

El devenir animal en el cine documental. *La cueva de los sueños olvidados* (2010) de Werner Herzog

Becoming Animal in Documentary Film.
Werner Herzog's *Cave of Forgotten Dreams* (2010)

Paulina Faba
Universidad de Chile
paulinafaba@uchile.cl¹

Juan Carlos Skewes
Universidad Alberto Hurtado
jskewes@uahurtado.cl

Bárbara Bustos
Universidad Alberto Hurtado
bbustos@uahurtado.cl

Enviado: 15 junio 2022 | **Aceptado:** 10 noviembre 2023

Resumen

¿Cómo problematiza el cine la relación humano-animal? Este artículo desarrolla esta pregunta a través del análisis de la película *La cueva de los sueños olvidados* (2010). En este filme, el cineasta alemán Werner Herzog (1942-) se interna en uno de los descubrimientos más fascinantes de todos los tiempos: el del arte rupestre de la cueva de Chauvet (30.000 a 32.000 AP). El texto propone que, por medio del involucramiento físico del público espectador, del foco en los afectos y del entrelazamiento de la realidad y la ficción, el documental desarrolla un campo de intensidades que permite vislumbrar un devenir animal a través del cine.

Palabras clave: Herzog, documental, Chauvet, devenir animal.

Abstract

How does film problematize the human-animal relationship? This article develops this question by analysing the film *Cave of Forgotten Dreams* (2010). In this film, German filmmaker Werner Herzog (1942-) delves into one of the most fascinating discoveries of all time: the art of the Chauvet Cave (30.000 to 32.000 BP). The text proposes that, through the physical involvement of the viewing public, the focus on affect and the intertwining of reality and fiction, the documentary develops a field of intensities that allows us to glimpse a becoming animal through film.

Keywords: Herzog, documentary, Chauvet, becoming animal

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto Fondecyt Regular - ANID n° 1211877.

Introducción

«No hay reino, ni de hombre ni de bestia, sólo pueden ser pasajes, soberanías sigilosas, oportunidades, filtraciones, encuentros».

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY 12

¿De qué manera el cine documental problematiza la dicotomía humano-animal? ¿Cuáles son los recursos cinematográficos que utiliza para desarrollar dicho problema? Este artículo profundiza en estas preguntas a partir del análisis de *La cueva de los sueños olvidados* (2010) de Werner Herzog (1942-). Este cineasta ha problematizado la relación humano-animal en casi todos sus documentales, entre los que destacan *Land of Silence and Darkness* (1971), *Grizzly Man* (2005) y *Encounters at the End of the World* (2007). El estudio de estos filmes muestra que el trabajo de Herzog se sale de la tradición canónica del documental, al focalizarse en las trayectorias de afectación que comprende la relación humano-animal y desarrollar formas inéditas de entrelazamiento entre lo virtual y lo real.

A partir del análisis de los recursos visuales y sonoros, así como del examen de los antecedentes de la filmación y de los discursos e ideas que sustentaron la realización de *La cueva de los sueños olvidados*, este artículo se propone explorar cómo el documental desarrolla un campo de intensidades que nos invita a problematizar la dicotomía humano-animal a través del cine. Por medio de la focalización en los distintos testimonios del equipo de especialistas que estudia la cueva, así como en las sensaciones y la experiencia que el entorno del río Ardèche produce, el filme se introduce en el universo de los deseos e interrogantes planteadas por el arte de Chauvet, cuyas trayectorias de sentido se han perdido en la oscuridad del tiempo.

Al involucrar físicamente al público espectador en la exploración de las imágenes de la cueva y borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, el documental desmantela las formas convencionales de percepción y comprensión de la relación humano-animal. En este marco, los aportes de la filosofía de Gilles Deleuze (Deleuze y Guattari, *What is Philosophy?*) sobre el devenir animal y la relación entre lo actual y lo virtual son enriquecedoras, pues insisten en la superación de lo humano, a partir del advenimiento de una nueva sensibilidad.

Por medio del estudio de los elementos retóricos y visuales del documental, este artículo profundiza en el concepto de devenir animal y la teoría de los afectos desarrollada por Deleuze (Deleuze y Guattari, *What is Philosophy?*). La exploración del «devenir animal» nos permite ir más allá de la dicotomía humano-no humano, pues dirige el análisis a la producción cinematográfica de intensidades. La intensidad no puede explorarse a través de la lógica de la representación pues no es algo que adquiera una forma fija, sino que se trata de un proceso. La intensidad fluye y, sin anclarse por completo en los cuerpos, los transita y los afecta de manera de dejar una huella.

Con el propósito de profundizar en las formas en las que el cine problematiza la relación humano-animal y las maneras en que pone en relación imágenes, discursos y afectos que interpelan e involucran el cuerpo del observador, primero revisamos la trayectoria documental de Herzog y las ideas que sustentan la redefinición de dicho género cinematográfico. Luego examinamos el concepto de devenir animal en la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari (*What is Philosophy?*) y profundizaremos en las condiciones específicas de filmación de Chauvet, para finalmente realizar un análisis de las imágenes y los discursos que produce la película, en función de explorar la idea del documental como un devenir animal en el cine.

Cruzar fronteras. Aportes del devenir animal y el cine a la crítica al pensamiento dicotómico

Los planteamientos de Deleuze y Guattari han nutrido las filosofías de lo poshumano desde distintas disciplinas que han buscado problematizar los binomios naturaleza-cultura, humano-animal y humano y no-humano. La invitación devenida tanto de las reflexiones posnaturales (Escobar), como de la mirada poshumana desarrollada por Braidotti es desmontar una pieza central del ideario moderno: la separación entre naturaleza y cultura. Sea que haya mucha historia [humana] en la «naturaleza», o, más estrictamente, en lo no-humano, sea que se postule un continuo entre uno y otro término, a lo que nos enfrentamos es a una realidad que se constituye a partir de la dispersión de materialidades que, histórica y contextualmente, cobran fisonomías peculiares –como, por ejemplo, la de estar separadas las unas de las otras–. Subyacen a estas construcciones procesos de simpoiesis, esto es, sistemas de producción colectiva carentes de límites espaciales o temporales autodefinidos. En ellos, fragmentos se distribuyen entre componentes que no reconocen unidades constitutivas, quedando, pues, abiertos a continuas transformaciones (Haraway). La relación entre lo humano y lo no-humano se establece, en consecuencia, a partir de la inflexión que permite, desde una perspectiva particular e históricamente situada aproximarse a los procesos vitales, a la vitalidad del mundo en términos de Jane Bennet.

En su libro *Devenir animal. Una cosmología terrestre* (2022), David Abram, ecólogo y filósofo, plantea la necesidad de abrir una nueva reciprocidad entre el animal humano y la tierra animada, en respuesta a lo que sería un cierto malestar con visiones antropocentradas que desconocen que el espacio de la cultura humana no es más que un subconjunto dentro de un conjunto mayor y, en este sentido, es posible plantear que el mundo humano está necesariamente sostenido, rodeado e impregnado por un «mundo más que humano». Esto implica pensarnos como una amplia comunidad de vida extensa que incluye a los humanos y sus culturas, pero que les sobrepasa. «Estamos nosotros y los demás animales, al igual que los líquenes y las rocas talladas por el río, todos implicados en este mundo íntimo extrañamente infinito» (Abram, «Lecturas»).

Su obra es una invitación a deconstruirnos como humanos. «Prácticamente todas nuestras experiencias nacen entre nosotros y lo que encontramos cuando nos movemos en el mundo» (Abram, «David Abram en primera persona»). Su trabajo de campo junto a los pueblos indígenas del sureste de Asia y las Américas es una de las inspiraciones para el desarrollo de su pensamiento. Parafraseando a Abram, las culturas indígenas siempre han entendido que viven en un mundo donde todo está vivo, todo está despierto, donde la mayoría de las cosas están despiertas de maneras muy distintas a la nuestra. Para vivir en tal mundo es necesario negociar relaciones con todas las cosas, con las distintas animalidades y sensibilidades que pueblan el mundo, con las montañas, con los ríos, con las nutrias, con los bosques, practicando con todos los aspectos del entorno. Vivir en tal mundo, requiere devenir animal, esto es, volvernos completamente humanos, lo que, a su vez, requiere volvernos animales, promulgando la participación recíproca de nuestros cuerpos animales en el cosmos terrenal. (Mickey).

Teniendo en cuenta estos antecedentes ¿Cómo pensar la problematización de la dicotomía humano-animal a través del cine? Y, ¿cómo pensarla en la relación entre el cine y el arte paleolítico? Para desarrollar estas preguntas consideramos necesario profundizar en el potencial del concepto del devenir animal y su eventual diálogo con las formas de operar del cine de Herzog.

El devenir animal recorre toda la última obra –*Mil mesetas*– de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Más que la forma de designación de algo, el concepto «animal» en Deleuze y Guattari constituye una manera de atraer la mirada a un problema: ¿Cuál es el significado de un futuro animal, si admitimos que el humano también es un animal? ¿Podemos convertirnos en lo que ya somos? En resumen, ¿cuál podría ser el sentido de la palabra «animal»? Algunas pistas a estas interrogantes las encontramos en el libro *Franz Kafka. Pour une littérature mineure* (1975).

En la literatura de Kafka, el animal se presenta como aquel «otro» totalmente desconocido. El animal encarna lo impensable que reconocemos dentro de nosotros, la diferencia dentro del yo que no puede ser expresada a través de los regímenes de significación de lo humano. En este sentido, Deleuze y Guattari muestran cómo, en la obra de Kafka, el devenir animal es agenciado de manera a huir las determinaciones de lo humano, tales como las relaciones familiares y sociales. En la literatura de Kafka, cualquier intento de determinación categorial entre lo animal y lo humano constituye un intento fallido. Los «ejemplos» de devenir-animal de Deleuze y Guattari no ejemplifican nada animal *per se* (ni de un individuo ni de una especie), sino aprehensiones humanas de afectos de animalidad o intensidades despojadas de modos de percepción antropocéntricos humanos.

En su larga trayectoria como cineasta y desde los inicios de su carrera, Herzog se ha preocupado por las formas de afectación humano-animal, invitándonos constantemente a traspasar el umbral que entiende lo animal como lo opuesto de lo humano. Si bien en *Grizzly Man* Herzog piensa que la naturaleza no está regida por la armonía, sino más bien por el caos, la hostilidad y el crimen, la aventura de abandonar los confines de su

humanidad y afincarse en el mundo de los osos a través del documental da cuenta de un proceso de búsqueda de un encuentro primordial que, al concretarse, termina por cruzar una frontera invisible (Kover y Leuven).

Pero es fundamentalmente el silencio y la atención a los sentidos –que potencia el cine-documental de Herzog– lo que le permite des-hacerse de la frontera interna e invisible que se interpone entre humanos y no-humanos. Para Deleuze el cine permite abrir el pensamiento filosófico a una forma de pensamiento «maquínico» que incorpora al cuerpo y a las sensaciones. En sus estudios sobre cine materializados en los libros *La imagen-tiempo* (1983) y *La imagen-movimiento* (1985), el filósofo francés explora cómo este medio opera como movimiento, afecto, modulación en proceso y dinámica en un plano de inmanencia que nos obliga a pensar más allá de lo representacional. En este marco, el devenir animal no solo implica el cruce del umbral del pensamiento dicotómico, también encarna la exploración del operar de un pensamiento «maquínico» basado en las intensidades. Se trata de «alcanzar un continuo de intensidades que solo tienen valor en sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras donde todas las formas se deshacen, al igual que todos los significados, significantes y significados, en beneficio de una materia no formada de flujo desterritorializado, de signos no significantes».² (Deleuze y Guattari, *Mille plateaux* 13).

Los filmes de Herzog destacan por la necesidad de experimentar lo no representable y las intensidades, a escuchar lo no oído, a oler lo oculto; a atender al crepitar de los tallos en su floración, a lo escalofriante, a lo inolvidable, al devenir diario de la vida. Es el crepitar de esta vida, caótica, desordenada, impensable, lo que permite constituir la comunidad de lo viviente. Sus películas escogen este devenir diario de lo viviente en su relación con los afectos, pasiones y sueños de los personajes que protagonizan sus filmes. A partir de esta trayectoria se perfila una visión particular del documental, ya no como un simple medio de registro de lo viviente, sino como una puesta en relación del crepitar cotidiano de la vida con los sueños, deseos y pasiones que lo atraviesan. Herzog problematiza la relación humano-animal, desde el desarrollo de un vínculo inédito entre la realidad y la ficción, y entre la experiencia del presente y los deseos y sueños futuros de los personajes que aparecen en sus filmes. Para profundizar en el devenir animal en el cine documental, es necesario entonces explorar las formas en que Herzog pone en circulación los afectos, atendiendo a la concepción particular del documental que este busca desarrollar.

2 Traducción propia.

En búsqueda de una verdad extática

«It is not only my dreams. My belief is that
These dreams are yours as well. And the only
Distinction between me and you, it's that I can
Articulate them. And that is what poetry, painting,
literature or filmmaking is all about.

Is as simple as that».

WERNER HERZOG EN *BURDEN OF DREAMS* (1982)

Desde mediados de la década de 1950 y hasta pasado el año 1970, el cine documental predominante buscó expresar los detalles más íntimos de la experiencia cotidiana, como forma de acercamiento a una verdad. Uno de los ejemplos más relevantes de esta tendencia es la aparición del llamado *cinéma vérité* (cine de realidad) en Francia con Jean Rouch (1917-2004) y del *direct cinema* (cine directo), en Estados Unidos y Reino Unido, entre cuyos representantes están Robert Drew (1924-2014) y Richard Leacock (1921-2011).

El desarrollo del *cinéma vérité* en Francia y Estados Unidos es importante pues implicó el planteamiento de la discusión acerca de qué puede constituir una verdad en el cine y cómo este medio debería abordarla. En un documento denominado la *Declaración de Minnesota* (1999), Herzog realiza una crítica a la vertiente del *cinéma vérité* desarrollada en Estados Unidos, argumentando que sus principales exponentes conciben el rol del documental como una constatación de hechos carentes de profundidad. Para el cineasta, la noción de documental debe tomarse con cuidado, pues la idea de la verdad es elusiva y solo puede ser alcanzada a través del desarrollo de los afectos, es decir, a partir de la fabricación, la imaginación y la estilización (Herzog, *Minnesota Declaration*).

En palabras del cineasta:

Debemos preguntarnos sobre la realidad: ¿qué importancia tiene, realmente? Y, ¿qué importancia tiene, realmente, lo fáctico? Por supuesto, no podemos prescindir de lo factual; tiene poder normativo. Pero nunca puede darnos el tipo de iluminación, el destello extático, del que emerge la verdad. Si sólo los hechos en los que se fija el llamado *cinéma vérité* tuvieran importancia, entonces se podría argumentar que la *vérité* –la verdad– en su máxima concentración debe residir en la guía telefónica, en sus cientos de miles de entradas que son todas factualmente correctas y, por tanto, corresponden a la realidad. Si llamáramos a todas las personas que figuran en la guía telefónica con el nombre «Schmidt», cientos de ellas confirmarían que se llaman Schmidt; sí, se llaman Schmidt (Herzog, *On the Absolute*)³

3 Traducción propia.

Esta crítica que realiza Herzog al *cinéma vérité* ha sido acogida por diversos documentalistas de distintas partes del mundo. Desde el desarrollo del nuevo cine alemán entre 1970 y 1980, y la aparición de películas como *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) en Francia, diversos proyectos cinematográficos se han propuesto poner en escena las manipulaciones emocionales del documental para deconstruir sus convenciones e interrogar sus propias formas de inversión en la aproximación a una realidad (Rabinowitz). Nichols (*Introduction to Documentary*) describe estos cambios en las formas de pensar y hacer documentales como un giro performativo, en el sentido de que hay una deriva clara del carácter referencial que reproducen los documentales canónicos a una exploración de los afectos y un involucramiento mayor del observador.

Para Herzog (*On the Absolute*) el problema de la verdad no reside en la constatación de algo. No porque veamos o escuchemos algo, tiene que ser verdadero. Para aproximarnos y profundizar en una realidad es necesario explorar lo que hay detrás de lo que se presenta ante nuestros ojos como una verdad. Es decir, aquella experiencia que va más allá de la constatación visual o sensorial de algo. Por paradójico que pueda parecer, la manera de acceder a una verdad en el arte está teñida por la experimentación con la realidad y con la necesidad, por lo tanto, de modificarla, de manera de hacer fluir una serie de afectos y sentimientos. El desarrollo de la intensidad de una experiencia constituye un acercamiento genuino a aquello que Herzog define como «verdad extática».

La verdad extática que proclama este cineasta es una verdad interior que solo se alcanza a través de la poesía y el estilo. En palabras de Herzog, «las bellas artes, en la música, en la literatura y en el cine, es posible alcanzar un estrato más profundo de la verdad, una verdad poética, extática, que es misteriosa y que sólo puede captarse con esfuerzo; se alcanza a través de la visión, el estilo y el oficio» (Herzog, *On the Absolute*). Desde el campo de la filosofía, Gilles Deleuze ha reflexionado ampliamente acerca de la relación entre arte y afectos. Para este autor:

Los artistas son los presentadores de los afectos, los inventores y creadores de los afectos. No sólo los crean en su trabajo, sino que nos los dan y nos hacen convertirnos con ellos, nos atraen a su compuesto. Los girasoles de Van Gogh han devenido algo distinto de lo que fueron originalmente, al igual que los cardos de Durero o las mimosas de Bonnard (*What is Philosophy?* 173).

De acuerdo con Deleuze, a partir de la creación y articulación de formas de afectación, los artistas abren posibilidades de devenir animal. En su lectura de la filosofía de Nietzsche (*Nietzsche y la filosofía*), por ejemplo, el autor observa que el arte no niega la vida, sino que constituye su afirmación a través de la superación de lo humano por medio de la selección, la corrección y la intensidad.

En este marco, ¿cómo pensar el cine de Herzog? ¿Qué formas de afectación construye *La cueva de los sueños olvidados* y cuáles son las estrategias que utiliza para construirlas? A continuación, desarrollamos estas preguntas, partiendo por la comprensión de

las condiciones de filmación de la película, para luego pasar a examinar las distintas dimensiones que revelan el despliegue de campos de intensidades. Como veremos, la búsqueda de la verdad extática en los documentales de Herzog permite una nueva sensibilidad que derrumba las fronteras entre lo humano-animal. En la película *La cueva de los sueños olvidados*, esta nueva sensibilidad se basa en la articulación de los sueños de los protagonistas con aquellos que la propia cueva proyecta a través de sus imágenes. A partir de los recursos visuales y retóricos, Herzog pone en marcha una serie de campos de intensidades que buscan confrontar las formas de afectación de la cueva.

Chauvet como campo de intensidades

El interés de Herzog por el arte rupestre del Paleolítico se remonta a un sueño de adolescencia. Cuando tenía doce años, descubrió en el escaparate de una librería, un libro sobre las pinturas de Lascaux que atrajo toda su atención. Tal fue el entusiasmo que le generaron las imágenes del libro que decidió ahorrar durante medio año para comprarlo. De acuerdo con sus palabras, al contemplar el arte de Lascaux, «su estremecimiento» fue tan grande, que nunca se ha sentido «abandonado» por esta sensación (Fotogramas).

En 2010, a través de un contrato inédito que consiguió con el gobierno francés para filmar la cueva de Chauvet por dentro, el sueño de Herzog de sumergirse en las trayectorias de sentido del arte Paleolítico se concretó.⁴ En esa primavera, junto al grupo de científicos liderados por el arqueólogo Jean-Michel Geneste, el equipo de filmación compuesto por un director de fotografía, un sonidista y un asistente entraron a la cueva a grabar el interior del lugar.

El descubrimiento de Chauvet, tal como lo presenta el documental, se manifiesta como un triple hallazgo: aquel realizado por los espeleólogos franceses en 1994, aquel realizado por el propio Herzog para la filmación de la cueva y aquel que nosotros, las y los espectadores, realizamos cuando vemos la película y nos encontramos por primera vez con las impresionantes imágenes de la cueva. El entrelazamiento de estos descubrimientos marca una superposición de puntos de vista, sensaciones y afectos que construye la película como campo de intensidades y multiplicidad de perspectivas.

En efecto, el devenir animal, de acuerdo con Deleuze y Guattari (*Mille plateaux*), se traduce en el despliegue de nudos de intensificación de la mirada, el involucramiento total del cuerpo y las sensaciones que describen la superación de la idea de lo humano.

4 El sitio está cerrado al público general, debido a los daños que provoca la presencia humana en las pinturas y el material arqueológico de la cueva. Durante una reunión con la máxima autoridad del Ministerio de Cultura de ese país, Herzog se ofreció como funcionario de gobierno por un sueldo de un euro para lograr ingresar a Chauvet y hacer la filmación del documental. Como él mismo señaló «tuve mucha suerte porque el ministro de cultura francés, Frédéric Mitterrand, resultó ser un gran admirador de mis películas. Cuando lo conocí, estaba a punto de explicarle mi proyecto cuando me pidió la primera palabra y, durante diez minutos, habló sobre lo profundamente conmovido que había estado con mis películas. Entonces [era] como la niña del cuento de hadas que abre su delantal y las estrellas doradas caen en su regazo» (Wigley 173).

De acuerdo con estos autores, la intensidad es una forma de sensibilidad que se caracteriza por los flujos materiales que afectan a los sujetos de diversas maneras. Estos flujos no están constituidos por cualquier objeto, sino por elementos que evidencian formas de relación particular con los sujetos. Deleuze plantea que, a partir de la relación entre intensidad y dramatización, germinan las ideas que él define como «puntos brillantes que nos atraviesan». Estas ideas «movilizan y comprometen todo nuestro cuerpo», lo transforman, tanto en el proceso de su germinación como de su recepción. En resumen, los campos de intensidades se constituyen a partir de bloques de relación que, en el caso del arte y el cine, involucran perceptos y afectos.

En este sentido, el concepto de lo «animal» implica una invitación a la teorización y a la reflexión crítica de la relacionalidad humano-animal, animado-inanimado, entre otras dicotomías afines. Haciendo eco a la lectura de *La metamorfosis* de Kafka, estos autores subrayan que la metamorfosis es lo contrario a la metáfora, es decir, «no hay sentido propio y sentido figurado, sino distribución de estados» (*Kafka. Pour une littérature mineure* 40). No hay ningún Ser, o al menos ningún Ser que esté separado de los procesos del devenir. Nuestro mundo consiste en momentos de devenir, la mezcla de cuerpos, el encuentro de fuerzas, una constante interpenetración e interconexión de todos los fenómenos. No hay principio ni fin para este proceso. Pero ¿cómo afronta el cine estos procesos de devenir?, ¿cómo contribuye a su desarrollo?

Si analizamos la película *La cueva de los sueños olvidados*, es posible distinguir diversos nudos que la articulan como campo de intensidades: el carácter performativo que el cineasta busca restituir de la cueva, la relación entre el paisaje y lo sublime, así como la forma de presentación de las imágenes y los sueños e interpretaciones de los especialistas. A continuación, profundizamos en cada uno de estos nudos para ahondar en el concepto de devenir animal, a partir del análisis de la película.

El carácter performativo de *La cueva de los sueños olvidados*

El proceso de descubrimiento de las pinturas rupestres de Chauvet que muestra *La cueva de los sueños olvidados* puede describirse como el desarrollo y la articulación de un conocimiento encarnado. De acuerdo con Bill Nichols (*Introduction to Documentary*), el conocimiento encarnado constituye una característica que define lo que él llama «modo performativo» del documental. Este modo busca desarrollar una comprensión más profunda de los procesos en juego en nuestra relación con el mundo. Stella Bruzzi refiere que el modo performativo del documental enfatiza aquellos aspectos que generalmente se encuentran ocultos, tanto de las propias temáticas que tratan los documentales como de los realizadores y de las condiciones de filmación. En este sentido, como lo afirma Bruzzi, «la propia película es necesariamente performativa porque le da sentido la interacción entre la actuación y la realidad» (186).

En este artículo postulamos que *La cueva de los sueños olvidados* constituye un filme performativo, pues no solo se basa en las trayectorias de afectación que produce Chauvet, sino que también pone en escena el propio ejercicio de filmación de la cueva y las impresiones que esta produce. Igualmente, para profundizar en los afectos y la verdad extática relacionada con la cueva, Herzog no tiene problemas en añadir elementos de ficción al documental, como la puesta en escena del personaje del aromatólogo Maurice Morin, quien intenta reconstruir los olores de la caverna en el momento en que se plasmaron las imágenes de Chauvet.

Pero, más allá del juego constante que plantea la película entre realidad y ficción, el filme comprende un involucramiento afectivo y físico del espectador. Estos afectos e involucramiento se desarrollan a partir de la formas de presentar las propias imágenes de la cueva y su entorno. El filme muestra cómo la cueva inhibe la luz, presentando esbozos de figuras fluctuantes y en perpetuo devenir. La erosión de los bordes sugiere que las divisorias entre entidades eran más parte de la ilusión de un mundo occidental que de la realidad vivida por los demás pueblos que han habitado el planeta. La fusión de seres, cosas y espíritus es lo que entraña la atmósfera cavernosa: la biología y la física se entrecruzan con lo numinoso.

Las imágenes del filme son aturdidoras y adquieren una intensidad y dramatismo insospechados a través de la música del violoncelista y compositor holandés Ernst Reijseger (1954-). No hay quien no sea afectado al ser transportado hacia un pasado lejano al que accedemos por medio de la cámara e imagen en 3D y el misticismo de la música de Reijseger. La imagen en 3D, utilizada por primera vez por Herzog en esta película, no estuvo exenta de reparos, como los del crítico de cine Roger Ebert, quien finalmente terminará reconociendo la habilidad de Herzog para proporcionar, por este medio, una fisicalidad que toca los contornos y las cavidades de los lienzos pedregosos, acercándonos lo más posible a las obras que demuestran el despertar del alma del ser humano (Wigley 173).

En este sentido, el carácter performativo del filme también involucra un trabajo sobre los elementos táctiles y sinestésicos de la experiencia, en el cual hay una absorción de las sensaciones corporales. Cabe destacar que estas características son, a la vez, circunstanciales y voluntarias. Son circunstanciales porque, para acceder a las imágenes de Chauvet en un tiempo y espacio acotado, se tuvo que usar una cámara corriente de funcionamiento manual, lo que involucró el tránsito por estrechos pasadizos antes de llegar a las pinturas. En el filme no solo vemos al equipo de filmación arrastrándose por el suelo, sino que la cámara también da cuenta de los movimientos del equipo en las complejas trayectorias que debieron seguir camino a las pinturas. Por otra parte, las características del filme reflejan la voluntad del director y su equipo de restituir la experiencia de las imágenes de la cueva en su entorno, es decir, de hacernos sentir su carácter cinemático, al que contribuyen la relación de las pinturas con los relieves de la cueva, los juegos de luces y de sombras, así como la presencia de la pátina y las huellas de arañazos de animales que se superponen y dialogan con ellas.

El entrelazamiento de paisajes externos e internos

El paisaje juega un rol crucial en el despliegue de los campos de intensidades y las formas de problematización de la relación humano-animal en el cine de Herzog. Siguiendo a Berque (2007) y a Ingold («Building, Dwelling, Living»), hay paisajes que no se piensan, que no se enuncian, sino que se viven. La modernidad adviene con el paisaje como lo visible, lo externo, aquello que implica mirar desde fuera. Así, Milton Santos entiende el paisaje como aquel conjunto de formas resultantes de las relaciones que se forjan entre la sociedad y su medio, conjunto que se corresponde con aquello que la visión cubre y que se torna transtemporal (86). Así planteado el paisaje representa una historia congelada, como lo aspiran a ser las réplicas de la cueva de Lascaux. Sin embargo, la cueva despierta con Herzog. La suya comienza a ser una nueva historia que se activa en su relación con la historia viva de la sociedad; un paisaje que se descongela con las luces de las cámaras y el ojo intruso de nuevos visitantes, ya no forrajeros de otro tiempo, sino arqueólogos y especialistas contemporáneos.

La caverna constituye un marco de afectación por excelencia, ya que condensa el sentimiento de asombro ante el carácter inconmensurable de la realidad. Los paisajes de Herzog ofrecen la visión de una naturaleza que se presiente viva. En este marco, los animales aparecen recurrentemente en un mundo que parece ser ajeno a los sucesos humanos. En el filme *Heart of Glass* (1976), por ejemplo, las vacas que contempla Hias son mostradas tras su primera aparición sin compartir plano con el protagonista, con su pastura como única acción. En *Grizzly Bear* la cámara busca el primer plano de la mirada del oso que terminó con la vida de Timothy Treadwell, para decirnos que no hay nada en ella, más que la sola ocupación de vivir. Como lo refiere Poch, los filmes de Herzog muestran que «la naturaleza avanza por su propio camino, sin hacer caso del relato» (166).

Las primeras imágenes del filme se focalizan en los hitos del paisaje exterior de la cueva: el río Ardèche, el Pont-d'Arc –arco natural producido por el trabajo del agua sobre la masa calcárea⁵ y las mesetas del Bas-Vivarais, cuya horizontalidad contrasta con la verticalidad del cañón del río Ardèche. Esta primera parte del filme resalta la relación de la cueva con una geografía que debió haber sido significativa para quienes la escogieron como lugar de despliegue de las pinturas de diversas especies de animales. Paralelamente, durante el sobrevuelo de la geografía en la cual se emplaza la cueva, la voz de Herzog narra cómo los espeleólogos que paseaban por el lugar descubren el sitio y se encuentran con las pinturas del lugar.

La cámara sigue los campos de viñedos y abducidos por la música de Reijseger podemos simultáneamente escuchar el silencio e incluso el ensordecedor latido de la cueva y de sus visitantes. Nos sentimos invitados a un destino incierto, hasta encontrarnos

5 Cabe destacar que las gargantas de la región de Ardèche son el sitio de numerosas cuevas, muchas de ellas con alguna importancia geológica o arqueológica.

con las imágenes de los animales que aparecen como una galería de arte prehistórica en los términos de Wigley. En la trayectoria entre el paisaje exterior e interior de la cueva, las palabras de Herzog desarrollan una atmósfera de expectación y drama en torno al descubrimiento de Chauvet. Se trata de la puesta en escena de una nueva forma de descubrimiento de la cueva: aquella que no solo nos debería llevar a poner el pie en las opacidades y relieves del interior de la caverna, sino también en nuestros propios paisajes interiores, donde residen los afectos y sensaciones que nos fascinan ante las pinturas de animales, su entorno y la inconmensurabilidad del tiempo.

Durante el sobrevuelo del entorno de Chauvet, Herzog (*The Cave of Forgotten Dreams*) se detiene en el Pont-d'Arc exclamando: «Hay un alma de melodrama en este paisaje». «Podría haber sido sacado de una ópera de Wagner o de una pintura romántica alemana», una «mezcla de paisajes internos y de paisajes naturales». Radu Gabrea escribe con respecto a la manera de filmar los paisajes de Herzog, que la obra de este cineasta implica:

Una meditación sobre la relación interior/exterior, manifestada a través de la relación aquí/allá, acompaña todas sus imágenes. [...] Lo que caracteriza sus planos es una insistencia de la mirada puesta sobre los paisajes descritos, una especie de retardo de la cámara que toma aquí una función de descubrimiento (184).

La forma en que el cine de Herzog pone en escena el asombro ante los paisajes de la cueva está en el corazón de su problematización de lo humano-animal, como territorio por excelencia del principio de incertidumbre. Este mismo principio es el que emerge en otro de los nudos que despliegan a Chauvet como un campo de intensidades: los sueños, afectos y deseos.

Las imágenes de Chauvet entre sueños, afectos y deseos

La filmación del interior de la cueva de Chauvet se llevó a cabo bajo estrictas medidas de seguridad para no dañar las pinturas y el material arqueológico que ella alberga, los cuales son altamente sensibles a las pisadas y a la humedad provocada por la presencia humana. Una vez dentro de la cueva sus pinturas parecen hablarnos, atraparnos y moverse hacia nosotros para invitarnos a fundirnos con ellas en la historia. Es un ejercicio que implica vernos a nosotros mismos, en versión cromañón, hace 35.000 años y cuestionarnos sobre la animalidad y la humanidad.

En su libro sobre la cueva de Lascaux, Georges Bataille nos sugiere cómo este lugar invita a problematizar la idea de la presencia humana de hace millones de años en la relacionalidad humano-animal. Para Bataille, el poder de afectación de las imágenes de la cueva reside en que no plantean una línea divisoria entre lo humano y lo animal. «Los ojos de esos observadores distantes parecen corresponder a los de la vida animal»,

observa Bataille, al mismo tiempo que reconoce que es esta misma mirada la que tiene el poder de afectar a quienes visitan la cueva (33).

Igualmente, en Chauvet impresiona el hecho de que no encontremos representaciones del cuerpo humano, pero sí de innumerables animales que, sin embargo, parecieran encarnar aspectos de lo humano. Como señalan Deleuze y Guattari: «No estamos en el mundo, nos convertimos con el mundo al contemplarlo. Todo es una visión, un devenir. Nos convertimos en universos. Nos convertimos en animales, plantas, moléculas, nos convertimos en cero» (*What is Philosophy?* 169).

Las pinturas rupestres de esta cueva constituyen por sí mismas un marco de desarrollo de intensidades a partir de la instalación del principio de incertidumbre con respecto a su sentido y el entrelazamiento inextricable que plantean entre la vida humana y animal. Es decir, estas imágenes constituyen una intensidad visible ante lo intangible con respecto a la vida de quienes habitaron el lugar durante el Paleolítico Superior. Hay un sentimiento de inconmensurabilidad que surge de los gestos de los animales representados en la cueva. ¿Hacia dónde miran?, ¿su mirada habrá encontrado aquella de los humanos? Esto probablemente nunca lo sabremos, pero bajo el lente de Herzog lo humano y lo animal se entrelazan constantemente como dos mundos de encuentros y desencuentros.

Como lo plantea Barbara Kingler, en la presentación de las pinturas de la cueva por el cineasta es inevitable retrotraerse a la caverna de Platón al sumergirse en la oscuridad y las tinieblas. Las sombras no son fantasmas esquivos; no son sus realidades, sino sus pistas las que permiten hurgar en la incertidumbre, y de aquí la imprevista inclusión del Baile de las Sombras de Fred Astaire en *Swing Time* (1936), donde las sombras adquieren vida propia (Kingler).

¿En qué consiste la vida de la imagen de los animales representados en la cueva de Chauvet? En la caverna persiste ya no la vida, sino la impresión de su paso: una colección heteróclita de restos óseos, huellas, trazos de pintura, restos de carbón y fósiles de transeúntes que, a distintos ritmos, por treinta mil años merodearon en este enclave. No obstante, al modo en que los árboles depositan el carbono, la vida del exterior fue impregnando el interior, quedando plasmada con una intensidad tal que recuerda «El retrato oval», de E. A. Poe, donde la vitalidad de la modelo es transferida por el pintor a la tela. En Chauvet, la imagen destella la vida de quien ya no está. La intensidad de los trazos es remarcada por las generaciones posteriores, tal como cuando, miles de años después, se pregunta a un habitante originario de Australia por qué repasa los trazos de una pintura rupestre, se limita a contestar: «No estoy pintando. Esa es la mano, la mano solamente, es el espíritu quien está pintando ahora».

En el marco del despliegue de los personajes del documental, el campo de intensidades no solo se desarrolla a partir de la presentación de personajes excéntricos como el aromatólogo Maurice Morin, sino también por el despliegue de facetas inusuales de personas que parecen estar más alejadas en sus juicios sobre la cueva, como los

arqueólogos, paleontólogos e historiadores cuyos afectos, sueños y deseos cotidianos emergen en los relatos e imágenes que despliega la película.

Uno de los relatos clave que marcan el desarrollo del filme es la del testimonio de un joven arqueólogo, extrabajador de un circo, que narra cómo, desde que comenzó a estudiar las imágenes de la cueva, no ha dejado de soñar con leones. Esta escena culmina con la pregunta irónica de Herzog sobre si antes de trabajar en la cueva se dedicaba a domar leones (Herzog, *The Cave of Forgotten Dreams*), a lo que el joven arqueólogo contesta diciendo que efectivamente antes de estudiar la cueva trabajó en un circo.

Finalmente, durante la película los testimonios de Herzog y de los arqueólogos Jean Michel Geneste y Jean Clottes aluden a menudo a sensaciones. Por ejemplo, el relato del cineasta trasluce su asombro al conocer en persona las imágenes: «No puedo describir qué sentí al ver las pinturas por primera vez. Fue algo simplemente increíble» (Herzog, *The Cave of Forgotten Dreams*).

La insistencia de Herzog sobre las sensaciones y afectos de los personajes principales del filme, incluyendo las de él mismo, abre paso a una profundización en los campos de intensidades desarrollados por la película. Debemos recordar que la yuxtaposición de una cierta imagen a las formas materiales del entorno no excluye la vivencia del paisaje, engendrando en su interior contradicciones que hacen posible una transformación en el orden de los materiales. Esto permite dar cuenta de la dialéctica de la que habla Ingold («Building, Dwelling, Living») entre el habitar y el construir. El paisaje como matriz en tanto gramática en la visión de Berque no obsta las posibles variaciones surgidas de la práctica de los propios actores (Serge). Se trata de adentrarse en las formas en que las imágenes de la cueva afectan a una diversidad de personas, abriendo paso a un desmantelamiento de la dicotomía humano-animal a través de su puesta en relación por medio del cine.

Conclusiones

A partir de diversos estudios antropológicos sobre la relación humano-animal sabemos que los pueblos forrajeros, más que establecer fronteras las negociaron, las construyeron con los seres no humanos (Descola). La fraternidad que de ello deviene posibilita distintos tipos de ontologías que confrontan la ilusoria separación entre mundos producida por la mirada naturalista occidental. La película de Herzog sobre Chauvet nos abre a considerar esta posibilidad. En el filme devenir animal es superar lo humano, pero también lo animal, en la acepción reductora del término.

Más allá de la discusión acerca del origen y consecuencias de la transgresión de las fronteras entre lo humano-animal, los muros de la cueva de Chauvet nos invitan a profundizar en el cine como un pensamiento que trabaja a partir de las sensaciones, el cuerpo, los sueños, deseos e intensidades. La relación humano-animal se piensa en el cine de Herzog como un devenir animal, en cuanto no prima la reconstitución de la cueva

de Chauvet y de las acciones que la investigación sobre las imágenes conlleva, sino las formas en que estas nos afectan en lo más profundo de nuestros cuerpos y emociones.

El devenir animal en el cine no implica imitar lo animal o establecer una analogía entre este y lo humano, sino que conlleva profundizar en la dinámica misma de la relacionalidad de lo humano-animal como un bloque de conexiones. Dicho bloque se gesta a partir del potencial inmanente del cine como medio de articulación de los afectos, sueños y deseos. En la película de Herzog sobre Chauvet los bloques de conexiones que refiere Deleuze adquieren toda su potencia afectiva a través de la idea de que nos encontramos frente a imágenes arcaicas que solo podrán ser vistas por Herzog y su equipo durante periodos limitados de filmación. La cámara de Herzog nos traslada a la cueva ofreciendo distintas perspectivas de ella, por medio de la internación del equipo en la misma y a través de los expertos que la estudian y analizan.

En nuestro análisis sobre la película de Herzog en torno a Chauvet, los bloques de conexiones articulan las imágenes del sitio con la música de Ernst Reijseger. Música y sonido, luz y opacidad, paisaje e imagen no se despliegan como categorías fijas y separadas, sino como entidades que se afectan las unas a las otras. Desde esta perspectiva, un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. El cine de Herzog es un cine de sueños, deseos y fracasos que entreteje las miradas y sensaciones del director con aquella de sus personajes y de las y los espectadores. A través de sus películas, Herzog nos brinda un universo táctil que busca tejer aspectos de lo real con un mundo onírico plasmado en imágenes rupestres definidas por el cineasta como imágenes que remiten a «sueños olvidados».

La cueva de los sueños olvidados actualiza el problema del devenir animal a través del cine. Si bien, en una primera instancia, lo hace analizando lo que implica hoy pensar acerca de la Grotte Chauvet y la relacionalidad entre lo humano-animal, también lo desarrolla a partir de las estrategias mismas del cine: montaje, luz, sonido, música, retórica y fotografía. Esta multiplicidad viviente tiene más poder y potencial que lo humano, al menos para quienes en el Paleolítico plasmaron las imágenes de la cueva de Chauvet.

La exploración de Herzog abunda en las perspectivas humanas que se entrecruzan en el interior y en el exterior de la cueva, pero no se posa en el ángulo de cualquiera de los dibujos, no está la intención de abandonar la condición humana a fin de experimentar en el devenir animal. No son pocas las escenas donde los protagonistas aparecen prendados en su contemplación, aunque también oprimidos: «Es un alivio salir a la superficie», señalan los protagonistas (C. Johnson 925). Las escenas de cierre concluyen, en efecto, en el exterior, subrayando así la imposibilidad de asumir el devenir animal sino de modo episódico. La frontera invisible, a diferencia de la propuesta de Herzog, no lo es del exterior, sino de la interioridad misma de un ser al que su devenir animal le es esquivo. No obstante, el director se autoriza a dejar una puerta abierta: «Acaso los cocodrilos albinos que han crecido en los invernaderos no

podrían llegar a la cueva de Chauvet. Al mirarlas, ¿qué verían en las pinturas? Nada es real», dice Herzog, «Nada es cierto».

El devenir animal a partir de las prácticas de visualización de Herzog no implica imitar lo animal o establecer una analogía entre ello y lo humano, sino que comprende pensar la dinámica misma de la relacionalidad de lo humano-animal. El cine es un medio de investigación que, a través de la relación entre imagen, movimiento, sonido, encuadre y foco, intenta descubrir valores y sentidos vinculados al mundo. Pero, es a partir de la práctica que se realiza este descubrimiento.

Es decir, es a través del carácter performativo del cine de Herzog y las características propias del cine como medio que se interroga la realidad. Las maneras en que Herzog produce estrategias narrativas y visuales de afectación abren paso, entonces, a la actualización de lo potencial y lo inmanente como formas de replantear la relación humano-naturaleza, a partir del principio de incertidumbre que rodea los sueños, deseos e imágenes que la cueva de Chauvet genera. Como lo plantea Deleuze en torno al arte, el cine participa de una captura de sensaciones, de un «paso entre las cosas»: «La vida por sí sola crea tales zonas donde los seres vivos se arremolinan, y sólo el arte puede alcanzarlas y dilucidarlas en su empresa de co-creación» (*What is Philosophy* 173).

Referencias

- Abram, David. *Devenir animal. Una cosmología terrestre*. Sigilo, 2021.
- . «Lecturas: animales ¿Dónde empieza y termina lo humano?» *La Nación*, 30 de octubre de 2021. <https://www.lanacion.com.ar/ideas/lecturas-animales-donde-empieza-y-termina-lo-humano-nid30102021/>
- . «David Abram en primera persona». Festival Internacional de Literatura, Buenos Aires, Argentina, 2022. https://www.filba.org.ar/filba-internacional/festival-internacional-2022_120/programa/david-abram-en-primera-persona-virtual_1521
- Bailly, Jean-Christophe. *Le versant animal*. Bayard, 2018.
- Bataille, Georges. *Lascaux or the Birth of Art*. Skira, 1955.
- Bennett, Jane. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Duke University Press, 2010.
- Berque, Agustin. «Lieu et authenticité». *Cahiers de Géographie du Québec*, n° 142, 2007, pp. 49-66.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Grijalbo, 2015 [2013].
- Bruzzi, Stella. *New Documentary*. 2nd Edition. Routledge, 2006.
- Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement*. *Cinema 1*. Éditions de Minuit, 1983.
- . *L'image-temps*. *Cinema 2*. Éditions de Minuit, 1985.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama, 2015.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit, 1975.

- —. *Mille plateaux. Capitalisme et Squizophrénie*. Les Éditions de Minuit, 1998 [1984].
- —. *What is philosophy?* Columbia University Press, 1996 [1994].
- Descola, Philippe. *Beyond nature and culture*, trad, J. Lloyd. University of Chicago Press, 2013.
- Escobar, Arturo. *El final del salvaje: Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. CEREC. Instituto Colombiano de Antropología, 1999.
- Fotogramas. «Herzog explora la cueva de los sueños olvidados», 2012. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a480112/werner-herzog-explora-la-cueva-de-los-suenos-olvidados/>.
- Gabrea, Radu. *Werner Herzog et la Mystique Rhénane*. L'Age de L'Homme, 1986.
- Haraway, Donna. J. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Herzog, Werner. *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*, 1990. Recuperado de: <https://www.bu.edu/arion/files/2010/03/Herzog.pdf>
- —. *Minnesota Declaration*, 1999. Recuperado de: <https://designmanifestos.org/werner-herzog-the-minnesota-declaration/>
- —. *The Cave of Forgotten Dreams*. Producida por Erik Nelson et al., 2010. Recuperado de https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=cave-of-forgotten-dreams.
- Ingold, Tim. «Building, Dwelling, Living. How Animals and People Make themselves at Home in the World». *Shifting Context. Transformations in Anthropological Knowledge*, ed. Marilyn Strathern. Routledge, 1995, pp. 57-90.
- Johnson, Christopher. «Science in Three Dimensions: Werner Herzog's *Cave of Forgotten Dreams*». *The Modern Language Review*, n° 109, vol. 4, 2014, pp. 915-930. <https://doi.org/10.5699/modelangrevi.109.4.0915>
- Kingler, Barbara. «Cave of Forgotten Dreams: Meditations on 3D». *Film Quarterly*, n° 65, vol. 3, 2012, pp. 38-43. <https://doi.org/10.1525/FQ.2012.65.3.38>
- Kover, T. R. y K. U. Leuven. «The Beastly Familiarity of Wild Alterity». *Ethical Perspectives*, vol. 14, n° 4, 2007, pp. 431-456. <https://doi.org/10.2143/EP.14.4.2028826>
- Mickey, Sam. «David Abram. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*». California Institute of Integral Studies. Pantheon Books, 2010. *Book Reviews / Worldviews*, n° 16, 2012, pp. 99-109.
- —. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2001.
- Poch, Chantal. «Spirit and Matter. *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) and *Heart of Glass* (Werner Herzog, 1976)». *L'ATALANTE*, n° 29, pp. 165-175, 2020.
- Rabinowitz, Paul. «Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory». *History and Theory*, vol. 32, n° 2, 1993, pp. 119-137.
- Santos, Milton. *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Ariel, 2000.
- Serge, Margarita. *El revés de la Nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. 2ª ed. Ediciones Uniandes, 2011.

Wigley, Samuel. «Out of the Darkness: Werner Herzog's Cave of Forgotten Dreams». *Werner Herzog Interviews. Conversations with Filmmakers Series*, ed. Eric Ames. University Press of Mississippi, 2011.

Obras audiovisuales

Aguirre. The Wrath of God (Aguirre, der Zorn Gottes). Filme de épico-histórico dirigido por Werner Herzog, producido por Filmproduktion y Hessischer Rundfunk, 1972.

Burden of Dreams. Documental sobre la realización de la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog, dirigido por Les Blanc, 1982.

Encounters at the End of the World. Documental sobre la Antártica, dirigido por Werner Herzog, producido por Erik Nelson, Henry Kaiser, Phil Fairclough, Dave Harding, Julian Hobbs y Andrea Meditch 2007.

Fitzcarraldo. Filme de ficción escrito y dirigido por Werner Herzog, producido por Werner Herzog, Filmproduktion y Wildlife Films Perú, 1982.

Grizzly Man. Documental sobre el ecologista Timothy Treadwell, dirigido por Werner Herzog, producida por Lions Gate Films, 2005.

Heart of Glass (Herz aus Glass). Filme de ficción escrito y dirigido por Werner Herzog, producido por Werner Herzog y Filmproduktion, 1976.

Land of Silence and Darkness (Land des Schweigens und der Dunkelheit). Documental escrito, dirigido y producido por Werner Herzog, 1971.

The Cave of Forgotten Dreams. Documental sobre las pinturas rupestres de Chauvet, Francia, dirigido por Werner Herzog, producido por Erik Nelson y Adrienne Ciuffo, 2010.