

# TAMBIÉN LOS ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS O CUANDO WERNER HERZOG FILMÓ EN LANZAROTE

*José Díaz Bethencourt*

Transformar el mundo (Marx)  
Cambiar la vida (Rimbaud)

1968 es el año de la matanza de los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, o Tlatelolco, en la ciudad de México; del asesinato de Martin Luther King y Robert Kennedy en los Estados Unidos; del comienzo de la agonía de la dictadura en Portugal; de las revueltas estudiantiles en París; de la *Primavera de Praga* en Checoslovaquia; del estado de excepción en Guipúzcoa en España; de las manifestaciones estudiantiles en varias ciudades alemanas como Berlín, Hamburgo, Francfort y Múnich.

*También los enanos empezaron pequeños* fue realizada en 1969, en la cumbre de la revuelta estudiantil. Su director, Werner Herzog, es de difícil adscripción estética. Se le suele situar en la segunda hornada de cineastas del *Nuevo Cine Alemán*, junto a otros como Win Wenders, Fassbinder o Jean-Marie Straub, conjunto de creadores que tienen bastante pocos elementos en común:

El conocido fenómeno nuevo cine alemán tiene muchos casos atípicos de realizadores que se auparon sin no sólo pertenecer a él, sino simplemente sin adoptar el punto de vista del conjunto y sin que sus películas llegasen a alcanzar paralelismo.

(...) Los contactos entre nuevos cineastas están impregnados de una carencia de estilos similares (...). No existe armonía entre los cineastas, cada uno va muy por su lado sin importar para nada lo que hace el otro.<sup>1</sup>

Sin embargo, hay que reconocer que estos realizadores, junto a otros muchos más que no hemos mencionado aquí pero que forman parte igualmente del llamado *nuevo cine* que surge en los años 60, sí comparten una nueva manera de concebir y hacer cine. Por ejemplo, muchos de estos nuevos directores se convierten también en productores que fundan su propia empresa de producción; se inician en la profesión ejercitándose previamente en el cortometraje y trabajos para televisión; expresan sus traumas infantiles, tragedias personales y ajenas, el miedo a la anormalidad... Son, en suma, cineastas que tienen una visión incorformista de la vida y una estética nueva, que se sitúa en el polo opuesto del convencionalismo, expuesta a través del empleo de “un nuevo uso del repertorio lingüístico”.<sup>2</sup>

Para la puesta en escena de muchas de sus producciones, Herzog ha necesitado variedad de escenarios naturales. Recordemos que recorre parte del continente africano para filmar el medimetraje *Los médicos voladores del África Oriental*; *Aguirre, la cólera de Dios* está rodada en Perú, *El enigma de Gaspar Hauser* se realizó en lugares tan dispares como Alemania, antiguo Sáhara español y Birmania, para *Fitzcarraldo* desplaza a su equipo técnico al corazón de la selva amazónica, y en *Fata Morgana* (o *Espejismos*) recorre Tanzania,

Uganda, Costa de Marfil y la República Centroafricana, finalizando el rodaje en Lanzarote al terminar el montaje de *También los enanos empezaron pequeños*.

*Fata Morgana* 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”.<sup>3</sup> El propio Herzog ha dicho de la película que “no muestra la belleza y la armonía, sino una utopía de belleza y una utopía de armonía”.<sup>4</sup> De la misma manera, y permítasenos el establecimiento de analogías entre ambos creadores, que Agustín Espinosa proclama en *Lancelot 28º-7ª*: “Mi intento es el de crear un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mí”;<sup>5</sup> por tanto un “saber creacional”,<sup>6</sup> en palabras de Gutiérrez Albelo, pero igualmente un saber utópico, dado que el ideal *espinosiano* para Lanzarote es el máximamente deseable, pero inalcanzable. Y previamente dice: “Lo que yo he buscado realizar, sobre todo, ha sido esto: un mundo poético; una mitología conductora”,<sup>7</sup> esto es, un reino de lo imaginario y fabuloso. Así pues, uno y otro, aunque distanciados en el tiempo, han tomado como referencia un mismo espacio geográfico y han llegado a la misma conclusión, inventar algo imposible, utópico, desde la contemplación de algo real.

Si en *Fata Morgana* Lanzarote supone la meta de un rodaje cuyo periplo se desarrolla por varios países africanos, ahora, para la puesta en escena de *También los enanos empezaron pequeños*, la isla se convierte en el itinerario que transita Herzog, erigida en escenario natural donde se filma la totalidad de la película. Un decimonónico inmueble de la pequeña localidad de Tegoyo, el acuartelamiento de Arrecife y otros puntos de la isla localizados en las inmediaciones de La Geria, que sirven para impresionar los títulos de crédito, conforman los espacios escogidos por su director para mostrar la revuelta en un reformatorio, cuyos integrantes están formados por enanos que vienen a representar, según palabras de Herzog, a la propia sociedad: “En *También los enanos empezaron pequeños* los enanos no están fuera de la sociedad misma. Cada cual es un enano. En el mundo no hay más que enanos. No se trata de una sociedad particular de enanos... cada hombre es un enano”.<sup>8</sup>

La revuelta permite a los enanos vulnerar las normas establecidas, desafiar al poder: fraguada la rebeldía, planean huir, pero tal pretensión es inmediatamente abortada al ser advertidos de la peligrosidad de los campos de lava, zona en la que la policía, elemento represivo, tiene fácil acceso y gran capacidad de maniobra. Ante la imposibilidad de la huida, los enanos actúan en el único espacio vital que les resta, el reformatorio. Es ahí donde consiguen hacerse con el poder, logrando así una libertad condicionada tanto por el tiempo -es cuestión de horas que la revuelta sea sofocada- como por el espacio -las adversas condiciones geográficas que sitian la institución-. Es ahora cuando los enanos descubren/destruyen todo aquello que la autoridad les había vedado, y donde los más fuertes físicamente sojuzgan a sus congéneres más débiles. No se ha producido más que un cambio de mando, de gobierno, mientras la tiranía y el despotismo aún siguen vigentes. La temporalidad de la insurrección y la vuelta al primitivo orden, es decir, la derrota de la sublevación,<sup>9</sup> dado que esta conlleva un cambio súbito destinado a implantar un nuevo orden por métodos violentos que es considerado más justo: “La revuelta de los enanos no es un fracaso real, porque para ellos se trata de un día memorable, mejor que todos los que le precedieron. Era una hermosa anarquía, pero, al final, no es más que gestos bloqueados y congelados”.<sup>10</sup>

En *También los enanos empezaron pequeños* el gran protagonista es la colectividad. Pero se trata de una colectividad que, como ya hemos comentado, se encuentra aislada, concentrada y delimitada, en plena efervescencia subversiva, sí, pero contenida, encorsetada en una estructura arquitectónica que no responde a las necesidades de sus internos, incluidos mobiliario y accesorios. La altura de los techos, las ventanas, las puertas, las sillas, las camas, etc., no guardan concordancia con su tamaño, dando lugar a situaciones cómicas: “(...) Herzog se ríe de nosotros y de los personajes: el enano contempla un dromedario o una moto que, como se ha repetido hasta la saciedad, no es que él sea demasiado pequeño para ella, sino que ella es demasiado grande para él”.<sup>11</sup> Esto los convierte en inadaptados, situación que da lugar a que aflore en ellos ese grado de rebeldía que todos llevamos dentro, porque “como dice Herzog, todos somos unos enanos en un mundo de enanos y hasta la dama que sale del Chevrolet es una enana, lo que ocurre es que todo está presentado de una manera absurda e irónica”.<sup>12</sup>

Un paisaje desprovisto de exuberancia vegetal, desnudo, solitario. Una estampa monocromática, grisácea y semidesértica constituye el decorado escogido por Herzog para filmar la revuelta de los enanos. La elección de color como soporte cromático daría a la película un matiz de postal turística que la despojaría de ese halo anarquizante que constantemente destilan sus imágenes. El blanco y negro, por el contrario, aumenta considerablemente ese sentido de la soledad, de lo inhabitable, más que de lo deshabitado; subvirtiendo el paisaje de La Geria en extremadamente desolador, en un lugar estépico, en una paramera, en palabras de Espinosa.

Alfonso Armas Ayala, en el prólogo a *Lancelot 28º-7º*, se refiere a Ortega en relación a la obra espinosiana: “Toda obra de arte es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real; viene a ser una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes.<sup>13</sup> Bucear en el interior, limitar la realidad por la rigidez del marco, poner la realidad en ese a través de que cada sujeto ve, siente o presente”.<sup>14</sup> Y más tarde añade: “Plasmear la realidad, conforme ha sido imaginada: la descoyuntura de la frase, el metaforismo, las visiones deformadas se entrecruzan. Las líneas adquieren movimiento; los planos se llenan de vida. El enfoque de la cámara espinosiana resulta magistral: porque ha sabido captar el ensueño del escritor”.<sup>15</sup>

De la misma manera, Herzog crea una isla imaginaria dentro del mundo de *También los enanos empezaron pequeños*: la revuelta de los enanos. Esa rebelión también flota en un proceloso mar lleno de realidades: los campos de lava, territorio donde la autoridad/poder -que limita exageradamente la libertad y por tanto es injusta, de ahí la desobediencia- es implacable. Esto hace que la institución se convierta en un reducto, microcosmos vital para el desarrollo de ese ideal libertario de carácter espontáneo que emana de los enanos. *También los enanos empezaron pequeños* es la metáfora de la que se sirve Herzog como “constatación de una realidad. No cabe duda de que precisamente son los instantes más intensos aquéllos en que admiramos con recelo cómo está reflejada nuestra sociedad ahí mismo”.<sup>16</sup>

He citado anteriormente a Espinosa y Gutiérrez Albelo. Y no por casualidad. Ambos escritores canarios participan plenamente del movimiento surrealista que durante los años veinte y treinta se desarrolla en Tenerife. ¿Quiere esto decir que las similitudes que establezco entre los poetas canarios y la poética cinematográfica de Herzog, en especial en esta película, me llevarían a considerar al cineasta alemán como un surrealista más o un *tardosurrealista*, si se me permite este mal y apresurado engranaje de vocablos? Decididamente no. Sin embargo, y al hilo de esta primera cuestión, cabría plantearse una segunda, ¿existe realmente el cine

surrealista? En el texto de autoría colectiva *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Pérez Perucha habla del “mal avenido matrimonio –pese a su dulce noviazgo– cine-surrealismo...”, para más adelante plantearse “qué es eso de cine surrealista”, aunque reconoce que el filme de la cineasta Dullac basado en un guión de Artaud (*La coquille et le clergyman*) le parece, como a otros muchos, “una película genuinamente surrealista”, para terminar diciendo que *La edad de oro* de Buñuel-Dalí es una descripción bastante convencional y vagamente surrealista...<sup>17</sup>; mientras que en opinión de Román Gubern “existe hoy *cierto consenso* (el subrayado es mío) en señalar que la producción surrealista *strictu sensu* comprende sólo tres films: *La coquille et le clergyman* y los dos primeros films de Buñuel”<sup>18</sup> (p. 185), esto es, *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Sin embargo, para José Luis Téllez esta última no puede “resultar más decepcionante”, mientras que la primera colaboración Dalí-Buñuel “encerraba toda la potencia, frescura y coherencia de un verdadero manifiesto y toda la virulencia de un objeto arrojado”<sup>19</sup> (p. 155). Por último, para Durozoi<sup>20</sup> “las realizaciones íntegramente surrealistas siguen siendo escasas. Si exceptuamos las películas de Luis Buñuel y, en particular, *L’Age d’or* (“hasta hoy el ejemplo ‘perfecto’ de película surrealista de largometraje”, A. Kyrou), lo único que se da con mayor frecuencia es un surrealismo involuntario susceptible de aparecer por casualidad en la producción “normal”. No es de extrañar tamaña disparidad de criterios, aun cuando Domingo Pérez Minik, con profundo conocimiento de causa, se plantee “qué es el surrealismo, a pesar de tantas definiciones, sin escuelas, sin iglesia, sin una constitución”, para seguidamente terminar diciendo que “a pesar de los pesares, el mundo tiene conciencia en seguida de qué es el surrealismo, lo huele, lo siente, lo percibe, aquí y allá, en la literatura, en la vida, en el acontecimiento más extraño”.<sup>21</sup>

Pero volvamos a la pregunta inicial cuya respuesta taxativamente negaba. Que la lírica de Herzog, al menos en esta ocasión, no esté dentro del llamado modo de representación institucional, no lo habilita para entrar de lleno en el cine surrealista. Ahora bien, ¿podemos ubicarlo al menos en sus aledaños? ¿Se siente, se huele, tenemos conciencia de que los sintagmas narrativos de este filme residen en su órbita? ¿Sentimos elementos *parasurreales*? ¿Se trata de un surrealismo involuntario que aparece por casualidad?

Según la conocida definición de Breton, “Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.<sup>22</sup> Jenaro Talens ha explicado que el surrealismo supo escudarse convenientemente en el poema lírico, “el más apto para dejar hablar al yo” sin someterse a la objetividad de la razón; y que, por el contrario, el cine no era el lugar más apropiado, dado su carácter industrial y de complejidad tecnológica (p. 112).<sup>23</sup> Bien es conocido que una de las razones fundamentales de la interrupción de las producciones cinematográficas surrealistas fue el complicado procedimiento técnico que supuso el advenimiento de sonoro que, dicho sea de paso, limitaba la frescura visual de los filmes mudos.

¿Acaso era terreno abonado para los artistas plásticos el surrealismo tal y como lo expuso Breton en su primer manifiesto? ¿Cómo seguir la frase de Lautréamont “bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas”? Muchos artistas no fueron capaces de mantenerse fieles a este automatismo (aunque sí los hubo desde luego) y eran queridos por los surrealistas, a pesar de que sus obras estaban razonablemente controladas; de ahí, en parte, se explica que a partir de 1929 el movimiento liderado por Breton iniciase una segunda fase que viene determinada por un brote figurativo y caracterizada por un control de los mecanismos de creación capaz de hacer visible la

percepción interior.<sup>24</sup> Es el período en que Dalí se incorpora al grupo, y cuyo método de trabajo “debería sustituir el estado pasivo del automatismo por una actitud activa y sistemática de investigación de lo irracional: el método paranoico-crítico”;<sup>25</sup> es, también, el tiempo de *El gran masturbador*, del que Ramírez ha dicho: “Aquí está ya plenamente desarrollada la poética daliniana de lo duro del entorno (arquitecturas o paisaje natural) frente a lo blando y delicuescente de las figuras...”<sup>26</sup>

Llegados a este punto volvamos a los rebeldes enanos del cineasta alemán, esos que pretenden la huida, pero hete aquí que el hostil entorno no se los permite. Lo duro hay que entenderlo aquí, en primer lugar, de la misma manera que en la poética daliniana: la aridez del paisaje que envuelve el motivo en sí, no así el concepto de lo blando, que si bien en el caso del pintor se refiere a lo biomórfico (y como tal bien puede tener infinidad de lecturas), en el del director habría que entenderlo desde un punto de vista anímico, es decir, ya no se trata de una putrefacción orgánica sino conscientemente moral: la rebelión ha fracasado. Pero la dureza tendría, en segundo lugar, y siguiendo al profesor Ramírez, un carácter eminentemente arquitectónico, entendido en Herzog como fortaleza, castillo, como bastión inexpugnable: es ahí donde se refugia quien dirige el orden o, mejor dicho, su orden, porque para el resto de la comunidad de enanos está claro que ese orden supone un caso particular de desorden y viceversa. Para Carlos Fuentes “la auténtica vanguardia siempre es revolucionaria: combate la razón agotada del orden imperante con el orden de una nueva razón que, a los ojos de la razón convencional, resulta irracional”.<sup>27</sup> Esta oposición al sistema (entendiendo como tal “el conjunto intensamente complejo de principios, de instituciones, de leyes, de costumbres, de prohibiciones, de mitos, de dogmas, de ideas y de símbolos que separan al hombre de su propio pensamiento, que intenta retrasar por todos los medios el movimiento emancipador...”<sup>28</sup>) se produce porque el mundo que los rodea está regido por el rigor y el método, y este cartesianismo les resulta insostenible. Fermentado y escindido del dadaísmo, ¿no fue el surrealismo un movimiento que se proclamaba revolucionario? Sin embargo, Herzog prefiere hablar de rebelión antes que de revolución porque la sublevación fracasa. En efecto, el término revolución hace referencia a profundos y rápidos cambios que afectan intensamente a las estructuras de la sociedad, por tanto, se trata de una asonada exitosa por un período de tiempo razonable. En cambio, rebelión, más que un violento giro, es llanamente una oposición, simplemente un rechazo a obedecer.

Los efluvios surrealistas permiten a Herzog hacer juegos malabares con la imagen, y como René Magritte, parte de convencionalismos: en ambos casos la figuración es más que palpable. En el caso del pintor belga, esos elementos figurativos aislados en sí mismos puede que no nos aporten nada, pues lo verdaderamente importante es la combinación, cómo se asocian esas imágenes: “Imágenes absolutamente verosímiles, e incluso obvias, se asocian y se combinan en un contexto *escandalosamente* incongruente, inexplicable y absurdo... Está claro que el significado del cuadro no reside en las imágenes del hombre y la manzana sino en su combinación inesperada y enigmática”.<sup>29</sup> El propio Magritte ha reconocido por escrito que nada más lejos de su intención que explicar lo que pinta, lo que ama, viene a decir textualmente: “Evito vivamente explicar las cosas que amo...; no nos enriquecemos con la explicación de una cosa”.<sup>30</sup> Por esto, Argan, fiel a las palabras de Magritte, se mantiene al margen de cualquier exégesis.

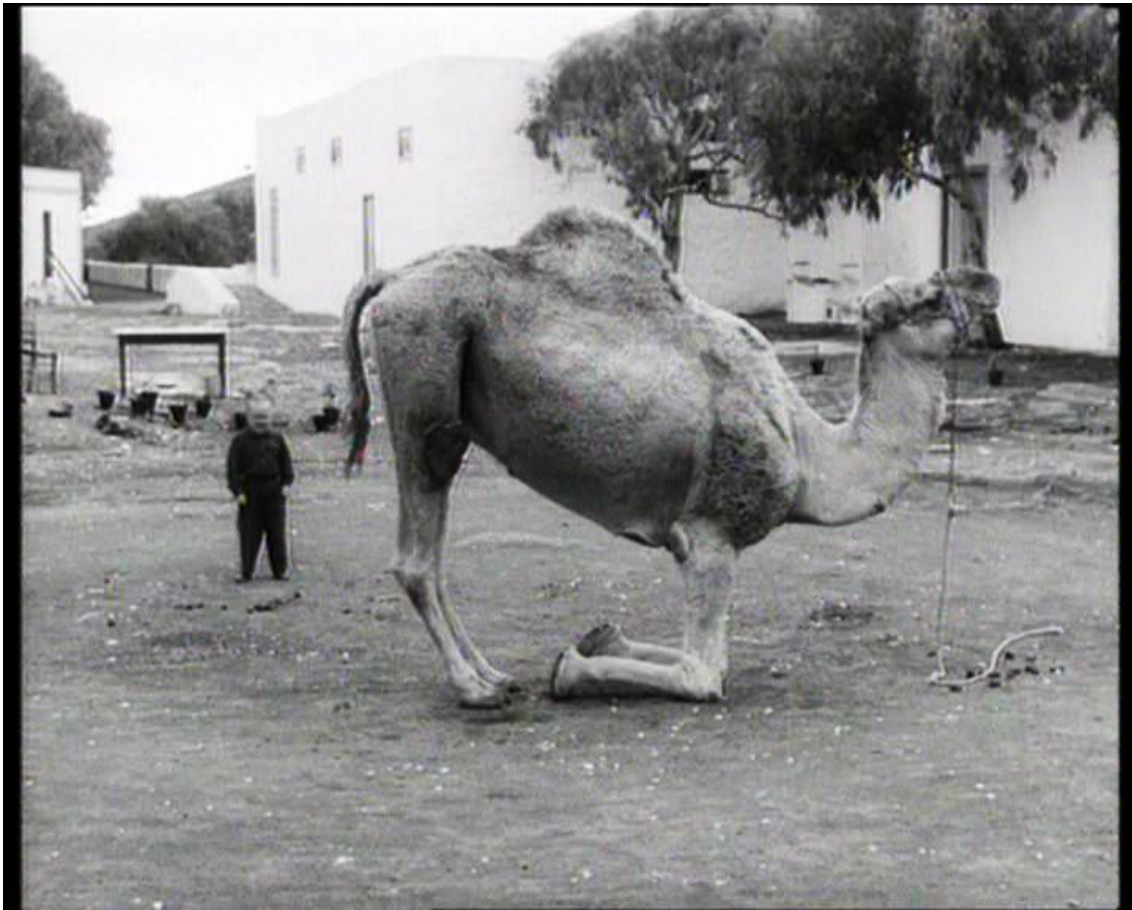
En el caso del director alemán se articula un funcionamiento que es muy semejante: Herzog parte de algo tan verosímil como una revuelta, sea cual fuere, y a partir de ahí será fundamental en su dislocado modo de representación institucional las asociaciones de imágenes que a lo largo del filme se produzcan. Por ejemplo, qué más creíble que un enano o

una colectividad de enanos. Qué más plausible que la arquitectura insular. Sin embargo, la unión de ambas verosimilitudes resulta explosiva. Primera conclusión: la inadaptación. Pero hay muchas otras, independientemente de si Herzog,<sup>31</sup> como Magritte, haya querido evitar cualquier tipo de explicación, dado que esta no nos enriquece. Pero me arriesgaré y jugaré a exégeta. Al final de la película uno de los enanos ríe, y no es la primera vez que lo hace. Parece que este movimiento involuntario se erige en motivo recurrente. Es sabido que la risa obedece a un claro motivo de alegría o felicidad y suele ir acompañado de carcajadas, aunque también puede expresarse ante un motivo ridículo e incluso para vencer momentos de ansiedad. Pero el significado de la risa asociada a la clausura del filme no puede ser el mismo que el que se produce poco después de su inicio, porque al principio la revuelta triunfa (la risa como alegría-felicidad), sin embargo al final es un sonoro fracaso (la risa como angustia). Si a esto añadimos que a la risa final se le añade un dromedario-camello ya entramos en el campo de los símbolos. El camello está totalmente descontextualizado (como lo están los objetos de Magritte) desde cualquier punto de vista, incluido, desde luego, el insular (como animal de carga, tareas agrícolas, ocio turístico...). ¿Qué simboliza el camello? ¿Representa la imagen de algo que es difícil de conseguir, de la imposibilidad, derivación, a su vez, de la frase que pronunció Cristo para dar a entender lo difícil que es para los ricos entrar en el reino de Dios?<sup>32</sup> ¿Está Herzog explicitando que el triunfo de la revuelta es imposible? ¿O la filmación del camello es producto del azar y este hecho provoca una lectura tan subjetiva como la que acabo de exponer? ¿No fue el azar fundamento del surrealismo? El azar como supuesta causa de una intervención no intencionada, como desequilibrio o subversión del orden establecido. Pero el azar, como la risa, es imprevisible y depende de determinadas causas. En los “frotamientos” (*frottages*) de Max Ernst las imágenes resultantes no eran “pura recuperación del azar, pues la ejecución implicaba un plan relativamente preconcebido y una predisposición a recuperar como significativa la representación impredecible que resultase de ese frotamiento”.<sup>33</sup> Las “decalcomanías” que Óscar Domínguez realiza a partir de 1936, en colaboración con Marcel Jean, dan como resultado unas obras “de interpretación premeditada, en las que el empleo de máscaras y plantillas controla el efecto del azar. Aquí, a diferencia de las primeras decalcomanías sin objeto, la mancha retocada, modelada por el artista despierta asociaciones determinadas, en lugar de dejar que el espectador imagine, que se inspire en una estructura informal y abierta”.<sup>34</sup> El verdadero azar, el que no experimenta control alguno, el azar como tal, depende de una serie de causas independientes unas de las otras, lo que hace que escape a todo control o intención. Este auténtico azar, a mi juicio, es al que pertenece la imagen que comento de Herzog. Pero ¿la elección de los enanos como protagonistas los ha elegido Herzog al azar? Mucho me temo que no si tenemos en cuenta que para Jung, en el plano psicológico pueden considerarse como guardianes del umbral del inconsciente.<sup>35</sup> ¿Y el título *También los enanos empezaron pequeños*? Todo hace pensar que tampoco porque el uso premeditado del adverbio con que se inicia indica la relación de una cosa con otra. ¿Con qué? Con el resto de la especie humana. Y estos, como aquellos, a pesar de su trastorno patológico de crecimiento, gozan de la misma libertad al nacer; libertad que poco a poco el entorno familiar, la sociedad... irán cercenando hasta convertirlos en un eslabón más de la colectividad. Si como dice Herzog, “cada cual es un enano”, cada uno de nosotros llevamos dentro ese deseo o espíritu de rebeldía tan propio del romanticismo y que los surrealistas conscientemente retoman. Y ya que he citado el sustantivo deseo, me gustaría aclarar que lo entiendo no como impulso enérgico, sino como resultado de una carencia, fracaso o limitación: el deseo de rebeldía por la ausencia de libertad o el deseo sexual por la carencia de su práctica, mostrada por Herzog cuando uno de los protagonistas intenta subir a la cama y, tras varias intentonas (la cama es demasiado alta), desiste ante la cómplice mirada tanto de su pareja como del resto de la colectividad, que abre y cierra la puerta en un claro acto de voyerismo y castración.

Matthews ha comentado que “el surrealismo siempre enfatiza la imagen en vez de la palabra”.<sup>36</sup> El mecanismo narrativo empleado por Herzog en esta ocasión corrobora la idea anterior; así, la descomposición entre texto visual y verbal es más evidente a medida que nos aproximamos hacia su final. De nuevo recurro a Magritte. En “La llave de los sueños”, el pintor belga reproduce cuatro objetos divididos por otros cuatro marcos pintados. Sobre fondo oscuro reproduce de izquierda a derecha y de arriba abajo un bolso, una navaja suiza entreabierta, una hoja de árbol y una esponja que, respectivamente, titula “El cielo”, “El pájaro”, “La mesa” y “La esponja”. Excepto este último, los nombres de los restantes objetos no se corresponden con su representación. El propio Magritte lo ha explicado: “La escritura es una descripción invisible del pensamiento, mientras que la pintura es su descripción visible”.<sup>37</sup> En efecto, cuando mencionamos la palabra lápiz pensamos en la idea de lo que es un lápiz, pero en modo alguno podemos deducir de qué tipo de lápiz estamos hablando: si es de un determinado color, tamaño, si está afilado o tiene goma en uno de sus extremos, etc. Sin embargo, mediante la imagen se aportan todas las características antes mencionadas y no hay lugar a dudas. Magritte riza el rizo cuando pinta “La traición de las imágenes” y justo debajo de una pipa escribe “Esto no es una pipa” ¿Qué busca entonces Magritte con esta proposición? Quizás poner de manifiesto la capacidad que ofrecen las artes plásticas para indagar en torno a las posibilidades que se abren entre lenguaje verbal y plástico: “Mi pintura no implica una supremacía de lo invisible sobre lo visible”.<sup>38</sup>

En Herzog, el poder del lenguaje verbal va decayendo hasta tal punto de que acaba prácticamente por desaparecer, reduciéndose a meras onomatopeyas, para dejar paso a un mundo eminentemente visual: que la imagen hable por sí misma sin necesidad del uso de la palabra. Pero esta simple realidad visual se concatena con determinadas situaciones que dan lugar a otra realidad o realidades más complejas. La revuelta se radicaliza y las imágenes se complican. La palmera cae en un puro acto de vandalismo y con ella la simbología de la palma de la victoria y la palma florida del paraíso: si la morada ya no es ese lugar delicioso y placentero, el espacio que le rodea, incluidos sus seres vivos, tampoco deben serlo. Al fin y al cabo, ¿no es el paraíso un mito, y como tal una representación idealizada? La gallina, de protectora y maternal pasa a destructora, como así lo demuestra el acto de comerse a su propia especie; y la cerda que amamanta a sus crías deja de ser próspera y fértil porque aparenta estar muerta. A la trayectoria en círculo que describe el coche se une la arquitectura insular, básicamente ortogonal. ¿El círculo como la forma geométrica perfecta, símil de la aspiración rebelde; o el círculo como forma euclidiana sin comienzo ni fin, sin dirección ni orientación, premonición de los derroteros que está tomando la insurrección? La cruz, que bien podría representar un equilibrio en la convergencia de contrarios (lo positivo, vertical, frente a lo negativo, horizontal, el bien opuesto al mal, lo constructivo frente a lo destructivo) sin embargo todo hace presagiar que la balanza se incline por lo segundo ante el nihilismo que está adquiriendo la nueva situación; mientras, el mono crucificado (o en proceso de ejecución, imagen por otro lado no exenta de crueldad, como la Pasión de Cristo), es paseado en procesión al calor de las hogueras que se abren a su paso en una “hermosa anarquía” más escandalizadora que revolucionaria.

## ANEXO FOTOGRÁFICO



*Fotografía I. ¿La filmación del camello es producto del azar? ¿No fue el azar fundamento del surrealismo?*





*Fotografía II. ¿La risa como alegría o la risa como angustia?*



*Fotografía III. La cama como castración o el deseo como fracaso.*



*Fotografía IV. Un novio con alas de libertad. Libertad cercenada por el metal.*



*Fotografía V. La aridez del paisaje envuelve el motivo en sí.*



*Fotografía VI. Frente al círculo que describe el coche, la ortogonal arquitectura insular.*



*Fotografía VII. La gallina, de protectora y maternal, pasa a destructora.*



*Fotografía VIII. La imagen del mono crucificado no está exenta de crueldad, como la Pasión de Cristo.*

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno 1770-1970*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.
- BIERDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 2004.
- CASTELLS, Isabel. “La isla soluble. La mirada surrealista”, Madrid, T&B Editores, en *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, 2004.
- CEYSSON, Bernard. “Mitos y utopías: la muerte del arte y su sublimación”, Barcelona, Carrogio, en *La pintura moderna. Del vanguardismo al surrealismo*, 1983.
- CESARMAN, Fernando. *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004.
- COMPTE-SPONVILLE, André. *Diccionario filosófico*, Barcelona, Paidós, 2003.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.
- DUROZOI, G y LECHERBONNIER, B. *El surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- ELSEN, Albert E. *Los propósitos del arte. Introducción a la historia y a la apreciación del arte*, Madrid, Aguilar, 1971.
- ESPINOSA, Agustín. “Guía integral de una isla atlántica”, Cabildo de Lanzarote, *Lancelot*, 28º - 7º, 1968.
- ESPINOSA, Agustín. “Guía integral de una isla atlántica”, Tenerife, Interinsular Canaria, *Lancelot*, 28º - 7º, 1988.
- GUIGON, Emmanuel. *Nostalgia del espacio*, en *Óscar Domínguez Antológica 1926 – 1957*, Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias – Centro Atlántico de Arte Moderno – Ministerio de Cultura, 1996.
- HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1996.
- HERZOG, Werner. *Del caminar sobre hielo*, Barcelona, La tempestad, 2003.
- PÉREZ MINIK, Domingo. *Facción surrealista de Tenerife*, Tenerife-Madrid, Ediciones La Palma, 1995.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. “Las vanguardias históricas: del cubismo al surrealismo”, Madrid, Alianza, en *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, 1997, tomo 4.
- RUHRBERG, Karl. *Pintura*, en *Arte del siglo XX*, Taschen, Köln – London – Los Ángeles – Madrid – París – Tokyo, 2001.
- SANTOS ZUNZUNEGUI. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994.
- SERRANO SIMARRO, Alfonso y PASCUAL CHENEL, Álvaro. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Libsa, 2003.
- V.V.A.A. *Diccionario del arte moderno. Conceptos – ideas – tendencias*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1979.
- V.V.A.A. *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1991.



## NOTAS

<sup>1</sup> Rentero, 1978, pp. 20-21.

<sup>2</sup> Monterde, Riambau y Torreiro, 1987, p. 207.

<sup>3</sup> Rentero, ídem, p. 28.

<sup>4</sup> Ídem.

<sup>5</sup> Espinosa, 1988, p. 10.

<sup>6</sup> Palenzuela (Ed.), 1988, XVI.

<sup>7</sup> Ídem, pp. 9-10.

<sup>8</sup> Rentero, ídem, p. 29.

<sup>9</sup> Ídem.

<sup>10</sup> Ídem.

<sup>11</sup> Ídem, p. 30.

<sup>12</sup> Ídem, p. 29.

<sup>13</sup> En este sentido véase Castells, 2004, pp. 67-79.

<sup>14</sup> Espinosa, 1968, VIII.

<sup>15</sup> Ídem, XIII.

<sup>16</sup> Rentero, ídem.

<sup>17</sup> Pérez Perucha, 1991, pp. 8 y 27.

<sup>18</sup> Gubern, ídem, p. 185.

<sup>19</sup> Téllez, ídem, p. 155.

<sup>20</sup> Durozoi y Lecherbonnier, 1974, p. 212.

<sup>21</sup> Pérez Minik, 1995, p. 153.

<sup>22</sup> De Micheli, 1979, p. 179.

<sup>23</sup> Talens, 1991, p. 112. Con respecto a la poesía, del mismo modo se manifiesta Eduardo Westerdahl: “No es extraño que dentro de su función, el ejercicio poético fuera el que recibiera una influencia más determinada y consecuente” (1979, p. 503).

<sup>24</sup> Ramírez, 1997, pp. 253-4.

<sup>25</sup> Ceysson, 1983, p. 82.

<sup>26</sup> Ramírez, ídem, p. 256.

<sup>27</sup> Cesarman, 1976, p. 16.

<sup>28</sup> Durozoi y Lecherbonnier, ídem, p. 84.

<sup>29</sup> Argan, 1977, p. 575.

<sup>30</sup> Elsen, 1971, p. 411.

<sup>31</sup> Envié un cuestionario a su correo electrónico que amablemente no fue contestado.

<sup>32</sup> “Os lo repito: le es más fácil a un camello pasar por el ojo de una aguja que a un rico entrar en el reino de Dios” (Mateo 19, 24).

<sup>33</sup> Ramírez, ídem, p. 255.

<sup>34</sup> Guigon, 1996, p. 41.

<sup>35</sup> Cirlot, 2004, p. 189.

<sup>36</sup> Cesarman, 1976, p. 39.

<sup>37</sup> Ceysson, ídem, p. 88.

<sup>38</sup> Ruhrberg, 2001, p. 147.