”¹⁰⁵. També Reinhold Messner, famós muntanyenc alemany, es deixa endur per la idea: “l’aventura més intensa que es pot viure avui està en l’exposició, no en la possibilitat de caure, no en el fred, no en la superació de les dificultats. L’exposició, que és trobar-se amb la pura infinitud, sota la immensitat del cel, enfrontant-se amb les lleis de la naturalesa i sent conscients que no hi ha ajudes externes; aquesta és la dimensió amb la que assolim la comprensió de nosaltres mateixos. Perquè en realitat som éssers perduts en aquesta terra nostra, en el cosmos, en l’infinit. I la mort no és res més que la soledat absoluta, la infinitud perfecta”¹⁰⁶.

No és la runa en sí el que interessa al romàntic, sinó el pas del temps que l’acompanya. En una llibreta de notes sobre el procés d’escriptura del Canigó, himne entre els himnes a muntanyes, Jacint Verdaguer citava François-René de Chateaubriand: “Hi ha dos tipus de runes molt diferents: l’una, obra del temps, l’altra, obra dels homes. Les primeres no tenen res de desagradable, perquè la natura treballa amb els anys. Als enderroc hi sembla flors. Hi ha una tomba? Ella hi posa el niu d’un colom. Sense cessa s’ocupa de reproduir-se, envolta la mort de les més dolces il·lusions de la vida. Les segones runes són més devastacions que runes; només ofereixen la imatge del no-res, sense poder restaurador. Obra del mal, i no dels anys, recorden a uns cabells blancs sobre un rostre jove”¹⁰⁷. L’interès per la mort, quan aquesta ve pels poders naturals, es converteix en dual, en un simultani interès per la vida que per al geògraf anarquista Élisée Reclus té a veure amb la muntanya: “la muntanya sintetitza en sí totes les revolucions geològiques. La història de la muntanya és la història del planeta. La destrucció incessant i la renovació infinita”¹⁰⁸.

Rückenfiguren

Seguint amb la dialèctica terror-fascinació, un motiu visual crida l’atenció per la seva repetició en varis *Bergfilme*; es tracta de la marxa nocturna. Sempre justificada per la

¹⁰⁵ ÁLVARO, Sebastián; MARTÍNEZ de Pisón, Eduardo. *El sentimiento de la montaña: doscientos años de soledad*. Madrid: Desnivel, 2002. Pàg. 20.

¹⁰⁶ *Ibid.* Pàg. 47.

¹⁰⁷ TORRENTS, Ricard. “Canigó, un poema romàntico”. A SIGUAN Boehmer, Marisa (coord.). *Romanticismo/Romanticismos*. Barcelona: PPU, 1988. Pàg.106.

¹⁰⁸ RECLUS, Élisée. *Historia de una montaña*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2008. A través de DEVILLE, Vincent, *op. cit.* Pàg. 199.

necessitat d'un rescat dels herois, atrapats a la muntanya, una multitud de gent sortirà amb torxes dibuixant en fila camins entre la neu, i oferint en fer-ho fantasmagòrics efectes de clarobscur. Aquestes obscures marxés inspiraran probablement a Leni Riefenstahl a l'hora de gravar els congressos nacionalsocialistes que protagonitzarien *Triumph des Willens* (1935), associant per sempre a l'estètica nazi un gest, la marxa, que prèviament havia tingut amb la humilitat i la reivindicació social –recordem les marxés de la Sal de Mahatma Gandhi, per exemple. El que fa que aquestes marxés triomfin a la retina per damunt les de Gandhi i altres activistes és, precisament, l'aprofitament del sentiment del sublim.

El contrallum generat en aquesta mena de processons silencioses serà una constant en el *Bergfilm*. També a la llum del dia, a causa de l'alta exposició de la neu i el gel, les figures humanes apareixeran gairebé com a ombres. Aquesta reducció a ombres els treu importància, emfatitza l'entorn; n'accentua, al final, la insignificança davant la natura. Els contrallums de Fanck podrien sorgir, així, del mateix impuls que va instituir com a motiu pictòric durant el romanticisme l'anomenada *Rückenfigur*, figura d'esquenes. Friedrich, principal usuari de la forma, la faria aparèixer des de les seves primeres. A *Abtei im Eichwald*, sota les runes de la catedral gòtica abans esmentada, una petita processó d'homes caminen d'esquenes a l'espectador. A *Der Chasseur im Walde* (1814), la *Rückenfigur* s'endinsa en un bosc. A *Zwei Männer am Meer* (1817), dues contemplen quietes un horitzó marí; al famosíssim *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1817-1818), un mar de boira i cims de muntanya. Un grup de tres figures contemplen amb fascinació un abisme des d'una perspectiva elevada a *Kreidefelsen auf Rügen* (1818), la mateixa amb que una dona es planta davant la posta de sol a *Frau vor untergehender Sonne* (1818-1820) i una parella observa el que els depara des d'un vaixell a *Auf dem Segelboot* (1819). Friedrich repetiria el motiu encara a *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819-20), *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (1820), *Mondaufgang am Meer* (1822), *Frau am Fenster* (1822), i a les que serien les seves últimes de les seves pintures abans de morir, *Ostermorgen* (1828-1835) i *Abendlandschaft mit zwei Männern* (1830-1835).

Però és potser el seu primer ús de la *Rückenfigur* a *Der Mönch am Meer* (1809) el més imponent de tots. La composició queda totalment dominada per una massa de color blau grisenc, el cel, que sembla aixafar el monjo i el mar que donen títol al quadre amb el seu

pes. La mateixa sensació cobra vida als quadres de Joseph Mallord William Turner, dos dels quals mereixen la nostra atenció: *Fall of an avalanche in the grisons* (1810) i *Snowstorm: Hannibal and his army crossing The Alps* (1812). En ambdós quadres, una esllavissada cau arrossegant-ho tot, de la mateixa manera que en les nostres imatges inicials. Un poema del mateix Turner acompanyava l'exhibició original del segon quadre, sent-ne el penúltim vers "I cauen imponents glaceres, el treball d'eres / aixafant-ho tot!"¹⁰⁹. La força de les esllavissades –treballada també pel creador de l'Eidophusikon a *An Avalanche in the Alps* (1803)– rau en la seva magnitud temporal més que cap altra cosa; en uns segons, la neu acumulada durant anys es desprèn sobre els protagonistes de *Piz Palü* i de *Cerro Torre*, quedant soterrats totalment els primers.

Si dèiem que el *Bergfilm* treballava amb una poètica que té a veure amb el *sublim fred*, no és d'estranyar que l'esllavissada sigui l'amenaça més recurrent als seus personatges. El que probablement fou ideat amb interessos dramàtics acaba convertint-se en el moment més espectacular visualment de cada film d'Arnold Fanck. El fenomen apareix com una versió violenta dels núvols i la boira; dificultant la comprensió de les imatges i transformant els personatges no ben bé en Rückenfiguren però sí en siluetes. I, com va escriure el fisionomista Lavater, "què s'assembla menys a la imatge d'una persona que una silueta? I tot i així, quant ens explica!"¹¹⁰.

Poètiques del càlid

Herzog recupera l'esllavissada a l'únic film que tindrà la intenció explícita de recuperar el gènere, però on millor restituirà l'essència del sublim és allà on la fa seva. Seguint el nostre símil, la poètica de Herzog s'inclinarà per una poètica que té més a veure amb un *sublim càlid*. L'obra de Herzog no s'interessarà tant pel dur, la neu i el mineral. Si el protagonista de *Fitzcarraldo* es dedica a vendre gel i a regalar-ne als nens és perquè la seva ànima no el necessita més, no s'hi correspon; ha endevinat una nova metàfora en el fang, la xafogor, les forces de la jungla. De Friedrich, no li n'interessa *Der Eismeer*,

¹⁰⁹ Original: «The downward sun a parting sadness gleams, / Portentous lurid thro' the gathering storm; / Thick drifting snow on snow, / Till the vast weight bursts thro' the rocky barrier; / Down at once, its pine clad forests, / And towering glaciers fall, the work of ages / Crashing through all! extinction follows, / And the toil, the hope of man—o'erwhelms.». Extret de l'entrada al catàleg virtual *Tate*.

¹¹⁰ Original: «Was kann weniger Bild eines ganz lebendigen Menschen seyn, als ein Schattenriß? Und wie viel sagt er!». LAVATER, Johann Caspar. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe: eine Auswahl*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1984 (traducció pròpia).

sinó més bé *Felsenlandschaft im Elbsandsteingebirge* (1822-1823), amb la seva vegetació tropical i formacions embrollades.

Si hem mantingut la cita inicial en tota la seva extensió és perquè resumeix a la perfecció aquest aspecte de l'obra de Herzog; la imatge de *l'enorme vaixell de vapor en una muntanya* és sens dubte una de les més sublimes de la seva filmografia. Es tracta de la pura lluita de l'home, amb les seves invencions, contra la indiferència de la natura, lluita encarnada en una estructura colossal de fusta que gairebé té vida pròpia amb la veu que li atorguen els cruixits. Aquesta imatge arriba a Herzog, ens diu, amb la fúria d'un gos caçador, per sobre d'una natura ferotge, callant els crits dels animals. Herzog genera el sublim a través del llenguatge, no només en escriure: reminiscència dels adjectius imponents que acompanyaven les muntanyes dels *Bergfilme*, la muntanya de *Schrei aus Stein* cobra aquest àlies, "crit de pedra", després que així la bategi un alpinista mig boig que hi va perdre varis dits; el crit com a expressió sovintejada en la literatura herzogiana, símptoma de dolor. Com no podia ser d'altra manera, el riu travessat a Fitzcarraldo serà el Rio das Mortes –que fàcil imaginar Herzog decidint gravar-hi alguna cosa, emocionat, després d'assabentar-se del seu nom.

Se'ns parla, també, d'un *paisatge inacabat*, d'una *creació que no va arribar a completar-se*. La mateixa idea està en la cita introductòria a la pel·lícula: "Els indis dels boscs anomenen aquesta terra Cayahuari Yacu, 'la terra on Déu no va acabar la creació'. Només quan els humans desapareguin, creuen, tornarà ell per a completar la seva obra"¹¹¹, cita ben encertada etimològicament si tenim en compte que la paraula jungla ve del sànscrit "jangala", que vol dir terra no treballada, sense cultivar. Al magnífic documental de Les Blank sobre el rodatge de *Fitzcarraldo*, *Burden of Dreams* (1982), Herzog declara que la jungla és asfíxia i violència, un assassinat col·lectiu permanent. El sublim per a ell no serà un espai immens desert, sinó un espai immens amb sobreacumulació de vida salvatge. Fins i tot el seu nom respon a aquesta qüestió. Paul Cronin li preguntarà perquè no conserva el cognom de soltera de la seva mare, Stipetic. Respondrà: "Herzog vol dir Duc en alemany; vaig pensar que havia d'existir

¹¹¹ Original: «Cayahuari Yacu nennen die Waldindianer dieses Land, "das Land in dem Gott mit der Schöpfung nicht fertig wurde". Erst nach dem Verschwinden der Mensch, glauben sie, werde er wiederkehren, um sein Werk zu vollenden.»

algú com Count Basie o Duke Ellington fent pel·lícules. Qualsevol cosa que em protegeixi del *mal aclaparador de l'univers*¹¹².

Mysterium tremendum et fascinans

Quan en les imatges inicials la força de l'esllavissada irromp indiferent a tot, el que sentim és, abans de qualsevol criteri estètic, temor. El sublim, en qualsevol de les seves vessants, no deixa de ser un mitjà d'expressió que substitueix allò horrible. Però la por és una acompanyant freqüent del sagrat. A *Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*, quan Wilhelm, a casa de Makarien, puja a l'observatori, diu: “allò enorme –en sentit d'immensurable– acaba per ser el sublim, excedeix la nostra facultat de comprensió”¹¹³. El teòleg alemany Rudolf Otto dirà “allò sublim és una forma esquematitzada d'allò sant”¹¹⁴. Aquest aparellament ens duu a passar per un bonic concepte d'aquest últim: el que ell va batejar com a *mysterium tremendum et fascinans*.

Quan Abraham, al Gènesi I:18:27, es dirigeix a Déu sobre la sort dels sodomites, diu: “heus aquí que m'atreveixo a parlar-te, jo, jo que sóc pols i cendra”. On Schleiermacher reconeixerà un “sentiment d'absoluta dependència”, Otto encerta a esmentar poèticament un “sentiment de criatura”: “és a dir, sentiment de la criatura que s'enfonsa i ofega en el seu propi no-res i desapareix davant aquell que està sobre totes les criatures”¹¹⁵. La neu dels cims i el fang de les selves per on els peus dels personatges estudiats s'encallaran una vegada rere l'altre, entre el tou i una força xucladora, deuen estar fets d'aquest mateix material. Criatures, doncs, tant en el sentit infantil prèviament apuntat com en aquesta nova concepció apresada.

La força que aixafa les criatures és un *mysterium* –quelcom ocult, per repetir-ho un cop més en aquest text– *tremendum* abans que res. Aquesta faceta de la religió, deixada de banda per la contemporaneïtat, havia animat durant temps les més grans obres d'art sobre el tema: com diu Otto, les velles madones bizantines, rígides i severes, i en molta

¹¹² CRONIN, Paul, *op. cit.* Pàg. 24.

¹¹³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*. Barcelona: Edicions 62, 1985. Llibre I, Capítol 10.

¹¹⁴ OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 2012. Pàg. 69.

¹¹⁵ *Ibid.* Pàg. 18.

part terribles, mouen a molts catòlics a la devoció més que les gracioses verges de Rafael, de la mateixa manera que els llatins de la missa no es presenten a tothom com a mal inevitable, sinó com a quelcom particularment sant, igual que el sànscrit en les misses budistes de la Xina i Japó¹¹⁶. Ernst Lange, en el seu *Hymnus aut gottes Majestat* (1727), escriu precisament: “davant teu tremola el cor dels Àngels / humilien el rostre i la mirada / tan terrible et presentes davant d’ells / i en els seus cants ressona aquest terror”¹¹⁷.

Va ser Goethe qui digué un cop que l’estremiment és la millor part de la humanitat. Per molt que el món es faci familiar als sentits, l’humà sempre sentirà allò que és enorme profundament commogut. L’emoció i la commoció com a bases de la mística, que diu Récéjac que comença pel sentiment de la presència d’una dominació universal invencible i que després es converteix en el desig d’unió amb aquest dominant¹¹⁸. Val la pena citar a Otto extensament: “el tremend misteri pot ser sentit de varies maneres. Pot penetrar amb suau flux l’ànim, en forma de sentiment assossegat de devoció absorta. Pot passar com una corrent fluida que dura algun temps i després s’aïlla i tremola, i al final s’apaga, i deixa desembocar de nou l’esperit en el profà. Pot esclatar de sobte en l’esperit, entre embats i convulsions. Pot dur a l’embriaguesa, a l’arravatament, a l’èxtasi. Es presenta en formes ferotges i demoníiques. Pot enfonsar l’ànima en horrors i espants de bruixes. Té manifestacions i graus elementals, toscs i bàrbars, i evoluciona cap a estadis més refinats, més purs i transfigurats. En fi, pot convertir-se en el suspès i humil tremolor, en la mudesa de la criatura davant... –sí, davant qui?–, davant aquell que en l’innombrable misteri plana sobre totes les criatures”¹¹⁹. Els “embats i convulsions” de les esllavissades a Piz Palü, les “formes ferotges i demoníiques” de les tempestes a Montblanc, l’“arravatament” permanent de Klaus Kinski, l’“èxtasi” en el vol de Steiner... I, sobretot, la “devoció absorta” a que sembla abandonar-se la càmera de Fanck, la de Riefenstahl o la de Herzog quan decideix quedar-se contemplant els núvols, els mars de boira, com si per un moment hagués oblidat que ha d’explicar una història, que és la intenció primera –o recordant que, espera, potser el primer era una altra cosa i no sap ben bé quina, però ha de seguir-ne l’atracció per tractar de recuperar-

¹¹⁶ *Ibid.* Pàg. 89-92.

¹¹⁷ *Ibid.* Pàg. 46.

¹¹⁸ RÉCÉJAC. *Essai sur les fondements de la connaissance mystique*. Paris, 1897. Pàg. 90.

¹¹⁹ OTTO, Rudolf, *op. cit.* Pàg. 22.

la–; tot són manifestacions cinematogràfiques del misteri, d'allò terrible i fascinant que ronda pel paisatge. Anàvem a afegir “no necessàriament religiós”, però som de l'opinió de l'home que després de ser *atemorit i fascinat* pel *Der Monch am Meer* de Friedrich va decidir passar-se a l'arquitectura per l'impossibilitat de fer res d'igual, Karl Friedrich Schinkel: l'art mateix és religiós¹²⁰.

Si el sublim, per a Kant, és una *capacitat* estètica i, com a tal, es donarà en major o menor grau en cada persona, també el *mysterium* serà per a Otto propietat d'un tipus determinat. Deixem de nou que ell mateix ens ho refereixi: “Diu Luter que l'home natural no pot témer a Déu. Des del punt de vista psicològic, aquesta observació és tan exacta que encara ha d'afegir-se que l'home natural tampoc poc estremir-se en el sentit estricte de la paraula. Doncs estremir-se no és un temor natural, sòlit, ordinari, sinó ja un primer sobresalt i sospita del misteriós, tot i que en la seva forma més tosca d'inquietant i sinistre; és una primera valoració, segons una categoria que no resideix ni es refereix a objectes naturals, i que només és possible per a aquell en qui s'ha despertat una peculiar predisposició de l'ànima, diferent de la natural”¹²¹. L'aïllat, l'immadur, el boig o el salvatge seran els millors subjectes sobre els que expressar el misteri, sempre atents a aquest estremiment que els membres de la societat civilitzada són incapaços de rebre.

¹²⁰ A través d'HONOUR, Hugh, *op.cit.* Pàg. 310.

¹²¹ OTTO, Rudolf, *op. cit.* Pàg. 25.

VI



Salt sobre un coixí de plomes

Der weiße Rausch
(Arnold Fanck, 1931)

L'ocell Steiner

Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner
(Werner Herzog, 1974)

*Llavors s'eleva a les muntanyes, agafant amplada / Patrulla en ratxes, esdevé obscur / I
a meitat d'alçada s'inclina igual / a caure en reg o pujar aeri.*

Johann Wolfgang von Goethe¹²²

El salt com a assaig

La construcció d'una poètica de la pujada a la muntanya no quedaria completa sense unes vistes finals des del cim, sense una importància del medi aeri. Segons Albert Elduque i Manuel Garín, “la dimensió aèria dels films de Fanck està reforçada per la càmera lenta. No hi ha ni pes ni ruptura, només vol. De tots els salts del cinema de Fanck, probablement sigui el del desenllaç de *Der Heilige Berg* el més contundent, encarnada com està en el pes d'un cadàver”¹²³. Aquest salt, al que ja ens havíem referit en tractar la qüestió sacrificial, representa per a ells no un xoc sinó una fusió¹²⁴, terme que ajuda en la nostra lògica establerta de la unió amb la natura com a últim cim buscat. Els autors, però, s'estan referint al salt final, aquell que en altres *Bergfilme* es produeix només metafòricament. Interessants són també, i a ells ens referirem, els salts de pràctica per a l'elevació final que és el cim.

La proposta de la comèdia *Der weiße Rausch* consisteix en el desig de Leni Riefestahl, com a Leni mateixa, d'aprendre a saltar com els esquiadors que participen en les competicions de la seva ciutat, on són rebuts com herois. Abans de decidir que farà el seu salt metafòric iniciant-se en aquest aprenentatge, realitza el seu salt físic sobre el seu llit. Fanck ens el mostra a càmera lenta, amb un aterratge sobre el matalàs que produirà un esclafit de plomes. D'entre aquestes s'alça, com l'esquiador del pòster de l'habitació de Leni, el protagonista de *Die große Ekstases des Bildschnitzers Steiner*, Walter Steiner, també en càmera lenta. S'eleva per damunt dels arbres i després torna al sòl amb un aterratge perfecte.

¹²² Original: «Dann hebt sich's wohl am Berge, sammelnd breit / An Streife Streifen, so umdüstert's weit / Die Mittelhöhe, beidem gleich geneigt, / Ob's fallend wässert oder luftig steigt.». Fragment del poema “Stratus” dins GOETHE, Johann Wolfgang von. *Howards Ehrengedächtnis*. Recuperat de <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Gedichte> (traducció pròpia)

¹²³ ELDUQUE, Albert; GARÍN, Manuel, *op. cit.* Pàg. 420.

¹²⁴ *Ibid.* Pàg. 423.

Tant la citada *Der Weiße Rausch* com *Der Große Sprung* confien la totalitat de les seves duracions a l'esquí i els seus salts, que tanmateix es presentaran com a element constant en totes les obres d'Arnold Fanck. La importància d'aquestes seqüències es veu en els recursos tècnics que s'hi dediquen; s'arriben a posar en diverses ocasions càmeres sobre els esquís dels actors, produint unes imatges espectaculars per a l'època de la seva realització. Els salts del *Bergfilm* tenen una doble lectura; per una banda, s'erigeixen com a aquest assaig de l'elevació final i, per l'altra, com a ajuda visual en la constitució de la muntanya com a món separat.

Panta rei

Pel que fa a aquesta segona natura, es jugarà a la creació d'un paisatge aeri, on la neu de color uniforme es transforma en una rèplica del cel i els saltadors apareixen com ocells. Les muntanyes es representaran com a primer cel, rodejades de boira i núvols com en els magnífics exemples de *Stürme über Montblanc* i *Das Wolkenphänomen von Maloja*. Aquests efectes climàtics, que abans apuntàvem cap a la relació amb el sagrat, serveixen també a mode d'eina de desmaterialització: mitjançant el seu moviment constant, a vegades accelerat artificialment, presenten un entorn etern però dinàmic.

Els moviments meteorològics són filmats en tots casos com un ritual, com una processó al voltant de les muntanyes, lenta i enigmàtica, recordant ben bé a la manera com Salvador Espriu va percebre la boira una vegada: "Les campanes de les catedrals de la muntanya han proclamat avui l'alta processó de la boira. Les confraries han sortit, nombrosíssimes, incomptables, de les capelles dels gorgs i de les afraus i s'han arrengrerat, reunides, en la calma del cim de la carena. Disputen un moment per ments entrebancs d'etiqueta i baixen després, ja ordenades, pel vessant, cap a la vall. El pas esborra el bosc, el ramat adormit, l'angúnia fina de la muntanya. La boira penitenciarà deixa filagarses de vesta a les branques dels avets. L'avi Ismé obre la processó. El braç enlairava el crist esgarrafós de la boira. Les ànimes tremolenques de les roses adoren el sant cos nu i s'ofereixen, esglaiades, sense resistència, a la complicació del ritu. Les vides del marge combreguen amb hòsties de pètals i espines, consagrades pels canonges capitulars de la basílica de la boira. Atxes invisibles socarrimen la verda harmonia de

l'hort"¹²⁵. La boira com a presència litúrgica, dirigida per l'avi Ismé, el gegant llegendari del Montseny, com a presència d'allò enorme, sobrenatural.

El dinamisme visual de l'èter contribueix a una visió heracliana del món on tot flueix, una altra manera de posar en primer pla la magnitud temporal del paisatge confrontada a la de l'home. És el *panta rei* (tot flueix) d'Heràclit¹²⁶, però també *l'omnia mutantur, nihil interit* (tot canvia, res mor) d'Ovidi¹²⁷, que ens integra en un ordre ancestral. El primer autor usarà el famós símil del riu “creuem i no creuem els mateixos rius, som i no som”; si per algun element natural té preferència Herzog, a banda de la boira, aquest seria sens dubte el riu. Un riu amazònic fangós i turbulent, a més; un riu dels orígens del món. La mateixa metàfora faria servir Kamo no Chōmei en un dels principals clàssics de la literatura japonesa, el *Hōjōki* (1212), on dóna fe de la seva vida apartada en una cabanya davant les seguides desgràcies sofertes per una població. Així comença: “flueix incessant el riu i la seva aigua mai és la mateixa. L'espuma sura en el recer, ara formant-se, ara dissolvent-se, romanent efímerament. De la mateixa manera passa amb l'home i les seves morades a la terra”¹²⁸. No en va, en ambdues traduccions espanyoles existents¹²⁹ s'han escollit per a l'obertura de l'obra cites del místic Fray Luís de León sobre la vida ascètica.

La gravetat herzogiana

El moviment del núvol, identificat per Gaston Bachelard amb una imatge d'ascens i sublimació absoluta –de “viatge suprem”–¹³⁰, té un poder d'ensomni que podem associar a la voluntat de veure, tema central en l'obra de Herzog. La *Einfühlung* aèria –per a Bachelard, la fusió de l'ésser somniador en un univers “blau i dolç, infinit i sense forma, al mínim de la substància”¹³¹– és recuperada pel cineasta alemany a través d'un fort diàleg entre l'elevació i el terra. Què és al cap i a la fi el caminar, tant important en

¹²⁵ ESPRIU, Salvador. “Boires a muntanya” A *Obres completes IV, Narrativa II*. Barcelona Edicions 62, 1989. pàg. 75. A través de CAMPS, Josep; JUBANY, Àngels (eds.). *La muntanya: Antologia de textos*. Barcelona: Edicions 62, 1992. Pàg. 122.

¹²⁶ FERRER Gràcia, Joan (ed.). *De Tales a Demòcrit. El pensament presocràtic: Fragments i testimonis*. Girona: Ela Geminada, 2011.

¹²⁷ OVIDI Nasó. *Les metamorfosis*. Barcelona: Edicions 62, 2009. Llibre XV, línia 165.

¹²⁸ CHŌMEI, Kamo no. *Hōjōki. Un relato desde mi choza*. Madrid: Hiperión, 1998. Pàg. 33.

¹²⁹ La primera, d'Hiperión, referida a l'anterior nota; la segona de Los Libros de El Nacional (Venezuela, 2004).

¹³⁰ BACHELARD, Gaston, *op. cit.* Pàg. 239.

¹³¹ *Ibid.* Pàg. 204.

la seva obra, sinó un constant unir i separar-se de la terra? La dualitat de gravetats ha estat molt explotada culturalment, com bé nota William Crookes: “és curiós que les concepcions populars sobre éssers perversos i malignes són del tipus que es produirien per una major gravitació –gripaus, rèptils i animals nocius que s’arrosseguen– i es representi sovint el dimoni com a serp movent-se a ras de terra. Per altra banda, els tipus de bellesa més elevats són els atletes saltant, els fills dels déus en el més alt, que ens atrauen pel seu deliciós triomf sobre l’atracció de la terra”¹³².

Són molts els qui han apuntat aquesta dualitat en l’obra de Herzog: José Francisco Montero dirà que hi trobem “personatges caminants però mobilitzats abans que per qualsevol altra cosa per algun tipus d’elevació sobre la superfície”¹³³, mentre que Carlos Losilla relacionarà aquest doble desig amb un diàleg entre tenir “el cap als núvols i els peus a terra”¹³⁴. En aquestes i altres ocasions es coincideix en associar la lluita amb una entre allò físic i allò espiritual, entre la realitat i el somni. Tant Walter Steiner com Fitzcarraldo són personatges desafiadors de la gravetat; no només per saltar, en el primer cas, més enllà de les mesures pactades per les competicions, ni per arrossegar, en el segon, un vaixell costa amunt, sinó per lluitar, d’alguna forma, contra uns límits establerts per la raó o allò que s’entén per raó. És necessari visitar aquest fragment de Kierkegaard: “els cavallers de l’infinit són ballarins i assoleixen alçada. Amb un salt s’eleven i tornen a caure, el que constitueix un espectacle molt entretingut, digne de contemplar. Però en el moment de tocar el terra de nou, no poden quedar-se instantàniament fixes en aquesta posició, sinó que vacil·len durant uns segons; aquest vacil·lar demostra que són aliens a aquest món. Segons sigui expert l’espectador li saltarà més o menys a la vista aquesta vacil·lació, però ni tan sols el millor dels cavallers aconseguirà eliminar completament el seu vacil·lar. No és quan es troben en l’aire al moment d’observar-los, sinó quan toquen el terra, precisament llavors; així se’ls reconeixerà. Però caure de tal manera que pugui semblar que a la vegada estan immòbils i en moviment, transformar en caminar el salt de la vida, expressar a la perfecció el sublim en el pedestre, això sí ho aconsegueix el cavaller i és l’autèntic

¹³² CROOKES, William. Dissertació com a President de la Society for Psychical Research (29 de gener de 1897) publicada a *Proceedings of the Society for Psychical Research*, vol. XII. Londres: Society for Psychical Research, 1897. Pàg. 338.

¹³³ MONTERO, José Francisco, *op. cit.* Pàg. 91.

¹³⁴ LOSILLA, Carlos. “El hombre de los pies desnudos”. A *Cahiers du Cinéma España*, núm. 30, Gener del 2010. Pàg. 6.

prodigi”¹³⁵. El vacillar de Steiner, el de Fitzcarraldo, es trobarà en aquesta impossibilitat de l’entrega completa a l’energia ascensional; han de passar necessàriament pel pedestre, per l’esforç, i és en aquest on expressen el sublim de la seva causa.

Goethe, en la cita amb què iniciàvem el capítol, descriu un tipus de núvol. El poema forma part d’un petit recull que va dedicar l’escriptor, ja ancià, a un jove britànic anomenat Luke Howard. Aquest esbossaria una nomenclatura per als núvols que va donar pas a l’actualment utilitzada a nivell global en la seva obra *On the modification of the clouds* (1803). Goethe quedaria fascinat per l’intent de domesticació del cel que suposava tal estudi, tant que escriuria un poema per a cada apartat de l’obra. El pertanyent a Stratus acabaria així: “s’inclina igual a caure en reg o pujar aeri”. Els personatges de Herzog són personatges, també, de mitja alçada, en un dubte constant entre la mirada a munt i la mirada avall. Però la por a caure, la més primitiva de totes, no té espai en el seu cap; com la por a l’absurd, suposaria la vertadera caiguda. La mirada avall només es produeix en tant que l’elevació ve per l’experiència...

Vols

...i en tant que permet la vista d’ocell, la imatge més nova de totes per la seva prèvia impossibilitat. Així, en la seva cerca d’imatges fresques, Fanck i Herzog enviaran intrèpids conillets d’índies ben amunt, a vegades només per demostrar que hi ha un avall: a *Piz Palü* seran diverses les vegades en que la càmera apunti a les profunditats de la muntanya, aquelles on se’ns ha explicat que han mort varies persones; els científics de *Encounters on the End of the World*, per la banda de Herzog, seran exposats al impactant cràter buit d’un volcà. Proporcionaran també espectaculars vistes picades, gràcies a la màquina més sublim, l’avió: a *Piz Palü* serà contractat el pilot de guerra Ernst Udet, tota una celebritat al seu país, per a realitzar una llarga seqüència que s’aparta de qualsevol coherència narrativa. Mentre els herois esperen que els rescatin, desesperats, un avió se’ls acosta. El que ve a continuació és tota una exhibició tècnica d’acrobàcies aèries captades des del cim, acompanyada de la segona exhibició tècnica que és l’empresa del vol per la càmera, que s’allunyarà, s’aproparà i capgirarà les

¹³⁵ KIERKEGAARD, Søren, *op. cit.* Pàg. 33.

muntanyes tants cops com faci falta. A *S.O.S. Eisberg* els avions prendran totalment l'argument. També el *The White Diamond* de Herzog es centrarà en la història d'un home que vol sobrevolar una àrea poc explorada de la jungla amb un nou vehicle aeri inventat per ell mateix. A la fase de preparació de l'expedició la seguiran multitud d'imatges a vista d'ocell de la selva en qüestió. Els picats, com a tal, són dispositius màgics; ens mostren perspectives que no es poden aprendre humanament sinó és per la intervenció de la màquina, del truc. Aquesta màgia els fa adequadíssims a les muntanyes. El mateix Verdaguer proposava en el moment de coneixença dels protagonistes del *Canigó*, Gentil i Flordeneu, un passeig en la carrossa voladora de la fada¹³⁶. Tot un cant li és dedicat al vol, que permet la descripció detallada dels Pirineus, tornant-se una màgia topogràfica per damunt de tot, que fa de la mostra de la majestuositat la seva principal missió.

Existirà, també, un cert treball de la velocitat, a través de l'esquí als Bergfilm i de mà del personatge de Steiner en Herzog. Serà el mateix director qui dirà de l'esquí que és un esport amb tendències suïcides i altament solitari¹³⁷. Però els personatges-ocell seran per damunt de tot aus contemplatives, sensibles com el corb de Steiner, pertanyents a la lentitud del món natural i fartes de l'engabiament humà, però que en el vol no troben l'elevació total, encara; "i creu [el caçador] que tot el món és son imperi, / que seu fetes per caure en el sarró, / i no teniu cap sant que us alliberi, / guanyat pel vostre cant ennaigador"¹³⁸.

Així tornà Zaratustra

Però tornem al diàleg entre cel i terra. Si hi ha un autor d'especial influència –no necessàriament conscient– en la constitució aèria dels *Bergfilme* i en la posterior recuperació d'aquesta en Herzog, es tracta de Friedrich Nietzsche. *Així parlà Zaratustra* (1883-1885) comença de la següent manera: "Quan Zaratustra tenia 30 anys, abandonà la seva pàtria i el llac de la seva pàtria i marxà a les muntanyes"¹³⁹. Aquest inici ja

¹³⁶ VERDAGUER, Jacint. *Canigó*. Barcelona: Proa, 2004. Pàgs. 71-87.

¹³⁷ CRONIN, Paul, *op. cit.* Pàg. 112.

¹³⁸ SEBASTIÀ PONS, Josep. "Dolça perdiu". A *Poesia completa*. Barcelona: columna, 1988. Pàg. 159. A través de CAMPS, Josep; JUBANY, Àngels (eds.). *La muntanya: Antologia de textos*. Barcelona: Edicions 62, 1992. Pàg. 122.

¹³⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.* Pàg. 43.

encaixa en l'esquema que hem traçat; algú marxa a les muntanyes i per fer-ho "abandona" coses, això és, fa un sacrifici. El sacrifici inicial de Zaratustra duu amb si, com per als nostres herois, la possibilitat d'ascens en lluita amb la gravetat ("més alt – resistint a l'esperit que l'atreia cap avall, cap a l'abisme, a l'esperit de gravetat, el meu dimoni i mortal enemic", fragment que Bachelard relaciona amb la verticalitat de la seva poètica¹⁴⁰). Per a Bachelard, Nietzsche és un poeta de l'alçada i l'ascens; per a Gilles Deleuze, en canvi, és justament profunditat i descens¹⁴¹. En efecte, Zaratustra diu en una ocasió "mantingueu-vos fidels a la terra i no cregueu a qui us parlen d'esperances supraterrènals"¹⁴². Podríem dir que és l'antiheroi herzogüà: l'ancià que es troba a l'inici del seu camí li recomana no baixar als homes, "no prefereix ser ocell entre els ocells i ós entre els óssos?"¹⁴³ Cal pensar que Walter Steiner va trobar-se el mateix ancià i va respondre-li que sí, que seria ocell entre els ocells; també ho deuria fer Timothy Treadwell, responent-li que sí, que seria ós entre els óssos. Però el seu descens es basa en la mateixa divisió entre món alt i món baix que hem estudiat: en una ocasió, Zaratustra explica al sol que ha de baixar a la profunditat com quan ell es pon, que s'ha d'enfonsar en el seu ocàs per arribar als homes als que vol baixar¹⁴⁴. Aquest "enfonsar en el seu ocàs" és la traducció del verb compost alemany "*untergehen*", que a banda de voler dir "caminar cap avall", s'utilitza en parlar de la posta de sol i té connotacions de decadència, la decadència del món baix. Zaratustra, així, es transforma en l'heroi post-ascensional: el personatge de Bergfilm després del Bergfilm.

Si el salt és una pràctica per a l'elevació, en tornar d'ell, Steiner comença a presentar actituds pròpies del qui torna de l'ascens. La solitud i incomprensió que envolten a Zaratustra comencen a envoltar-lo a ell: s'emociona en recordar un ocell que havia tingut de nen, un del qui s'havia fet tan amic que al final la seva manada no el reconeixia. Les ferides causades pel rebuig van començar a impedir que volés; al final el nen va haver de sacrificar-lo. Explicant això, Steiner aprèn davant nostre la necessitat d'estar i ser sol en emprendre el viatge cap al món alt.

¹⁴⁰ BACHELARD, Gaston, *op. cit.* Pàg. 187.

¹⁴¹ DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989. Pàg. 140.

¹⁴² NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.* Pàg. 47.

¹⁴³ *Ibid.* Pàg. 46.

¹⁴⁴ *Ibid.* Pàg. 44.

Kaspar Hauser serà l'únic que realitzarà el trajecte zaratustrià, tornant de l'alt cap al món dels homes, de la civilització. La història de Kaspar és presentada per Herzog com la història d'una caiguda, des de l'aparició misteriosa –d'un no-res que bé podria ser el cim sagrat metafòric– fins a la seva mort. El progressiu aprenentatge dels costums i protocols humans no són més que un progressiu desaprenentatge de la irracionalitat ideal adquirida, acompanyat de cada cop més patiments. Les visions de Kaspar de paisatges que mai ha visitat, així com el somni final de la pujada a la muntanya, podrien no ser somni, sinó records del viatge previ.

VII



Meteoròleg i meteorologia
Stürme über dem Montblanc
(Arnold Fanck, 1930)

Visionari i visions
Herz aus Glas
(Werner Herzog, 1976)

*Un en tot i tot en un / la imatge de Déu en les fulles i en les pedres / l'esperit de Déu en
els homes i els animals / això és el que s'ha de dur en l'ànima.*

Novalis¹⁴⁵

L'arpa eòlica

El *Wanderer* de Friedrich es reencarna a la vegada en un meteoròleg, Hannes, i un profeta, Hias. El primer observa el fluir dels núvols reals davant seu, els seus canvis; el segon, se'ls imagina. Però ni un està tan pendent de la realitat ni l'altre tan separat; ambdós s'abstrauen en la seva visió còsmica i en un moment donat que no sabrien reconèixer comencen a contemplar-se a sí mateixos.

Novalis, l'home romàntic per excel·lència, enginyer i poeta per igual, deixà per escrit la necessitat de romantitzar el món. Romantitzar, res més que una potenciació qualitativa d'aquest, seria l'única manera de retrobar-ne el sentit original¹⁴⁶. Ambdós personatges romantitzen. Hannes somnia, com Luke Howard, en una possible harmonia dins l'ordre natural, en una domesticació científica que l'ajudi a comprendre el misteri. Hias somnia un apocalipsis que acabi amb l'ordre establert, un misteri que faci desaparèixer. Ambdós somnis sorgeixen com els sons de l'arpa eòlica, gran instrument que, instal·lat en un entorn natural, genera melodies pel sol pas del vent. El seu inventor –o com a mínim el primer que en va deixar constància com a tal, al seu *Musurgia Universalis* (1650)– fou Athanasius Kircher, el mateix jesuïta alemany que el 1640 creava la *magia catoptrica* o llanterna màgica, el primer intent mundial de projectar imatges¹⁴⁷. Conta la llegenda que l'instrument era l'encarregat d'adormir cada nit el Rei David. Goethe, a la dedicatòria de la primera part del seu *Faust* (1807), escriu “I sento un enyor fa temps oblidat / pel silenciós regne dels esperits / Ara sura en sons indeterminats, / com d'arpa eòlica, / el

¹⁴⁵ Original: «Eins in allem und alles im einen / gottes Bild auf Kräutern und Steinen / Gottes Geist in Menschen und Tieren, / dies muss man sich zu Gemüte führen». NOVALIS. *Heinrich von Ofterdingen*. 1802. Pàg. 318. Recuperat de <http://gutenberg.spiegel.de/buch/heinrich-von-ofterdingen-5235/1> (traducció pròpia).

¹⁴⁶ NOVALIS. *Fragments*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998. Pàg. 175.

¹⁴⁷ FERNANDEZ Cuenca, Carlos. *El cine alemán*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1961. Pàg. 17.

meu murmuri”¹⁴⁸. Hannes i Hias resten en silenci. El segon estén la mà enllà, com si volgués arribar a tocar el que veu. Si els sentíssim les veus, de ben segur sonarien com el murmuri d’enyor de Goethe.

Arnold Fanck deia que la natura restava muda i inexpressiva a no ser que fos capturada per una càmera. Això, segons Eric Rentschler, seria una variació moderna de la creença de Friedrich Schelling que la consciència de l’home de sí mateix i el món al seu voltant duu “la vida inconscient de la natura a una expressió conscient”¹⁴⁹. Efectivament, Schelling aposta per l’art figuratiu com a vincle actiu entre ànima i natura. L’art, per al filòsof, ha de tenir una força especial que l’uneixi a aquesta última¹⁵⁰; és en ell on resideix la funció de traduir-nos-la. El vent no sona per sí mateix; és l’arpa qui ens ofereix la seva melodia.

Perseguint aquesta motivació, Schelling creu que l’activitat conscient creadora s’ha d’unir amb la inconscient¹⁵¹. A *Wo die grünen Ameisen träumen* (Herzog, 1984), una companyia minera que vol treballar en unes determinades terres del desert d’Austràlia topa amb uns aborígens que ho pretenen impedir. Allà, diuen, és on somnien les formigues verdes; molestar-les acabaria amb la humanitat. El somni col·lectiu d’aquestes formigues és el reflex d’una idea clau per entendre el cinema de Herzog: si fa pel·lícules, dirà a *Burden of Dreams*, és per ensenyar els seus somnis, que no considera seus sinó de la humanitat. L’art seguint les imatges inconscients, duent-lo a cada racó del planeta per tal de trobar-les.

Paisatges de l’ànima: somni, visió, *ek-stasis*.

“En realitat la selva [d’Aguirre] són els nostres somnis, les nostres emocions més profundes, els nostres malsons. Posseeix qualitats gairebé humanes.”¹⁵² En aquest seguiment de les imatges inconscients, Herzog passarà pel concepte del paisatge

¹⁴⁸ Original: «Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen / Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich, / Es schwebet nun, in unbestimmten Tönen, / Mein lispelnd Lied, der Aeolsharfe gleich». GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust. Eine Tragödie*. Munic: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. Pàg. 9 (traducció pròpia).

¹⁴⁹ RENTSCHLER, Eric, *op. cit.* Pàg. 91.

¹⁵⁰ SCHELLING, Friedrich. *La relación del arte con la naturaleza*. Madrid: Globus, 2014. Pàg. 45.

¹⁵¹ *Ibid.* Pàg. 53.

¹⁵² CRONIN, Paul, *op. cit.* Pàg. 96.

interior. Domènec Font diu sobre el paisatge en el cinema modern que pren dos models: l'impressionista i colorista de Cèzanne, i el romàntic, torbador i al·lucinant de Friedrich. Aquest últim l'associa al cinema de Werner Herzog, "d'una naturalesa abismal sotmesa als remolins del paisatge interior en grandiloqüents i ecològiques aventures en paisatges amazònics a mode de westerns delirants per un territori extrem"¹⁵³. Si tant Emmanuel Carrère¹⁵⁴ com Brad Prager¹⁵⁵ relacionaran estèticament pel·lícules com *Herz aus Glas*, *Nosferatu* i *Schrei aus Stein* amb les composicions de Friedrich, serà el mateix Herzog qui dirà "aquest és el tipus de paisatge que intento trobar en les meves pel·lícules, els paisatges que només existeixen als nostres somnis. Per a mi un vertader paisatge no és només una representació d'un desert o un bosc. Mostra un estadi mental interior, literalment un paisatge interior. Els paisatges de les meves pel·lícules deixen veure l'ànima humana, ja es tracti de la selva a *Aguirre*, el desert a *Fata Morgana* o els camps petrolífers en flames de Kuwait a *Lektionen ins Finsternis*. Aquesta és la meva vertadera connexió amb Caspar David Friedrich, un home que mai va voler pintar paisatges *per se* sinó més bé explorar i mostrar paisatges interiors"¹⁵⁶. Albert Béguin, en el seu gran estudi sobre el romanticisme alemany, diu que tota època del pensament humà "podria definir-se de forma suficientment profunda per les nocions que estableix entre el somni i la vigília"¹⁵⁷. Aquesta exploració del paisatge interior, del somni, dels estats secundaris de la visió, en fi, arriba a ser explicitada en un parell de narracions en *off*: la de *Grizzly Man* que, mentre la càmera s'atura cap al final del film a passejar per uns paisatges gèlids, diu que podrien ser una metàfora de l'ànima del protagonista; i la de *Gasherbrum*, que llança a l'aire "Aquestes muntanyes i pics, no existeixen molt endins de l'ànima de cadascun de nosaltres?" mentre s'esdevé una panoràmica per una accidentada filera de pics que actua com a descripció moral que, segons Déville, parla del lliure arbitri, la voluntat de poder i les fissures de l'alpinista Messner, "que no deixa de desafiar a la mort"¹⁵⁸.

¹⁵³ FONT, Domènec, *op. cit.* Pàg. 323.

¹⁵⁴ CARRÈRE, Emmanuel, *op. cit.* Pàg. 104.

¹⁵⁵ PRAGER, Brad, *op. cit.* Pàg. 84.

¹⁵⁶ Al respecte i en la mateixa entrevista afegirà, també, que li agrada "dirigir paisatges" tant com li agrada dirigir actors i animals; o que la pròpia hipnosis presumptament utilitzada amb els actors a *Herz aus Glas* era un intent per representar un estat interior. CRONIN, Paul, *op. cit.* Pàg. 97 / 145.

¹⁵⁷ BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Ciutat de Mèxic: Fondo de cultura económica, 1954. Pàg. 11.

¹⁵⁸ DÉVILLE, VINCENT, *op. cit.* Pàg. 197.

Friedrich opinava que la tasca del paisatgista no era la fidel reproducció de l'aire, l'aigua, les roques o els arbres, sinó el correcte reflex de la seva ànima, del seu sentiment¹⁵⁹. Els quadres de l'alemany seran descrits així pel seu amic Carl Gustav Carus: “És un tranquil recolliment. Tu mateix et perds en l'espai il·limitat; tot el teu ésser experimenta una clarificació i una purificació tranquil·les. El teu jo desapareix. No ets res, déu ho és tot”¹⁶⁰. Carus associa, així, els paisatges del pintor a una desaparició de caràcter sagrat, molt en la línia del *sanctum silentium* preponderant de la mística.

N'hem parlat abans; Herzog és un excavador del paisatge, un treballador de l'ocult. El paisatge interior no deixa de ser una esmena als ulls, un estat deformat dels sentits com el somni, la visió o l'èxtasi. Els paisatges contemplats per Hannes i Hias no són només ells, sinó altres imatges; la imatge-mirall del romanticisme, en mans del cinema, passa a ser imatge-vidre¹⁶¹, que cristal·litza en altres, que incita a ser mirada a través o fins i tot trencada per arribar a la veritat poètica. Ens remetem a Béguin, que sense saber-ho la descrivia: “només fa falta que una sensació, un color per exemple, vingui a xocar en mi amb no sé quina secreta lluern, per a que el cristall s'obri, donant pas a una brusca excrescència d'emoció o de certesa”¹⁶². La mateixa predisposició visual convida a vegades a llegir-les així: fixem-nos en l'efecte generat en les imatges inicials pertanyents a *Herz aus Glass*, que les fa semblar cobertes per una mena de tela, o per l'espècie de difuminat que tapa una mica les imatges inicials de *Kaspar Hauser*, que les dota d'una nova dimensió, l'espessor.

Al final de *Fitzcarraldo* el protagonista explica una història. Un home de Montreal va viatjar feia molt cap al sud, esdevenint el primer home blanc en contemplar les cataractes del Niàgara. En arribar de tornada a la seva ciutat, va explicar les meravelles

¹⁵⁹ FRIEDRICH, David Caspar. “La voz interior...” (1830). A ARNALDO, Javier (ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987.

¹⁶⁰ CARUS, Carl Gustav. *Briefe über Landschaftsmalerei*. Leipzig: Fleischer, 1831. Recuperat de www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258110-4

¹⁶¹ El terme imatge-vidre està pres de la “imagen-cristal” amb que Deleuze identifica *Herz aus Glas*. Ens quedem amb el nom, però no ens atreviríem a dir que l'estem aplicant en la mateixa manera en que ho fa en el seu enigmàtic comentari: “la cerca del cor i els secrets alquímics, del cristall vermell, no és separable de la cerca dels límits còsmics, com la més elevada tensió de l'esperit i el grau més profund de la realitat. Però s'ha precisat que el foc del cristall es comuniqui a tota la manufactura per a que el món, per la seva banda, deixi de ser un mitjà amorf axatat que s'atura al límit d'un abisme i reveli en sí potencialitats cristalines infinites”. DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 2014. Pàg. 105.

¹⁶² BÉGUIN, Albert, *loc. cit.*

que havia vist, però ningú el creia. “Quina és la teva prova?”, li preguntaven. “La meua prova és que les he vist”. Somni, èxtasi i visió presenten similituds que fan pensar en la seva mateixa naturalesa. *Ek-stasis*: fora de l’estat, del nostre estat habitual, cal entendre. Una persona en estat extàtic es troba apartada del món sensible; ha abandonat el món exterior per experimentar una joia intensa. Radu Gabrea nota molt bé que en Herzog, el subjecte de l’èxtasi són alhora els seus herois i els espectadors¹⁶³; Steiner, l’esquiador, pateix un èxtasi corporal, l’èxtasi del vol –que, en una mostra més de *triangularitat*, s’origina en el físic, en l’esculpir fusta– i a *Herz aus Glas*, Hias, el profeta, fa de l’èxtasi una font de coneixement. A *Fata Morgana*, en canvi, és l’espectador qui s’aproxima a l’estat a través de la fascinació visual i auditiva, igual que a *Aguirre*, on la veu juga també un paper important a l’hora d’encisar i on el real i les al·lucinacions es mesclen progressivament. Fins i tot els actors hi passen, a vegades; la hipnosi a la que el director va sotmetre presumptament als intèrprets de *Herz aus Glas* bé es pot considerar, també, un estat extàtic.

Però tornem a la qüestió de la fascinació auditiva: la importància de la paraula és un dels factors que torna a acostar Herzog a la mística, tenint en compte fets com que Hildegard von Bingen creés un llenguatge inventat amb una nova gramàtica o el freqüent ús de la metàfora en els escrits místics, des de la *noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz fins a l’*amado* de Santa Teresa de Jesús, per a poder explicar visions difícils de transmetre amb el llenguatge corrent. Antonio Weinrichter, en referència als documentals de Herzog, cridarà l’atenció sobre el que segons ell és l’únic efecte de muntatge que utilitza; el muntatge de l’escolta a la paraula, és a dir, el comentari que modifica a posteriori el sentit de les imatges registrades.¹⁶⁴ No consisteix gran part de l’obra herzogiana en el comentari poètic d’una sèrie de visions, que alhora serveixen a mode de comentari poètic de la seva visió general del món? Boniques són les paraules de Jonas Mekas que aplicarà Beatriz Navas a l’alemany: “Gran part dels escrits místics i filosòfics ens atrauen no per les seves idees, sinó pel seu ritme i velocitat, per les estructures dels pensaments, les estructures meditatives i contemplatives d’aquests

¹⁶³ GABREA, Radu, *op. cit.*

¹⁶⁴ WEINRICHTER, Antonio. *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Ocho y medio, 2007. Pàg. 37.

escrits. Els significats literals tenen una importància secundària”¹⁶⁵. Els *Bergfilme*, en la seva verticalitat, associaven l’arribada al cim amb el sagrat a través de la trama i detalls compositius; Herzog va més enllà, impregnant d’aquesta associació tot el seu sistema estètic.

Sovint, els personatges arribaran a les muntanyes precisament per posar ordre a les seves ànimes. Diotima a *Der Heilige Berg*, Michael Treuherz a *Der große Sprung* o Teruo a *Die Tochter des Samurai* en són exemples: malalts o dolguts venen de les ciutats i escalant i esquiant adquireixen un nou gust per la vida. La muntanya no només com a paisatge interior sinó com a remeiera d’aquest, com a *La Muntanya Màgica* de Thomas Mann, que té per protagonista un sanatori alpí. El 1899 el mateix Arnold Fanck, per aleshores un nen gairebé incapaç de caminar, va ser enviat a una escola privada als Alps suïssos. Allà va ocórrer el miracle: la seva recuperació total i consegüent conversió espiritual a l’alpinisme.¹⁶⁶ El poder sanatori de la muntanya la converteix en adequada com a introducció al nou estat. Béguin diu que *ek-stasis* no es refereix només al pas a un estat fora de l’habitual, sinó que a més aquest nou estat ens torna a la nostra antiga harmonia amb la naturalesa primitiva¹⁶⁷. El somni, la visió, l’èxtasi en definitiva ens porten a romantitzar, a unir-nos de nou amb allò perdut. Herzog, com afirma Brad Prager, recupera les preguntes del romanticisme i juga amb les seves possibilitats¹⁶⁸. Es podria traçar un paral·lelisme entre el personatge i l’espectador herzoguià: de la mateixa manera que el primer accedeix a unes imatges que no pertanyen a la realitat, el segon és animat pel cineasta a aprendre el món a través de la vista i no de les nostres tendències racionals. A aprendre com engegant els sentits després d’un temps adormits, fascinats pel misteri estètic: “He assaborit els secrets / de la terra misteriosa [...] / penetrava-m’hi ensems / una saviesa dolça / Quan m’he adreçat i he mirat, / la muntanya, el bosc i el prat / me semblaven altrament:/ tot semblava una altra cosa”, escriuria Joan Maragall¹⁶⁹. Serà aquesta mirada, a cavall entre l’*ull estúpid*

¹⁶⁵ MEKAS, Jonas. “Apuntes tras un repaso a las películas de Warhol”. A: GUARDIOLA, Juan (ed.). Andy Warhol: cine, vídeo y tv. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2001. Pàg. 309. A través de NAVAS, Beatriz. “La verdad extática”. A: HIGUERAS, Rubén (coord.), *op. cit.* Pàg. 166.

¹⁶⁶ HORAK, Jan-Christopher. *Dr. Arnold Fanck and the genesis of the German Bergfilm*. A: VV.AA. *The birth of film genres*. Udine: Università degli Studi di Udine, 1998. Pàg. 273

¹⁶⁷ BÉGUIN, Albert, *op. cit.* Pàg. 107.

¹⁶⁸ PRAGER, Brad, *op. cit.* Pàg. 83.

¹⁶⁹ MARAGALL, Joan. “Les muntanyes”. A *Enllà*. Barcelona: Edicions 62, 1989. Pàg. 53. A través de CAMPS, Josep; JUBANY, Àngels (eds.). *La muntanya: Antologia de textos*. Barcelona: Edicions 62, 1992. Pàg. 122.

que anomenava Elsaesser i la capacitat d'estremiment elogiada per Goethe, la que ens mostrarà el vertader paisatge, el *tot en un* del que parla Novalis.

La nit i el silenci, la caverna

Aturem-nos a l'esmentada *noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz, una de les metàfores més aclamades d'aquest tipus de literatura i res més que un altre paisatge interior. Hannes, en la seva observació meteorològica, observarà sovint les estrelles; seran aquestes les qui faran que prengui les decisions més irracionals. Per a Gilles Deleuze, mentre que la llum del dia exposa una única realitat, l'ombra de la nit deixa imaginar estats de l'ànima¹⁷⁰. La nit elimina la visibilitat tradicional, obliga a una de nova que implica imaginació i/o fe –“la persona devota de debò, en l'invisible principalment posa la seva devoció: la imatge fresca dins de si”¹⁷¹–. Referint-se al cinema d'Oswald Spengler, Lotte Eisner dirà: “la melancolia, el costat fosc de l'existència, l'hora del crepuscle, quan la fosca sembla més fosca i la llum més clara. El clarobscur és el color alemany per excel·lència, l'alemany essent alhora dur i tendre”¹⁷². Els herois del *Bergfilm*, ho hem dit, cauen sovint en l'infantil, però en fer-ho realitzen gestes extraordinàries. Els moments climàtics de perill i rescat, als *Bergfilme*, sovint passen de nit i en silenci, com si això dotés els personatges d'un tipus de coneixement diferent.

L'obscuritat és, com Rudolf Otto ens recorda, una expressió artística del *mysterium*, de la mateixa manera que ho era el sublim¹⁷³. I en la llengua dels sons, la obscuritat és el silenci. Goethe escriu pertorbat a Eckermann el Desembre de 1823: “les gentes tracten el nom de Déu com si el gran ésser fos un igual seu. D'altra manera no dirien el senyor déu, l'estimat déu, el bon déu. Si estiguessin penetrats de la seva grandesa quedarien muts i no podrien anomenar-lo de pura veneració”¹⁷⁴. Cal recordar quin va ser el so que

¹⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 2014. Pàg. 130.

¹⁷¹ DE LA CRUZ, San Juan. *Subida del monte Carmelo*. Llibre III.

¹⁷² EISNER, Lotte, *op. cit.* Pàg. 55.

¹⁷³ “El sublim, el màgic, per molt intensament que actuïn, no són més que mitjans indirectes en la representació del *mysterium* per l'art. A Occident només disposem de dos més directes. Però ambdós tenen un caràcter essencialment negatiu: són l'obscuritat i el silenci.” OTTO, Rudolf, *op. cit.* Pàg. 95.

¹⁷⁴ A través d'*Ibid.* Pàg. 46.

va impactar més als espectadors del Bergfilm, aquell de l'invisible: "per primera vegada reproduïa la pantalla la valentia del vent amenaçant, l'eco en les muntanyes"¹⁷⁵.

Kaspar Hauser passa tota la vida en una caverna, sol i a les fosques. Igual que els protagonistes del mite de la caverna de Plató, té les mans encadenades al terra. Les ombres que ells veuen projectades de resultes dels objectes que algú passeja davant el foc troben el seu equivalent en les misterioses visites que l'ensenyen a escriure el seu nom i l'alimenten, sent aquest tot el seu contacte amb el món humà. Però aquesta és la inversió d'un mite; la llum exterior del sol, el coneixement racional i el bé (noesis), no faran sinó acabar amb Kaspar. La foscor a que el jove es troba sotmès en els primers anys de vida no és la del desconeixement, sinó la que, com bé indica Montserrat Rossés en fer el seu repàs sobre el film, constitueix un principi de creació¹⁷⁶. L'interior de la caverna és en aquest univers herzogüà el vertader camí a seguir, implicant l'ús de l'*eikasia*, la imaginació irracional que Plató entenia com a errònia. L'entrada en ella suposarà, com aprenem a *The Cave of Forgotten Dreams*, el viatge a un estadi ancestral del món on la visió interior, assimilada a l'artística, és l'única imatge possible; la veritat poètica no resideix en la comprensió intel·lectual del món, sinó en una que passa pels sentits. La veritable caverna, aquella d'on fóra bo sortir –Fanck i Herzog ens prescriuen, per a fer-ho, el sanatori que és la muntanya–, és la del coneixement racional.

¹⁷⁵ FERNANDEZ Cuenca, Carlos, *op. cit.* Pàg.47.

¹⁷⁶ ROSSÉS, Montserrat. *Nuevo cine alemán*. Madrid: Ediciones JC, 1991. Pàg. 47.

VIII. EPÍLEG

Melancolia I

Algú mira al lluny. O al prop, no ho sabríem dir. Té als ulls la mirada d'aquells qui miren endins i, al puny, el cap recolzat. Duu segles en aquesta posició, des que Albrecht Dürer el va dibuixar; la història d'Alemanya sencera ha passat per davant seu i tanmateix els seus ulls no s'han mogut.

Està rodejat per eines inútils, per esferes i serres amb què ha intentat comprendre el misteri sense sortir-se'n. Podrien ser transistors i avions, altres eines de comprensió. El compàs que subjecta de sempre podria ser una càmera. Ni tan sols sap, de fet, què és aquest misteri. Però enllà on mira hi ha una llum que l'irradia, a ell, en la seva estança apartada del poble que es veu per la finestra, i en aquesta llum hi ha una obscuritat que el torba.

Al cel, l'artista hi va colgar un cartell que el condemna, "Melancolia I". La melancolia, *melaina kole*, bilis negra en el sistema d'humors grec. La pitjor complexió de totes, però la que acompanya el geni creador, va sentir una vegada dir a Ramon Llull¹⁷⁷; la que incita a la imaginació amb més gràcia. Aquest nostre personatge ha interpretat sempre el cartell com a ordre; pren aquesta postura, així, mirada profunda, no et moguis, i ara... a esperar. Però ha tingut dubtes, com tot melancòlic: podria ser un agraïment, l'homenatge de Dürer al vertader impuls artístic. Al cap i a la fi allò només es pot combatre mitjançant l'expressió; la melancolia com a motor de creació. El seu objecte ni està posseït ni perdut, sinó posseït i perdut alhora¹⁷⁸. L'artista pinta el focus de llum al fons: no és ni seu ni fora de si.

L'observant duu ales; en altres temps havia estat un explorador de l'aeri, com l'Eros al seu costat. Ha saltat i caigut arreu, i de cada lloc on ho ha fet n'ha pres una branca que s'ha col·locat al cap en senyal de la seva vertadera pertinença. Però ha après que ara li

¹⁷⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas: Word and phantasm in Western Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Pàg. 24.

¹⁷⁸ *Ibid*, pàg. 21.

cal caminar, que ja no n'hi ha prou amb enlairar-se. Dirigeix la vista a les muntanyes i reconstrueix el gest traçat fins ara.

Reconstrucció del gest

Arribats a aquest punt, la *pujada a la muntanya*, gest nuclear en el *Bergfilm*, ha quedat reconstruïda a partir dels fragments escampats per l'obra de Werner Herzog.

Tot comença amb una **mirada amunt**, la de Diotima i la dels homes contractats al Gasherbrum. Ara sabem que aquesta mirada no pretén assentar un repte esportiu, sinó l'esperança d'una elevació espiritual provocada en ambdós casos per una **nostàlgia per la natura divinitzada** que es convertirà en l'impuls artístic principal en ambdós cossos d'estudi. Aquesta recerca de la unió primitiva amb el paisatge seguirà en el cas dels *Bergfilme* seleccionats un recorregut en **vertical** deutor de l'organització de l'univers judeocristià amb el cel a dalt com a promesa de redempció. Amb un matís diferent treballarà el cinema **triangular** de Werner Herzog, que basarà aquesta possible elevació en una forta necessitat del camí i l'experiència. El *Bergfilm* apuntava aquesta necessitat sobretot en les seves formes de producció i després en el seu drama, però serà Herzog qui l'expressi des de tot el seu sistema estètic.

Després ve el **creuament** de la terra baixa a la terra alta, distinció d'on prové tot conflicte en ambdós casos. El traspàs al món de les alçades, identificat prèviament com a sagrat, suposarà una activació del **dispositiu sacrificial**. La profanació de la muntanya màgica de Junta acabarà amb la seva mort; l'intent de Timothy Treadwell per enganyar la natura, també. Les morts dels *Bergfilme*, encaixades en aquest patró, viuen una recuperació no literal en la filmografia de Herzog que, seguint els seus interessos per allò físic, adopta el dispositiu mitjançant una **dialèctica de l'esforç com a sacrifici**.

Amb la pujada ve la por, que estèticament es traduirà en un treball comú sobre el concepte del **sublim** que durà amb sí una concepció de la natura com a força magna, divina i perillosa a la vegada, i de la humanitat com a petitesa en constant amenaça. Des del *Bergfilm* aquest sentiment es pren a través del dur, el gel i el mineral, d'una **poètica del fred**; Herzog, en canvi, vira cap a una **poètica del càlid** que té més a veure amb el fang, la xafogor i la jungla. En ambdós casos i en paral·lel a aquestes poètiques

particulars es manifestarà un constant intent d'elevació a través de l'èmfasi en el medi **aeri** i tot el que l'acompanya.

L'arribada, per últim, porta amb si la darrera mirada, la de Hannes i Hias, que és sobre les vistes del cim però sobretot cap a sí mateixos, cap a la imatge del seu **paisatge interior**, presentada com a objectiu últim del cinema. Aquesta mena de coneixement primitiu assolit es manifestarà també en una preferència pels **estats secundaris de visió**; la nit, el somni, l'èxtasi. La descoberta de la importància de l'ànima humana, condicionant del paisatge en última instància, xoca amb la idea prèvia de l'humà com a supeditat a la natura; la humanitat d'aquests films potser rau, precisament, en aquesta contradicció compartida.

Ascens, fugida

Els romàntics van prendre per bandera la pintura de paisatges espiritualitzats en un moment en que el gènere més conreat, l'històric, els recordava massa sovint la inestabilitat de la seva terra. Davant l'estira i arronsa entre la monarquia dels Habsburg i el regne de Prússia, i l'amenaça de les Guerres Napoleòniques, la cultura alemanya va prendre rumb cap a la filosofia natural i l'amor per èpoques passades.

Pocs segles després, amb la il·lusió d'un nou país soterrada per la Primera Guerra Mundial i la radicalització progressiva dels moviments polítics dominants, arriba un auge de l'alpinisme com a activitat lúdica que portarà amb si l'èxit dels *Bergfilme*, un grup de pel·lícules que recorden que, per damunt de tot, hi ha la força de la natura. Amb el sentiment de culpa que acompanya la fi de la Segona Guerra Mundial, els joves cineastes alemanys busquen reconstruir la possibilitat d'un art. Un d'ells, Werner Herzog, tindrà la necessitat de tornar als cims, la boira i el primitiu.

A la novel·la *The White Tower* (James Ramsey Ullman, 1945), un guia alpí diu "Nosaltres els suïssos, i també els francesos, i els americans, escalem muntanyes per esport. Els alemanys no. Perquè ho fan, no ho sé, però per esport, no". En mirar enrere, el fil que uneix l'obra d'Arnold Fanck i la de Werner Herzog, el mateix que els arrela en el romanticisme, sembla dir-nos que la pujada a la muntanya és, abans que res, un gest de fugida. Al final tot allò estudiat comparteix la intenció de distanciar-se del present;

per entendre'l, se'ns diu, cal anar al terreny de la duració absoluta, dels *segles pels segles*. Cal anar a la Mittleberg, una muntanya de la regió alemanya de la Saxònia-Anhalt; allà, fa poc més de quinze anys, dos homes es passejaven amb detectors de metalls. Però no van trobar-hi armes, ni munició, ni l'equipament militar que cercaven, sinó el Disc de Nebra; la primera representació coneguda de la volta celeste, la primera mirada amunt.

Melancolia II

Algú mira enllà. “Considerar el romanticisme com la anticipació de tendències i contradiccions que dominaran la cultura moderna. Com a llindar obert de la modernitat (...), interpretat com una profunda interrogació allotjada al cor de la moderna civilització occidental”¹⁷⁹. Considerar aquesta mirada una manifestació d'allò que entenem per modern. Dürer va ser modern, Fanck va ser modern, Herzog va ser modern. Aquells qui van construir el Disc de Nebra; aquells també van ser moderns. La modernitat de tots ells va passar no per un avançar-se al temps sinó per una nostàlgia. Quina? Això no ens ho sap respondre, l'amic alat. Torna a la seva postura a meditar, i en aquesta meditació inventa imatges que ens ho expliquin. Que ens contin com aquest és alhora l'últim moment de nostàlgia i aquell on la nostàlgia és impossible, perquè ja no queden cànons a què referir-se amb ella¹⁸⁰. Que ens donin fe del seu anhel de sagrat a mesura que el món es dessacralitza. Ha estat explorador, però el coneixement porta destrucció; ha estat conqueridor, però la possessió implica buit.

Segueix treballant, la nostàlgia l'empenta, i en el procés aquestes imatges cristal·litzen i cobren sentits, s'enllacen entre elles, l'eleven. Són cada cop més obscures, perquè així han de ser. Aviat ja no pertanyen a l'avui, sinó que hi ressonen els orígens del temps. Que modernes, ens exclamem; que noves! I que lluny deus haver anat, per aconseguir-les! I ell riu davant la nostra ingenuïtat, perquè ha llegit Karl Rahner: sap que hi ha paraules artificials, com H₂O, i proto-paraules, com aigua, i que les segones són la base de l'existència espiritual humana, que l'home les ha rebut, no creat al seu gust, que no sempre són comprensibles; que “són bastardes de déu que guarden en si una mica de la

¹⁷⁹ ARGULLOL, Rafael. “El romanticismo como diagnostico del hombre moderno”. A SIGUAN Boehmer, Marisa, *op. cit.* Pàg. 209.

¹⁸⁰ Ibid.

clara obscuritat del seu pare”¹⁸¹. Igual que les de Fanck, igual que les de Herzog, les seves han esdevingut *proto-imatges*.

¹⁸¹ RAHNER, Karl. *Escritos de teología, vol. II*. Madrid: Taurus, 1967. Pàg. 334.

IX. RECURSOS

Filmografia

BLANK, Les (dir.). *Werner Herzog Eats His Shoe* [Werner Herzog es menja la seva sabata]. Guió de Werner Herzog. 20 min. 1980. Amb Werner Herzog, Tom Luddy, Michael Goodwin.

– *Burden of Dreams* [Càrrega de somnis]. Guió de Michael Goodwin. 95 min. Flower Films, 1982. Amb Werner Herzog, Klaus Kinski, Claudia Cardinale.

BOYLE, Danny (dir.). *127 Hours* [127 hores]. Guió de Danny Boyle i Simon Beaufoy basat en el llibre d'Aron Ralston. 94 min. Pathé; Everest Entertainment; Cloud Eight Films, 2010. Amb James Franco, Amber Tamblyn, Kate Mara.

FANCK, Arnold (dir.). *Das Wunder des Schneeschuhs* [La meravella dels esquís]. Guió d'Arnold Fanck i Deodatus Tauern. 65 min. Berg- und Sportfilm, 1920. Amb Sepp Allgeier, Ernst Baader, Arnold Fanck.

– *Eine Fuchsjagd auf Skiern durchs Engadin* [La caça de la guineu en esquí per Engadin]. Guió d'Arnold Fanck. 90 min. Berg- und Sportfilm, 1922. Amb Sepp Allgeier, Ernst Baader, Engh Christensen.

– *Das Wolkenphänomen von Maloja* [El fenomen nuvolós de Maloja]. 10 min. Berg- und Sportfilm, 1924.

– *Der Berg des Schicksals* [La muntanya del destí]. Guió d'Arnold Fanck. 60 min. Berg- und Sportfilm; Alpenfilm AG, 1924. Amb Hannes Schneider, Frida Richard, Erna Morena.

– *Der heilige Berg* [La muntanya sagrada]. Guió d'Arnold Fanck. 100 min. Berg- und Sportfilm; Universum Film (UFA), 1926. Amb Leni Riefenstahl, Luis Trenker, Ernst Petersen.

– *Der große Sprung* [El gran salt]. Guió d'Arnold Fanck. 112 min. Universum Film (UFA), 1927. Amb Leni Riefenstahl, Luis Trenker, Hans Schneeberger.

– *Die weiße Hölle von Piz Palü* [L'infern blanc de Piz Palü]. Co-direcció: Georg Wilhelm Pabst. Guió d'Arnold Fanck i Ladislaus Vajda. 150 min. Sokal-Film GmbH, 1929. Amb Gustav Diessl, Leni Riefenstahl, Ernst Petersen.

– *Stürme über dem Mont Blanc* [Tempesta sobre el Mont Blanc]. Guió d'Arnold Fanck. 93 min. Aafa-Film AG, 1930. Amb Leni Riefenstahl, Sepp Rist, Ernst Udet.

– *Der weiße Rausch* [L'èxtasi blanc]. Guió d'Arnold Fanck. 70 min. Sokal-Film GmbH, 1931. Amb Hannes Schneider, Leni Riefenstahl, Rudi Matt.

– *S.O.S. Eisberg* [S.O.S. Iceberg]. Guió d'Arnold Fanck. 90 min. Deutsche Universal-Film, 1933. Amb Gustav Diessl, Leni Riefenstahl, Sepp Rist.

– *Die Tochter des Samurai / Atarashiki Tsuchi* [La filla del samurai]. Co-direcció: Mansaku Itami. Guió d'Arnold Fanck. 120 min. Dr. Arnold Fanck-Film; J.O. Studios; Nikkatsu; Towa Shoji-Film, 1937. Amb Setsuko Hara, Ruth Eweler, Sessue Hayakawa.

FARNARIER, Cristophe (dir.). *El somni*. Guió de Roger Biosca i Cristophe Farnarier. 77 min. Eddie Saeta S.A., 2008. Amb Joan Pipa.

HERZOG, Werner (dir.). *Herakles*. Guió de Werner Herzog. 12 min. Werner Herzog Filmproduktion, 1962. Amb Reinhard Lichtenberg.

- *Fata Morgana*. Guió de Werner Herzog. 79 min. Werner Herzog Filmproduktion, 1971. Amb Lotte Eisner, Eugen des Montagnes, James William Gledhill.
- *Land des Schweigens und der Dunkelheit* [Terra del silenci i la foscor]. Guió de Werner Herzog. 85 min. Referat für Filmgeschichte; Werner Herzog Filmproduktion, 1971. Amb Fini Straubinger, M. Baaske, Elsa Fehrer.
- *Aguirre, der Zorn Gottes* [Aguirre, la còlera de Déu]. Guió de Werner Herzog. 93 min. Werner Herzog Filmproduktion; Hessischer Rundfunk (HR), 1972. Amb Klaus Kinski, Ruy Guerra, Helena Rojo.
- *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* [El gran èxtasis de l'escultor de fusta Steiner]. Guió de Werner Herzog. 45 min. Süddeutscher Rundfunk (SDR); Werner Herzog Filmproduktion, 1974. Amb Walter Steiner, Werner Herzog.
- *Jeder für sich und Gott gegen alle* [L'enigma de Kaspar Hauser]. Guió de Werner Herzog. 110 min. Filmverlag der Autoren; Werner Herzog Filmproduktion; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1974. Amb Bruno S., Walter Ladengast, Brigitte Mira.
- *How much wood would a woodchuck chuck... – Beobachtungen zu einer neuen Sprache* [Quanta llenya rossegaria una marmota... – Observacions sobre un nou idioma]. Guió de Werner Herzog. 45 min. Werner Herzog Filmproduktion; Süddeutscher Rundfunk, 1976. Amb Steve Liptay, Scott McKain, Ralph Wade.
- *Herz aus Glas* [Cor de vidre]. Guió de Herbert Achternbusch i Werner Herzog. 94 min. Werner Herzog Filmproduktion, 1976. Amb Josef Bierbichler, Stefan Güttler, Clemens Scheitz.
- *La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe* [La Soufrière – Espera d'una catàstrophe inevitable]. Guió de Werner Herzog. 30 min. Werner Herzog Filmproduktion, 1977.
- *Nosferatu: Phantom der Nacht* [Nosferatu: vampir de la nit]. Guió de Werner Herzog. 107 min. Werner Herzog Filmproduktion; Gaumont; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1979.
- *Fitzcarraldo*. Guió de Werner Herzog. 158 min. Werner Herzog Filmproduktion; Project Filmproduktion; Filmverlag der Autoren, 1982. Amb Klaus Kinski, Claudia Cardinale, José Lewgoy.
- *Wo die grünen Ameisen träumen* [On somnien les verdes formigues]. Guió de Werner Herzog. 100 min. Project Filmproduktion; Werner Herzog Filmproduktion; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1984. Amb Bruce Spence, Wandjuk Marika, Roy Marika.
- *Gasherbrum – Der leuchtende Berg* [Gasherbrum – La muntanya lluminosa]. Guió de Werner Herzog. 45 min. Süddeutsche Rundfunk (SDR); Werner Herzog Filmproduktion, 1985. Amb Reinhold Messner, Hans Kammerlander, Werner Herzog.
- *Cerro Torre: Schrei aus Stein* [Cerro Torre: Crit de pedra]. Guió de Hans-Ulrich Klenner i Walter Saxer a partir d'una idea original de Reinhold Messner. 105 min. Sera Filmproduktion; Molécule; Films A2; Les Films Stock International; Wildlife Films; Neue Constantin Film; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF); Canal+; Téléfilm Canada; Lucky Red; Rai 2; European Script Fund; MEDIA Programme of the European Union, 1991. Amb Vittorio Mezzogiorno, Stefan Glowacz, Mathilda May.
- *Pilgrimage* [Pelegrinatge]. Guió de Werner Herzog. 18 min. Pipeline Films, 2001.
- *Wheel of Time* [Roda del temps]. Guió de Werner Herzog. 81 min. Werner Herzog Filmproduktion; West Park Pictures Produktion; ARTE, 2003. Amb Dalai Lama, Lama Lhundup Woeser, Takna Jigme Sangpo.

- *The White Diamond* [El diamant blanc]. Guió de Werner Herzog, Rudolph Herzog i Annette Scheurich a partir d'una història de Rainer Bergomaz i Marion Pöllman. 88 min. Marco Polo Film AG; NDR Naturfilm; NHK, 2004. Amb Graham Dorrington, Dieter Plage, Werner Herzog.
- *Grizzly Man* [L'home dels óssos]. Guió de Werner Herzog. 103 min. Lions Gate Films; Discovery Docs; Real Big Production, 2005. Amb Timothy Treadwell, Amie Huguenard, Werner Herzog.
- *The Wild Blue Yonder* [El blau desconegut]. Guió de Werner Herzog. 80 min. Werner Herzog Filmproduktion; West Park Pictures Produktion; Tétra Média; British Broadcasting Corporation (BBC); France 2 (FR2); Centre National de la Cinématographie (CNC), 2005. Amb Brad Dourif, Donald Williams, Ellen Baker.
- *Encounters at the end of the world* [Trobades a la fi del món]. Guió de Werner Herzog. 99 min. Discovery Films; Creative Differences; Discovery Channel, 2007. Amb Werner Herzog, Scott Rowland, Stefan Pashov.
- *Cave of Forgotten Dreams* [Cova dels somnis oblidats]. Guió de Werner Herzog. 90 min. Creative Differences; History Films; Ministère de la Culture et de la Communication; Arte France; Werner Herzog Filmproduktion, 2010. Amb Werner Herzog, Jean Clottes, Julien Monney.
- HUILLET, Danièle; STRAUB, Jean-Marie (dirs.). *Der Tod des Empedokles oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt* [La mort d'Empèdocles o quan el verd de la terra brillarà de nou per a vostè]. Guió de Danièle Huillet i Jean-Marie Straub a partir de l'obra de Friedrich Hölderlin. 42 min. Janus Film und Fernsehen; Les Films du Losange; Hessischer Rundfunk (HR); Filmförderung Hamburg; Filmförderungsanstalt (FFA); Centre National de la Cinématographie (CNC), 1987.
- *Schwarze Sünde* [Pecats negres]. Guió de Danièle Huillet i Jean-Marie Straub a partir de l'obra de Friedrich Hölderlin. 42 min. Produktion Straub-Huillet; Norddeutscher Rundfunk (NDR); Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1990.
- IMAMURA, Shôhei (dir.). *Narayama bushikô* [La balada de Narayama]. Guió de Shôhei Imamura a partir de la novel·la de Shichirô Fukazawa. 130 min. Toei Company, 1983. Amb Ken Ogata, Sumiko Sakamoto, Tonpei Hidari.
- KINOSHITA, Keisuke (dir.). *Narayama bushikô* [La balada de Narayama]. Guió de Keisuke Kinoshita a partir de la novel·la de Shichirô Fukazawa. 98 min. Shochiku Company, 1958. Amb Kinuyo Tanaka, Teiji Takahashi, Yûko Mochizuki.
- PENN, Sean (dir.). *Into the wild* [Cap al salvatge]. Guió de Sean Penn basat en el llibre de Jon Krakauer. 148 min. Paramount Vantage; Art Linson Productions; Into the Wild, 2007. Amb Emile Hirsch, Vince Vaughn, Catherine Keener.
- RIEFENSTAHL, Leni (dir.). *Das blaue Licht* [La llum blava]. Guió de Béla Balázs. 85 min. Leni Riefenstahl-Produktion, 1932. Amb Leni Riefenstahl, Mathias Wieman, Beni Führer.
- *Triumph des Willens* [El triomf de la voluntat]. Guió de Leni Riefenstahl i Walter Ruttmann. 114 min. Leni Riefenstahl-Produktion; Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935. Amb Adolf Hitler, Hermann Göring, Max Amman.
- *Tiefland* [Terra baixa]. Guió de Leni Riefenstahl a partir del llibret de Rudolph Lothar, basat en l'obra d'Àngel Guimerà. 99 min. Josef Plesner-Filmproduktion; Riefenstahl-Film der Tobis, 1954.

SHINDÔ, Kaneto (dir.). *Ikitai* [Voluntat per viure]. Guió de Kaneto Shindô. 119 min. Kindai Eiga Kyokai, 1999. Amb Rentarô Mikuni, Shinobi Ohtake, Akira Emoto.

STÖLZL, Philipp (dir.). *Nordwand* [Cara nord]. Guió de Cristoph Silber, Philip Stölzl, Rupert Henning i Johannes Naber. 126 min. Dor Film-West Produktionsgesellschaft; Majestic Filmproduktion; Lunaris Film, 2008. Amb Benno Fürmann, Florian Lukas, Johanna Wokalek.

VALLÉE, Jean-Marc (dir.). *Wild* [Salvatge]. Guió de Nick Hornby basat en les memòries de Cheryl Strayed. 115 min. Fox Searchlight Pictures; Pacific Standard; , 2014. Amb Reese Whitherspoon, Laura Dern, Gaby Hoffmann.

VILSMAIER, Joseph (dir.). *Nanga Parbat*. Guió de Reinhard Klooss i Sven Severin. 104 min. Perathon Film- und Fernsehproduktions GmbH; 2010. Amb Florian Stetter, Andreas Tobias, Karl Markovics.

WENDERS, Wim (dir.). *Room 666* [Habitació 666]. Guió de Wim Wenders. 45 min. Chris Sievernich Filmproduktion; Films A2; France 2, 1982. Amb Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard, Werner Herzog...

– *Tokyo-Ga*. Guió de Wim Wenders. 92 min. Chris Sievernich Filmproduktion; Gray City; Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1985. Amb Chisû Ryû, Werner Herzog, Yûharu Atsuta.

Bibliografia

ADDISON, Joseph. *Remarks on several parts of Italy, etc. In the years 1701, 1702, 1703*. 1718. Recuperat de <https://books.google.es/books?id=LVRFAAAAYAAJ>

AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas: Word and phantasm in Western Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

– *¿Qué es un dispositivo? Seguido de “El amigo” y de “La Iglesia y el Reino”*. Barcelona: Anagrama, 2015.

ÁLVARO, Sebastián; MARTÍNEZ, Eduardo. *El sentimiento de la montaña: doscientos años de soledad*. Madrid: Desnivel, 2002.

ARNALDO, Javier (ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987.

ASHLEY-COOPER Earl of Shaftesbury, Antony. *An inquiry concerning virtue or merit. The Moralists: A Philosophical rhapsody*. 1699. Recuperat de <https://books.google.es/books?id=PS4GAAAQAAJ>

BACH, Steven. *Leni Riefenstahl*. Barcelona: Circe, 2008.

BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*. Ciutat de Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1997.

BALAZS, Béla. *Schriften zum Film vol.2*. Munic: Hanser, 1984.

BALLÓ, Jordi. *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 2000.

BALLÓ, Jordi; BERGALA, Alain (eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Ciutat de Mèxic: Fondo de cultura económica, 1954.

BENAVENTE, Fran; SALVADÓ, Glòria (eds.). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Barcelona: Intermedio, 2013.

CAMPS, Josep; JUBANY, Àngels (eds.). *La muntanya: Antologia de textos*. Barcelona: Edicions 62, 1992.

- CAMUS, Albert. *El mite de Sísif*. Barcelona: Edicions 62, 2009.
- CARRÈRE, Emmanuel. *Werner Herzog*. Paris: Ediling, 1982.
- CARUS, Carl Gustav. *Briefe über Landschaftsmalerei*. Leipzig: Fleischer, 1831.
- CHÔMEI, Kamo no. *Hōjōki. Un relato desde mi choza*. Madrid: Hiperión, 1998.
- CRESPO, Alfonso. *Un cine febril. Herzog y el enigma de Kaspar Hauser*. Sevilla: Metropolisiana, 2008.
- CRONIN, Paul. *Herzog por Herzog*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014.
- CROOKES, William. Dissertació com a President de la Society for Psychical Research (29 de gener de 1897) publicada a *Proceedings of the Society for Psychical Research, vol. XII*. Londres: Society for Psychical Research, 1897.
- DE LA CRUZ, San Juan. *Subida del Monte Carmelo*. Madrid: San Pablo, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 2014.
- *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós, 2014.
- *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.
- DENNIS, John. *Miscellanies in verse and prose*. 1693. Recuperat de <https://books.google.es/books?id=CENDAQAAMAAJ>
- DUCH, Lluís. *Antropologia de la religió*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- EISNER, Lotte H. *La pantalla diabólica*. Madrid: Cátedra, 1996.
- ELDUQUE, Albert. *Figures i mirades del salvatge en el cinema de Werner Herzog*. Treball del Màster en Estudis del Cinema i l'Audiovisual contemporanis. Universitat Pompeu Fabra, 2009.
- ELSAESSER, Thomas. *New German Cinema. A History*. Hong Kong: BFI, 1989.
- *Weimar cinema and after. Germany's historical imaginary*. Londres: Routledge, 2000.
- FERRER Gràcia, Joan (ed.). *De Tales a Demòcrit. El pensament presocràtic: Fragments i testimonis*. Girona: Ela Geminada, 2011.
- FERNANDEZ Cuenca, Carlos. *El cine alemán*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1961.
- FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad: cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002.
- FORMOSA, Feliu (ed.). *Poesia alemanya contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- GABREA, Radu. *Herzog et la mystique rhénane*. Lausanne: L'age d'homme, 1986.
- GUIMERÀ, Àngel. *Terra Baixa*. Barcelona: Edicions 62, 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust. Eine Tragödie*. Munic: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- *Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- *Howards Ehrengedächtnis*. Recuperat de <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Gedichte>
- GONZÁLEZ Linaje, M^a Teresa. *La pintura de paisaje. Del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2005.
- GROS, Frédéric. *Andar: una filosofía*. Madrid: Taurus, 2014.
- HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan. *Cinema and landscape*. Bristol: Intellect, 2010.
- HERZOG, Werner. *Del caminar sobre hielo*. Madrid: Gallo Nero, 2015.
- *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books, 2012.
- HIGUERAS, Rubén (coord.). *Werner Herzog: Espejismos de sueños olvidados*. Santander: Shangrila, 2015.

- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Salamanca: Alianza, 1996.
- HUBERT, Henry; MAUSS, Marcel. *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*. Barcelona: Icària; Institut Català d'Antropologia, 1995.
- KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Barcelona: Alianza, 2015.
- KIERKEGAARD, Søren. *Temor y temblor*. Madrid: Tecnos, 1987
- KLUGE, Alexander. *El hueco que deja el diablo*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995.
- LAVATER, Johann Caspar. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe: eine Auswahl*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1984.
- LONGINO, Dioniso. *Del Sublime*. Madrid: Gredos, 1979.
- LOSILLA, Carlos. "El hombre de los pies desnudos". A *Cahiers du Cinéma España*, núm. 30, Gener del 2010.
- MONTERDE, José Enrique; LOSILLA, Carlos. *Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán (1962-1982)*. Valencia, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza, 2015.
- NOVALIS. *Fragments*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- *Heinrich von Ofterdingen*. 1802. Recuperat de <http://gutenberg.spiegel.de/buch/heinrich-von-ofterdingen-5235/1>
- OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 2012.
- OVIDI Nasó. *Les metamorfosis*. Barcelona: Edicions 62, 2009.
- PETRARCA, Francesco. *La ascensión al Mount Ventoux*. Vitòria: Atrium, 2002.
- PEREJAUME. *Oïsme: una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer*. Barcelona: Proa, 1998.
- PRAGER, Brad. *The cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. Londres; Nova York: Wallflower Press, 2007.
- RAHNER, Karl. *Escritos de teología, vol. II*. Madrid: Taurus, 1967.
- RENTSCHLER, Eric. *The Use and Abuse of Cinema. German legacies from the Weimar Era to the Present*. Columba University Press, 2015.
- ROSSÉS, Montserrat. *Nuevo cine alemán*. Madrid: Ediciones JC, 1991.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán. 1918-1933*. Madrid: Verdoux, 1990.
- SHELLING, Friedrich. *La relación del arte con la naturaleza*. Madrid: Globus, 2014
- SCHILLER, Friedrich. *Die Braut von Messina*. Recuperat de <http://www.gutenberg.org/ebooks/6793>
- *Über das Erhabene*. Recuperat de gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-das-erhabene-3301/1
- SCHMIED, Wieland. *Caspar David Friedrich*. Nova York: Harry N. Abrams, 1995.
- SIGUAN Boehmer, Marisa (coord.). *Romanticismo / Romanticismos*. Barcelona: PPU, 1988.
- SONTAG, Susan. "Fascinating Fascism". *The New York Review of books*. 6 de Febrer de 1975.
- STEINER, George. *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul, 2001.

- TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.). *Contracampo: Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra, 2007.
- THOREAU, Henry David. *Walden*. Madrid: Errata Naturae, 2013.
- VERDAGUER, Jacint. *Canigó*. Barcelona: Proa, 2004.
- *Montserrat: llegendari, cançons, odes*. Barcelona: Edicions de 1984, 2003.
- VV.AA. *The birth of film genres*. Udine: Università degli Studi di Udine, 1998.
- WEINRICHTER, Antonio. *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Ocho y medio, 2007.
- ŽIŽEK, Slavoj. *En defensa de las causas perdidas*. Madrid: Akal, 2011.

Obres artístiques

- Autor desconegut (cultura d'Unetice). *Disc de Nebra*. 1600 aC. Placa de bronze.
- CARUS, Carl Gustav. *Ruine Eldena mit Hütte bei Greifswald im Mondschein* [Runes d'Eldena a Griefswald amb cabanya a la llum de la lluna]. 1820. Pintura.
- *Tintern Abbey* [Abadia de Tintern]. Data desconeguda. Pintura.
- DÜRER, Albrecht. *Melencolia I* [Melancolia I]. 1514. Gravat.
- FRIEDRICH, Caspar David. *Ruine Eldena mit Begräbnis* [Runes d'Eldena amb enterrament]. 1802-1803. Gravat.
- *Winter – Nacht – Alter und Tod* [Hivern, nit, vellesa i mort]. 1803. Gravat.
- *Mönch im Schnee* [Monjo a la neu]. 1808. Pintura.
- *Der Mönch am Meer* [El monjo al mar]. 1809. Pintura.
- *Abtei im Eichwald* [Abadia a Eichwald]. 1809-1810. Pintura.
- *Klosterfriedhof im Schnee* [Cementiri de monestir a la neu]. 1818-1819. Pintura.
- *Der Chasseur im Walde* [El caçador als boscos]. 1814. Pintura.
- *Zwei Männer am Meer* [Dos homes al mar]. 1817. Pintura.
- *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [El viatjant sobre un mar de boira]. 1817-1818. Pintura.
- *Kreidefelsen auf Rügen* [Penya-segats de guix a Rügen]. 1818. Pintura.
- *Frau vor untergehender Sonne* [Dona vora el sol ponent]. 1818-1820. Pintura.
- *Auf dem Segelboot* [Des del veler]. 1819. Pintura.
- *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* [Dos homes contemplant la lluna]. 1819-1820. Pintura.
- *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* [Les germanes al terrat al port]. 1820. Pintura.
- *Mondaufgang am Meer* [Sortida de la lluna al mar]. 1822. Pintura.
- *Frau am Fenster* [Dona a la finestra]. 1822. Pintura.
- *Der Eismeer* [El mar de gel]. 1823-1824. Pintura.
- *Ostermorgen* [Matí de Pasqua]. 1828-1835. Pintura.
- *Abendlandschaft mit zwei Männern* [Paisatge de tarda amb dos homes]. 1830-1835. Pintura.
- LOUTHERBOURG, Philip James de. *An Avalanche in the Alps* [Una esllavissada als Alps]. 1803. Pintura.

- *Felsenlandschaft im Elbsandsteingebirge* [Paisatge rocós a les muntanyes d'arenisca de l'Elba]. 1822-1823. Pintura.
- OEHME, Ernst Ferdinand. *Dom im Winter* [Catedral a l'hivern]. 1821. Pintura.
- *Prozession im Nebel* [Processó en la boira]. 1828. Pintura.
- RAFAEL. *Scuola di Atene* [L'escola d'Atenes]. 1509-1510. Pintura.
- TURNER, Joseph Malord William. *Fall of an avalanche in the Grisons* [Caiguda d'una esllavissada als Grisons]. 1810. Pintura.
- *Snowstorm: Hannibal and his army crossing the Alps* [Tempesta de neu: Hannibal i el seu exèrcit creuant els Alps]. 1812. Pintura.

Aquest treball ha estat redactat en part gràcies a una beca d'Assistent a la Docència atorgada per la pròpia universitat; agraeixo, doncs, al Departament de Comunicació la inestimable ajuda i la seva important tasca de suport als estudiants. No per obvi menys indispensable és l'agraïment a tot el que representen les biblioteques a casa nostra; del fons M. Alois Haas al Dipòsit de les Aigües al lletradíssim soterrani del CRAI de Poblenou, de la modesta secció de cinema de la Biblioteca Pompeu Fabra de Mataró a la indispensable Filmoteca, passant pel meravellós espai de Casa Àsia al recinte modernista de Sant Pau. Quin goig haver-se perdut pels seus fons, quin goig haver-hi escrit en silenci!