

2019

Saura y Herzog: dos visiones sobre la búsqueda de El Dorado

Ramon Muniz Sarmiento
Florida International University

Follow this and additional works at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular>



Part of the [Other Film and Media Studies Commons](#)

Recommended Citation

Muniz Sarmiento, Ramon (2019) "Saura y Herzog: dos visiones sobre la búsqueda de El Dorado," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 4 : Iss. 1 , Article 1.

Available at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol4/iss1/1>

This article is brought to you freely and openly by Volunteer, Open-access, Library-hosted Journals (VOL Journals), published in partnership with The University of Tennessee (UT) University Libraries. This article has been accepted for inclusion in Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture by an authorized editor. For more information, please visit <https://trace.tennessee.edu/vernacular>.

Saura y Herzog: dos visiones sobre la búsqueda de El Dorado

El concepto historiográfico de la postmodernidad ha demostrado la permeabilidad de la historia. Nada resulta demasiado objetivo. Los hechos pueden ser adulterados o adaptados según la concepción ideológica o la época desde la cual se produzca el discurso. De este modo, cada nueva presentación del personaje de Lope de Aguirre (1510-1561), bajo una mirada artística o intelectual, resulta en una visión diferente. El interés del creador puede sobreponerse a la historia, y en ocasiones, se aprovecha el mito para transmitir otras ideas. Contamos con versiones más o menos fieles a las crónicas escritas y conocidas en torno a la expedición en busca de la ciudad de El Dorado, de la cual Aguirre, en un principio integrante de los hombres bajo el mando de Pedro de Ursúa (1526-1561), termina siendo líder forzoso.

Esta constituyó una expedición retrasada en el tiempo, llevada a cabo cuando las grandes empresas de exploración y conquista, habían tenido lugar. Los motivos son bien claros: el descontento de soldados y figuras menores de la conquista del Perú que no habían sido bonificados lo suficiente en la gran empresa imperialista, unido a la pervivencia de una mentalidad, aún fantástica y medieval, sobre botines y tesoros que podrían ser encontrados en tierras remotas, allende los mares, llevaron a un numeroso grupo de cristianos en pos de lo que hoy nos parece una meta descabellada a través del río Amazonas o Marañón. El anhelo era descubrir un magnífico reino, colmado de riquezas, para todos aquellos que habían quedado desposeídos luego de repartido el continente. El Dorado jamás apareció y la empresa culminó en desastre.

La historia no fue más que un espejismo, una sucesión de asesinatos y componendas en aras del poder. Lope de Aguirre tramó, en compañía de sus hombres, la muerte de aquellos que significaban un obstáculo para sus ambiciones y obsesiones personales; se hizo independiente de

la corona española, del rey Felipe II (1527-1598), a quien dirigió una carta transgresora e insubordinada; asesinó a muchos con sus propias manos, incluso a su hija; se hizo temer y respetar por medio de la fuerza y el crimen, aunque su final fue muy parecido a sus mismas acciones: sus soldados le dieron muerte y su cuerpo fue desmembrado como escarmiento.

Con ciertas variaciones, ésta será la historia presentada en los filmes que me ocupan en este trabajo. Me refiero a la producción del alemán Werner Herzog (1942); *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) y a la película española *El Dorado* (1987), de Carlos Saura (1932). Ambas, aunque abordan un mismo hecho histórico, presentan notables divergencias; lo cual se debe a factores como la estética de los realizadores, al objetivo de los proyectos y a las circunstancias históricas en las que fueron producidos. El cine, en su carácter de industria, responde, como es sabido, a muchos condicionamientos, incluso económicos. A lo largo de este ensayo me propongo explicar las diferencias entre ambas cintas para tratar de profundizar en el mensaje ideo-estético que muestran.

Veamos primeramente cómo se han acercado algunos críticos. En primer lugar, resulta de gran utilidad el análisis hecho por la historiadora María Dolores Pérez Murillo, quien destaca, desde su disciplina, la importancia de ambos largometrajes para estudiar pedagógicamente la ciencia histórica. El análisis de Murillo descansa sobre la base de un ejercicio docente, compara las películas en cuanto a algunos elementos técnicos, actorales, y de dirección. Se concentra en el papel y la ideología del personaje de Aguirre así como en el rol de la naturaleza en ambos proyectos. Su aproximación se encuentra motivada por la disciplina histórica y se encamina a contrastar las bases reales con el aporte imaginativo que hacen Saura y Herzog. De esta forma, concluye que la propuesta de Saura es mucho más fidedigna, pues se mantiene más apegada a la historia tradicional, recogida en las crónicas y relaciones, mientras que el director alemán se deja

llevar mayormente por su creatividad y poco le interesa la reconstrucción del hecho. Para su análisis, toma como ejemplo una de las secuencias de ambas producciones, con el objetivo de profundizar en la construcción del personaje central.

Otro de los trabajos consultados, “Regreso a Omagua: Carlos Saura y Lope de Aguirre,” de Juan José Barrientos propone una comparación intertextual entre la película y la novela *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962) de Ramón J. Sender (1901-1982), al reconocer a esta última como el antecedente inmediato y más palpable del filme. Según Barrientos, Saura se obsesionó con el tema a partir de la lectura que realizó, veinte años antes, de la novela de este autor, también español. El acercamiento de Barrientos explica los detalles que Saura toma de la obra de Sender, y asimismo, analiza otros elementos que el realizador se vio obligado a rastrear en las crónicas y relaciones, o bien, a completar, mediante su propia imaginación. De igual modo, le resulta inevitable la comparación con el filme de Herzog. Según Barrientos, Saura retoma la tesis de Sender: justifica los hechos acaecidos apoyándose en el espacio. Esto se demuestra en la presentación que se hace de Aguirre: cómo desde una posición positiva se va operando un cambio hacia lo tenebroso y macabro. Existe un afán por justificar la actuación del personaje por medio de la influencia de un clima desfavorable, tanto natural como socialmente, el cual tiene una incidencia perniciosa en el comportamiento.

Barrientos se refiere, además, al carácter posmoderno de la película de Saura, pues, se intenta ir en contra de la historia oficial: se duda de la identidad de género tradicional, de la masculinidad de los conquistadores; Fernando de Guzmán es presentado como homosexual, aspecto que no aparece ni en la novela de Sender ni en las crónicas. Asimismo, el estudioso plantea la semejanza de algunas escenas con la guerra de Vietnam y, de igual modo, es sometida a crítica y ridiculización la labor evangelizadora. Finalmente, Barrientos concluye que Saura

persiguió ofrecer una visión verídica y realista con respecto a la conquista y a la película de Herzog. En este caso discrepo un tanto, pues tal vez, cada realizador lo que pretendió fue aportar su propia visión desde estéticas y circunstancias históricas diferentes. No se trata, a mi entender, de una réplica. *El Dorado* fue una película insertada dentro de las celebraciones por el “Quinto Centenario del Descubrimiento de América”, evento que fue objeto de fuertes polémicas en todo el mundo hispano: se discutió incluso, desde la propia nomenclatura del acontecimiento (encuentro, choque, encontronazo, descubrimiento) hasta las implicaciones económicas, sociales y políticas que conllevó. No obstante, Barrientos lleva mucha razón al decir que Herzog trastoca y maneja a su antojo la historia: “...pues al parecer no le interesaba realmente lo que pasó en el Amazonas en 1560 con la expedición a Omagua sino lo que pasó en Alemania con el nazismo” (313).

Estos dos artículos recogen las posiciones críticas fundamentales que han arrojado las aproximaciones a estas obras cinematográficas. El acercamiento diferente de Herzog y Saura resulta notablemente evidente en cuanto a técnicas, prioridades, objetivos y estéticas. La mayoría de los estudiosos reparan en una visión historicista de Saura, contrapuesta a una mirada más personal, “de autor,” del director alemán. Saura respeta mucho más la fuente histórica, Herzog imprime su sello particular, valiéndose de un personaje.

El cine en sí mismo es una industria, y el presupuesto económico marcará, en gran medida, el resultado final del producto; lo cual no significa disminución en la calidad ni apocamiento en la visión del realizador. Sólo que las diferencias serán plausibles y no debemos dejar de atenderlas. Herzog, como es habitual en su carrera, contó con poco dinero; a diferencia de Saura, quien acomete, en aquel momento, la película más cara, hasta entonces, del cine español. Ya esto solamente marca un primer impacto en el resultado. Saura tiene en sus manos

una superproducción, cuenta con equipos sofisticados, extras, con un productor al tanto de cada detalle. Es cine tradicional, en el cual existe un estudio previo, un itinerario, las etapas de pre, pro y post producción están llevadas a un término pleno. Sin embargo, esto es algo que sufre ciertos daños en proyectos propios y de baja economía. Este es un elemento que distancia desde un principio a estas dos obras de arte.

Herzog y Saura son dos cineastas muy diferentes. El primero pertenece al movimiento del Nuevo Cine Alemán que pretendió una remoción de los valores tradicionales de la filmografía en ese país. Sus películas abordan temas universales (el absurdo de la existencia, el origen y el fin del mundo, el fanatismo, la locura), y se caracterizan por contar historias desde un punto de vista irónico y mostrar personajes al límite. Sus filmes, en su mayoría, son relatos épicos protagonizados por conquistadores, sobrevivientes, incapacitados, seres alucinados o desequilibrados y obsesionados con ideas fijas. Se ha hecho famoso por su exótica personalidad, por la capacidad de trabajar con bajos presupuestos, así como por el talante documental y arriesgado de sus cintas. Su lema es bien popular dentro del mundo de la imagen: “película o muerte.” En cambio, Saura ha evolucionado desde un cine que presentaba un mensaje social entre bastidores, sobre todo cuando España vivía bajo el régimen franquista, hacia otros géneros del lenguaje audiovisual tales como el musical; y en el caso de *El Dorado* enfrenta, justo es decirlo, con maestría, una pieza histórica de gran responsabilidad.

Lo primero que llama nuestra atención cuando nos disponemos a ver los dos filmes es el tratamiento diferente que recibe la personalidad de Aguirre. Herzog escoge para su protagonista al actor Klaus Kinski mientras Saura apuesta por Omero Antonutti, selección que ya comienza a marcar la diferencia. Kinski acentúa mucho más la condición física de Aguirre, a diferencia de lo que hace años más tarde Antonutti. Kinski es caricaturesco, tullido, casi le cuesta el andar,

aparece encorvado y torvo, lo cual enfatiza el carácter agrio y dañino del personaje; es como un pequeño monstruo que habla poco y emplea su mirada para infundir terror en los demás. Este último aspecto ha sido estudiado por Hernán Neira, quien se basa en la teoría del “panóptico” de Foucault y del “regard” de Sartre para expresar que en el film de Herzog, Aguirre (Kinski) obtiene su poder a través de los ojos, es decir mediante el control y la vigilancia, apresando así la libertad de los otros sin necesidad de recurrir a métodos más violentos o a la represión: “Lope es un conquistador muy especial, porque a lo largo de la película nunca hace uso de su espada, de su puñal ni de ninguna arma de fuego” (Neira, 2007:77).

Desde el comienzo de la cinta apreciamos claramente que aquello que menos preocupa al director alemán es ofrecer una visión fidedigna de las crónicas o investigaciones sobre la expedición. Herzog entrega, en este caso, un “cine de autor,” con una visión personal sobre los sucesos. La búsqueda de El Dorado representa un pretexto para plantear cuestiones universales mucho más profundas que la propia conquista; es decir, resalta un anhelo de eternidad. Aguirre encarna una idea o tesis universal. Herzog no puede renunciar a su herencia o tradición cultural. El realizador vivió desde muy pequeño el conflicto de la Segunda Guerra Mundial, el autoritarismo y las ideas del nazismo, así como la pobreza y una difícil situación familiar. A esto hay que añadir el sedimento de toda una tradición cultural europea y sobre todo germánica. El filme recrea importantes ideas filosóficas. El pensamiento de Nietzsche o de Charles Darwin, por ejemplo, son quizás una de las fuentes más patentes que gravitan sobre la obra.

Con toda claridad, podemos apreciar dos clases de individuos en el grupo de expedicionarios. Para Nietzsche, la moral del hombre toma dos derroteros fundamentales: débiles, respetuosos, obedientes y humildes (esclavos) mientras que por otro lado se encuentran los amos: fuertes ejemplares de la raza humana que ejercen una notable influencia sobre los

demás; sobresalen, logran sus objetivos, brillan sobre el resto. En este segundo caso podemos situar al personaje de Aguirre, a quien sus ansias de poder, su ego exacerbado y su anhelo absoluto de llegar a una posición lo llevan al punto de ordenar crímenes y asesinatos; es el individuo sublime, un Dios sobre la tierra;¹ el superhombre que pretende crear, casándose con su propia hija, un linaje de hombres puros y perfectos. Este último detalle se convierte, como puede apreciarse, en un anacronismo histórico, pues aunque la conquista española estableció diferencias raciales, no renunció a la mezcla, de la cual surgió una nueva cultura. El propio Aguirre tuvo relaciones con una mestiza de la cual nació su hija, aspecto que no aparece reflejado en la obra de Herzog.

Las ideas darwinistas pueden encontrarse fácilmente dentro de este universo creativo. Aguirre va creciendo, desde una posición opacada hasta convertirse en la figura principal. Un medio hostil ha hecho que los fuertes sobrevivan. Herzog enfrenta, sobre todo, al ser humano con una naturaleza desmesurada y salvaje. Al final, Aguirre permanece firme en sus ideas descabelladas cuando el resto de los hombres se hallan moribundos sobre las balsas o varios han muerto ya, víctimas de una realidad llena de dificultades o bajo la acción de las flechas y las lanzas de los indios. Resulta tal la enajenación de Aguirre en la última escena que su hija ha caído muerta, debido al ataque de los nativos, y sin embargo, él continúa, como en un teatro, ofreciendo su monólogo en torno al poder, al dominio y a la pureza de la raza incestuosa que pretendía crear. El personaje es presa de la locura y de la irrealidad. Varios factores lo han

¹ Fragmento de uno de los monólogos de Aguirre en la película: “El que piense huir, será convertido en 198 pedazos. Y serán pisoteados... si quiero que caigan muertos los pájaros de los árboles, los pájaros caen muertos de los árboles. Yo soy la cólera de Dios.”

conducido a ese estado, entre ellos podemos citar: la búsqueda absurda del poder, la ambición y la lucha contra un medio natural salvaje que lo ha devorado.

La visión de Saura sobre el personaje de Lope de Aguirre resulta más historicista y fiel a las crónicas. Su elaboración tiene un basamento más hispánico si establecemos un parangón con respecto a la interpretación de Herzog. Al comienzo, Aguirre es uno más de los hombres interesados en la búsqueda de oro y riquezas, pero en la medida que avanza la historia, sus intereses irán cambiando y la ambición despertando en su personalidad. Es el primero en cuestionar el ejercicio de la autoridad ejercida por Pedro de Ursúa, y luego de dar muerte a éste último, su nombramiento como maestre de campo, bajo el nuevo reinado de Fernando de Guzmán, le indicará la necesidad de poseer el poder en un clima hostil. Esto lo ha señalado María Antonia Martín en su artículo “Las ideas y las actitudes políticas de *El Dorado* de Carlos Saura.” De igual modo, la estudiosa repara en el carácter evolutivo de la personalidad de Aguirre, quien en un principio es “prudente, reflexivo, fiel amigo de los suyos y tierno con su hija” hasta que se convierte en un ser atormentado por las ansias de poder y la locura (152). No sucede así con el personaje de Herzog, el cual es mostrado de entrada como un ser hosco, rabioso, con escasos momentos de sensibilidad. Sólo destaca una única escena en la cual lo vemos ceder en su carácter hierático: cuando se despoja del casco para llevarle a la hija, como regalo, un pequeño animal exótico que ha encontrado en la jungla: un perezoso. Es uno de los pocos rasgos de humanidad que vemos en el Aguirre de Kinski.

El Aguirre de Antonutti le canta a su hija para que duerma, la trata con delicadeza, le da muestras de afecto y despierta espantado de un sueño febril en el cual se contempla a sí mismo dando muerte a la muchacha; incluso en el final, ya cuando todos los valores se muestran en ruina y decadencia, Aguirre es capaz de sorprenderse ante la traición de su supuesto amigo

Montoya cuando le informan, hacia los términos de la película, que se tramaba su muerte entre el alto mando de la “monarquía.” Los rasgos humanos, por lo tanto, son más acentuados en el caso de *El Dorado*. Por otra parte, es un personaje más realista; siguiendo la directriz de la crónica, Aguirre se percata de la inexistencia del reino buscado y decide reconquistar el Perú; es decir, apuesta por una meta realizable; en cambio el Aguirre de Kinski, sumido en su aventura onírica, persiste en la idea de Omagua y va más lejos aún; pues, ahora su pretensión es dominar todo el Nuevo Mundo.

Aguirre, en *El Dorado*, es mostrado como un líder admirado por los demás, le siguen, le atienden; no es un retraído como en el caso de la película alemana. El personaje gusta de encender los ánimos, de las provocaciones, de dar vibrantes discursos o de llamar a la sedición y a los motines. Es un rebelde. Se coloca frente al grupo y grita abiertamente que él es un traidor, que renuncia a la obediencia y al vasallaje debido al rey Felipe II. De este modo, la película lo presenta como un antecedente de la independencia latinoamericana. Expresa, por lo claro, su desprecio a cualquier ayuda o merced que pudiera provenir de las altas esferas hispánicas. Sus palabras son: “quédate allá, rey español, y déjanos a nosotros acá, que hay Dios para todos.”

De igual manera, y en contraposición a la película de Herzog, Aguirre, en la entrega de Saura, es el personaje español que mejor se acopla al medio. Resulta muy clara la intención del director a la hora de ofrecer el mensaje de la hispanidad y el mestizaje. Aguirre se despoja de las armas ante el jefe de la tribu de nativos, evitando así un combate, le estrecha la mano y se funden en un caluroso saludo que provoca la euforia entre los dos bandos. Aguirre se muestra, además, partidario de la libertad. Mientras los otros gritan: “¡Viva el rey!,” su exclamación es: “¡Viva la libertad!” Asimismo, expone que en su reino no existiría la esclavitud puesto que todos nacían iguales, todos serían iguales: negros, indios, blancos. Aquí se halla implícita la idea del

encuentro entre los mundos, del sincretismo que formó a gran parte de la cultura latinoamericana.

En cuanto a los demás personajes en la película de Saura, se nota un intento de otorgarles mayor participación. La cinta arranca desde la presentación de la expedición y su objetivo a cargo de Pedro de Ursúa (Lambert Wilson). En este punto, Aguirre, es aún, una figura de menor relieve dentro de la diégesis. El realizador establece el ambiente y va mostrando a los actores: autoridades, iglesia, soldados, capitanes, mujeres, así como a un enorme grupo de acompañantes; todos bajo la voz narrativa de Pedrarias de Alместo (Patxi Bisquert), escribano o cronista de la expedición.

Los personajes de Elvira (Inés Sastre), hija de Aguirre, y de Inés de Atienza (Gabriela Roel), amante de Ursúa, desempeñan papeles de mayor relevancia que en la cinta de Herzog. Sobre ellas y los indígenas recae el punto de mira para transmitir la idea del mestizaje y del “otro” como concepto antropológico. Representan el surgimiento de una nueva raza o cultura a partir de la mezcla. La visión del “otro” que tenían los conquistadores aparece muy bien recogida en ambas obras cinematográficas: los indígenas no eran más que salvajes, únicamente con la función de servir a los conquistadores; la colonización interrumpió y socavó el proceso cultural de los nativos, los sometió a una cruel esclavitud que se aprovechó de su indefensión, de sus creencias religiosas y del desconocimiento de los variados estadios por los cuales ya había atravesado la civilización Occidental. El único personaje que se muestra cercano a los indígenas y a los negros en *El Dorado* es paradójicamente Lope de Aguirre. El resto de los españoles se refieren a los nativos como traicioneros, caníbales y salvajes; les temen y están todo el tiempo en guardia hacia ellos.

La ideología religiosa es otro de los detalles interesantes en este sentido y que ha sido abordada, tanto por Herzog como por Saura. Observamos una desmitificación del discurso oficial y de la historia tradicional. El conquistador pretende evangelizar al indígena; o sea, imponer su fe; no dudará, por tanto, a la hora de cometer el genocidio contra todo nativo que no asumiera los principios de una nueva religión, que además, no comprendía. En ambas películas destaca la presencia del ejercicio de la fuerza y el crimen por parte del invasor, ya sea por motivos de creencia o a causa de conflictos raciales. El papel de la iglesia es claro en la película de Herzog y nos conectamos con él a través de la figura del eclesiástico Gaspar Carvajal,² encargado de la redacción de la crónica en la película alemana. El filme cuestiona una doble moral en el seno de esta institución, “siempre al lado de los poderosos,” como lo enuncia el propio personaje.

El Dorado supone también una crítica a la moral religiosa. En medio de las festividades de la Navidad, una de las escenas que mejor muestra la fusión entre las culturas, comienzan a planearse los hechos que moverán el desarrollo posterior de la historia, entre ellos, el asesinato del gobernador Pedro de Ursúa. La cinta muestra un mundo ambivalente, en el cual conviven supuestos ideales de cristianización y por otro lado, las ambiciones y ansias de poder que llevan a los hombres a cometer crímenes nefastos.

Inés de Atienza es presentada como una mujer fatal que lleva a los hombres al abismo y los desvirtúa de las facultades y del papel masculinos; es decir, el de ser guías y ejercer el poder, el dominio. Destaca su sensualidad y morbo, de los cuales se vale para tener a los hombres bajo

² Este es otro de los anacronismos presentados por Herzog en el filme, puesto que este personaje realmente participó en la expedición de Gonzalo de Pizarro, dieciocho años antes y no en la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre.

su dominio e ir, de este modo, complicando la trama; se muestra desde diversas aristas: primero resulta aparentemente vengativa, motivada por el asesinato de Ursúa, luego se va situando al lado de aquellos que ostentan el poder. Aguirre le teme siempre; es el único personaje de una etnia diferente que le causa cierto extrañamiento. No obstante, es una lejanía forzosa, impuesta, que nace del miedo a ser dominado por “otro.” Aguirre se ufana de su carácter varonil y vasco. Por tanto, prefiere mantenerse alejado de esta mujer, que en su concepción, había llevado al desastre al gobernador, Pedro de Ursúa. Cuando está a punto de caer en sus redes, en el momento de darle un beso, se retira.

Herzog, por su parte, no rinde mucho culto al mestizaje, ni en la figura de Elvira o Flores (Cecilia Rivera), blanca y rubia, en su entrega; totalmente diferente a la versión oficial, ni a través del personaje de Inés de Atienza (Helena Rojo). Ambas mujeres tienen una presencia bastante pasiva dentro de la historia. Es cierto que Inés se enfrenta a Lope de Aguirre, y que a diferencia de lo contado en *El Dorado* y en las crónicas, mantiene una dignidad tal que la lleva a internarse en el bosque luego de la muerte de Ursúa. No obstante, resulta un personaje de pocos matices, más bien secundario. Lo mismo ocurre con Elvira, siempre silente y amodorrada.

Fernando de Guzmán (Eusebio Poncela), Pedro de Ursúa y Alonso de Esteban (Francisco Merino) son otros de los personajes que van a marcar la diferencia entre ambas producciones. A pesar de que Saura pretende ser lo más fiel posible a la historia, no deja de proponer una visión personal, aspecto que inscribe a la película, en muchos sentidos, dentro de la línea posmodernista. El Guzmán de *El Dorado* es, como en la película de Herzog, un personaje manipulado, tal cual se muestra en las crónicas de la expedición. Sin embargo, existen notables diferencias en cuanto a la caracterización. A Herzog le importa mucho más el aspecto caricaturesco del personaje y lo hace parecer prácticamente un subnormal que sólo se ocupa de

satisfacer su hambre; Saura, en cambio, proyecta un cuestionamiento de la masculinidad del conquistador; llega al punto de presentarlo en una patética escena donde llora por la muerte de su amante que ha sido fusilado bajo las órdenes de Lope de Aguirre.

Pedro de Ursúa, en *El Dorado*, se muestra arrogante, en una afectada actuación, lo que no impide que se muestren otros detalles de su personalidad: intimidad con Inés y el conflicto existencial de un hombre resignado y triste, enfermo, quien extraña a su patria y se sabe en posesión de una ilusión o una quimera. Por otra parte, el Ursúa de Herzog es un personaje indiferente, se conforma con su presidio y su suerte, va tranquilo a la horca, nada sabemos de su mundo interior. Por otro lado, Alonso de Esteban refresca, en gran medida, la larga propuesta de Saura, es quien cuenta los mitos y leyendas referidos a la ciudad de *El Dorado*, es un personaje pintoresco, gracioso, borracho, que en medio de sus alucinaciones plantea importantes verdades. Sus ironías y ocurrencias constituyen el detalle humorístico de la pieza.

El diferente manejo de los personajes demuestra la diversidad de puntos de vista en la creación de ambos realizadores. A Saura le interesan los matices, la vida cotidiana de la expedición, las costumbres, la visualización de un mundo cultural con su fauna, naturaleza, razas, etnias; los personajes se encuentran más delineados, aparecen ante el espectador con sus conflictos personales. Elvira se reconoce mestiza, diferente; lo mismo ocurre con Inés de Atienza; Aguirre fluctúa entre la maldad, la locura, las ansias de poder y la ternura. Herzog, por su parte, tiene un objetivo de tesis; es decir, la demostración de profundas verdades filosóficas; naturaleza y poder devoran a los hombres; por lo tanto, sus personajes ceden sus contrastes ante esta verdad gravitacional que domina todo el filme.

La película de Herzog se inscribe en el contexto de los años 70, década bastante farragosa y compleja para la humanidad: las crisis económicas, el desempleo, las desigualdades heredadas

de la etapa de posguerra, los regímenes totalitarios y dictatoriales, azotaban a la humanidad en regiones tan diversas del globo como New York, Inglaterra o América Latina; la Guerra de Vietnam se encontraba en pleno auge, conflicto éste, que oponía a dos ideologías bien distintas y a dos concepciones o maneras de llevar a cabo una guerra; por un lado el comunismo, que se valió de una tenaz y larga resistencia para vencer física y moralmente a un enemigo que se consideraba imperialista y colonialista. El enfrentamiento en Vietnam provocó además, fuertes reacciones en el pueblo estadounidense que vio morir a miles de sus jóvenes en una contienda que terminó en derrota.

Estos hechos convulsos trajeron como consecuencia el surgimiento de movimientos sociales y nuevas formas de expresión artística, como la música rock, el punk, los hippies, que se oponían a la política imperante a nivel mundial o al menos a los ejes más significativos del poder. Sobre todo, un sector bien amplio de la juventud, se sintió identificado con esta oleada de protestas que tenía como visión la búsqueda y establecimiento de un mundo mejor. *Aguirre, la cólera de dios* se encuentra permeada por esa concepción de un mundo absurdo y del contexto histórico anteriormente descrito. En el filme se observan las tendencias impositivas y autocráticas, el irrespeto a la diferencia, la entronización de individuos mediante la fuerza, la vigilancia, el dominio, el ejercicio del poder a costa de cualquier método. Poco le importa al realizador la verdad histórica en un mundo cuya realidad resulta inestable, asfixiante y donde prima la desconfianza en el futuro. Su realización es totalmente posmoderna, puesto que la verdad entregada descansa sobre la base del fracaso de la modernidad. Vemos a un hombre perdido, ambicioso, cuyas ansias lo llevan a la locura, al disparate. Lo retratado por Saura no es que resulte demasiado diferente. Lo que llama la atención, en este caso, es el método empleado

por ambos realizadores, que a mi entender, está determinado por la estética de cada uno de ellos y los contextos históricos en los cuales se inscriben sendas producciones.

La ambientación y la fotografía, así como la recreación de los detalles del espacio, vienen a ser otras de las diferencias que separan a las dos producciones. Herzog se muestra influenciado por el cine de carácter documental, el cual pretende ser objetivo y captar detalles realistas del desenvolvimiento de la vida y del ser humano; es por esto que su producción no brinda gran importancia a detalles de ambientación. Los elementos escenográficos son bastante sencillos, únicamente los imprescindibles para transmitir la aventura. Los expedicionarios navegan en barcas rústicas y el vestuario tiene muy poca variación. Casi todos los personajes muestran el mismo atuendo desde el principio hasta el fin. Los planos son demorados, se recrean ampliamente en los espacios medioambientales o en los componentes de una naturaleza salvaje. Esteban Ierardo, en su conferencia, *Romanticismo y cine en Werner Herzog* ha destacado la influencia de este movimiento artístico-literario en la exploración cinematográfica del realizador alemán, puesto que en su cinematografía se aprecian elementos como la intensidad, la resistencia épica, la inclinación hacia lo grotesco o la pretensión de crear un universo cerrado asfixiante.

Ierardo señala además, las características de sus protagonistas, herederos de las mentalidades de los héroes románticos, casi siempre rebeldes, empeñados en conseguir metas que desafían fuerzas extremas, sobre todo las naturales. En este sentido, la historia de Fitzcarraldo, llevada a la pantalla grande también por Herzog, encarna valores muy similares. Este personaje, caracterizado igualmente por Klaus Kinski, muestra del mismo modo una idea obstinada: instalar un teatro de ópera en medio de la selva amazónica; y para lograr su sueño se enfrenta a una naturaleza desmedida, acomete la empresa de trasladar un barco por tierra

abriéndose paso entre los matorrales. Finalmente, sus historias presentan un talante misterioso y onírico que recuerda a este plural movimiento decimonónico.

Considero que a la visión romántica que nota Ierardo en las películas de Herzog debe añadirse el protagonismo que muestra la naturaleza sobre el ser humano. Si esto no constituye una influencia directa en sus obras, o bien, algo asumido de manera manifiesta, al menos entronca con esa sensibilidad pasada. La representación pictórica o literaria del paisaje durante el Romanticismo marca una acentuada diferencia con respecto a épocas anteriores. Durante el Renacimiento y el Barroco, la naturaleza constituyó el fondo sobre el cual se representaba al sujeto; es decir, era una pintura de carácter antropomórfico, que situaba al hombre en primer plano. Sin embargo, los artistas románticos rompen con este canon; y la desmesura del ambiente desplaza al individuo, que se ve de pronto minimizado ante una exuberancia que es, al propio tiempo, sublime y tenebrosa. Como ha señalado Francisco Javier de la Plaza Santiago en su estudio *El movimiento Romántico*: "...la naturaleza es contemplada ahora como el lugar donde se despliegan fuerzas ciclópeas que hacen evocar y expresan los estados de ánimo más conflictivos..." (102). Es decir, el entorno resulta en expresión del sobrecogimiento que siente el sujeto. Los sentimientos presentes en estas obras pueden resumirse en las siguientes palabras: melancolía, soledad, tristeza, hastío, ausencia, temor, vacío.

Uno de los pintores más importantes de este tipo de expresión fue precisamente el alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), quien en sus cuadros otorga mayor importancia al mundo natural. Sus paisajes constituyen la expresión de una visión espectacular y magnífica de la naturaleza. Los sujetos se muestran en actitud contemplativa ante el espacio: mares, montes, ruinas. Hombres y mujeres son retratados de espaldas al espectador. No le interesa mostrar los rostros, puesto que la atención está dirigida a recoger la impresión que transmite el paisaje.

Ahora bien, existe una identificación del estado anímico de los personajes con esa naturaleza. Son paisajes del alma. Los personajes, al igual que el observador de la obra de arte, se encuentran sumidos en la contemplación. El rostro, la expresión, pueden ser imaginados a través de la observación de ese mundo natural. De ahí la genialidad de estos cuadros que se han convertido en clásicos de la pintura de todos los tiempos. Esta misma sensación de superioridad de la naturaleza con respecto al ser humano puede ser apreciada en *Aguirre, la cólera de Dios*. Varias escenas dan testimonio de ello; es más, esto representa uno de los ejes narrativos fundamentales del filme; es decir, el modo en que una naturaleza feroz va devorando al hombre. Casi todos los miembros de la expedición sucumben ante la hostilidad del medio. El único que queda en pie, aunque sumido en la alucinación, es el propio Aguirre. Desde la primera escena contemplamos esa gran caravana que viene avanzando, como una fina línea de hormigas, entre la desproporción de una gigantesca montaña, cubierta de vegetación verde-gris, y plagada de molestos pantanos y charcos, que hacen muy complejo el tránsito de los caminantes. Luego, parte de ellos son barridos por las feroces aguas del río y varios planos destacan donde observamos la insignificancia del sujeto ante la grandeza natural.

El prolongado plano del río que corre, o más bien se revuelve en ondas y remolinos color parduzco, viene a ser todo un símbolo o avance de lo que acontecerá luego, de una empresa que no va a ningún sitio, o de una naturaleza sin control posible. En esa misma escena ya uno de los personajes se percata de la ferocidad de las aguas, de la dificultad que significaba atravesarlas. No obstante, Aguirre se mantiene obstinado en la posibilidad de desafiarlas. Sin embargo, las últimas secuencias nos muestran a un Aguirre perdido en aquel río que da vueltas en el mismo lugar, es un personaje atrapado por el medio y su delirio. Los movimientos de cámara acercan y alejan la perspectiva, hacen resaltar esa pequeñez humana al lado de la montaña y la selva.

El anhelo documentalista hace a Herzog recoger largas tomas de los espacios naturales, sobre todo del río y la vegetación. Los personajes miran fijamente a la cámara como si fueran a ser retratados en fotogramas fijos. Esto habla de la intención de hacer un cine transgresor que rompe con reglas tradicionales, pues, en el mundo de la imagen se considera un error que los actores rompan el límite de la cuarta pared cuando se trata de un largometraje de ficción.

El Dorado, de Carlos Saura, se distancia, en gran medida, de estos elementos, señalados en la película de Herzog. En principio es un filme producido en el marco de las celebraciones por el “Quinto Centenario” (1987), de ahí su carácter historicista y más conservador. El objetivo, como se ha apuntado, es la reconstrucción de un suceso pasado. Para ello, el director apela a la exactitud en la ambientación, a una fotografía que recrea, a través de la iluminación, diferentes momentos del día: fundamentalmente atardeceres y noches, a diferencia de Herzog, que se apoya mayormente en la luz del día. En el filme de Saura contrastan hermosas gamas de color, se cuidan los fondos, se pretende lograr la impresión de tridimensionalidad, se emplea un gran número de extras, la composición de los planos muestra gran exactitud en cuanto a las leyes de la fotografía y se utilizan recursos, como el bokeh, para destacar objetivos importantes en el plano. La ambientación cuenta con elementos escenográficos de época: las velas, hamacas, animales, barcos de vela, bergantines; el vestuario es variado en los personajes, se crea una cálida sensación en las improvisadas alcobas, lo cual se logra mediante las telas y el color amarillo de la luz de las velas. La presencia cultural resulta muy importante, pues destaca la utilización de la música en diferentes momentos: villancicos y coplas complementan la pieza y aportan mayor atractivo y realismo a las situaciones. En resumen, el director español pretende apresar la realidad de aquel momento y apela a la ambientación como uno de los recursos fundamentales.

Por supuesto, en este tema existe una notable diferencia debido al objetivo de ambos realizadores y al presupuesto con que contaron.

Llegados a este punto me parecen evidentes las diferencias entre ambos largometrajes. Las cintas se separan por una cuestión de estética, objetivos y por la inserción en un contexto histórico determinado. *Aguirre, la cólera de Dios*, es rodada en los comienzos de los años 70. Su director acumuló duras vivencias relacionadas con la Segunda Guerra Mundial, el conflicto bélico de mayor alcance y consecuencias que ha experimentado la humanidad, con la pobreza y los regímenes totalitarios y sedientos de poder. Formó parte del movimiento de renovación del cine alemán, lo cual tuvo una influencia decisiva en su producción. Su cinematografía es poco tradicional, dirigida más bien a un público intelectual que decodifique sin problemas los referentes culturales.

A Herzog no le interesa demasiado la historia en sí, sino la transmisión de una idea, de una tesis, como ha quedado demostrado ya, a lo largo de este trabajo. Su estética es documental, independiente, “de autor,” su visión es personal, y por eso adultera y maneja a su conveniencia el resultado del discurso oficialista. Su cinta es pues un aporte posmoderno; de ahí la importancia y supremacía de un único personaje, de sus ideas y obsesiones y de un medio natural que lo llevará al delirio. Su interés fundamental resulta expresar verdades filosóficas eternamente humanas que pueden encontrarse en cualquier época, escapa de la historia de la conquista.

En cambio, la visión de Saura, si bien no deja de presentar elementos que pueden resultar posmodernos, señálese por ejemplo el cuestionamiento de la masculinidad de los conquistadores, aspecto que hubiera sido impensable años antes, sobre todo bajo el régimen franquista, es claramente más historicista. Su película se rueda en 1987, con el apoyo de la comisión para la celebración del “Quinto Centenario del Descubrimiento de América,” aspecto que lo obligó a

responder a una ideología o concepción cercana a la difusión de un ideal de hispanidad, de unión entre la antigua Metrópoli y sus colonias, asunto este, que, sin embargo, no resulta tan simple. Aunque, de todas formas, es necesario destacar una vez más que el realizador se toma algunas iniciativas, con el fin de presentar un discurso alternativo a la historia tradicional.

De algún modo, *El Dorado* se convierte en una de las pocas películas españolas que realmente profundiza con un carácter más humano y desprejuiciado políticamente hablando en las versiones oficiales de la historia. No debe olvidarse que durante el período autárquico de los años posteriores a la Guerra Civil (1936-1939) el cine español se vio controlado y sometido a la censura moral, católica y nacionalista del franquismo. La producción audiovisual estuvo tan excesivamente manipulada por el bando ganador que la mayoría de las cintas producidas en esta época exaltan las supuestas virtudes y tradiciones, declaradas por el nuevo gobierno, como patrimonio eterno de la nación española, es decir: el patriotismo, el arrojo, la valentía, el fervor católico, la familia en su vertiente más tradicional y los roles de género, el hombre como soldado y varón indiscutible, útil a la patria y la mujer como madre de familia. Ideales como estos pueden ser encontrados en filmes como *Alba de América*, *Raza*, *Los últimos de Filipinas* o *Sin novedad en el alcázar*, todas producidas antes de 1951. *El Dorado*, por su parte, abre las puertas al debate histórico desde una perspectiva contemporánea y menos tergiversada, podríamos referirlo, incluso, como antecedente de la última versión de *Los últimos de Filipinas*, acometida en 2016 por el director Salvador Calvo, película que se convierte en una réplica indiscutible a la que se produjo en 1945, bajo el apoyo franquista y con la dirección de Antonio Román.³

³ Para una comparación entre estos filmes remito al lector a mi artículo: “La re-visitación de un mito histórico: los últimos de Filipinas.” Ambas cintas abordan un mismo tema: la empecinada

De esta forma, quedan demostradas las diferencias en el acercamiento estético e ideológico de ambos directores a un mismo suceso y personalidad históricos. Son obras que se inscriben en la línea posmodernista de asunción del discurso historiográfico, que pretende la reconstrucción de hechos a través de una mirada más desprejuiciada, que juzga y persigue imprimir veracidad, desde la fabulación, a la historia clásica. Cada uno de ellos alumbra en la oscuridad de lo desconocido y apela a sus concepciones propias para revivir, una vez más, un mito.

resistencia de un grupo de soldados españoles, a finales del siglo XIX, en las Islas Filipinas, cuando ya España le había entregado el archipiélago a los Estados Unidos. No obstante, la visión que arrojan estas producciones sobre el mencionado suceso es notablemente diferente. Antonio Román trabaja bajo la influencia ideológica del régimen franquista y su propuesta adquiere así un carácter marcadamente nacionalista. Por el contrario, la película de Salvador Calvo constituye una mirada desmitificadora, presenta los hechos con mayor verosimilitud y sus personajes parecen más humanos. Este último director trabaja con mayor libertad y ofrece un punto de vista muy desprejuiciado sobre lo ocurrido en Baler.

Obras citadas

Aguirre, der Zorn Gottes. Dirigida por Werner Herzog, actuada por Klaus Kinski, Hessischer Rundfunk, 1972.

Barrientos, Juan José. “Regreso a Omagua: Carlos Saura y Lope de Aguirre.” *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 309-14, 2005.

El Dorado. Dirigida por Carlos Saura, actuada por Omero Antonutti, Televisión española, 1998.

Ierardo, Esteban. “El corazón de cristal. Romanticismo y cine en Werner Herzog.” *Temakel*, 2010.

Martin, María Antonia. “Las ideas y las actitudes políticas de El Dorado de Carlos Saura.” *España y América en sus literaturas*, no.1, pp. 51-8, 1993.

Muñiz Sarmiento, Ramón. “Los últimos de Filipinas: la re-visitación de un mito histórico.” *Film-Historia*, vol.28, no.1, pp. 49-64, 2018.

Neira, Hernán. “El individuo inquietante en la película de *Aguirre, la cólera de Dios*, de Werner Herzog.” *Revista de Filosofía*, no.63, pp. 73-86, 2007.

Plaza Santiago, Javier de la. “El movimiento Romántico.” *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, no. 21, pp. 95-112, 2002.