

¿UNA IMAGEN VALE MÁS QUE MIL PALABRAS?
FATA MORGANA Y LA IMAGEN DE LANZAROTE
EN EL CINE DE HERZOG

JOSÉ DÍAZ BETHENCOURT

*Cuando el caballo de juguete está apoyado en un rincón,
no es más que un palo; en cuanto se le cabalga, se convierte
en el foco de la imaginación del niño, y es un caballo.*

(E.H.Gombrich, *Arte e ilusión*)

1. LA IMAGEN

¿La imagen como apariencia o semejanza de algo material, o la imagen como representación o figura de algo mental? ¿Lo importante es que ese algo, ese objeto exista o no realmente? Decididamente no. Porque igual da que representemos lo más recóndito de nuestra imaginación o lo que tengamos a la vuelta de la esquina: lo importante, lo verdaderamente decisivo es que ese algo sea figurable. Y de aquí a la metáfora, al símbolo o a la alegoría no hay más que un paso: la feminidad de la república, la balanza de la justicia, el verde de la esperanza o el rojo de la pasión y el peligro no son más que meros ejemplos. Pero esa retórica literaria depende de la capacidad del espectador para desentrañar el mensaje que el productor, con mayor o menor pedagogía y didactismo, ha intentado transmitir, así como del dispositivo que ha empleado. En el caso que nos ocupa ese dispositivo es un reproductor de *DVD*, capaz de leer un disco que almacena gran cantidad de imágenes y sonidos en formato digital. Pero en esencia se trata de una desvirtuación del modelo original, dada su concepción cinematográfica: modo de proyección, restricción con respecto al tamaño de la imagen, pérdida de valores plásticos en su paso al formato digital, capacidad de recepción y percepción (de sala oscura y haz lumínico trasero a tubo catódico o *plasma* y sala doméstica, etc.). Hecha esta advertencia, y a modo de *flash back* literario o *zoom* óptico, retrocedo (descenderé), en una vuelta hacia atrás, de lo general a lo particular, del todo fílmico al plano objeto de estudio, más aún, al valor más sencillo y "puro", a la unidad mínima de representación y de análisis fílmico, al fotograma, al de *Fata morgana*.

2. ARMONÍA – BELLEZA – UTOPIA – ¿POESÍA?

Respecto a esta producción de 1970 apuntaba Juan Carlos Rentero que es, "más que una película sobre la naturaleza, un film sobre el universo, una reflexión en torno a la miseria de un mundo que no es más que lo que nosotros hemos pretendido que fuera. Nada está, pues, en la medida de lo razonable. Herzog ha hecho un poema donde se llega a una fusión total de elementos incorporados, sopesados por un bagaje alucinante. Luz, color y música son expresiones que llegan a una modulación con un único fin: la contemplación". Y Herzog concluía, "no muestra la belleza y la armonía, sino una utopía de belleza y una utopía de armonía"¹. Esta *fata morgana* (nada tiene que ver aquí la protagonista artúrica), este espejismo ("error querido"²) se rodó en diversos países del continente africano, finalizando la filmación en Lanzarote toda vez que su director concluía el montaje de *También los enanos empezaron pequeños*³.

Espejismo y utopía, armonía y belleza, ¿poesía? Tales pueden ser los principios filosóficos de Herzog, al menos en esta película. Espejismo como ilusión, ¿acaso no es el cine una ilusión óptica, más aún, no se trata de un movimiento aparente que hoy en día denominamos *efecto fi*, desterrando para siempre aquella expresión de la persistencia retiniana para explicar el movimiento en el cine? En efecto, el espejismo no es más que una apariencia engañosa que se produce como consecuencia de las diferencias de temperatura entre capas de aire superpuestas; es, en suma, una interpretación errónea de los datos que aportan los sentidos, pero a fin de cuentas es algo inexistente, como inexistente es la utopía (*u-topos*); sin embargo, la utopía tiene un propósito político y social, mientras el espejismo es esencialmente sensorial. Pero la utopía *herzogiana* ¿es positiva o negativa? ¿Podemos diferenciar la una de la otra? Si entendemos la primera como ese "algo" que todavía no existe pero que algún día existirá y la segunda lo que no existe ni existirá nunca,

¹ RENTERO, Juan Carlos. *Werner Herzog, la utópica aventura de un anarquista*, Dirigido por... Barcelona, 1978, nº 55, pp. 20-21.

² COMTE-SPOMVILLE, André. *Diccionario filosófico*, Madrid, 2003, p. 195.

³ Sobre este filme, véase DÍAZ BETHENCOURT, José. "Convergencias y divergencias en torno al paisaje", en *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, Madrid, 2004, p. 149.

sí. Ahora bien, dónde situar a Herzog. Al menos en esta ocasión en la primera, ya que esta ubicación pone de manifiesto su sentido positivamente existencialista, dado que precisamente su vitalismo radica en que esa meta es imposible de realizar, lo que le llevaría necesariamente a plantear nuevos programas utópicos. De otra manera, aceptando su sentido negativo, su cine carecería de sentido porque significaría la renuncia a su ideario, a su ilusión, a su utopía particular.

Herzog pone en contacto dos términos que ya forman parte de la historia de la estética (belleza y armonía) y que en los comienzos del Renacimiento (1435) ya Alberti definía la belleza como "la armonía y buena proporción, *la consonancia e integración mutua de las partes*"⁴. No obstante, Herzog apela a la belleza y a la armonía, pero no olvidemos que se trata siempre de proponer una utopía de ambos términos y ahí, efectivamente, radica su sentido moderno. ¿Poesía?, me preguntaba antes. Poesía, afirmo ahora: *Fata morgana* o cine-poema. Pero no nos confundamos, no se trata de un filme cuyo argumento se basa en algún poema, ni sobre la vida de algún poeta, ni siquiera que el personaje principal de la historia que se cuenta sea un poeta⁵. Tampoco de hallar analogías entre los lenguajes cinematográfico y poético, buscando, por ejemplo, similitudes entre encadenado y anáfora, plano y verso o estrofa, verso libre y experimentalismo, hemistiquio o cesura y *raccord*, etc. No una poesía del cine sino un cine de poesía, al modo de Pasolini: "un cine imaginativo, onírico, subjetivo, formalmente experimental que funde al autor con el personaje..."⁶.

En *Fata morgana* la cámara actúa como registro libre, sin ataduras, o al menos sin las limitaciones del modo de representación clásico; quizás sin la libertad de conciencia practicada por Vertov, pero con el suficiente experimentalismo para captar elementos poéticos aislados en sí mismos,

⁴ TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, 1992, pp. 157-8.

⁵ RUBIO LUCÍA, Ramón. "Poesía y Cine español. Introducción a una filmografía de largometrajes de ficción", *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, Torremolinos, 2003, nº 235, p. 326. El autor da una relación de películas teniendo en cuenta que el argumento se base en algún poema, que trate sobre la vida de algún poeta o que el poeta sea el personaje principal.

⁶ STAM, W. *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, 2001, p. 137.

autónomos aunque inmersos en un discurso filmico general. A propósito de la relación entre pintura y cine, Santos Zunzunegui⁷ propone en *La mirada cercana* que "no le parece relevante que algunos críticos hayan subrayado que puedan reconocerse hasta tres grandes cuadros de Auguste Renoir 'reconstruidos' en *Una partida de campo ...*", y sin embargo le resulta más interesante "prestar atención, mediante cuidadosa observación, a la *forma* en que procedimientos, técnicas, motivos y temas de arte pictórico son transformados, adaptados y recreados *bajo nuevos parámetros estéticos* en la película". Efectivamente, también en este *espejismo* de Herzog el paralelismo con la poesía es inútil porque no existe referencia, al menos (como en el caso de Renoir), ni filial ni conceptual con la poesía, pero sí subyace una forma de narrar cuyos procedimientos, técnicas y motivos lo aproximan al poema visual. Antes hablaba del plano ("verdadera unidad de montaje"), entendiendo por tal la atinada definición que de él da Jacques Aumont y otros, como todo ese conjunto de condiciones que incluye "dimensiones, cuadro, punto de vista, pero también movimiento, duración, ritmo, relación con otras imágenes" o "*como todo fragmento de filme comprendido entre dos cambios de plano*"; y por extensión, en el rodaje el *plano* designa el fragmento de película que corre de forma ininterrumpida en la cámara, entre la puesta en marcha del motor y su detención". Pero al final del apartado que titula *El concepto de "plano"*, añade que "la voz *plano* debe emplearse con precaución y evitarla siempre que sea posible. Como mínimo, se debe ser consciente al emplearla de lo que *abarca* y de lo que *oculta*"⁸. Me arriesgaré aun a sabiendas de que pueda equivocarme.

3. SEGMENTAR

A pesar de que *Fata morgana* se aleja del cine más clásico con ejemplar claridad y que en el cine más experimental poner límites a los diversos segmentos narrativos puede resultar más incómodo, paradó-

⁷ SANTOS ZUNZUNEGUI. "La mirada cercana. Microanálisis filmico", Barcelona, 1996, pp.82-3.

⁸ AUMONT, J; BERGALA, A; MARIE, M. y VERNET, M. "Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración y lenguaje", Barcelona, 1996, pp. 37-43.

jicamente en esta ocasión esa segmentación resulta más cómoda. Por qué, precisamente por la condición autónoma de cada plano o secuencia o de determinados planos o secuencias (también soy consciente de la simplicidad que entraña, de su escasa sistematicidad o el poco carácter absoluto que el término secuencia implica).

También podría aumentar ese segmento añadiéndole otros cuyo único elemento en común es su mismo lugar de rodaje, aunque no guarde paralelismo narrativo ni de cualquier otra índole con él, sin embargo, esto sólo implicaría a los espectadores conocedores de tales escenarios y escaparía al hecho interno del filme. Pero es que el segmento seleccionado es un plano-secuencia donde no hay ni movimiento de cámara ni desplazamiento del objetivo de focal variable, sólo una mínima agitación de personajes provocada por la risa de sus componentes (aquí la banda sonora adquiere un protagonismo de primer orden) que afecta al interior del cuadro. Este ascetismo cinematográfico emparenta a Herzog, siempre desde un punto de vista formal, con el modo de representación "primitivo" (o si se prefiere *early cinema* o *Cinéma des premiers temps*, pero siempre despojado el término de su sentido menospreciativo que durante muchos años tuvo⁹) si exceptuamos, evidentemente, el sonido: "cámara distante y preferentemente inmóvil, los planos con la acción centrada en la pantalla, como simulando un escenario teatral, con autonomía de acontecimientos enteros que tendían a comenzar, desarrollarse y concluir en cada plano acaso como simulacro de un acto, también teatral, y con un punto de vista altamente estable para un espectador que veía casi todo en planos frontales y generales"¹⁰.

Mi intención es seguir descendiendo y al tiempo acotando ese fragmento paradigmático (aunque absolutamente subjetivo) objeto de análisis. En este ejercicio de búsqueda de la esencia del plano, dado que estamos hablando de una imagen en movimiento, llego hasta "la cita más literal que de un filme pueda imaginarse, puesto que está extraído

⁹ BORDWELL, D.; STAIGER, J. y THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, 1997, p. 172.

¹⁰ RUSSO, E. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Barcelona, 1998, pp. 209-10.

del propio cuerpo de ese mismo filme"¹¹. A pesar de que esto significa negar el propio *estatus* del cine (el movimiento, o al menos su apariencia), es en sustancia la única y mejor manera de análisis, al menos para *Fata morgana*, dado que esa autonomía de la que anteriormente hablaba se pone de manifiesto claramente en el fragmento seleccionado. Hago esta advertencia porque a pesar de la dificultad que entraña segmentar (se trata de un sistema indispensable para analizar, y que cada analista ha adaptado a sus necesidades), este ejercicio es de fácil aplicación aquí. Por tanto, partiendo de un plano en concreto, derivo el análisis hacia un fotograma que considero paradigmático dentro de esa parte del filme de medida inferior al plano (paradigmático porque lo pone directamente en contacto con el título de este texto). En cualquier análisis, pongamos por caso cualesquiera de los filmes de narrativa eminentemente clásica, podríamos caer en la tentación de segmentar desde un punto de vista visual, dejando de lado, como ocurre muchas veces, la que compete al sonido. Quiero decir que antepoemos el mundo visual al sonoro, y en la práctica del análisis filmico este proceder no es una excepción: si ya de por sí es difícil exponer visualmente fotograma a fotograma un determinado segmento filmico (imaginémoslo lo que significaría un filme completo), ¿cómo representar su banda sonora? Incluyendo su partitura desde luego, pero excedería con creces los límites del texto literario, aparte del económico. ¿Qué hacer entonces? decantarse por los fotogramas más representativos (subjetivismo de quien analiza y propone esa representatividad) o "típicos" que dirían Jacques Aumont y Michel Marie, o escoger el primero y el último fotograma, o también el central del plano. En mi caso esta elección ha sido producto del azar, y no se trata de una frivolidad: igual de característico puede ser el primero, el último o cualquier otro porque todos pueden ser tomados por típicos, dado que no difieren sustancialmente los 1.830 fotogramas aproximadamente de que consta el plano.

4. VER – MIRAR

Propongo que veamos al completo los 75 segundos que dura (es de lamentar que el lector, una vez publicado el artículo, no pueda disfrutar

¹¹ AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*, Barcelona, 1993, p. 82.

de esta mínima exhibición para ratificar o corregir mi punto de vista; aunque también podría ilustrar todos los fotogramas, como si de una tira cómica se tratara, o grabarlos en un disco y adjuntarlo al texto, pero declino tal iniciativa por claros problemas presupuestarios y de espacio establecidos por estas jornadas, además de derechos de autor, etc.) y nos detengamos en un fotograma cualquiera y luego lo analicemos, a pesar de que el estudio a partir precisamente del fotograma entrañe la paradoja expuesta más arriba: negación del movimiento y la cita más literal del *corpus* fílmico.

Contrariamente a lo expuesto por Jacques Aumont, para nosotros el fotograma ni es "un mediocre instrumento de trabajo" porque no nos vamos a referir al aspecto narrativo del filme, ni supone "un instrumento muy peligroso" porque no vamos a hacer uso de él ni en términos de protagonistas ni psicológicos¹². Hechas estas consideraciones, esto nos lleva del movimiento aparente, el cine, a la realidad estática, la instantánea, la que representa la fotografía, entendida (y sigo la definición de Román Gubern) como "la fijación fotoquímica..., de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variables las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo, durante el tiempo que dura la apertura del obturador"¹³.

Pues bien, mantengamos abierto nuestro particular obturador y miremos. Empecemos por describir la imagen que tenemos delante: exterior, día, plano fijo, cuatro actuantes, dos a la izquierda del cuadro (uno porta una cámara cinematográfica, el otro un timple), uno a la derecha leyendo un texto (estos tres en plano medio), y un cuarto situado al final junto a un camello formando parte más del decorado natural que de los otros tres protagonistas. Este sucinto retrato del cuadro que acabo de hacer podemos llamarlo campo visual, es decir todo aquello que cualquier observador puede registrar en un momento dado. Sin embargo, muy distinto es la búsqueda visual, pues esta implica una exploración detallada de la imagen que miramos, y aquí intervienen dos elementos fundamentales: la atención que prestemos (aquí cobran especial

¹² Ídem, p. 85.

¹³ GUBERN, Román. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, 1988, p. 49.

importancia los recorridos visuales -cuantos más mejor- que hagamos entre los distintos componentes de la imagen) y la información de la que dispongamos.

Efectivamente, una mirada "educada" y una mirada informada tendrán una mayor riqueza interpretativa que otra que no la tenga. Por ejemplo, los que somos conocedores del paisaje lanzaroteño pronto diremos que esta imagen está registrada en esa isla. Digo esto porque el reverso del estuche que contiene el disco de la película informa a modo de sinopsis que está rodada en el desierto del Sáhara, obviando cualquier comentario sobre la isla. Otro ejemplo, quien porta el timple es Heraclio Niz, personaje popular y participante como figurante en numerosas películas.

Anécdotas aparte, es cierto que cuando no hay un mismo nivel competencial entre observador y productor de imágenes se produce una ruptura de comunicación entre ambos. Un observador poco cualificado puede decir que esta imagen no es representativa de nada y que su director no es más que un majadero. Otro observador ilustrado podría perfectamente relacionar esta imagen con cualquier otra de la historia del arte y fundamentar su afirmación en los tipos de composición asumidos, colores empleados, puntos de vistas, contrastes de luces, puntos de fuga, etc.

5. SIGNO – SÍMBOLO

Pero me gustaría hacer especial hincapié en la imagen como construcción simbólica y como signo, o partiendo del signo desentrañar el símbolo, dado que toda simbolización icónica está colmada de signos más o menos perceptibles. Pongamos cualquier percepto claramente visible: la cámara cinematográfica. No sé con qué intención la introdujo su director aquí (tampoco es una cuestión de vital interés porque nosotros como observadores activos y autónomos que somos tenemos pleno derecho a interpretar su inclusión sin que ello signifique divergencia alguna con la suya), pero la más evidente es que el cine se filma a sí mismo, en un claro ejercicio de onanismo fílmico. En cualquier rodaje la cámara siempre permanece fuera del escenario de representación,

precisamente porque se trata del artilugio que desde un lugar de privilegiada posición capta la realidad, por muy inconexa que ésta a veces nos parezca; incluido el sonido fuera de campo porque a fin de cuentas es ella quien, o bien lo capta directamente o bien se graba posteriormente en la banda sonora en el montaje.

Pero la inclusión de la cámara también puede obedecer a que los valores plásticos del paisaje isleño sean merecedores de filmación. El timple, signo de indiscutible canariedad donde los haya y cuya referencia al folclore isleño no tiene lugar a dudas, o el mismísimo camello como integrante de tareas agrícolas entonces y hoy casi exclusivamente como reclamo de ocio y turismo, por no hablar del paisaje *timanfayesco*, llevado hasta el paroxismo en todo rodaje que se precie. Y todo esto envuelto en una admirable profundidad de campo que impide privilegiar cualquier componente del cuadro, y sin hacer uso, claro está, de ese sobado recurso del cine actual de jugar con objetivos de grandes distancias focales para difuminar parte de la imagen que luego aclararán con total nitidez en un redundante y patético ludismo maniqueo sin precedentes.

Profundidad de campo que alimenta la unificación de la imagen/plano y que tan solo queda estructurada, que no dividida o seccionada, en términos de tamaño: plano general, plano de conjunto, plano americano, primer plano, etc. Sin ser isleño, Herzog ha tocado o flirteado al menos con componentes netamente insulares: paisaje y paisano más que representativos, pero también ha ubicado en escena un paisanaje externo, el visitante, que admira y se deleita con el paisaje y sus nativos. Además, Herzog ha descontextualizado los escasos elementos de identidad que pudiera haber: por ejemplo, un timple que suena escasamente y desafiado o un camellero con su animal que apenas se mueven, por no decir que permanecen inmóviles. ¿No hubiese sido más fácil filmar unas cuantas escenas de cantos y bailes donde el sonido del timple se dejase sentir al lado del zarandeo de los trajes típicos, donde los camellos enfilados transitaran por Timanfaya? Esto hubiese sido el paradigma del tipismo, todavía hoy patente en numerosas campañas promocionales de la isla y de Canarias (plátanos, Teide, playas, nieve, laurisilva...).

Pero el director alemán no baila al son de ese tipismo; por eso escoge algunos elementos característicos a los que añade su propia

imaginación imprimiéndoles un carácter profundamente personal: el paisaje de Timanfaya no es el de la postal turística al uso. Esta es una imagen, como toda obra de arte, que debe ser mirada y pensada, pero este pensamiento depende, y mucho, del saber que el espectador tenga de la génesis de esa imagen (cuando digo génesis me refiero al origen de los elementos que la componen), y además, la mayor o menor satisfacción estará subordinada siempre al mayor o menor conocimiento de quien observa.

6. CONFLICTO

¿Vale esta imagen más que mil palabras? ¿Es transgresora? A la primera pregunta podría decir que sí, pero no de forma totalizadora porque viene acompañada de un texto que complementa la imagen/plano, que recita uno de los protagonistas y que merece ser recordado: "Es increíble, a esta tierra misteriosa se le sacan cosechas... cuyo crecimiento proporciona al labrador a veces dolor, a veces alegría. Es difícil no tropezar junto al camino con un dromedario... típicamente preparado para el transporte de mercancías y personas. Ah, sí, animal de caballería. Aquí, apenas miramos a la derecha... y el gozo ya se ha desvanecido para el visitante. Lo que se ve es sobrecogedor. El silencio se hace imprescindible. Expectantes nos preguntamos a dónde vamos... Y casi el silencio es la respuesta. Deslizamos la vista sobre el paisaje... y parece como si esta visión no se terminase. Es de una belleza singular, aparte de ser infernal. No podemos aguantar mucho nuestra mirada... y una voz interior nos apresura a mirar el fuerte crecimiento de las plantas... en la tierra ardiente".

Frases como "a esta tierra misteriosa le sacan cosechas", "lo que se ve es sobrecogedor", "el silencio se hace imprescindible" o "es de una belleza singular, aparte de ser infernal" ya forman parte del colectivo insular, no porque haya sido Herzog el primero en aplicarlas a estos parajes, sino porque desde que se generalizaran los rodajes en Lanzarote y por extensión al resto del archipiélago, desde un principio surgen parecidos comentarios. Basta con echar una ojeada a la prensa insular y del resto del archipiélago para confirmar lo que digo. El texto de *Fata*

morgana visto así no entraña ninguna novedad, pero acompañado de la imagen se convierte en un documento innovador. Es más, este maridaje entre texto e imagen es lo que convierte este testimonio filmico en un documento transgresor, en el sentido de haber quebrantado el estatuto emocional (y por tanto abstracto) de lo cinematográficamente correcto.

A primera vista no es una imagen ofensiva, que irrite o escandalice, pero sí es conflictiva, conflictiva con la tradición, con la tradicional manera de registrar las beldades de la isla: abajo los convencionalismos, parece que dijera Herzog. El fetichismo del paisaje queda así roto porque la tradición ha permanecido inmutable durante años, y alguien, precisamente alguien que no pertenece a la comunidad insular, propone o pone de manifiesto que ha llegado la hora de romper moldes. ¿Cuántas veces hemos visto en un medio de tanta receptividad y divulgación tan popular como el cine un timple que desafina y cuyo coro es una risotada provocada por no se sabe qué, acompañado de un texto en alemán y un decorado que a efectos convencionales no es el indicado? ¿Qué desempeña el camellero al fondo del cuadro? Al hacernos estas preguntas estamos dirigiendo nuestra mirada a las diferentes partes de la composición intentando desentrañar estas cuestiones, buscando una respuesta escrita a una propuesta visual ¿Acaso quería Herzog que hiciéramos este ejercicio? Es posible porque el estatismo de la imagen invita a reflexionar y a bucear en cada uno de los elementos internos del cuadro, haciendo que cada espectador centre la atención en aquello que más le llame la atención, y que el propio observador sea quien establezca su particular *deocupage*: primer plano sobre este o aquel personaje u objeto, plano medio sobre este otro o primerísimo plano sobre algo que llama la atención. ¿Acaso no tiene algo, bastante de teatral, esta propuesta? ¿Acaso no nos sentimos como en el teatro, ubicados en una privilegiada posición observando cómo se desarrollan los acontecimientos?

La casa como teatro, el sillón como butaca de platea y un escenario natural al aire libre entronizado por el cine. Un paisaje humanizado temporalmente, un espacio de representación visualmente atractivo y un director de orquesta anómalo, casi incómodo, porque juega al mismo tiempo que piensa la imagen. No recrea, crea y, como el prestidigitador,

ilusiona a partir del mismo paisaje que otras tantas y tantas veces no han sabido mirar. La esencia está, al menos aquí, en lo estrictamente visual, como en el cine mudo o la mímica: la palabra no es más que un lazarillo. Las palabras fatuas se las lleva el viento porque no dicen nada. Sin embargo, la imagen persiste en la memoria, se impregna a ella, se adhiere, y sólo el paso del tiempo la despega, y para que sea indeleble se filma. Por eso aquí el rico recurso de la imagen que se filma a sí misma recobra especial importancia: cine, paisaje y tradición vueltos del revés por un sujeto que va a contracorriente y que es consciente de que su *fata morgana* puede ser real en un cine-mundo lleno de tópicos y de trasnochada rutina.

En otra secuencia (si es que en el cine de Herzog podemos hablar de un término tan académico) los personajes deambulan y saltan por el parque natural de La Geria de forma lúdica entre viña y viña, entre hoyo y hoyo, y agazapados por los zocos/cortavientos deslizan una mirada que busca la complicidad de los espectadores. No permanezcamos por más tiempo asidos a la butaca/sillón. ¿Dónde está el campesino que con su duro trabajo de sol a sol consigue unos caldos inigualables allende los mares insulares? Pero no malgastemos el tiempo en una búsqueda infructuosa, porque no existen, han desaparecido del imaginario visual del director alemán y en su lugar, además lúdicamente, ha colocado a numerosos personajes que juegan libremente: con esta actuación ha desmantelado de un carpetazo el drama, la dureza del campo isleño. Ha desflorado sutilmente, sin acritud, la imagen *oficial* de esta tierra *nuestra*. Del drama institucional pasamos, de nuevo, a recrear y, especialmente, a jugar. Divertirnos correteando, retozando con la ceniza volcánica desparramada: ¡qué imagen tan placentera! Tanto es así, que hemos pasado del displacer al más puro hedonismo, y cuya máxima sería aquella que dice: “goza y haz gozar, sin hacerte daño ni hacérselo a los demás”.

¿Pero al optar por el juego se desmarca de lo serio? No, y al decir de Freud, ese distanciamiento lo único que hace es alejarlo de la realidad, para de esta manera crear la suya, inventada, separada, claro está, de la nuestra como insulares.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, 1999.
- AUMONT, J. *La imagen*, Barcelona, 1992, Paidós.
- AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*, Barcelona, 1993, Paidós.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. y VERNET, M. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*, Barcelona, 1996, Paidós.
- AUMONT, J. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona, 2004, Paidós.
- BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, 1997, Paidós.
- CANO, Pedro L. *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, Barcelona, 1999, Gedisa.
- COMPANY, Juan Miguel y MARZAL, José Javier. *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, 1999, Generalitat Valenciana.
- COMTE-SPONVILLE, A. *Diccionario filosófico*, Barcelona, 2003, Paidós.
- COSTA, Antonio. *Saber ver el cine*, Barcelona, 1988, Paidós.
- DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, Barcelona, 1996, Paidós.
- DÍAZ BETHENCOURT. "Convergencias y divergencias en torno al paisaje", en *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, Madrid, 2004, T&B Editores.
- (En prensa). "También los enanos empezaron pequeños o cuando Werner Herzog filmó en Lanzarote", *XVII Coloquio de Historia Canaria-americana*.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, 2002, Debate.
- GUBERN, R. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, 1988, Lumen.
- *Patologías de la imagen*, Barcelona, 2004, Anagrama.

- REVISTA LITORAL. *La poesía del cine*, nº 235, Torremolinos, 2003.
- RUSSO, E. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Barcelona, 1998, Paidós.
- SANTOS ZUNZUNEGUI. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, 1996, Paidós.
- SCHMIDT NOGUERA, Margarita. *Análisis de la realización cinematográfica*, Madrid, 1997, Síntesis.
- STAM, R. *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, 2001, Paidós.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, 1992, Tecnos.
- WOODFORD, Susan. *Introducción a la historia del arte. Cómo mirar un cuadro*, Barcelona, 1985, Gustavo Gili.



Mira y empieza por describir la imagen que tienes delante.



Un tipismo muy particular.



Un cine que se filma a sí mismo: Onán sigue vivo.



Y a la izquierda, arriba, abajo. ¡Viva la profundidad de campo!



La tierra del fuego, de la tradición, de la invención. La invención del paisaje.



¿Una imagen vale más que mil palabras?

