

## LOS RELIEVES DEL TIEMPO. LA CUEVA DE LOS SUEÑOS OLVIDADOS (CAVE OF FORGOTTEN DREAMS, WERNER HERZOG, 2010)

Por Albert ELDUQUE

### Abstract

This article focuses on *Cave of Forgotten Dreams* (2010), one of the last documentary features by Werner Herzog. In this movie the German filmmaker travels to Southern France with an order from French Culture Ministry: to film the cave paintings in Chauvet. Starting with the contrast between the stylized travellings and the brusqueness of some documentary images, the text explores how in this film hallucinatory shots, which are a Herzog trademark, are produced thanks to technology. The main resource used is the 3-D; its main purpose is not to increase the depth of field, but to restore the cave's relief and make it sensible in the screen. Finally, the article leads with the historical implications of this images and the movie itself: just as the paintings from different times are superimposed on the rock, when they are filmed in 3-D a new historical stratus is created.

### Resumen

Este artículo aborda *La cueva de los sueños olvidados* (2010), uno de los últimos documentales de Werner Herzog. En esta película el cineasta alemán viaja al sur de Francia con un encargo del Ministerio de Cultura francés: filmar las pinturas rupestres de Chauvet. Partiendo del contraste entre los *travellings* estilizados y la brusquedad de ciertas imágenes documentales, el texto explora cómo en este filme los planos alucinatorios, habituales en el cine de Herzog, son producidas gracias a la tecnología. El principal recurso usado es el 3-D, con el cual no se busca tanto ampliar la profundidad de campo como restituir el relieve de la cueva y hacerlo sensible en la pantalla. Por último, el artículo aborda las implicaciones históricas de estas imágenes y de la película: tal como las pinturas de distintas épocas se superponen sobre la roca, cuando se filman en 3-D se crea un nuevo estrato histórico.

**Palabras clave:** *La cueva de los sueños olvidados*, Werner Herzog, 3-D, documental

**Keywords:** *Cave of Forgotten Dreams*, Werner Herzog, 3-D, documentary

\* \* \*

La primera imagen de *La cueva de los sueños olvidados*, el último documental de Werner Herzog estrenado en la cartelera española, es un avance fluido entre unos viñedos secos, a principios de primavera. La cámara se arrastra por encima de los hierbajos en un arrastre elegante, estilizado, hipnótico, que no camina sino que se desliza, que no pisa la tierra sino que vuela sobre ella. El recorrido que sigue es el del camino trazado por la plantación, obediente, hasta que la cámara se eleva para mostrar el río Ardèche y los acantilados que lo presiden. A estas alturas la voz narradora de

Herzog ya se ha unido a los cantos corales que sonaban desde el inicio, a esa música religiosa que insufla movimiento y transcendencia a las imágenes del cineasta alemán.

Con su inglés teutón y su gran capacidad narrativa (y fabuladora), Herzog nos sitúa en el espacio, el sur de Francia, y nos cuenta una historia, la de los descubridores de las pinturas rupestres de la cueva de Chauvet, en 1994. La primera imagen de la película es sucedida por otro plano aéreo, que recorre un camino abierto en la roca para, a continuación, elevarse hasta la cima de la montaña; entretanto, la voz de Herzog habla del recorrido de aquellos exploradores. Un recorrido que él y su cámara reviven desde las alturas, ya sea con el poder del narrador o con las imágenes aéreas.



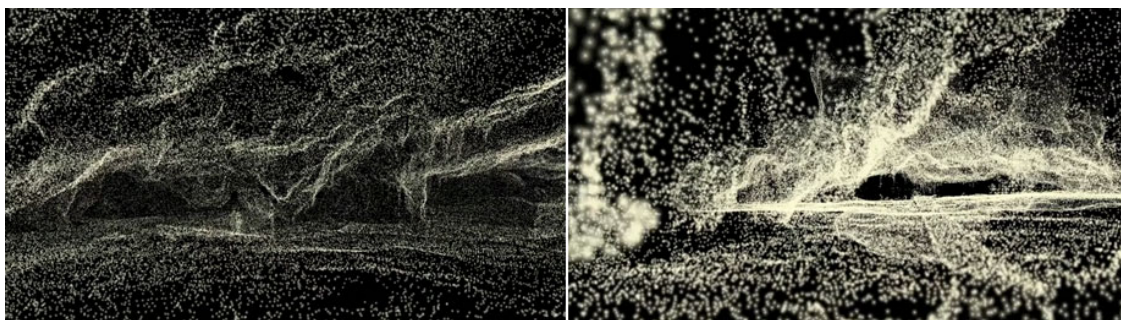
Volveremos a ver un trayecto parecido unos minutos después, cuando la cámara se sitúe en el interior de un coche en la carretera y la voz de Herzog narre el encargo recibido por el Ministerio de Cultura francés: filmar las pinturas rupestres del interior de la montaña, vetadas a las filmaciones desde su descubrimiento. Al bajar del vehículo, la cámara acompañará a un grupo de científicos en su recorrido hasta la cueva. El movimiento deslizante de las primeras imágenes de la película, recuperado en aquellas filmadas desde el interior del coche, ha desaparecido: ahora la cámara tiembla, anda con sus protagonistas, se para a mirar con ellos las irregularidades de la tierra de los viñedos. Incluso juega, girando la imagen 180 grados en medio del camino. La voz narradora, conductora, directora de Herzog no se ha parado, pero las imágenes han perdido su carácter estilizado, sofisticado, y recuerdan más bien al cansancio y el desgaste de la expedición en la primera secuencia de *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972).



El contraste entre ambas aproximaciones, una aérea, evocadora, del pasado, y la otra terrena, documental, del presente, establece una posible entrada a la cueva y, por tanto, a la película de Herzog. Una contradicción aparente entre hipnosis y materialidad en bruto, entre tránsito y cuerpo cansado, que recorre todo el cine de Herzog y que Alfonso Crespo resume en una dialéctica de contrarios entre el sobre-tratamiento y el

descuido: a un lado, los formatos hinchados y las imágenes abstractas; al otro, la huella de lo real.<sup>1</sup> A partir de ello analiza *El enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974)*, contraponiendo las narraciones delirantes del protagonista con las imágenes en bruto de su cuerpo. Las primeras se representan con paisajes delirantes, filmados en Birmania, Irlanda y el Sáhara en formatos distintos a los 35 mm del filme, con un *flicker* notable que las torna nacientes y moribundas, siempre apareciendo y siempre a punto de fugarse, plenamente evanescentes. Las segundas recogen el impacto real de las heridas, del cuerpo maltratado del expósito, sometido a unas reglas sociales que lo esclavizan. Tal como resigue Crespo en su análisis, las imágenes de los paisajes se configuran como un lenguaje cinematográfico alternativo, “un discurso salvaje y alucinado”<sup>2</sup>. Unas imágenes que plasman, literalmente, aquella voluntad de Herzog de buscar imágenes nunca vistas, o, en cualquier caso, de mostrarlas como si fueran vistas por primera vez. Las alucinaciones de Kaspar, sueños olvidados de la civilización, salen, gracias a sus relatos, fuera de la cueva donde él siempre estuvo encerrado.

Está claro que, con su documental sobre las pinturas rupestres de la cueva de Chauvet, Herzog continúa persiguiendo el mismo objetivo que esa película: presentar imágenes nunca vistas, nuevas, buscando, gracias al formato, al artificio, la restitución de una experiencia primordial y táctil. En esta ocasión, el mecanismo escogido no han sido los 8 mm, como en las imágenes de Birmania, ni tampoco el incesante parpadeo; tampoco la apertura desde negro de unas imágenes evanescentes, como sí que pasaba en el arranque de *El país del silencio y la oscuridad (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1970)*, donde tras la pantalla negra aparecían los recuerdos visuales de una mujer sorda y ciega. En este caso, el formato del delirio no ha ido hacia lo rústico, lo burdo, hacia los formatos considerados menores o la sencillez de la imagen negra, sino más bien hacia la virtualidad de la tecnología, gracias al subrayado de las tres dimensiones. Aquí la captura del movimiento del mundo, algo que Herzog lleva haciendo desde hace cincuenta años (el girar de los molinos, el esparcimiento de una densa niebla, los espasmos de una gallina), se conjuga con la sofisticación tecnológica, al servicio de la evocación. Sólo hay que pensar en la imagen virtual de la cueva de Chauvet, construida con puntos blancos sobre un fondo negro, descomponiendo el mundo en puntos detectables: es la inversión de la imaginación de las constelaciones, de aquellas estrellas de la noche donde antaño la fabulación tejió figuras. Ahora los puntos son el resultado de una empresa científica, matemática. Sin embargo, aunque Herzog los compare, jocosamente, con los datos anodinos de una guía telefónica, la imagen que recorre estos puntos se inscribe en los delirios visuales que caracterizan todo su cine.



<sup>1</sup> CRESPO, Alfonso: *Un cine febril: Herzog y El enigma de Kaspar Hauser*, Sevilla: Metropolisiana, 2008, p. 52.

<sup>2</sup> *Ídem*, p. 56.

En los últimos años de su carrera, la actitud de Herzog hacia la ciencia se ha distanciado de las cáscaras aeronáuticas y los páramos apocalípticos de anteriores filmes. También de la ridiculización de médicos, científicos y escritores. En obras como *The Wild Blue Yonder* (2005) o *Encuentros en el fin del mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007) se ha reconciliado con físicos y biólogos, extrayendo su poesía mística de neutrinos, gráficos computerizados o figuras de un microscopio. En la misma estela se sitúan las imágenes en tres dimensiones de *La cueva de los sueños olvidados*, sorbiendo de la exactitud científica y el rigor técnico aquellas ideas sublimes que Herzog busca plasmar en imágenes: en este caso, la identificación de la pantalla de cine con la pared pintada de la cueva, recreando los suaves relieves de la roca gracias al 3-D. Son éstos, sin duda, los grandes momentos de la película: figuras de bisontes, caballos, rinocerontes, acomodadas en una superficie que sobresale, y que la cámara acaricia con sus movimientos. No sentimos aquí las dudas que a veces nos despierta este formato, cuando su creación de las distancias no resulta satisfactoria; por ejemplo, esta es la experiencia que tuvimos con la reciente *Pina* (Wim Wenders, 2011). *La cueva de los sueños olvidados* busca adentrarnos en la caverna, sin duda, pero su baza no es la profundidad, la fusión de sala y cine que el 3-D con frecuencia busca. Sus mejores imágenes, en cambio, son las que mantienen el formato en la pantalla, las que retienen sus fuerzas centrífugas (los objetos que salen y vuelan a nuestro alrededor en muchos filmes) para moldear suavemente el rectángulo de los sueños. La diferencia, en otras palabras, entre crear un grupo escultórico o un mosaico en relieve.



Herzog, además, ve en estas formas el aliento del protocine, la búsqueda de la ilusión del movimiento, plasmada en las ocho patas de un bisonte o un rinoceronte de cuernos multiplicados<sup>3</sup>. Un templo cuyas luces y sombras pestañean sobre las figuras, como la luz de las linternas, siempre móviles, que alumbran los trazos sobre la pared. La cueva de Chauvet se convierte en una sala de cine, con Fred Astaire incluido (Herzog siempre ha dicho que es uno de sus grandes referentes, junto al cine de kung fu, el porno y ciertos directores como Buñuel y Kurosawa<sup>4</sup>), y la pared de piedra en una pantalla en 3-D. Es así como este santuario recoge la superposición de distintas capas históricas. En uno de sus múltiples comentarios fascinados, repletos de cifras astronómicas (como si se hubiera apropiado del lenguaje bíblico de las profecías de Lope de Aguirre), Herzog señala que dos dibujos superpuestos pueden haber sido hechos con casi 5.000 años de diferencia, aunque a nosotros nos parezcan coetáneos. La filmación de las pinturas sería, pues, un nuevo dibujo, una nueva imagen que se pisa con las viejas, que se armoniza con ellas con un salto histórico. No hay aquí los contrastes burlones entre los ancestros y nuestro mundo contemporáneo que se

<sup>3</sup> Las genealogías entre estas obras y piezas artísticas del siglo XX ha sido apuntada por Enrique Aguilar en [Festival de Cinema d'Autor de Barcelona \(08/05/2011\)](#), *Contrapicado*, mayo 2011.

<sup>4</sup> CRONIN, Paul: [Herzog on Herzog](#), London: Faber and Faber, 2002, p. 138.

diseminan en varias escenas del documental, como cuando se comparan las Venus prehistóricas y *Los vigilantes de la playa* (*Baywatch*, 1989-2001), el olor de la cueva y el experto en perfumes, la flauta de hueso y el himno nacional de los Estados Unidos. En las paredes de la cueva, las capas temporales se acomodan y se fusionan plácidamente. Sin embargo en todos los casos el interrogante es el mismo: ¿cómo restituir la espiritualidad de los antiguos en nuestro mundo? ¿qué queda en nosotros de sus formas de vida? ¿cómo lidiar con ello mediante la técnica?

Y, por último, ¿dónde encontrar, en nuestro presente, las formas sagradas de estos animales? A ello parece responder el excéntrico epílogo de los cocodrilos blancos. Si a lo largo de la película se ha tratado de reanimar a los animales del pasado, rescatando con las imágenes los sueños olvidados, aquí se plantea cuáles serán los animales del futuro, los sueños que empiezan a hacerse realidad. Hay en la postura de Herzog algo de alegato ecologista, pero también, y sobre todo, la fascinación por unas formas nunca vistas, que no remiten a nuestro pasado sino al presente y al porvenir, que no nacen de viejas técnicas sino de la trastienda de nuestra tecnología. La mirada de estos cocodrilos a un abismo temporal podría ser la nuestra cuando contemplamos las pinturas de la cueva de Chauvet, nos dice Herzog. Y así lo sugieren las últimas imágenes del filme: un plano cercano del animal, de morro blanco y ojos rojos, y, después, la mano impresa en la pared, donde van a aparecer los créditos. El encuentro de ambas imágenes no sólo propone un nuevo punto de vista sobre las pinturas rupestres, sino que además, y sobre todo, marca una distancia, recordándonos lo lejos que también nosotros estamos de ellas, pese a que, a lo largo de hora y media, el 3-D haya obrado milagros.



ALBERT ELDUQUE es Doctor en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra (2013). Sus principales líneas de investigación son el cine moderno europeo y brasileño. Forma parte del Grupo de Investigación *CINEMA* de la UPF y coeditor de la revista *Contrapicado*.