



FACULTADE DE FILOLOXÍA

DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA  
ESPAÑOLAS, TEORÍA DA LITERATURA E  
LINGÜÍSTICA XERAL

## **Lope de Aguirre: Una mirada poscolonial del mito a través de Ramón J. Sender y Werner Herzog**

Traballo Fin de Grao

Autor: Carlos Guerreira Labrador

Supervisor: César Pablo Domínguez Prieto

Grao en Lingua e Literatura españolas

Liña temática: Literatura comparada

2021/2022



FACULTADE DE FILOLOXÍA

DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA  
ESPAÑOLAS, TEORÍA DA LITERATURA E  
LINGÜÍSTICA XERAL

## **Lope de Aguirre: Una mirada poscolonial del mito a través de Ramón J. Sender y Werner Herzog**

Traballo Fin de Grao

Autor: Carlos Guerreira Labrador

Supervisor: César Pablo Domínguez Prieto

Grao en Lingua e Literatura españolas

Liña temática: Literatura comparada

2021/2022

**Firma del alumno:**

**Formulario de delimitación do título e resumo**

Traballo de Fin de Grao curso 2021/2022

APELIDOS E NOME:	CARLOS GUERREIRA LABRADOR
GRAO EN:	LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	CÉSAR PABLO DOMÍNGUEZ PRIETO
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	LITERATURA COMPARADA

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

**Título:** Lope de Aguirre: una mirada poscolonial del mito a través de Ramón J. Sender y Werner Herzog

**Resumo** [na lingua en que se vai redacta-lo TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

La figura de Lope de Aguirre trasciende las fronteras históricas y nacionales para alcanzar la categoría de mito abordado en diferentes manifestaciones artísticas. Aquí se analizarán dos de las aportaciones más destacadas, las ofrecidas por el novelista Ramón J. Sender en *La aventura equinoccial* de Lope de Aguirre (1964) y el director alemán Werner Herzog en *Aguirre, la cólera de Dios* (1972). Aguirre es en sí mismo una original aportación al imaginario de personajes de la Historia que se consagran como mitos recurrentemente reelaborados en su traslación literaria de lo real a lo ficticio.

Dada la trascendencia que en la actualidad han adquirido las corrientes de revisión poscolonial de la llamada Conquista del Nuevo Mundo, resulta interesante indagar en las visiones que ofrecen las obras citadas. A este respecto, el personaje de Lope de Aguirre sirve como guía para introducir al receptor contemporáneo en las dinámicas de un proyecto imperial que revela las relaciones del sujeto invasor con la otredad de los habitantes y el espacio violentado.

Además, con este trabajo de signo comparatista se pretende contribuir a un espacio emergente de investigación, el imperialismo español que, junto al portugués, se ha visto relegado del campo poscolonial, tradicionalmente enfocado en los imperios «clásicos» del siglo XIX, esto es, el británico y el francés. Finalmente, a tenor de pesquisas realizadas en la International Bibliography de la MLA se ha constatado el vacío del estudio comparativo Sender/Herzog de las dos obras seleccionadas, por lo que este análisis parece pertinente y novedoso.

**Título:**

Lope de Aguirre: unha mirada poscolonial do mito a través de Ramón J. Sender e Werner Herzog

Lope de Aguirre: una mirada poscolonial del mito a través de Ramón J. Sender y Werner Herzog

Lope de Aguirre: a postcolonial view of the myth through Ramón J. Sender and Werner Herzog

**Resumen:**

El personaje histórico de Lope de Aguirre trasciende las fronteras históricas, nacionales e intermediales para alcanzar la categoría de mito literario. Dos de las aportaciones más destacadas e influyentes son las ofrecidas por el novelista Ramón J. Sender en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964) y el director alemán Werner Herzog en *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972). Aguirre es un ejemplo de figura histórica que se consagra como mito por su idiosincrasia y simbolismo, recurrentemente reelaborado y engrosadas sus lecturas en su traslación literaria de lo real a lo ficticio. Dada la trascendencia que en la actualidad han adquirido las corrientes de revisión poscolonial de la llamada Conquista del Nuevo Mundo, resulta interesante indagar en las visiones que ofrecen las obras citadas. A este respecto, el personaje de Lope de Aguirre y sus correligionarios sirven como guía para introducir al receptor contemporáneo en las dinámicas de un proyecto imperial que revela las relaciones del sujeto invasor con las identidades que suponen la otredad.

Con este trabajo se pretende contribuir a un espacio emergente de investigación, el imperialismo español que, en ocasiones, se ha visto relegado del campo poscolonial. El vacío del estudio comparativo entre las obras y valores de Sender y Herzog hace que este ensayo sea una novedad.

**Palabras claves:**

Lope Aguirre, mito, Ramón J. Sender, Werner Herzog, violencia, perspectivas, reelaboración, imperialismo, estudios poscoloniales, subalternidad.

**Declaración de originalidad del trabajo:**

Yo, Carlos Guerreira Labrador, con DNI 35491074G, declaro que el Trabajo de Fin de Grado que presento para su exposición y defensa, con título *Lope de Aguirre: Una mirada poscolonial del mito a través de Ramón J. Sender y Werner Herzog*, es resultado de mi trabajo personal y no copio ideas, formulaciones o citas extraídas de ninguna obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin citar su referencia al autor/a y trabajo, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía. Asimismo, soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos términos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>6</b>
El Lope de Aguirre histórico.....	6
Del personaje histórico a la categoría de mito.....	11
Metodología de trabajo y objetivos.....	12
<b>1. El tratamiento literario de Ramón J. Sender</b> .....	<b>14</b>
1.1 La novelización del personaje.....	18
<b>2. La mirada cinematográfica de Werner Herzog</b> .....	<b>25</b>
2.2 El personaje a través de la obra cinematográfica.....	28
<b>3. Lectura comparativa poscolonial</b> .....	<b>32</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>40</b>
<b>Referencias</b> .....	<b>41</b>

## Introducción

Lope de Aguirre, “Aguirre el loco”, logró más de lo que podría haber esperado cuando el 27 de octubre de 1561 fue abatido, decapitado, despedazado y exhibido por miembros de la expedición de la que se hizo dueño y señor tras dar también fin trágico a los días de Pedro de Ursúa. Este, bajo la autorización del virrey Don Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, había comenzado más de dos años antes la senda burocrática, logística y, más tarde, tortuosamente física hacia un destino incierto, Omagua, una meta alentada por la engañosa leyenda de El Dorado, un tesoro codiciado, representación de las ansias febriles de la Conquista. El rumbo de españoles, esclavos, bergantines, caballos y armas se perdió en las aguas turbulentas del Amazonas y en sus selváticas profundidades cuando el tenedor de muertos, cargo de lectura sonrojante para los más dignos hidalgos, el vasco de Oñate que protagoniza la historia que aquí me ocupa, dio rienda suelta a su voluntad levantisca. Al no confiar en el ensueño de llegar a una tierra de abundancia y oro, prefirió hacerse con el control de la partida amparada por el poder oficial y levantarse contra él. Deseó vengar sus contrariadas esperanzas de medrar y enriquecerse en el Nuevo Mundo, insatisfechas para él cuando otros “privilegiados” fueron premiados por la Corona. Se lanzó entonces Lope de Aguirre a otra quimera de resolución errática: alzarse contra Felipe II y tomar el Perú como tierra prometida para él y para quien le siguiese. Sin embargo, a quien le contradijese, o así lo interpretara él, habría de recibir el golpe, el espadazo o el estrangulamiento de su crueldad. No logró sus objetivos terrenales de gloria a cualquier precio, pero alcanzó la categoría de mito al traspasar su memoria fronteras históricas, nacionales y artísticas.

La materia mítica en torno a Lope de Aguirre comienza prácticamente en vida del propio Aguirre. Este recorrido ha sido objeto de estudio por Ingrid Galster ([1996] 2015) en su obra de referencia *Aguirre o la posteridad arbitraria*. Fueron algunos de los testigos de la propia expedición de Ursúa, supervivientes de la cólera de Aguirre, las penurias del recorrido amazónico y las amenazas inherentes de una ruta sin aparente retorno, los primeros cronistas de las acciones del vasco. Comenzaron a construir la imagen de un conquistador que no habría de dejar indiferente a autores de uno y otro lado del Atlántico. Con ellos, espectadores, temerosos o no, de la subversión de Aguirre, comenzó a cargarse el saco de apelativos que acompañaron a una figura de realidad poco tangible antes de los acontecimientos por los que se postula como una celebridad histórica, que traspasa continuamente los límites entre el ser humano que fue, que lega el documento con el que rompió con el servilismo y fidelidad a la Corona española de Felipe II, y el ser ficcional, literario y arquetípico que pasa por páginas historiográficas, novelescas, enciclopédicas y hasta de artículos científicos psicoanalíticos, así como por las tablas de teatros y pantallas de cine.

### EL LOPE DE AGUIRRE HISTÓRICO

En la carta a Felipe II, según la versión elaborada por el cronista-testigo Francisco Vázquez, *Relación de todo lo que sucedió en la Jornada de Omagua y Dorado hecha por el gobernador Pedro de Orsúa*, que fue modernizada por Ramírez de Arellano de la Fuensanta en 1881, Aguirre se dice “castellano viejo, de medianos padres, hijo-dalgo, natural vascongado, en el reino de España, en la villa de Oñate vecino, en mi mocedad pasé el mar Océano á las partes el Pirú, por valer más con la lanza en la mano, y por cumplir con la deuda que debe todo hombre de bien” (Galster [1996] 2015, 766). Por las palabras atribuidas al propio Aguirre, es posible hacerse una imagen del prototipo de

hombre del siglo XVI que se embarcaba hacia América, respondiendo al canto de sirena de una tierra virgen en la que era posible prosperar por medio de la conquista cuando no lo era en la Península. Según el historiador aragonés Emiliano Jos en *La expedición de Ursúa al Dorado, la Rebelión de Lope de Aguirre y el Itinerario de los "Marañones" según los documentos del Archivo de Indias y varios manuscritos inéditos*, de 1927, Aguirre debió ser un "segundón, es decir, que no era el primogénito y no tenía por lo tanto derecho a la herencia paterna" (Galster [1996] 2015, 45). Debe tenerse en cuenta que el trabajo de Jos perseguía el objetivo de defender el papel positivo de los españoles en América en el contexto de la reciente pérdida de las últimas posesiones coloniales de Ultramar en 1898; en este contexto, califica el de Aguirre como "un caso patológico" (Galster [1996] 2015, 478). En esta reconstrucción de un individuo frustrado, el hecho de haber sido hijo sin privilegios bien pudo representar el primer golpe vital que recibió Aguirre. Una vez que se embarcó hacia el Perú en torno a 1537 (en plena resaca del conocimiento del oro y plata que Francisco Pizarro arrebató a Atahualpa en 1533), Lope de Aguirre, que debía contar entre los veintiuno y veintiséis años, no encontró el enriquecimiento y honorabilidad de saldo que esperaba.

El vasco, que se fue curtiendo con hazañas más o menos dignas de oprobio, se encontró con un espacio en el que no solo había que enfrentarse a una naturaleza exuberante y novedosa para una persona nacida en Europa y al trabajo de establecer un poder colonial efectivo, rindiendo a las poblaciones locales que se enfrentaban a un invasor de técnica y armamento de dimensiones desconocidas, sino que se halló también con enfrentamientos entre los españoles por la forma en que se debía repartir y regir el goloso pastel de las tierras americanas. El papel de Aguirre en estos conflictos fue subsidiario y contradictorio, además de estar inmerso en el terreno de la especulación por parte de los cronistas que no tenían certezas comprobables por completo. De ahí que, en los espacios en blanco de la biografía del futuro líder marañón, como gustaba llamar a los miembros de su rebelión en honor al nombre Maraño que recibía el río Amazonas recorrido por la expedición, muchos autores, contemporáneos y no contemporáneos, aprovecharon para dar vivencias y oficios con que retratarlo y embravecerlo. Fundamental fue el género historiográfico, que recoge inicialmente sus desventurados pasos, un híbrido entre la fidelidad histórica y la dramatización literaria de unos acontecimientos poliédricos, especialmente reseñables en la cuestión americana durante la época en que se construye el gran relato de la Conquista. Lo cierto es que a Lope de Aguirre le tocó combatir a favor y en contra de sus intereses, los cuales fueron variando ante el desengaño de estar sirviendo al enriquecimiento de otros y ser víctima de corruptelas procedentes incluso de la lejana Corte.

Como precedente de la rebelión de Aguirre se puede tomar la rebelión de los encomenderos de Gonzalo Pizarro, quien anteriormente había protagonizado una infructuosa expedición al Dorado que acabó en hambre, desilusión y fricciones con su pariente Francisco de Orellana. Orellana, tras haberse separado de Pizarro como avanzadilla en busca de víveres, se vio recorriendo hasta el Atlántico el irremontable Amazonas con sus miles de caudalosos kilómetros, mientras el de Trujillo lo esperaba desesperadamente para buscar la tierra objeto de fastuosas ilusiones. Tal materia y personajes, con sus vicisitudes y sus dobleces, podrían servir de extenso telón de fondo a este trabajo de Lope de Aguirre. Aquí interesa hacer referencia, al menos someramente, a la revuelta encabezada por el hermano del celebrado Francisco Pizarro. Durante esta insurrección de los encomenderos, Aguirre permaneció del lado de la Corona, junto a Blasco Núñez Vela. Este había sido enviado en noviembre de 1543 como virrey para hacer cumplir las Leyes Nuevas de 1542 (Galster [1996] 2015, 47-51). Resumidamente, Carlos V había promulgado las citadas leyes tras la denuncia de explotación de los indios

por parte de los españoles, designación inexacta de los habitantes nativos americanos. Estas acusaciones procedieron, entre otros, del dominico Bartolomé de Las Casas, quien no está exento de contradicciones en su haber ideológico. La Corona promulgó la nueva legislación también en un intento de reducir el poder que se estaba gestando en manos de los encomenderos. La resistencia de los españoles afectados condujo a una rebelión de cuyos argumentos, como la denuncia de unos Austrias y su camarilla que, parasitariamente, se nutrían de unos beneficios ilegítimos, se sirvió Aguirre casi veinte años después. Del bando de los encomenderos procedía el germen de los primeros bosquejos, desarrollados y refinados claramente por Aguirre, de defender “la separación de España y la instauración de una monarquía independiente” (Galster [1996] 2015, 48). Las ínfulas de Aguirre no surgieron por generación espontánea. La respuesta de la Corona fue la intervención de Pedro de La Gasca y el perdón a los que desertasen del lado del líder Gonzalo Pizarro, lo cual fue determinante para hacerle caer recibiendo un castigo final no tan dispar del que habría de recibir Aguirre. Este levantamiento y la mención de su intento de alcanzar El Dorado es de interés aquí porque, cuando se aborde el filme de Werner Herzog *Aguirre, der Zorn Gottes*, de 1972, se verá cómo la transducción (Doležel 1986) de un relato histórico a través del medio cinematográfico sufrió las adaptaciones y variaciones propias de las que se sirven autores y directores al hacer sus relecturas.

Los motivos por los que Aguirre se mantuvo del lado de la Corona y no se adhirió a la causa pizarrista es terreno para la especulación. Aguirre también asistió a levantamientos, como el que pretendía rendir La Plata, Potosí, Lima y Quito y coronar a Sebastián de Castilla o la sublevación de Hernández Girón, reprimida en diciembre de 1554. Es muy posible que en este último caso Aguirre “debió luchar forzado en un bando que no era el suyo” (Galster [1996] 2015, 54) en batallas en las que fue mutilado y donde adquirió las características físicas de deformidad y cojera que acompañan sus retratos posteriores, un sacrificio por una Corona de la que cada vez se sintió más desapegado. Su carácter exaltado se fue haciendo célebre entre quienes le conocieron. Al parecer, su historia se hizo más truculenta con el paso de los años en América, con imputación de prácticas criminales y consecución de perdones por alistarse cual mercenario a trabajos de los que se mostraba suspicaz. Estos trabajos, según el cronista Francisco Vázquez, lo cual parece cuanto menos exagerado, evitaron que se ejecutase una sentencia de muerte. Ello desembocó en la empresa pregonada “a partir de febrero de 1559 públicamente [...] de Ursúa a Omagua y El Dorado” (Galster [1996] 2015, 58), necesitada de hombres endurecidos y sin miedo a los avatares expedicionarios. Se buscaban individuos sin nada que perder, como lo era Aguirre.

Debe constar que, aunque en más de una ocasión, como se verá con el estudio de las aportaciones debidas al novelista Ramón J. Sender —*La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, de 1964— y el director alemán Werner Herzog en la ya mencionada *Aguirre, la cólera de Dios* se haya establecido una contraposición entre el navarro Pedro de Ursúa y el vasco Lope de Aguirre, como arquetipos, respectivamente, del bien y el mal, honor y traición, la realidad no fue tan maniquea. Bien es verdad que Lope de Aguirre se vanaglorió en vida, como también lo reflejan las obras de Sender y Herzog, de su posición de traidor. Pero su violencia y su taimado temperamento no deben ocultar ciertos actos de Pedro de Ursúa. En la biografía de este adelantado se encuentran capítulos que lo sitúan como beneficiario de la corrupción que pasa del ambiente cortesano peninsular al Nuevo Mundo y al gobierno de los virreinos. Contó con tratos de favor, relaciones familiares que propiciaron nepotismo e incluso una destitución en 1553 por su “fracaso en la «pacificación» de los indios por culpa de sus métodos demasiados violentos” (Galster [1996] 2015, 56). No es nada desdeñable que dichos cargos ya hubiesen salido a la luz y

resultado en extremo llamativos para sus contemporáneos durante los tiempos de plena expansión colonial.

Ursúa, quien ya había demostrado interés por embarcarse en una expedición en busca de El Dorado, pudo lograr la autorización del nuevo virrey Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, como “recompensa” (Galster [1996] 2015, 57) por haber sofocado, mediante envenenamiento y captura, una revuelta de esclavos cimarrones en la zona del istmo panameño. El Dorado era una ilusión, también de carácter mítico y con su recurrente traslación literaria, en circulación desde 1534 que se tornó imagen mental de reinos y ciudades de grandes riquezas. Se sustentaba en la creencia de que en aquel nuevo mundo todo era posible, sobre todo tras los botines atesorados por Cortés y Pizarro, personajes en los que muchos soñaron en convertirse, incluido Lope de Aguirre: “Los miembros de la expedición de Ursúa conocían el relato del país del oro que habían divulgado Francisco de Orellana y algunos indios brasileños” (Galster [1996] 2015, 58). ¿Leyenda que circulaba entre los propios pueblos americanos y que pasó inevitablemente a ser dominio de los agentes conquistadores o argucia con que perder a los invasores? Lo cierto es que tan ambiciosa aventura tuvo dificultades para reunir el capital necesario y engrosó sus filas con gentes de variada condición. Para el propio Aguirre, incluso podía tratarse de “una medida para alejar a los indeseables del Perú” dirigida por instancias superiores (Galster [1996] 2015: 60).

Lo que cabe preguntarse es si Aguirre, reclutado para la causa por otro vasco, Lorenzo Salduendo, creyó en algún momento en la posibilidad de la tierra del oro o si solo lo consideró un medio con el que aplicar sus experiencias sobre revueltas pasadas y hacerse con el control de una tropa heterogénea. ¿Cómo aventuraba que había de lograr esto último? La respuesta: sabiendo esperar un momento de agotamiento físico y, en especial, mental para enquistar a sus compañeros expedicionarios en contra de Ursúa y monitorizar su propia rebelión. Dicho momento de desilusión y fatiga llegó tres meses después de que la expedición se pusiera en marcha. Ursúa había despertado malquerencias entre sus hombres por el retraso inusual para dar comienzo a la partida, por haber imposibilitado que al llegar a poblados indígenas se saquease, apresase, matase o hasta se hiciesen trueques con los locales y por su amancebamiento y distracción al acompañarse en tan exigente misión de su amante Inés de Atienza. Aguirre, quien había insistido en llevar consigo a su hija, reconoció un campo propicio para sus mañas, canalizando la rabia de los más proclives a la sangre, lo que desembocó en el asesinato de Ursúa. Esta circunstancia, en principio, sorprendió a muchos, que no sabían con certeza quiénes habían sido las manos ejecutoras. No son pocos los que se debatieron entre regresar al Perú o seguir adelante. Lope de Aguirre no cejó en su empeño de justificar el asesinato e impedir que se continuase la búsqueda de la particular Tierra Prometida. Puso en marcha su plan, una propuesta de levantarse y someter el Perú. Se las ingenió para evitar desertiones con la redacción de un documento subversivo que forzó a los confusos soldados a sumarse a la intentona con sus rúbricas o cubriendo al gusto una hoja en blanco hecha circular previamente. Aguirre había tomado el control.

Aguirre no actuó sin planificación. Trabajó, conjuró y vigiló no desde un primer plano, sino mediante una apariencia de legitimidad e institucionalización de sus proyectos. Una coronación resultaba una medida de prevención. Para Aguirre, quien se sentía satisfecho con el rol de autoproclamado general, los anteriores “rebeldes en el Perú habían fracasado por no haber querido llamarse reyes” (Galster [1996] 2015, 64-65). En esta ocasión no se incurrió en tal error. El elegido para ocupar el fantástico trono fue Hernando de Guzmán, noble andaluz de gran prestigio familiar. Cubierto este trámite, Aguirre quiso invadir primero el istmo panameño. Albergaba la convicción de que los españoles de Centroamérica se sumarían a la rebelión para después dirigirse a Perú con

un ejército bien formado y deshacerse de los funcionarios de la Corona y los encomenderos. Aguirre estaba dispuesto a llevar a cabo su plan de forma radical. Cualquier mínima sospecha de reticencia, conspiración o debilidad en la disciplina fue castigada con la muerte. Asimismo, no hubo reparos en perseguir a las órdenes religiosas, puesto que Aguirre consideraba que, al estar regidas por hombres con más debilidades terrenales que fortalezas espirituales, no cumplían las labores que se les habían encomendado. Al contrario, Aguirre las acusó de querer agenciarse tantos poderes y riquezas como los laicos. De esta manera, el vasco sumó a su lista de enemigos históricos, que tanto colaboraron en la imagen difundida del propio Aguirre, a la Iglesia, que se unió a la Corona y a aquellos que quisieron desvincularse rápidamente de él para no verse salpicados por la sombra de la felonía.

De la violencia y de la represión sin ambages llegó a ser víctima el propio Príncipe de Tierra Firme, Perú y el reino de Chile, el títere Hernando de Guzmán. Arrepentido, quiso deshacer el entuerto y, sin Aguirre, retomar la búsqueda de El Dorado para ofrecérselo a la Corona como redención. No hubo tampoco clemencia para él. La radicalidad alcanzó cotas severísimas en el momento en que una cierta manía persecutoria se apoderó del caudillo, cuyas inseguridades se agravaron cuando, llegados a la isla Margarita (con los primeros enfrentamientos con españoles allí establecidos, y que prueban que Aguirre estaba dispuesto a llegar hasta el final), se produjo la exitosa desertión de Pedro de Monguía, también futuro cronista de las jornadas que aquí se resumen. Aguirre, espoleada su furia, siguió implacable a la llegada a la Tierra firme continental venezolana. Todos debían seguirle al Perú o se enfrentarían a las consecuencias. No obstante, las amenazas no evitaron que cada vez más expedicionarios se diesen a la fuga, impulsados por el ejemplo de Monguía. Aguirre se encontró con el imprevisto de caer gravemente enfermo, pero, contra todo pronóstico, nadie aprovechó su debilidad para atentar contra él. Tras pasar por Borburata y Nueva Valencia, los rebeldes supieron que en Barquisimeto se estaba preparando una fuerte resistencia. En este punto, tuvo lugar la redacción de la célebre misiva a Felipe II, a quien Lope de Aguirre detestaba, lo que distingue profundamente la acción de Aguirre de cualquier precedente, puesto que fue la primera vez que se explicitó la desnaturalización de España. A este respecto están los debates sobre si Aguirre representó un precedente de próceres como Simón Bolívar y las Independencias del siglo XIX.

En el enfrentamiento directo contra las fuerzas gubernamentales, muchos del bando de Aguirre optaron por no disparar, arrojar las armas y correr hacia la menos peligrosa línea enemiga. Lope de Aguirre se sintió víctima de una canallada; en vista de lo que le esperaba, decidió acabar con la vida de su hija al ver con claridad lo que habría de ocurrirle como hija de un traidor. A continuación, llegó su turno: de sus antiguos adláteres provinieron los arcabuzazos, la decapitación y desmembramiento. Ya muerto, se le juzgó y condenó oficialmente.

Lope de Aguirre, defensor de los valores del mérito y el empeño para una justa repartición de los bienes conseguidos con la espada y con el poder del brazo, como había alcanzado el Cid, ha sido situado en la órbita del revolucionario maquiavélico que, deseoso de “un cambio social radical” (Galster [1996] 2015, 73), sueña con revertir el aparato cueste lo que cueste. Curiosamente, se atisba en él preocupación por la fama póstuma. Ha sido considerado verdugo, victimario y opresor, pero también lo contrario: un hombre, pero también un mito.

“Lope de Aguirre alcanza un estatuto mítico”, diagnostica Carmen Becerra (1999, 54) cuando, a propósito del caudillo marañón, afirma que la robusta memoria auxiliar al respecto del personaje histórico, que cubre los vacíos de la memoria histórica, lo hacen virar hacia categorías como leyenda o como mito. Esta condición se fortalece por su vínculo con un paraje mítico como es El Dorado, por su condición de aventurero maldito y demoníaco y por un supuesto reconocimiento positivo de Simón Bolívar como capítulo de dimensión prologal a la causa emancipadora. Lo pantanoso y oculto de su biografía previa a la expedición de Ursúa hace de Lope de Aguirre un misterio en torno al que fantasear, en ocasiones, sin límites.

El concepto de “mito” en literatura como una noción consagrada en la tradición y que forma parte de nuestro imaginario colectivo procede inicialmente de los relatos etnorreligiosos de distintas culturas y supondría un puente del ser humano hacia lo sagrado. Resulta útil tomar como punto de partida la tipología de Philippe Sellier (1984, 112-126) acerca de los mitos literarios, que se encuadrarían en cinco grupos (aquí sigo la traducción y comentarios debidos a Martínez Falero 2013, 483-484): 1) relatos de origen mítico establecido en el panteón cultural occidental, sujetos a una constante reelaboración narrativa; 2) mitos literarios nuevos, surgidos desde la Edad Media, desde el siglo XII (con ejemplos como Tristán e Iseo), pero también en el siglo XVI y XVII (Fausto, Hamlet, don Juan...) y posteriores; 3) relatos desarrollados a partir de lugares que quedan fijados en la imaginación, individual y colectiva; 4) mitos político-heroicos, en los que tendríamos la mitificación de figuras históricas (como Alejandro, Julio César, Juana de Arco o Napoleón), pero también de acontecimientos reales o semirreales (como puede ser la Revolución Francesa, pero también la Guerra de Troya), remitiendo a personalidades, grupos o incluso géneros literarios específicos; y 5) mitos parabíblicos (Lilith, el Golem, los ángeles, los cuatro jinetes del Apocalipsis, etc.).

Sellier sostiene además que hay una serie de rasgos comunes entre los mitos, tales como que descansan sobre organizaciones simbólicas que conmueven al receptor, organizaciones cerradas en una estructura compleja o incluyen una advertencia de tipo metafísico (Becerra 1999, 55). Podrían sumarse a estas características las de otro teórico francófono (de dicho ámbito académico proceden los estudios más sólidos y revisitados tradicionalmente al respecto de los mitos, con grandes nombres dentro de los estudios literarios como Pierre Brunel o Claude Pichois), Claude de Grève, quien afirma que el mito literario está conformado por el desarrollo de un contenido a través de un relato, objeto de variaciones, reformulaciones y relecturas a lo largo del tiempo (Grève 1995, 42). Grève también advierte sobre la existencia de una estrecha relación entre el relato y lo sobrenatural (lo inexplicable) y su capacidad reveladora a través de su carácter simbólico, por lo que el mito literario puede variar su significación histórica, cultural, grupal y personal (se transgredirían las normas sociales convencionales según el contexto de recepción).

¿Dónde deja todo esto a Lope de Aguirre? Lope de Aguirre, cuya confección mitopoética se refuerza mediante la red intertextual que une las obras y documentos en los que aparece, encaja, según Becerra en los rasgos señalados arriba: “De ahí la polivalencia significativa del personaje, el diferente sentido que contienen las distintas versiones; de ahí también los procesos de desmitificación y remitificación que ha sufrido a lo largo de su trayectoria histórico-literaria; de ahí, por último, la rapidísima difusión de su leyenda y pervivencia en el tiempo” (Becerra 1999, 55). El mito de Aguirre encuentra acomodo en la tipología de Sellier como *exemplum ex contrariis* moral, en el cuarto tipo: es un personaje histórico-político antiheroico, una figura histórica que

progresa de la órbita de los hechos reales a la de unos acontecimientos poetizados con un contorno irreal ficcionalizado. Sin embargo, Aguirre es más que eso, al ser frecuentada la materia literaria creada en torno a él desde el siglo XVII, si tomamos como parte de la literatura el género historiográfico, con la obra cumbre *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. Si a ello se le suma el carácter perverso y maniaco con el que se le ha dotado en la tradición artística, con una exploración de la condición humana, puede situarse al nivel de Hamlet, Fausto o Don Juan. Por supuesto, no puede soslayarse que el líder marañón aparece inevitablemente ligado al relato de un lugar mítico como es El Dorado, espacio que, curiosamente, desdeñó.

Lope de Aguirre adquiere una identidad mítica que se hace muy vívida también en la tradición oral. Los países en los que se encuentra más viva su memoria legendaria, antes del boom que supuso el filme de Herzog, son aquellos donde tuvieron lugar sus correrías, aquellos que atravesó la expedición de Ursúa, antes y después del golpe de mano de Aguirre: Perú, Colombia y Venezuela. En el caso venezolano, nos encontramos con la recopilación de leyendas populares llevadas a cabo por el médico, escritor e historiador Arístides Rojas (1826-1894), publicadas póstumamente bajo el título *Contribuciones al Folklore venezolano* (Rojas [1967] 2008). En ellas se hace patente, en el capítulo “El alma del Tirano Aguirre”, cómo el caudillo marañón penetra en las creencias populares y en el territorio del terror infantil. La superstición difunde la idea de que el alma de Aguirre pervive en los fuegos fatuos, elemento tétrico que infundiría gran terror. Otros autores remiten a este peculiar estado de la materia de Lope de Aguirre, leyenda que embeberá cantos populares, pero también accederá a las páginas literarias del autor en el que pronto me centraré. Ramón J. Sender elige esta tradicional luminaria para dar cierre a su novela como símbolo trascendente del paso de Aguirre por este mundo y como vínculo mítico con el de los muertos: “los campesinos cuentan a sus hijos que allí está el alma errante de Lope de Aguirre *el Peregrino*, que no encuentra dicha ni reposo en el mundo” (Sender [1964] 1986, 416).

#### METODOLOGÍA DE TRABAJO Y OBJETIVOS

Tras la aproximación a la figura histórica y su traslación como mito literario que sirve como base para entender el personaje en torno al cual se va a trabajar, cabe en este punto desglosar cuál va a ser la metodología que se seguirá en este estudio. Se analizarán dos de las aportaciones más conocidas en cuanto a Aguirre, las ofrecidas por el novelista Ramón J. Sender en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (y la del director alemán Werner Herzog en *Aguirre, la cólera de Dios*).

Se tratarán las obras escogidas por orden cronológico. La novela de Ramón J. Sender, de 1964, permitirá, en primera instancia, un acercamiento a un autor relegado de las letras hispánicas pese a haber sido una figura preponderante del exilio tras la Guerra Civil. Se indagará en la génesis autorial y su forma de acercarse a la materia de Lope de Aguirre. Por supuesto, resultará parte principal el comentario de una selección de pasajes breves que suponen las pinceladas con las que Sender construye al violento repudiado, que son las que a lo largo de la obra configuran la representación prosopográfica y etopéyica.

El siguiente paso será adentrarse en la película de Werner Herzog. *Aguirre, la cólera de Dios*, de 1972, supone un ejemplo paradigmático del cine del director alemán, por lo que, antes de pasar a referir la visión que ofrece el filme de Aguirre y su expedición por territorio amazónico, se hará una aproximación al universo cinematográfico de Herzog. Dicho apartado irá enfocado a vislumbrar el mensaje identificable a la largo de

su trayectoria, de gusto por personajes imperfectos, antiheroicos e incluso bellacos, que le permiten estudiar los fracasos y turbulencias del alma humana. A continuación, se examinará el Lope de Aguirre cinematográfico en esta dimensión y se interpretarán las escenas que tan influyentes e indisolubles se han hecho para toda aproximación al personaje.

Para este trabajo será importante seguir una metodología de amplio recorrido hermenéutico, como prueba su aplicación por parte de Erich Auerbach, considerado el comparatista más importante y un nombre principal dentro de los estudios literarios. Se hará una “lectura cercana” de las obras, “en el sentido de *close reading*” (véase Domínguez 2017, 141), siguiendo las pautas de libertad interpretativa instauradas por el crítico alemán en su monumental *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* ([1942] 1996). Siguiendo sus pasos, se profundizará en los pasajes y escenas representativos, tanto de la novela como del filme, para comentar y poner de relieve aquellos aspectos que suscitan la reflexión aquí propuesta sobre las características de Lope de Aguirre. Así, podrán verse con mayor claridad aquellos puntos que entre ambos autores resultan concomitantes, es decir, las semejanzas reconocibles para quienes se acercan a estas dos manifestaciones artísticas, al tiempo que también se identificarán diferencias y distancias conceptuales para dar vida al personaje.

Por último, este trabajo buscará también mostrar otro espacio común entre las dos creaciones artísticas. Dada la trascendencia que en la actualidad han adquirido las corrientes de revisión poscolonial de la llamada Conquista del Nuevo Mundo, resulta interesante indagar en las visiones que ofrecen las obras citadas. Tanto el personaje de Lope de Aguirre como las prácticas que quedan reflejadas en las páginas y en la pantalla sirven como guía para introducir al receptor contemporáneo en las dinámicas de un proyecto imperial que revela las relaciones del sujeto invasor con la otredad de los habitantes y el espacio violentado. De esta forma también se podrán ver dos ejemplos diferentes de creatividad en torno a tan compleja problemática.

Por lo tanto, el objetivo de este ensayo es hacer un estudio de un personaje histórica y éticamente problemático que ha atraído la mirada de muy diferentes creadores, que lo ajustan y moldean según sea el *ethos* de su material creativo. Además, se pretende contribuir a un espacio emergente de investigación, el imperialismo español y sus protagonistas a través de la recreación literaria y fílmica. Por otro lado, se ha constatado un vacío académico a la hora de poner en relación a los dos Aguirre, mismo personaje y a la vez diferente, procedentes de las perspectivas de Sender y de Herzog, por lo que este análisis parece pertinente y novedoso.

## 1. El tratamiento literario de Ramón J. Sender

El “Descubrimiento” y la Conquista de América son uno de los episodios históricos al que se recurre frecuentemente en las páginas de la literatura española. Las hazañas y la aventura se entrecruzan con glorias, miserias, estratagemas, pícaros y, en general, personajes descubiertos y redescubiertos en los que se materializan. La figura de Lope de Aguirre supone uno de esos lugares comunes, como traidor y sanguinario, pero también como rebelde idealista. Sus sombrías intrigas constituyen un ejemplo del interés que despierta el caudillo marañón en la producción literaria. Voces de la talla de Pío Baroja, Ciro Bayo, Miguel de Unamuno o Gonzalo Torrente Ballester dejaron su sello en la materia de Lope. De entre los nombres que con versatilidad y ponderación creativa han alcanzado el reconocimiento como clásicos de la literatura española, en este trabajo se recurre a una figura compleja. Sirva como representación de un capítulo de difícil acomodo dentro de la historia literaria nacional como es el de la literatura del exilio producida tras el Golpe de Estado de 1936, la Guerra Civil española y la larga dictadura franquista. La cultura española se quebró en dos, la de los que se quedaron y la de lo que se marcharon, los que integran la España peregrina. Me refiero al escritor oscense Ramón J. Sender, afectado por dicho éxodo forzado, como tantos otros.

Ramón José Sender Garcés, que nació en Chalamera de Cinca, provincia de Huesca, en 1901, ya había escrito “importantes obras narrativas” (Alvar, Mainer y Navarro 1997, 498) antes de la guerra. Sin embargo, la amarga decepción (véase Vázquez 1997, 181-196), el corte que supone el conflicto y sus consecuencias le llevan a incorporar “nuevos ingredientes a su obra: elementos de simbología moral” (Alvar, Mainer y Navarro 1997, 498). A Sender le afectaron las pérdidas traumáticas de su mujer Amparo Barayón, fusilada en Zamora en octubre de 1936 por miembros del bando sublevado, y de su hermano Manuel; la lucha por recuperar y reencontrarse con sus hijos; y el su alejamiento personal del proyecto comunista en el que creyó. La reflexión moral no solo se reconoce en títulos inspirados por el trauma bélico (capital resulta *Mosén Millán*, de 1953, rebautizado *Réquiem por un campesino español* en 1960), sino que aparecerá también cuando cultive la novela histórica. Fue este espacio narrativo, en palabras de José-Carlos Mainer (Alvar, Mainer y Navarro 1997, 499), “el lugar predilecto de su sueño de héroes a la vez puros y culpables, cavilosos e intuitivos (ganglionares decía el autor)”. Y dejando atrás aquel recorrido novelesco que Sender había empezado con su denuncia de las guerras de Marruecos, *Imán*, de 1930, se adentra en otro espacio violentado, que con su errante exilio conoce de primera mano: la América que protagoniza las páginas de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*.

Sender ejerció como periodista desde edad temprana, pasando por diarios de signo local hasta de alto compromiso político, y esto se constituye una seña de identidad del novelista, quien llegó a tomar las armas para defender sus ideales republicanos tras el estallido de la Guerra Civil. Como periodista se advierte un cierto gusto cronístico que se vertió en sus invenciones literarias. Las hemerotecas digitales permiten hacer un recorrido por algunos de las aportaciones con que Sender llenó columnas de *La Crónica de Aragón*, *El Pueblo*, *España Nueva*, *El Sol*, *Solidaridad Obrera* o *La Libertad*, que acoge el reportaje acerca de la cruda represión policial en Casas Viejas como documento del suceso de 1933 que supuso una de las notas más negras de la Segunda República y que encumbra todavía más el espíritu crítico inherente del escritor. Sender supone otro ejemplo significativo del vínculo que en la literatura española se da entre la observación del presente y la vuelta al pasado para entenderlo mejor, tal y como defiende que se lea la Historia el filósofo, ensayista y crítico literario Walter Benjamin (2021). Y esta función en su proyecto vital le hace pasar del altavoz que supone la prensa a los reconocimientos

literarios. Se puede insertar así en una larga cadena de autores que viven a caballo entre las dos formas de expresión, con la aspiración de estudiar, trabajar y cambiar el mundo conflictivo que le rodea. Es el mismo espíritu invocado paradigmáticamente en Mariano José de Larra, pero también en los contemporáneos miembros de la Generación del 98 y que se alarga como tradición, con diferentes fines, hasta el presente.

Un largo exilio, la distancia, la búsqueda de memoria, reflexionar sobre el pasado, una obsesión constante por la violencia: Sender se consideró un español entre dos tierras, americano en su día a día y español en el recuerdo. Asumió una función docente como profesor de literatura y meditó sobre la existencia trascendental del hombre, elemento fundamental en la obra de Lope de Aguirre. Este tipo de personaje, que introduce la bajeza, el ingenio y la fuerza temeraria e impositiva, transfiguró la forma de sus relatos, novelas históricas, dramas, poemas y ensayos con un sentido de trascendencia universal. Hacia el ocaso del franquismo, congraciándose con el cambio de discurso hacia la dirigida reconciliación nacional, sus obras fueron publicadas y reconocidas en España, regresando a la Península como un fenómeno editorial en 1974 y en 1976. Murió en San Diego en el año 1982 como un español que buscó sobrevivir en América (Vived Mairal 2002). Estableciendo una arriesgada analogía, peligrosas en los estudios literarios, es posible darse cuenta de que existe una base de sensibilidad propicia para que los intereses de Sender llegasen a desembocar en un personaje histórico, un mito literario que sueña con una vida mejor en el continente americano en el que muere.

*La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* fue publicada originalmente en Nueva York y no recibió demasiada atención hasta que tuvo lugar su lanzamiento en España. El texto no fue analizado desde un punto de vista de génesis autorial, y eso que, como he señalado, podría leerse tanto al protagonista como a él mismo como un mensaje de pertenencia a la “anti-España” (Galster [1996] 2015, 512). Y es que el propio Sender tampoco explotó una motivación superior al resentimiento en el líder marañón. Cabe mentar que en la retina del público contemporáneo a la publicación de la obra de Sender, e incluso del propio novelista, podría estar el precedente teatral de un personaje en cierta medida antagonico, colaborador y militante de la ideología falangista de Gonzalo Torrente Ballester. El teatro de Torrente a día de hoy sigue siendo una vertiente muy poco atendida de su obra; el mismo autor reconoció el poco éxito alcanzado en vida en esta rama de proyección escénica. Sin embargo, su *Lope de Aguirre* (1941), que se instaura dentro de la tradición con respecto a este personaje en el siglo XX, había nacido como una continuación del trabajo que el autor ferrolano inició con una biografía a modo de preludio publicada en agosto de 1940 en la revista *Vértice*, instrumento del aparato cultural que amparaba al régimen de Franco que “se dio a la tarea de insuflar a sus lectores [...] la nueva consciencia histórico-política” (Galster [1996] 2015, 485). La óptica de Torrente refuerza una naturaleza del drama de cariz religioso, propuesta ya vislumbrada por Unamuno. Sender adopta también el rencor como puerta abierta a la determinación y crueldad de Lope, quien ya en el inicio de la novela siente que su supuesta lealtad a la causa real y al rey no se ha visto recompensada mientras otros medran. La palabra que caracteriza el retrato de Sender es la venganza, y sus reivindicaciones quedan ligadas a las Sagradas Escrituras, más concretamente a los salmos de David, “los versículos 10, 11 y 12 del salmo 117” (Sender [1964] 1986, 28). Ya desde el comienzo, Sender da una pátina de trascendencia con aroma etnorreligioso al personaje.

De la novelización del personaje se hablará con más detalle posteriormente. Ahora cabe seguir con la estela del autor, quien en más de una ocasión se aparta de la fidelidad histórica de los hechos transmitidos, “no reconociéndose otro motivo que la búsqueda de originalidad” (Galster [1996] 2015, 519), en un comprensible acto de autonomía creativa. Ello, a pesar de que la obra prometiese una intención de investigación histórica de fuentes,

no parece ser finalmente el resultado alcanzado. Con todo, se respetan los ingredientes y lugares ya clásicos y reconocidos del final de la vida de Aguirre: sus jornadas, como bien se sabe, más relevantes. En *La aventura equinoccial* se reconoce una imagen de la Conquista con una carga que deja entrever una oposición a la glorificación chovinista de los conquistadores y a la idealización del proyecto colonial, también como una respuesta a la mistificación que del pasado había hecho gala el nacional-catolicismo imperante en la España del momento. Sin embargo, Galster ([1996] 2015) señala, muy certeramente, cómo resulta curioso que sea base textual de la novela el trabajo de un apologista colonial como fue el también aragonés Emiliano Jos (1897-1961). La tesis doctoral de Jos *La expedición de Ursúa al Dorado, la Rebelión de Lope de Aguirre y el Itinerario de los "Marañones" según documentos del Archivo de Indias y varios manuscritos inéditos*, de 1927), no estuvo exenta de polémica ni de transparencia ideológica, principios que distaban de los que se han dado en suponer en Sender, pero ello no le impide retomar para la vertebración psicopatológica del singular personaje, una zona oscura que ha llamado también la atención para descifrar en mayor medida a Lope. Precisamente, se puede establecer una analogía tipológica en esta línea con respecto al posible contacto entre Sender y Herzog. En ocasiones, la literatura comparada nos demuestra que un autor posterior, en este caso el director alemán, puede no haber estudiado una primera e hipotética obra influyente, en este caso la del aragonés, pero los lectores reconocen una relación que los vincula. En cuanto a Aguirre, más allá del clima de aventura y la vulnerabilidad del hombre rodeado de una naturaleza exuberante, tanto Sender como Herzog están ligados no por las "conexiones genéticas" tratadas por Dionýz Ďurišin (véase Ďurišin [1982] 2006, 1-16), sino por un nexa psico-tipológico. Los dos autores se asemejan en su gusto por un personaje con las disfunciones éticas y patológicas señaladas por Jos, lo que se añade a un tipo de discurso de revalorización de la América sojuzgada que los sitúa en un plano afín de uso de Aguirre como protagonista que tiene como trasfondo las prácticas de la Conquista. No obstante, como se verá a continuación, mientras que en Sender este último matiz ideológico es reconocible, no deja de ser limitado con respecto al trabajo de Herzog.

Siguiendo con Sender, el novelista adopta fuertemente la idea de la influencia del medio amazónico, la posible "tarumba del equinoccio" a la que alude en varias ocasiones a lo largo de los diecisiete capítulos que conforman la obra, que se había asentado con la aportación a la materia de Aguirre del ilustre venezolano Arturo Uslar Pietri con el relato "El fuego fatuo", de 1935, y la novela *El camino de El Dorado*, de 1947. Más allá del debate americano sobre si Aguirre había de ser entendido como tirano o libertador, e incluso como génesis desde la que comenzar a celebrar un vínculo identitario colectivo, Sender abraza el aspecto exótico, que entendía como parte fundamental del éxito literario universal que por aquellas fechas estaba alcanzando la novela hispanoamericana. Sender engrosa la relación lineal de los acontecimientos que constituyen su trama con digresiones y descripciones sobre el espacio, la fauna, la flora y las prácticas etnológicas locales, todo ello con un cierto regusto a las Crónicas de Indias en que se daba parte de la alucinada experiencia de encontrarse con una atemorizante novedad animal, vegetal, humana y cultural incomprendida e incomprensible para muchos de los expedicionarios de origen europeo. Más adelante discutiré cómo Sender aceptó y plasmó postulados y juicios de valor que se entienden como estereotipados y que pasaron a su narrador, sin que en ello haya indicios críticos y sí una aceptación presurosa de las fuentes cronísticas manejadas sin una descolonización mental profunda.

Con todo, la crítica literaria no es benévola actualmente, a pesar del entusiasmo inicial que supuso la aparición de una obra de un refutado literato y de la edición en España prologada por Carmen Laforet, con la técnica de *La aventura equinoccial de Lope*

*de Aguirre*, dejándola muy lejos de la calidad de las obras más ilustres de Sender. La novela se ha visto atacada por un supuesto andamiaje incoherente, por alternar con poca diversidad los complejos temáticos y sus escenas. Podría llegar a discutirse sobre si tales círculos viciosos y desidia comunicativa no forman parte de una intención que conecta con el ritmo pesadoso de una expedición perdida, tal y como se entiende en el pausado ritmo inicial del filme de Herzog. Sin embargo, el cineasta alemán no resta con ello tensión al dramatismo de una aventura equinoccial que aquí se hace en cierta medida monocorde. La obra que aquí se aborda pertenece a un conjunto al que Sender, en el exilio, imprimió gran velocidad en su elaboración. Lo que en otros casos puede ser una virtud, en este texto, de materia histórica y de sustrato real, es muestra de la falta de un plan fijo, lo que lleva a incurrir en errores geográficos o históricos, con contradicciones dentro del mismo texto que no parecen una decisión estética preconcebida. La “simplicidad” que intenta alabar Marcelino C. Peñuelas (1968, 143-146) no fue un halago debido a las expectativas generadas en la presentación neoyorkina de la novela. Se reconoce una asunción estratégica editorial indolente en busca de un rendimiento en capital económico por encima del capital simbólico en términos de Pierre Bourdieu ([2000] 2001).

Con todo lo anterior, que la crítica no ensalce la novela como una obra maestra, posición que sí ocupa para muchos el resultado de Herzog con *Aguirre, la cólera de Dios*, alcanzado con su metodología y su capacidad de abstracción cuasifilosófica del ser humano, no impide que en la novela se identifiquen la deformante obsesión del poder, la violencia y el reconocimiento de dinámicas subyugantes que se replican desde diferentes estratos. Además, la aportación de Sender supone un paso más en la consagración de Aguirre como uno de los grandes mitos de las vicisitudes de la Conquista de América. También despierta en sus páginas una cierta reflexión sobre los comportamientos que estaban normalizados en aquellos tiempos, ya sea en las batallas cainitas entre los españoles, tal vez en la línea del gran trauma que acompañó vitalmente a Sender desde 1936, y de su conducta con los pueblos indígenas y los esclavos. La tachada de mediocre elaboración no deja de constituir los cimientos de un drama real desmemoriado. Lo cierto es que, dentro de la pormenorizada y reiterante narración de los asesinatos propiciados por la mediación de Lope de Aguirre, se puede identificar una suerte de compromiso, no solamente morboso, con la denuncia de la aplicación desafortunada del poder: un compromiso que entronca con la posición que un autor ocupa dentro del campo literario (Bourdieu 1990, 20-42). La extensa obra legada por Sender es reflejo de su empeño ideológico. A este respecto, cabe entender su implicación dentro de la dicotomía planteada y estudiada por Norbert Elias en *Compromiso y distanciamiento* ([1983] 1990) como una toma de posición. Así, es posible reconocer en el subtexto un ideario de afinidad por la resistencia, la solidaridad, la libertad e incluso el descubrimiento del otro. Su trayectoria dista de recurrir a generalidades, a temas triviales o al escribir por escribir. Sender no creía en un “arte por el arte” kantiano sin ser un bien social, con un alegato de utilidad de la literatura, que cuenta con una capacidad transformadora y expiadora. En este aspecto, la obra de Herzog también persigue estos fines que se comentan y el peso ideológico del autor es un factor de peso muy reconocible.

Se puede insertar este posicionamiento ideológico dentro del paradigma artístico de la literatura española. Ha habido a lo largo de la historia literaria ejemplos en los que el compromiso ha cohibido, por cuestiones de urgencia, la capacidad artística de los creadores, llegando a hacer que se desatendiera la preocupación estética. No parece el caso de esta obra, pero sí un matiz que debe tenerse en cuenta en relación con el autor. Todo es susceptible de verse moldeado, también la recepción de un autor como Sender. Sin duda, ha habido un cambio de la acogida que recibió en vida, en los años 60 (en el

espacio del exilio e incluso desde la España de los tiempos de Franco, con interés por lo que una voz tan idiosincrática pudiese aportar), con respecto a lo que supone leer su obra hoy en día. Como el personaje de Aguirre, el autor se ha visto sumergido en una plurisignificación, es decir, sujeto a una relectura basada en las connotaciones de los lectores, el clima histórico y cultural de los acontecimientos que lo imbuyen cuando se recibe y se entiende el texto. Lo que pudiera ser rompedor o bien acogido puede cambiar, y cambia con respecto a *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Se condiciona así la producción artística desde la recepción dentro de las coordenadas de la crítica literaria y de la sociedad en continuo cambio, en “proceso” como apuntaba Theodor Adorno ([1972] 2001). Y mutan también en la lectura, por supuesto, los objetos artísticos con dimensión simbólica, como es Aguirre, pero también el caparazón con el que se reviste la dualidad autor-hombre en Sender, como en otros autores.

Es extremadamente complejo “presuponer siempre un cierto lugar extraideológico desde dónde establecer qué es ideológico y qué no” (Gil 2009, 254), y más al querer ahondar en la “obra americana de Ramón J. Sender” (Guillén 1974). Seguramente, esta resulte una brecha insondable para los objetivos de este trabajo, pero que merecía la pena abordar, aunque sea someramente, por la conflictividad de Sender, una personalidad expulsada de su tierra y sus principios por los eventos vitales e históricos que le tocó sufrir.

## 1.1 LA NOVELIZACIÓN DEL PERSONAJE

Sender hace de Aguirre un personaje que obedece a unos rasgos de carácter, frialdad, enajenación y violencia bien reconocibles. El ámbito comparatista de este ensayo se reconocerá más fácilmente cuando se complete la lectura de este apartado con el dedicado al personaje capitular de Herzog. En ambos prevalecen rasgos invariables en tanto que recogen el mismo amor y odio que Aguirre se profesa a sí mismo, la comparación recurrente de su estado de vida desdichado frente a otros y sus vicios diabólicos y exagerados. Estos elementos resultan mínimos y sobresalen sobre aquellos elementos temáticos que varían de una obra a otra. Las semejanzas y diferencias se irán vislumbrando en el recorrido por fragmentos y secuencias que refuerzan al mito de Aguirre en torno a lo que Raymond Trousson (1965) dio en llamar temas de personajes, héroes, de situación o de figuras históricas, puesto que no se puede perder de vista cómo los mitos literarios se sitúan en un difícil terreno de acuñación terminológica dentro del campo comparatista de la tematología (Trocchi [1999] 2002, 144). No ha de pasar por alto que en su origen etimológico griego, *mythos* tiene “una acepción fabulosa: [...] alude al conocimiento y expresión de una realidad que excede los límites de la experiencia y la razón” (Trocchi [1999] 2002, 144), como un bien simbólico, una prolongación sobrenatural que conecta con la interioridad “del alma humana en general” (152). Como se vio con la tipología de Philippe Sellier, tratada en la introducción, Lope de Aguirre, y aquí en la corporeidad literaria dada por Sender y Herzog, se acomoda en este terreno en tanto que atractivo personaje histórico sobre el que fantasear acerca de las frustraciones y ambiciones humanas. Además, es posible ver cómo se exceden sus límites vitales reales dentro de esa situación ya de por sí mítica como es la Conquista y, más en concreto, la búsqueda de El Dorado.

Ya entrando en *La aventura equinoccial*, los actos de violencia son tan profusos y de diferente índole que resultaría, por lo amplio de la materia, inabarcable analizarlos pormenorizadamente aquí. Me limitaré en este punto a recoger algunos ejemplos representativos del ideario y trabazón con que Sender arma a su icónico protagonista, al

ser ficcional. Y es que Sender, tal y como sostiene Carmen Becerra Suárez, “construye a su personaje siguiendo muy de cerca la historia oficial”. Centra su relato en Aguirre, “en la imagen que del mismo ofrecen las crónicas, ratificando la versión según la cual estamos ante un loco, un despiadado tirano” (Becerra 1999, 56), y en ello centra sus esfuerzos y pone su foco de condensación y comprensión literario el escritor aragonés.

El tiempo de discurso gira en torno a Aguirre, por mucho que el inicio suponga una primera aproximación a los méritos de un Pedro de Ursúa guía de la expedición al Dorado y que pronto hincará la rodilla argumental en favor de su fiero rival: “El año 1559, cuando en tierras del Perú se pregonaba la expedición de Ursúa al Dorado, algunos se preguntaban quién era Ursúa para haber logrado del rey que le concediese aquella empresa. [...] Era Ursúa un capitán nacido en 1525” (Sender [1964] 1986, 5). Pronto advierten a Ursúa de que entre la masa ingente y multiforme de enrolados en busca de la ciudad legendaria hay hombres fieros, insumisos, auténticos criminales que no cesarán en su empeño de enturbiar la expedición real. Ursúa, altanero e indolente, hace en la novela grandilocuentes oídos sordos, cae en la trampa de su osadía y seguridad desmedida. Se llega a decir que “Ursúa tenía en sí mismo una confianza sobrehumana, aquella misma confianza que le reprochaban Lope de Aguirre y otros” (Sender [1964] 1986, 77), y queda retratado bajo las palabras “Dios cree en mí y entonces es igual” (95), en un razonamiento taxativo al más puro estilo Luis XIV. Su descaro queda en agua de borrajas cuando la voz narrativa da paso a Aguirre, uno de esos potenciales peligros. La aureola de loco y su controvertido temple lo acompañan toda la novela: “su fama de loco era una manera de gloria, aunque fuera en el fondo bastante mezquina y vil” (13). El relato se construye a la par que el personaje, de forma lineal, casi sin anacronismos en la relación ficcional, aunque ya mencioné el imperfecto conocimiento del autor con respecto a los hechos históricos: “el orden de los hechos externos se corresponde con el orden de la secuencia narrativa” (Becerra 1999, 57).

Aguirre se construye a través de la tercera persona, con un narrador omnisciente que carga la percepción de los lectores y su horizonte de expectativas con unos rasgos identitarios que se van acumulando y, con ello, intensificando. El juicio de los lectores está sometido a la autoridad e información del narrador, pero también a las palabras que en estilo directo, mediante diálogos (de y con otros personajes) y monólogos que asumen la voz del propio caudillo marañón. Casi al comienzo, se deja constancia de que el personaje no tiene nada de heroico, ni en su prosopografía ni en su etopeya: “Lope de Aguirre, hombre de corta estatura, cojo de heridas recibidas en acción, cenceño y de aire atravesado. [...] En las regiones del norte del Perú, se le conocía como Aguirre el loco [...] sin dejar de respetarlo” (Sender [1964] 1986, 13).

Entre sus accesos desvariados y su constante rencor cizañero, asoma un estratega de gran carisma para sus compañeros. Asimismo, en las reflexiones que hace de su persona, lamenta sus fallos, aunque entrevé que esos pecados que lo alejan de los honores y tesoros terrenos se deben a una autoimputada laxitud y mansedumbre dentro de las reglas que se aplican en el Nuevo Mundo: “aquí en Indias me he portado como otros” (14). Y no deja de llamar la atención que Sender caracterice a Aguirre no solo como un miserable iracundo, sino también, antes de hacerse con el poder, como un reconocedor de las Leyes Nuevas que la Corona quiso imponer décadas antes en América. Estas son recibidas como un avance en la protección de los habitantes indígenas y un coste indignante para los encomenderos que los explotaban: “las regulaciones que vinieron de España en favor de los indios [...] eran bien pensadas, pero imposibles de practicar, como se vio después” (15-16). No debe olvidarse la cadena de levantamientos previos que inspiraron a Aguirre, en concreto el derivado de esta legislación y encarnado por la figura de Gonzalo Pizarro. Tampoco resulta baladí el que Sender dote a Aguirre de una

conciencia de sí mismo, es decir, conoce la fama maníaca de la que goza entre sus pares y la valora de forma tendenciosa y crítica en su defensa: “tuve parte, aunque no la que se ha dicho, que no me mojé de sangre, pero así va la verdad como el diablo lo dispone” (16).

Y entonces, el germen de su frustración —“la mayor parte del tiempo fui leal, pero ¿de qué me valía?” (17)— donde ya se vislumbran zozobras en sus convicciones previas y el camino de alzarse contra el incómodo poder impuesto, corta sus alas de ambición para su plan vital, ya sea Ursúa, ya sea el virrey o incluso el despreciado Felipe II. A Aguirre se le dota de un conocimiento certero de los eventos de su tiempo: “Pizarro, y Girón, y Almagro [...] ninguno de ellos tenía bastantes arrestos para alzarse con la corona del Perú y hacerse rey contra el de Castilla” (17). Otros fallaron en conjuraciones previas, y él, apostando el todo por el todo, no quiere acabar sin cabeza, irónicamente, puesto que será su final anunciado. Dentro de lo arriesgado de la traición que se compromete a llevar a cabo, hay prudencia: “Seguía Lope cavilando: «Hasta ahora ha habido tres o cuatro personas que han podido alzarse en el Perú contra don Felipe y tal vez llegar a hacerse reyes de estas Indias como lo es él de Castilla. Caudillo, cacique, rey»” (58). Y dentro del hastío y desánimo por su decepcionante entorno histórico y su vida no realizada (es ya un soldado de edad avanzada, maltrecho y sin fortuna) hace una confesión íntima empapada de una conciencia existencial muy posterior: “Estas reflexiones impacientaban a Lope no contra los otros, sino contra sí mismo. Alguna vez había pensado en matarse”, pero sería “un hombre muy para poco” (23). Como se ve, se trata de un tétrico, pero avanzado, pensamiento dadas las estipulaciones ético-religiosas de su tiempo. Aguirre es dibujado como dueño de su vida y su destino, no responde a instancias superiores. La dimensión de sus creencias también ocupa un apartado importante en la caracterización del personaje, tanto en cuanto a su talante malévolos como en la mirada del resto de personajes que lo encasillan en el rol diabólico con escenas al gusto del Romanticismo más exacerbado y que agitan el melodrama con cuadros efectistas de Aguirre por parte de Sender. Sirve como ejemplo la escena en la que uno de sus compinches más violentos lo encuentra haciendo, como habitualmente, cábalas y lanzando improperios: “Las tormentas eran a veces espantosas, y una vez La Bandera sorprendió a Lope de Aguirre, sin que éste se diera cuenta, hablando consigo mismo o con Dios o con el diablo” (137). Ese barniz con un mensaje y rasgos superiores a la condición humana, de vínculo ultraterreno, y que ya se anunció anteriormente, viene a ser uno de los requisitos que hacen de Aguirre un mito. Tampoco se resistirá Herzog a este tipo de retratos que fijan tipológicamente al Lope literario en el diálogo intertextual e interartístico.

Aguirre, que está definido por el “ascetismo” (57) de sus hábitos, tiene la voluntad de medrar a cualquier precio, es consciente de sus fortalezas, pero también de sus debilidades: “siendo pequeño y sin presencia tengo que hacerme notar de alguna manera” (25). Y ese deseo de hacerse notar se barrunta en la tropa, que cree que de Aguirre procederá una “idea maestra” (y “dar[á] un golpe de fortuna” (58). Lope se hace con la simpatía de los más vilipendiados, construye la imagen entre los esclavos de que “era suave [...] no maltrataba” (35), algo que, como se sabe, no es cierto ni por lenguaje de su violencia simbólica, ni por su violencia física, y que es parte de sus artimañas para engrosar la fortaleza de sus filas marañonas. De todas formas, Sender bosqueja una teoría en este meditado tráfico de favores, una mercadotecnia de verdugos y ajusticiados, puesto que los esclavos serán los encargados de llevar a cabo las ejecuciones sumarísimas y arbitrarias de Aguirre, para el supuestamente próspero destino para todos: “aquellos negros lo querían a él porque era pequeño, oscuro, retorcido y cojo. Porque era, de un modo u otro, inferior” (141).

Ya desde los albores de su plan, todavía en vida de Ursúa, se advierte desde la voz de otros personajes que “me he quemado ya y soy sólo ceniza. Lo mismo les pasa a otros como Lope de Aguirre” (53), y eso es lo que le hace un elemento subversivo impredecible. Como también lo es su rutina de rarezas quijotescas de poco dormir, entre las que sobresalen sus ínfulas, sus aires megalómanos, que lo llevan a querer compararse con los nombres más consagrados en la revalorización del imaginario de la Conquista: “No dormía Lope. Dormía poco [...] desde que anduvo huido en Nicaragua con la cabeza pregonada. [...] Lo que hacía era cavilar: «Este es el tiempo revuelto en que algunos hombres se elevan de la nada a la cumbre: Pizarro, Almagro, Cortés, De Soto»” (56-57). Si hay una característica que acompaña al Lope de Aguirre de Sender, es la conciencia de clase, del pedestal de una clase hidalga de la que se ha visto que un título no garantiza una supervivencia cómoda, sino que supone una condena para quien, sin herencia, debe arrojarse al delirio del buscavidas. Y llega a estas conclusiones que lo llevan al camino de la insumisión y la violencia siguiendo el credo que se la ha inoculado con sus años en las Indias: quien respeta y obedece, quien no es pícaro, ni juega en su propio provecho se queda como estaba, haciendo que su esfuerzo solo revista beneficios en otros, tales como el monarca desde la lejana Europa, del que tiene un concepto monárquico nada providencial ni sagrado: “¿qué tenía un rey para sentarse en un trono? Un trasero” (58-59). Y como añadidura al poder material y de los beneficios que este le reportaría, una voluntad de ir más allá, de tornarse pesadilla en vida, como llegará a serlo en la muerte, con un control que medre en el miedo, en lo onírico, en la conciencia de quien sepa de él:

Me van a soñar los bellacos, que no todo va a ser bajar la cabeza y aguantar. Yo no le pedí a nadie que me trajera a la vida. Una vez en ella tengo que hacer algo. Gente más ruin que yo hay en el mundo y con todo y con eso han prosperado [...] con títulos del reino y con muchos millones de pesos en oro fino. (59)

Tal vez ahí resida la diferencia entre la bellaquería de Aguirre y de otros villanos históricos: en que él pretende perdurar. Y es por ello que en cierta medida triunfa, aun cayendo en el oprobio de la infructuosidad febril de su biografía, porque alcanza el repertorio que se está reconociendo en su legado. Para Aguirre, en esta novela, no prima salir bien parado del todo; prima permanecer y no ser como tantos otros hidalgos o personas anónimas, cuya vida termina cuando termina la de aquellos que los conocieron: “Algunos solo sacaron fama y reputación, pero algo es salir del montón anónimo y lograr un puesto en la memoria de las gentes” (59).

Cuando se consuma el asesinato de Ursúa al amparo de la noche, ejecutado sin más preámbulos, el doncel ilustre de Navarra, amancebado e insolente, no puede más que desear arrepentirse de sus faltas, teniendo que afrontar la muerte desnudo y poco honrosamente, lo que distará mucho de la versión fílmica de Herzog: “Las últimas palabras de Ursúa fueron pidiendo confesión” (121). Esto lo emparenta con el mismo *modus operandi*, mezquino, que la vieja Celestina de Fernando de Rojas cuando Pármeno y Sempronio dan fin a sus días. Sin embargo, Lope de Aguirre dista en la obra de Sender de un final patético; su mensaje de trascendencia queda empapado con su propia sangre cotejando el golpe que le da la muerte: “ese es un buen tiro, soldado. Con él hay bastante y no hace falta más” (416). Aunque bien es cierto que Sender no reprime su morbosidad quevedesca al relatar cómo a este buscón vasco lo “hicieron cuartos el cuerpo y los pusieron en los caminos” (416). Pero más allá de cómo se enfrenta el último aliento, interesa el talento maquiavélico con el que Sender hace a Aguirre asumir lo que ningún otro personaje se atreve a decir en voz alta, y eso que son muchos los que quieren lucrarse con la desaparición de Ursúa: “—Debo declarar a vuestras mercedes que he sido y soy

traidor y lo repito para que vean que no hay que esperar desde ahora nada de nadie sino de nuestra espada” (127).

El paso más importante de su obra, el primero, está cumplido, y quiere que quienes antes seguían al gobernador, ahora sean conscientes de que no habrá marcha atrás. Con todo, Aguirre es hábil a la hora de comprometer a los demás, pero lo cierto es que “Lope [...] era también el único en el grupo de los conjurados que no se había manchado con sangre” (130). Y a pesar de ello, “era también el único que había dicho de sí mismo que era un traidor y que lo tenía a gala” (130). Esgrime el deseo de verse moralmente superior, cuanto más inferior y ruin se construye su autoimagen y, de este modo, afianzar su capacidad directiva.

Una vez se consuma la rebelión y los que lo acompañan se ven obnubilados por sus promesas, o atrapados lejos de la civilización castellana, Aguirre lanza la parte por el todo, y esta es no seguir dando palos de ciego en busca de un Dorado en el que no quiere creer: “puesto que de todas maneras nos han de quitar las vidas, nos anticipemos y las vendamos caras y busquemos fortuna a punta de espada en nuestra tierra que bien conocen vuestras mercedes cuál es, digo, el Perú” (134). Aunque Lope despierta, entre muchos, escepticismo, también hay admiración por su discurso, por sus acciones inesperadas. ¿Se sigue a un loco rencoroso o a una fuerza de cambio a la par nostálgica y visionaria? ¿Se emparenta con el aparato de discursos totalitarios posteriores que tan bien conocemos? ¿Hay inspiración y analogía histórica con siglos posteriores que Ramón J. Sender pudo advertir con potencial literario y crítico? “Muchos se dejaban deslumbrar, sobre todo los más veteranos, que recordaban cómo algunos caudillos rebeldes estuvieron a punto de triunfar en el Perú contra el rey” (153). En verdad Lope va perdiendo el fuelle de su enérgico apoyo inicial y los celos de su desatino se hacen mayores. Se enturbian objetivos, y queda la voz, tras deshacerse del personaje de don Hernando de Guzmán, con que había ocupado la cabeza de la expedición sin exponerse a ser el líder indiscutible tras la caída de Ursúa, cuando se nutre con la confesión “yo sólo quiero el poder” (162).

Curiosamente, se da la paradoja de que cuanto más desquiciado y feroz parece Aguirre, más consejos de pastiche humanístico e incluso filosófico se atreve a compartir. En ellos el hombre anónimo pierde el dominio protagónico de su ser, también afectado por las fuerzas de la naturaleza salvaje que envuelve la aventura. Aparece esa “tarumba del equinoccio”, que a modo de justificación telúrica “se suponía que en aquellas latitudes cada cual tenía derecho a una cierta incongruencia y a una cierta irresponsabilidad” (209). Amonestaciones aforísticas del tipo “el hombre era el último peldaño de aquella curiosa relación de fracasos y victorias” (212) o “venganza o justicia, que de perseguido me he envuelto en perseguidor, y en esto está todo el secreto de saber vivir” (223), a los que aplica su experiencia personal. Pero persiste ante todo la reflexión que se anunciaba aquí:

¿El loco Aguirre? Bien, estoy loco, pero vuestras mercedes van a sentir mi locura en el meollo de su razón. El loco Aguirre va a arreglarles la vida a los cuerdos. El delirante Aguirre va a arreglar la visión, la conciencia y la vida de los razonables. ¿El criminal Aguirre? ¿Es que alguien me llama así? Yo no he matado con mi espada sino a otro hombre que llevaba también espada al costado y preparaba mi muerte. (228)

Al tiempo se magnifica el hombre que parece contribuir a su reelaboración como ente mitológico, y dirige sus palabras a explicar su naturaleza y la de los demás, sus pulsiones conscientes e inconscientes, como señala que es propio del mito Carl Gustav Jung (véase Jasionowicz 2005, 27-40). Asimismo, aprovecha para justificar sus acciones entre tanta advertencia metafísica y su fe ciega en su realidad, cada vez más alejada su ensoñación de la situación crítica a que ha venido a parar la empresa expedicionaria: “Miserable soy, pero no más que otros. Y tenemos nuestra justicia. Yo voy a fundar y

establecer un reino a mi manera” (228). Estas palabras no dejan de resultar particularmente ilustrativas: Lope sigue, en el fondo, creyendo en los viejos esquemas de poder que ha conocido, estableciendo unos nuevos patrones que se sustentan en la autoridad imperial de una Corona repartida al gusto que legitime su golpe de mano. Aguirre es víctima de sí mismo, tal y como diría Michel Foucault ([1975], 2002), puesto que todo poder y toda resistencia a ese poder crean nuevas estructuras de poder (Giraldo Díaz 2006, 103-122), en lo que se asemeja a una cadena infinita de acción- reacción.

En la novela de Sender también llama la atención el desarraigo completo que llega a sentir Lope de Aguirre por su anterior identidad. Sender reviste a su personaje con los aderezos que le han llevado a ser visto como supuesto precursor de las independencias de Hispanoamérica. Aguirre expresa su odio absoluto hacia Castilla, que dadas las fechas de la intrahistoria bien puede entenderse como sinécdoque de la autoridad nacional tan lejana del espacio americano, y hacia quienes se sienten castellanos, estableciendo una frontera política e incluso mayor. ¿Se siente Aguirre plenamente americano? Pudiera parecerlo en algunas escenas de vindicación de posesión en las nuevas tierras; sin embargo, no deja nunca de referirse a sí mismo como vasco, un sentimiento auténtico sin la animadversión vista cuando hace referencia a su defectuosa hidalguía. ¿Contradican sus palabras a sus sentimientos? Responder afirmativamente quizá sea entrar en el terreno de una excesiva especulación, ya que las páginas de la novela no arrojan mayor luz que la que los lectores quieran ver. Lo que sí se concede son estas palabras del marañón cuando se aproxima al final del camino emprendido, al establecer contacto con poblaciones de españoles plenamente asentadas, como es el caso de la Margarita: “Miren vuestras mercedes —decía Aguirre— qué vida se dan estos castellanos, que creen haber llegado al cielo antes de morir. A fe que voy a darles qué sentir y lo van a pagar de su pellejo” (Sender [1964] 1986, 291).

Por supuesto, aunque se viene atisbando el fin entre deserciones, Aguirre no abandona su narrativa, que supone un reto para la incompreensión, no solo de quienes están cerca de él, puesto que apela directamente, como en los mayores mitos y héroes clásicos (y hoy en día pertenecientes a un repertorio transnacional), a un Dios con el que se muestra ambivalente: “—Yo me entiendo, y si Dios no lo entiende, peor para él” (300). Y en ese entendimiento, de nuevo la conciencia de clase, anacrónicamente senderiana, que desemboca finalmente en un mensaje de matanza indiscriminada, de celos por el bienestar negado que otros han logrado.

Todas estas personas que he dicho —continuó el caudillo— deben morir a vuestras manos en estas Indias que el diablo descubrió, porque la culpa de estar perdidas estas tierras es de ellos. Hay que destruir a la mayoría de los caballeros y gente de noble sangre, porque aunque nosotros seamos también hidalgos no vivimos de nuestra hidalguía, sino de nuestros brazos y del sudor de nuestras frentes y de la destreza de nuestras espadas. (305)

Este sugerente pasaje revela también un tono latente de malogrado ser humano, de inadaptación incluso al grupo al que repetitivamente reivindica pertenecer. Aguirre cuenta con Aguirre, se entiende como solo ante el mundo que le da la espalda y aunque intente congrega a armas y soldados que le secunden, al final solo cree en sí mismo, en su éxito o en su derrota que sabe ir reconociendo. Se enfrenta al tipismo social determinista, pero también al aislamiento que su decadente mente enferma y su físico deforme han sembrado entre él y el resto. Su afán es escapar de un destino que entiende como inamovible. El desprecio de la pusilanimidad en que tanto teme haber caído se escuda en presupuestos sobre la clase social que bien pudieran parecer salidos de una lectura del filósofo italiano Antonio Gramsci (véase Modonesi 2010).

Por otro lado, antes de cerrar esta aproximación al personaje de la novela de Sender, cabe destacar su rasgo más humano. Y es que, aunque tan solo unas líneas antes se ha afirmado que siente que solo puede confiar en sí mismo, hay una nota discordante en ese discurso. Aguirre durante toda la expedición y levantamiento siente que tiene un punto de apoyo para seguir adelante, su hija, de nombre Elvira en la obra comentada: “Lope, que adoraba a su hija” (Sender [1964] 1986, 48). Su amor paternal parece sincero e inquebrantable, estableciendo una frontera entre sus acciones de felonía político-militar y el mundo independiente y protegido en el que quiere que permanezca la inocente niña. Traza por tanto la línea más compleja, e incluso contradictoria, entre la visión de las monstruosidades que tienen sus víctimas y la visión de atención y cariño con su propia sangre: “Mi hija —se decía— es lo único que tengo yo en mi vida, y fuera de ella todo lo demás es sangre, mugre, vergüenza e injusticia” (57). Se oscila entre el demente Aguirre y el padre que aleja a su hija de los sinsabores más amargos. Le procura caprichos y facilidades en el hambre y hostilidad de las travesías: “Dos personas había a quienes nada faltó en la expedición: Inés, por el amor de Ursúa, y Elvirica, por el amor de su padre” (88). No obstante, todo ello se ve quebrado cuando sea el propio Aguirre quien le quite la vida, en un supuesto y muy personal acto de misericordia, en la última acción fatal que lleva a cabo: “Cata ahí ese crucifijo y encomiéndate a Dios, porque es necesario que mueras, hija mía” (414). Y todo ello por evitar una idea, en apariencia obsesiva y patriarcal, del deshonor a lo percibido como propio: “No quería que la conocieran por la hija del traidor ni que quedara por colchón de rufianes” (415).

A las preocupaciones y desvelos paternos se le podría sumar otro rasgo de sensibilidad a este Aguirre novelístico. Y es el respeto inquebrantable (recurrente en el personaje de Sender) por la maternidad, entendida como misión casi divina de dotar de nuevas vidas al mundo. Así, en una escena que causa revuelo entre los que le acompañan, el caudillo reprende a quien no respeta la fisonomía de las muchas mujeres indígenas con que se cruza la expedición: “India o cristiana, no quiero ver que nadie se burle de las señales de preñez de ninguna hembra, que la maternidad es lo único sagrado en cualquier tierra y tiempo y lugar” (202). En esta línea detiene los pasos de su tropa para atender el parto de una mestiza de la servidumbre. Se eleva el juego simbólico, puesto que en homenaje a su hija Lope dice fundar una ciudad en un paraje recientemente descubierto, y es allí donde quiere que nazca el vástago, también como regalo a la memoria histórica que quisiera para su hija: “una de las mestizas que iban en la expedición estaba preñada y a punto de parir, y Lope dispuso que se quedaran para que pariera en la ciudad recién fundada” (243). Incluso sorprendiendo a la futura y asustada madre, se le acerca con palabras de ánimo y consuelo: “No tengas miedo. Una mujer que está para ser madre, sagrada es en toda la redondez de la tierra” (243). Y es que, aunque Sender —en lo que se puede intuir como una adaptación al lenguaje de la época y de los españoles con respecto a la gran masa subalterna americana— animalice a la mestiza con el adjetivo “preñada”, engrosa en cierta medida la figura bestial de Aguirre. Sin perder lo tajante de su lenguaje y lo brutal de sus maneras, al vasco se le concede una pizca de afectividad (sin dejar de ser muy suya) bajo su coraza de odio. De esta forma se completaría la caracterización que el autor aragonés hace para que su Aguirre cobre vida ficcional y, así, ocupe su posición en los hechos conocidos a través de esta novela histórica.

## 2. La mirada cinematográfica de Werner Herzog

El director alemán Werner Herzog (Múnich, 1942) es el causante del mayor boom en cuanto a conocimiento e interés, popular y académico, con respecto a la figura de Lope de Aguirre. Su filme *Aguirre, der Zorn Gottes* fue un gran reclamo para espectadores de todo el globo, que vieron, de la mano de la interpretación de Klaus Kinski, cómo un pequeño y desconcertante adlátere del proceso imperial hispánico pasaba a alcanzar letras capitulares dentro del cine alemán, europeo y mundial. Al mismo tiempo, Herzog, gracias al particular tratamiento y atracción que sintió por este personaje histórico, alcanzó una de las cimas de su filmografía, en la que dio rienda suelta a su visión sobre las pugnas de poder, las miserias de la codicia humana, la subalternización violenta de los pueblos y la opresión americana. De hecho, su *Aguirre* constituye una de las cotas más altas del movimiento conocido como Nuevo Cine Alemán (Smith 2020, 172). Este movimiento, en el que Herzog resulta referente fundamental, supone un renacimiento del cine alemán, que hace que su cultura filmica encuentre un espacio propio tomando “a minority discourse within the dominant language of Hollywood” (Davidson 1993, 103). Asimismo, es una consecuencia también de las tensiones históricas, sociales y políticas de una cultura alemana inmersa en la polarización de la RFA y la RDA. Todavía con las consecuencias y trauma patente tras la Segunda Guerra Mundial, una nueva generación de realizadores vino a revivir con un nuevo tipo de cine “a near-moribund industry” (Smith 2020, 172) en su país. La película de Herzog entronca con las propuestas de una inquieta generación procedente de la RFA y se abre a la lectura no alienada “of a country eager to be part of the «West» again, yet simultaneously struggling with the enforced Americanization of its postwar culture” (Davidson 1993, 103).

Entre las constantes temáticas de Herzog en sus películas y documentales se cuenta la fascinación por seres conflictivos, insondables y psicológicamente divergentes. En lo feo y raro, en lo brutal es donde se siente cómodo para transmitir su mensaje, pues es un director que tiene esa capacidad comunicativa de moral ascética y de búsqueda de una reflexión preocupadamente metafísica. Tampoco hay que desdeñar la precariedad e identificación en cierta medida artesanal de su trabajo, real, en espacios y tomas de secuencias, “radical and low-budget” (Smith 2020, 172). En la decisión del director, parte de su método y técnica, de hacer desenvolverse el espacio interno en el que identificarse con un medio hostil, dentro y fuera de la historia, está la esencia de algunos de sus filmes. Y en su visión místico-espiritual y austera, Herzog identifica que sus aventuras, de ensoñaciones y crueldad, tienen cabida en el espacio americano más primigenio. Con *Aguirre* reconoce un escenario de gran carga imagológica al que regresará como lugar de culto (por citar un par de ejemplos, títulos como *Fitzcarraldo*, de 1982, o *Cobra verde*, de 1987, en los que el director vuelve a esa ambientación de valor inmaterial) y que desea tratar no por exotismo, sino por la fuerza y reducción del hombre ante la magnitud de lo bello y hostil (Herzog [2002] 2019, 79-116). Las secuencias de *Aguirre* son testimonio de un ambiente que empapó a todos los implicados, un rodaje que fue un ejercicio de resiliencia, en el que el director crea y reescribe sobre la marcha en busca de la forma que le sugiere ir viendo la obra sobre el lienzo, en la que el medio fuerza a la improvisación y a la adaptación más allá del guion original:

*Aguirre* fue una película descalza, por así decirlo, una hija de la pobreza. Algunos actores y extras sentían que esa era una de las virtudes de la película y andaban todo el tiempo vestidos como sus personajes, aunque el vestuario estaba lleno de moho debido a la terrible humedad. [...] No tuve otra alternativa que salir a filmar y muchas veces ocurrieron cosas que luego incorporé al guion. Una vez, mientras filmábamos, el río subió de golpe más de medio metro

e inundó nuestros escenarios naturales. Se lo llevó todo, incluidas algunas balsas. Utilicé estos inconvenientes para ese momento de la película. (Herzog [2002] 2019, 98-99)

La rebelión vana (Galster [1996] 2015, 573), el fracaso de una revuelta, influye en la elección de Herzog para llevar a cabo el proyecto de *Aguirre*. El director parte, curiosamente, no de ninguna de las fuentes más fidedignas o habituales a la hora de enfrentarse a la materia de Lope de Aguirre. Al contrario, recurre a una simplificación, tipificada, romantizada y juvenil de un libro sobre la historia de los descubrimientos: *Los grandes viajes a lo desconocido. El descubrimiento de la Tierra*, de Ernst Samhaber. No deja de resultar llamativo que a una figura como Herzog, a la que se le presupone en sus trabajos una cierta intelectualidad, opte por este tipo de texto como inspiración, aunque bien es cierto que para su visión personalizada del mito de Aguirre, donde interesa más buscar el significado de las imágenes, los retratos y las miradas que la fidelidad histórica, no supone un detrimento artístico. Herzog actúa con libertad, en un tiempo en el que también lee el libro sagrado maya-quiché *Popol Vuh*, en traducción de Miguel Ángel Asturias (Galster [1996] 2015, 573), con el que entender más a los pueblos precolombinos. Para la película Herzog hace uso de pequeños detalles de gran referencialidad, como la adaptación del incidente bíblico de Atahualpa, un indio que no puede entender el procedimiento de conversión al que se ve sometido porque está ante un libro que no habla. Comentario aparte merecería la óptica crítica de Herzog de una Iglesia como herramienta sistematizadora del poder, embaucada también por las mieles del oro. Aquí interesa exponer que Herzog hace de *Aguirre, la cólera de Dios* una sinopsis de la Conquista, una amalgama de imágenes de distinta procedencia (histórica y geográfica) con que dar una cosmovisión general y psicológica de los hechos. Asimismo, se comprueba que Aguirre es un mito supranacional al verse enfocado desde una óptica germana que excede los límites de lo propio a los que se limita Sender. Lope no es un personaje que pertenezca en exclusiva solo a una literatura, sino que es un tema legendario que excede dichos límites.

Herzog fusiona dos expediciones separadas por en torno a veinte años de diferencia y hace convivir en la película a personajes de diferentes acciones. Herzog entremezcla las vicisitudes de Gonzalo Pizarro en busca de El Dorado (de 1541) con la de Ursúa (1561). Aguirre aparece junto a Pizarro, quien en vez de enviar como avanzadilla sobre el terreno a Francisco de Orellana, tal y como aconteció en la realidad histórica, envía a Ursúa y a Lope. De esta manera se permite que sean voz de la narración supuestos extractos del diario del fraile Gaspar de Carvajal, quien realmente es autor cronístico de la navegación por el Amazonas de Orellana. Parece que Herzog, después de todo, siguió ampliando su conocimiento textual de los tiempos de la Conquista y de Aguirre para dotar de mayor contexto a su aventura. Junto a Aguirre aparece su oposición más paradigmática, Ursúa (Ruy Guerra) que, junto a doña Inés de Atienza (Helena Rojo), cobra un halo de dignidad superior. Aquí, Ursúa no muere en una brutal escaramuza ideada por su subordinado vasco como en Sender, sino que resiste al ataque y se ve sometido una opereta de juicio que acaba con una sentencia de ahorcamiento en la selva. También Inés cobra protagonismo, y Herzog hace de este personaje femenino un carácter principal de resignación y empoderamiento. No cae en la desesperación que en *La aventura equinoccial* la arroja a los brazos de otros expedicionarios en busca de protección. Herzog opta por que Inés, una vez pierde a Ursúa, no caiga en la destrucción que Aguirre habría diseñado para ella. En una suerte de sacrificio, ante la mirada perpleja de la tropa, doña Inés se encamina hacia la profunda naturaleza, de donde proceden todo tipo de amenazas, pero que acepta impávida. Y como contrapeso a la gravedad de la pareja se sitúa una completa caricatura para quien representa al poder imperial y es investido

como soberano de las tierras por descubrir, Hernando de Guzmán, más grotesco e incapaz que en cualquier otra adaptación del tema de Aguirre.

El penoso camino de los expedicionarios, a los que guían unos planes de Aguirre más desconcertantes (la quimera de El Dorado no es desechada por completo), hace que Herzog traslade a la pantalla el ridículo e indefensión de un ejército cargado de armas, cascos, lanzas y estandartes, pero sin un pedazo de pan que llevarse a la boca. Sobresale así la lectura que Herzog hace de quienes han de sostener y expandir la honra del poder, que no dejan de ser individuos perdidos y sin capacidad de adaptación al nuevo medio que han de controlar. Asimismo, los españoles de Herzog, vistos sin la lente de la identidad nacional que pudiera inclinar hacia una cierta empatía, como en el caso de Sender, son retratados indefensos ante los ataques de precisos y sutiles indios, que con la sagacidad de conocer el terreno van diezmando al grupo de Aguirre y sus rudimentarias balsas. El lenguaje lleno de patetismo del director alemán se ve influenciado por su interés en luchas conocidas y, en cierta medida, admiradas, en las que la defensa autóctona se basa en estratagemas propias de la guerra de guerrillas. En la lectura del filme también está la fuerza de la preocupación contemporánea que afecta al realizador, haciendo de su relato del siglo XVI una posible reflexión de conflictos atemporales y cercanos en un “hostile world” (Fritze 1985, 75), como la guerra de Vietnam que rasga las costuras de la osadía de la imposición neoimperial, en este caso norteamericana.

En una película en la que muchas imágenes “sobrepasan la mera función narrativa”, el espectador percibe cómo el argumento y las lacónicas palabras se ven superados por la atmósfera de irrealidad de una forma de relatar en la que los paisajes, las amenazas humanas y naturales y el recurso a las “repetidas *mises en abyme*” (Galster [1996] 2015, 584) refuerzan esa suspensión y “creates an internal psychic space” (Davidson 1993, 105) que hasta difumina los límites geográficos de la aventura. Desde el descenso andino inicial, que encamina hacia un descenso a los infiernos, hasta el abandono y derrota por el delirio febril de la ambición y la enfermedad de los tripulantes en medio de las aguas del Amazonas, la “hopelessness and isolation” (Fritze 1985, 78) humana y espiritual es total. El fracaso de esta odisea homérica al germánico modo supone un castigo enfatizado por “an alternative forms of consciousness” (Davidson 1993, 117) con la que Herzog trasmite a su historia una manera diferente de afrontar una dialéctica personal del mito moderno. “La sobredeterminación estética y el carácter abierto de la narración” (Galster [1996] 2015, 585), sumado al desconcierto que imbuye a la obra, es lo que abre la baraja de interpretaciones y sensaciones por parte de los espectadores que han visto la cinta desde su estreno hasta hoy, y ello es lo que hace que el universo ideológico de Herzog encumbre a su *Aguirre* a una posición destacada y reconocida por parte de público y crítica.

Aunque Herzog sostuviese que no quería resaltar ningún mensaje político en la película (Galster [1996] 2015, 586), al conocerse la filmografía del alemán, es obvio que en su esteticismo, personajes y su particular idiosincrasia tiene el matiz inherente de la crítica y reivindicación de miserias y fortalezas morales y de proyectos puramente políticos de tiempos remotos y actuales. En su hablar alegórico y simbólico sí alza una voz moralizante acerca de lo que está en contra de su pensamiento. Además, *Aguirre* ofrece una serie de ingredientes que permiten que no sea caprichoso ver lo que hay detrás de las meras escenas del alemán, permitiendo que ciertos espacios inconscientes sean rellenados con la identificación de un mensaje ideológico autorial. El compromiso del autor con el otro, el tratamiento primordial que otorga a los espacios subalternizados violentamente y a las patologías mentales resulta evidente al escapar de otros discursos dominantes (Galster [1996] 2015, 593). A través del mito de Aguirre, Herzog intenta transmitir una verdad superior con un personaje que se percibe como “el elegido”, con una

circunspección más allá de la realidad, pero sin alejarse de ella. Se da lugar entonces, con un filtro deformante y a la vez esclarecedor, a que la realidad de la vida y de la Historia pueden ser más completas con un personaje y un entorno creados con el misticismo y la fantasía de una poderosa crudeza técnica. Junto a cierto realismo mágico —no pueden olvidarse que Herzog ofrece la dudosa recolección en pantalla de barcos encaramados en árboles o cabezas decapitadas parlantes— y la huella de modelos que pudieran remitir al expresionismo alemán de décadas pasadas, se componen las imágenes del relato. *Aguirre* y Herzog pasan a ser depositarios sociales y culturales más verídicos que otros que por ser grandilocuentes y expansivos no logran el efecto con que la quietud y la tensión de la película perpetúan al personaje.

## 2.1 EL PERSONAJE A TRAVÉS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA

La visión de Aguirre en sí mismo, su actuación y su escenografía es “the focal point of the entire film” (Waller 1981, 55). Se trata de “an exceptional character” (Davidson 1993, 124) para ser trabajado por las manos de Herzog, del que emana la pura violencia y el carisma del liderazgo. Y desde el comienzo la mirada de los espectadores se dirige al oscilante y contrahecho cuerpo de un Aguirre interpretado por Klaus Kinski, que se hace indisociable del personaje, auténtico excéntrico divo, “villano furibundo de Alemania” (Galster [1996] 2015, 578), temido por directores y personas a su alrededor, en una simbiosis anecdótica con el papel que aquí se discute. Para Herzog, a quien se enfrentó hasta extremos insospechados a pesar del respeto artístico —véase *Mi enemigo íntimo* (Herzog 1999)— se trataba de “un genio” (Herzog [2002] 2019, 156) de mirada y maneras patológicas, justo lo que se necesitaba para un rol tan complejo. Tanto ha influido la interpretación de Kinski, siendo la primera persona en fundir su rostro con el caudillo vasco, que atraviesa los medios para hacerse icono superior (tal vez debido al poder de la imagen inigualable del séptimo arte), consagrándose incluso como portada de ediciones posteriores de obras literarias previas —se puede citar como significativo ejemplo el de la edición manejada de Sender ([1964] 1986)— sobre Lope de Aguirre.

Desde el comienzo del filme Aguirre atrae la mirada del espectador. Ayudando a su hija Flores (no Elvira como en Sender, lo que prueba la libertad de aquellos que se acercan a la figura de Aguirre para tratar un elemento de tanto peso como es la presencia de su hija en la expedición) a través del escarpado descenso por los Andes, parece responder a la previa imagen de Ursúa ayudando a su amada doña Inés de Atienza. Se presenta un retrato de padre cándido y preocupado que, sin embargo, no casa con el carácter fuera de lo que parece su único círculo íntimo. Su imagen pública es bien distinta, golpeando con saña a los indios que los acompañan, también para que cuiden el infamante traslado en andas de su hija por medio de la selva. Herzog hace extremadamente atrevido a Aguirre, sin complejos de subordinado, pues refiere sus opiniones codo con codo con Pizarro, negando la autoridad del de Trujillo en sus opiniones. Lo mira con desprecio, defendiendo que conoce mejor el terreno que su jefe. Este decide dividir la expedición como el personaje histórico, solo que aquí encabeza el nuevo grupo Ursúa con Aguirre como segundo al mando, alcanzando una posición destacada y lejana a su categoría en Sender o en la primera realidad histórica. A pesar de los riesgos, Ursúa se hace acompañar de Inés como Aguirre de su hija, guardándola muy recelosamente cuando es mencionada, vigilante de lo que considera su bien máspreciado. Desde estos compases iniciales se tienen pistas de lo que será esa mirada patológica y esa desconfianza en los que lo rodean. Una vez la expedición se topa con el Amazonas, el intérprete dota al personaje de rasgos bien reconocibles que la cámara refuerza en sus miradas furibundas y maníacas.

Pero el personaje de Herzog no solo se construye con la imagen física, sino que también lo hace con sus decisiones y sus palabras, aunque la película, como ya se ha comentado anteriormente, sobrepone imágenes a la voz de los personajes. Cuando una de las balsas con que españoles e indios, encargados de remar, las labores físicas más duras, se ve atrapada en uno de los remolinos de naturaleza feroz recogidos por el cineasta alemán, Aguirre aboga por abandonar a sus compañeros a su suerte. Mientras tanto Ursúa, elevado en rivalidad antagónica, promueve un plan de rescate. La amenaza autóctona que se cierne constantemente sobre los españoles acaba con toda esperanza de salvar a nadie. De todas formas, el padre fray Gaspar de Carvajal y Ursúa quieren enterrar cristianamente a los fallecidos. Aguirre, oculto y siempre maquinando, quiere ahorrarse farragosos trámites que hacen perder el tiempo en sus búsquedas y sus objetivos. Recurre a una mano derecha que encarna el mal y su bajeza ejecutora: Perucho, un personaje inventado por Herzog, de aspecto sucio y picaresco. Curioso es que Herzog opte por esta figura intrigante que evita que Aguirre sea asesino directo de nadie, de la misma forma que Sender en su novela, aunque este hace que la ruindad recaiga en manos de los esclavos africanos. Tanto Sender como Herzog coinciden en hacer que las auténticas armas de Aguirre sean las palabras, las órdenes y las miradas. Su fiereza asesina no es ejecutada, y se contenta con degustar la muerte de sus rivales llevada a cabo por otros. Su construcción mítica se relaciona con ecos bíblicos que conducen al mismo demonio, que enturbia las mentes y hace que su ingenio condene a seres maleables. Él no actúa físicamente, lo hace desde la confusión moral y ética de sus ponzoñosos susurros. Los cuerpos de los compañeros son inmolados con cañonazos tras Aguirre ser sutil en esta petición infamante (los cañones llevaban mucho tiempo sin usarse), resultando sumamente perspicaz. Reacciona sin aspavientos, evitando mostrar su culpabilidad. Esta es correctamente intuida por parte de Ursúa y de doña Inés, quienes aventuran lo que puede venir después si no se para a Aguirre. Sobre todo ella, quien adquiere por acumulación más méritos que su pareja como personaje que se opone al diabólico marañón, con estatus intelectual y de prudencia muy superior al que Sender u otros autores previos dotan a cualquier personaje femenino. Herzog dignifica al principal personaje femenino en vida y muerte frente al colérico y vejatorio Aguirre.

Aguirre no tendrá miedo de levantarse contra la Corona, por mucho que Ursúa desestime la idea. Y es que Aguirre se mueve con un caminar bamboleante y lento, pero resolutivo, sin las sonrisas afables que dedica a su hija, con un rictus serio. Una vez la marea hace que se pierdan las balsas, realmente un avatar del rodaje, manda rehacerlas ante un desconcertado Ursúa que está perdiendo el control poco a poco. Las miradas sostenidas de animadversión por parte del personaje de Kinski son pronóstico del fin de su oponente. Ursúa quiere regresar con el grupo principal y así lo anuncia, no como en Sender, donde este personaje está empeñado en seguir hasta El Dorado aunque no exista. Al tiempo, Aguirre se queja en voz baja, dice no ser hombre que se vuelva atrás. Ante la insistencia de Ursúa por volver con Pizarro, Aguirre sentencia: “a la mierda Pizarro”. Comienza un discurso coercitivo en el que defiende conquistar por su cuenta. Evoca el rebelde ejemplo de Cortés y mira de forma burlona a Ursúa. Cree en el plan de levantamiento que está llevando a cabo. Se iguala, se acerca a los soldados, los toca y anima, en una camaradería lejana a la actitud de Pizarro o el mismo Ursúa. Este caerá herido, que no muerto como en las fuentes históricas, y se ejecuta a quien se pone de su lado. Aguirre ya dirige el miedo y los hombres cierran filas junto a él, aunque las miradas sean de preocupación. No hay quien intente moverse en su contra entonces, e incluso quien representa las leyes cristianas, el narrador Gaspar de Carvajal dice ponerse del lado de los poderosos, que así es el *modus operandi* de la Iglesia.

Manipulador, seguido por una cámara que se inclina a su gusto, a la que no teme mirar frente a frente, Aguirre elige lo que cree será un jefe vulnerable, un Hernando de Guzmán de modales y aspecto lejano a la nobleza de su estirpe. Aguirre es votado por unanimidad como comandante. Todos se miran, todos temen. Se recoge en Herzog una variante del documento con que Aguirre rompe los lazos con España y despoja a Felipe II de sus derechos. Enfatiza que su rebelión es hasta la muerte y El Dorado sigue siendo el objetivo aparente. A pesar de desear que Ursúa sea ejecutado, Aguirre se encuentra con la oposición inesperada de Guzmán, quien dirige un juicio amañado en que se condena a muerte a Ursúa, pero la pena es conmutada por el nuevo Emperador. Guzmán alega en favor de la misericordia para celebrar “el aniversario de la salida del moro de España”, lo que no deja de ser un interesante matiz añadido por Herzog. Aguirre, que ya celebraba la sentencia de ahorcamiento, se ve sorprendido por primera vez. El bufón no le ha salido como esperaba.

Ursúa se encerrará en el mutismo. Es Inés quien habla por él y llega a decirle a Aguirre que Dios le castigará, pero él responde con otra sonrisa de su amplio repertorio, en este caso demoníaca. Su senda, su providencia no teme ningún tipo de poder terrenal o celestial. El Aguirre de Herzog parece creerse inmune a todo, es capaz de coger con sus propias manos un barril de pólvora ardiendo para salvar su balsa y de paso engrandecer sus procedimientos de signo sobrehumano, y todo ello se contrapone a un Guzmán sin ningún halo de respetabilidad, acusando la diferencia con Aguirre, que se mofa cuando tiene ocasión. Las decisiones políticas conducen al Emperador a una anónima muerte que erige definitivamente a Aguirre como líder indiscutible. Y como primera medida hará efectiva la ejecución de Ursúa a través de Perucho, que adereza su proceder con un mortificante tarareo. Inés sufre en soledad el poder absoluto de Aguirre, antes de tomar la decisión que despierta admiración y respeto cuando se adentra en la selva sin miedo a un final inevitable.

Esta acción de doña Inés supone también el inicio de tímidos cuchicheos en favor de regresar junto a Pizarro. Aguirre hace decapitar al murmurador y ofrece un alegato, el monólogo más largo de la película. En él se proclama el mayor traidor. “No debe haber ninguno mayor”. Los que se aparten de sus designios serán hechos pedazos. Él es la cólera de Dios, término en el que cabe detenerse por sus diferentes acepciones; no solo se atreve a medirse con conquistadores y emperadores, también a dioses. Herzog recoge a un Kinski que mira fijamente a la cámara, sus palabras son breves, intensas y memorables. Está seguro de la gloria que espera al que le siga y del castigo para quien deserte. Él será impávido juez. Al tiempo que sus hombres se desesperan por comer cualquier cosa (algas, moho adherido a las balsas que siguen descendiendo por un río eterno), Aguirre no deja ver su condición humana: no tiene hambre, no duerme, solo es un continuo par de ojos azules escrutadores. Sus seguidores se apagan, son diezmados y Carvajal le transmite que solo ven hambre y muerte. Aguirre, con sus cantos de sirena, no ha conseguido un verdadero premio ni botín, a pesar de la fuerza que esgrimen sus palabras y sus actos, su “realpolitik” (Davidson 1993, 109) no es efectiva. Como única respuesta está creer que su empeño no es una ilusión, no hay vuelta atrás posible, porque eso supondría haber allanado el terreno para que otros logren lo que ellos no han sido capaces. Quiere que se difundan sus hazañas, quiere eternizarse en la memoria colectiva. Herzog consigue que su Aguirre reflexione sobre su propio carácter mítico desde su establecimiento como personaje histórico que será mentado y reelaborado una vez muera. Sus hombres son débiles y los desprecia porque quieren oro; él ve más allá, lo inmaterial: “el poder y la gloria”. Sus tentaciones no son mundanas, se considera más que cualquier hombre.

La voz narradora de Carvajal cree que la caída final de todo el grupo es premeditada por parte de Aguirre. Es visto como un completo sádico, mientras la muerte

está escrita en el río, en las lanzas, en el veneno de las flechas y en la fiebre. Aguirre está irónicamente atrapado en un espacio abierto e inmenso, como todos lo están por su intercesión. No hay fugas como en Sender, ni españoles con los que encontrarse y unirse, solo hay muerte y derrota del hombre que ansió demasiado. El engaño que parece espejismo de un barco abandonado hace que Aguirre piense que pueden tomarlo y llegar al Atlántico. Ya no le seguirá nadie, y Kinski ofrece la verdadera cara del desprecio a la pusilánime masa reducida de los actores que son sus gregarios. Aguirre resiste en su cuerpo de apariencia enferma. Se queda solo por momentos, pero todavía es condescendiente al invitar a Carvajal a que rece para no enfadar a Dios, su otro oponente tras Ursúa.

Aguirre reaccionará para recoger el inerte cuerpo de su hija, acariciándola con la mano sanguinolenta y ya no despertará de su letargo desquiciado. Solo, entre monos, con la mirada decidida, aspira llegar al mar abierto, construir un barco y tomar Trinidad de manos españolas. Incluso desea navegar hasta México y enfrentarse a su idolatrado Cortés, en una carambola de ambición que sería intolerable si no tuviese cabida en este retrato del universo de Herzog. Ambiciona la mayor de las traiciones y hacer de la Historia “obra de teatro”. En el fondo todo es una *performance* personal, una fallida obra maestra, en la que se ha creído por encima de la realidad circundante, rompiendo sus propios límites de inmersión. Fantasea con crear una monstruosa dinastía superior procedente del incesto con su hija, creando una raza aparte que reinará sobre las demás, unas ideas que resultan reconociblemente supremacistas por el trasfondo cultural germano y el infame ideario del III Reich. Pregunta quién está con él, y por toda respuesta obtiene el silencio, la soledad, el cielo despejado y la cámara que da vueltas a su alrededor, todavía en pie, rodeado de cadáveres y perdición, pero vivo. Presumiblemente, Aguirre acabará muriendo, pero Herzog no ofrece ese resultado en pantalla. Aquí no es decapitado por nadie, como hace Sender, sino que, en su concepción mítica y cuasi-sobrehumana, resiste y está indemne, no ha sido herido por nada ni por nadie. Resta más profético y ególatra que nunca, un verdadero mensajero disociado de la destrucción, incapacitado para entender la naturaleza de la realidad.

El Aguirre de Herzog destaca por su fanatismo y su ambición, pero en su estado poseído no deja de ser cuidadoso. De pocas palabras, pero efectivas y medidas cuando ha de recurrir a ellas, tiene una energía ilimitada, no se agota como sus acompañantes. Supone un arquetipo, con unas características propias del tirano cruel recogido en pantalla en otras ocasiones, pero, al mismo tiempo, en su personalidad megalómana hay algo infranqueable, inquietante (véase Neira 2007, 73-86) en todo su ser. La maldad de Aguirre es clara, es reprehensible en todas las dimensiones éticas, pero a pesar de ello fascina. La misma fascinación que siente Herzog “por los paisajes, las tradiciones, rituales y lenguas de culturas diferentes a la suya o del pasado, que entroncan en su trabajo con el gusto romántico alemán” (Navas Valdés 2014, 400) se inculca al espectador hacia este personaje antiheroico y ruin, pura exaltación del yo y fría pasión iracunda. La cámara enfatiza su condición luciferina, pero visionaria. Herzog parece saber que los mitos “se colocan en una posición crucial, en el cruce de caminos de distintas ciencias humanas” (Trocchi [1999] 2002, 155) y hace de su Aguirre una puerta con que acceder a la “historia de las ideas, de la mentalidad y la sensibilidad” (Trocchi [1999] 2002, 155) con que reforzar un imaginario cultural a partir de su imaginación creativa. El uso frecuente de “una perspectiva a la altura de la cintura hace que el espectador sea dominado por esta figura” (Galster [1996] 2015, 583), que demuestra que en lo extraño, feo y deforme están también las armas del director con Aguirre.

### 3. Lectura comparativa poscolonial

Lope de Aguirre remite al tiempo de expansión imperial y de apertura de las heridas coloniales, todavía profundas y de actualidad en materia académica y social. Las consecuencias del proceso nacido a partir del “descubrimiento” europeo de América moldean la dinámica cultural de los pueblos que se vieron implicados en él. El entramado político, militar y legal que sustenta el poder hegemónico de imposición hispánica sobre las culturas con las que entra en contacto durante la “Conquista”, rótulo empleado con diversas cargas también de construcción mítico-heroica desde el marco de los agentes foráneos, es el influyente cronotopo bajo el que actúa y vive el personaje mítico aquí abordado. Al mismo tiempo, las obras que versan sobre Aguirre, como se ha observado con la novela de Ramón J. Sender y el filme de Werner Herzog, se construyen también como una refracción (Bajtín 1994, 60), crítica o subsidiaria del sistema y mentalidad del que tanto Aguirre como sus compañeros expedicionarios, eran coadyuvantes y ejecutores.

Cabe analizar el espacio americano y sus gentes en el cosmos de la materia que aquí se examina y hacer una lectura en clave poscolonial como orientación crítica a la hora de reflexionar sobre algunos fragmentos y escenas, de forma que se reinterprete y se reste autoridad a la ideología colonialista (Ashcroft, Griffiths y Tiffin [1989] 2002, 6-8), que durante mucho tiempo fue la única aceptada. La preocupación histórica por la agresión imperial europea supone un aliciente para indagar transcultural y transmedialmente en el discurso (Ashcroft, Griffiths e Tiffin [1989] 2002, 2) en que se reflejan estas tensiones que, hoy en día, dinamizan los estudios de los textos literarios y académicos. Las aportaciones de Edward Said ([1978] 2002) indagan en la dicotomía de un Occidente como supuesto estandarte de valores superiores y un Oriente, otredad débil, reprobable y susceptible de ser salvado, convertido y civilizado por los europeos modernos y evangelizadores. Cabe reflexionar en cuanto a las dinámicas históricas y académicas con respecto a los tiempos del Imperio español, la altilocuente Monarquía universal española. Las investigaciones literarias de las últimas décadas han profundizado en la subalternidad forzada en distintas latitudes geográficas. Robert C. J. Young (1990) refiere con su concepto “tricontinentalismo” los espacios violentados África, Asia y América Latina. También se ha trabajado con respecto a las reconocidas como fuerzas victimarias. El Lope de Aguirre real y literario emerge en el espacio selvático y amazónico, pero también en las poblaciones pertenecientes al territorio bajo la autoridad virreinal, por lo que se impone adentrarse de lleno en “las venas abiertas de América Latina” denunciadas por el uruguayo Eduardo Galeano ([1971] 2008).

*La aventura equinoccial de Lope de Aguirre y Aguirre, la cólera de Dios* abordan la tensión provocada por la expoliación traumática a la que se enfrentaba un espacio colonizado. En ambas obras queda clara la estrategia que sustentó al poder imperial español. La lucha, a priori, es muy desigual militarmente, pero en este punto empiezan también a reconocerse las diferencias en la forma de relatar la historia por parte del director alemán y del escritor español.

Sender certifica en sus páginas la estrategia expansionista inclemente para con ciertos pueblos indígenas: “habiendo logrado tener encerrados y sin armas a noventa de ellos, entraron y los mataron a estocadas y lanzadas” (Sender [1964] 1986, 65). De esta masacre que propicia el grupo de Aguirre se dice que tiene como consecuencia que “los indios ya no presentaron nunca batalla a los españoles y les llevaban comida y vino. La fama de los españoles a partir de aquel hecho fue deplorable” (65). Los pueblos autóctonos se ven abocados al servilismo o a la espada. Sin embargo, Herzog no presenta de forma tan pasiva a los amerindios, sino que son mucho más resistentes en su puesta en práctica de un “discurso minoritario”, concepto que evoluciona desde el trabajo de Gilles

Deleuze y Félix Guattari ([1975] 1990, 28-44) y que toma fuerza en los estudios poscoloniales. Ahora bien, habría que distinguir que Herzog ofrece por un lado la imagen de indios ya esclavizados que acompañan a las tropas imperiales. Sus muertes no tienen ningún tipo de reacción clemente por parte de los sujetos invasores, que animalizan peyorativamente a los que no resisten la dureza del trato al compararlos la voz en *off* narradora con “moscas”. Por otro lado está la beligerancia de los individuos no sometidos. También hay un significativo encuentro con una pareja de nativos que remonta el río en canoa que causa gran expectación, puesto que los españoles consideran que estos indígenas podrían ayudarlos a encontrar El Dorado. Aquí la fama de los españoles también queda en entredicho, puesto que ante el inocente rechazo del aborigen a la ultrajada palabra de Cristo que esgrime el dominico fray Gaspar de Carvajal, se produce una ejecución ante la mirada despreciativa de Aguirre. Pero estos actos de violencia física y simbólica, que en otras ocasiones, como en *Sender*, aseguran la supremacía y el poder europeo, en Herzog no es más que anécdota, porque sus españoles, no controlan nada. Sus pesadas y mortíferas armas palidecen ante las silentes y precisas incursiones de los guerreros americanos, al tiempo que la superioridad armamentística se neutraliza por su inadecuación para enfrentarse al medio, la climatología, el lodo y los rápidos fluviales. El que se sostengan estandartes firmemente y se arrastren pesados cañones parece un guiño satírico por parte del director alemán, un traer a los ojos la imagen ridícula y para nada implacable de un grupo incompetente. Así, el director consigue hacer una representación histórica que transforma el proyecto imperial en vez de verse absorbido en su lógica, la cual se nutre de distintos mecanismos efectivos e ignorados a simple vista, como se encargan de denunciar en su trabajo Walter Mignolo y Freya Schiwy (2003, 15). Cabe señalar que la película de Herzog se puede considerar un hito poscolonial, no solo por lo que recoge en su metraje, sino también por la cadena de influencias e inspiraciones de la que forma parte si se adopta un punto de vista genético y analógico comparatista. *Aguirre, la cólera de Dios* y su desquiciado itinerario por un río de guerra y muerte inspira a Francis Ford Coppola para su *Apocalypse Now*, de 1979. Este culmen de la historia del cine, que muestra otro violento evento histórico como es la Guerra de Vietnam, supone, a su vez, una adaptación de una obra primordial para la teoría y crítica poscolonial como *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad ([1899] 2007), espacio revisitado desde los albores de la disciplina y rico en su recolección literaria de la realidad del imperialismo colonial europeo en África, en este caso por parte de los súbditos de la monarquía belga.

Herzog se cuida de mostrar escenas o personajes que se hagan voluntariamente coadyuvantes del ejército extranjero. El significativo personaje de Baltasar, un sereno indio que se ve obligado a ser *lengua*, traductor forzado al servicio de la causa imperial que le ha despojado de su distinción como príncipe, se presenta, de hecho, como “a former Indian prince” (Smith Madan 2013) que relata el maltrato de los españoles a su pueblo, la opresión racial imperialista mostrada por Herzog: “as a contemporary allegory when it shows the racial and imperialistic oppressions committed by the greedy Spaniards and by extension western society” (Fritze 1985, 81). No lleva a gala su nuevo nombre español, no se identifica con la imagen que los españoles quieren darle. No hay que perder de vista, como se puede señalar a partir de Mignolo y Schiwy (2003, 3-29), la traducción, lingüística y de la realidad, era parte de la efectiva metodología impositiva de las fuerzas foráneas: “this dynamic of absolutist discourse relies on a dehumanization of the other effected via representational practices” (Ramey 2012, 148). *Sender*, ofrece escenas y comentarios muy distintos. Permite el aragonés que sus personajes pronuncien asertos como “esos indios en cuanto se bautizan y tienen nombre español parece que han perdido lo poco que les quedaba de seres humanos” (Sender [1964] 1986, 89), algo que no responde a la decencia y conciencia individual y cultural de Baltasar.

Se encuentra claramente reflejada la estrategia de abnegación en el terreno de las creencias. La sabiduría ancestral viene a ser sustituida por la fe de los forasteros, que pasa a ser un elemento de reafirmación de la dominación más que la promulgada salvación de almas pecadoras. Precisamente, Sender y Herzog ponen el foco en la Iglesia como parte, por un lado, de las injusticias que amparan a la Corona y a los privilegiados frente a los que ensucian sus manos y su vida en la acción militar, y que tan sangrante le resulta a Aguirre, quien hace a los emisarios eclesiásticos diana de sus mordaces comentarios; y, por otro, herramienta de relegación de identidades. Con ella se acelera el acceso idiomático y de principios a través de oraciones y esquemas mentales desconocidos hasta entonces que suponen un mayor control que el gozo de la “palabra revelada”.

Las traducciones de las que está preso Baltasar prueban el poder lingüístico de control identitario como otro mecanismo psicológico de las fuerzas imperiales y nada tienen que ver con la actitud que Sender ofrece de los indios traductores de su relato: “se veía que los indios traductores se consideraban superiores [...] por el hecho de hablar español” (Sender [1964]1986, 265). Este colaboracionismo de la subjetividad colonizada, motivado por la búsqueda de la rentabilidad de granjearse la benevolencia extranjera y cierta ilusión de proyección social y vital, también se ve reflejado por los falsamente ventajosos intercambios que los expedicionarios de Sender hacen con las tribus locales. Los Aguirre, Ursúa y demás aspiraban a granjearse la docilidad de posibles amenazas a través de intercambiar espejitos “a cambio de oro o alimentos” (52). Se repiten ejemplos como el siguiente fragmento: “un cacique acompañado de algunos indios se acercó en son de paz y Ursúa le dio collares de vidrio. [...] El cacique se marchó contento y poco después fueron llegando otros indios con comida, esperando merecer los mismos regalos de Ursúa” (74).

El engaño, que supuestamente favorecería a unos pocos indios, lo es todavía más porque, en este caso, asegura que la estrategia española residía también en ganarse a aquellos que ostentaban ya posiciones de poder previas, de modo que, si estos caciques se rendían a las regalías, también lo harían quienes estaban a su cargo. De todos modos, no solo quien ya era poderoso podía verse embelesado por la retórica y el presunto bienestar procedente de la metrópolis. Sender también ofrece a muy humildes y rechazados personajes que intentan hacerse con la simpatía del invasor: “El marido de doña María la mulata, que era un cabra, es decir, un mestizo de negro e indio, quería imitar a los soldados de Castilla y lo hacía bien en todo, menos en la manera de hablar” (Sender [1964] 1986, 114). La actitud subyacente de este personaje secundario arroja cierta luz sobre quienes se adentran en un intento mimético de supervivencia. El rechazo de la propia identidad es visto como uno de los factores claves para el éxito de la agenda imperial por parte de Edward W. Said, quien, con trabajos como *Orientalismo* o *Cultura e imperialismo*, sienta las bases para el diagnóstico de la casuística de relaciones coloniales como las que se están comentando. A este respecto, afirma:

La autoridad no tiene nada de misterioso o natural; se forma, se irradia y se difunde; es instrumental y persuasiva; tiene categoría, establece los cánones del gusto y los valores; apenas se puede distinguir de ciertas ideas que dignifica como verdades, y de las tradiciones, percepciones y juicios que forma, transmite y reproduce. (Said [1978] 2008, 43)

La persuasión y el cambio cultural es evidente; la entrada de españoles como los de Aguirre en las profundidades americanas transforma por completo el comportamiento y la tradición cultural precedente. Se logra que los modos de vida de quienes vivían en estas nuevas posesiones españolas pasen a ser o la continua lucha por la defensa o la asimilación y alienación con respecto a los planes que desde lejanas capitales administrativas se han determinado. Por eso es importante cuando Herzog ofrece un

reverso crítico a través del personaje de Baltasar, una conciencia rendida, pero orgullosa que rechaza la imposición foránea. Sender refleja más bien la sustitución de la identidad propia por la cada vez más extendida de la cultura invasiva y la asunción de una cierta máscara blanca con que ganarse el beneplácito de los nuevos amos, tal y como fue documentada por Frantz Fanon ([1952] 2009) en *Piel negra, máscaras blancas* como testimonio del hundimiento en favor de la representación occidental.

Con todo, el eurocentrismo sigue presente todavía en la ficción de los años sesenta de Sender, pero también en la posterior de Herzog, por muchos espacios críticos que puedan reconocerse. Desde el ámbito de la literatura comparada se defiende una ética que precisamente evite y saque a la luz esa visión ideológica eurocéntrica. Esto es lo que se va desentrañando también con el análisis de las obras aquí comentadas, puesto que resulta imperativo realizar un ejercicio de descentración e integración de aquellas tensiones culturales que las creaciones literarias nos ofrecen, tanto en su producción como en su interpretación. El refuerzo en favor del misticismo y el misterio están tanto en el filme como en la novela. Herzog no deja de ofrecer el peligro y cierta tipificación de caníbales en una comunión total con la naturaleza y guiados por sus instintos más primarios. Sender se deja arrastrar por un lenguaje en el que su narrador, que pretendía ser distante, no deja de traslucir un vocabulario de racismo y menosprecio de la otredad subalternizada, que con sus hábitos parece reforzar “formaciones ideológicas que incluyen la convicción de que ciertos territorios y pueblos necesitan y ruegan ser dominados” (Said [1993] 2001, 44). La mitología del Otro, que lleva a la justificación de la relación amo/siervo y subraya la diferencia entre Uno superior y Otro inferior (Carbonell 1997, 561), se ve reforzada con juicios de valor procedentes de la imaginación novelesca: “Tenían aquellos indios las caras más raras que habían visto hasta entonces y se deformaban voluntariamente hasta extremos grotescos y a veces espantosos” (Sender [1964] 1986, 80). Y es que los indios de Sender, tratados como ganado o como herramientas carentes de razón —“sus indios y sus ganados como contribución” (37)— adquieren un retrato estereotipado en exceso. A pesar de ser reconocible un trasfondo crítico con respecto a la Conquista por parte del autor a la hora de asumir este trabajo sobre Aguirre, no da voz a estos personajes violentados y los retrata como seres incapaces de representarse a sí mismos. En esta línea se podría decir que Sender niega la capacidad de hablar, es decir, responde negativamente a la pregunta de Gayatri Chakravorty Spivak ([1994] 2011) sobre si puede hablar el subalterno. Tan solo un leve “el blanco es el diablo” (Sender [1964] 1986, 230), y el resto del libro como confirmación de un Oriente, es decir, todo el espectro geográfico y cultural que no es el centro hegemónico y canónico europeo, como territorio sensual, supersticioso, despótico, abandonado a los placeres, en el que todos son esclavos de sus pasiones: “la ligereza con que mentían una y mil veces cada día, en el gusto por el hurto y por los pequeños placeres de la gula y también en la indiferencia por los valores morales y por cualquier clase de abstracción como la virtud, la justicia, la bondad, el bien” (166).

Este retrato parece clamar por la aparición de un Lope de Aguirre que ponga no solo en orden a los españoles, sino que, dentro de sus vindicaciones territoriales, también se haga cargo de estos seres inmaduros de cara a la Europa que se presenta como iluminaria en cuestión de valores y reeducación con que dejar atrás el salvajismo e infantilismo inherente: “Llegaban a la mayor edad y morían a los treinta o cuarenta años sin haber salido de su asombro y sin ocasión para comenzar a reflexionar. Ahí estaba el peligro de los otros, de los españoles y los blancos” (Sender [1964] 1986, 225). A todo ello se suma una percepción de minoría de edad sempiterna por parte de los indios, atrapados en un infantilismo sin remedio de no ser por gente que, como Aguirre, se dedican a defender los derechos humanos y ser respetuosos con los demás, claro.

No hay que perder de vista que no son los americanos la única identidad subalternizada en estas obras sobre Aguirre, sino que en ambas se representa otro grupo generalmente silenciado, testigo y víctima también de la implacable maquinaria de sometimiento. Se trata de los esclavos africanos que fueron empleados como mano de obra y enviados al continente americano tras haber sufrido su propia expropiación en el espacio africano. Sin duda, los traumas y el abismo generado por la expansión colonial sacuden e irradian a espacios muy diferentes que fueron puestos al servicio del poder alienador e igualador en favor del germen de una incierta globalización. Para muchos esta es la principal revolución hacia la modernidad de la misma Edad Moderna (Dobado González 2014, 13-42). Para Said ([2001] 1993, 38) “este esquema de dominios y posesiones sentó las bases para lo que hoy constituye en efecto un mundo completamente global”, un aserto que vendría a confirmar su suposición acerca de cómo el imperialismo europeo y sus métodos constituyen la semilla de dinámicas geopolíticas que perviven en nuestros días. Por otro lado, el numerosísimo grupo de personas esclavizadas sobre los que se cimentó la creación de nuevas sociedades encuentra una representación en las obras seleccionadas, que confieren a través de sus personajes parte de la carga mistificadora y subalternizante. En efecto, se constata que el fresco de escenas y pasajes que crearon Sender y Herzog es un conjunto amplio para una lectura poscolonial y resumen efectivo de los principales roles involucrados en el proceso conquistador. Esta es una interesante consecuencia de entrecruzamiento cultural y ambivalente hibridismo (véase Pulido Ritter 2011, 105-113), ya que la reunión de tan distintos grupos étnicos propicia la valoración crítica de unos sobre otros, atracción y a la vez rechazo. Sender ([1964] 1986, 56) esgrime:

Canturreaba un negro:  
*El blanco muere rezando,*  
*el negro muere llorando*  
*y el indio muere no más...*

Este fragmento proporciona una clave del patrón que el novelista tiene para sus personajes y hace de los esclavos africanos un puente capaz de asumir la función de árbitro y ejecutor de los demás. No obstante, no hay que engañarse, y las construcciones literarias en torno a este singular grupo no dejan de ser reflejo de la subordinación esperable para ellos. De esta forma, desde el principio de la novela el narrador retrata unos esclavos que asumen indolentemente su situación: “los negros eran esclavos y reían en cuanto se les daba la menor oportunidad” (23). Las ideas esencialistas en torno a este contingente, como seres irracionales y pasionales, reaparecen constantemente a lo largo de la obra: “aquellos negros eran gente infantil, aunque a veces parecían viejos demonios” (24). De nuevo clichés como los que afectaban a los nativos americanos, aunque la repulsa viene acompañada de cierta reticencia hacia la sabiduría y prácticas que profesan y son incomprendidas, sobre todo en forma de música, danzas y cantos: “los negros no se aburrían nunca, porque antes de que llegara aquella posibilidad rompían a cantar y a bailar” (140). Y ante lo reduccionista y estereotipado de estas descripciones que reafirmarían una comunión tradicional inamovible de base tribal, los españoles conversan acerca de sus hábitos, romantizando y emparentándolos con un ocultismo en unión con la naturaleza:

—Se van a poner a celebrar su fiesta porque se acerca la noche. Para ellos la noche es como su madre negra.  
 —¡Bah!, son esclavos. Déjalos con sus niñerías. (78)

Y no solo se da un sentido cósmico a esta nocturnidad en la que se sienten amparados en sus ritos, sino que se les animaliza enigmáticamente: “al oscurecer, [...] salían los negros que solían formar rancho aparte y comenzaban, como los animales nocturnos, a alegrarse” (78).

Por otro lado, con unos presupuestos racistas, que tendrán gran calado históricamente, parece que vienen a confirmarse las ideas de una tendencia intrínseca hacia la servidumbre y de una aceptada inferioridad con respecto al blanco, con una “costumbre adulatoria que tenían los esclavos de su raza” (Sender [1964], 1986, 52). Es precisamente esta característica ficcional la que les lleva a ponerse del lado de Aguirre, de ser su *guardia de corps* y asumir las funciones de verdugos en la noche del peligroso caudillo. Y es que, aunque Aguirre no les profesa afecto real y piensa como sus compatriotas que “una de las flaquezas del negro era que no entendía nunca el acento irónico ni tenía sentido del humor aunque sí aptitud a la orgía y a la bacanal” (58), ha conseguido ganarse sus servicios particulares, también porque no tenían otra opción para aumentar su esperanza de vida entre tanta hostilidad. Además, Aguirre, contumaz y pragmático, emplea medios también turbulentos, como el veneno corruptor, cómplice del poder imperial por la adicción y el embotamiento de voluntad y conciencia, de las fuertes bebidas alcohólicas, por las que los esclavos se ven atrapados: “querían los negros a Lope de Aguirre porque los convidaba a beber” (25).

Tanto Aguirre como sus compañeros desean utilizar sin consultar a los esclavos poco menos que como parte del equipamiento con que enfrentarse a sus tareas militares. Y es que en el filme de Herzog asciende especialmente un personaje que encarna el *via crucis* africano por América, pero que, sin embargo, es toda una redención a la imagen ofrecida por Sender. Se trata del personaje de Okello (Joseph Nicholas Anton Del Negro), esclavo inicialmente de Pizarro que ha sido incluido en la expedición hacia El Dorado simplemente para asustar a los posibles indígenas violentos. De hecho, se relata esta concepción bélica como un ingenio del propio Pizarro, puesto que se compara a Okello como un señuelo más efectivo que los caballos que rindieron a los americanos entre mitología y admiración (Brunel [1988] 2016, 215-220). Okello es un personaje noble, como Baltasar o como doña Inés. Quienes tienen una identidad de víctima de sujeciones discursivas y sociales con Herzog se convierten en los personajes dignos de empatía, ejemplares, para el espectador. Okello es el único que teoriza con ayudar a Ursúa cuando ha sido herido y, más tarde, pronuncia un alegato en favor de la libertad. Mientras el fallido emperador, Hernando de Guzmán, y el fraile Carvajal fantasean con bandejas, alhajas y cruces de oro, Okello sueña que cuando se llegue a El Dorado, a la prosperidad para todos, él pueda alcanzar la libertad y dejar de ser esclavo. Bastante significativo es el intercambio de miradas de los representantes de Corona e Iglesia, que parecen negar hasta los sueños de Okello más allá de servirles con más lujo.

Aguirre acabará empleando a Okello para lo mismo que lo deseaba Pizarro. En una incursión en un poblado abandonado de indígenas, se desviste al esclavo y se le lanza a encabezar un ruidoso ataque. En una escena que tiene algo de estética bíblica, Aguirre empuja y zarandea a este condenado, que reducido a la desnudez y a la humillación de ser vanguardia y, por lo tanto, forzado a exponerse más que el resto, ha de cumplir con su función, porque Aguirre, espada en mano y encolerizado, no tiene reparos en atacar a los de su propio bando. Okello, como el resto, será víctima del camino sin retorno del tirano, tras haber dado muestras de su sensibilidad y conocimiento para la supervivencia. Lástima que esta estuviese privada para todos. Aguirre se ve afectado por la ambivalencia con respecto a Okello, una ambivalencia que según Homi K. Bhabha ([1994] 2002, 117) pasa a ser “una contraapelación insurgente” en la medida que el agente colonial reconoce un cierto valor en el ser subyugado. Y como ocurre con las capacidades físicas,

presuntamente aptas para la guerra, de Okello, también se le ve cuando uno de los indios que acompañan a su ejército toca una sencilla música con su flauta de pan. Aguirre, primero, lo mira con extrañeza, no parece haber escuchado nada parecido antes, pero después, una vez que su grupo va a la deriva y el desánimo contra su persona puede crecer, obliga al músico a repetir su actuación para que se animen. No se sabe en qué medida esa música puede considerarse alegre más allá de su ritmo suave y pausado y, al mismo tiempo, la agresión que supone que Aguirre obligue a tocar al artista.

Aquí, también por parte del director alemán, puede haber una resignificación de una imagen autóctona. Los atavíos y las prácticas que recopila son parte de su construcción *kitsch* (Eco [1965] 1995, 90-93) cultural: Herzog entremezcla fuentes y elementos de la cultura más popular y juvenil con meditaciones y una realización cinematográfica de elevación culta, en una obra dirigida a un público muy amplio (*Aguirre, la cólera de Dios* termina por ser un fenómeno de masas), sin necesidad de exhaustivos conocimientos previos, lo que le permiten también construir una imagen tipificada del habitante del Altiplano. Galeano ([1971] 2004, 68), quien centra sus preocupaciones en incidir en la construcción externa de la imagen autóctona en distintos espacios hispanoamericanos, expone una serie de ejemplos de indumentaria “tradicional” forzada desde los esquemas europeos, asumidos sin reflexión y globalmente como propios de las “Indias”. De esta forma, esta asunción adulterada de la cultura de los márgenes se hace bajo un marco de cultura subvencionada que genera una hipoteca de la autenticidad. Se acepta el auxilio occidental del reconocimiento por parte de Herzog y otros que, como él, reivindican un espacio olvidado, pero esto implica una corrupción del mensaje, el estilo y la forma de un bien genuino que a la vez que alcanza el estatus internacional se desconecta de su raíz primigenia.

El acoso con que son conducidos inicialmente los indios en Herzog, como lo es Okello, se emparenta con los españoles de Sender que se caracterizan por ser toscos y vulgares. Esto es lo que contemplan los violentados mientras que el destacamento europeo vive esta realidad subyugante como si fuera su rutina, porque en verdad lo es. No hay soldados españoles que se planteen este día a día de violencia y sometimiento. ¿O sí los hay? En Sender hay un personaje de talante humanista, Pedrarias, al que Aguirre respeta por sus conocimientos y su moderación. Es una llama esperanzadora que, sin embargo, no es capaz de hacer recapacitar a Aguirre ante el empleo de los esclavos africanos para las ejecuciones, ni hace más que breves anotaciones sobre los pueblos indígenas con los que se trata, pero sin que su ciencia e interés sirvan para preservar las culturas por las que se inquieta. En Herzog, Ursúa, que en verdad fue incluso amonestado por su comportamiento con los nativos, como se vio al tratar la realidad histórica de Aguirre, a pesar de que el director alemán le dé un rol honorable que contrasta con Aguirre, no tiene ningún reparo en proponer el regreso junto a Pizarro, aunque se le advierta que ello implica la pérdida de vida de todos los esclavos indios. En verdad cabe preguntarse: ¿a quién corresponde llenar el vacío de un personaje español, de las filas descubridoras, que sea transmisor de los valores de los autores? Probablemente en estas dos obras no se encuentre esa respuesta fácilmente. En ambos casos fracasa Aguirre, pero el proceso colonial continúa. No cambian ni las estructuras de poder, ni sobreviven las civilizaciones previas al Descubrimiento. Se asimilan o quedan reducidas al olvido, mientras se engrosan las filas de súbditos al tiempo que se les estigmatiza y deshumaniza.

Por mucho que Herzog o Sender tengan un sustrato crítico, en sus escenas sobre la Conquista son los espectadores y los lectores quienes deben reconocer cómo las artes cinematográfica y literaria también participan de la enciclopedia del gran relato con respecto a los tiempos del imperialismo desenfrenado, que, de otras formas más sutiles, sigue presente hoy en día. “Los hombres hacen su propia historia”, afirma Said ([1978]

2002, 24), y el cine y la literatura son dos medios con la posibilidad de aportar nuevas perspectivas y manipulaciones sobre hechos del pasado, pero no cambiarlos, sino para verlos mediados con nuevas lecturas. Tanto la novela como el filme permiten que a través de Tzvetan Todorov ([1982] 1998) se vea cómo se “allanan los límites entre la realidad y la ficción” (Galster [1996] 2015), y una y otra queden difuminadas para el análisis de la privación de la dignidad humana, del Otro. Además de popularizarse a Aguirre, se hace un ejercicio divulgativo, que, insisto en el caso especialmente del filme, no es fácil que exista “otra elaboración que haya encontrado una difusión semejante” (Galster [1996] 2015, 597). Por lo tanto, un novelista y un director de cine pasan a tener una responsabilidad con amplias consecuencias, aunque, seguramente, no sospechaban que fuera a ser tan relevante cuando comenzaron su andadura creativa con el pequeño e iracundo personaje de Aguirre.

## Conclusiones

Se ha realizado aquí una aproximación a una personalidad histórica que representa una concepción vital llena de subterfugios, violencia y delirio, un ser extremadamente conflictivo cuya vida está plagada de interrogantes y cuya imagen llega a nuestros días tras una larga senda de mediaciones sesgadas con diferentes objetivos. La identidad real de Lope de Aguirre se encuentra envuelta, desde su propia vida, por los recursos ficcionales con los que se ha engrandecido y recrudecido su historia. La rebeldía y el fracaso, su crueldad y megalomanía han aderezado un relato que ha sido objeto de interés para muchos creadores que desarrollaron relevantes obras artísticas a partir de un fecundo capítulo del siglo XVI.

La confección mitopoética de Lope de Aguirre, alcanzada a través de su difusión y reelaboración literaria, lo encumbran a la categoría de mito, ajustándose, como se ha visto, a las tipologías procedentes de los estudios literarios. Se torna un bien colectivo que tiene “resonancia en culturas y contextos diferentes” (Trocchi [1999] 2002, 153). Y su mensaje frustrado y antiheroico, así como su lectura existencial y metafísica, se ven reforzadas por dos de las aportaciones más destacadas a su materia: la novela de Ramón J. Sender y el filme de Werner Herzog.

Se ha examinado las construcciones novelística de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, de 1964, y cinematográfica de *Aguirre, la cólera de Dios*, de 1972, con la que dos reputados intelectuales reflexionan sobre y reelaboran el personaje. Con diferentes técnicas, ambos enfatizan en el magnetismo de Aguirre y tratan de dar su visión del carácter y la voluntad insondable del caudillo marañón. Ambos se permiten licencias históricas, sobre todo Herzog, quien hace una auténtica revolución de escenas con una compleja y personal cronología de los hechos, para centrar su foco en el hombre y el ambiente que le rodea. De esta forma, a la creación de rasgos físicos y psicológicos de Aguirre, que se han desgranado con el comentario de pasajes del libro y secuencias de la película, se le suma el tratamiento de un trasfondo que resume un hecho histórico fundamental: la llamada Conquista de América.

Con dos puntos de vista diferentes, con el recorrido ideológico de dos creadores pertenecientes a generaciones, vivencias y espacios geográficos distintos, se ha propuesto una lectura crítica de las dinámicas que supusieron la imposición del poder expansionista colonial europeo, en concreto, el hispánico. Los dos autores ofrecen un amplio repositorio de imágenes y comportamientos que ejemplifican, a través de la poetización ficticia, la realidad de un proceso invasivo que supuso la difuminación y sustitución de unas culturas autóctonas por los valores y derechos de posesión foráneos. Ambas creaciones recogen la esclavización y maltrato, físico y mental, padecidos por identidades subalternas que se ven empujadas a la otredad y la obediencia. A través del marco teórico de los estudios poscoloniales, se ha podido identificar y tratar el gesto que refuerza al agresor y la reacción del agredido.

Finalmente, tanto la máscara con que Sender y Herzog revisten a su arquetípico Aguirre como las armas y lenguaje de los que le acompañan permiten asomarse a las costuras de un pasado con el que entender mejor las bases de nuestro mundo globalizado, lleno de brechas y desequilibrios que revisar y comprender.

## Referencias

- Adorno, Theodor W. (1972) 2001. *Epistemología y ciencias sociales*. Traducido por Vicente Gómez. Madrid: Cátedra.
- Alvar, Carlos, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro. 1997. *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. (1989) 2002. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres: Routledge.
- Auerbach, Erich. (1942) 1996. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducido por I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail. 1994. *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Traducido por Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial.
- Becerra Suárez, Carmen. 1999. «Dos miradas, dos versiones: Lope de Aguirre en Miguel Otero Silva y Ramón J. Sender». *Tropelías*, 9-10: 53-59.
- Benjamin, Walter. 2021. *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Editado y traducido por Jordi Maiso y José Antonio Zamora. Madrid: Alianza Editorial.
- Bhabha, Homi K. (1994) 2002. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, Pierre. 1990. «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método». *Criterios* 25-28: 20-42.
- Bourdieu, Pierre. (2000) 2001. «Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social». En *Poder derecho y clases sociales*, traducido por M.<sup>a</sup> José Bernuz Beneitez, 131-164. Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer.
- Brunel, Pierre. (1988) 2016. *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Londres: Routledge.
- Carbonell, Ovidio. 1997. «Traducir el Otro: Perspectivas sobre la traducción del texto poscolonial». En *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción. Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, editado por Rafael Martín-Gaitero y Miguel Ángel Vega Cernuda, 561-572. Madrid: Editorial Complutense.
- Conrad, Joseph. (1899) 2007. *Heart of Darkness*. Londres: Penguin Classics.
- Davidson, John E. 1993. «As Others Put Place upon the Stage: Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema». *New German Critique* 60: 101-130.
- De Grève, Claude. 1995. *Éléments de littérature comparée. II. Thèmes et mythes*. París: Hachette.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era.
- Dobado González, Rafael. 2014. «La globalización hispana del comercio y el arte en la Edad Moderna». *Estudios de Economía Aplicada* 1: 13-42.
- Doležel, Lubomír. 1986. «Semiotics of Literacy Communication». *Strumenti Critici* 1: 5-48.
- Domínguez, César. «Auerbach y la literatura comparada ante Babel». *Cuadernos de Teoría y Crítica* 3 (*Mimesis*) y *Realismo: Erich Auerbach*): 137-149.

- Đurišin, Dionýz. (1982) 2006. «Bosquejo de los puntos de partida fundamentales del estudio comparativo de la literatura». Traducido por Desiderio Navarro. *Casa de las Américas* 135: 1-16.
- Eco, Umberto. (1965) 1995. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen/Tusquets Editores.
- Elias, Norbert. (1983) 1990. *Compromiso y distanciamiento*. Traducido por José Antonio Alemany. Ripollet: Cultura Libre.
- Ford Coppola, Francis (dir.). 1979. *Apocalypse Now*. Zoetrope Studios.
- Galeano, Eduardo. (1971) 2008. *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- Galster, Ingrid. (1996) 2015. *Aguirre o la posteridad arbitraria*. Traducido por Óscar Sola. Barañáin: Ediciones Universidad de Navarra.
- Gil, Mauricio. 2009. «Sociología de los intelectuales y teoría de la ideología». En *Pluralismo epistemológico*, 239-259. La Paz: Muela del Diablo Editores.
- Fanon, Frantz. (1952) 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Traducido por Ana Useros Martín. Madrid: Akal.
- Fritze, Ronald. 1985. «Werner Herzog's Adaptation of History in *Aguirre, The Wrath of God*». *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 15, n.º 4: 74-86.
- Guillén, Sid D. 1974. «La obra americana de Ramón J. Sender». Tesis doctoral, Purdue University.
- Herzog, Werner (dir.). 1972. *Aguirre, der Zorn Gottes*. Werner Herzog Filmproduction.
- Herzog, Werner (dir.). 1987. *Cobra verde*. Werner Herzog Filmproduction, Zweites Deutsches Fernsehen, Ghana Film Industry Corporation, De Laurentiis Entertainment Group.
- Herzog, Werner (dir.). 1982. *Fitzcarraldo*. Werner Herzog Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Filmverlag der Autoren, Project Filmproduktion, Tayrona Entertainment Group, Wildlife Films Peru.
- Herzog, Werner. (2002) 2019. *Herzog por Herzog*. Editado por Paul Cronin. Traducido por Teresa Arijón. Buenos Aires: El Cuenco de lata.
- Jos, Emiliano. 1927. *La Expedición de Ursúa al Dorado, la Rebelión de Lope de Aguirre y el Itinerario de los «Marañones» según los documentos del Archivo de Indias y varios manuscritos inéditos*. Huesca: Imprenta V. Campo.
- Martínez-Falero. 2013. «Literatura y mito: desmitificación intertextualidad, reescritura». *Revista Signa* 22: 481-496.
- Mignolo, Walter, D. y Freya Schiwy. 2003. «Double Translation: Transculturation and the Colonial Difference». En *Translation and Ethnology: The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding*, editado por Tullio Maranhão y Bernard Streck, 3-29. Tucson: The University of Arizona Press.
- Modonesi, Massimo. 2010. *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Navas Valdés, Beatriz. 2014. «El paisaje como elemento dramático en la obra de Werner Herzog». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Neira, Hernán. 2007. «El individuo inquietante en la película *Aguirre, la cólera de Dios*». *Revista de Filosofía* 63: 73-86.
- Pulido Ritter, Luis. 2011. «Resumiendo la hibridez: crítica y futuro de un concepto». *Cuadernos intercambio* 9: 105-113.

- Ramey, James. 2012. «Representational Imperialism in *Aguirre, The Wrath of God*». *The Latin Americanist* 2012: 137-160.
- Rojas, Arístides. (1967) 2008. *Orígenes venezolanos (Historia, Tradiciones, Crónicas y Leyendas)*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Samhaber, Enst. (1955) 1960. *Los grandes viajes a lo desconocido. El descubrimiento de la Tierra*. Traducido por Stan M. Popescu. Buenos Aires: El Ateneo.
- Said, Edward (1993) 2001. *Cultura e imperialismo*. Traducido por Nora Castelli. Barcelona: Anagrama.
- Said, Edward W. (1978) 2002. *Orientalismo*. Traducido por María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo.
- Sellier, Philippe. 1984. «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?». *Littérature* 55: 112-126.
- Sender, Ramón J. (1964) 1986. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Smith, Ian Haydn. 2020. *The Short Story of Film*. Londres: Laurence King Publishing.
- Smith Madan, Aarti. 2013. «Werner Herzog as Double Translator: Thinking From Subalternity in *Aguirre, the Wrath of God*». *Disidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism* 5, n.º 9. Web.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1994) 2011. *¿Puede hablar el subalterno?* Traducido por José Amícola. Apostilla Marcelo Topuzian. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Todorov, Tzvetan. (1982) 1998. *La Conquista de América. El problema del otro*. Traducido por Flora Botton Burlá. México: Siglo XXI Editores.
- Trocchi, Anna. (1999) 2002. «Temas y mitos literarios» en *Introducción a la literatura comparada*, editado por Armando Gnisci, traducido por Luigi Giuliani, 129-169. Barcelona: Crítica.
- Trousseau, Raymond. 1965. *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes*. París: Minard.
- Uslar Petri, Arturo. (1947) 1977. *El camino de El Dorado*. Buenos Aires: Losada.
- Uslar Petri, Arturo. (1935) 2006. «El fuego fatuo». En *Cuentos completos*, editado por Gustavo Guerrero, 164-169. Madrid: Páginas de Espuma.
- Vásquez, Mary S. (1995) 1997. «América como texto y contexto en la cuentística del exilio de Ramón J. Sender». En *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender celebrado en Huesca, 3-7 de abril*, editado por Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo, 181-196. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Vived Mairal, Jesús. 2002. *Ramón J. Sender, biografía*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Waller, Gregory A. 1981. «*Aguirre, The Wrath of God*: History, Theater, and the Camera». *South Atlantic Review* 46, n.º 2: 55-69.
- Young, Robert J. C. 1990. *White Methodologies: Writing History and the West*. Londres: Routledge.