

LA FIGURA MÍTICA DE LOPE DE AGUIRRE EN LAS VERSIONES DE W. HERZOG Y C. SAURA

CARMEN BECERRA SUÁREZ

Universit  de Vigo

No parece exagerado afirmar que la Expedición de Ursúa a El Dorado y la figura de Lope de Aguirre son uno de los acontecimientos, y uno de los personajes históricos del descubrimiento, conquista y colonización de América que más han interesado a la literatura. No es preciso enumerar aquí la numerosa lista de obras que se nutren de tales hechos, o que giran en torno a tal figura; sin esfuerzo vienen enseguida a nuestra memoria las novelas de Sender, o de Abel Posse, la de Uslar Pietri o la de Otero Silva, entre otras muchas versiones de un mismo hecho histórico, de un mismo personaje. Estamos en todos los casos ante obras que se adscriben a un género concreto: la llamada novela histórica; que se ajustan más o menos fielmente a determinadas normas y que toman buena parte de sus contenidos (coordinadas espacio-temporales, personajes, acciones...) de textos anteriores pertenecientes al discurso histórico (pienso, por ejemplo, en crónicas, memorias o biografías). Se trata, en suma, de textos que de forma más o menos indirecta son el resultado de una reescritura.

Pero, como afirma Celia Fernández Prieto, ya no estamos ante los ingenuos proyectos de reconstruir el pasado tal cual fue; la novela histórica moderna recupera no un pasado real, sino un pasado narrado:

El género (que ofrece muchas líneas y tendencias) no pretende forjar un pasado histórico a la medida de la nueva clase en el poder, como ocurría en el Romanticismo, ni tampoco responde a un sentimiento de ruptura entre pasado y presente que se manifestaba en la nostalgia romántica por lo medieval y lo antiguo. Ahora se trata de volver a contar de otra manera, desde otros puntos de vista,

historias que ya se han contado, pero también, y esto es fundamental, de suscitar, al hilo de la narración, una reflexión acerca de la verdad histórica y de las formas de construirla¹.

Este mismo proceso se produce en el, para algunos, mal llamado cine histórico, género cinematográfico al que se adscriben las obras que hoy nos ocupan. Obviando aquí el polémico concepto de género en cinematografía, seguiremos la definición propuesta por Luis Hueso según la cual el género « *podría ser definido como la temática que es observada y plasmada en imágenes cinéticas a través de una concepción estética peculiar* »², definición que aún en su interior los dos grandes pilares en los que se han sustentado las diversas clasificaciones de los géneros cinematográficos: el tema y el estilo, y que contempla además la permanencia casi inalterada de un tema durante décadas, frente a las continuas transformaciones que sufre el estilo a lo largo de la historia de un género. Dicha concepción implica la posibilidad de coexistencia en un determinado género de varias corrientes estilísticas sucesivas o simultáneas, sin que por ello se pierda la unidad genérica.

Para el profesor Hueso lo que caracteriza al cine histórico es la reconstrucción, esto es, la inclusión de la historia en la imagen, sumada a un objetivo final ineludible: el espectáculo. De esta forma « *la visión de un mundo pasado se hace presente y cercano merced a la fuerza de la imagen* »³.

Así pues, y teniendo en cuenta que no es nuestro cometido aquí ni el análisis teórico de un género, ni el examen de las marcas del texto fílmico que indican la pertenencia de una obra a un género determinado, partimos de la tesis según la cual el cine histórico no es otra cosa que la reescritura, mediante un proceso de transcodificación (de un código semiótico verbal a otro código más complejo que aún en su interior varios sistemas de signos: visuales y sonoros) de determinados temas, acontecimientos o personajes de la historia; reescritura que, al igual que acontece con los documentos históricos, ha de someterse a los valores de verdad o falsedad.

¹ Celia Fernández Prieto, « Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea » en J. Romera Castillo, F. Gutiérrez y M. García-Pagé (Eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Visor libros, Madrid, 1996, pp. 213-221.

² A. Luis Hueso, *Historia de los géneros cinematográficos* (1), Heraldo distribuidor, Valladolid, 1976, p. 32.

³ A. Luis Hueso, *op. cit.*, p. 44.

La figura mítica de Lope de Aguirre

Se diferencia así entre cine histórico y cine de costumbres, al entender que para este último, y dejando al margen las licencias artísticas admisibles en el primero, sólo es necesaria la ambientación, pero no la veracidad, o mejor aún, la verdad de los hechos narrados.

Ahora bien, aun aceptando que la clave histórica es imprescindible para este tipo de films, no podemos obviar la imaginación creadora del realizador, la cual provocará ineludiblemente, en el hecho histórico narrado, diversas modulaciones, imprimiendo a un mismo tema un sello indiscutiblemente personal.

Tal y como sucede en literatura, es innegable que en muchos de los films, que se adscriben al género histórico, la visión de los acontecimientos narrados está influenciada o condicionada por determinadas tendencias ideológicas. Esto es lo que observamos en los films de Herzog y de Saura, y que se manifiesta incluso desde el título de sus obras, como veremos más adelante.

En consecuencia, nuestro punto de partida es la consideración de cine histórico tanto para *Aguirre, la cólera de Dios* (1972), de Werner Herzog, como para *El Dorado* (1988) de Carlos Saura. Ambas películas abordan el mismo tema: la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre en busca de El Dorado en 1560; ambas también parecen tener idéntica ambición de proporcionar al espectador una visión veraz de los hechos; los dos realizadores disponían de las mismas fuentes históricas para construir su relato fílmico; sin embargo, aun considerando los datos comunes relacionados con hechos objetivos de la expedición (tales como el espacio físico: el río Amazonas; el tiempo de la historia: 1560-1561; acciones concretas de Aguirre o anécdotas probadas de la aventura), existen entre ambas diferencias muy claras que, a mi juicio, están relacionadas con la posición ideológica desde la que interpreta el mundo cada realizador, así como, por supuesto, con el estilo personal que cada uno de ellos imprime a su obra.

Pero antes de entrar en las diferencias entre ambos films, creo necesario explicar someramente su referente; esto es, el hecho histórico narrado y más en concreto, dado que ese es el objetivo central de mi interés, la enigmática figura de Lope de Aguirre¹.

¹ Para el conocimiento de la vida e historia de Lope de Aguirre remitimos a la lectura de las obras de Emiliano Joss quien, según todos los expertos, es el mayor especialista, *La Expedición de Ursúa a*

Aguirre, el fuerte caudillo marañón, el traidor, el loco, cruel y sanguinario asesino, la ira de Dios, el rebelde Aguirre que debe su fama a su sangrienta y fracasada rebelión contra el Imperio español y su rey Felipe II, sus hazañas y oscuras motivaciones, es uno de los conquistadores españoles que ha generado mayor producción literaria. Por él se han interesado historiadores, ensayistas, pero también dramaturgos, poetas, novelistas, médicos y cineastas. Todos han vuelto su mirada sobre el osado soldado vascongado que logró unir la pequeñez de su mutilado cuerpo con una poderosa y enérgica voluntad, alcanzando muy pronto, incluso en vida, carácter legendario y más tarde estatuto mítico, estatuto que se le otorga todavía hoy.

En su biografía de Lope de Aguirre, Blas Matamoro afirma: « *La historia ha sido avara con Lope de Aguirre, la leyenda generosa* »¹. Efectivamente, si consideramos que la leyenda es una relación de sucesos más cercanos a lo maravilloso que a lo histórico o verdadero, y tenemos en cuenta además la escasez de datos históricos probados que acerca de este personaje, sobre todo antes de su llegada a América, nos proporciona la Historia², caeremos en la cuenta de que buena parte de lo atribuido a Lope de Aguirre procede de lo que puede considerarse una especie de memoria auxiliar — la leyenda — mediante la cual se rellenan los lugares vacíos, los puntos de indeterminación, los huecos que presenta la memoria histórica. Si a ello añadimos la relación entre Aguirre y El Dorado, lugar mítico que durante mucho tiempo ocupó la fantasía de gran número de europeos de los siglos XVI y XVII, parece lógico pensar que el resultado no podía ser otro que la construcción de un personaje histórico con claro predominio de lo legendario³. Hasta los últimos años del siglo XIX la

El Dorado y la Rebelión de Lope de Aguirre, Huesca, 1927, y *Ciencia y osadía sobre Lope de Aguirre El Peregrino*, Sevilla, 1950.

¹ Blas Matamoro, *Lope de Aguirre*, historia 16, Quorum, Madrid, 1986, p. 7.

² La historia de Lope de Aguirre sólo se conoce con certeza (aunque sería necesario matizar esta afirmación, en la medida en que sólo disponemos del testimonio de otros, y no del propio Aguirre) a partir del momento en que se suma a la expedición a El Dorado de Pedro de Ursúa; esto es el período que abarca desde septiembre de 1560 (inicio de la expedición) a noviembre de 1561 (fecha de su muerte).

³ Una de esas leyendas se refiere a su naturaleza demoníaca. Se decía que Aguirre llevaba consigo un familiar, un demonio que le obedecía y le anunciaba lo que iba a ocurrir, lo cual era síntoma de que se trataba de un hechicero o un nigromante. De esta leyenda se hace eco Herzog, en una de las escenas de su película, en donde vemos cómo sólo Aguirre puede oír la conversación de dos de sus soldados que se encuentran en una posición lo suficientemente lejana como para hacerla inaudible, y de hecho lo es para los demás. Otra de las leyendas vinculadas a Aguirre es la del « fuego fatuo »,

La figura mítica de Lope de Aguirre

crónica histórica nada dice de Aguirre, sin embargo el interés que despierta su figura es un poco anterior. Sin duda es Simón Bolívar, al elogiar las ideas de Aguirre y juzgarle esencialmente como un precursor de la independencia americana¹, quien lo elevó definitivamente a la naturaleza de mito.

Por otra parte, la Historia siempre la escriben los vencedores. De la conquista del Nuevo Mundo sólo disponemos de la versión del invasor occidental. Y en el caso concreto de las gestas o maldades de Aguirre los documentos que proporciona la Historia son las crónicas de los expedicionarios², compañeros y secuaces en su alucinante aventura. Culpables, como el vasco de Oñate, de asesinato y rebeldía, no es descabellado suponer que culpando a Aguirre y cargando las tintas sobre su crueldad y su tiranía, buscaran obtener el perdón real y salvar así su vida. Así pues, el testimonio histórico ha de ser, cuando menos, objeto de reflexión y matización.

No se sabe con certeza cuándo y dónde nació, si bien tanto sus biógrafos como los cronistas de la expedición de los marañones sitúan su nacimiento entre 1511 y 1515 en la villa de Oñate. Desde entonces y hasta su incorporación a la expedición de Pedro de Ursúa en 1560 nada se puede afirmar sobre el personaje, sólo se dispone de las suposiciones basadas en las noticias dadas por los cronistas de la jornada y los datos autobiográficos contenidos en la famosa carta de Aguirre a Felipe II. La inseguridad sobre su origen, el gran desconocimiento de su vida hasta poco antes de su muerte, las incógnitas de las que se nutre su pasado, sumado a las luces y las sombras de sus acciones envuelven la figura de Lope de Aguirre en un misterio propicio a todas las conjeturas y fantasías que finalmente le otorgarán carácter de leyenda. Por consiguiente, y obviando

que puede verse en determinados lugares por los que él pasó, y que contiene su fantasma. Este fenómeno, que se visualiza durante la noche, está asociado a apariciones de difuntos.

¹ El 18 de Septiembre de 1821 Simón Bolívar manda que se publique en el periódico *El Correo Nacional* de Maracaibo la carta que Lope de Aguirre escribió a Felipe II desde Venezuela en 1561, como prueba un documento hallado en los archivos de la época, cuyo contenido es la notificación del coronel Francisco Delgado al Ministro de la Guerra de haber recibido la copia de la carta de Aguirre, enviada por el general Bolívar, con mandato de publicación.

² Véase, por ejemplo, Francisco Vázquez; *El Dorado. Crónica de la Expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*, Alianza Editorial, Madrid, 1987. Esta crónica, reescrita después por Pedrarias de Alместo, otro de los expedicionarios y muy cercano a Aguirre, se encuentra en la colección de don Juan Bautista Muñoz de la Real Academia de la Historia de Madrid, tomo 43, folios 4 al 68 (A-115 nº 766).

todas las polémicas, dudas o posiciones que los antropólogos adoptan ante la consideración como mito de un personaje histórico¹, en la figura de Aguirre se concentran las características necesarias para que podamos hablar de mito histórico al poseer unos rasgos de contenido que lo aproximan a los mitos de tradición oral, y al encerrar una significación que lo equipara con los mitos de sociedades arcaicas o primitivas². Tal naturaleza explicaría la rapidísima difusión de su leyenda, su pervivencia en el tiempo, y la diversidad de significaciones que se han dado a su figura a lo largo de su trayectoria histórico-literaria.

Al elegir como objeto de estudio las películas de Werner Herzog, *Aguirre, la cólera de Dios*, y de Carlos Saura, *El Dorado*, perseguimos un objetivo bien definido: no sólo intentaremos analizar el modo de construir al personaje, sino también la diferencia de visión que, de la aventura protagonizada por Aguirre, proyectan ambas películas, como resultado quizás no sólo del origen de sus autores, sino también de la ideología desde la que contemplan el mundo y que arrastra un determinado y personal estilo.

La película de Herzog desarrolla la historia de la expedición de Ursúa en sus tres partes fundamentales:

- 1) gobierno de Ursúa y rebelión contra éste (enero de 1561),
- 2) Aguirre asume el poder, declara el fin de la autoridad real sobre la expedición, nombra a Fernando de Guzmán príncipe de los reinos del Perú y El Dorado y asesinato de Guzmán (mayo de 1561),
- 3) Aguirre se convierte en el cabecilla de la expedición, con los títulos que antes había otorgado a Guzmán, hasta la muerte de todos los expedicionarios, con excepción del propio Aguirre.

¹ En general los antropólogos niegan el carácter de mito a aquellos que hayan surgido en período histórico, introduciéndolos en otras categorías pertenecientes a niveles distintos: tipo, arquetipo, paradigma, etc. Véase, por ejemplo, C. Lévi-Strauss, « Réponses à quelques questions », *Esprit*, nº 322, noviembre 1963, concretamente las páginas 629-635.

² Seguimos aquí las teorías de Sellier acerca de los mitos surgidos en las sociedades históricas, y que contienen una serie de rasgos comunes con los mitos etno-religiosos, únicos aceptados por los antropólogos: descansan sobre organizaciones simbólicas que « mueven » anímicamente al receptor y le proporcionan una muy rica indeterminación significativa; organización cerrada en una estructura compleja y « advertencia metafísica », el enfrentamiento del hombre con el más allá. Véase, Philippe Sellier, « Q'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, nº 55, Octubre 1984, pp. 112-126.

La figura mítica de Lope de Aguirre

El período temporal abarcado va desde la Navidad de 1560, en que la expedición alcanza la selva amazónica, hasta la muerte de los expedicionarios y el desvarío de Aguirre en fecha inconcreta. La versión de Herzog altera la mayor parte de los datos históricos, destacaremos entre otros los siguientes: los nombres de los personajes, a excepción de los fundamentales, las circunstancias de la muerte tanto de Ursúa como de Fernando de Guzmán, aunque respeta las causas que las provocan, la causa de la muerte de la hija de Aguirre, y el narrador: Herzog utiliza como narrador a Fray Gaspar de Carvajal a quien sitúa como expedicionario y cronista de la jornada, pero históricamente Carvajal no participó en esta expedición sino en la de Francisco de Orellana, llevada a cabo quince años antes, de la que sí fue el cronista. No sabemos si se trata de una confusión de Herzog o de un error calculado que le permite juzgar, o criticar directamente el papel que los representantes de la Iglesia desempeñaron en la conquista y colonización de América. Así por ejemplo, en boca de fray Gaspar, Herzog coloca frases tan significativas como la siguiente: « *para mayor gloria del Señor, la Iglesia siempre estuvo al lado de los fuertes* », respuesta de Carvajal a la petición de ayuda y amparo de Inés de Atienza, amante de Ursúa.

Desde su título — *Aguirre, la cólera de Dios* — se evidencia no sólo quién es el protagonista de la película, sino también dónde se centra el interés de Herzog. En la construcción del personaje en esta versión colaboran varios factores de manera simultánea. En primer lugar, la elección del actor: Klaus Kinski — dejando al margen la inverosimilitud que puede provocar su aspecto físico, por inadecuado, para representar a un español — posee una imagen que dista mucho de lo que entenderíamos como un aspecto vulgar: sus rasgos acusados, su gran expresividad a lo que hay que añadir lo que entendemos como exceso de histrionismo, crean un personaje que atrae inmediatamente la atención del espectador. El resultado es un personaje inquietante, cuyo habitual mutismo, o al menos parquedad de palabras, sumada a su decidido y enérgico gesto y su profunda mirada provocan, sin lugar a dudas, desasosiego. Herzog decide además exagerar la deformidad de su aspecto físico, no sólo se trata de un hombre cojo, lo cual está históricamente probado al haber perdido en guerra uno de sus pies, es además un hombre un tanto jorobado, cuya figura está siempre inclinada hacia un lado, pero rígida, como alerta, o vigilante ante todo lo que sucede a su alrededor.

A esta construcción del personaje, en función de las características físicas e interpretativas del actor en cuestión, y del código de movimientos

que suponemos hemos de atribuir al realizador, se suma el uso de determinadas técnicas cinematográficas que intensifican el efecto final que se desea lograr. Estoy aludiendo al uso reiterado de primeros planos del personaje, en ocasiones de una duración anómala, o infrecuente; la utilización de determinados encuadres con la presencia cada vez más obsesiva de Aguirre; el empleo de determinados ángulos de cámara, con frecuencia contrapicados, que ponen de relieve la superioridad del personaje respecto a sus compañeros, así como el poder que los demás perciben y que se manifiesta en el sometimiento a sus deseos y en el temor, o incluso en el miedo:

Yo soy la cólera de Dios. La tierra sobre la que camino me ve y tiembla. Aquél que me siga a mí y al río tendrá una riqueza sin igual, pero aquel que deserte...

Destaca, por último, el travelling circular con que termina la película que parece experimentar una ligera aceleración a medida que avanza. Después de haber oído en off el pensamiento de Aguirre, su alucinado e irracional desarrollo psicológico expresado en sus planteamientos de imposible futuro, desde la desmedida ambición de fama y poder, desde su incontenible rebeldía, desde sus proyectos visionarios, irredentos e irracionales, el vértigo del travelling girando cada vez más rápido en torno a la balsa acentúa la impresión de soledad y vorágine. Todo ello desarrollado en un espacio que aun siendo abierto (la travesía por el Amazonas) resulta, precisamente por el continuado uso del primer plano y la inquietante expresión de Aguirre, un espacio agobiante y opresor. A ello hay que añadir la percepción del paso del tiempo, que como consecuencia de esos mismos recursos, y la invariabilidad del paisaje, parece estar detenido en un eterno presente privado de futuro, como la aventura de los expedicionarios.

La interpretación que proporciona Carlos Saura es sustancialmente distinta. El título de su película, *El Dorado*, lo evidencia en cierto modo. No interesa a este realizador sólo el personaje de Aguirre, sino también la aventura de la expedición a El Dorado, por ello Saura sigue, con muy ligeras aportaciones, algunas de ellas inexplicables para nosotros (pienso por ejemplo en el homosexualismo de Guzmán) sigue, decíamos, casi fielmente la crónica de Pedrarias de Alместo, a quien emplea como narrador, que no es más que una reelaboración de la escrita por Francisco Vázquez, deteniéndose en cada una de las anécdotas de la jornada, en los

detalles y acontecimientos narrados en la crónica y proporcionándole el necesario hilo argumental que dote a la crónica de narratividad.

Sin embargo, es importante señalar que el resultado obtenido por Saura, en lo que al personaje de Lope de Aguirre se refiere, se aleja de la visión que ofrece la crónica porque, contrariamente a lo que en ella sucede, aquí Aguirre es un personaje cuyas acciones siempre se justifican, no siendo el producto de su crueldad, de su tiranía o de su locura, sino la consecuencia lógica de la lucha por la supervivencia en una jornada llena de intrigas y traiciones, de ambición de poder y deseos perversos. Para ello el realizador se vale de determinados recursos que naturalmente pertenecen a su valoración personal de los hechos: el primero de ellos y muy importante es que, frente a la crónica — y recordemos que Saura es también el responsable del guión de la película —, en el film el espectador conoce a Aguirre directamente, sus acciones y el porqué de las mismas, su evolución psicológica desde el principio hasta el final de la historia, incluso en ocasiones sus pensamientos, dando además mucha importancia al amor que Aguirre siente por su hija y que se traduce en una actitud tierna y sensible que humaniza al personaje. En segundo lugar, Saura utiliza al personaje histórico de Inés de Atienza, amante de Ursúa, para dar coherencia a buena parte del desarrollo argumental de la historia, adquiriendo así verosimilitud determinadas actuaciones de los expedicionarios, que de carecer de causa justificativa parecerían el fruto de la locura, o la maldad natural.

La visión realista de Saura, alejada de la exageración de la crónica, a la que sin duda somete a una tamizada lectura, crea un Aguirre fuerte, enérgico y decidido, que persigue unos objetivos concretos y que se rebela ante la injusticia real y la desigualdad de trato. Interpretación por tanto crítica de la historia oficial a la luz de la revisión a la que se ha sometido en las últimas décadas la historiografía en Occidente que ha impulsado el cuestionamiento de muchos de los planteamientos tradicionales de estos sucesos¹.

En suma, estamos de acuerdo con Celia Fernández Prieto, sagaz estudiosa de la novela histórica, cuando afirma que « no es posible dar cuenta de ninguna realidad, presente o pasada, en estado puro,

¹ Recordemos que la película de Saura está financiada por la Sociedad del Quinto Centenario, entre otras entidades.

incontaminada de la perspectiva cultural del observador y ajena a un orden discursivo »¹.

Por consiguiente, las dos versiones del mismo personaje a las que hemos sometido a consideración no son más que el resultado natural de la visión de sus intérpretes: grandioso, desmesurado e irracional el primero, cotidiano, humano y tenaz el segundo. Saura transforma al visionario Aguirre de Herzog, tan cercano a los dioses y a los héroes míticos, en un hombre de talla normal, con su grandeza y sus miserias, consecuente con sus ideales y luchador hasta la muerte. Así pues, nos encontramos ante dos interpretaciones contrapuestas: un héroe mítico y legendario, frente a un hombre enérgico y audaz. El primero domina la aventura que vive, el segundo es dominado por ella.

¹ Celia Fernández Prieto, *Op. cit.*, pp. 213-221.