

Aguirre la ira de Dios: filme e historia

Renato Prada Oropeza

El discurso fílmico tiene el mismo estatuto que la novela de ficción: su intencionalidad discursiva (lo que le sostiene y mueve como manifestación) es el *efecto estético* que quiere causar en su receptor. En esto, dentro de la representación fílmica, se opone al documental fílmico, pues éste tiene una finalidad distinta: como lo dice su nombre, nos informa sobre un acontecimiento “exterior” al filme, sobre el cual trata, informa o descubre, algunos elementos. Por esta razón éste puede ser “falseado” o sometido al criterio de verdad, en el sentido de correspondencia con lo que afirma o niega; mientras que el discurso fílmico estético no tiene este constrañimiento. Claro que esto no quiere decir que en un filme se puede hacer cualquier cosa con la narración mediante imagen en movimiento: una película ficcional despliega sus códigos propios en una articulación de correspondencia muy particular que define el destino del filme, el cumplimiento de su intencionalidad estética.

Si bien tanto el filme estético como la novela pertenecen al género narrativo, una consideración elemental de los mecanismos y artificios que utiliza una novela, basada en el uso de la palabra verbal fundamentalmente, y de los que echa mano un filme: la imagen en movimiento, el sonido, la lengua, el color, la música, a los que últimamente hay que sumar los efectos especiales y el uso de las técnicas que ofrece la computación digital electrónica, nos da pie para sostener que el discurso fílmico goza de un potencial mucho más complejo y eficaz para lograr su efecto estético que cualquier otro género narrativo. Podríamos decir que, en un cierto sentido, la narración fílmica es la suma de *todas* las expresiones estéticas, aunque su código dominante descansa en la imagen en movimiento.

Ahora bien, el filme estético lo mismo que la novela puede tematizar casi todos los problemas humanos que nos conciernen; y lo mismo que la novela se puede dividir en muchos subgéneros. Uno de los más importantes es el que toma como *sustancia del contenido* (materia de su narración) a la historia; sea la de una época (los filmes llamados precisamente de “época”) como la vida de una personalidad histórica. En este caso su “fuente” puede ser un discurso historiográfico, una leyenda, una crónica o, incluso, una novela histórica. De todos modos, en la valoración del filme debe primar su efecto estético y no su fidelidad al “hecho” histórico, a la crónica o a la novela histórica, pues lo que cuenta es sobre todo la instauración de un símbolo que nos haga pensar, no la ilustración o la información históricas, función de otros discursos.

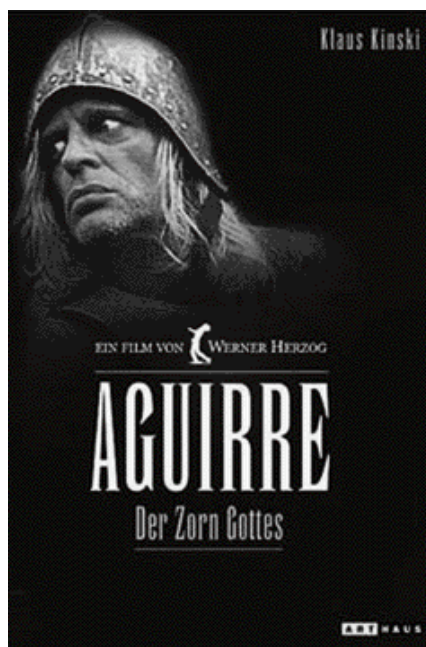
Lo anterior es particularmente importante cuando nos vemos frente a un filme de la calidad de *Aguirre la ira de Dios* de Werner Herzog, una de las mayores creaciones estéticas de este cineasta de primer orden.

La fascinante figura de ese hombrecillo, cojo y esmirriado, ha servido de *sustancia de contenido* o material de su narración a cuatro novelas hispanoamericanas: *La aventura equinoccial de Aguirre* de Ramón Sender, *El camino de El Dorado* de Arturo Uslar Pietri, *Aguirre el príncipe de la libertad* de Miguel Otero Silva y *Diamond* de Abel Posse. Todas estas novelas tienen como a su *hipertexto* (al texto que les dio origen de una manera u otra, al texto que los “contiene” como su primera manifestación escrita) a la crónica de Francisco Vázquez, la primera escrita por un testigo ocular de la famosa “Jornada de El Dorado”; Vázquez

como actor de esta empresa ofrece una versión, dentro de la intencionalidad y característica de la crónica de su época, en la cual emerge como eje central el vasco que se atrevió a retar al rey Felipe II, uno de los autócratas más extremos, en una carta tan célebre que el mismo Libertador Simón Bolívar la hizo divulgar como un documento que anunciaba, a su modo, dos siglos y medio antes, la ruptura con el Imperio.

La creación fílmica de Herzog es, sin duda, el ejemplo más elocuente de que la manipulación estética puede elegir (o inventar) los elementos que le ofrece el discurso factitivo anterior, en este caso la crónica y *reformularlos* de acuerdo a sus intereses estéticos. Exceptuando a la novela de Posse, que es la que reformula con mayor audacia los datos históricos de Aguirre y sus “marañones” —los españoles que se rebelan contra los “reinos de España” y siguen su liderazgo—, pues inicia y plantea su narración con el “retorno” del más allá de esta terrible y espantable horda; a diferencia de esta novela, decimos, el filme de Herzog es el discurso estético que ofrece mayores rupturas y deformaciones con los “datos” que brindan tanto las crónicas como los discursos historiográficos.

En primer lugar, anuncia antes de iniciar el relato fílmico como su única fuente la crónica de fray Gaspar de Carvajal pues afirma que es la única al respecto, lo cual no es exacto, puesto que el fraile Gaspar de Carvajal fue cronista de la expedición de Orellana al Amazonas y no de la de Pedro de Ursúa realizada muchos años después. Además muestra a Gonzalo Pizarro ordenando la conquista de El Dorado y firmando un documento en este sentido, siendo más bien el virrey Andrés Hurtado de Men-



doza quien autoriza a Pedro de Ursúa la misión, y en ningún momento inicia el la excursión tan arriesgada del descenso a uno de los afluentes del Amazonas, como lo hace en la película. Además, en el filme es nombrado desde el inicio Lope de Aguirre el segundo hombre a mando, e inicia inmediatamente su intriga para tomar el poder real haciendo elegir a don Fernando de Guzmán, e hiriendo a Pedro de Ursúa, quien es colgado después de la muerte de aquél. La historiografía ya puede establecer que los “marañones”, siempre alentados por Aguirre, primero dan muerte violenta a Pedro de Ursúa y después nombran “Rey de los reinos del Perú” a Fernando de Guzmán. Es evidente, sin embargo, que en la película, la lenta agonía de Ursúa, asistido por su amante Inés de Atienza, tiene un paralelo con la lenta travesía de la expedición por una naturaleza inclemente, asaltada continuamente por los indígenas hostiles. Estas imágenes sostenidas por una música muy funcional cumplen con su cometido.

El reinado de terror dura apenas dos meses en el filme, cuando éste se extendió por meses y meses según todos los documentos. Sin embargo, la intensidad de la imagen tan sofocante de la selva, el hambre, la enfermedad y la esporádica y siempre mortal aparición de los amazónicos, desempeñan muy bien su objetivo de crear

una situación de total desesperación que va diezmando a los tripulantes de una aventura ya sin esperanza de llegar a descubrir El Dorado.

Luego de asesinar a su hija, ante la certeza de una agonía prolongada, Aguirre, ya totalmente delirante, deambula la precaria balsa anunciando afirmaciones desquiciadas: él es la ira de Dios y unido con su hija dará origen a una nueva estirpe. La imagen del hombre trajinando entre cadáveres y agonizantes, mientras una muchedumbre de monos pequeños lo van rodeando y se convierten en su único y último auditorio marca realmente la culminación de la configuración del personaje, a la cual obviamente también contribuye la magistral actuación de Klaus Kinski. Y esto nos lleva también a considerar que en el discurso fílmico la contribución del intérprete (llamado “actor”) es de suma importancia. Comparemos mentalmente las dos versiones de *Un tranvía llamado deseo*, la primera y espléndidamente actuada por Marlon Brando y la segunda por un x que ya ni recordamos su nombre.

En resumen, terminamos esta breve reflexión sobre una obra maestra de la cinematografía diciendo que ésta logra articular un símbolo de la definitiva impotencia del hombre —aun de uno que use el poder del terror y de su voluntad— frente a la

adversidad figurada por la naturaleza, agresiva en extremo, y la constante provocación mortífera de los aborígenes. Si atendemos a la escena inicial del descenso de la cordillera del subtrópico, ya el fracaso de la expedición está anunciado en dos “puestas en abismo” perfectas: cae una especie de jaula pequeña y se va haciendo pedazos contra las rocas; imagen que es fortalecida al también derrumbarse un cañón y estallar estrepitosamente. Ya en pleno inicio de la expedición, una balsa queda atrapada en una especie de remolino de la cual no puede salir, y sus tripulantes son ultimados durante la noche sin que sus compañeros puedan hacer nada por auxiliarlos, pues la fuerza extrema del río se los impide: se reducen a ser simples testigos de su impotencia durante el día, y en la noche apenas pueden observar los indicios (disparos de arcabuces) de la masacre.

Creemos que con algunos elementos tomados de las crónicas, elegidos en función de su intencionalidad estética, modificando otros sin importarle la correspondencia con la “historia”, Herzog logra articular un discurso estético de suma eficiencia: instaura su verdad simbólica frente a la verdad histórica a la cual no tiene que dar cuenta: el “Aguirre” de su película es un personaje contundente de una eficacia estética indudable. **U**