

## EL INDIVIDUO INQUIETANTE EN LA PELÍCULA *AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS*, DE WERNER HERZOG

Hernán Neira  
Universidad Austral de Chile  
hneira@uach.cl

### Resumen

En las páginas siguientes, inspirados por el concepto sartreano de mirada (*regard*) y el concepto foucaultiano de panóptico (*panoptique*), analizamos el papel de la mirada y de la observación panóptica en la película *Aguirre, la cólera de Dios*, de Werner Herzog. Ponemos el foco en cómo los cuerpos de los compañeros del conquistador Lope de Aguirre son dominados por éste; cómo, mediante esta relación, son transformados; y, finalmente, discutimos el significado y naturaleza de la película, más relacionado con la representación del individuo sublime (en el sentido kantiano de *erhaben*) que con la mera narración de la Conquista.


PALABRAS CLAVE: panóptico, Werner Herzog, Sartre, Foucault, conquista de América.

### Abstract

*In the following pages, inspired by Sartre's concept of "regard" and Foucault's concept of "panopticon," we consider the role of regarding and of panoptical watching in the film Aguirre, God's Wrath (Aguirre, der Zorn Gottes), by Werner Herzog. We point out how the bodies of Aguirre's fellow conquistadors are dominated by him; how, by this relation they are transformed; and, finally, we discuss the meaning and nature of the film, which is more linked with the representation of a sublime individual (in the Kantian sense of the word erhaben) than with a mere story about the American Conquest.*

KEYWORDS: *panopticon, Werner Herzog, Sartre, Foucault, conquest of America.*

### 1. Introducción: la película

 En las páginas siguientes, inspirados por el concepto sartreano de mirada (*regard*) y el concepto foucaultiano de panóptico (*panoptique*), analizamos el papel de la mirada y de la observación panóptica en la película *Aguirre, la cólera de Dios*, de Werner Herzog. Ponemos el foco en cómo los cuerpos de los compañeros del conquistador Lope de Aguirre son dominados por éste; cómo, mediante esta relación,

son transformados; y, finalmente, discutimos el significado y naturaleza de la película, más relacionado con la representación del individuo sublime (en el sentido kantiano de *erhaben*) que con la mera narración de la Conquista.

Rodada en Perú, en 1971, la película cuenta el intento de conquistar El Dorado, a lo largo del río Amazonas, en 1559, empresa dirigida por Gonzalo Pizarro. En los primeros minutos de la película solo hay pequeñas diferencias con lo narrado en una crónica escrita por Gaspar de Carvajal, en 1541, con motivo de una expedición previa, pero que recorrió parcialmente el mismo territorio. Después, la película mezcla la imaginación del director con otra crónica posterior.

De acuerdo con la película, la expedición transcurre, aproximadamente, desde Macchu-Picchu hacia el Océano Atlántico. Poco después de partir, Gonzalo Pizarro decide dividir la expedición. Un grupo se quedará donde están y otro partirá a explorar más lejos. Pizarro confía a Pedro de Ursúa el mando del pequeño grupo de avanzada, que sigue por el río Amazonas en búsqueda de comida y de la tierra del oro, llamada El Dorado. Lope de Aguirre es el segundo en el mando de este pequeño contingente, en el que la Corona está representada por el caballero Hernando de Guzmán; y la iglesia, por el monje Francisco de Carvajal. Pocos días después, también Ursúa se da cuenta de que no pueden continuar y de que deben regresar al campamento principal para reunirse con Pizarro, quien los espera río arriba. Lope se opone a esta decisión con un discurso, vívido, y ordena arrestar a Ursúa. Al respecto, la película muestra la lectura de una carta de Lope al rey, que lee ante todos, y que dice:

Desde que nos separamos más de 200 leguas de su servidor, Gonzalo Pizarro, gracias a la ayuda de Dios y del trabajo de nuestras manos, hemos sido conducidos hacia abajo por un río llamado Guayagra por los nativos. Hemos decidido poner fin a los azares del destino. Estamos forjando la historia y nadie, en esta tierra nos separará de ello. Nos rebelamos hasta la muerte, y solemnemente declaramos, y si no, que nuestras manos sean cortadas y nuestras lenguas anudadas, que la casa de Habsburgo está privada de todos sus derechos, y que tú, rey Felipe II, Rey de Castilla, eres destronado en virtud de esta declaración, y aniquilado. En tu lugar proclamamos emperador de El Dorado al noble caballero de Sevilla, don Fernando de Guzmán [38' 10"]<sup>1</sup>.

Los expedicionarios continúan por el río. El hambre y los indígenas los debilitan. El nuevo emperador, Fernando de Guzmán, es un títere de Lope de Aguirre y es muerto por éste. Posteriormente ordena matar a varios de sus compañeros. La soledad rodea a Lope y, finalmente, él, su hija y tres hombres heridos (el fraile Carvajal, un

<sup>1</sup> Lope escribió una carta que le envió al rey. En ella dice: “He salido de hecho, con mis compañeros, cuyos nombres después diré, de tu obediencia, y desnaturándonos de nuestras tierras, que es España, y hacerte en estas partes la más cruda guerra que nuestras fuerzas puedan sustentar y sufrir” (Vázquez y Almestro 1986, p. 117). En los últimos párrafos agrega: “Hijo de fieles vasallos en tierra vascongada, y rebelde hasta la muerte por tu ingratitud, Lope de Aguirre, el peregrino” (Vázquez y Almestro 1986, p. 123).

negro y un desconocido) son los únicos sobrevivientes. Sin embargo, su hija recibe una flecha indígena y muere en los brazos de Lope, mientras él declara, al aire, que va a fundar una nueva raza, de sangre pura, con ella.

## 2. La mirada y el panóptico

La mirada (*regard*) adquirió estatuto filosófico completo con la obra de Sartre *El ser y la nada* (*L'être et le néant*). En este libro, el análisis de Sartre es fundamentalmente metafísico. Su propósito es mostrar que en la vida cotidiana no se necesita probar, filosóficamente, la existencia de las otras personas, pues en la vida diaria el ser humano experimenta la existencia de los demás como algo cierto: “Es en la realidad cotidiana que el otro nos aparece y su probabilidad se refiere a la realidad cotidiana” (*C'est dans la réalité quotidienne qu'autrui nous apparaît et sa probabilité se réfère à la réalité quotidienne*) (Sartre 1980, p. 299). La experiencia de la existencia de los otros, de acuerdo con Sartre, es anterior a cualquier tipo de razonamiento. El ser humano descubre la existencia de los otros en dos etapas. La primera etapa tiene lugar cuando alguien se da cuenta de que hay algo que es capaz de organizar el conjunto del mundo desde su propio punto de vista. La segunda tiene lugar cuando alguien se da cuenta de que es observado (*regardé*). Esto “indeterminado”, capaz de organizar el mundo desde su propio punto de vista, es un ser humano que también es capaz de transformar al ser humano observado en un objeto.

Este análisis ya se ha transformado en clásico. Sin embargo, el análisis sartreano no se focaliza en los aspectos sociales, a pesar de que deja la puerta abierta hacia ello al garantizar el vínculo directo, prerracional, entre los seres humanos. A pesar de las diferencias entre ambos filósofos, podemos considerar que en algunos aspectos el análisis foucaultiano del panóptico es una extensión política, social e histórica del análisis sartreano de la mirada. Sartre desarrolla una especie de ontogénesis y Foucault una especie de filogénesis de las relaciones de poder entre los seres humanos. Foucault pone de manifiesto que, por medio del control ocular permanente, así como por medio de la disciplina, la sociedad puede construir lo que hoy en día se denomina “individuo”.

La disciplina fabrica individuos; ella es la técnica específica de un poder que se dan los individuos a la vez como objetos y a la vez como instrumento de su ejercicio. No es un poder triunfante que, a partir de su propio exceso, pueda confiar en su capacidad; es un poder modesto, que sospecha, que funciona sobre el modo de la economía calculada, pero permanente. Modalidades modestas, procedimientos menores, si se les compara con los ritos majestuosos de la soberanía de los grandes aparatos del Estado<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> “La discipline *fabrique* des individus; elle est la technique spécifique d'un pouvoir qui se donne les individus à la fois pour objets et pour instrument de son exercice. Ce n'est pas un pouvoir triomphant qui à partir de son propre excès peut se fier à sa surpuissance; c'est un

El paso que va desde el análisis sartreano de la mirada hacia el análisis foucaultiano es, también, el paso de la metafísica hacia la política. El concepto sartreano de mirada no significa solo un modo de ver, sino que también transforma a los seres humanos en objeto, mientras que el panóptico foucaultiano los transforma en personas disciplinadas, es decir, en individuos modernos, cuyas características quedan lejos de aquellas descritas por los filósofos liberales del siglo XIX<sup>3</sup>. Ambos pensadores rescatan la mirada desde la sensibilidad y la colocan en el plano de la ontología y de la filosofía de la acción, al dar a la mirada una capacidad pragmática. El concepto de mirada sartreano y el concepto de panóptico de Foucault son modos que permiten comprender el modo en que los individuos y la sociedad se relacionan con los demás. Por ello, mirada y panóptico no solo un aspecto de la sensibilidad o de la percepción. El resultado de ello es que la sociedad puede exigir comportamientos a los demás (panóptico) o bien permite a un ser humano dominar el sí ontológico del otro, como sucede con la mirada.

### 3. El poder de los ojos: panóptico

La crónica de Díaz y Pedrarias describe a Lope como sigue:

Era este tirano Lope de Aguirre hombre casi de cincuenta años, muy pequeño de cuerpo, y poca persona; mal agestado, la cara pequeña y chupada; los ojos que, si miraba de hito, le estaban bullendo en el casco, especial cuando estaba enojado [...] y a este Aguirre le hirieron en una pierna (Vázquez y Almestro 1986: 147-149).

La película muestra el aspecto físico de Lope siguiendo de cerca la crónica de Díaz y Almestro recién citada, excepto por el hecho de que Klaus Kinski, que (que representa a Lope) es alto y el maquillaje no esconde sus ojos azules ni su pelo rubio.

A lo largo del film, Lope tiene principalmente tres formas de actuar. La primera es mediante los movimientos de su cuerpo. La segunda, por medio del panoptismo; y la tercera, mediante el uso de la mirada, en el sentido sartreano de *regard*. La acción directa del cuerpo es la menos significativa y de menor alcance; los esfuerzos físicos de Lope no llegan demasiado lejos. Éstos no cambian el tipo de relaciones que los expedicionarios tienen entre ellos, ni tampoco el lugar de Lope en la expedición, ni el

---

pouvoir modeste, soupçonneux, qui fonctionne sur le mode d'une économie calculée, mais permanente. Humbles modalités, procédés mineurs, si on les compare aux rituels majestueux de la souveraineté ou aux grands appareils de l'État" (Foucault 2003, p. 201).

<sup>3</sup> John Stuart Mill, in his book *On Liberty* (1859), defined the individual as a historical conquest against political authority. The individual's main characteristics are: "inward domain of consciousness"; liberty of taste, pursuits and of framing the plan of our life; and liberty of association.

carácter personal de cada uno. La acción corporal de Lope es representada, por ejemplo, cuando fuerza a un hombre negro a desembarcar en el poblado caníbal [47' 19" - 48' 10"] y, algunos minutos después, ven a algunos indios agresivos en la selva [54' 25"]. Lope es un conquistador muy especial, porque a lo largo de la película nunca hace uso de su espada, ni de su puñal ni de ninguna arma de fuego. Solo hay cuatro órdenes directamente criminales dadas por él y destinadas a matar a sus compañeros conquistadores: la del soldado que protege a Ursúa; la de Ursúa mismo; la del soldado traidor y la de Guzmán, pero estas órdenes son dadas de un modo discreto. Cuando Lope agrede a un hombre, lo hace con sus manos (no con la espada), sin intención de hacerle daño, sino para hacerle empujar un cañón o para estimularle a luchar contra los indios. Sus hombres no son exterminados tanto por los crímenes de Lope como por las consecuencias generales del proyecto de continuar en el río.

¿Cómo obtiene Lope, entonces, su poder, cómo actúa? A través de sus ojos. Para comprenderlo, es necesario analizar su segundo modo de actuar. El medio para alcanzar este segundo tipo de acción es la transformación de la expedición en un campamento bajo el control panóptico. En francés, 'panóptico' (*panoptique*) significa "edificio penitenciario organizado de tal forma que el guardia puede ver al prisionero sin ser visto"<sup>4</sup>. En inglés, es una "prisión circular con celdas rodeadas por gendarmes en el centro"<sup>5</sup> y 'panóptico' (*panoptic*) es "mostrar o ver el conjunto de un solo vistazo"<sup>6</sup>. De acuerdo con Foucault, el panóptico invierte la antigua relación entre el prisionero y el guardia, pues introduce la luz en la prisión y hace transparentes las paredes donde antes se encontraba oscuridad y opacidad. A diferencia de la prisión antigua, en la prisión panóptica, típica del mundo moderno y más aun, de la posterior a la Revolución Francesa, el guardia puede ver fácilmente al prisionero, incluso en sus actividades más privadas, pero el prisionero no puede ver nunca a su gendarme. La consecuencia es que el panóptico puede "inducir en el prisionero un nuevo estado de conciencia y visibilidad permanente que asegura el funcionamiento del poder"<sup>7</sup>.

En consecuencia, el poder ya no necesita la fuerza para obligar al condenado a tener un buen comportamiento. El panóptico permite al poder la fácil prevención del comportamiento indeseado del prisionero. Por eso mismo, no se trata solo de un modo de percibir. La característica más importante del panóptico es, de acuerdo con Foucault, que es un modelo útil para definir las relaciones humanas. El panóptico permite el control de la intimidad y de los comportamientos privados (gestos, signos, conversaciones, etc.). De ese modo, el panóptico tiene un alcance más amplio que el castigo legal que condujo al prisionero a la celda. Foucault agrega que el panóptico introduce

<sup>4</sup> "Se dit d'une maison pénitentiaire aménagée de telle sorte que le surveillant puisse voir chaque détenu dans sa cellule sans être vu lui-même", *Le petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1985, p. 1349.

<sup>5</sup> "Circular prison with cells round warders well in centre". *The Concise Oxford Dictionary*, p. 796.

<sup>6</sup> "Showing or seeing the whole at one view". *The Concise Oxford Dictionary*, p. 796.

<sup>7</sup> "Induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement du pouvoir". Foucault 2003, p. 234.

la asimetría y excluye toda forma de reciprocidad, a pesar del hecho de que las prisiones panópticas fueron construidas como parte de un sistema legal que quería disminuir el control físico, muchas veces brutal, de las prisiones anteriores (2003, p. 259).

El mirar de Lope hacia sus hombres es un ejemplo de panóptico; más aun, de un actuar panóptico. Lope ha ganado el control de la expedición oponiéndose abiertamente a la idea de Guzmán de retornar al campamento principal, y ha inducido a los soldados a desobedecer. Esta fue una acción abierta que permitió que todos le vieran mientras hablaba. Ese es el momento en que Lope comienza a practicar el panoptismo. El panoptismo no puede ser practicado sin que se haya alcanzado previamente el poder. Para alcanzarlo, el uso de la mirada es esencial, aunque no el único. La mirada es la principal herramienta de control en una situación panóptica y uno de los principales medios utilizados por Lope; la mirada no es solo un instrumento de la percepción, sino un modo de actuar. El poder, en esas circunstancias, no es ni ideológico ni “político”, porque prácticamente no hay mediación entre la voluntad del que ordena y el mando sobre el cuerpo de los otros.

En las balsas que recorren el Amazonas, la disciplina no está relacionada con una ley impersonal, como describe Foucault en *Surveiller et punir*, sino en la voluntad personal y arbitraria de Lope. No hay fundamento legal aparte de la voluntad del que manda. Es un tema de poder absoluto que carece de todo matiz, en el cual la desobediencia coincide con la muerte. En la expedición no hay faltas pequeñas contra la disciplina; por ello, toda falta es castigada con la muerte. Durante la navegación, el panoptismo es permanente y absoluto, tal como describe Foucault en *Surveiller et punir*, pero se estructura por medio de la personalidad de Lope y se identifica con sus ojos siempre abiertos y su disposición a atacar. Lope es la ley y la ausencia de ley, pero aquellos que actúan en su nombre son, como en el panóptico, funcionarios impersonales. Se trata de un panoptismo basado en la persona de un conquistador y no de un panoptismo legal.

El panóptico requiere luz, como sucede en el campamento en el cual Lope escucha las conversaciones de los soldados, al aire libre y durante el día. En el campamento, a diferencia de las prisiones de la época, no hay oscuridad o lugar donde esconderse. El panoptismo funciona mejor en una sociedad en la cual ni lo mejor ni lo peor no pueden ser ocultados. La sociedad de conquistadores creada durante la expedición a El Dorado es abierta, pero una sociedad abierta sin lugares donde esconderse o sin la posibilidad de tener conversaciones privadas es tiránica. En el campamento, Lope practica un poder arbitrario y tiránico, pero nunca oculto, porque jamás ha querido ocultar su propósito. Lope no necesita prestar atención especial a las conversaciones privadas del soldado traidor porque siempre ha estado vigilando a los traidores. Lope observa sin que los soldados vean su actitud observante. La sociedad de conquistadores que baja a lo largo del río aparece como una democracia de iguales, porque los soldados participan con su voto en las decisiones principales y porque en esa democracia directa no hay protocolo. Sin embargo, es solo la apariencia de una democracia, porque la democracia no existe sin libre expresión de la voluntad y, el panóptico, en las balsas, destruye la libre expresión de la voluntad o incluso del pensamiento.

La película muestra a un Lope que alcanza el control panóptico del campamento en la misma medida en que alcanza el control político. El panóptico es la forma de control más perfecta en el campamento, porque alcanza tanto los aspectos políticos como íntimos, los públicos y los privados, actitudes y pensamientos de todos los expedicionarios. Este control se lleva a cabo por medio de todos los sentidos, pero especialmente los ojos. Con los ojos, Lope es capaz de identificar al traidor; como no basta oírle, Lope se da vuelta y le ve. El control político de los cuerpos por medio del panóptico sucede, en la película, no por medio de una relación cara a cara, porque no hay reciprocidad. Solo Inés le mira a los ojos, incluso desafiante, pero su destino será el suicidio.

#### 4. *El poder de los ojos. La mirada*

El ejercicio del panóptico por parte de Lope establece fuertes lazos sobre el grupo de conquistadores, incluso más fuertes que los lazos políticos que tenían con España. El panóptico de Lope invade la vida privada y pública de los expedicionarios sin recurrir a una ley, aniquilando la división clásica entre las esferas públicas y privadas.

En la filosofía de Sartre, la mirada siempre es materia de la libertad, porque la libertad tiene la capacidad de aniquilar y transformar la libertad de alguien en un instrumento para la libertad de un tercero. En el panóptico, por su parte, un ser humano es físicamente prisionero y todos sus movimientos están controlados, de forma que termina comportándose de una manera socialmente disciplinada. El panóptico es el principal medio para transformar el comportamiento del individuo, de modo que pueda participar nuevamente en la sociedad. Transformar la conciencia, para obtener una actitud socialmente aceptable es solo un objetivo secundario del panóptico. En consecuencia, aunque por medio del panóptico se establezca un control totalitario, no busca influenciar directamente la conciencia de los individuos. Desde este punto de vista, la conciencia permanece libre bajo el control panóptico. Con la mirada (*regard*), en cambio, sucede de modo completamente distinto. Incluso en situación de libertad física, la mirada crea una oposición entre dos conciencias hasta que una de ellas es transformada en instrumento para la otra:

Capto la mirada del otro, en el seno mismo de mi acto, como solidificación y alienación de mis propias posibilidades. Estas posibilidades, en efecto, que soy y que son la condición de mi trascendencia, por el miedo, por la espera ansiosa o prudente, siento que se dan en otro lugar a un tercero como debiendo ser trascendidas, a su vez, por sus propias posibilidades. Y el otro, como mirada, no es más que eso: mi trascendencia trascendida [...] La mirada no me recorta en el universo, me viene a buscar en medio de mi situación y no toma de mí más que las relaciones indescomponibles con los utensilios<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> “Je saisis le regard de l’autre au sein même de mon acte, comme solidification et aliénation de mes propres possibilités. Ces possibilités, en effet, que je suis et qui sont la condition de ma

Con la mirada, el proyecto (en el sentido sartreano de la palabra proyecto) de uno se convierte en instrumento para el otro. No se trata, como en el panóptico, de un intento de modificar las actitudes desde un poder externo; se trata de secuestrar la libertad del otro, incluso si las actitudes externas se mantienen igual. Lope debe matar a Ursúa, dado que ninguno de ambos quiere bajar sus ojos, incluso cuando éste está herido y es incapaz de toda acción militar. La confrontación entre Ursúa y Lope debe conducir a la muerte de la libertad de uno de ellos: ambas libertades no pueden subsistir en proximidad<sup>9</sup>. Debido, a la vez, a que la mirada siempre puede arrojarse sobre la mirada de otro y a que nadie es capaz de trascender definitivamente la mirada del prójimo, Lope necesita una solución definitiva: matar a Ursúa, la mirada desafiante. Sin embargo, esta solución, que solo puede ser criminal, resultará insuficiente. La libertad de Ursúa, como la de Lope, nunca es trascendida, y ni siquiera lo será con el asesinato. El asesinato o la muerte “congelan” el estado de cosas, pero no las supera: al matar a Ursúa, Ursúa muere libre.

Esta particularidad de la libertad, que no puede ser trascendida de forma irreversible, es confirmada por el carácter de Inés, la amante de Ursúa. A diferencia de lo que sucede en la crónica de Vázquez y Almesto, donde Inés concentra multitud de caracteres negativos, en *Aguirre, cólera de Dios*, Inés siempre es descrita positivamente. En el film tiene la capacidad de representarle a los demás y a sí misma cuál es la verdadera situación en el campamento y de predecir el destino de todos. Ella parece ver lo que Ursúa, el gobernador, no puede ver. En 24' 00" le aconseja castigar a Lope antes de que se rebele, pero Ursúa no considera la advertencia<sup>10</sup>; en 33' 88" busca, sin éxito, el apoyo de la Iglesia, encarnada en el fraile Carvajal; en 51' 05" se levanta sorpresivamente e interrumpe los pasos de Lope, y cuatro segundos más tarde declara, mirándole a los ojos: “Aguirre, conozco exactamente lo que pretendes hacerle a Ursúa, en sus más mínimos detalles” (*Aguirre, I know exactly what you intend to do to Ursúa, every last detail*), etc.

En relación con un hombre tan impredecible como Lope, Inés corre grandes riesgos con sus actitud. Y, cuando es ejecutado el gobernador Ursúa, amante de Inés, ella sabe que su destino está jugado y se suicida para escapar del poder de Lope. Para hacerlo, penetra en un sector de la selva lleno de los mismos caníbales que previamente

---

transcendence, par la peur, par l'attente anxieuse ou prudente, je sens qu'elles se donnent ailleurs à un autre comme devant être transcendées à leur tour par ses propres possibilités. Et l'autre, comme regard, n'est que cela: ma transcendence transcendée [...] Le regard ne me découpe pas dans l'univers, il vient me chercher au sein de ma situation et ne saisit de moi que des rapports indécomposables avec les ustensiles” (Sartre 1980, p. 309).

<sup>9</sup> Existe la posibilidad de que varias libertades se reúnan en un grupo sin dejar de ser libres. Sartre (1980a) llama a esto “groupe en fusion”.

<sup>10</sup> En la *Jornada de Omagua y Dorado*, Días y Almesto se quejan de que Ursúa no castigó con suficiente energía, como lo merecían, a dos soldados que intentaron desertar; según ellos, esto indica que su jefe estaba bajo el hechizo de Inés. No castigar a Lope y no castigar a los desertores tienen la misma estructura: debilidad de la autoridad legal y olvido de sus deberes, lo cual contribuye a que se complete el desastre.



han aterrorizado a los conquistadores (73' 20"). Cuando Inés se interna en la selva, los soldados y Lope, se quedan estupefactos. Aunque Inés sea impotente desde el punto de vista militar, la mirada de Lope no logra obtener dominio sobre ella. Cuando se interna en la selva, Lope y los soldados solo ven su espalda, nunca sus ojos. Inés permanece y muere libre; nunca es trascendida por la mirada, pero tiene que pagar el precio de quienes, derrotados en la guerra, deben suicidarse con la finalidad de no perder la libertad.

### 5. El honor feudal

Algunos aspectos de la filosofía sartreana están inspirados en Hegel. En la *Estética* (Zweiter Teil, Dritter Abschnitt, Zweites Kapitel), Hegel (Hegel 1964) realiza un excelente análisis del honor feudal, que lo entiende como romántico y parte de la estética romántica. Este análisis es útil en la medida en que el comportamiento humano, tal como es presentado en la película que estudiamos, es representado bajo un interpretación romántica del honor. Las conversaciones, declaraciones y las relaciones entre los soldados y las autoridades –legales o ilegales–, siempre son pomposas y formales, a pesar de la situación precaria en que se encuentran. Solo Inés rompe estas formalidades en la escena comentada anteriormente, cuando interrumpe los pasos de Lope, siendo ambos los únicos que conservan e incluso aumentan su honor y libertad a medida que avanza el film. De acuerdo con Hegel, el honor no fue conocido en el arte clásico. En la *Ilíada*, las heridas morales y físicas serían “reales”, de forma que pueden ser compensadas del mismo modo “real” (Aquiles es compensado con una hermosa esclava, por ejemplo), pues los griegos no habrían conocido –siempre según Hegel– el honor. Por ello, una ofensa clásica no penetra en el corazón de la personalidad. A diferencia de éste, el honor romántico es de naturaleza distinta y está centrado en la subjetividad. En el honor romántico, la subjetividad crea una representación de las ofensas y del honor que no tiene relación con el carácter “real” de éstas. De esta forma, el honor puede tener cualquier extensión y cualquier contenido; todo depende de cómo interprete el individuo el significado de las ofensas; y esta interpretación es libre, sin relación proporcional con la ofensa. En el caso de Lope, su honor está ligado al carácter infinito con que se representa a sí mismo, quien se proyecta como la medida última del bien y del mal, como alguien cuyo poder es superior a todo hecho moral o natural.

En 80' 25" Lope declara: “la conquista de México no fue una ilusión. Incluso si volviéramos ahora, otros nos seguirían. Tendrían éxito y nosotros no seríamos nadie; incluso si en esta tierra sólo hay árboles y agua, los que nos sigan la tomarían y la secarían. Esos hombres miden la riqueza en oro. Es más, es el poder y la fama. Los desprecio por ello”<sup>11</sup>. Y, casi al final de la película, en 86' 30", realiza el siguiente monólogo:

<sup>11</sup> “The conquest of Mexico was no illusion. Even if we turn back now, others will follow us. They'll succeed and we will remain nobodies, even if this land is only trees and water, they

Cuando alcancemos el mar, construiremos un barco más grande y con él navegaremos hacia norte y arrancaremos Trinidad a la corona española. Desde allí iremos y arrancaremos México a Cortés. ¡Qué gran traición será! Entonces tendremos el control de toda Nueva España y estaremos en la historia como otros están en obras de teatro. Yo, la ira de Dios, me casaré con mi propia hija y con ella fundaré la dinastía más pura que haya conocido nunca el hombre; juntos dominaremos la totalidad de este continente. Yo soy la ira, la ira de Dios. ¿Quién más está conmigo?<sup>12</sup>.

En todas estas declaraciones y monólogos, Lope se propone a sí mismo empresas, valores y poder ilimitado. Cuando alguien se le opone, Lope lo deshonra y menoscaba con palabras, como lo realiza en la carta que le dirige al Rey, en la que afirma:

Con motivo de nuestro motín, tenemos que hacer legal nuestra posición [...] Desde que nos separamos más de 200 leguas de tu servidor, Gonzalo Pizarro, por la gracia de Dios y el trabajo de nuestras manos, hemos sido conducidos hacia abajo por un río, llamado Guayagra por los nativos, en búsqueda de una nueva tierra del oro. Hemos decidido poner fin a las sorpresas del destino. Estamos forjando la historia y ningún tipo en esta tierra nos separará de ello. Nos rebelamos hasta la muerte, y así lo declaramos solemnemente, y que nuestras manos sean cortadas y nuestras lenguas atadas si no es así: la casa de Habsburgo desprovista de todos sus derechos, y tú, Felipe II, Rey de Castilla, seas destronado, en virtud de esta declaración, seas aniquilado. En tu lugar proclamamos al nombre caballero de Sevilla, don Fernando de Guzmán. Huye, huye desde ahora en adelante y proteja Dios tu alma (38' 30")<sup>13</sup>.

Hegel dice que el honor puede ser a la vez muy formal y vacío porque no tiene contenido o bien puede ser dotado con un contenido ilimitado, basado en sí mismo. Si alguien reclama un honor más alto, esta persona aumenta su vulnerabilidad en relación

---

will take it and it will be melt dry by those who follow us. These men measure riches in gold. It's more, it's power and fame. I despise them for it".

<sup>12</sup> "When we reach the sea, we will build a bigger boat and with it sail north and take Trinidad away from the Spanish crown. From there we will go on and take Mexico from Cortés. What a great betrayal that will be. We will then control all of New Spain and we will stage history as others stage plays. I, the wrath of god, will marry my own daughter and with her found the purest dynasty ever known to man; together we will rule the whole of this continent. I'm the wrath, the wrath of God. Who else is with me?"

<sup>13</sup> "Because of our mutiny, we have to make our position legal [...] Since we have been separated by more than 200 leagues from your servant, Gonzalo Pizarro, fate the help of God and the work of our hands, have driven us down a river, called Guayagra by the natives, in search of a new gold country. We have decided to put an end to the quirks of fate. We are forging history and no fool of this earth shall hence forth be shed. We rebel to the death, and we solemnly so declare, and our hands shall be torn off and our tongues tie up if this is not so, the house of Habsburg devoid of all its rights, and you Philip II, King of Castille, dethroned, by dint of this declaration, be you annihilated. In your place we proclaim the noble knight from Seville, don Fernando de Guzmán, emperor of El Dorado. Flee, flee from henceforth King and may God protect your soul" (38' 30").

con los otros: “por eso el honor es infinitamente vulnerable” (*so ist die Ehre das schlechthin verletzliche* –Hegel 1964, p. 176). El soldado traidor no es una amenaza real contra Lope, pero es la motivación para un monólogo de Lope acerca del ser él mismo “el máximo traidor”.

El monólogo final de la película comienza en 86' 30" y termina en 88' 38" cuando pregunta “¿quién más estás conmigo?” Con ello terminan el ciclo de la conquista de la tierra del oro, el del honor y el del individuo que se construye a sí mismo incluso privado de todo vínculo político.

Durante cinco segundos (88' 44"-88' 49") la pantalla muestra un sol brillante. Corresponde al cielo de otro lugar y de otro día, no al mismo de la escena principal, en la que el cielo está cubierto<sup>14</sup>. Entonces la pantalla muestra la balsa en el río, primero a distancia, después más cerca, con una cámara que gira en torno a ella. El tiempo está casi congelado; es un presente eterno, un mito. Cuando la cámara se aproxima a la balsa, se ve a Lope de pie, orgulloso, soñando despierto, indiferente a la soledad, a los monos y a los tres hombres enfermos que yacen en el suelo, alrededor de él. Lope está solo; mala suerte para los humanos, pero no para Lope, porque su ideal de representación del honor permanece intacto. Ahora Lope es lo absoluto, y en ese rol sabe quién está con él: los monos que invaden la balsa, es decir, nadie.

#### 6. La representación tecno-romántica del mito de Lope de Aguirre

El filósofo español José Luis Molinuevo ha hecho notar que el arte, la estética, la teoría social y la política están integrados. También afirma que la integración tiene lugar por medio de dos paradigmas, que se vinculan a través de la tecnología y de las representaciones tecnológicas del mundo. De acuerdo con Molinuevo, estos paradigmas son el “teconoilustrado” y el “tecnorromántico”. El primero es un proyecto a realizar, el segundo una convicción sentimental dominante. Comprender el mundo de la cibercultura significa verlos necesariamente juntos, pero intentar vivir en él de modo responsable implica no mantenerlos revueltos<sup>15</sup>. El proyecto tecnorromántico sustituye el eslogan ilustrado *sapere aude* por *sentire aude*. De esta forma, sería posible crear una nueva forma de pensamiento, el pensar en imágenes, que corresponde a una era tecnológica. El núcleo de la teoría de Molinuevo es que el proyecto tecnorromántico sobrevive en el teconoilustrado; los sentimientos y pensamientos son construidos de una nueva manera. Las imágenes (Molinuevo usa el término alemán *Bilder*) y no conceptos estarían en la base de pensamiento tecnológico. En otras palabras, la era

<sup>14</sup> El director dice que este sol nada tiene que ver con el sol que ilumina la balsa, pero es necesario para realzar la próxima escena (Herzog 1973, comentario del director, 88' 45").

<sup>15</sup> “El primero es un proyecto a realizar, el segundo una convicción sentimental dominante. Comprender el mundo de la cibercultura significa verlos necesariamente juntos, pero intentar vivir en él de modo responsable implica no mantenerlos revueltos” (Molinuevo 2003, p. 32).

tecnológica no es una en que se represente la realidad a través del pensamiento y de la racionalidad, sino por medio de los pensamientos-imágenes. El principal medio de los pensamientos-imágenes es el avisaje, la televisión comercial, a veces el arte y, por supuesto, una película como la que analizamos aquí.

*Aguirre, cólera de Dios*, puede ser la obra más mediática y “exitosa” relativa a Lope. Es parte de un sistema de imágenes (*Bilder*), cuyo significado no se encuentra en la reflexión política inmediata, sino en un mito que definiremos pronto. La sociedad tecnológica y el modo de representación tecnorromántico crean una buena base para el desarrollo de un mito. Es importante enfatizar que no hay contradicción entre los mitos y los medios tecnológicos por medio de los cuales se representan. Un mito, incluso histórico, puede sobrevivir y fortalecerse en el cine, en la televisión o en la radio. El contenido del mito de El Dorado puede alcanzar una expresión desarrollada en una sociedad tecnológica, en la cual es creado y mostrado mediante métodos tecnorrománticos.

El mito de El Dorado/Lope de Aguirre narra la búsqueda de la tierra del oro, pero por medio de ello, narra la difícil ontogénesis de un individuo que carece de toda restricción política y que se enfrenta a tierras ilimitadas. Como hemos mostrado en un estudio anterior (Neira et al. 2006), El Dorado es más que una tierra llena de oro; es el camino mítico que un individuo debe seguir, sin fallar y a cualquier precio, para convertirse en alguien libre de toda restricción, esto es, un individuo absoluto. Pudo haber sido otra persona que Lope, en otra tierra, incluso en un período histórico distinto, pero en cuanto a su significado estructural, hubiera sido el mismo mito. Este significado está basado en vínculos estructurales y funciones que deben ser constantes, y no en los elementos de la estructura. Basado en estas relaciones constantes, podrían haber sido narradas muchas anécdotas, como sucede en una decena de novelas, algunas obras de teatro, dos películas, un cómic y un poema acerca de Lope/El Dorado. Estas obras no narran los mismos acontecimientos, ni tampoco tienen lugar en el mismo momento histórico; sus personajes ni siquiera se comportan del mismo modo, pero el mito sigue siendo el mismo. Permítanos un ejemplo: ya hemos visto que en la película de Herzog, Inés de Atienza, gracias a su capacidad para prever el comportamiento, aconseja a Ursúa castigar a Lope, pero el Gobernador se niega a seguir el consejo porque minusvalora el peligro y le responde a su amada que Lope no se atreverá a rebelarse contra el Rey. A diferencia de lo que sucede en la película, en la *Jornada de Omagua y Dorado*, Vázquez y Alместo describen negativamente a Inés, acusándola de muchas de las dificultades que enfrentará la expedición, pues sostienen que Ursúa ha sido hechizado por ella. La representación de Inés hecha por la crónica y la representación hecha por el film son opuestas, pero en ambos, Inés parece tener un poder casi sobrenatural. Esa es su característica esencial, y no si es mostrada como un hada o como bruja.

### 7. Conclusión: lo sublime inquietante

La película *Aguirre, cólera de Dios*, puede ser considerada una representación tecnorromántica del mito del individuo absoluto en una tierra infinita. Lope es un personaje romántico e inquietante, que está motivado por un propósito heroico. Herzog representa a este personaje romántico de un modo romántico. El film produce emociones más que pensamientos. El mito del individuo puede tener un equivalente en otros países, con otras anécdotas, porque la lucha para convertirse en un individuo comienza en el mundo occidental durante el Renacimiento o antes, esto es, en la época en que el individuo comienza a existir como realidad política y social. Esta lucha no es representada en la película de modo racional, tampoco de una forma clásica, ni tampoco mediante la conciliación de las fuerzas opuestas de la sociedad, por un lado, y la persona singular, por el otro. El espectador es confrontado con una tierra y un personaje infinitos. Herzog escoge una forma sublime de representar un carácter sublime.

Usamos el concepto “sublime” inspirados en el uso kantiano de la palabra *Erhaben*. Kant define este concepto como algo que no puede ser representado y que inquieta a la conciencia contemplativa en la cual debe tener lugar el juicio estético (Kant, 1957, §27). Por ello, la película no puede ser considerada hermosa, sino sublime. Lo sublime sobrepasa el juicio estético y crea una perturbación debida a la imposibilidad de representarse el “todo absoluto” como algo dado. El estímulo que la película hace de las emociones inquietantes la coloca entre las representaciones románticas del mito, un romanticismo que se manifiesta tecnológicamente. Lope es el “todo absoluto”, que no puede ser pensado o percibido en su carácter absoluto y que solo puede ser expuesto en su naturaleza contradictoria. ¿Cuál es la contradicción? La aniquilación de sí mismo tratando de darle una base absoluta por medio del delirio, del incesto y de la fraternización con los monos (que al final invaden la balsa y son los únicos que “están con él”). En lugar de la contemplación serena de un episodio de la Conquista, el personaje de Lope molesta tanto a sus compañeros como al espectador en la representación de un mito moderno y tecnorromántico.

### Referencias bibliográficas

- Aguirre, Lope de (1561), *Letter from Lope de Aguirre, rebel, to King Philip of Spain, 1561*. Translation by Tom Holloway, Cornell University, from the version published in A. Arellano Moreno (org.), *Documentos para la Historia económica de Venezuela*. Caracas: Universidad Central, 1961.
- Ainsa, Fernando (1998), *De la edad de oro a El Dorado: génesis del discurso utópico americano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Concise Oxford Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Foucault, Michel (2003), *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1964), “Vorlesungen über die Aesthetik II”, en Hegel, *Sämtliche Werke*, vol. 13. Stuttgart-Bad Canstatt: Frommann.

- \_\_\_\_\_ (1973), *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Herzog, Werner (1973), *Aguirre, der Zorn Gottes*, versión en DVD, ArtHaus, Kinowelt Home Entertainment, Alemania
- Hobbes, Thomas (1958), *Leviathan*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1958.
- Kant, Immanuel (1957), “Kritik der Urteilskraft”, in Kant, *Werke*, Band V, Wiesbaden: Insel-Verlag (Parágrafos numerados según la edición B, Berlin, 1793).
- Lévi-Strauss, Claude (1968), “Estructura de los mitos”, en *Antropología estructural*, Buenos Aires: Eudeba.
- Mill, John Stuart (1972), *Utilitarianism; On Liberty; Representative Government*. Edited by H. B. Acton; London: J. M. Dent & Sons Ltd. (La obra *On Liberty* se publicó originalmente en 1859).
- Molinuevo, José Luis (2003), “Entre la tecnoilustración y el tecnoromanticismo”, en Hernández Sánchez, Domingo (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Neira, Hernán et al. (2006), “Lope de Aguirre: elementos para una teoría del mito”, *Estudios Filológicos*, N° 41. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*. Paris: 1985.
- Sartre, Jean-Paul (1980), *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1980 a), *Critique de la raison dialectique*. Paris: Gallimard.
- Saura, Carlos (1988), *El Dorado*. Compañía Iberoamericana de TV, Madrid. Guión, fotogramas, documentos e historia de mi película. Barcelona: Ed. Círculo de Lectores.
- Sender, Ramón J. (1977), “La aventura equinoccial de Lope de Aguirre”, en *Obra Completa*, Tomo II, Barcelona: Ed. Destino.
- Vásquez, Francisco y Pedrarias de Alместo (1986), *Jornada de Omagua y Dorado; Crónica de Lope de Aguirre*. Madrid: Miraguano Ediciones.