Prácticas de representación de lo exótico en "Aguirre, la ira de Dios" (1972): un análisis crítico a la mirada de Werner Herzog.

MAESTRÍA EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB

Bogotá, 2023.

***Prácticas de representación de lo exótico en "Aguirre, la ira de Dios" (1972): un análisis crítico a la mirada de Werner Herzog*.**

Proyecto de grado para obtener el título de Magíster en Estudios Artísticos

Carlos Eduardo Martín Quintero

Sandro Romero Rey

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB

Bogotá, 2023.

Con todo mi amor dedico esta tesis a Camila;
ella es mi luz, mi universo y mi vida.

Resumen

La presente investigación se refiere al tema de las prácticas de representación de lo exótico a la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) del director de cine Werner Herzog, a partir de un análisis crítico. Las características principales de la investigación están fundamentadas en el estudio de las nociones de "representación", "Otro", "exótico" y "mirada". Las cuales, fueron base para el desarrollo de un aparato teórico.

Para examinar este tema, se llevó a cabo un estudio de análisis cinematográfico de la película, a partir, de su narrativa interna, develando sus estructuras representacionales. Para esto, fue necesario identificar los campos reflexivos de los Estudios Culturales, Estudios Visuales y Estudios Artísticos por medio de referencias teóricas, prácticas y subcategorías como el lugar de enunciación, cine de conquista, estereotipo, paisaje exótico y violencia colonial.

La investigación se realizó con el interés de interpretar la mirada del director W. Herzog como un sistema de referencias, representaciones y discursos que le permitieron un origen al filme. Hubo un interés académico de profundizar las categorías propuestas y evidenciar la necesidad de analizar otros marcos de referencia, a partir de las herencias coloniales. De igual manera, la investigación surgió de un interés personal por hacer un estudio fílmico del director W. Herzog y de unas de sus obras más representativas, *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

La tesis está estructurada de la siguiente manera: en el capítulo uno se presentan las categorías como "lugar de enunciación", el "cine de conquista" y los "campos problémicos". En el segundo capítulo, se realizó un análisis teórico de las categorías propuestas. Y, finalmente,en el tercer capítulo se estudió la mirada de Herzog en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972); partiendo de categorías como la representación del "Otro", el paisaje de lo "exótico" y el personaje de Aguirre.

Palabras claves

Cine, Herzog, representación, otredad, mirada, exótico.

Abstract

This research deals with the theme of the practices of representation of the exotic in the film *Aguirre, la ira de Dios* (1972) by film director Werner Herzog, based on a critical analysis. The main characteristics of the research are based on the study of the notions of "representation", "other", "exotic" and "gaze". These were the basis for the development of a theoretical apparatus. To examine this theme, a study of cinematographic analysis of the film

was carried out, starting from its internal narrative, revealing its representational structures. For this, it was necessary to identify the reflective fields of Cultural Studies, Visual Studies and Artistic Studies through theoretical, practical and creative references of the project from the categories “representation”, “other”, “exotic” and “gaze” and subcategories such as the place of enunciation, cinema of conquest, stereotype, exotic landscape and colonial violence.

The research was carried out with the interest of interpreting director W. Herzog's gaze as a system of references, representations and discourses that allowed the film to originate. There was an academic interest in deepening the proposed categories and highlighting the need to analyze other frames of reference, starting from the colonial heritages. Likewise, the research arose from a personal interest in making a film study of director W. Herzog and one of his most representative works, Aguirre, la ira de Dios (1972).

The thesis is structured as follows: chapter one presents categories such as “place of enunciation”, “cinema of conquest” and “problem fields”. In the second chapter, a theoretical analysis of the proposed categories was carried out. And finally, in the third chapter we studied Herzog’s view of the film *Aguirre, la ira de Dios* (1972); starting from, categories such as the representation of the “Other”, the landscape of the “exotic” and the character of Aguirre.

Keywords

Cinema, Herzog, representation, otherness, gaze, exotic.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción. 8

CAPÍTULO 1. Hablar desde Latinoamérica: campos problémicos y el "Otro" en el cine de Conquista. 9
1.1 El lugar de enunciación latinoamericano y el rostro del "Otro". 9
1.1.1 Las representaciones del "Otro" en la Conquista. 13
1.2 Campos problémicos del trabajo de investigación en Latinoamérica. 15
1.2.1 Campo problemico de los Estudios Culturales. 15
1.2.2 Campo problemico de los Estudios Visuales. 18
1.2.3 Campo problemico de los Estudios Artísticos. 21
1.3 Imágenes e imaginarios en el cine de Conquista y el cine de Herzog: una perspectiva desde los Estudios Culturales. 24

CAPÍTULO 2. "Representación", "Otro" y "exótico" en la Conquista y la colonización. 36
2.1 "Representación": un conjunto de imágenes e ideas en la Conquista de América latina. 38
2.1.1 La "representación" para Foucault. 39
2.1.2 Hall y la "representación" en el proceso de Conquista del Nuevo Mundo. 41
2.2. El "Otro" en el contexto de la Conquista y la colonización: estereotipación y distorsiones desde las representaciones visuales en el cine. 46
2.2.1 El "Otro" y el estereotipo. 51
2.2.2 El "Otro" y el estereotipo en el cine. 56
2.3 Prácticas de "representación" de lo "exótico" y lo primitivo, bárbaro e incivilizado y el paisaje exótico en el mito del Dorado. 60
2.3.1 El paisaje "exótico" desde las geografías míticas, el mito del Dorado. 68
2.3.2 Los discursos narrativos desde el mito del Dorado. 73

CAPÍTULO 3. La mirada de Herzog y la representación del "Otro" en la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972): el paisaje "exótico". 76
3.1 Construcción de la "mirada" y representaciones visuales en el cine de Herzog: contexto del Nuevo Cine Alemán y el sujeto de la posguerra que habla de lo latinoamericano. 76
3.1.1 Los Estudios Visuales y la "Mirada". 78
3.1.2 La cultura Visual de Herzog y el Nuevo cine Alemán (NCA) 81

3.2 La representación del "Otro" en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972): los personajes representados/imaginados/creados-construidos mediante la "mirada" de Herzog. 93
3.2.1 El indígena expuesto: el "encuentro" con el "Otro". 97
3.2.2 Los indígenas fuera y dentro de la pantalla. 102
3.2.3 El indio Baltasar: una voz silenciada. 106
3.2.4 El esclavo Okello: el control del cuerpo del otro y "la piel del Otro". 108
3.2.5 Fray Gaspar de Carvajal: la voz de Dios. 111
3.2.6 Los soldados y su miedo a la selva. 113
3.2.7 Las mujeres: Inés de Atienza y el sentido común y Flores y la inocencia. 114
3.3 La selva como personaje: el paisaje "exótico" en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), el mito del Dorado y la relación del paisaje con lo sonoro. 117
3.3.1 La selva como personaje en la película *Aguirre y la ira de Dios* (1972) y el río. 120
3.3.2 La primera escena de la película *Aguirre y la ira de Dios* (1972) y la utopía de los colonos, el descenso a lo desconocido. 125
3.3.3 El mito del Dorado y su relación con el paisaje. 130
3.3.4 La relación del paisaje con lo sonoro en el filme *Aguirre y la ira de Dios* (1972) 132
3.4 Aguirre, el discurso de mitificación, fracaso y rebelión: el personaje histórico en la literatura y el cine de Herzog en Kinski. 134
3.4.1 El Aguirre histórico. 135
3.4.2 El Aguirre como personaje de la literatura. 138
3.4.3 El Aguirre de Herzog. 139
3.4.4 El Aguirre de Kinski. 142
3.4.5 La secuencia final del filme *Aguirre y la ira de Dios* (1972) y la destrucción de la ambición en Aguirre. 149

CONCLUSIONES 152
Lista de imágenes. 159
Lista de cuadros. 159
Filmografía. 159
Bibliografía. 162

Introducción

La investigación se plantea desde un inicio con el objetivo general de estudiar, desde una perspectiva crítica, las prácticas de representación del "Otro" en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y su relación con la mirada del director Werner Herzog. Esta es una forma de actualización de las narraciones y representaciones de la Conquista de América. Para ello, se usaron las nociones de "representación", "Otro", "mirada" y "exótico", las cuales constituyen un aparato teórico que permite aproximarse a la *mirada* del director W. Herzog.

La pregunta general de la investigación es: ¿Desde dónde se construyeron las prácticas de representaciones del "Otro" exótico en la película *Aguirre y la ira de Dios* (1972) y de qué manera la *mirada* del director W. Herzog constituye una actualización sobre las narraciones y representaciones de la conquista de América? Para responder ello, se traza como metodología un enfoque crítico. Por medio de dos momentos: un análisis visual de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y su narrativa interna por medio de las estructuras representacionales. Dando como resultado el estudio de la mirada histórica, antropológica, política y artística que se hace presente en Herzog.

Los resultados que se trazaron partieron de la idea, según la cual la *mirada* del director W. Herzog puede entenderse como un sistema de referencias, representaciones y discursos que le permitieron dar origen al filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Para ello, se realiza un trabajo de archivo, partiendo de fuentes de información como entrevistas, diarios de producción del director, películas y documentales.

La presente investigación tiene dos ejes de trabajo: uno disciplinar y otro histórico. Por un lado, el eje disciplinar, constituye un aparato teórico a partir de tres campos: Estudios Culturales, Estudios Visuales y Estudios Artísticos. Esto da como resultado el análisis fílmico y el diálogo entre autores por medio de las categorías planteadas. Para el estudio de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) se realiza un proceso de interpretación crítica, deconstruyendo los elementos del filme, mediante una aproximación a diversas teorías cinematográficas. Por otro lado, en el eje histórico de la investigación, se parte de la reflexión del lugar de enunciación latinoamericano, tomando en cuenta la consideración del ser latinoamericano y las representaciones que se han hecho sobre el "Otro" en los procesos de subalternización que se dieron en la Conquista.

CAPÍTULO 1. Hablar desde Latinoamérica: campos problémicos y el "Otro" en el cine de Conquista.

1.1 El lugar de enunciación latinoamericano y el rostro del "Otro".

Pensar en Latinoamérica conlleva a reflexionar como colectividad las realidades que conforman históricamente esta latitud. En palabras de Dussel[1], el ser latinoamericano tiene un pasado y un futuro. A propósito de esto, Dussel menciona que se deben distinguir tres significados equívocos del ser latinoamericano:

> O hablamos de los seres de o en Latinoamérica, es decir, de las tierras, de los océanos que nos limitan, de los cielos que nos cubren, de las riquezas que poseen nuestros suelos, de las razas de nuestros pueblos, en fin de todo aquello que objetiva, que muda y opacamente existe-en-sí, el ser bruto: las cosas. O hablamos de los hombres, y en particular de aquello que constituye al hombre en comunidad originariamente y que es su mundo, mundo intencional; y en este sentido podremos referirnos a las peculiaridades del mundo. Latinoamericano tan diverso del helénico, del asiático o aún del norteamericano. O hablamos del ser visualizado, descubierto, enmarcado dentro del horizonte y la originalidad del "mundo" latinoamericano; por cuanto el ser es visto desde Latinoamérica; necesariamente, de una manera propia. (1973, p. 25)

Por este motivo, se abordará, en primer lugar, el significado del ser latinoamericano y la pertinencia de la investigación desde Latinoamérica como lugar de origen de la misma. En segundo lugar, se realizará una aproximación a la pregunta: ¿Cuál es mi lugar enunciación? Análisis que se llevará a cabo desde la categoría locus de enunciación latinoamericano. Y, en tercer lugar, se realizará un acercamiento al tema, el encuentro del "Otro", a partir de las preguntas: ¿Cómo y desde dónde hemos sido representados los "Otros"?

A continuación, se abordará el significado del ser latinoamericano y su pertinencia desde el contexto latinoamericano en la investigación. Es fundamental tener en cuenta el contexto desde dónde se está hablando y las particularidades históricas, culturales y sociales del pueblo latinoamericano, a partir de sus realidades como lugar de origen de la investigación. Lo cual, da apertura a la siguiente pregunta: ¿Qué significa pensar desde Latinoamérica? Pregunta abordada

[1] En el libro, *América Latina: dependencia y liberación*, 1973.

por Bautista en el libro, *¿Qué significa pensar desde América Latina?* (2014), ante lo cual responde:

En este caso, ya no se trataría de pensarnos solamente, sino de pensarnos «desde nosotros mismos», o sea, desde «la realidad» llamada Latinoamérica. Pero no única y exclusivamente a nosotros, sino la realidad toda, pero, desde nosotros o, si no, desde la realidad que somos, desde la realidad que hemos producido, pero también desde la realidad que hemos heredado. (Bautista, 2014, p.83)

Así pues, el ser latinoamericano no solo está compuesto por el territorio o las personas que conforman la comunidad en relación con el mundo, o por su historia; aquello que lo compone en sí, es una experiencia que configura el ser histórico latinoamericano, es decir, una experiencia diferencial.

> Ser latinoamericano supone un proceso histórico-cultural determinado por un modelo ideal diferenciado, es decir, diverso, en tanto se afirma como pensamiento del no-ser de la totalidad capitalista. Situarse como diferente, como de la periferia, tiene como consecuencia política criticar. (Suárez, 2003, p. 154)

En palabras de Suárez en el texto *Hacia una enseñanza del locus de enunciación latonoaemricano* (2003), pensar desde Latinoamérica es situarse diferente, más allá de la modernidad, más allá de occidente; en la reflexión de las particularidades, a partir de la historia negada y excluida. Por consiguiente, en esta investigación se realizará una consideración no solo desde el horizonte histórico y cultural, sino desde donde hemos sido construidos, negados y excluidos los "Otros". Es por ello, que se parte de Latinoamérica como lugar de origen para pensar las realidades históricas diferenciadas a las de Occidente, con problemas, fenómenos y sujetos; lo cual, permite concebir las realidades que se han heredado y si es posible comprenderlas de una manera crítica. Esta investigación se orientará por medio de la siguiente afirmación que presenta Hall (2013): "La historia que nos contamos de nosotros mismos para saber quiénes somos" (p.353). En este sentido, nuestras experiencias históricas reflejan lo que somos como latinoamericanos.

En resumen, pensar en Latinoamérica significa concebir la colectividad y las realidades históricas que nos conforman; pues, lo que constituye Latinoamérica es una experiencia diferencial, más allá de la modernidad, más allá de occidente.

A continuación, se indagará el locus de enunciación latinoamericano, a modo de identificar las posibilidades de reflexión desde lo que significa pensar lo latinoamericano. Para ubicar la investigación, es menester responder la siguiente pregunta: ¿Cuál es mi lugar enunciación? A fin de definir el significado de pensar el lugar de origen y poder pensarse a sí

mismo, distinguiendo el espacio y el contexto de lo que significa ser latinoamericano, con esto en mente, remito la categoría locus de enunciación latinoamericano planteada por Bautista (2014), quien señala que:

> El pensar como pensar (no como mero razonamiento) siempre aparece «situado» o ubicado desde algún locus. Siempre empieza desde algo, o alguien, y, en la medida en que trasciende con el pensar los límites singulares o particulares, descubre que nada humano nos es ajeno, que aquello que le sucede a alguien en algún remoto lugar, nos «puede» pasar en algún momento a todos, y ello «puede» afectar a medio o largo plazo a la humanidad toda. (Bautista, 2014, p.84)

Por consiguiente, para Bautista (2014), el locus se presenta desde algo o alguien en la medida en que trasciende las particularidades y permite estudiar lo que sucede en un momento, en este caso, lo latinoamericano. En otras palabras, significa pensar el lugar de origen y la posibilidad de reflexionarse a sí mismo. Suárez (2003) menciona:

Para Bautista tal sentido se encuentra en la condición de posibilidad del pensar mismo. Ahora bien, ¿qué significa pensar que la vida es condición de posibilidad de pensar? O planteado de otro modo, ¿sería posible el pensar sin la vida? Estas preguntas obligan a cambiar la forma de tematización del pensar porque la realidad que las motivó ha cambiado y sus lugares de origen también. (p. 155)

Bautista se pregunta por las posibilidades de reflexionar, apertura que ayuda a considerar a América Latina desde el locus de enunciación. Bautista parte del significado de lo que llama "América Latina", enfocándose no solo en el espacio geográfico del cual se hace socialmente. Esas historias y presentes no solo validan la idea de 'América Latina', sino que nos obligan a asumir perspectivas críticas al respecto. Se trata de una tarea fértil a la cual estamos cada vez más acostumbrados, y que entre otras exigencias de método, implica no asumir la idea de 'América Latina' como si esta designará un espacio social homogéneo y geográficamente delimitado, sino asumirla como una imagen o representación que designa un espacio social pleno de diferencias, en constante transformación y sin límites espaciales precisos, en el cual, obviamente, no podría esperarse que emerja una suerte de pensamiento común. (Mato, 2003, p. 94)

Bautista (2014), asume la idea de "América Latina" como una representación desde un espacio social, por medio de la pregunta: ¿qué significa pensar desde América Latina?, y ¿cuál es el locus de enunciación latinoamericano? Ante lo cual menciona que algunos intelectuales como E. Dussel, W. Mignolo, S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel han hecho aportes

significativos al realizar una crítica desde el marco categorial de la modernidad capitalista-colonial.

De esta manera, Bautista señala que el locus de enunciación latinoamericano se presenta como categoría poscolonial porque se da desde un marco teórico que permite reflexionar y cuestionar la modernidad capitalista-colonial y, a la vez, criticar el modelo neoliberal para problematizar y criticar la racionalidad. Asimismo, Bautista menciona que el giro decolonial ha usado el locus de enunciación latinoamericano como crítica de la modernidad capitalista colonial, ya que plantea que es fundamental reflexionar la realidad latinoamericana como lugar de origen, dando lugar a dos concepciones.

> La primera es producir una concepción de economía, ética y política poscapitalista, comunitaria o transmoderna, cuyo horizonte teleológico permita elevar al plano de lo concreto las necesidades e intereses de las subjetividades políticas excluidas por la modernidad capitalista-colonial. En segundo sentido, y paralelamente, hay que producir un nuevo sistema categorial con conceptos y significaciones que hagan inteligible el proyecto en mención, con el fin de materializar en lo concreto toda significación "auténtica" que aparezca en el locus de enunciación latinoamericano. (Bautista, como se citó en Suárez, 2003, p. 154)

Para Bautista (2014), es primordial reflexionar el horizonte de Latinoamérica, más allá de la modernidad colonial, para que se permitan evidenciar las necesidades e intereses propios y producir nuevos sistemas de categorías y significados que ayuden a analizar de manera auténtica la realidad.

Por lo tanto, el lugar de enunciación de la investigación se ubica en reflexionar y pensar Latinoamérica. En palabras de Hall (2013), "Todos escribimos y hablamos desde un lugar y un momento determinados, desde una historia y una cultura específica. Lo que decimos siempre está "en contexto", posicionado" (p. 359). En ese sentido, el contexto posicionado de la investigación parte de la realidad conformada históricamente, en particular elde la Conquista y la colonización de América latina, presentados en la película, *Aguirre y la irade Dios* (1972).

En síntesis, el locus permite reflexionar el lugar de origen y la posibilidad de reflexionarse a sí mismo. Para ello, Bautista (2014) plantea el pensar en América Latina como una idea histórica. Así pues, se asume el locus de enunciación latinoamericano como categoría

poscolonial y menciona los aportes que han realizado algunos intelectuales quienes han hecho un estudio crítico desde la modernidad capitalista-colonial al modelo neoliberal y racionalista.

1.1.1 Las representaciones del "Otro" en la Conquista.

En la siguiente parte de este texto, se abordarán las representaciones que se han expuesto sobre el "Otro" y los imaginarios de lo latinoamericano, evidenciando el problema de la otredad en el contexto de la Conquista.

El rostro del "Otro" latinoamericano se encuentra enmarcado en un momento histórico particular, la Conquista y la colonización, a partir del encuentro de dos mundos. Lo cual, dio inicio a diferentes discursos que tiene como intención ordenar, clasificar y concebir al "Otro" como parte de la dominación y la construcción de la imagen del "Otro". Esto lleva a plantear lo siguiente, ¿qué representaciones del "Otro" se hicieron en el proceso de la Conquista y colonización y cuáles fueron los imaginarios y discursos que lo construyeron simbólicamente? Para ello, se examinarán algunos autores que exponen diversas miradas sobre el "Otro".

El problema de la otredad en la Conquista de América, se dio por una concepción errónea del "Otro" como diferente, distinto e inferior, configurando unas representaciones e imaginarios de su territorio como un lugar inestable. Esto se generó por causa de los discursos y de los relatos de los viajeros, quienes enfocaron su mirada en representaciones sobre América, lo cual dio lugar a una visión fantástica del Nuevo Mundo.

Presentes en los grabados de De Bry (1528-1598), quien influyó y exaltó el contexto legendario que se desarrolló en el descubrimiento de América, sus grabados fueron las primeras versiones ilustradas de las crónicas de indias, las cuales circularon en los imaginarios del Nuevo Mundo, mostrando una imagen exagerada de los "Otros", parcializada, distorsionada, selectiva y deformada. Asimismo, Autores como Todorov han investigado la representación del "Otro" en el contexto de la Conquista y la colonización, lo cual pone en evidencia en el "Otro" construcciones discursivas de la imagen del civilizado y del bárbaro.

Al analizar la construcción de la imagen del "Otro" se evidencian distintas imposturas que sustentan la idea de América como paraíso terrenal, así como la inferioridad del hombre americano entendido como salvaje o bestia. Idea abordada por Todorov en el libro, *La Conquista de América. El problema del otro* (2003), el cual menciona que el triunfo de la Conquista se dio por la adaptación y la improvisación de los conquistadores. Además, Sepúlveda en el texto,

Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios (1986) menciona a los "Otros" como:

> Hombres bárbaros, incultos e inhumanos, se niegan a admitir la dominación de los que son más prudentes, poderosos y perfectos que ellos; dominación que les traería grandísimas utilidades, siendo además cosa justa, por derecho natural, que la materia obedezca a la forma, el cuerpo al alma, el apetito a la razón. (p. 153)

Para Sepúlveda (1941), el "Otro" debe ser sometido por el europeo para que no se rompa la armonía establecida por la naturaleza misma. En De las Casas en el *Gran debate* entre Sepúlveda, asume la superioridad europea desde la concepción cristiana de los valores morales, cuya creencia era incorporar a los indígenas a la civilización española, en vez de ser esclavizados o destruidos, aceptando un etnocentrismo al no reconocer las diferencias.

La relación entre las construcciones simbólicas y la otredad se dio, por medio de las diferencias raciales, sexuales, sociales y étnicas, como aborda Cristoffanini en el texto, *La Representación de los Otros como estrategias de construcción simbólica* (2003), dando cuenta de un "Otro" parcializado, distorsionado y ultra simplificado. Las representaciones, positivas de los "Otros" han sido o son instrumentalizadas con fines utópicos. El cuerpo y la cultura de los "Otros" exóticos son utilizados para satisfacer necesidades sentidas, comercializarlos, deshistorizarlos, despolitizarlos y convertirlos en objeto.

Con el fin de comprender el problema de la otredad en la Conquista y la colonización, se realizaron representaciones e imaginarios del "Otro", a partir del discurso del salvaje e incivilizado, lo cual dio como consecuencia una visión fantástica del Nuevo Mundo.

De igual modo, se presentaron en el proceso de colonización debates con los cuales se pretendía incluir al "Otro" a la civilización, en De las Casas y Sepúlveda, desde la concepción cristiana de los valores morales. No obstante, Todorov hace un esfuerzo por comprender cuáles fueron las construcciones discursivas desde la concepción civilización —barbarie.

En resumen, en este apartado se pretendió abordar al "Otro" en el contexto de la Conquista y la colonización, dando cuenta de unas maneras de comprender dicho fenómeno y sus orígenes. Por medio de diversas posturas que lograron exhibir construcciones discursivas imaginarias y de la imagen que fueron depositadas en el "Otro". Así mismo, se logró dar un panorama cercano al contexto de la historia de la película, *Aguirre y la ira de Dios* (1972) en donde se lleva a cabo una expedición que parte del mito del Dorado. De igual manera, en esta película están presentes esos "Otros" encarnados en los personajes: el indígena, el afrodescendiente y por supuesto el conquistador, quien lleva a cabo un proceso de colonización y evangelización. Tema que se ampliará con mayor detalle en el capítulo dos de esta

investigación y en el capítulo tres se abordarán los personajes de la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

1.2 Campos problémicos del trabajo de investigación en Latinoamérica.

1.2. 1. Campo problemático de los Estudios Culturales.

La presente investigación, parte del campo problemático de los Estudios Culturales desde las categorías de "representación", "Otro" y "exótico" y su aproximación de este fenómeno como base. Debate que se ha ido actualizando, bajo la comprensión de las relaciones simbólicas y las tecnologías visuales de la representación de lo "exótico". Para ello es fundamental, en primera instancia, definir qué son los Estudios Culturales y desde dónde ubicar esta investigación en los Estudios Culturales latinoamericanos. Teniendo en cuenta, los autores que se abordan y sus planteamientos, de igual manera, plantear la relación que tienen los Estudios Culturales y el cine, desde las representaciones cinematográficas que realiza el director Werner Herzog en la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

Ahora bien, los Estudios Culturales surgen de múltiples discursos y diversos campos inter y transdisciplinarios, en el texto, *Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder* (2003), Mato menciona que los Estudios Culturales son:

> Pienso que una manera posible de definirlos sintéticamente es diciendo que esta etiqueta se aplica a un campo sumamente heterogéneo de prácticas académicas e intelectuales (y especialmente a aquéllas) cuya retórica enfatiza su carácter no-disciplinario, inter o transdisciplinario según los casos; que estudian e intervienen (o al menos que valoran la intervención) en asuntos de cultura y poder, o de cultura y política, o en lo político de lo cultural y en lo cultural de lo político, y que se reconocen contextualmente (véase ej. Burgin, 1990; Grossberg, 1993; Nelson, Treichler y Grossberg, 1992; Storey, 1996; Turner, 1992). (p. 85)

Mato (2003) enfatiza que los Estudios Culturales se dan desde prácticas académicas intelectuales, necesariamente no disciplinarias o inter y transdisciplinarias. Por su parte, para Hall (2013), los Estudios Culturales tiene múltiples discursos y diferentes historias, en otras palabras, "Son -todo -un- conjunto- de -formaciones;- tienen- sus -propias- coyunturas y momentos diferentes en el pasado" (p. 52). Szurmuk y Mckee en el libro, *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos* (2009) se refieren a los Estudios Culturales como un

abanico de metodologías interdisciplinarias de investigación. Ellos realizan un diccionario acerca de los Estudios Culturales latinoamericanos, desde una postura interdisciplinar y multifacética de la cultura latinoamericana. Además, mencionan que el origen de los Estudios Culturales latinoamericanos es múltiple, ya que "su formación se puede pensar como un proceso de retroalimentación constante entre diferentes grupos de la sociedad civil, modos culturales populares, instituciones culturales, estados nacionales, corrientes de pensamiento internacionales y continentales" (Szurmuk, Mckee, 2009, p.12).

Para Szurmuk y Mckee (2009), los Estudios Culturales y su formación, tienen distintos orígenes y actores sociales. Para ello, ubican en el desarrollo de los Estudios Culturales latinoamericanos cuatro momentos:

> La tradición ensayística latinoamericana de los siglos XIX y XX;
>
> La recepción de los textos de la Escuela de Frankfurt, del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham y los del posestructuralismo francés; La relación horizontal (sur-sur) con desarrollos intelectuales y proyectos académicos de otras áreas geográficas como los estudios del subalterno y el poscolonialismo; El desarrollo de una agenda de investigación en estudios culturales latinoamericanos en Estados Unidos —esta agenda de investigación está relacionada con movimientos sociales de políticas de identidad: feminismo, movimientos chicano y afroamericano, militancia gay y con su importante papel en la incorporación de teoría crítica multidisciplinaria y en su cuestionamiento de cánones y epistemologías—. (Szurmuk y Mckee, 2009, p.12)

En ese sentido, cada uno de los cuatro momentos contiene distintos actores y orígenes de diversas latitudes. En particular, existen dos momentos que se relacionan de una manera más profunda con el presente estudio, ya que, los autores y sus investigaciones están ancladas en las reflexiones y categorías como "representación", "Otro" y "exótico" que se desarrollan en Latinoamérica. El primer momento proviene de la escuela de Frankfurt y del centro de Cultural Contemporáneo de Birmingham y los del posestructuralismo francés, con los intelectuales Stuart Hall (1997) y Edward Said (1997).

Ante ello, vale la pena mencionar que Hall hacía parte del centro de Cultural Contemporáneo de Birmingham y era una de las voces más prolíficas de la izquierda británica; se concentró en cuestiones de raza, sexualidad, identidad y medios masivos, aportando a los jóvenes artistas y cineastas en los años sesenta. En ese sentido, Hall, brinda una gran contribución, "este último tendrá una influencia fundamental en el trabajo sobre raza, identidad

y los medios masivos en los estudios culturales latinoamericanos" (Szurmuk, Mckee, 2009, p.15).

En otro orden, se encuentra el trabajo de Edward Said quien participó en los Estudios Culturales desde el poscolonialismo y los Estudios Subalternos. En el libro *Orientalismo* (1997) muestra la creación de discursos de diferentes registros como lo son los literarios, políticos y filosóficos, "Que funcionan de manera interdependiente para crear al Oriente como una unidad discursiva, inteligible que, a la vez, funge como espejo que refleja una Europa racional y triunfante" (Szurmuk, Mckee, 2009, p.16).

Desde los Estudios Subalternos se han cuestionado los discursos hegemónicos que han articulado una práctica representacional apropiándose del "Otro" como objeto de representación, por medio de la pregunta: ¿quién tiene el derecho de hablar por otros y hasta dónde se puede representar? El segundo momento con el que se relaciona es el que tiene origen con el desarrollo intelectual y proyectos académicos de otras áreas geográficas como los Estudios del Subalterno y el poscolonialismo aferrado al pensamiento latinoamericano. Entre los intelectuales más destacados se encuentran Fanon, Césaire, Dussel, entre otros.

En el caso de las publicaciones de las obras de Fanon, nacido en una colonia francesa en la isla de Martinica, llevó a cabo un diálogo intelectual sobre los efectos de la colonización. En este orden de ideas, Fanon ha tenido una gran repercusión en América Latina, por medio de algunos libros los que se presentan, a continuación:

> *Pieles negras, máscaras blancas* (1952) es un incisivo estudio sobre los efectos psicológicos de la colonización basado en su experiencia como psicoanalista. En *Los condenados de la tierra*, publicado en 1961 en París con introducción de Jean Paul Sartre, Fanon presenta al racismo como una forma de subyugación de occidente a la que el colonizado sólo puede responder de manera violenta. Estos dos libros funcionaron como manifiestos a la vez que como textos teóricos para una generación de intelectuales que vivió lo político y lo intelectual como indivisible. (Szurmuk, Mckee, 2009, p.16)

De igual modo, Michel Foucault aportó en el estudio de la representación, no como acto lingüístico, sino como análisis discursivo, en tanto que el discurso sería una manera de representar el conocimiento con relación a un tema y un momento histórico.

Desde una perspectiva amplia, y sin detallar en las diferencias que subyacen en las prácticas académicas de los intelectuales afiliados a los estudios culturales, la representación es estudiada tanto en sus modos de representación (entiéndase el o los sujetos productores de la representación, las formas y marcos teóricos en los cuales se inscriben, las opciones estéticas e

ideológicas que subyacen tras el acto de representar), sus prácticas y sistemas representacionales. (Victoriano, Darrigrandi, 2009, p. 252)

Ahora bien, vale la pena abordar cómo se presentan los Estudios Culturales en el cine, ya que en estos se incluyen textos visuales, musicales, auditivos y corporales en espacios no cerrados por fronteras disciplinarias. Victoriano y Darrigrandi, en el libro, *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos* (2009), define la categoría de "representación", señalando que la representación cinematográfica es el resultado de convenciones específicas de un determinado tiempo y lugar y, a su vez, se encuentra relacionada con una ideología, en el sentido de que se posiciona el sujeto en la trama discursiva.

Como en la literatura y el teatro, la representación cinematográfica también responde a ciertos géneros o escuelas en particular, por ejemplo, el melodrama, que se caracteriza por inducir la emotividad del espectador por medio del uso narrativo del primer plano. (p. 251)

Lo mencionado por los autores permite realizar reflexiones sobre la representación cinematográfica de Werner Herzog en el film, *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Asumiendo la película como un producto cultural, es posible preguntarse: ¿desde dónde se posiciona y habla Herzog? ¿Qué representaciones realiza Herzog sobre el "Otro" desde la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972), teniendo en cuenta las opciones estéticas e históricas? [2]

1.2. 2 Campo problémico de los Estudios Visuales.

El segundo campo problémico son los Estudios Visuales y la categoría *mirada*. Para ello, se abordará el concepto de régimen escópico y los modos de ver, relacionado con las prácticas de representación sobre el "Otro" exótico, lo cual ayuda a evidenciar la "mirada" de Herzog y los personajes del filme.

Según León, en su texto *Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales* (2015), los Estudios Visuales revelan que la imagen es una construcción producida por una determinada historicidad, sujeta a relaciones económicas y sociales, sometida a redes de poder y deseo. En ese sentido, la noción de visualidad determina una variedad de régimen discursivo.

[2] Estas preguntas serán abordadas en el tercer capítulo. Desde la mirada de Herzog y las representaciones del "Otro" en el contexto del Nuevo Cine Alemán.

> La construcción de un horizonte de sentido dentro del cual se articula todo hecho visible a partir de la configuración de una nueva topología imaginaria, dentro de la cualse insertan el orden de lo visual y las posibilidades de la mirada. (León, 2015, p. 41)

En consecuencia, el estudio de la visualidad se constituye entre la particularidad de la imagen desde su materialidad y sustancia con problemas políticos, sociales y culturales de la realidad discursiva. "Gracias a esta interrelación se torna comprensible la producción de significación, organizada en la materialidad de la imagen, las relaciones de poder, las políticas de la representación y vinculada a la producción de subjetividades". (León, 2015, p. 41)

Martin Jay (1997), como se citó en Jiménez (2017) señala que el enfoque de los Estudios Visuales buscan destacar el interés del poder de las imágenes en cuanto a las configuraciones discursivas que forman, es decir, indagan: "relaciones internas de dominación y resistencia, y su relación externa con el espectador y el mundo. (Jiménez, 2017, p.11). Así, para Jiménez (2017), los Estudios Visuales abordan las culturas visuales de la modernidad desde las siguientes consideraciones:

Toman por objeto los artefactos, las tecnologías y las instituciones de la representación visual como arenas constitutivas de negociación e intercambio; rechazan los límites convencionales entre diversos medios visuales y la clasificación por género, enfatizando, en cambio, los encuentros cotidianos entre sujetos que ven y objetos que son vistos, encuentros que normalmente tienen lugar fuera de las instituciones formales del ver. (p.10)

Por consiguiente, en esta investigación se realizará una aproximación a los Estudios Visuales desde el interés de indagar el cine, la "mirada" y la representación visual que realiza Herzog en la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Y cómo Herzog representa al "Otro" desde el contexto de la Conquista. De esta forma, surge la pregunta: ¿cuáles son las maneras de ver de Herzog y cuál es su formación visual como sujeto de posguerra y qué factores históricos y culturales determinan su manera de ver?[3].

Jiménez (2017) menciona que los Estudios de la Cultura Visual reconocen que la manera de ver no es una capacidad "natural" de percepción, ni un ejercicio "neutro" para obtener información visual del mundo que nos rodea.

Lo que vemos y cómo lo vemos está determinado por los valores culturales de una sociedad, las correlaciones de poder que permiten la visualización de ciertas imágenes sobre otras, y los medios materiales de producción y circulación de estas imágenes. (Jiménez, 2017, p.11)

[3] Tema que será abordado en el tercer capítulo.

Ahora bien, la visión y sus actos particulares de ver son determinados por la visualidad, entendida como la formación visual dominante de una época dada, los medios y la circulación de las imágenes. Según Brea (2003), "no se puede hablar de la vista como un acto de percepción libre de factores culturales, sino que existen varias "maneras de ver" o regímenes visuales que determinan a quién se le permite ver bajo ciertas circunstancias" (p. 9). Todo ver es, en esencia, el resultado de una construcción cultural.

Los actos de ver para Brea (2005) son:

> El amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibirlas..., y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva. (p.9)

Ante esta consideración, se percibe la gran importancia de los actos del ver y la visualidad como práctica política y cultural. Así pues, los "modos del ver" son legitimados por discursos autorizantes. En otras palabras, "el ver y el mirar son actos complejos, culturales y políticamente construidos, por lo tanto, lo que conocemos y vemos en estos actos está marcado por nuestra pertenencia y participación en un régimen escópico" (Moreno, 2017, p. 49)

En ese sentido, los regímenes escópicos están basados en la tecnología de producción y reproducción visual que domina su tiempo, por lo que sus acuerdos condicionan los "actos de ver" de un momento particular. Por lo tanto, "el régimen escópico puede cambiar en forma decisiva si en su continuidad histórica se produce un salto o corte crucial, desarrollándose nuevas condiciones para los procesos específicos que venían llevándose a cabo de cierta manera" (Moreno, 2017, p.50). Según Brea (2005), un régimen escópico no podría considerarse universal, en tanto, puede suceder al mismo tiempo con otros, de acuerdo a las circunstancias políticas, culturales, económicas, etc., de hecho, se determina por las formas y convivencia de la organización del sujeto en un contexto particular.

Martín Jay (2008), como se citó en Moreno, (2017), señala:

> Que no es posible pensar en bloques homogéneos de visualidad, por lo que en una misma época pueden convivir al mismo tiempo varios regímenes escópicos. El autor propone también el concepto de cultura y subculturas visuales, con diferentes jerarquías y valoraciones al interior de un mismo régimen escópico. (Moreno, 2017, p.50)

A saber, la definición del régimen escópico se asocia a lo visual, al disciplinamiento y al control, es decir, lo visual lleva a un régimen discursivo.

De este modo, el concepto de régimen escópico guardaría relación con la idea de un paradigma dominante para lo visual, pero su definición trae implícita también una importante carga relacionada con el poder, el control y la dominación, pues no debemos olvidar que estos han sido posibles históricamente a través de los discursos, incluidos por supuesto, los visuales. Desde esta perspectiva, las prácticas discursivas de la visualidad funcionan como dispositivos de poder. (Moreno, 2017, p.50)

En resumen, el régimen escópico permite evidenciar las relaciones entre pensamiento e imagen, visualidad y poder. De este modo, los Estudios Visuales parten de una emergencia de analizar el campo de la cultura visual, sobre las imágenes que constituyen los sujetos que ven.

De lo anterior, se concluye que el interés de esta investigación es develar la mirada de Herzog, ya que, se constituye como un sujeto que ve y que está inmerso en unos contextos culturales y sociales que determinan sus modos de ver. Para ello, es importante evidenciar la relación que tienen los Estudios Visuales y el cine, en tanto dispositivo o artefacto. Así pues, "los Estudios Visuales implican, entonces, la reconsideración de una gama más amplia de artefactos y prácticas visuales tales como el cine, la televisión, la fotografía, la pintura, el performance, las imágenes digitales, etcétera" (Jiménez, 2017, p.10).

Según Jiménez (2017), el cine puede ser entendido como práctica visual o dispositivo de la visualidad. Ya que el cine incluye unos discursos que es necesario revelar. En ese sentido, "los Estudios Visuales intentan restablecer otros acercamientos a la imagen, involucrando percepciones, efectos sociales, artefactos y demás dispositivos que nos permitan anclar sentidos amplios y abarcativos" (Lucero, 2017, p. 13). Por consiguiente, se analiza la práctica visual no solo como relación a lo estético, sino como una manera de percibir la realidad.

1.2.3 Campo problemico de los Estudios Artísticos.

El último campo problémico, donde se ubica la presente investigación son los Estudios Artísticos. Para ello se aborda el texto de González. C, *Construir conocimiento desde los Estudios Artísticos, algunas propuestas decoloniales* (2022), González presenta el campo de los Estudios Artísticos como un conocimiento que supera la organización disciplinar, es decir, un conocimiento situado en la historia y un lugar que ocupamos en el mundo. Así pues, "podríamos afirmar, poniendo en diálogo a Dussel con Kusch (2000), que la apuesta de los Estudios Artísticos es la de crear, conociendo y de conocer siendo" (González, 2022).

González (2022) plantea la siguiente pregunta orientadora: ¿cuáles son las características del conocimiento que es posible realizar en el campo de los Estudios Artísticos? Ante ello,

define tres ejes, el primero de ellos es el eje disciplinar como punto de partida para organizar el conocimiento sobre lo social, a partir del diálogo.

> Retomando algunos elementos de sus aparatos teóricos y metodológicos, pero sopesándolos desde una postura que dé primacía a los fenómenos de la realidad que buscan ser comprendidos-representados significados y no a los marcos de interpretación de la sociología, la antropología, la economía, entre otros. (González, 2022)

En ese sentido, el presente estudio aborda el eje disciplinar, desde un aparato teórico que parte de distintas disciplinas como lo son los Estudios Culturales, Estudios Visuales, Estudios Artísticos y el análisis fílmico, que estarán en diálogo permanente con autores que abordan las categorías de "representación", "Otro", "exótico", enfocándose en la "mirada" del director Werner Herzog. Esto por medio de un sistema de referencias, representaciones y discursos que permiten un origen histórico, antropológico, político y artístico de la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Desde un proceso de interpretación crítica de la imagen tiempo, la película en sí misma, deconstruyendo los elementos constituyentes del film, mediante una aproximación a diversas teorías cinematográficas. Y, como propone González (2022), el eje histórico, desde una postura que demanda otra lectura de la historia.

> Que no solo busca conocer sino transformar en este caso los procesos estéticos y artísticos, los cuales han sido dominados por concepciones que subalternizar nuestras formas particulares de ser y sentir. Se trata entonces de conocer-crear en la historia, en nuestra historia. (González, 2022)

Así pues, en la investigación se ubica el eje histórico desde la reflexión y punto de partida en el conocer la historia. Dicho esto, la investigación aborda el lugar de enunciación latinoamericano, por medio de la reflexión del ser latinoamericano y las representaciones que se han realizado sobre el "Otro", en los procesos de subalternización que se dieron en la Conquista.

Seguidamente, la reflexión de que el conocimiento propio de los Estudios Artísticos debe: "entenderse en el marco de todas las relaciones que establecemos no solo con otros humanos y sus instituciones, sino con las materialidades, la naturaleza, las otras especies, y con todo lo que mueve (no necesariamente que se mueve) en el mundo" (González, 2022).

Se trata de conocer las realidades vivas y móviles desde la creación- conocimiento. De esta manera, el *Documento Maestro para la renovación del registro calificado* (2016) de la Maestría en Estudios Artísticos plantea que los Estudios Artísticos son una respuesta de la

demanda de los ámbitos académicos, profesional y social, por medio del diálogo entre instituciones académicas y no académicas.

> La denominación de Estudios Artísticos responde a las circunstancias actuales de las prácticas artísticas y culturales en las que el debilitamiento de las fronteras disciplinares y de las jerarquías epistémicas sobre las que se cimentó la modernidad eurocéntrica han provocado la emergencia de prácticas que rechazan los binarismos y exclusiones entre arte y cultura, sensibilidad y racionalidad, subjetividad y objetividad, conocimiento científico y saber popular, entre otras. (Castro-Gómez, 2007)

Los Estudios Artísticos responden a las circunstancias artísticas y culturales y constituyen su lugar de enunciación desde el pensamiento latinoamericano. Los Estudios Artísticos se han agenciado desde posturas críticas en relación con las tendencias eurocéntricas dominantes, la Maestría en Estudios Artísticos parte de una crítica a los discursos y partición epistemológica producida por las ciencias sociales y naturales.

Situaciones que han terminado por establecer regímenes de dominación que desestiman todas aquellas producciones que "no tienen el nivel" de la cultura occidental y las designa como folclóricas, exóticas o artesanales, debido a que no tienen la estructura formal que es propia de las obras arte y de la cultura moderno- occidentales. (Lambuley, 2009, p. 47 citado en Proyecto Doctorado Estudios Artísticos).

La presente investigación se encuentra inscrita en la Maestría de Estudios Artísticos desde la línea de Estudios Culturales como un espacio de las artes.

Esta línea es un espacio para discusiones, indagaciones e investigaciones relevantes, sobre y desde la producción, distribución, recepción, apropiación de artefactos, prácticas artísticas y culturales en un mundo atravesado por tensiones entre las tradiciones académicas y las tradiciones locales ancestrales y las luchas por el poder, la significación y el control de los cuerpos en los diferentes campos de lo social y de lo cultural. (Documento Maestro para la renovación del registro calificado, 2016)

En ese sentido, la investigación busca realizar un ejercicio de indagación desde una perspectiva crítica de las prácticas de representación del "Otro" exótico de la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972), y su relación con la "mirada" del director W. Herzog como forma de actualización de las narraciones y representaciones de la Conquista de América. Así pues, se espera que se articule en la línea de Estudios Culturales como propuesta investigativa.

De este modo, los Estudios Artísticos "indagan, analizan y cuestionan las categorías y dispositivos" (Documento Maestro para la renovación del registro calificado, 2016). A partir de, una serie de imaginarios que se han depositado en el "Otro" durante el proceso de Conquista,

develando un dispositivo de poder que "construyen y reconstruyen sus propios imaginarios para proyectar modos de estar, ser y habitar" (Documento Maestro para la renovación del registro calificado, 2016). De igual manera, la investigación retoma reflexiones sobre los Estudios Culturales latinoamericanos, desde el locus de enunciación y el pensar Latinoamericano.

1.3 Imágenes e imaginarios en el cine de Conquista desde el cine de Herzog: una perspectiva desde los Estudios Culturales.

Se planea abordar, a continuación, el siguiente tema: las imágenes y los imaginarios en el cine, esto a partir de la pregunta: ¿cómo han sido representados los latinoamericanos desde el cine? Para ello, se realizará una aproximación al trabajo de Ella Shohat y Robert Stam en sus libros, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (2002), *Despensando el eurocentrismo. Multiculturalismo y los media* (1994). Y la obra de Stam, R. *Teoría del cine* (2000). Acto seguido, se llevará a cabo un análisis de la categoría del cine de conquista, explorando las películas que han retratado la Conquista y la colonización de América Latina. Por último, se desarrollará un apartado donde se mencionará la experiencia, en particular, con el cine de Herzog y el porqué de la elección de la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

Se propone abordar el trabajo de Ella Shohat y Robert Stam a partir de las obras antes mencionadas, debido a que ellos exponen, desde los Estudios Culturales, el cine por medio de un ejercicio de interpretación fílmica, tomando las categorías de identidad, raza y otredad en los productos de Hollywood. Estos textos permiten ubicar teorías como el eurocentrismo y el multiculturalismo. El objetivo de este apartado es evidenciar investigaciones que han hecho un ejercicio cercano al de esta investigación con diversos matices, abordando la "representación", el "Otro" y lo "exótico" en las películas de Hollywood.

Stam en el texto, *Teoría del cine* (2000) habla de la relación de los Estudios Culturales con el cine, para ello menciona que:

> Si la semiótica del cine se interesaba por códigos específicamente cinematográficos tales como el sonido, el movimiento que se dio a conocer con el nombre de *cultural studies* pretendía situar a medios como el cine en un contexto histórico y cultural más amplio. (Stam 2000, p. 258)

Así pues, los Estudios Culturales iniciaron la posibilidad de abordar contextos históricos y culturales que se fueron expandiendo en el mundo anglosajón y, luego, se extendieron por Europa y Latinoamérica. Para Stam (2000), los Estudios Culturales crearon nuevas posibilidades de interpretación, "Los estudios culturales tratan de abrir espacios para las voces

marginadas y las comunidades estigmatizadas, participando en lo que Cornel West posteriormente denominaría la política cultural de la diferencia" (Stam, 2000, p. 261).

En Latinoamérica se han depositado unos imaginarios e imágenes en el "Otro" que han sido construidas por occidente. Existe un conjunto de películas hechas desde Hollywood y otras producciones que hablan de Latinoamérica, en donde se presenta la naturaleza como paraíso exótico y lugar de fantasía, como lugar en donde habitan salvajes e incivilizados.

El objetivo de Shohat y Stam, es multiculturalizar los Estudios Culturales, explorando el debate contemporáneo que examina los estereotipos en la hibridación poscolonial, en su libro, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (2002), ellos exponen una crítica del eurocentrismo y del multiculturalismo, desde las categorías de identidad y raza sobre el discurso poscolonial, situando la cultura popular en el debate de lo posmoderno y los medios de comunicación, polemizando el papel que desempeñan al modelar las comunidades.

En el libro se analizan los productos de Hollywood y los medios de comunicación de masa, abarcando distintas disciplinas como la literatura, el cine y la antropología, situando a los Estudios Culturales en el marco de lo multicultural desde los estereotipos.

De igual manera, en el texto *Despensando el eurocentrismo. Multiculturalismo y los media* (1994) de Ella Shohat y Robert Stam, se aborda el tema del eurocentrismo desde una discusión teórica e histórica acerca de los media, a partir de la pregunta, ¿qué estrategias narrativas y cinematográficas han privilegiado las perspectivas eurocéntricas y cómo han sido interrogadas esas perspectivas?

> Despensando el eurocentrismo, no toma una actitud hostil monolítica hacia los media dominantes. No tomamos a Hollywood como blanco de ataque como cualquier praxis cultural, Hollywood es lugar de tensiones y contradicciones y tampoco vemos a la vanguardia como un refugio que nos protege del eurocentrismo. (Shohat y Stam, 1994, p. 6)

Shohat y Stam, no solo examinan las películas hollywoodenses, también analizan películas de vanguardia realizadas en otras latitudes, como lo es el film, *Aguirre, la ira de Dios* (1972) [4]. Focalizando su mirada en películas en donde se evidencia el multiculturalismo, explorando filmes que incluyen críticas de Hollywood, como lo son "Las películas del Tercer Mundo y las minoritarias, los videos de música de rap, la vanguardia politizada, los

[4] De la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972) Shohat y Stam realizan una breve reseña e interpretación, sobre la existencia de los indios sin rostro y los conquistadores, enfocándose en el personaje de Aguirre y su representación casi hitleriano que habla de las raíces psicológicas de la Conquista en la colonia, por otro lado, mencionan personajes como el indio Baltasar y el esclavo negro.

documentales didácticos, y las grabaciones no profesionales y militantes de activistas comunitarios" (Shohat y Stam, 1994, p. 7).

Shohat y Stam exploran la cultura popular audiovisual a lo largo de un amplio espectro que incluyen películas sobre la Conquista y la colonización, analizando las prácticas culturales, dando ejemplos textuales que poseen un valor metodológico, teorético y político. Lo hacen desde la historia discursiva, en el análisis de texto, por medio de un ensayo especulativo con exploración crítica, evidenciando las constituciones discursivas del eurocentrismo en el cine.

En el libro, *Despensando el eurocentrismo. Multiculturalismo y los media* (1994), Shohat y Stam realizan una exploración del cine desde los Estudios Culturales, acerca de la diversidad de disciplinas, texto y discursos. A propósito, Shohat y Stam (1994) mencionan sobre el texto que: "Como una disciplina híbrida, el libro desarrolla una metodología sincrética, a veces caníbal" (p. 7).

Del texto, hay dos capítulos que hacen hincapié en los discursos colonial y en el discurso eurocéntrico. El primer capítulo es *Formaciones del discurso colonialista,* en donde se examina la naturaleza y el origen del discurso colonial, enfocándose en las películas sobre Colón y los conquistadores. Y, el cuarto capítulo titulado *Tropos del imperio,* en donde Shohat y Stam se concentran en él tropos imperial dentro de los discursos de imperio.

Sugerimos que el discurso eurocéntrico a menudo opera a través de metáforas, tropos y figuras como la animalización, infantilización, y otras más. Aquí focalizamos específicamente la materialización en el cuerpo de tropos sexuados y erotizados de las tierras vírgenes y continentes "oscuros", o territorios "velados y harems imaginarios y fantasías de rapto y rescate. Estos tropos enclavados, sostenemos, transmiten actitudes etnocéntricas hacia la tierra, la ecología, y las culturas no-europeas, y ejercitan una efectividad mundial a través de discursos institucionales tales como los de la arqueología y el psicoanálisis. (Shohat y Stam, 1994, p. 8)

Ante ello, Shohat y Stam realizan un gran aporte al analizar el discurso eurocéntrico y sus maneras de operar en el cine, desde la categoría "tropos", develando reflexiones; por ejemplo, cómo en el "Otro" se enclava un tropo sexuado de erotización de la geografía en América latina. Lo cual, ha generado una mirada eurocéntrica del Nuevo Mundo con grandes consecuencias sobre algunas disciplinas como la arqueología y el psicoanálisis.

En síntesis, Shohat y Stam, en sus investigaciones, han logrado hacer un ejercicio que ha permitido situar los Estudios Culturales desde el cine, tomando como punto las categorías de identidad, raza y otredad. Por medio del marco de análisis del eurocentrismo y el multiculturalismo, examinando una serie de filmes sobre la Conquista y la colonización. Lo

cual, brinda una apertura al análisis del cine de Conquista en donde se establecen representaciones sobre el "Otro".

A continuación, se abordará la categoría del cine de Conquista, explorando las películas que han retratado la Conquista y la colonización de América Latina, teniendo en cuenta la pregunta: ¿qué películas han retratado la conquista y la colonización de Latinoamérica? Para ello, se abordará el trabajo de Carlos López, en el texto *Lo exótico en el cine sobre la conquista de América* (2010), quien hace una investigación sobre un conjunto de películas que narran la Conquista en América.

Por la misma línea, se encuentra el texto *Imágenes Cambiantes, Descubrimiento, Conquista y colonización de la América hispana* (1996) de Luis Plazaloa. En este texto, se hace un ejercicio de clasificación de las producciones fílmicas de manera distintiva, teniendo en cuenta la procedencia de los films, desde las miradas de Hollywood, de América Latina, Iberoamérica y Europa, logrando identificar las representaciones sobre el "Otro".

Para finalizar, se presentará la tesis doctoral de Rocío Ruiz, titulada *Descubridores, conquistadores e indígenas en América en el cine. Vicios y virtudes de la plasmación fílmica* (2021), quien realiza un ejercicio de análisis de filmes teniendo en cuenta los personajes reunidos en tres bloques, el primero de ellos analiza la figura de Cristóbal Colón, el segundo está compuesto por la figura del conquistador y en el tercero se encuentran las películas que exponen el indígena americano en el cine.

A lo largo de la historia del cine, existe un conjunto de películas que representan la Conquista y la colonización en América Latina, filmes que han establecido estereotipos de lo Latinoamericano. Así pues, "Los filmes de Hollywood muestran colecciones de paisajes, climas, costumbres, ritos, ceremonias, organizaciones, familiar, política y social, formas de vestir, vivir, celebrar y comer" (Aucardo, 2008, p. 49).

A partir de estos elementos, se jerarquizan las costumbres fundando unos estigmas culturales. El cine de la Conquista se presenta como fuente audiovisual donde se puede indagar la historia de la sociedad y la cultura, tomando como referente las construcciones imaginarias. Es preciso analizar en el cine diversas representaciones que permitan revelar construcciones discursivas en el "Otro", desde la categoría "exótico", por medio de la espectacularización que proyectó la Conquista en el cine. Ante ello, Carlos López (2010) subraya cómo en el cine de Conquista se da un espacio de lo "exótico", desde lo físico-simbólico, donde habita la existencia

de un ser humano entendido como extensión y lugar, estableciendo vínculos geopolíticos e históricos.

> El exotismo es la manera de los europeos de comprender los territorios y las culturas ajenas. Es decir, lo exótico está en los otros, y en el caso de nuestras películas y el período que relatan, de los espacios primitivos, salvajes y marginales. (López, 2010, p.111)

La definición que da López parte de la dicotomía civilización-barbarie, desde la construcción que realizó el extranjero, por medio de la alteridad que plantea Edward Saíd en la obra *Orientalismo* (1997), en cuanto el extranjero construye al "Otro" para comprender los territorios y las culturas ajenas. En el cine de Conquista se puede analizar distintas representaciones con características particulares. La primera de ellas es la visión de Hollywood, que ha creado una imagen épica y a la vez estereotipada de la región. La segunda visión, propia de América Latina, nació en los años 60 y 70 en el Brasil en el llamado "Cinema novo" que planteó la antropofagia cultural.[5] En el cine de Conquista se pueden visualizar personajes con un claro sentimiento de Conquista, un ejemplo de ello es el personaje Aguirre del filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

Vale la pena resaltar que López, en su texto, *lo exótico en el cine sobre la conquista de América* (2010), hace una relación de las películas de ficción sobre la Conquista y colonización en América, en donde, analiza dos películas. La primera de ellas es *Aguirre, la ira de Dios* (1972) de Werner Herzog y *1492: La conquista del Paraíso* (1992), dirigida por Ridley Scott. López menciona que selecciona estos films porque están ubicados en un periodo que es la Conquista y son películas dirigidas por directores europeos.

Ciertamente, para diferenciarlo, para complejizarlo y por supuesto, para extraer de allí elementos y conclusiones más provechosas para el estudio de las películas y el relacionamiento de estas, en tanto que industria cultural, con nuestras sociedades y fenómenos sociales y culturales de amplio significado histórico y humano. (López, 2010)

López plantea el espacio "exótico" en estos filmes, problematizando y extrayendo algunos elementos relacionados con lo "exótico" y la industria cinematográfica[6]. López da un

[5]Este elemento se evidencia en películas como, *"Macunaima*" (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, "*Como era gostoso o meu francés*" (1971) de Nelson Pereira dos Santos, films que toman como elementos la ironía, la simbolización y la sátira de la historia nacional del Brasil.

[6] En este apartado, se realizará una aproximación a lo que es el cine de Conquista y se referencia algunas investigaciones que lo abordan, la categoría "exótico" se expondrá con mayor amplitud en el capítulo dos.

gran aporte en plasmar dicha relación. Ante ello, López (2010) menciona que las dos películas encuadran la lectura fílmica de la historia, en términos de sus acontecimientos.

> Esto por cuanto el tiempo que dista entre los acontecimientos representados en ambas películas es abismal: en el caso de "1492..." de Scott, el acontecimiento surge a fines del siglo XV, y la realización cinematográfica en 1992; por el otro lado, Herzog y su historia de "Lope de Aguirre."Representa un drama de finales del siglo XVI, y la producción cinematográfica aparece en 1972. (López, 2010)

Por lo tanto, en estas dos películas se evidencia un vínculo a través de sus continuidades y rupturas, ya que, hacen inteligible para el espectador los problemas de esa época. López (2010) señala que los dos filmes abordan el espacio de la América conquistada, espacio no solo físico y simbólico, sino la existencia de un ser que se expresa.

Entonces al referirnos al espacio, debemos señalar asuntos que lo caracterizan en tanto que *extensión* y *lugar*, es decir, una mirada física, matemática, geográfica, pero donde se presentan condicionamientos y relacionamientos desde ese *ocupar* con los objetos o materia que allí se establecen, es decir, el lugar donde se dan y establecen vínculos geopolíticos e históricos. (López, 2010)

En los dos Filmes, se evidencia un espacio de lo "exótico", en donde están depositadas unas representaciones que para López son duales, en términos geográficos, por ejemplo, playa-sol/montaña-frío; selva-humedad/mar-río; asentamiento-campamento; dando uso, también, de símbolos como los son adentro-afuera, arriba-abajo, grande-pequeño. Estableciendo un espacio "exótico" americano durante la Conquista: "En estas dos películas, se busca un relacionamiento con la matriz de pensamiento que responden y establecen qué IDEA DE AMÉRICA proponen, ya no para los siglos XV y XVI, sino en las puertas del siglo XXI". (López, 2010)

Por otro lado, Luis Plazaloa, en su texto *Imágenes Cambiantes, Descubrimiento, Conquista y colonización de la América hispana* (1996) realiza una clasificación de producciones fílmicas sobre la Conquista, desde distintas miradas como lo es la de Hollywood, de América Latina e Iberoamérica. Este texto es un intento de clasificar, como parte de un inventario, las producciones fílmicas por nacionalidad, fecha de realización, director e importancia; como ejercicio, ayuda a ubicar las producciones, pero, no es un texto que indague la categoría del cine de Conquista, como si lo efectúa López.

López expone un cuadro, como se expone en la tabla 01, que permite ubicar de manera resumida algunas de las películas que abordan el tema de la Conquista, en donde se presenta lo

"exótico" en el cine sobre la Conquista de América, películas de ficción sobre Conquista y colonia en América.

Tabla 01. Películas de ficción sobre Conquista y colonia en América.

Nro.	***Película***	***Año***	***País***	***Director***
1	La guerra gaucha (95 minutos)	1942	Argentina	Lucas Demare
2	Queimada (Burn) (queimada) (112 minutos)	1969	Italia-Francia	Gillo Pontecorvo
3	La Araucana (La conquista de Chile) (81 minutos) (100 minutos)	1971	España, Italia, Chile, Checoslovaquia	Julio Coll
4	Aguirre, the Wrath of God / Lope de Aguirre, la ira de Dios (100 minutos)	1972	Alemania	Werner Herzog
5	La última cena (109 minutos)	1976	Cuba	Tomás Gutiérrez Alea
6	Orinoko, Nuevo Mundo (100 minutos)	1984	Venezuela	Diego Rísquez
7	La Misión (95 minutos)	1986	Gran Bretaña	Roland Joffé
8	La Monja Alférez (113 minutos)	1986	España	Javier Aguirre
9	El Dorado (159 minutos)	1988	España	Carlos Saura

10	Río Negro (116 minutos)	1990	Venezuela	Atahualpa Lichy
11	Cabeza de Vaca (108 minutos	1990	México	Nicolás Echeverría
12	Jericó (95 minutos)	1991	Venezuela	Luis Alberto Lamata
13	1492: la conquista del paraíso (155 minutos)	1992	Gran Bretaña, España, Francia	Ridley Scott
14	Aire Libre (96 minutos)	1996	Venezuela	Luis Armando Roche
15	Mambí (1 hora 43 minutos)	1996	España-Cuba	Teodoro Ríos Santiago Ríos
16	Roble de Olor (140 minutos)	2003	Cuba	Rigoberto López
17	Apocalypto (139 minutos)	2006	USA	Mel Gibson
18	La otra conquista (110 minutos)	2007	México	Salvador Carrasco

(López, 2010. p. 107)

En el cuadro anterior, se logran identificar dieciocho producciones que abordan el tema del cine de la Conquista y de la colonización, vale la pena destacar que López (2010) las organiza cronológicamente por año de producción, entre ellas se logra evidenciar que algunas proceden de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

Finalmente, en la tesis doctoral de Rocío Ruiz, titulada *Descubridores, conquistadores e indígenas en América en el cine. Vicios y virtudes de la plasmación fílmica* (2021), se expone un ejercicio de análisis de filmes, teniendo en cuenta los personajes, reunidas en tres bloques, en el primer bloque se analiza la figura de Cristóbal Colón.

Son las siguientes: Cristóbal Colón (1904), La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América (1916), Cristóbal Colón. La grandeza de América (1943),

> La verdadera historia de Cristóbal Colón (1949), Alba de América (1951), Cristóbal Colón, de oficio...descubridor (1982), Cristóbal Colón: el descubrimiento (1992), 1492, la conquista del paraíso (1992), La loca pandilla de Chris Columbus (1992), Los conquistadores del Pacífico (1963) y Cabeza de Vaca (1991). (Ruiz, 2021, p.14)

Por otro lado, el segundo bloque está compuesto por la figura del conquistador, tratando de distinguir entre los personajes reales y de ficción, su aproximación histórica de los personajes en donde se encuentra la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Realizando un ejercicio de interpretación histórica del personaje de Aguirre y de los otros personajes, comparando con la película, *El dorado* (1988) de Carlos Saura.

> En esta segunda parte, las figuras de Hernán Cortés, Francisco Pizarro, Pedro de Valdivia y Lope de Aguirre han sido el objeto de estudio principal. Las películas escogidas para esta parte han sido: La olvidada de dios (1917), Capitán de Castilla (1947), La otra conquista (1998), Hijos del viento (2000), Aztec Rex (2007), La caza real del sol (1969), La araucana (1971), Aguirre, la cólera de dios (1972), El Dorado (1988), La ruta hacia el Dorado (2000) y Oro (2017). (Ruiz, 2021, p.15)

En el tercer bloque, se encuentran las películas que Ruiz considera de mayor interés para analizar al indígena americano en el cine, realizando una introducción sobre América antes de la Conquista, por medio del comentario de los filmes para comprender la vida de los nativos antes de los conquistadores. De la misma forma, explica otra serie de filmes que muestran el comportamiento de los indígenas, desde el retrato del buen salvaje frente a la imagen del indígena incivilizado y bárbaro.

> En esta parte se han usado las plasmaciones fílmicas de Orinoko, nuevo mundo (1984), Retorno a Aztlán (1990) y Apocalypto (2006) para ilustrar la América prehispánica y Wara Wara (1930), Chilam Balam (1955), Fray Bartolomé de las Casas (1993) y Erendira la indomable (2006) para la América hispánica. (Ruiz, 2021, p.15)

En ese sentido, existen un conjunto de películas que representan la Conquista y la colonización en América Latina, en donde se evidencian las representaciones sobre la figura de los conquistadores y colonizadores. En donde se presenta a América Latina como lugar "exótico" y de fantasías, hábitat de los salvajes. Por lo tanto, se evidencia que esta investigación se encuentra enmarcada en el cine de Conquista, entendido como un marco de análisis desde donde se puede indagar las construcciones imaginarias y las representaciones discursivas sobre el "Otro", desde las categorías, "Otro" y "exótico".

A continuación, se abordará el cine de Herzog a partir de las siguientes preguntas: ¿Cómo un sujeto de posguerra (Herzog) representa lo latinoamericano en la película *Aguirre, la ira de*

Dios (1972)? ¿Por qué la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) habla de lo latinoamericano?, y ¿por qué se eligió la película *Aguirre y la Ira de Dios* (1972) y no otra? Estas preguntas se abordarán teniendo en cuenta los siguientes aspectos: el contexto histórico de la película, el sitio y el momento en el que se produce la película, los personajes que retrata la película y cómo la película permite analizar las categorías, "Otro" y "exótico".

Para comenzar, se tendrá en cuenta el origen del director y su fascinación por Latinoamérica. Se puede señalar que son tres las películas en el universo del cine de Herzog que hablan de lo latinoamericano, todas con el mismo actor principal Klaus Kinski. Estas son: *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Fitzcarraldo* (1982) y *Cobra verde* (1987).

> En estas creaciones se puede apreciar una aproximación a ciertas geografías, personajes y eventos cruciales en la formación de la historia de América Latina; las tres obras enmarcadas en momentos diferentes, se desarrollan en el encuentro entre viejo y nuevo mundo, todas desde la perspectiva del colonizador. Herzog hace énfasis en que la lectura personal que él hace de las mismas es como creaciones poéticas, articulaciones de sus propios sueños y fantasías, lo que nos permite pensar un poco sobre lo que esto significa. (Delgado, 2012)

Ante ello, se puede mencionar que los personajes y temas que se abordan en los tres filmes están insertos en el delirio del proyecto de la modernidad, en tanto, se producen en el encuentro y el enfrentamiento del hombre occidental con la Conquista y la colonización de América. Estas películas se filman en Latinoamérica presentando la historia de la dominación occidental.

De igual manera, se evidencia que en los personajes de las películas *Aguirre, la ira de Dios (1972)* y *Fitzcarraldo* (1982) tienen un gran sentimiento de Conquista en búsqueda de las riquezas. En Aguirre, está alimentada por el mito del Dorado y en Fitzcarraldo, la intención es llevar occidente a América con el proyecto de fundar una ópera en medio de la selva.

Otro de los elementos que se evidencia en ambas películas es que se enfocan en el paisaje del Nuevo Mundo, como un territorio "exótico" e inestable, retratando una geografía mítica desde sus paisajes. En este caso, la naturaleza es un personaje más, que juega un papel fundamental, es el lugar a dominar, al domesticar lo salvaje. Asimismo, se puede develar en los tres filmes la imagen de antihéroe que representa Kinski como sujeto con una tendencia al fracaso. Ante lo cual menciona Herzog como se citó en Cronin (2002) de la película *Aguirre, la ira de Dios (1972)*:

> No tienen sombras ni pasado, todos emergen de las tinieblas…Los personajes en esta gran historia se encuentran desesperados, son rebeldes solitarios, carentes de lenguaje

> para comunicarse. Sufren por esto inevitablemente. Saben que su rebelión está condenada al fracaso, sin embargo continúan sin respiro, heridos, combatiendo por sí mismos sin ninguna asistencia. (Cronin, 2002, p. 65)

En la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), se puede observar cómo los personajes se encuentran desesperados y solitarios. Este es el caso de Aguirre, quien se presenta como un ícono deformado, obsesionado con la pureza, reflejando el fracaso y la violencia como elemento esencial para la Conquista. En ese sentido, "Aguirre termina solo, perdido y a la deriva. Su lucha contra las fuerzas de la naturaleza termina en la derrota absoluta. Las fuerzas dionisiacas de la naturaleza prevalecerán sobre las fuerzas apolíneas de las prácticas colonizadoras". (Delgado, 2012)

De igual manera, en el film *Aguirre, la ira de Dios* (1972), se retrata a los personajes como el indio Baltasar y el esclavo Okello, quienes son víctimas de la colonización. Otro de los personajes es el Fray, quien es la voz en Off del film; creando un relato de un diario de viaje, generando una atmósfera irreal y marcando el ritmo de la película. Ante ello, Herzog como se citó en Cronin (2002) señala:

> Muchos de los personajes de la película fueron inventados, o si lo hicieron, existen que no estaban realmente en la expedición vista en la película. Yo sólo inventé caracteres basados en los nombres que había leído en los orígenes documentos. (Cronin, 2002, p.78)

En ese sentido, los personajes que presenta Herzog en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) no son mostrados como vencedores, sino como perdedores. Ya que son representados como meros accesorios, sirviendo de escenografía, donde el drama que vive Aguirre es más relevante, frente a la selva y su sentido de conquista a toda costa.

En este orden de ideas, es necesario evidenciar el lugar y el momento en el que se produce la película. Herzog está inmerso en una región que marca su experiencia, a partir de la segunda guerra mundial. La obra de Herzog promueve una reflexión sobre el ser alemán, por causa de que Herzog hace parte del movimiento del Nuevo Cine Alemán, que busca un cine realista en función de los problemas presentes en la realidad de la Alemania de los años 70.

Para López (2010), Herzog toma a América y la Conquista para reflexionar sobre el horizonte de su región. "Su pretensión es promover una reflexión existencial a partir de una realidad ficcional instalada en el límite, en la frontera, que puede generar algunos réditos al pensamiento de la humanidad sobre las implicancias del proceder humano". (López, 2010). En donde el sujeto moderno de la posguerra es presa de la incomunicación, la soledad y el pesimismo. En ese sentido, el cine alemán de esa época y, en particular, el cine de Herzog

conserva una angustia sobre el significado de la existencia frente a la supervivencia, que es evidente en la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

> Lope de Aguirre, desatado como cólera divina, o mejor dicho, como un demonio abandonado por su dios, se acaba erigiendo en ángel de la muerte, decidido a llegar hasta las últimas consecuencias si lo que ha de hacer es escudriñar el gigantesco absurdo que reina en todas partes. En última instancia, Aguirre siembra el caos a su alrededor para ponerse a tono con el universo. Y cuantos le rodean, perecen (ya alcanzados por las flechas de los indios, ya directamente de inanición) con el mismo rictus de angustia que las víctimas del vampiro en la película de Murnau: en ambos casos, se logra expresar visualmente la angustia del personaje vencido, a punto de morir, describiendo con la cámara una trayectoria ascendente en el momento en que se favorece la transición entre los dos planos (el del condenado y su verdugo). (Quemaidelos, 2010)

A pesar del énfasis existencial en la obra de Herzog en sus películas, se puede ubicar la historia de Alemania en el heroísmo de sus personajes. En el cine alemán la distinción entre el documental y la ficción es difícil de trazar. Las películas del Nuevo Cine Alemán representan y resignifican las complejidades de la situación de la posguerra en Alemania.

En la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972) se puede vislumbrar la mirada de Herzog como sujeto de la posguerra que habla de lo latinoamericano. Esto ocurre, por medio de la representación que realiza sobre el "Otro" y el personaje Aguirre como el héroe fracasado que encarna Kinski. De igual manera, se evidencia lo "exótico" en el paisaje, ante lo cual Herzog (2002) menciona a la selva como representación de los sueños, las emociones y las pesadillas.

Por lo tanto, en la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972) se evidencia las categorías "representación", "Otro" y "exótico". Esto, a partir de la "mirada" de Herzog que construye y descubre al "Otro" como resultado de la representación imaginaria. Es por ello que se eligió la película, ya que en ella están inmersas unas prácticas de representación visual ycinematográfica, en tanto, el cine no como un espejo de una realidad, sino como una representación que es capaz de construir sujetos.

CAPÍTULO 2. “Representación”, “Otro” y “exótico” en la Conquista y la colonización.

2.1 Representación: un conjunto de imágenes e ideas en la Conquista de América latina.

La presente investigación tiene como interés desarrollar la categoría de “representación”, a partir de los pensadores S. Hall y M. Foucault. En Hall, con la obra *El trabajo de la representación* (1997), plantea tres enfoques, el primero es el *enfoque reflectivo*, a partir del sentido que está en el objeto, persona o idea, ya que, el lenguaje funciona como: “un espejo que refleja el verdadero sentido tal como existe en el mundo” (Hall, 1997, p. 453). Así pues, el lenguaje es como un reflejo, es por ello que se menciona que es reflectivo, en palabras de Hall: “el enfoque reflectivo o mimético proponía una relación directa y transparente de imitación o reflejo entre las palabras (signos) y las cosas” (2010, p. 463).

El segundo enfoque sostiene que la representación parte del hablante al mundo, es decir, el hablante es quien impone su sentido por medio del lenguaje. La intención del hablante es la que importa, este enfoque es e*l intencional*, por lo tanto: “La teoría intencional reducía la representación a las intenciones de su autor o sujeto” (Hall, 1997, p. 463).

Y el tercer enfoque parte del carácter público y social del lenguaje, ya que, reconoce que ni las cosas ni los usuarios fijan el sentido del lenguaje, en consecuencia, las cosas no significan: “nosotros construimos el sentido, usando sistemas representacionales —conceptos y signos—” (Hall, 2010, p. 454). Este enfoque es el construccionista y es en el que se inscribe Hall y, a partir de este, se abordará la categoría de “representación” en la investigación. Por lo tanto: “Lateoría construccionista proponía una relación compleja y mediada entre las cosas del mundo, nuestros conceptos de pensamiento y el lenguaje” (Hall, 2010, p. 463).

Para Hall (2010), el mundo social es producido por la “representación” y debe entenderse como lucha y como política, el mundo es construido y producido por medio del resultado de prácticas significantes que provocan sentido y hace que las cosas signifiquen.

> […] la representación es una noción muy distinta a la de reflejar. Implica el trabajo activo de seleccionar y presentar, de estructurar y moldear: no meramente la transmisión de un significado ya existente, sino la labor más activa de hacer que las cosas signifiquen. Era una práctica, una producción, de sentido: lo que llegó a ser posteriormente definido como una ‘práctica significante’. Los medios eran agentes significadores. (Hall, 2010, p. 163)

La “representación” en Hall no es un efecto de la voluntad de los individuos, se da por medio del poder y es el que marca, asigna y clasifica. Ante ello, Hall entiende que la práctica

de significación se da por medio de dos sistemas: el sistema de los mapas conceptuales y el sistema del lenguaje.

Hall (1997), hace claro que las representaciones no existen en forma singular o suelta, sino que forman parte de sistemas de representación. Entendemos que uno de estos sistemas se construye a partir del hecho de que los objetos, gentes y eventos son correlacionadas con un conjunto de conceptos y representaciones mentales que transportamos en nuestras cabezas, que nos ayudan a entender y a dar sentido al mundo. Por lo tanto, los significados dependen de un sistema de conceptos -mapas conceptuales- e imágenes formadas en el pensamiento. Se establece que los significados dependen de las relaciones entre las cosas y el mundo – gentes, objetos, eventos, reales o ficciones- y el sistema conceptual, que pueden operar como representaciones mentales de ellos. (León, 2003, p. 16)

Así pues, los mapas conceptuales son el principio de inteligibilidad con lo que pensamos el mundo, ya que, establecen diferencias y correspondencias. Por su parte, el lenguaje permite exteriorizar los actos comunicativos por medio de signos, es decir, la representación es inseparable del evento y no se produce después del evento.

> [...] La producción de sentido no es, por tanto, algo que simplemente sucede porque la palabra ya está fijada en sus significados que no cambian. La producción de sentido supone que hay una especie de trabajo simbólico, una actividad, una práctica, que otorga sentido a las cosas y comunica ese significado a otra persona. (Hall, 1997, p.14)

En ese sentido, la "representación" es una práctica de significaciones, en donde está involucrada la elaboración de sentido que produce al mundo. Frente a esto, Hall hace énfasis en las relaciones de poder, así pues: "[…] el tema del poder nunca puede quedar por fuera de la cuestión de la representación" (Hall, 1997, p. 14). La "representación" involucra un trabajo simbólico que funciona desde el poder.

A su vez, Hall remarca que la representación no depende de la "materialidad" del signo, sino de la función simbólica que adquiere en un sistema de relaciones que justamente no es transparente. Por tanto, la representación no es un reflejo, no es fija, pero tampoco está flotando libremente. (Fatyass, 2016, p. 147)

La significación no es fija porque resulta de unas prácticas que operan desde el poder, ya que, el poder interviene generando significados, empero, ni la ideología ni la hegemonía son absolutas, habitualmente hay fracturas. Hall (1997) evidencia en la estereotipificación el poder de la "representación", el estereotipo como práctica significante y elemento clave en el proceso de violencia simbólica, en consecuencia, "la estereotipificación, como categoría analítica,

evidencia, por lo tanto, el poder que circula en las prácticas de representación". (Fatyass, 2016, p. 147)

La estereotipificación supone una esencialización, en donde se reduce a las personas a unas características simples[7]. Según esto, Hall menciona que: "la estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija la 'diferencia" (1997, p. 430). Así pues, la estereotipación dividelo normal de lo inaceptable y simbólicamente excluye. Lo cual, genera desigualdades, ya que, clasifica según la norma, desde la dicotomía civilización/salvajismo[8]. Hall (1997) señala que el fetichismo es una operación que fija sentido desde las prácticas significantes de estereotipación.

> Los estereotipos se refieren tanto a lo que se imagina en la fantasía como a lo que se percibe como "real". Y lo que se produce visualmente, por medio de las prácticas de representación, es solo la mitad de la historia. La otra mitad —el significado más profundo— reside en lo que no se dice, pero está siendo fantaseado, lo que se infiere pero no se puede mostrar. (Hall, 1997, p. 435).

De este modo, Hall determina que hay tres contraestrategias del régimen racializado de "representación", ya que, se puede transcodificar o, en otras palabras, se puede reapropiar un significado dando uno nuevo:

> (1) La reversión de los estereotipos. Revertir el estereotipo no es necesariamente voltearlo o subvertirlo.
>
> (2) La transformación de imágenes negativas en positivas. Invierte la oposición binaria, privilegiando el término subordinado, a veces leyendo lo negativo positivamente: "lo negro es bello".
>
> (3) Hacer que los estereotipos funcionen contra sí mismos. […] La tercera contra-estrategia se coloca dentro de las complejidades y ambivalencias de la representación misma y trata de confrontarla desde adentro […]tratando de hacer que los estereotipos funcionen contra sí mismos. (Hall, 1997, p. 441)

Para la reversión del estereotipo en sí mismo, la "representación" es fija y cerrada. Según Hall (1997), se deben convertir los estereotipos en un sentido contra sí mismos, para ello despliega las tres contra estrategias mencionadas: En primer lugar, revertir el estereotipo, es decir, poner imágenes positivas sobre las negativas y mantener un régimen positivo; en segundo

[7] El tema de la estereotipificación será abordado más adelante en el presente capítulo y se examinará desde los autores Hall y Bhabha.

[8] Este tema será abordado en el subcapítulo "prácticas de representación de lo exótico y de lo primitivo, bárbaro e incivilizado desde y el paisaje exótico en el mito del Dorado"

lugar, transformar las imágenes positivas; y en tercer lugar, hacer que los estereotipos funcionen contra sí mismos.

Hall, en el texto *El espectáculo del otro* (1997), evidencia el régimen racializado, por medio del análisis de los procesos de poder en el "Otro"; desde la imagen primitiva de la negritud y los signos negativos que esto conllevó, constituyendo un régimen de verdad sobre el "Otro". De igual manera, examina los procesos históricos, la construcción de la otredad y la exclusión en el estereotipo, desde el papel de la fantasía y el fetichismo.

De esta manera, Hall (1997) presenta en el texto la "representación" que vincula a la negritud y el fetichismo en relación con la alteridad, lo que deja reducido al "Otro" en una posición subalterna. Por lo tanto, la estereotipación reduce, esencializa y simplifica la diferencia, lo que en Foucault es, aquello que divide lo normal de lo anormal, o de lo inaceptable.

2.1.1 La "representación" para Foucault.

A continuación, se abordará la categoría de "representación" en Foucault, para ello vale la pena mencionar la relación entre el discurso y la "representación", desde los postulados de Foucault, no solo como referencia, sino también como enfoque que produce sujetos, de quienes se deriva el conocimiento y la idea de régimen de verdad.

Foucault usó la palabra "representación" contribuyendo en un nuevo enfoque, para ello, se encaminó en la producción de conocimiento de lo que él llamó discursos. En palabras de Hall, en mención a Foucault: "Su proyecto, dijo, era analizar cómo los seres humanos se entienden a sí mismos dentro de nuestra cultura y cómo nuestro conocimiento sobre lo social, el individuo encarnado (embodied) y los sentidos compartido es producido en diferentes períodos" (Hall, 1997, p.25).

Por ende, el trabajo de Foucault está anclado en lo histórico y en sus especificidades, a saber, Foucault encauza su mirada en las relaciones de poder, abordando diversas disciplinas como las ciencias sociales y humanas. Para Foucault en *Defender la sociedad.* (1997), la noción de formación de discursos contiene unas reglas y crea un lugar para los sujetos. Foucault hizo énfasis en el poder y cómo se ejerce desde las prácticas de "representación" que se establecen socialmente.

Para Hall (1997), Foucault parte del *enfoque discursivo* de la "representación" y hace énfasis en el concepto de discurso, en el tema del poder, el conocimiento y la cuestión del sujeto. Foucault estudió el discurso como un sistema de representaciones, para ello utilizó el término de discurso, dando un sentido diferente, lo que en sí le interesaba eran: "las reglas, las prácticas

que producen aserciones con sentido que regulan el discurso en diferentes períodos históricos" (Foucault, 1972, como se citó en Hall, 1997, p.26).

Es fundamental, hacer mención de que Foucault toma el concepto de discurso no como un concepto meramente lingüístico, lo toma como un concepto sobre el lenguaje y la práctica, en el intento por superar lo tradicional.

> El discurso, dice Foucault, construye el tópico. Define y produce los objetos de nuestro conocimiento, gobierna el modo como se puede hablar y razonar acerca de un tópico. También influencia cómo las ideas son puestas en práctica y usadas para regular la conducta de los otros. (Hall, 1997, p.27)

Así pues, el mismo discurso parte del modo de pensar o de un estado de conocimiento en un determinado tiempo, lo que en palabras de Foucault es *episteme* "como una forma de conducta, en un número de diferentes sitios institucionales dentro de la sociedad" (Hall, 1997, p.28). Esta idea parte de que las cosas y la acción física se convierten en un objeto del conocimiento dentro del discurso como elemento esencial de la teoría constructivista. Para ello, Foucault señala que solo podemos tener conocimiento de las cosas, si ellas tienen sentido. Por lo tanto, es el discurso y no las cosas las que producen conocimiento, un ejemplo de ello son los temas que aborda Foucault en sus obras como lo son la locura, el castigo y la sexualidad.

En consecuencia, las cosas significan y son verdaderas dentro de un contexto histórico específico, los fenómenos se dan en distintos períodos históricos, ya que producen formas y discursos, objetos y sujetos que son diferentes en cada momento histórico.

Hall señala que:

> No podían y no debían existir significativamente fuera de los discursos específicos., i.e. fuera de los modos como eras representada en el discurso, producidos en el conocimiento y reguladas por las prácticas discursivas y las técnicas disciplinarias de un tiempo y sociedad particulares. Lejos de aceptar las continuidades trans-históricas de que son tan orgullosos los historiadores, Foucault creía que eran más significativas las rupturas radicales y las discontinuidades entre un período y otro, entre una formación discursiva y otra. (1997, p.29)

Foucault fue mucho más específico en el contexto histórico. Para Foucault (1997) la producción de conocimiento siempre está cruzada por cuestiones de poder y ello ayuda a ampliar el panorama de la "representación". Un discurso se rige por ciertos modos, sobre un tópico, definiendo una manera aceptable de hablar, escribir y comportarse. De la misma forma, limita y restringe la construcción de un tópico o de un conocimiento. Además, Foucault (1997) se

concentra en la producción de conocimiento a través del discurso, por esto, propone analizar los seres humanos en su cultura y la producción en diferentes periodos.

En síntesis, enunciados como la locura o el castigo en Foucault parten de un conocimiento, en ese sentido por las reglas se perciben ciertos modos de hablar o tópicos.

> "Sujetos" que de alguna manera personifican el discurso–el loco, la mujer histérica, el criminal, el desviado, el perverso sexual– con los atributos que esperamos que estos sujetos tengan, dado el modo como el conocimiento sobre estos tópicos ha sido construido en tal tiempo. (Hall, 2013, p. 485)

Dichos tópicos adquieren autoridad y encarnan la verdad, en donde los sujetos son quienes personifican los discursos; por ejemplo, las instituciones trabajan con los sujetos y, en el caso del tratamiento al loco en un manicomio, generan unos regímenes de castigos. Para Foucault, como se citó en Hall, (2013) "para -él,- es -el -discurso, no el sujeto, el que produce el conocimiento. El discurso está comprometido con el poder, pero no es necesario hallar "un sujeto"" (Hall, 2013, p. 492).

Es el discurso el que habla, no los sujetos, pues los sujetos pueden producir textos que parten de una formación discursiva y un régimen de verdad, es decir, "este sujeto del discurso no puede estar fuera del discurso, pero debe estar sujetado al discurso" (Hall, 2013, p. 493). Se debe analizar la constitución del sujeto dentro de un marco histórico, ya que los sujetos personifican las formas de conocimiento que el discurso produce, por ejemplo, "estos sujetos tienen los atributos que esperaríamos al ser ellos definidos por el discurso: el loco, la mujer histérica, el homosexual, el criminal" (Hall, 2013, p. 493).

2.1.2 Hall y la "representación" en el proceso de Conquista del Nuevo mundo.

Una vez abordadas las ideas principales de la categoría "representación" en Hall y Foucault, se pretende realizar un ejercicio desde la hipótesis que planeta Hall sobre el discurso, el cual es entendido como un "sistema de representación" por medio de la dicotomía de Occidente y el resto del mundo. En el texto, *The Rest and the West: Discourse and Power* (1992) de Hall, se expone la "representación" del mundo como dividido, en donde se presenta a Occidente como una civilización superior, a partir de la relación de poder y conocimiento, lo cual se concibió como un régimen de verdad.

Hall presenta la relación del Nuevo Mundo con Occidente desde la conquista:

> Este capítulo explora el papel que jugaron las sociedades externas a Europa en este proceso. Examina cómo la idea de «el Occidente y el Resto» fue constituida; cómo las

> relaciones entre Occidente y las sociedades no occidentales fueron representadas. Nos referimos a esto como la formación del «discurso» de «Occidente y el Resto». (Hall, 1992, p. 49)

El texto antes mencionado sirve para dar contexto al proceso de Conquista de Latinoamérica y que, a su vez, se evidencia en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Teniendo en cuenta, los postulados de la "representación", el discurso y el proceso de expansión y colonización de los primeros exploradores, en donde Aguirre tuvo un papel importante, por medio del discurso de superioridad de la conquista de occidente sobre el Nuevo Mundo.

Hall parte de la pregunta: ¿Dónde y qué es "Occidente? Siendo así, menciona que, en los días de Colón, Occidente era importante porque era la ruta fundamental para las riquezas de Oriente, de igual manera señala que "Nuestras ideas de «Oriente» y «Occidente» nunca han estado libres de mito y fantasía, y aún hoy en día no son ideas básicas de lugar y geografía" (Hall, 1992, p. 50). Asimismo, menciona que la diferencias entre Occidente y Oriente están relacionadas geográficamente, pero es más que eso, también se usan estas palabras para referirse a un tipo de sociedad y de desarrollo. Por esto, se puede concebir a Occidente como un constructo histórico y no geográfico. Para Hall (1992), Occidente es una idea y un concepto, su intención es develar cómo surgió la idea de Occidente y qué consecuencias han determinado el concepto o la idea de Occidente y cómo opera desde cuatro lugares:

> En primer lugar, nos permite caracterizar y clasificar sociedades en diferentes categorías- por ejemplo, «Occidental» y «no occidental». Es una herramienta con la cual pensar. Pone a disposición una cierta estructura de pensamiento y el conocimiento en movimiento.
>
> En segundo lugar, es una imagen, o una serie de imágenes. Condensa un número de rasgos diferentes en un mismo cuadro. Esto llama la atención del ojo de nuestra mente- esta idea representa en lenguaje verbal y visual- una imagen compuesta de cómo son diferentes sociedades, culturas, gentes y lugares. Funciona como parte de un lenguaje, un «sistema de representación»; (digo sistema porque no se sostiene por sí mismo, pero funciona en conjunto con otras imágenes e ideas con los que forma una serie; por ejemplo, «occidente» = urbano = desarrollado; o «no occidental»= «no industrializado»= rural = agrícola = subdesarrollado).
>
> En tercer lugar, provee un estándar o modelo de comparación. Nos permite comparar hasta qué punto diferentes sociedades se parecen o se diferencian entre ellas. Las sociedades no occidentales pueden, por consiguiente, ser tildadas de estar «cerca de» o «lejos de» o «alcanzando a» Occidente. Ayuda a explicar la diferencia.

> En cuarto lugar, provee criterios de evaluación con los que otras sociedades están clasificadas y alrededor de los cuales poderosos sentimientos positivos y negativos se agrupan. (Por ejemplo, «Occidente» = desarrollado = bueno = deseable o «no Occidental» = subdesarrollado = malo = indeseable.). Produce un cierto tipo de conocimiento acerca de un asunto y ciertas actitudes hacia él. En resumen, funciona como una ideología. (Hall, 1992, p. 51)

Por este motivo, el objetivo de Hall es analizar la formación de un modelo de conocimiento particular y de lenguaje, en otras palabras, estudiar un sistema de representación que tiene los conceptos de Occidente y el Resto; para ello, presenta el discurso como un sistema de representaciones que encarnan el mundo dividido desde la dicotomía Occidente/el Resto. Así pues, Hall en un segundo momento aborda el surgimiento de Europa, por medio de los viajes de descubrimiento y el proceso de expansión, ubicando cinco fases:

> 1. El periodo de exploración, que fue cuando Europa por sí misma «descubrió» muchos de los «nuevos mundos» por primera vez (estos, por supuesto, ya existían).
> 2. El periodo de contacto temprano, conquista, asentamiento y colonización, cuando grandes partes de estos «nuevos mundos» fueron anexados a Europa por primera vez como posesiones, o sujetados a través del comercio.
> 3. El tiempo durante el que la forma de asentamiento permanente europeo, colonización o explotación fue establecida (p. Ej.: las sociedades de las plantaciones en Norte América y el Caribe; la minería y la hacienda en América Latina; las plantaciones de caucho y de té en India, Ceilán y las Indias Orientales). El capitalismo ahora emergía como un mercado global.
> 4. La fase en la que la disputa por las colonias, los mercados y las materias primas llegaron a su clímax. Este fue «el momento más candente» del imperialismo,» y el que condujo a la Primera Guerra Mundial y al siglo XX.
> 5. El presente, cuando gran parte del mundo es económicamente dependiente de Occidente, aunque formalmente independiente y descolonizado. (Hall, 1992, p. 58)

En particular, la presente investigación se enfoca en el segundo periodo que menciona Hall, a partir del contexto de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), presentando el proceso de Conquista y colonización por parte del colonizador; en este caso, Aguirre y la exploración bajo la iniciativa de la búsqueda del mito del Dorado.

Los exploradores del Nuevo Mundo abrieron el camino y generaron una transición de la era de la exploración. Lo cual, en palabras de Hall, permitió la "Expansión mundial de los europeos, conducida en un momento adecuado hacia una absoluta, si bien temporal, dominación europea del globo" (Roberts, 1985, como se citó en Hall, 1992). Hall señala que Europa trajo consigo las categorías de cultura, lenguaje, imágenes e ideas al Nuevo Mundo, en el intento por encajar las ideas y la clasificación con sus formas de "representación". El proceso histórico ayudó a constituir la idea de Occidente como diferente, en relación con los "Otros", dicho sistema de representaciones, tuvo una función simbólica y discursiva, que proveyó en particular un discurso. Finalmente, el discurso de *Occidente y El resto* no se dio entre iguales, como lo señala Hall:

> Los europeos habían atacado, burlado a gentes que no tenían deseos de ser «exploradas», que no tenían necesidad de ser «descubiertas», y ningún deseo de ser «explotadas». Los europeos combatieron vis-à-vis a los Otros, en posiciones de poder dominante. Esto influenció lo que ellos vieron y cómo ellos lo vieron, así como aquello que no vieron. (1992, p. 77)

Por tanto, el discurso se da desde el poder y es a través de él que opera, así pues, el discurso influye en todas las prácticas sociales, este argumento lo presenta Hall, teniendo en cuenta tres elementos:

Un discurso puede ser producido por muchos individuos en escenarios institucionales diferentes (como familias, prisiones, hospitales y asilos). Su integridad o «coherencia» no depende de si es emitido o no desde un lugar o por un solo hablante o «sujeto». No obstante, cada discurso construye posiciones que tienen sentido por sí solas. Cualquiera desplegando un discurso debe ubicarse a sí mismo *como si fuera* el sujeto del discurso. Por ejemplo, de pronto no nos creemos parte de la superioridad natural de Occidente. Pero si usamos el discurso de «Occidente y el Resto» necesariamente nos encontraremos hablando desde una posición que sostiene que el Occidente es una civilización superior. Como lo pone Foucault, «Para describir...una afirmación no consiste en analizar las relaciones entre el autor y lo que dice...: sino en determinar qué posición puede y debe ser ocupada por un individuo si ha de ser el sujeto de esta [la afirmación]»

Los discursos no son sistemas cerrados. Un discurso atrae elementos de otros discursos, vinculándolos hacia su propia red de significados. En consecuencia, como vimos en la sección anterior, el discurso de «Europa» atrajo el anterior discurso de la «Cristiandad» alterando o

trasladando su significado. Rastros de discursos anteriores permanecen empotrados en discursos más recientes de «Occidente».

> Las afirmaciones dentro de una formación discursiva no necesitan para nada ser las mismas. Pero las relaciones y diferencias entre ellas deben ser regulares y sistemáticas, no azarosas. Foucault llama esto, un «sistema de dispersión»: «Siempre que uno pueda describir, entre un número de afirmaciones, un sistema de dispersión tal, siempre que uno pueda definir una regularidad...[entonces] diremos que estamos tratando con una *formación discursiva*». (Foucault, 1972, como se citó en Hall, 1992.)

De acuerdo con estos tres elementos, el discurso es producido por muchos escenarios institucionales. Los discursos no son cerrados y las afirmaciones de una formación discursiva no necesitan ser las mismas. Hall parte de la "representación" del "Otro" para estudiar los relatos de los viajeros.

> El punto es, traer a casa la forma en que estos discursos tan diferentes, con tan variadas condiciones como «evidencia», brindaron un marco cultural a través del cual las gentes, lugares, y cosas del Nuevo Mundo fueron vistas, descritas y representadas, y para subrayar la confluencia de hecho y fantasía que constituyó el «conocimiento». (Hall, 1992, p. 82)

Teniendo en cuenta los postulados de Edward Saíd en la obra *Orientalismo* (2006):

> Es una disciplina, a través de la cual, Oriente fue (y es) abordado sistemáticamente como tema de estudio, de descubrimiento y de práctica. Pero además utilizo la palabra para designar ese conjunto de sueños, imágenes y vocabularios que están a disposición de cualquiera que intente hablar de lo que queda al Este de la línea divisoria. (Said, 2006, p. 110).

De esta manera, Oriente y el Resto se convirtieron en sujeto de ensueños y utopías. Estos procesos de idealización del "Otro" fueron fértiles, como la idealización de la naturaleza vista en los paisajes exóticos del Caribe y América Central.

Por su parte, Hall plantea cinco elementos para identificar la relación de idealización y las variantes de Oriente y el Resto:

1. El Mundo Dorado: un paraíso terrenal.

2. La vida simple e inocente.

3. La falta de una organización social y una sociedad civil desarrolladas.

4. Gente viviendo en un estado de naturaleza puro.

5. La franca y abierta sexualidad. (Hall, 1992, p. 85)

Estas imágenes y metáforas del Nuevo Mundo constituirán una idea de paraíso terrenal, a partir de la fantasía europea. Una de las variantes que plantea Hall tiene gran repercusión en el presente estudio, la del Nuevo Mundo y el paraíso terrenal, visto desde el mito del Dorado que se presenta en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972); en el que el personaje de Aguirre[9] encarna el postulado del discurso de la mitificación y el fracaso en la acción de algunos conquistadores.

2.2. El "Otro" en el contexto de la Conquista y la colonización: estereotipación y distorsiones desde las representaciones visuales en el cine.

Para dar continuidad al tema, se abordará el "Otro" en el contexto de la Conquista y la colonización, la estereotipación por medio de las distorsiones y las representaciones visuales en el cine. En primera instancia, Dussel menciona:

> La "Conquista" es un proceso militar, práctico, violento que incluye dialécticamente al Otro como "lo Mismo". El Otro, en su distinción, es negado como Otro y es obligado, subsumido, alienado a incorporarse a la totalidad dominadora como cosa, como instrumento, como oprimido. (1994. p. 41)

En términos de Hall, Occidente tenía el poder de que el "Otro" se sintiera diferente y alienado, dicha diferencia estuvo marcada por lo que llama Mary Pratt (1992) la "gran aventura imperial" y el encuentro del Viejo Mundo con el Nuevo Mundo, de donde surgieron las preguntas:

> ¿Acaso no sois hijos o hermanos; no sois hijas o hermanas?» (esa pregunta llegó mucho más tarde, en el momento de la antiesclavitud en torno a 1700). Sino que se preguntaron:

[9] Tema que será abordado con mayor profundidad desde la autora Beatriz Pastor en el subcapítulo titulado: "Prácticas de representación de lo exótico y de lo primitivo, bárbaro e incivilizado desde el paisaje exótico en el mito del Dorado",

> «¿Son realmente hombres? ¿Pertenecen a la misma especie que nosotros? ¿O han surgido de otra creación?». (Sepúlveda, como se citó en Hall, 2017, p. 61)

En realidad, el Viejo Mundo eurocéntrico crea al "Otro" a causa de imponer nuevas formas de conocer, creando lo negro y lo indígena, esto se debe a que "Reproducen una imagen de lo blanco a la cual aspiran y con el tiempo empiezan a separarse; esta es la forma general de la dinámica identidad–otredad". (Espinosa, 2015, p. 113-114)

Para Buganza, en el texto *La Otredad o Alteridad en el Descubrimiento de América y la Vigencia de la Utopia Lascasiana* (2006), menciona cómo la alteridad en el descubrimiento de América, conllevó diferentes manifestaciones, que están en tensión entre los Occidentales y los indios americanos. Sin embargo, en la Conquista, el "Otro" no es igual, sino inferior, para ello, se hace referencia a Ginés de Sepúlveda en el *Tratado de las justas causas de la guerra contra los indios* (1986).

> Para este autor español de los tiempos de la conquista, la otredad o alteridad, que se aplicaba en este caso a los indios de América, era vista como un conjunto de bárbaros incivilizados que debían ser sometidos por su bien. (Buganza, 2006)

En ese sentido, la concepción del "Otro" se remite al concepto mismo de civilización, al choque y confrontación. Para Sepúlveda (1986), los "Otros" no eran portadores de una cultura propia, más bien de unas costumbres bárbaras e incivilizadas. Los hombres americanos eran bárbaros que se negaban a admitir la dominación.

> Este es el orden natural que la ley divina y eterna manda observar siempre. Y tal doctrina la han confirmado no solamente con la autoridad de Aristóteles, a quien todos los filósofos y teólogos más excelentes veneran como maestro de la justicia y de las demás virtudes morales y como sagacísimo intérprete de la naturaleza y de las leyes naturales, sino también con las palabras de Santo Tomás. (Sepúlveda, 1986, p. 153).

Ante ello, Todorov se pregunta: ¿Cuáles son las razones que da Sepúlveda para considerar inferiores a los americanos? Para ello, plantea tres tesis que buscan sustentar el hombre americano como inferior:

> 1) Desterrar el abominable crimen de los sacrificios humanos, que más que un culto a Dios parece un culto al demonio.

2) Salvar a los mortales inocentes que pueden caer en las garras del sacrificio humano.

3) La propagación de la fe cristiana, lo cual implica que si se hace la guerra a los indios, facilita la tarea de los misioneros. (Todorov, 2003, p. 165)

De esta manera, el "Otro" es visto como inferior o como alguien que bebe estar sometido por el mismo orden y armonía de la naturaleza. Dussel en el texto, *El encubrimiento del Otro* (1994), señala que América no es descubierta, más bien es algo que resiste a ser distinta como el "Otro", es decir, que la aparición del "Otro" se da por la proyección del mismo encubrimiento. Europa ha constituido a las otras culturas como objeto, entonces el encubrimiento al que se refiere Dussel es un descubrimiento de un *ego cogito* europeizado, en palabras de Dussel: "El ego moderno ha aparecido en su confrontación con el no-ego; los habitantes de las nuevas tierras descubiertas no aparecen como Otros, sino como lo Mismo a ser conquistado, colonizado, modernizado, civilizado, como "materia" del ego moderno" (1994, p.36).

En suma, el ego moderno nace y está constituido en otras regiones que dominó Occidente. Para Dussel, la Conquista se entiende como una relación no solo estética y científica de las personas. En el descubrimiento del Nuevo Mundo se presenta la relación de dominación de las personas y de los indios. De igual manera, en la conquista se reconocieron los territorios geográficamente desde el control del cuerpo del "Otro".

> El que establece sobre otros pueblos la dominación del mundo español (posteriormente del europeo en general) es un militar, un guerrero. El "Conquistador" es el primer hombre moderno activo, práctico, que impone su "individualidad" violenta a otras personas, al Otro. (Dussel, 1994, p.40)

En resumidas cuentas, la Conquista fue un proceso donde el "Otro" fue negado, obligado e incorporado ante el dominador como instrumento, desde el enfrentamiento de dos mundos, dicho esto: "El uno moderno, de sujetos "libres" que decidían en común acuerdo; el otro, el del más grande Imperio del Nuevo Mundo, completamente limitado por sus tradiciones, sus leyes adivinatorias, sus ritos, sus cultos, sus dioses" (Dussel, 1994, p.44). El conquistador sería ese, el "Yo" que negaba en su "dignidad" al "Otro" como instrumento dócil y oprimido. En palabras de Dussel, "La "Conquista" es una afirmación práctica del "Yo conquisto" y "negación del Otro" como otro. Esa conquista era sumamente violenta" (1994, p.47).

Dussel (1994) señalaría que la colonización de la vida del indio fue el primer proceso de modernización de un "Yo" violento, conquistador y codicioso que anhelaba el poder y la riqueza. Dicho encuentro entre el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo fue un encubrimiento de la dominación del europeo sobre el mundo del "Otro".

> No podía entonces ser un "encuentro" entre dos culturas -una "comunidad argumentativa" donde se respetara a los miembros como personas iguales-, sino que era una relación asimétrica, donde el "mundo del Otro" es excluido de toda racionalidad y validez religiosa posible. (Dussel, 1994, p.62)

Para Dussel (1994), el origen de la experiencia del ego europeo y de constituir al "Otro" como sujeto, parte de cómo el conquistador pudo utilizarlo y controlarlo con fines civilizatorios. El nacimiento de la modernidad, como lo señala Dussel se da en el momento en el que el "Otro" es controlado y violentado: "1492 será el momento del "nacimiento" de la Modernidad como concepto, el momento concreto del "origen" de un "mito" de violencia sacrificial muy particular y, al mismo tiempo, un proceso de "en-cubrimiento" de lo no-europeo" (Dussel, 1994, p. 8).

> La colonización del indio fue parte del proceso de modernización, en donde el "Otro" fue subsumido y alienado, no solo de manera violenta por los conquistadores, sino también, desde "Una praxis erótica, pedagógica, cultural, política, económica, es decir, del dominio de los cuerpos por el machismo sexual, de la cultura, de tipos de trabajos, de instituciones creadas por una nueva burocracia política, etc., dominación del Otro". (Dussel, 1994, p. 49)

Para Todorov, el conquistador asumió la diferencia del "Otro" como la ausencia y la inferioridad, tomando como ejemplo la lengua: "Por ejemplo, la diferencia idiomática de los indios fue para los españoles sinónimo de la carencia de lenguaje" (2007, p.76). De igual manera, el conquistador solo podía concebir al "Otro" desde la dicotomía bueno o malo y el conquistador solo podía identificarse con el "Otro" desde sus valores a nivel epistémico, así el colonizador podría saber todo del "Otro" e ignorar todo de él.

En suma, se puede identificar un discurso del conquistador en relación con el "Otro" que puede dar una razón de la construcción de la alteridad, dando inicio a la lógica de dominación, desde lo que plantea Mora en el texto *La conquista interminable, reflexiones poscoloniales sobre la alteridad* (2015):

La primera afirma que los textos de las crónicas pueden ser considerados un "discurso conquistador" que construye una alteridad penetrada por una matriz imperial de poder que refleja el patrón de relaciones geopolíticas que comienza a establecerse en el siglo XVI (Mora, citando a Quijano, 2003).

La segunda subraya que dichos textos permiten visualizar dinámicas de poder y dominación que se alargan en el tiempo más allá del propio periodo colonial, abarcando el periodo republicano y el periodo contemporáneo.

Y la tercera apunta que estas formas de poder subsisten en lo relativo a la disciplina corporal y a la disciplina espiritual.

Dicho discurso conquistador para Mora, se da en primera instancia desde las imágenes que son difundidas del "Otro" en los textos de Colón y que citan la desnudez del hombre. Para ello, Colón tenía que igualar o asemejar al "Otro" a otros conocidos y dominados.

> Entonces, no se trata únicamente de una voluntad de saber, sino de una verdadera voluntad de dominio que posiciona al otro en un lugar subalterno. Los "indios" son ahí iguales o similares a los canarios o a los africanos (prietos) que ya han sido sometidos a la lógica imperial desarrollada por Portugal y España. Lo cual significa que desde un principio no son considerados iguales. (Mora, 2012, p.5)

Lo cual, ayudó a derivar una imagen del "Otro" frente a la oposición binaria de "civilización" y "barbarie". Esta violencia civilizatoria aparece como parte del discurso del conquistador. Para Mora, dicha dicotomía binaria se establece de manera general en los indios.

> En efecto, si bien es cierto que algunos autores elogian la grandeza y la majestuosidad de los imperios incas y aztecas – es el caso de Hernán Cortés, por ejemplo-, dicha admiración no borra la dicotomía antes señalada. A los indios se les degrada por otra vías, por ejemplo, por su actitud en la batalla o por su comportamiento afeminado. En este sentido es necesario abordar el segundo punto que nos habíamos propuesto: lo que llamamos una "conquista sexual" que abunda en los textos de los conquistadores y exploradores. (2012, p.7)

Más llanamente, el "Otro" aparece como un objeto, como un cuerpo, el cual se puede poseer. El cuerpo como trofeo de batalla descrito de una manera exótica por el conquistador: "El otro-hombre-indígena es, por el contrario, desposeído de las características asociadas a lo varonil, es acusado de sodomía y, por lo tanto, condenado como degenerado y perverso" (Mora,

2012, p.9). De esta manera, se justificó la "Ley natural" del dominio para ejercer el control sobre el cuerpo del "Otro".

2.2.1 El "Otro" y el estereotipo.

Ahora bien, ¿Cómo dichas distorsiones se presentaron en el "Otro" y llevaron a la estereotipación racial, por medio de una violencia simbólica? Hall, en su texto *El espectáculo del otro* (2013), se concentra en la fascinación de la otredad y las representaciones culturales populares; analizando como elemento ambivalente, que genera un régimen de racialización del "Otro", los estereotipos y la "diferencia".

Para Hall, el estereotipo reduce y esencializa al "Otro" estableciendo una frontera simbólica entre lo normal y lo anormal, lo aceptado y lo inaceptable. Hall realiza un ejercicio exhaustivo sobre la otredad, la exclusión y el poder de la fantasía. Ante ello, toma como ejemplo para hablar del tema de la otredad, una situación que le ocurrió a Frantz Fanon, en donde una niña blanca señala a Fanon y dice: "mira- mamá, un negro" entonces Fanon dice: "fui fijadoen esa mirada", y Hall interpreta que Fanon fue fijado en la mirada de la otredadHall menciona:

> El Otro no está afuera sino también dentro del uno mismo, de la identidad. Así, la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo sino uno ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo. (2013, p. 353)

Fanon fue reducido a unos rasgos esenciales. En palabras de Hall, fue estereotipado. Esta cuestión permite pensar que el estereotipo hace parte de la diferencia y la otredad, de hecho, Hall señala que "Estereotipar a los negros en la representación popular era tan común que los caricaturistas, e ilustradores podían reunir una galería completa de "tipos negros" con unos cuantos golpes de pluma". (2013, p. 442)

En consecuencia, los estereotipos retienen unas características "sencillas, vividas, memorables, fácilmen-te percibidas y ampliamente reconocidas" (Hall, 2013, p. 443), reduciendo todo de una persona a unos cuantos rasgos, exagerando y simplificando al "Otro", como lo plantea Hall: "La estereotipación despliega una estrategia de "hendimiento" (2013, p. 444), es decir, divide lo normal y lo aceptable de lo inaceptable y, a la vez, excluye o expulsa todo lo que no encaja que es diferente. Para Hall, "La estereotipación es, en otras palabras, parte

del mantenimiento del orden social y simbólico" (2013, p. 444), ya que, establece una frontera simbólica entre lo normal y lo anormal, lo aceptable y lo inaceptable.

> Facilita la "unión" o el enlace de todos nosotros que somos "normales" en una "comunidad imaginada" y envía hacia un exilio simbólico a todos ellos los "Otros" que son de alguna forma diferentes,"fuera de límites". (Hall, 2013, p. 444)

En suma, el estereotipo es, en términos de Foucault, una especie de juego entre "Saber/poder". De este modo, clasifica a la gente entre lo normal y excluye lo "Otro", un ejemplo que toma Hall, es afirmar que Occidente también tuvo sus "Otros" internos.

> Los judíos, en particular, que aunque fueron cera de las tradiciones religiosas occidentales, fueron frecuentemente excluidos y aislados. Los europeos occidentales a menudo consideraron a los europeos orientales como «bárbaros» y a través de Occidente, las mujeres occidentales fueron representadas como inferiores a los hombres occidentales. (Hall, 1992, p. 92)

En palabras de Hall, "Diferentes características son reunidas o condensadas en una sola. Esta exagerada simplificación es luego acoplada a un sujeto o lugar. Sus características se convierten en los signos, en la «evidencia» por medio de los cuales un sujeto es conocido" (1992, p. 92). Por otro lado, Hall expone en el discurso del "Otro" el dualismo estereotípico en Peter Hulmen y afirma que está dividido en dos elementos:

> 1 Primero, varias características han colapsado en una figura simplificada que reemplaza o representa la esencia de la gente; esto es estereotipar.
>
> 2 Segundo, el estereotipo está dividido en dos mitades su lado «bueno» y su lado «malo»; es decir, «escisión» o dualismo. (Hulmen, 1989, como se citó en Hall, 1992, p.92)

En ese sentido, el "Otro" como diferente es caracterizado desde unos elementos que lo simplifican y lo estereotipan, en dos campos como: "amistoso hostil o inocente o depravado" (Hall, 1992)

Acerca del uso del estereotipo en el discurso del "Otro" se declara que:

> Estos sistemas son inherentemente bipolares (e.g. polarizados en dos partes), generando pares de significantes antitéticos (e.g. palabras con significados en apariencia opuestos).

> Esta es la forma en que la estructura profunda del estereotipo refleja las ideologías sociales y política de la época. (Gilman, 1985, como se citó en Hall, 1992)

Se puede afirmar que, en la imagen, en el documento histórico, el "Otro" se convierte en un ser exótico, teoría que se sustentó también con la influencia del clima y de la inferioridad del americano. El estereotipo es difundido por los europeos en relación con el desconocimiento del Nuevo mundo. Grifo aborda en el texto, *Representaciones Orientales. Un análisis sobre la formación del concepto de estereotipo en el pensamiento de Edward Said y Homi Bhabha* (2009), la idea de que el estereotipo es un fetiche o un juego desde el planteamiento de la totalidad/similitud con la diferencia, "Es decir, todos los hombres tienen la misma piel, raza, cultura; y algunos no tienen la misma piel, raza, cultura" (Grifo, 2009, p. 13).

Para Grifo, el estereotipo "Es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de representación, que al negar el juego de la diferencia (que la negación a través del Otro permite) constituye un problema para la relación colonizador – colonizado" (Grifo, 2009, p. 13). De igual manera que Hall, Grifo toma como ejemplo la situación que le ocurrió a Frantz Fanon con relación a cuando fue señalado por una niña y dice "mira mamá un negro", añadiendo otros aspectos de la relación histórica— colonial, mencionando que "Su raza se vuelve un signo inerradicable de diferencia negativa en los discursos coloniales. Pues el estereotipo impide la circulación y la articulación del significante de "raza" como otra cosa que no sea su fijeza como racismo" (Grifo, 2009, p. 13).

El estereotipo, entonces, para Griffo (2009) funciona en el aparato de poder colonial, como una forma detenida que fija un conocimiento fetichista, así pues, la construcción del significante está en la piel/raza y en las discursividades y representación del "Otro".

Es decir, la piel, como significante clave de la diferencia cultural y racial en el estereotipo, sería el más visible de los fetiches, reconocidos como "conocimiento común" en una dimensión importante de los discursos culturales, políticos e históricos. (Grifo, 2009, p. 14)

Por consiguiente, el papel de la identificación fetichista parte de la construcción discriminatoria, formando un sujeto colonizado como efecto del discurso estereotípico.

> El discurso racista estereotípico en su momento colonial inscribe una forma de gobernabilidad discriminatoria confirmada por la regla de visibilidad y por la regla moral de la misión civilizatoria o la carga del hombre blanco, que produce al sujeto colonial

> oscurecido, como fetiche bajo la preeminencia natural/racial. Proporcionando aún la justificación manifiesta para el proyecto colonial. (Grifo, 2009, p. 15)

Por otro lado, Homi Bhabha en el libro *El lugar de la cultura* (1994) interroga el problema de la identidad desde el discurso colonial en el contexto de la posmodernidad, en el que revisa la base del pensamiento del discurso poscolonial y se acerca a los discursos del dominador desde la ambivalencia y los estereotipos. Bhabha (1994) sostiene que el discurso colonial es ambivalente porque el "Otro", el nativo, es a la vez objeto de desprecio y deseo, esta ambivalencia es descrita como proceso de la identificación. "La demanda de identificación es la de ser para otro, e implica que la representación del sujeto se produce siempre en el orden diferenciador de la alteridad" (Bhabha,1994).

A través del "Otro" se construye el sujeto y su identidad. Bhabha expone, además, que el discurso colonial pretende producir conocimientos sobre los sujetos coloniales, cuya manifestación discursiva sería el estereotipo.

Bhabha aborda en el capítulo *La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo*, cómo se constituye una teoría del discurso colonial. Para ello, se centra en el estereotipo colonial, desde la coyuntura histórica y discursiva, afirmando que "El estereotipo es un modo de representación complejo, ambivalente, contradictorio**,** tan ansioso como afirmativo, y exige no sólo que extendamos nuestros objetivos críticos y políticos sino que cambiemos el objeto mismo del análisis" (Bhabha, 1994, p. 91).

En tal caso, el estereotipo, para Bhabha (1994), puede ser probado empíricamente porque expone que son atemorizantes los estereotipos del salvajismo y el canibalismo, ya que depositan escenas de miedo y deseo; empero, se concentra en analizar la función del estereotipo como fobia y fetiche.

> En este espíritu me permito argumentar en favor de una lectura del estereotipo en términos de fetichismo. El mito de la originación histórica (pureza racial, prioridad cultural) producido con relación al estereotipo colonial tiene por función "normalizar" las múltiples creencias y sujetos escindidos que constituyen el discurso colonial como consecuencia de su proceso de re negación. La escena del fetichismo funciona, de modo similar, como una reactivación del material de la fantasía originaria (la angustia de castración y la diferencia sexual) y a la vez como una normalización de esa diferencia y perturbación en términos del objeto fetiche como sustituto del pene-materno. Dentro del

> aparato del poder colonial, los discursos de la sexualidad y la raza se relacionan en un proceso de sobre determinación funcional, "porque cada efecto [...] entra en resonancia o contradicción con los otros, y por ello exige un reajuste o una reelaboración de los elementos heterogéneos que suben a la superficie en distintos puntos". (Bhabha, 1994, p. 99)

Ahora bien, Bhabha indica que el fetiche o estereotipo da acceso a una identidad, desde el dominio y el placer, pues crea múltiples contradicciones, dicho conflicto se da entre diversas dicotomías como: "placer/displacer, dominio/defensa, conocimiento/renegación, ausencia/presencia" (1994, p. 100). En otras palabras, el estereotipo es el punto primario de la subjetivación en el discurso colonial, por lo tanto, "Para el colonizador como para el colonizado, es la escena de una fantasía y defensa similares: el deseo de una originalidad que es también amenazada por las diferencias de raza, color y cultura". (Bhabha, 1994, p. 100)

El estereotipo es una simplificación, es una forma de "representación" de negar la diferencia del "Otro". Para ello, así como Hall y Grifo, Bhabha toma la escena que está en el libro *Piel negra, máscaras blancas* (1952) de Fanon, en donde es señalado por una niña que le dice a su mamá: "Mira, un Negro"… ¡Mamá, mira al Negro! Bhabha añade que: "El momento originario cuando el niño encuentra los estereotipos raciales y culturales en las ficciones infantiles, donde héroes blancos y demonios negros son presentados como mojones en la identificación ideológica y psíquica" (1994, p.101).

Esas situaciones para Bhabha (1994) son representadas todos los días en las sociedades coloniales y se enfoca en dos elementos que son la fantasía y el deseo visto desde la subjetivación y el poder. Y añade que, el sujeto del estereotipo, en este caso Fanon, se da desde un acto de renegación y fijación en el sujeto colonial, pues esta escena ilustra la importancia del imaginario visual y auditivo. Bhabha (1994) analiza dicha escena desde una postura Lacaniana de lo imaginario, por medio del estadio del espejo y el poder colonial que es ejercido en el estereotipo

> La construcción del discurso colonial es entonces una articulación compleja de los tropos del fetichismo (metáfora y metonimia) y las formas de identificación narcisística y agresiva disponibles para lo Imaginario. El discurso racial estereotípico es una estrategia de cuatro términos. Hay una conexión furtiva entre la función metafórica o enmascaradora del fetiche y la elección de objeto narcisista, y una alianza opuesta entre la figuración metonímica de la falta y la fase agresiva de lo Imaginario. Un repertorio de

> posiciones conflictuales constituye al sujeto en el discurso colonial. La toma de una posición cualquiera, dentro de una forma discursiva específica, en una coyuntura histórica particular, es, por lo tanto, siempre problemática: el sitio a la vez de la fijeza y la fantasía. Proporciona una "identidad" colonial que es representada (como todas las fantasías de originalidad y originación) enfrente y en el espacio de la ruptura, y amenaza desde la heterogeneidad de otras posiciones. Como forma de escisión y creencia múltiple, el estereotipo exige, para su significación exitosa, una cadena continua y repetitiva de otros estereotipos. (Bhabha, 1994, p.102)

Así todo, los sujetos del discurso son construidos por medio de un aparato de poder y ello circula a lo largo del discurso colonial. Para Bhabha, el estereotipo también se puede ver como una forma fijada en el sujeto colonial.

> Mi concepto de estereotipo-como-sutura es un reconocimiento de la ambivalencia de esa autoridad y esos órdenes de identificación. El papel de la identificación fetichista, en la construcción de conocimientos discriminatorios que dependen de la "presencia de la diferencia", consiste en proporcionar un proceso de escisión y creencia múltiple/contradictoria en el punto de enunciación y subjetivación. Es esta escisión crucial del ego la que queda representada en la descripción que hace Fanon de la construcción del sujeto colonizado como efecto del discurso estereotípico: el sujeto primordialmente fijado y aun así triplemente escindido entre los conocimientos incongruentes del cuerpo, la raza, los ancestros. Asaltado por el estereotipo, "el esquema corporal se derrumbó, su lugar fue ocupado por un esquema epidérmico racial. [...] Ya no se trata de ser consciente de mi cuerpo en la tercera persona sino en una triple persona. [...] No se me dio uno sino dos, tres lugares". (Bhabha, 1994, p.106)

En ese sentido, el estereotipo es la puesta en escena de la fantasía colonial del discurso racista, como "deseo colonial" Bhabha lo define como un punto para las reacciones más primitivas. En conclusión, Bhabha realiza un análisis profundo sobre el discurso estereotípico racista y reconoce la diferencia de raza, cultura, historia y las formas discriminatorias del estereotipo.

2.2.2 El "Otro" y el estereotipo en el cine.

A continuación, se abordará el problema de la otredad y el estereotipo desde las representaciones visuales en el cine, por medio de la pregunta: ¿Cómo influyen las

representaciones visuales en el “Otro”? A partir de esto, la otredad y la diferencia se pueden analizar desde los discursos visuales y la representación de los procesos de exotización en el cine. Para ello, se toma como referente el libro de Shohat y Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (2002), del capítulo titulado, *Estereotipo, realismo y lucha por la representación.*

Shohat y Stam (2002) abordan el capítulo comenzando por los distintos errores históricos y biográficos que se han cometido en los estudios sobre la representación étnica/ racial y señalan que “Estereotipos y distorsiones plantean preguntas legítimas sobre la plausibilidad social y la precisión mimética, sobre las imágenes positivas o negativas, generalmente parten de una alianza exclusiva con una estética de la verosimilitud” (p. 261).

Se menciona que los debates de la “representación” étnica son a menudo abordados desde el tema del realismo. Shohat y Stam analizan del realismo y advierten que los espectadores y los críticos insisten en la idea del realismo. En este caso, los juicios surgen de los prototipos reales de los personajes y situaciones de las películas.

La teoría postestructuralista nos recuerda que habitamos dentro del lenguaje y la representación, y que no tenemos acceso directo a lo "real". Pero las construcciones y codificaciones del discurso artístico no excluyen referencias a una vida social común. Las ficciones cinematográficas inevitablemente sacan a la luz visiones de la vida real no solo sobre el tiempo y el espacio, sino también sobre las relaciones sociales y culturales. (Shohat y Stam, 2002, p. 263)

Por lo tanto, para Shohat y Stam las películas representan culturas marginadas, ante ello los críticos tienen una razón complaciente de las representaciones de los indios de Hollywood y los reducen a diferencias geográficas y culturales, desde una figura estereotipada. Shohat y Stam toman como referente la noción de representación artística de Mijaíl Bajtín.

> La conciencia humana y la práctica artística, argumenta Bajtín, no entran en contacto con lo "real" directamente, sino a través de los canales del mundo ideológico que nos rodea. La literatura y, por extensión, el cine, no se refieren al "mundo", sino representan sus lenguajes y discursos. (Shohat y Stam, 2002, p. 264)

Y subrayan que para Bajtín, el arte no representa lo real, sino que constituye un enunciado históricamente situado. Para Shohat y Stam (2002), el tema no es la fidelidad, sino los discursos ideológicos, ya que una película también constituye un discurso, para ello presentan una serie de películas que en su trasfondo tienen un discurso racista. En Shohat y Stam (2002), las películas contienen una constelación de estrategias discursivas, que están

inmersas en un mundo de connotaciones simbólicas. Los estereotipos que son perpetrados por Hollywood no han pasado desapercibidos por las comunidades que han sido retratadas.

De igual modo, señalan que el espectador llega cargado de un "sentido de lo real", en el que se cuestiona las representaciones de una película. Al mismo tiempo, para Shohat y Stam (2002), el espectador puede mirar más allá de la caricatura y evidenciar lo que subyace de la "representación", las cargas de representación son a la vez religiosas, estéticas, políticas y semióticas.

> La generalización simplista que a menudo subyace en las críticas a los estereotipos borra una diferencia crucial. Los estereotipos de algunas comunidades solo incomodan al grupo objetivo, pero la comunidad en general se pregunta sobre el poder social para combatir y resistirlos, mientras que los estereotipos de otras comunidades son parte de políticas sociales prejuiciosas y pueden conducir a prácticas de violencia que ponen en riesgo la vida misma del individuo. (Shohat y Stam, 2002, p. 269)

Por lo tanto, para Shohat y Stam (2002), el tema crucial que enmarca el estereotipo y las distorsiones están relacionadas con los grupos que históricamente no tienen control sobre su "representación". Ante ello, plantean las preguntas: ¿Qué historias se cuentan? ¿Por quién? ¿Cómo se producen, difunden, reciben? ¿Cuáles son los mecanismos estructurales de laindustria cinematográfica y de los medios de comunicación? (Shohat y Stam, 2002, p. 270)

De igual modo, añaden que Hollywood favorece a las grandes producciones y subrayan que son eurocéntricas; muchos países de otras latitudes refuerzan la hegemonía al discriminar sus propias producciones.

Los mismos problemas de autorrepresentación surgen en relación con el lenguaje. Como importantes símbolos de identidad colectiva, las lenguas constituyen campos de profundas lealtades. Están en el filo de la navaja entre las diferencias nacionales y culturales. Aunque, como entidades abstractas, no existen en jerarquías de valor, sus usos concretos implican jerarquías de poder. Inscritos en el juego del poder, los idiomas están en el centro de las jerarquías culturales del eurocentrismo. (Shohat y Stam, 2002, p. 281)

Shohat y Stam (2002), evidencian que varios intelectuales han explorado los estereotipos en el cine y se concentran en David Bogle, quien analizó las representaciones de los negros en el cine de Hollywood, exponiendo las desigualdades entre los actores blancos y negros; lo que dio lugar a identificar los siguientes estereotipos:

> Empleado servil (que se remonta a Pai Tomás, el protagonista de *A cabana do* Pai Tomas);

> El negro ingenuo, un tipo que se subdivide en dos: la figura del payaso inofensivo, con ojos saltones, y el filósofo simple, pero comprensivo;
> "mulato trágico", generalmente mujer, víctima de un doble sesgo racial, que intenta "pasar por blanco" en películas como, *Lo que hereda la carne* o *Imitación de la vida*; o el malato satanizado, ambicioso y poco confiable, como *Silas* Lynch de *La Nacimiento* de Soma Nagle;
> "Mammy", la figura femenina de la sirvienta regordeta, habladora pero sin corazón que sirve para unir a los demás miembros de la casa, como Hattie McDaniel de *Lo que el viento se llevó*.
> Negro brutal e hipersexualizado, figura amenazadora que era habitual en el teatro y cuya personificación más famosa es Gus, de *El nacimiento de nuestra nación*, y que George Bush resucitó con fines electorales en la figura de Willie Horton. (Shohat y Stam, 2002, p. 286)

Bogle como se citó en Shohat y Stam, (2002) estudia los estereotipos de los actores afroamericanos y cómo ellos subvirtieron los roles asignados, a su vez, enfatiza que los actores negros son obligados a luchar contra ciertos guiones, también menciona los estereotipos de los hombres latinos como: "El bandido, el revolucionario, el torero. Las mujeres, en cambio, hacen referencia al calor y la pasión salsera" (Shohat y Stam, 2002, p. 288). Así pues, para Shohat y Stam es fundamental exigir imágenes positivas frente al cine dominante, donde las comunidades minoritarias tengan el derecho a reclamar representaciones justas.

Otro referente para analizar los procesos de estereotipación desde el cine y lo "exótico" es López en el texto, *Exotización o neo-exotismo en el Gran Caribe Hispánico. Indicios de un proceso hegemónico cultural desde el cine de ficción* (2013), en donde analiza, como primer elemento, los procesos de exotización del "Otro" que parten de la tradición eurocéntrica de representar a los latinoamericanos. Esto se traduce en una práctica exótica de forma cinematográfica, por medio de producciones que hablan de la región, así pues, "Lo que indica que asistimos, según S. Hall, a una de las expresiones de la llamada "nueva exótica"; manifestación que no aparece solo en la gastronomía, música, plástica y publicidad, sino en el cine de ficción". (López, 2013)

López (2013), se concentra en la noción de exotismo, estableciendo que dicha categoría se ha caracterizado por la tradición europea para explicar la relación entre civilización—barbarie y se gestó en la Edad media; donde se encuentra una fuente de imaginarios del Nuevo Mundo, este registro está presente en los cronistas europeos que hablan de la existencia de América.

López (2013) se enfoca en revelar cómo los europeos instalaron una matriz epistémica al nombrar todo aquello diferente como extraño, desplegando el exotismo para comprender los territorios y la cultura. En palabras de López, "[...] lo exótico está en los otros, y en el caso de nuestras películas y el período que relatan, de los espacios primitivos, salvajes y marginales" (2010). Ahora bien, esta reflexión que expone López (2013), considera que el cine exotiza de forma sistémica al Caribe desde los filmes, ya sea por los directores de cine latinoamericanos y no latinoamericanos.

Esto trae consigo la aparición de filmes de consumo masivo provistos de un tratamiento dramatúrgico que aún recurre a la imagen exótica como telón de fondo, como estereotipo, como perspectiva, para abordar estas temáticas. (López, 2013)

Para López (2013), Hollywood mira al caribe como el paraíso tropical y como locación exótica, estas imágenes se van incrustando en un discurso estético sin develar los verdaderos problemas de la región.

> Lamentablemente, el cine ha sido y es instrumento importante en esta distorsión cultural, desorientando al mundo y también a los propios habitantes del Caribe. Sin embargo, estas "nuevas" imágenes no corresponden exclusivamente a una producción europeo-norteamericana. Asimismo, y como lo hemos venido insinuando, el exotismo no es una praxis eurocéntrica exclusivamente, o dicho de otra forma, no es postura única del viajero extranjero y expresión eurocéntrica por excelencia; más bien, es una condición etnocéntrica para asumir la superioridad sobre un otro que un "nosotros" ha definido como atrasado, bárbaro, primitivo, salvaje, extraño. (López, 2013)

Finalmente, López (2013) subraya que el debate sobre el cine y la identidad latinoamericana tiene un sinnúmero de aristas, entre ellas se encuentran los problemas propios de la región, en donde el foráneo ha consumido nuevos estereotipos exóticos.

Una vez analizada la categoría "Otro" en el contexto de la Conquista y la colonización y la estereotipación desde las representaciones visuales en el cine, a continuación se abordarán las prácticas de "representación" de lo "exótico" y de lo primitivo desde el paisaje "exótico".

2.3 Prácticas de "representación" de lo "exótico" de lo primitivo, bárbaro e incivilizado, el paisaje "exótico" en el mito del Dorado.

En primera instancia, se abordarán algunas definiciones de las prácticas de "representación" de lo exótico en el "Otro". En segunda instancia se analizará el ejercicio de la

exotización del "Otro" y la estereotipación de lo primitivo, bárbaro e incivilizado. Y en tercera instancia, se presentará el tema de paisaje "exótico" y geografías míticas.

Ahora bien, como punto de partida se expondrá el texto de Todorov, *Nosotros y los otros* (1991), en donde se explora el capítulo *Lo exótico* desde los temas sobre el exotismo y el primitivismo, el buen salvaje, el salvajismo y civilización, el exotismo y el erotismo, la experiencia exótica y los retratos de viajeros.

Todorov (1991) habla sobre el exotismo y el primitivismo, comparando el exotismo con el tema del nacionalismo; en ambos casos se valora no solo un país sino una cultura definida y explora cómo surgen las actitudes del exotismo.

> Empero, la forma en que uno se ve obligado, en abstracto, a definir el exotismo, indica que se trata, no tanto de una valoración del otro, como de una crítica de uno mismo, y no tanto de la descripción de una realidad, como de la formulación de un ideal. Nadie es intrinsecamente otro; no lo es más que porque no es yo; al decir de él que es otro, en realidad nada he dicho aún; y, lo que es peor, nada sé yo sobre él, ni nada quiero saber, puesto que toda caracterización categórica me impediría mantenerlo dentro de esta rúbrica puramente relativa, la alteridad. (Todorov, 1991, p.305)

En palabras de Todorov, los mejores candidatos al papel "exótico" son los pueblos y las culturas que están más alejados e ignorados, esto quiere decir que el conocimiento es incompatible con el exotismo, en otras palabras, "El exotismo quisiera ser, un elogio en el desconocimiento" (Todorov, 1991, p. 306).

Para Todorov, el exotismo primitivista es una de las formas más características del exotismo europeo, lo cual ha llevado a la figura del salvaje, tema que es abordado en el capítulo el *buen salvaje*, en palabras de Todorov: "La imagen del buen salvaje va a desempeñar un papel importante entre los siglos XVI y XVII, sin que por ello sea el único retrato de poblaciones lejanas y, ni siquiera, la imagen dominante". (Todorov, 1991, p.307)

Y añade que, la benevolencia del viajero en la conquista y la colonización va acompañado de un espíritu crítico de su propio país. El exotismo primitivista recibió un impulso en el descubrimiento de América por los europeos; donde se proyectaron imágenes ya caducas, identificando las costumbres de los "Salvajes". Dicha idealización del salvaje que señala Todorov, parte de las primeras narraciones de viajes, mencionando a Colón quien postuló distintas formas del primitivismo.

> Colón, que en tantos aspectos es un espíritu medieval, no valora en forma particular a los salvajes, pero cree que va a descubrir, en alguna parte del continente sudamericano, el propio paraíso terrestre. Américo, hombre mucho más cercano al Renacimiento, no

> muestra ya fe en estas supersticiones; pero, a causa de ello, pinta la vida de los indios, en este mismo continente sudamericano, como cercana a la que seguramente se vive en el paraíso. Esta imagen desempeña un papel decisivo en la famosa carta de Américo, de 1503, titulada Mundus novus, y destinada a convertirse, por sus cualidades literarias, en el best-seller de la literatura de viajes del siglo XVI. (Todorov, 1991, p.308)

En la imagen del buen salvaje se creó un retrato de la población lejana, para ello, Todorov (1991) hace referencia a François-René de Chateaubriand como el primer viajero, escritor e inventor de las narraciones de viaje, el cual generó e influyó en una percepción del europeo sobre el "Otro".

> El Occidente (América) es la naturaleza; el Oriente, la cultura. Cierto es que hay seres humanos en América, pero se trata de salvajes que viven en un estado de naturaleza apenas distinto del ciclo natural global; en tanto que, del otro lado, se trata de un mundo fundamentalmente humano". (Todorov, 1991, p. 325)

Por cierto, Todorov recalca que para cuando Chateaubriand llega a América, le parece "una curiosa mezcla del estado de naturaleza y el estado civilizado" (Todorov, 1991, p.334). Todorov analiza el tránsito del viajero al turista en Chateaubriand, dicho viajero tiene un prejuicio por los rincones lejanos, en consecuencia él opta por enfocarse ya no solo en los seres humanos sino en los paisajes, en palabras de Todorov: "Pero es que Chateaubriand busca el colorido local para sus descripciones (al igual que, después de él, los turistas van a coleccionar imágenes sobre la película de sus aparatos fotográficos), y no experiencias intersubjetivas". (Todorov, 1991, p.347)

De este modo, Chateaubriand valora la imagen más que el lenguaje, privilegiando la vista, al hacer énfasis en los ríos, las montañas, etc., "Chateaubriand despliega grandes esfuerzos por obtener mejores vistas, y construye siempre sus descripciones como un espectáculo puramente visual". (Todorov, 1991, p.348)

Por otro lado, Todorov aborda la redefinición del exotismo con Victor Segalen, quien va a reflexionar de manera intensa la experiencia exótica, en donde la entiende como: "El exotismo entendido como tal: una estética de lo diverso". (Todorov, 1991, p.367). Segalen repensó el problema de lo "exótico" y se aproximó a todo aquello que es exterior al sujeto observador. Otros autores como Loti analizaron el exotismo reduciéndolo a un "Tropicalismo"por su parte Sengalen rechazo todo lo relacionado con la literatura exótica.

Así pues, Segalen (1989) denomina el "Exotismo Universal" a partir del exotismo esencial, desde la noción de diferente y diverso, es decir, "El exotismo esencial: el del objeto por sujeto" (p. Así, "exotismo" es sinónimo de "alteridad"" (Todorov, 1991, p.369). De este

modo, para Segalen la sensación de exotismo es la noción de lo diferente, desde lo diverso: “He ahí por qué también el exotismo engendra la energía: Lo diverso es fuente de toda energía”. (Segalen, 1989, como se citó en Todorov, 1991, p.370)

Ahora bien, la experiencia exótica para Todorov, parte de la práctica misma de quien exotiza, es decir, en palabras de Todorov, “Quien sabe practicar el exotismo, es decir, gozar de la diferencia entre sí mismo y el objeto de su percepción, es llamado el exota: es aquel que siente todo el sabor de lo diverso” (Todorov, 1991, p.373). Segalen encarna un combate contra los enemigos del exotismo y los divide en dos categorías:

> Forman parte de la primera todos aquellos que ignoran al otro, sin pensar, en todas circunstancias, más que en ellos mismos. En el seno de este vasto conjunto, existen varios casos. Uno de ellos es el de los colonos, los comerciantes, los empresarios: este tipo de personaje es interesado, es decir, no se interesa más que por sí mismo, "surge con el deseo del comercio indígena más comercial. Para él, lo diverso no existe, más que en el grado en que le vaya a servir de medio para embaucar a los demás". "El "otro", aquí, es aquel que se deja engañar más fácilmente, el que ignora cuáles son las reglas de intercambio que están en vigor en nuestra sociedad. Un segundo caso es el que constituyen los escritores exóticos anteriores a Segalen, esos viajeros imbuidos de sí mismos, que se contentan con informar sobre las "impresiones" que les ha dejado el país que han visitado. Segalen no siente más que desprecio hacia esos "viajeros apresurados y llenos de verborrea"; piensa en particular en Chateaubriand, y sobre todo en Loti, el coleccionador de impresiones. (Segalen, 1989, como se citó en Todorov, 1991, p.378)

Otro punto al que se refiere Todorov (1991) es el del retrato de viajeros, en donde plantea una galería de retratos y de tipologías que suponen formas y personajes con los que se identifican diferentes fases del viaje exótico. Dichos personajes emergen de la literatura de viajeros que se ha escrito. Así pues, ya no solo se trata de los juicios emitidos sobre el “Otro” sino del racismo primitivista y exótico que desprenden estos personajes y de la relación de coexistencia.

> 1. El asimilador. Esta especie, entre cuyo repertorio figuran Rousseau y Segalen, parece relativamente rara en la época contemporánea. Y es que presupone un cierto espíritu de cruzada, un mesianismo; ahora bien, las creencias sobre las que descansa un espíritu de esta índole ya no se hallan muy extendidas entre nosotros. El asimilador es aquel que quiere modificar a los otros para que se asemejen a él; en principio, es un universalista (cree en la unidad del género humano), pero, por lo común, interpreta la diferencia de los otros en términos de deficiencia con respecto a su propio ideal.

2. El aprovechado. El aprovechado habitual no es ni cura, ni soldado, ni ideólogo: se trata de un hombre de negocios, por ejemplo, un comerciante o un industrial. Su actitud con respecto a los otros consiste en utilizarlos para su provecho; especula con su otredad, para poderlos "embaucar" mejor, como dice Segalen.

3. El turista. El turista es un visitante apresurado que prefiere los monumentos a los seres humanos. Anda apresurado, no solamente porque el hombre moderno así anda, en general, sino también porque la visita forma parte de sus vacaciones, y no de su vida profesional; sus desplazamientos al exterior están encerrados en sus asuntos pagados.

4. El impresionista. El impresionista es un turista muy perfeccionado: para empezar, tiene muchísimo más tiempo que el vacacionista; luego, extiende su horizonte hasta los seres humanos; y, finalmente, se lleva a su casa, ya no simples clichés fotográficos o verbales, sino, digamos, esbozos, pintados o escritos. No obstante, tiene en común con el turista el permanecer únicamente como sujeto de la experiencia.

5. El asimilado. Es, para empezar, y lo más comúnmente, aquel que no hace más que el viaje de ida sencillo: el inmigrante. Quiere conocer a los otros porque se ve inducido a vivir entre ellos; quiere parecerse a ellos porque desea ser aceptado por ellos. Su comportamiento es, pues, exactamente el opuesto que el del asimilador: se va a vivir entre los otros, no para convertirlos en semejantes a sí mismo, sino para volverse como ellos (para participar, por ejemplo, del "sueño norteamericano"). En esto es distinto al trabajador migratorio.

6. El exota. Ésta es la razón por la cual, como se ha visto, Segalen reivindica una nueva actitud para la cual se puede conservar la palabra que él acuñó. En nuestra existencia cotidiana, los automatismos de la vida nos ciegan: tomamos por natural aquello que no es más que convencional, y la costumbre le sustrae a la percepción una gran cantidad de gestos.

7. El exiliado. Este personaje se parece en algunos aspectos al inmigrante, y en otros al exota. Al igual que el primero, se instala en un país que no es el suyo; pero, igual que el segundo, evita la asimilación. No obstante, a diferencia del exota, no busca la renovación de su experiencia, el exacerbamiento de lo extraño; y, a diferencia del experto, no se interesa particularmente por el pueblo en el seno del cual vive.

8. El alegorista. La alegoría dice una cosa, y da a entender otra; el alegorista habla de un pueblo (extranjero) para debatir sobre alguna cosa distinta a ese pueblo -sobre un problema que concierna al mismo alegorista y a su propia cultura. Así, Lahontan utiliza a los hurones, para hablar de la falta de libertad e igualdad en Francia, y no se preocupa

demasiado por el destino que les espere. Diderot hace otro tanto con los tahitianos, para denunciar nuestras formas de sexualidad, y Artaud pone a los mexicanos al servicio de su visión propia del mundo.

9. El desengañado. El hogareño no abandona nunca su país, incluso ni su casa, y no lo lamenta. Pero existen también los viajeros que han dado la vuelta al mundo y que, sin embargo, terminan por unirse al hogareño en el elogio de lo que es su terruño: habiéndose ido al antípoda, han descubierto que el viaje no era necesario, que se podía aprender tanto y más, concentrándose en lo familiar.

10. El filósofo. No existe la certeza de que el viaje filosófico, distinto de los otros, haya tenido lugar alguna vez (los filósofos son seres humanos como los demás, y puede llegar a suceder que sean impresionistas, o alegoristas, o exiliados como Descartes); pero nos lo podemos imaginar, como ya lo había hecho Rousseau (quien, sin embargo, jamás salió de viaje). (Todorov, 1991, p.388-395)

Vale la pena ubicar, como ejemplo, a uno de los personajes que aborda Herzog en sus películas sobre la Conquista y colonización, que tienen una actitud exótica. Fitzcarraldo el personaje de la película del mismo nombre de 1982, es el aprovechado, él es un hombre de negocios con ideas modernas, que usa y explota a los indios, Una de las imágenes más emblemáticas de la película lo describe a la perfección, cuando decide pasar un barco por la montaña y utiliza a los indios para talar los árboles y obtener su objetivo.

En otro orden de ideas, Staszac en su libro *¿Qué es lo exótico?* (2008) indica que, "El exotismo no existe en el orden de los hechos, sino en tanto que hechos del lenguaje". (p. 130). Lo exótico no es lo propio de los lugares y personajes, sino de la mirada de un discurso sobre lo "Otro". De esta manera, se trata de una formación discursiva que Occidente produce. La visión de Staszac, permite ubicar el exotismo desde un conjunto de valores y representaciones de un lugar o de alguien: "Hablar de exotismo, es menos analizar un objeto que el discurso de un sujeto sobre ese objeto" (Staszak, 2008. p. 8).

Según Hall (1992), lo que se declara diferente o primitivo es al mismo tiempo disfrutado como extraño o exótico. Según esto, se abordará el ejercicio de exotización en el "Otro" desde lo mal llamado primitivo, bárbaro e incivilizado. La figura del "Otro" para Hall está construida como lo opuesto y como la negación que se deriva en parte de lo que simboliza Occidente, "El «Otro» era el lado «oscuro» – olvidado, reprimido, y negado: la imagen invertida de la Ilustración y la modernidad" (Hall, 1992, p. 101).

Otra perspectiva es la que aborda Cristoffanini, quien hace referencia a los "Otros" como diferentes, no solo como "Exóticos" sino en general por la diferencia racial, sexual, social, de nacimiento o étnica.

> Sin embargo, podemos constatar en los relatos de viaje, la literatura, la pintura, el cine, las modas musicales y de baile, los movimientos de amigos de los indios, etc. que los Otros exóticos o primitivos han ejercido y ejercen una fascinación sobre los europeos y americanos. (Cristolffanini, 2003, p. 16)

Ahora bien, para Cristolffanini (2003), la actitud que expresan las narraciones de viajes representadas por el sujeto blanco europeo da a conocer su relación con el "Otro" y sus paisajes exóticos.

> Aparentemente, en esta figura de representación se trata de imágenes y de una forma de hablar positiva, ya que los Otros son depositarios de virtudes y cualidades de las que carecemos. Sin embargo, esto no es necesariamente así. Por ejemplo, en la representación 'exótica' el Otro es más bien utilizado como alegoría para criticar aspectos de la sociedad que el sujeto que representa desea transformar. De esta forma, los indios americanos u otros primitivos fueron usados como ilustración de lo opuesto de las deficiencias y vicios de la sociedad occidental que se quería criticar: entre los (buenos) salvajes no existía la propiedad privada (vista mucho antes que Marx como causa principal de los males de la sociedad europea) las jerarquías sociales y la subordinación, pero sí la libertad sexual. (Cristolffanini, 2003, p. 16)

Para Cristolffanini (2003) una de las formas de expresión de la fascinación por los "Otros" primitivos y exóticos se expresa en la nostalgia por estilos de vida y tradiciones. Otra perspectiva abordada, la presenta Bueno en la tesis de doctorado titulada *Hispanoamérica en el imaginario gráfico de los europeos* (2003), quien plantea que las primeras visiones de los indígenas americanos obedecen al cliché del "Buen salvaje", que en buena parte fue influenciada por los ilustradores y libros.

> A la difusión de la antropofagia como algo característico del indígena contribuyó de manera decisiva Américo Vespucio. Aunque medio siglo después el germano Hans Staden, que había vivido una aventura personal increíble en tierras del Brasil, contaba en la edición de Marburg de 1557 como los indígenas iban comiendo asado al portugués Jorge Ferreira, cuya carne guardaban en una cesta, colgada junto a la chimenea de la

> choza. Frente a esta imagen del indígena como bestial reaccionó el francés Thévet en su libro: Singularités de la France antarctyque, para desmitificar la visión de los indígenas como seres salvaticos. (Bueno, 2014. p. 106)

Ambas miradas para Bueno (2014) partieron del imaginario gráfico europeo que trataba de mostrar a los europeos como los civilizados. La primera visión que tuvieron los españoles sobre los indígenas en el Nuevo Mundo fue la del "Buen salvaje".

> La primera visión que tuvieron los españoles de los indígenas cuando hallaron el Nuevo Durante la Baja Edad Media los franciscanos y algunas herejías cristianas mostraron su complacencia por las excelencias de una vida sencilla y pobre, llegando a proponer la desnudez de los pueblos "salvajes" como señal de su inocencia y pureza Además, las tierras americanas recién descubiertas, presentaban una humanidad dichosa, que se había librado de los vicios de las sociedades civilizadas. Por esta razón, Cristóbal Colón no se escandalizó de ver indígenas desnudos, sino los presenta de una naturaleza hermosa. (Bueno, 2014, p. 106)

En otra sintonía a las miradas y autores que se han abordado en el problema de lo "exótico" y lo bárbaro o salvaje, se encuentran los postulados de Foucault, quien opina que lo bárbaro se opone a lo salvaje porque "el salvaje siempre lo es en el salvajismo" (Foucault, 1997, p. 180), y desde que hay una relación con el tipo social deja de ser salvaje, a diferencia con el bárbaro que, para Foucault, es: "[...] alguien que no se comprende y no se caracteriza" (1997, p. 180). En ese sentido, el bárbaro no se puede definir con respecto a una civilización, fuera de la cual no se encuentra.

> No hay bárbaro si en alguna parte no hay un punto de civilización con respecto al cual aquél es exterior y contra el que combate. Un punto de civilización —que el bárbaro desprecia y envidia— con respecto al cual el bárbaro está en una relación de hostilidad y guerra permanente. No hay bárbaro sin una civilización que procure destruir y apropiarse. El bárbaro es siempre el hombre que invade las fronteras de los Estados, quien choca contra las murallas de las ciudades. A diferencia del salvaje, el bárbaro no se asienta en un fondo de naturaleza al que pertenece. Sólo surge contra un fondo de civilización y choca con él. (Foucault, 1997, p. 180)

Por lo tanto, la diferencia entre bárbaro y salvaje está en relación con la civilización y con su historia previa, en palabras de Foucault:

> [...] el bárbaro no es el vector de intercambios, como el salvaje. El bárbaro es, en esencia, vector de otra cosa muy diferente del intercambio: es vector de dominación. A diferencia del salvaje, se apodera, se apropia; no ejerce la ocupación primitiva del suelo sino la rapiña. (1997, p. 181)

Foucault añade que la relación de poder con el bárbaro, a diferencia del salvaje, nunca cede su libertad, es decir, el salvaje es quien posee en sí una especie de abundancia de libertad. En ese sentido, "El bárbaro, en cambio, no puede no ser malo y malvado, aunque se le reconozcan cualidades" (Foucault, 1997, p. 181), justamente porque no es el hombre del intercambio y la naturaleza, es en términos de Foucault "[...] el hombre de la historia, el hombre del saqueo y el incendio, el hombre de la dominación" (Foucault, 1997, p. 181).

2.3.1 El paisaje "exótico" desde las geografías míticas, el mito del Dorado.

Se analizará el paisaje "exótico" desde las geografías míticas y la visión paradisíaca del Nuevo Mundo en los relatos de viajeros, de igual manera, se abordará el mito del Dorado y su relación con lo "exótico". Como primer elemento, Amodio en el texto *Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América* (1993) se enfoca en la idea de la categoría de la geografía mítica, exponiendo que el "Otro" está correlacionado con el ambiente geográfico.

> En general, no se da imagen del Otro sin contexto ambiental que redunde su sentido (y viceversa). Sin embargo, es posible encontrar culturas donde la constitución del mundo externo se da a partir de la imagen del Otro, y culturas donde el mismo proceso se produce a partir de la constitución del ambiente geográfico externo. (Amodio, 1993, p. 22)

Amodio (1993) estudia cómo se dio la constitución del "Otro" como monstruo, en donde el entorno geográfico es secundario. Mientras que, a finales de la Edad Media, el proceso se invierte, enfocándose en la constitución del mundo externo, por medio de la formación geográfica y mítica.

> Un poco diferente es el destino de la geografía mítica que constituye el mundo externo de una cultura. Cuando los datos empíricos del ambiente geográfico "otro" se acumulan hasta llegar a constituir una geografía euclidiana, los datos míticos se disuelven en gran parte, operando sólo los que son incluidos en la representación del mundo interno (el

> externo, progresivamente, se vuelve interno). De hecho, muchos mitos geográficos y/o de organización espacial del territorio americano son el resultado de los mitos geográficos y teratológicos de la época colonial. Por ejemplo, la búsqueda del oro americano que desde la época colonial llega hasta nuestros días puede ser interpretada bajo esta óptica: desde El Dorado amazónico de Raleigh, hasta los garimperiros de la actualidad. (Amodio, 1993, p. 23)

Uno de los temas que se analizarán es el mito del Dorado, visto desde las geografías míticas, presente en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) como parte de la expedición que realiza Aguirre. Los elementos que aborda Amodio (1993) señalan que, en el segundo viaje de Colón, se modifica su visión de la geografía mítica, sobreponiéndose a la imagen de Oriente.
De hecho, los datos presionan la percepción de Colón y debe reajustar de alguna manera su visión del mundo. Así, Colón produce una nueva geografía mítica, fundada sobre algunos datos de la oriental, más adecuada para explicar los elementos de la realidad encontrada. (Amodio, 1993, p. 46)

La constitución de la geografía mítica incluyó a los seres que habitaban estas tierras vistas desde Oriente y proyectadas en América, nutridas por la literatura fantástica, en donde Colón esperaba encontrar esos monstruos de las leyendas. Colón describe el *Imago Mundi* de la siguiente manera, “Es allí, escribe, donde hombres, bestias y monstruos tienen tan horrible aspecto que resulta difícil distinguir unos de otros” (Colón como se citó en Kappler, 1986, p. 45).

Amodio considera que “el monstruo es el lugar de la pluralidad y, por ende, de las posibilidades” (1993, p. 50). Así pues, la naturaleza se presenta en Colón como la abundancia de las riquezas de un mundo no ordenado. Amodio aborda el paraíso terrenal en la mitología medieval, indicando que Colón proyecta unos mitos geográficos en el espacio que llama “región del oro”. Dentro de esa imagen mítica del Nuevo Mundo que proyecta Colón está la del paraíso terrenal.

> Alrededor del siglo décimo de nuestra era, la cartografía representa el "mundo" en general dividido transversalmente. La parte superior es ocupada por el Asia y las regiones orientales. Encima de estas, casi en borde superior del mapa aparece en general una representación de Adán y Eva o la palabra "Paradisum". (Amodio, 1993, p. 87)

No obstante, la aparición del paraíso terrenal en Colón se impone por la necesidad de averiguar la coherencia entre nuevos elementos. Otras de las ideas que apoyan la demostración del paraíso terrenal es la gran abundancia de oro y su relación con los “monstruos”, sobre todo, caníbales.

> En lo referente al "abundante oro" y piedras preciosas ya citamos la asociación con el Paraíso Terrenal, a través del río Pisón. De cierta manera, en Colón la presencia del oro (imaginado sobreabundante) refuerza la del Paraíso y ésta la del oro. Se crea un circuito falsamente lógico y sin salida: un elemento demuestra el otro que, a su vez, en feed back, demuestra el primero. Como escribe Sergio Barque de Holanda, "las dos nociones, la de fantásticas riquezas y la de un mundo de maravillosas delicias, se enlazan fácilmente, pues parece admisible que una naturaleza extremadamente pródiga llegue hasta lo sobrenatural" (Barque de Holanda, 1986: 216). (Amodio, 1993, p. 99)

En cuanto a lo que se refiere con la coherencia entre los monstruos y el paraíso terrenal, Amodio explica al monstruo "[...] como signo de lo sagrado y el monstruo como habitante del mundo tórrido que circunda el Paraíso" (1993, p. 99). Amonio añade que Colón considera su escritura como un espejo fiel de la realidad, aunque esa realidad se mezcle con imágenes ya preexistentes y las nuevas imágenes. De esta manera, la escritura de Colón para Amodio (1993) se anticipa a la misma realidad, obligando a una mediación con los mitos. Mitos como los de los caníbales y el Dorado, que se constituyen en un ejemplo significante sobre el vértigo de la conquista.

> La escritura se vuelve auto-referencial, la realidad son otros libros, sueños de otros textos. Con el Paraíso Terrenal, la "invención del Nuevo Mundo" es completada: la geografía mítica adquiere autonomía total: el mundo es sólo la imagen de un deseo. (Amodio, 1993, p. 102)

Otro referente que amplió la idea de una visión paradisíaca del Nuevo Mundo fueron las representaciones gráficas que realizaron De Bry y Hulsius, quienes presentaron al Nuevo Mundo como un jardín del Edén, "El mejor ejemplo es la primera página del libro primero de la serie América, con una imagen potente y altamente reconocible como la caída del hombre, representado Adán y Eva" (Bueno, 2014, p. 200). La imagen que se proyectó del Nuevo Mundo fue la de una relación y convivencia pacífica entre el hombre y la naturaleza, dichas colecciones de grabados en De Bry y Hulsius están claramente proyectadas desde una visión antropocéntrica.

La imagen del paraíso terrenal en América parte de un testimonio de una época mítica, como Hall (1992) lo indica, estas imágenes y metáforas del Nuevo Mundo, como un paraíso terrenal, evidencian una fantasía occidental vista en el mito del Dorado y el paraíso terrenal. Hall menciona que "La imagen contemporánea del paraíso tropical y las vacaciones exóticas para Occidente, le debe mucho aún a esta fantasía" (1992, p. 85).

A diferencia de Colón, también, se encuentra Humboldt, quien puede ser analizado bajo los términos de Segalen (1989) desde la experiencia con lo "exótico", como un exota, un viajero que partió de Europa, impulsado por la curiosidad y por razones artísticas, económicas y científicas, su expedición está enmarcada en el llamado viaje científico.

> Seguramente, la mente del joven Humboldt recorrió naturalezas lejanas, extrañas, exóticas, a veces edénicas, guiadas por narraciones prerrománticas. Pero la realidad lo llevó más allá de la imaginación y de lo que como científico naturalista esperaba encontrar. Sólo él podía regresar a Europa con lo observado y lo vivido: Con una descripción exótica de la naturaleza y de la gente de estas tierras. (Gómez, 2010. p. 230)

En Humboldt la descripción de la naturaleza tiene elementos poéticos que tratan de presentar sus sentimientos, es por ello el detalle del paisaje. Gómez considera, en su texto *Humboldt y el exotismo* (2010), que Humboldt no creyó en la imagen exótica del buen salvaje, ya que, "Para él, los salvajes representaban la infancia de la humanidad y por consiguiente de interés para la historia de la humanidad" (Gómez, 2010. p. 305). Aunque, el exotismo en Humboldt se encuentra en su máxima expresión al describir la naturaleza de las regiones equinocciales, en donde "El indígena pareciera estar incluido en ella, junto a sus maravillas y curiosidades. Cuando es arrancado de su contexto natural tradicional es con el fin de mostrar la generosidad del colonizador y la sumisión agradecida del indígena". (Gómez, 2010. p. 305)

Otra reflexión que está relacionada con las geografías míticas es la del mito del Dorado. Las geografías fantásticas del Dorado recaen como idea durante el periodo de la Ilustración, como lo presentan Alès y Michel en el texto, *La conquista de lo inútil. Las geografías imaginarias de El Dorado* (2021), en donde exploran las geografías ficticias del mito del Dorado.

Alès y Michel señalan que, en un primer tiempo, la leyenda del Dorado se presenta desde: "los exploradores y conquistadores hispano-portugueses que desarrollan, a partir de leyendas indígenas, geografías imaginarias en torno a nuevas tierras —entre las cuales está El Dorado" (2021, p. 236). Y desde los cartógrafos, en los papeles de los caminos de viajeros. En ese sentido, este tema es inagotable y está presente desde el descubrimiento de América.

> Es de manera obstinada y, al parecer aparente, sin razón, que los conquistadores se esfuercen en perseguir este espejismo. La leyenda de un país prodigioso con una riqueza excepcional va a asociarse, poco a poco, a los ríos que, sin duda, representan el camino más fácil en esta búsqueda. ¡Y qué ríos! ¿No es el Amazonas el primer río del mundo y el Orinoco el cuarto? ¿Y por qué precisamente estos cursos de agua, salvo que se trate

> de las últimas etapas hacia la Terra incognita de los cartógrafos? Del mito a la novela, incluso a la caricatura, solo hay un paso que Voltaire no dudará en dar; pero en el camino, un entramado de ilusiones, fracasos y aventuras románticas se entretejen en torno a esta creencia, creando así el soporte materializado de una geografía fantasmagórica. (Alès y Michel, 2021, p. 239)

De este modo, Alès y Michel señalan que la leyenda del Dorado es el hilo conductor de los conquistadores por medio de la imagen de "la supuesta existencia de un indio bañándose, pintado con polvo de oro, en un lago donde se arrojaban objetos de oro y piedras preciosas, de este «Indio dorado» que desde entonces van a llamar «El Dorado»: el hombre de oro" (2021, p. 242). Esto generó una idea paradigmática para los conquistadores.

El mito del Dorado y su permanencia ha estado anclado por una idea fantástica y geográfica, desde las representaciones iconográficas y la literatura. Otro elemento que influyó en el mito del Dorado, fueron las condiciones geográficas y climáticas de un ambiente hostil, lo cual inspiró una ficción sobre el mito.

> Su imagen del paraíso terrestre ya aparece en El Paraíso perdido, poema épico escrito por John Milton en 1667. La novela y otros cuantos géneros literarios también se adueñan de su geografía fantástica, de su laguna y de sus ríos interconectados, ya sea como soporte de la acción o para volverlos los actores mismos del relato. Ya sea que fuesen utilizadas en el siglo XVIII por Voltaire en Cándido, a fines del siglo XIX por Arthur Conan Doyle en El Mundo perdido o, a mediados de este siglo, por Rómulo Gallegos en Canaima y por Alejo Carpentier en Los pasos perdidos, las geografías imaginarias se mantienen siempre vigentes. El mito de una comarca desconocida y los ríos que allí se introducen nos ayudan a alcanzar la utopía, sea esta realista en Gallegos, idealista en Carpentier, satírica en Voltaire o polémica en Conan Doyle (por la supervivencia endémica de especies no evolucionadas). (Alès y Michel, 2021, p. 256)

El mito del Dorado pervive aún, como lo señalan Alès y Michel, en términos ya sean económicos o geopolíticos:

> El conocimiento parcial del medio físico, del medio ambiente y de las sociedades autóctonas solo pudo llenar de ilusiones las potencialidades que recela este espacio sin fin: entre los ríos, millares de kilómetros cuadrados quedan aún por recorrer y mantienen

los sueños del desarrollo, incluso aunque estén construidos solamente en arena. (2021, p. 278)

2.3.2 Los discursos narrativos desde el mito del Dorado.

Para finalizar el capítulo, se abordarán las ideas de Beatriz Pastor, a modo de identificar los discursos narrativos presentes en la "representación" de la Conquista desde el mito del Dorado, el discurso del fracaso en Aguirre[10] y la idea de la búsqueda del Dorado, presente en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). De la misma manera, se abordará la imagen exótica del paisaje por medio del discurso mitificado.

Beatriz Pastor acuña la expresión del discurso narrativo en la conquista en la obra *Discurso narrativo de la conquista: Mitificación y emergencia* (1983) en el que clasifica el discurso de la mitificación, el del fracaso y el de la rebelión. Pastor describe la América de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca: "La América de Álvaro Núñez ya no es un mito. Es una tierra vastísima, salvaje e inhóspita, cuya naturaleza la hace apenas habitable para los naturales e inhabitable por completo para los europeos". (1983, p. 213)

Pastor (1983) clasifica el discurso mitificado de fracaso y rebelión, no en un orden cronológico, tomando personajes como Colón o Cortés. Vale la pena mencionar que para caracterizar estos discursos es indispensable tener en cuenta el momento histórico que vivía Occidente, los mitos y ficcionalizaciones en Colón. Para Pastor, él no renunció a su modelo calcado de Europa.

El sentido central para Pastor (1983) es develar la percepción y las acciones de Colón, llevando a cabo una indagación entre la invención, la deformación y el encubrimiento. El método de Colón consistió en alterar sus experiencias para confirmar que llegó al continente de Indias. Los mitos, como el del paraíso terrenal o el del Dorado, fueron heredados de la tradición europea y todos ellos hablan de un lugar con grandes riquezas.

Pastor (1983) aborda otros conquistadores, como Álvaro Núñez Cabeza de Vaca y lo encasilla en el discurso del fracaso, en donde se puede leer una América inaccesible. Cabeza de

[10] Tema que será abordado en el capítulo tres desde el personaje Aguirre y el "héroe" en el discurso del fracaso y la rebelión.

Vaca para Pastor se ve frágil y revela otra cara del descubrimiento. En el discurso de la rebelión, Pastor plantea la idea del desencanto surgido por el fracaso de la búsqueda del mito del Dorado, en donde algunos conquistadores toman conciencia de lo absurdo que resultó la lealtad a la Corona, entre los conquistadores se encuentra Lope de Aguirre personaje principal de la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

Pastor realizó junto a Callau un libro titulado *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones* (2011), en donde aborda la rebelión de los marañones, compilando textos escritos que hablan de los hechos. Así pues, para Pastor y Callau, Aguirre es presentado como uno de los conquistadores más crueles; sin embargo, en sus cartas se pueden develar pensamientos más complejos sobre el descubrimiento.

> La verdad no está para él en la descripción geográfica que detalla la "relación verdadera", sino en la visión interior de esa trayectoria que, a través de la experiencia de una jornada Delaware descubrimiento, culmina en la vivencia trágica de la crisis irreversible de los valores de una época. (Pastor y Callau, 2011, p. 330)

Para Pastor y Callau, Aguirre tiene un discurso anacrónico, ya que sus deseos son otros, a pesar de ello no se puede negar la crueldad de Aguirre, su objetivo iba más allá de la ambición, en palabras de Pastor y Callau:

> En las acciones de Lope de Aguirre aparece desenmascarada la realidad de la conquista de América, en el discurso oscuro y atormentado de sus cartas se expresa la percepción angustiada que tiene una realidad conflictiva en un proceso de transformación rápida. (2011, p. 333)

Pastor y Callau (2011) abordan "el interior fabuloso", por medio de análisis del origen del mito del Dorado y su relación con la fantasía desde las concepciones científicas de la época, sobre lo cual: "se levantó la hipótesis de la existencia de una región que alberga riquezas incalculables y que estaría situada en la franja equinoccial en el interior del continente". (Pastor y Callau, 2011, p. 13).

La experiencia del fracaso en el *relato de los marañones* está enmarcada en los tres paradigmas narrativos que aborda Pastor, los cuales son el del discurso mitificado, fracaso y rebelión. El primero de ellos, está enmarcado desde la visión de América "como un espacio imaginario capaz de albergar maravillas, oportunidades insólitas, riquezas incalculables" (Pastor y Callau, 2011, p. 25). El segundo de ellos en "una relación de infortunios y una crónica del desengaño". (Pastor y Callau, 2011, p. 25). Y el tercero, de la crisis del sueño de conquista y la "única voz de marginados y disidentes" (Pastor y Callau, 2011, p. 30).

Aguirre lleva al extremo un levantamiento convencional, rebelándose contra el capitán en nombre del rey, en ese sentido, Pastor y Callau se pregunta: "¿Estamos ante un episodio alucinante en el que se proyectan los delirios de un loco, o ante una jornada que ilumina la realidad profunda de la sociedad colonial?" (2011, p. 31), para ellos Aguirre reivindica un pasado heroico. Finalmente, en el último apartado del libro se revisa el viaje de Aguirre por el Amazonas y su proceso de transformación espiritual, en ese contexto del viaje que Aguirre emprende por el Amazonas se presenta la película *Aguirre, la ira de dios* (1972).

CAPÍTULO 3. La "mirada" de Herzog y la "representación" del "Otro" en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) el paisaje exótico.

3.1 Construcción de la "mirada" y representaciones visuales en el cine de Herzog: contexto del Nuevo Cine Alemán y el sujeto de la posguerra que habla de lo latinoamericano.

Se retoma la pregunta presentada al principio del texto: ¿cuáles son las maneras de ver de Herzog y cuál es su formación visual como sujeto de posguerra y qué factores históricos y culturales determinan su representación visual? Para esto, se abordarán los Estudios Visuales y el cine de Herzog. Vale la pena mencionar que el interés de la investigación es descubrir la "mirada" de Herzog, en tanto se constituye como un sujeto que ve y está inmerso en un contexto cultural y social que determinan sus modos de ver. Ante ello, los Estudios Visuales aportan un conjunto de categorías que ayudan a indagar la "mirada" y la representación visual que realiza Herzog en la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972) de lo que ve de Latinoamérica en el "Otro", desde el contexto de la Conquista y las representaciones en el film.

Ahora bien, es importante analizar las categorías: "Régimen Visual", "Maneras de ver", "Visualidad" y "Cultura Visual", propias de los Estudios Visuales, las cuales, ayudan a develar la "mirada" de Herzog desde su horizonte de sentido y formación visual, por medio del contexto histórico de la Alemania de posguerra. [11]

De igual forma, se hará una aproximación al Nuevo Cine Alemán (NCA) desde los temas: el destino, los miedos y la construcción de nuevas formas de representarse y de escenificar las complejidades de la posguerra. Como punto final, se abordarán las representaciones visuales que efectúo Herzog de Latinoamérica como un sujeto de posguerra en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

Antes de abordar las categorías de los Estudios Visuales, se evidencia una relación que vale la pena presentar, la del cine, la cultura y la historia. Para ello, se toma como punto de referencia el trabajo de Goyeneche, en el texto, *Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual* (2012). Este autor realiza un recuento de teorías y autores que abordan dicha relación. El primero que aborda es a Zemon Davis, quien menciona que, "el cine histórico es un tipo de "pensamiento experimental sobre el pasado" (Goyeneche, 2012, p. 390). El cine debe ser reconocido y estudiado por los historiadores indagando la

[11] Dicho ejercicio, se hará a lo largo del sub capítulo, teniendo en cuenta el momento histórico de la posguerra en Alemania y los elementos ideológicos y políticos de Herzog.

sociedad y las películas que tratan temas históricos como lo es *Aguirre, la ira de Dios* (1972) por medio de la exploración de las formas en que se representan los cánones narrativos y las formas de representación histórica.

Zemon coincide con la idea de evidenciar: "las relaciones entre cine, cultura e historia, las películas permiten analizar la propia conciencia de la historia que se evidencia en las representaciones de los hechos históricos, y la forma como se construye y asume ideológicamente el pasado". (Goyeneche, 2012, p. 391)

Goyeneche también aborda a Ferro quien identifica cuatro variables para comprender la relación entre el cine y la historia. En primer lugar, "usar el cine como documento para analizar la realidad histórica que se busca representar cinematográficamente, y los propios usos y funciones de las películas en relación con procesos históricos y sociales más amplios" (Goyeneche, 2012, p. 391). En segundo lugar, "comprender los filmes como agentes o creadores de la historia, del acontecimiento, lo cual permite pensar el problema de la verdad y la fiabilidad de las representaciones históricas, y las maneras como se ponen en escena y se representan colectivamente los hechos históricos" (Goyeneche, 2012, p. 391). En tercer lugar, "analizar el problema del lenguaje cinematográfico y las interpretaciones estéticas que los cineastas hacen de los hechos históricos" (Goyeneche, 2012, p. 391). En cuarto lugar, "estudiar el campo social que produce y que recibe los filmes, y las formas como se reproducen las representaciones cinematográficas en las sociedades" (Goyeneche, 2012, p. 391).

De lo anterior se podría afirmar que la presente investigación se encuentra ubicada por dos variables en términos de Ferro. La primera de ellas es cómo el cine de Herzog representa una realidad histórica que habla de la colonización y la violencia colonial que está presente en los "Otros". La segunda variable constituye el lenguaje cinematográfico de Herzog que pone en juego elementos de representación de un hecho histórico (El mito del Dorado y el de la colonización) y de un personaje (Aguirre).

Desde esta perspectiva el cine se puede comprender como un medio de "representación" y expresión que menciona Goyeneche, "aunque no reproduce de manera explícita la realidad o la historia, permite comprender las formas como las sociedades contemporáneas construyen e implementan modos y códigos específicos de representar, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos". (Goyeneche, 2012, p. 392)

Goyeneche también aborda a Kracauer en el texto, *De Caligari a Hitler, Historia psicológica del cine alemán* (1947). Esta investigación es fundamental porque analiza la Alemania Prehitleriana y las películas del cine alemán hechas entre 1918 y 1933, e identifica las tendencias psicológicas que fueron determinantes en la sociedad alemana de la segunda

guerra mundial y la posguerra, "se trata de un tipo de representación colectiva, arraigada en la intimidad emocional y psíquica de los alemanes, que se expresa ideológicamente tanto en la forma como en el contenido de los filmes" (Goyeneche, 2012, p. 394).

Los postulados de Kracauer hablan de cómo las películas de una nación reflejan la mentalidad psicológica. Por lo tanto, las obras no son solo el resultado de un trabajo individual. Para Kracauer, las películas reflejan las tendencias psicológicas inclusive por encima de una dimensión consciente:

> Aquí el interés radica exclusivamente en las tendencias colectivas que prevalecen dentro de una nación en una determinada etapa de su desarrollo. ¿Qué temores y esperanzas conmovían a Alemania inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial? Las preguntas de este tenor son legítimas por su alcance limitado; incidentalmente, son las únicas que pueden contestarse a través de un análisis apropiado de las películas de la época. (Kracauer, 1947, p.13)

Estas reflexiones que plantea Kracauer se pueden trasladar a la investigación, a partir de cómo los temores y las utopías de la generación de la posguerra fueron determinantes en el cine del Nuevo Cine Alemán y en el mismo cine de Herzog.

3.1.1 Los Estudios Visuales y la "Mirada".

Por lo tanto, una vez presentado la relación entre cine, cultura e historia, se plantea analizar algunas categorías que parten de los Estudios visuales. Goyeneche presenta la relación entre los nuevos estudios contemporáneos que vinculan el cine, la cultura y la historia, abordándolo desde la perspectiva de los Estudios Visuales. Entre los autores que presenta Goyeneche está José Luis Brea, quien ha intentado organizar y clasificar un conjunto de textos que tiene elementos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales.

Para Brea una cosa son los estudios artísticos sobre lo visual −estudiar una vanguardia o un artista solo desde lo estético−, y otra son los estudios de las prácticas de la visualidad que generan significado cultural. Estos estudios, que podrían denominarse estudios (culturales) sobre lo artístico, están orientados "(...) al análisis y desmantelamiento crítico de todo el proceso de articulación social y cognitiva del que se sigue el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas como prácticas socialmente instituidas". (Brea, 2005, p. 6)

En las últimas décadas los estudios del cine, la cultura y la historia se han concentrado desde los Estudios Visuales, por medio del concepto de Cultura Audiovisual, "Para Brea una cosa son los estudios artísticos sobre lo visual −estudiar una vanguardia o un artista solo desde

lo estético−, y otra son los estudios de las prácticas de la visualidad que generan significado cultural" (Goyeneche, 2012, p. 395). Dichos estudios están vinculados a los Estudios Culturales sobre el tema de lo artístico. Los Estudios Visuales también lo han abordado desde una perspectiva histórica, de allí que Brea (2005) plantee en los estudios las categorías de "Actos del ver" y los "Modos del ver".

> La noción de actos de ver está amarrada al concepto de modos de ver, sintetizada popularmente por el historiador de arte John Berger. Para él lo visible no existe por sí mismo, sino que es un 'conjunto de imágenes' que el ojo crea al mirar. Lo visible es un invento producto de una mediación cultural. Esto significa que los modelos culturales afectan el modo en que vemos las cosas. Y en ese sentido, en palabras de Berger, toda imagen encarna un modo de ver que es social y que poseen tanto los productores como los consumidores de la imagen. Los modos de ver son producidos por la sociedad y están determinados por ella, pero al mismo tiempo la determinan en la medida en que se corresponden con la propia visión de los agentes. Esa correspondencia se basa en relaciones y valores sociales. (Goyeneche, 2012, p.396)

En tanto, las formas del ver están relacionadas con el sentido visual y están filtradas por un contexto social y cultural, en términos de Goyeneche, "Los modos de ver son nuestros ojos sociales" (Goyeneche, 2009, p. 31). Otro de los autores que aborda Goyeneche es W. J. T. Mitchell quien elabora un análisis sobre la teoría de la imagen, "Para Mitchell los 'estudios visuales' deben abordar empíricamente cómo se constituye la sociedad en relación con las representaciones que produce" (Goyeneche, 2012, p. 397).

Por otro lado, como lo señala Jiménez: "la vista vincula lo interno con lo externo, no es un proceso perceptual que se da automáticamente" (Jiménez, 2017, p. 11). En tanto, la visión corresponde a los actos particulares de ver que está determinada por la formación de una época, por medio de factores culturales, diversos teóricos lo han descrito, uno de ellos es John Berger, quien afirma: "la manera en la que vemos está determinada por lo que sabemos o lo que creemos" (Jiménez, 2017, p. 11).

Así pues, los Estudios Visuales presuponen que la "Manera de ver" no es una capacidad natural neutral, sino que está determinada por valores culturales de una sociedad; empero los Estudios Visuales se encargan de analizar el campo de la "Cultura visual" partiendo de, "La vida social de las imágenes y de la visualidad que nos constituye como sujetos que ven" (Jiménez, 2017, p. 11).

La "Cultura visual" habla de un tiempo concreto y de un régimen de visión en la obra de Baxandall, junto a la de Alpers, como se cita en Hernández, 2006: "el primer uso legítimo del

término cultura visual, pues, en ambos casos, fue utilizado para referirse al espectro de imágenes característico de una cultura particular en un momento particular" (Hernández, 2006).

Sin embargo, la "Cultura visual" es un espacio de interacción social en el que se entrecruzan las prácticas de representación: "Así como los discursos resultantes y condicionantes, de manera simultánea para construir sentido a partir del ejercicio de la "mirada" (Marquina, 2016. p.90). Por otro lado, para Hall, la "Cultura visual" se compone por un sistema de representación que se fijan por medio del lenguaje visual:

Al respecto, para Evans y Hall (2004) la cultura visual es un conjunto de significados y sujetos históricamente situados y definidos. Por su parte, Buck-Morss (2005: 159) afirma que no se trata de "...alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo". En esta dirección, la propuesta de Mitchell (2003) es relevante. La plantea no solo como la construcción social de lo visual, sino como la construcción visual de lo social; remarcando, así, la imbricada relación que existe entre lo escópico y lo cultural. De esta manera, "lo primero se construye colectivamente a lo largo del tiempo, mientras que lo segundo no existe sino visualmente". (Marquina, 2016. p.90)

En efecto, la "Cultura visual" define el campo de acción de producción de la realidad, desde donde se refuerza la identidad y el autoconocimiento, a través de la elaboración de imágenes y su consumo: "En la cultura visual, el autoconocimiento funciona como una práctica social que proporciona la perspectiva ética para la toma de decisiones en el actuar en sociedad al relacionar la dimensión individual con la social de la acción" (Marquina, 2016. p.93).

Antes bien, la "Cultura visual" se relaciona con las "Formas de ver" al "Otro" y la manera de verse a sí mismo, es decir, la "Mirada" tiene múltiples dimensiones epistemológicas. No obstante, la "Cultura visual" no es solo una construcción social de la visión, sino que parte de la construcción visual de la ideología.

Los "Actos del ver" están condicionados por el momento histórico en particular y el "Régimen escópico", según Brea (2005), no podría considerarse universal, sin embargo, puede suceder al mismo tiempo con otros, de acuerdo a las circunstancias políticas, culturales, económicas, etc.

> [Un régimen escópico] presupone que junto al estudio fisiológico del funcionamiento de la visión, junto al análisis fenomenológico de la conciencia de imagen y a la descripción de la estratificación del fenómeno visual, junto, en definitiva, al análisis del complejo entramado de esquemas perceptivos, memorias y expectativas que constituye el papel activo y constructivo del espectador (el beholder's shaer de que habla Gombrich), se desarrolla una reflexión sobre la multiplicidad de los factores culturales, sociales y

> tecnológicos que estructuran el proceso del ver, subrayando como dicho ver tiene siempre lugar en referencia a un sinfín de formas de representación, a una red de creencias y prácticas interpretativas socialmente compartidas, a un entrecruzamiento con la esfera del placer y el deseo, y en el interior de determinadas posibilidades de visión que son configuradas por la acción de los instrumentos y los aparatos que regulan la producción y el disfrute de las imágenes. (Somaini, 2005, como se citó en Hernández, 2006)

Un "Régimen escópico", sería un modo de "representación" y se puede entender como una compleja red de, "Enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes". (Hernández, 2006) que están inmersos en un momento histórico determinado.

Para entender lo que significa un régimen escópico, habría que atender, como ha intuido Mitchell, no sólo a la "construcción social de lo visual", es decir, a lo manera en que lo que vemos, lo que nos queda de una época responde a unos parámetros culturales concretos, sino también, y sobre todo, a la "construcción visual de lo social", al modo en el que se visualizan los propios esquemas y diagramas culturales e históricos. (Hernández, 2006)

Lo que vemos y cómo lo vemos está establecido por un canon cultural, dicha relación permite la visualización de ciertas imágenes sobre otras, los medios de producción y circulación de la imagen. Maquilla (2016) se pregunta, "¿es la imagen la que atrae a la "mirada" o es esta la que atrae a la primera como resultado de otra "mirada"? Una y otra se encuentran y cobran existencia en el mismo acto de "ver". La imagen se da en la "mirada". (Maquilla, 2016. p.89).

3.1.2 La Cultura Visual de Herzog y el Nuevo cine Alemán (NCA).

Ahora bien, al abordar las categorías "Régimen Visual", "Maneras de ver", "Visualidad", "Régimen escopico" y "Cultura Visual", surge la pregunta: ¿cuál es la Cultura visual de Herzog y como refleja su identidad a través de la producción de imágenes-movimiento? Herzog crea representaciones visuales por medio del cine, determinando unas formas de ver al "Otro" y a la vez una manera de verse a sí mismo. Este planteamiento se aborda teniendo en cuenta el contexto histórico en el cual estuvo sumergido, por medio de su formación y valores culturales de la época de la posguerra y la circulación de las imágenes que se propuso.

Por lo tanto, la "mirada" de Herzog está determinada por su contexto histórico, en donde se originan los "Regímenes visuales" que parten de los valores culturales de su época y de la sociedad de posguerra alemana, consolidando unas "Maneras de ver". Para evidenciar ello, se

iniciará un breve recorrido por el contexto histórico, ideológico y político de la generación de la posguerra alemana.

La experiencia de la Alemania de II posguerra mundial ofrece un panorama de las circunstancias que se vivieron, lo cual ayuda a entender las condiciones de vida en donde persistían amenazas y miedos. Por este motivo, las películas de esa época permiten vislumbrar cómo nacieron los: "Miedos, esperanzas, deseos de evasión, preocupaciones de las personas". (Instituto Goethe, 2013. p.2)

El cine de la posguerra fue una expresión cultural de las circunstancias que ocurrieron y sus realidades, "Además, la generación de posguerra era muy suspicaz con las cosas que les parecían raras, oscuras, marginales o que pudieran ir demasiado lejos, aunque sólo fuera una llamada de atención por parte de un director". (Navas, 2015. p.77)

El pasado histórico de la Alemania del periodo nazi o a fines de la guerra, es abordado por una nueva generación de cineastas, con los cuales surgieron múltiples reflexiones que interrogaban el pasado y el futuro de su nación. Las decisiones del pasado repercutieron en las generaciones venideras y dejó abierta la cuestión de la identidad alemana.

> La realidad de los años inmediatamente posteriores a la guerra se mantienen presentes como tema de la memoria histórica. Para la generación de Fassbinder, a 20 años de distancia, resultan palpables las consecuencias y efectos, que pueden ser entendidos o estimadas como ocasiones perdidas, como extravío. Las nuevas orientacionesvalorativas más que en cualquier otro periodo, se encuentran bajo el signo de un retroceso y de contradicciones culturales. Los primeros gobiernos de la posguerra en cierto modo temían que la nueva dinámica cultural se saliera de su cauce minando las "imágenes" tradicionalmente arraigadas. (Instituto Goethe, 2013. p.5)

En ese contexto surge el NCA y se inserta en un momento crucial, en términos políticos y culturales, en la década de los sesenta. En donde aparecen pensadores de la escuela de Frankfurt, cuya teoría apoyaría la crítica a la sociedad y tendría una gran influencia en el movimiento estudiantil donde nace el interés a planteamientos sociológicos y políticos.

En cuanto a la realización cinematográfica del NCA se hizo énfasis en "el rechazo a algunas formas tradicionales del cine, la destrucción de ciertos modos de narración y representación, la fusión cada vez mayor entre el documental y la ficción (el cinema-verité, el cine directo) (Instituto Goethe, 2013. p.8). Ahora bien, el contenido y las búsquedas del NCA empezó a retratar el sistema hostil y la prospección de una esperanza, "aunque fracasen en su intento, por el desinterés de los demás; reparecen las pequeñas gentes" (Instituto Goethe, 2013. p.8).

Las películas del NCA dialogaban con el concepto de lo nacional, la división del país y la otredad, retratando la compleja relación política y laboral mediante perspectivas que confrontaban el pasado de la Alemania nazi. El NCA abordó nuevas propuestas de directores que, por medio de la experimentación, interpretan y representan sus realidades y sueños: "Un fuerte deseo por reflejar las contradicciones y temas de la historia nacional" (Centro cultural Clavijero, 2020). Dicha generación del NCA desarrolló su maduración estilística y dominación de la narrativa en la década de los ochenta, proponiendo un individuo moderno para su nación.

> Los filmes del Nuevo Cine hablaban sobre los problemas de una juventud rebelde, que iba en contra de una generación más vieja y de moral cuestionable. En sus producciones hay una fuerte presencia existencialista; el sujeto moderno es presa de la incomunicación, la soledad y el pesimismo. Los cineastas se replantean el pasado junto a sus consecuencias, especialmente el turbio y confuso periodo de la posguerra. La figura femenina se alza como el icono del paso del tiempo y el cambio sociopolítico, ante el cual persiste una inquietud atemorizante. El viaje del alma permea las historias emocionales y críticas. Los personajes son individuos alienados, viven en un mundo medido gracias a la influencia de la cultura estadounidense; se mueven entre una identidad nostálgica y el presente imperativo, pero desconcertante. (Centro cultural Clavijero, 2020)

Los cineastas del NCA realizaron experimentación estilística y técnica, desde temas como, la nostalgia y el rechazo del pasado alemán. Lo que en sí les interesó a los integrantes del NCA fue plasmar las condiciones sociales de la Alemania de posguerra desde sus experiencias personales, dicho descontento con la sociedad y el pasado, los hizo reaccionar expresando en sus películas las contradicciones de su época.

En ese sentido, el cine del NCA fue un cine como lo denominó F. Cassetti, "desinstitucionalización", por ello, señaló tres fenómenos nuevos, con respecto a los modos de la institución cinematográfica:

1) El final de un sistema de producción estructurado sobre la base del producto medio, pero dividido en más niveles (los filmes de serie A y de serie B, las películas de autor, etc.), y que constituía un punto de referencia incluso para el cine moderno.
2) La desarticulación y la disgregación de la producción, en la que, a partir de ahora, sólo cada film en sí mismo (desde el superespectáculo hasta el film marginal) podrá tener una identidad propia.
3) Pérdida de la capacidad de reunir al público más vasto y heterogéneo, resultando lógico el desarrollo de una forma de fruición más aislada y dispersa: desde la

> especializada (filmes de autor, los de culto en los cine-clubes, para adolescentes, para mujeres, etc.) hasta la más desatenta, aplicable a los filmes de la televisión. (Cine club Tea, 2008)

Llama la atención el segundo fenómeno que señala Cassetti en el que refleja la búsqueda de la identidad y las utopías de la época de la posguerra, en donde lo paradójico es que los cineastas del NCA fueron en parte ignorados e incomprendidos por su propio país, a pesar de ello, hicieron un fuerte énfasis existencial de aspectos políticos en los films que realizaron.

> En estas películas se pueden ubicar con bastante precisión en la historia social y cultural de Alemania, como un país que vivió su política en la imaginación y eventualmente realizó algunas de sus fantasías más profundas (de redención y heroísmo) en las pesadillas tecnocráticas del nazismo y la solución final. (Elsaesser, 1998. p. 224)

Es por ello, que la distinción entre el documental y el cine de ficción en el NCA es a veces difícil de diferenciar, como lo menciona Elsaesser (1998) la lógica interna de las películas del NCA incluyen personajes y posturas con un significado social.

Por otro lado, John E. Davidson, en *Desterritorializing the New German Cinema*, (1998) mencionó que el NCA se caracterizó por "Las visiones opuestas y los diseños utópicos de los cineastas alemanes que se veían a sí mismos como marginados, minoría que lucha por establecer una nueva identidad alemana (cinematográfica) contra el gigante de Hollywood" (Friedberg, 2007, p. 119).

Para ello, Davidson subraya que las películas de NCA se centraron en la diferencia alemana en relación con la igualdad occidental. Davidson se propuso examinar la creación de una identidad alemana "Otra", por la cual las películas de NCA lograron un estatus de nación civilizada.

Para Herzog (2013) la generación de la posguerra creció huérfana, ya que, muchos murieron en la guerra, era una época del vacío, "Muchos de nosotros, Fassbinder o yo, todavía teníamos a nuestros padres, pero no mantenemos ninguna relación con ellos. Los padres estaban en otra parte, nunca en nuestras vidas" (Aubron, y Burdeau, 2013, p.102). Herzog en la entrevista con Aubron, y Burdeau, reflexiona sobre la generación de la posguerra:

> Yo sentía la necesidad de recuperar un lazo cultural. Porque no se puede crear nada que tenga que ver con la cultura sin establecer un lazo con lo que constituye la historia de esa cultura: la filosofía, los escritores, la música, los cineastas... Para mí, ese gesto de tenderle la mano al pasado para luego poder mirar de nuevo al futuro pasaba por los

cineastas de la República de Weimar: Fritz Lang, Pabst y los demás. (Aubron, y Burdeau, 2013, p.102)

Para Herzog (2013), *Nosferatu* (1922) de Murnau fue la película más cercana y el mejor cineasta de la historia de Alemania. Cuando Herzog hizo *Nosferatu, el vampiro* (1979) le envió una copia a Fritz Lang, él consideraba que Alemania no tendría una cultura cinematográfica después de Hitler, "Mira este filme hecho por un joven desconocido de solo veinticuatro años. Vio señales de vida y respondió: Sí, ahora tengo esperanza. Lotte siempre me alentó. Me decía que no tenía derecho a abandonar" (Aubron, y Burdeau, 2013. p.103). En palabras de Herzog, "Desde que filmé Nosferatu, siento una total serenidad en cuanto a mi pertenencia cultural. Sé de dónde vengo, sé dónde estoy y sé en qué dirección voy" (Aubron, y Burdeau, 2013. p.103).

Para Brockmann (2010), Herzog comparte ciertas similitudes con algunos directores del NCA, entre ellas están "Su insistencia en la autenticidad y el rodaje en el lugar, así como su crítica del kitsch estadounidense, lo posicionan como un poderoso crítico de Hollywood específicamente y de la cultura estadounidense en general" (p.335). Estas críticas a Hollywood, para Brockmann, (2010) se acercan al pensamiento de "izquierdista y progresista como Alexander Kluge" (p.335) o el enfoque de melancolía a "las relaciones de poder, lo conecta con Rainer Werner Fassbinder" (2010, p.335). Mientras que Kluge y Fassbinder se conectan al pasado de Alemania, Herzog, "batalla entre el hombre y la naturaleza en un nivel existencial fundamental". (2010, p.335)

Estos elementos antes expuestos definieron la orientación general de Herzog y, a su vez, sus búsquedas que lo encaminaron a tener referentes como la música, la literatura y cine; se puede concluir que la matriz ideológica de Herzog parte de las experiencias y reflexiones sobre la sociedad de posguerra.

Una de las experiencias que cuenta Herzog en la entrevista con *Aubron y Burdeau* sobre su primera relación con el cine y el contexto de la Alemania de la posguerra es la del colapso de una sociedad cuando tenía dos años; en uno de sus documentales, *Little Dieter Needs to Fly* (1997), se muestra a un alemán como él, encarnado en Dieter Dengler, quien fue testigo del colapso del Reich, para ello, "Dengler superó este trauma infantil aliándose con el poder que había derrotado a Alemania y convirtiéndose en un aviador estadounidense en la Guerra de Vietnam, durante la cual fue derribado y tuvo que encontrar la salida de la jungla" (Brockmann, 2010, p.336).

Este documental, posteriormente, se convirtió en un largometraje de Herzog, *Rescue Dawn* (2007), para Brockmann, dicho largometraje sugiere algunos temas que motivaron a Herzog en su carrera, como lo son "La derrota de Alemania y su posterior colapso; una sensación

de que hay una fuerza indiferente que es superior a cualquier sociedad humana; y un intento de comprender y aliarse con esa fuerza" (2010, p.336).

Así mismo, en la génesis de Herzog como cineasta se evidencia un ejercicio autodidacta, como él lo ha mencionado en varias entrevistas, sus respuestas están separadas de cualquier comunidad e historia de la cinematografía, en palabras de Brockmann, "Casi en un personaje de una de sus propias películas, aislado de la sociedad humana normal y valiéndose por sí mismo" (2010. p.337).

Herzog menciona:

> Casi diría que la noticia de mi nacimiento no es más que un rumor. Mi abuelo, que era arqueólogo, murió loco y yo lo admiraba mucho. Mi madre es yugoslava. Tengo una familia muy complicada. Mi padre vive como un vagabundo. Estuvo casado dos veces. Tengo muchos hermanos y hermanas, pero algunos son medios o cuartos hermanos. No me criaron en el sistema. Soy autodidacta y nunca he ido a una escuela de cine. Mientras hacía mis estudios, trabajaba de noche en una acería en Munich. Durante dos años estuve encadenado de 6 pm a 8 am. Gané suficiente dinero para rodar mi primer cortometraje en 35 mm. Contraté a un camarógrafo, y estaba el Instituto de Investigación Cinematográfica de Munich, un precursor de la Escuela de Cine de Munich hoy, y estos bastardos tenían tres cámaras guardadas en una especie de caja fuerte, y fui y "tomé prestada" una de ellas. Creo que hasta el día de hoy no se dan cuenta de que falta una de sus cámaras. En estas circunstancias, creo que fue correcto apropiarse de los medios de producción. ¿Qué me hizo cineasta? Me hice cineasta. (Brockmann, 2010, p.337)

Es claro que Herzog fue criado en la posguerra, en un país derrotado, en donde se evidenciaba un sentido por la existencia y el vértigo por la supervivencia, una de sus películas que lo retrata con claridad es *Aguirre, la ira de Dios* (1972) en el film se concentran todas esas reflexiones y pesares.

> Lope de Aguirre, desatado como cólera divina, o mejor dicho, como un demonio abandonado por su dios, se acaba erigiendo en ángel de la muerte, decidido a llegar hasta las últimas consecuencias si lo que ha de hacer es escudriñar el gigantesco absurdo que reina en todas partes. En última instancia, Aguirre siembra el caos a su alrededor para ponerse a tono con el universo. Y cuantos le rodean, perecen (ya alcanzados por las flechas de los indios, ya directamente de inanición) con el mismo rictus de angustia que las víctimas del vampiro en la película de Murnau: en ambos casos, se logra expresar visualmente la angustia del personaje vencido, a punto de morir, describiendo con la

> cámara una trayectoria ascendente en el momento en que se favorece la transición entre los dos planos (el del condenado y su verdugo). (Quemaidelos, 2010)

La obra de Herzog, antes de realizar *Aguirre, la ira de Dios* (1972) se compone de once trabajos, entre ellos se encuentran, cortometrajes de ficción, largometrajes de ficción y largometrajes documentales; comienza su carrera como director a los 19 años, con *Herakles* (1962) un cortometraje de ficción, compuesto por imágenes de jóvenes culturistas, los cuales le hacen una serie de preguntas relacionadas con las hazañas de Herakles, héroe de la mitología griega, imágenes contrastadas con el tráfico, autopistas, carreras de autos, entre otros, Herzog añade:

> Mi lección más inmediata y radical provino de lo que fue mi primer error garrafal, Heracles. Fue bueno haber hecho esta pequeña película primero, en lugar de lanzarme a algo mucho más significativo para mí, porque a partir de ese momento tuve mucho más una mejor idea de cómo debo ocuparme de mi negocio. Aprender de tus errores es la única forma real de aprender. (Cronín, 2002)

Luego realizo *Juego en la arena* (1964), cortometraje de ficción nunca exhibido, que cuenta la historia de cuatro niños y un gallo; tiempo después hace *La defensa sin precedentes de la Fortaleza Deutschkreuz* (1966), cortometraje de ficción en donde presenta una sátira sobre el estado de la guerra y la paz, el cortometraje no tiene diálogos y analiza la guerra, se estrenó en el festival de cine de Oberhausen de 1967; seguido realiza *Últimas palabras* (1968), un cortometraje de ficción que retrata la historia de un último hombre en una isla; y su primer largometraje de ficción fue *Señales de vida* (1968), el cual fue su primer éxito comercial, es un drama psicológico ambientado en la Segunda Guerra Mundial, en donde tres soldados se retiran del combate.

> El abuelo de Herzog, Rudolf Herzog, vivió y trabajó durante varios años como arqueólogo en este sitio y publicó traducciones de los antiguos grabados griegos que aparecen en la película. El anciano turco que aparece en la película con una traducción escrita fue el último trabajador superviviente del proyecto arqueológico de Rudolf Herzog.[12]

El siguiente trabajo de Herzog fue el cortometraje de ficción *Precauciones contra los fanáticos* (1969), película con un estilo documental donde se presenta a unos entrenadores de caballo hablando sobre sus roles; su siguiente trabajo audiovisual fue *Los médicos voladores de África Oriental* (1969), un largometraje documental que trata sobre el servicio de médicos

[12] Werner Herzog, comentario de audio para el DVD *Signs of Life.*

voladores y sus relatos; su siguiente trabajo fue *Incluso los enanos comenzaron pequeños* (1970), un largometraje de ficción, película de comedia dramática de la Alemania occidental de 1970, en donde los enanos confinados en una institución se revelan; posteriormente, Herzog crearía tres documentales en el mismo año de 1971, *Futuro discapacitado, Tierra de silencio y oscuridad* y *Fata Morgana.*

A continuación, se presenta la tabla de los trabajos audiovisuales de Herzog, organizados cronológicamente antes de hacer, *Aguirre, la ira de Dios* (1972) en donde se puede observar el título, el año y el trabajo de dirección, ya sea cortometraje o largometraje.

Tabla. 2. Trabajos audiovisuales de Herzog, organizados cronológicamente antes de hacer, *Aguirre, la ira de dios* (1972)

Título	Año	Trabajo de dirección
Herakles	1962	Cortometraje de ficción
Juego en la arena	1964	Cortometraje de ficción
La defensa sin precedentes de la Fortaleza Deutschkreuz	1966	Cortometraje de ficción
Últimas palabras	1968	Cortometraje de ficción
Señales de vida	1968	Largometraje de ficción
Precauciones contra los fanáticos	1969	Cortometraje de ficción
Los médicos voladores de África Oriental	1969	Largometraje documental

Incluso los enanos comenzaron pequeños	1970	Largometraje de ficción
Futuro discapacitado	1971	Largometraje documental
Tierra de silencio y oscuridad	1971	Largometraje documental
Fata Morgana	1971	Largometraje documental

Claramente, Herzog en sus filmes promueve reflexiones sobre el ser alemán, por medio de un cine que plasma la realidad y evidencia los problemas que contiene, en sus películas se representa el destino del ser humano en un mundo sin sentido, se percibe también una nostalgia por la unidad, la alineación, el trauma y el fracaso, en el cual subyacen personajes con una clara tendencia al héroe- víctima, como se puede evidenciar en Aguirre.

Brockmann en su libro *A Critical History of German Film* señala que la película más importante de Herzog es *Aguirre, la ira de Dios* (1972) en donde se evidencia, "la lucha entre los seres humanos y una divinidad implacable" (2010, p.331), su título recoge la esencia del film, es decir, la lucha entre sí y la naturaleza todopoderosa y la derrota, "el mismo título de Aguirre se refiere a un Dios enojado en contraste con el cual los seres humanos son pequeños e impotentes" (Brockmann, 2010, p.331).

Herzog busca un cine realista que ayude a entender los problemas que ella contiene, Friedberg y Hall (2007) afirman que algunos estudios críticos han mencionado los elementos neocolonialistas de la realización cinematográfica de Herzog: "Las películas mismas, a través de sus códigos de significación, imponen de nuevo en las culturas indígenas las mismas narrativas colonialistas que aparentemente buscan criticar" (p.119). En su obra se puede percibir una narrativa neocolonial, ya que busca la recreación del drama colonial en Latinoamérica, por ejemplo, el de la Conquista en la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972) o la explotación de las caucheras en la película, *Fitzcarraldo* (1982).

> La mayor parte del trabajo crítico que demuestra los impulsos neocolonialistas de Herzog se centra en los elementos visuales de la película y su relación con el papel que las prácticas visuales y los tropos han jugado históricamente en la ejecución y representación de la violencia colonialista. (Friedberg y Hall, 2007, p. 119)

Lutz Koepnick añade, a lo anterior, una interpretación sobre las formas en que las películas de la Amazonia de Herzog escenifican empresas coloniales que están destinadas al fracaso, un claro ejemplo es la película *Fitzcarraldo* (1982), el personaje principal se dedica a varias empresas como lo es la fabricación de hielo y la explotación del caucho, o en *Aguirre, la ira de Dios* (1972), el proyecto es la búsqueda del mito del Dorado; Koepnick, como se cita en Friedberg y Hall (2007), afirma que por medio de los protagonistas que pone en escena Herzog, se evidencian las miradas imperiales.

Las películas amazónicas de Herzog no solo exponen las prácticas coloniales mediante el mapeo de las estrategias visuales y táctiles que se emplean cuando la civilización occidental se encuentra con la jungla, sino que también describen el colonialismo como un sistema inadecuado de representación y entendimiento, uno que sistemáticamente descarría cuando se usa para navegar la acción en medio del espectáculo erótico de la naturaleza. Contra su propia participación en la misma lógica de su héroe colonialista en su papel de autor. (Friedberg y Hall, 2007, p. 125)

En otras palabras, Koepnick como se cita en Friedberg y Hall (2007) evidencia que Herzog no brinda una crítica a la propia historia colonial de Alemania en sus filmes, “Si bien podría argumentarse que el desplazamiento musical explota las fronteras existentes entre culturas, fronteras que sirven a la mentalidad de "nosotros" versus "ellos" perpetuada en la ideología colonialista”. (Friedberg y Hall, 2007, p. 133)

Por otro lado, Davidson, como se cita en Navas, (2015) menciona que Herzog realiza la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) en un periodo en donde se estaba superando la posguerra y, en consecuencia, se iniciaba un movimiento de descolonización, lo que hizo que la cultura alemana empezara a evolucionar.

> Alemania está impaciente por volver a formar parte de “Occidente”, pero al mismo tiempo ve cómo la cultura norteamericana coloniza de manera imparable al resto. Para Davidson, por encima de otras cuestiones, Aguirre, la cólera de Dios proporciona una representación excepcional de un nuevo colonialismo que trasciende al de la referencia histórica. (Navas, 2015, p. 287)

Para Davidson, como se cita en Navas, (2015) en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) se representa y re-escenifican las complejidades de la situación de la posguerra Alemana:

“Su pretensión es promover una reflexión existencial a partir de una realidad ficcional instalada en el límite, en la frontera, que puede generar algunos réditos al pensamiento de la humanidad sobre las implicancias del proceder humano”. (Instituto Goethe, 2013, p.10)

De igual manera, lo afirma López, “América y la conquista es un pretexto para una reflexión personal que tienen puesta en otro horizonte: su región, la europea” (2010). Herzog propone un acercamiento a Latinoamérica a modo de elaborar una contrahistoria o contraanálisis de las ideologías dominantes, “En los filmes de Herzog se nos revelan imágenes producto de una fascinación muy fuerte por la visión de objetos y lugares que nadie ha visto antes o que los pudiera conocer” (Cine club Tea, 2008).

Por otro lado, Brockmann (2010) indica que el Aguirre de Herzog es una historia que suele ser la misma sin importar su época histórica, es decir, “la historia de la insuficiencia humana frente a la naturaleza” (2010, p.340) y la de un héroe que no se puede integrar a la normalidad social.

A este punto de vista se la añade el de Davidson en *Deterritorializing the New German Cinema*, quien realiza una interpretación del film teniendo en cuenta la audiencia y cómo *Aguirre, la ira de Dios* (1972) buscó establecer un icono del fascismo alemán, como un ejemplo de la identidad fascista, aunque la figura de Aguirre es de procedencia española, está dotado de los rasgos asociados al germano-fascista, “Carismático, megalómano, poseído de una profundidad de alma insondable y loca, y completamente convencido de la importancia de su misión, Aguirre evoca muchas respuestas que encuentran en la película una alegoría sobre el fascismo” (Davidson, 1999, p.22). Davidson recalca que en *Fitzcarraldo* (1982) está presente una figura similar a la de Aguirre, ambos en medio de la selva tropical de América del sur:

> Ambas películas son ostensiblemente una crítica de las relaciones europeas/colonizadas, que se desarrollan bajo un examen más detenido como una reproducción de los mismos patrones a los que "se oponen"; ambos se centran en una figura europea marcada por sueños culturales alemanes románticos que se basan en la dominación; ambos fallan para permitir que Herzog tenga éxito. (1999, p.22)

De este modo, Davidson (1999) se pregunta:

¿Qué hace que estas películas sean un terreno convincente para encontrar un juego con los rasgos estereotipados alemanes y la autorreflexión no solo en el trabajo de Herzog, sino en NCA en su conjunto, son las declaraciones del director, los críticos, las que generalizan estos patrones al renacido cine alemán? Dicha pregunta está centrada en el tema de la identidad alemana. Davidson analiza cómo las estructuras institucionales y las expectativas de los

espectadores condujeron a que el NCA encontrará su reflejo en la narrativa de las películas de Herzog.

Es en este punto donde la figura de Aguirre, condensa unos eventos del siglo XVI en un episodio de la Conquista de América del sur y se relaciona con la coyuntura de la producción y recepción del contexto del NCA, en palabras de Davidson, “Aguirre se abre a una lectura que alerta sobre los impulsos de un país deseoso de volver a ser parte de "Occidente", pero que al mismo tiempo lucha contra la americanización forzada de la cultura alemana posterior a la Segunda Guerra Mundial”. (1999, p.23)

Ahora bien, Davidson (1999) subraya que la recepción de Aguirre en Estados Unidos marca una noción del trabajo de Herzog. La percepción de las reseñas sobre Aguirre fue direccionada hacia una crítica del fascismo, aunque los críticos de cine han mantenido a Herzog desde un estatus especial más arraigado a la estética del romanticismo alemán.

> El nuevo cine nacional alemán fue un renacimiento del cine de Weimar, que se basó en gran medida en el romanticismo alemán; expresó la colectividad del "alma alemana" al presentar una "visión alemana" algo exótica de las cosas; y todos estos elementos anteriores tenían algo que ver vagamente con el nacionalismo alemán y el nacionalsocialismo. (Davidson, 1999, p.24)

De hecho, en palabras de Davidson (1999) dichas suposiciones sobre el NCA permitieron el surgimiento de un punto fetichizado y de una desidentificación; tal como se presenta en las películas *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982). En donde apareció la preocupación de las temáticas y las técnicas, la primera preocupación se dio por las vías de comunicación y la segunda por la otredad del alemán, en temas como lo étnico, el género y la sexualidad.

> A medida que la posición de Alemania Occidental en Occidente se vuelve más normalizada, la otredad del alemán sigue siendo esencial en la representación, pero se combinará con diferentes discursos de otredad. El trabajo de Herzog incorpora consistentemente esta primera preocupación. Sus largometrajes tratan siempre de la circulación y reproducción del capital cultural en la historia, ya que sustenta y socava la determinación del gran soñador. Pero, aunque a menudo asocia a este soñador "germánico" con otras posiciones marginadas, Herzog nunca sigue la segunda tendencia hasta su conclusión: estos otros siempre quedan eclipsados, desplazados al final por sus figuras titánicas. Nunca asume formalmente la dispersión de los intereses de suspelículas en temas que antes se describían erróneamente como "contradicciones secundarias", como cuestiones de etnicidad, género y sexualidad. (Davidson, 1999, p.28)

Una vez analizadas las maneras de ver de Herzog y su formación visual como sujeto de posguerra, se evidencia que los factores históricos y culturales determinan su mirada. Así pues, se constituyeron unos "Regímenes visuales" en Herzog que se dieron como consecuencia de su formación visual e influencias que fueron establecidas por el momento histórico de la Alemania de posguerra, dichos hábitos, prácticas y deseos en Herzog, se reflejan en su identidad y representaciones visuales que realiza en sus películas.

La identidad y la pertenencia cultural de Herzog tiene como raíz las influencias del romanticismo alemán por el sentido de la existencia y la supervivencia que se evidencia en *Aguirre, la ira de Dios* (1972), en donde el trauma y el fracaso está presente en Aguirre, frente a una lucha implacable con el humano y la naturaleza. En ese sentido, en el film se pueden identificar unas representaciones del "Otro" que efectúa Herzog, tema que se abordará en el siguiente subcapítulo, desde cómo se constituye la imagen y los imaginarios que pone en juego Herzog. Evidenciando los paisajes interiores de los personajes: los indígenas, el afrodescendiente, el colonizador, los soldados, las mujeres y el Fray, para ello se revelará en los personajes los diálogos, las categorías y las escenas.

3.2 La representación del "Otro" en la Película *Aguirre, la ira de Dios* (1972): los personajes representados/imaginados/creados-construidos mediante la mirada de Herzog.

> *Herzog ha afirmado que no son los protagonistas de sus películas los que están locos; más bien, "es la sociedad la que está loca. Son las situaciones en las que se encuentran y las personas que los rodean las que están locas". (Brockmann, 2010. p.332)*

Para el presente apartado, se realizará un análisis de la representación del "Otro" en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Para ello se tendrá en cuenta cómo se constituye la representación visual que desarrolla Herzog en los personajes, distinguiendo el paisaje interior de los mismos y cómo se presenta la estereotipación del "Otro" evidenciando las distorsiones y asociaciones. De igual forma se evidenciará de qué manera se silencia la voz del "Otro" en distintas escenas de la película y, por último, se llevará a cabo un estudio en contrapunto a las categorías, las escenas y los diálogos.

La primera pregunta que surge es: ¿Cuáles son las representaciones visuales que hace Herzog del "Otro", tomando como referente histórico la Conquista y el mito del Dorado en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972)? Ahora bien, es importante observar cómo se constituye la imagen-tiempo en Herzog y cuáles son los imaginarios que pone en juego. Se puede afirmar,

asimismo, que el "Otro" en la película es el indígena y el afrodescendiente, tanto los que hacen parte de la creación de la película y los que actúan, un ejemplo de ello es el indio Baltasar, los indígenas que son "extras"[13] y los indígenas fuera de la pantalla que ayudaron a que la película se llevará a cabo. El "Otro" es, también, el esclavo Okello, aunque vale la pena analizar otros personajes como las mujeres, los soldados, el Fray y el mismo Aguirre.[14]

Es importante explorar el paisaje interior de los personajes desde sus miedos y pesadillas en relación con la selva, por medio de las construcciones discursivas de la imagen de lo civilizado y lo bárbaro y de qué forma operan en los personajes por medio del universo de Herzog. En primera instancia, es fundamental señalar que Herzog en conversación con Paul Cronin, menciona que los personajes de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) fueron inventados y nacieron de la imaginación de Herzog:

> Yo sólo inventé caracteres basados en los nombres que había leído en los orígenes documentos. Todo el guión es pura invención, la voz en off, es un diario fabricado del monje en el viaje, aunque un monje con el mismo nombre existía y escribió un diario de un total expedición diferente. (Cronin, 2002, p. 78)

Los personajes como Aguirre, el Fray y los soldados en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) reafirman el discurso de la superioridad del conquistador que se origina con el ego europeo. En términos de Dussel en *El encubrimiento del otro* (1994) se menciona cómo se constituye al "Otro" desde los personajes indígenas y afrodescendiente, en donde el conquistador utiliza al "Otro" con fines civilizatorios, siendo este controlado y violentado. En ese instante es cuando para Dussel surge la modernidad, es decir, en el momento concreto de la violencia.

Los personajes como Aguirre, Fitzcarraldo y Cobra verde en las películas de Herzog no son mostrados desde el punto de vista del vencedor, sino como los perdedores de la historia, dejando de lado a los "Otros", quienes no son los protagonistas de la historia, más bien, son integrados al paisaje como telón de fondo, mientras que Aguirre es representado como un héroe deforme de la locura europea.

> Aunque la película muestra a los europeos siendo atacados por flechas y dardos (el único signo de la existencia de indios sin rostro) y no ofrece ningún indicio de la grandeza inca

[13] Se hace énfasis en los indígenas "extras" en la película, *Aguirre, la ira de Dios (*1972) dado que para Delgado (2012), los indios son representados como meros accesorios y a la vez son instrumentalizados, es decir, sirven de fondo o de escenografía frente al drama del conquistador.

[14] Aguirre se estudiará en el sub capítulo 3.4, en *Aguirre y el discurso de mitificación, fracaso y la rebelión, el personaje histórico en la literatura y el cine de Herzog y Kinski.*

> (y mucho menos una crítica profunda del colonialismo), al menos muestra a un conquistador, que literalmente corre en círculos. (Delgado, 2012)

La película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) no indaga al "Otro", más bien lo presenta como parte de la amenaza, sobre todo los indígenas amazónicos. Delgado en *La verdad poética; la trilogía de Werner Herzog en latinoamérica* (2012), menciona que la película no ofrece una crítica al colonialismo, ni muestra las realidades del shock que vivieron en el encuentro entre conquistador y el indígena, ante ello Cronin (2002) menciona:

> Una vez me dijeron que la conquista española. Fue un verdadero shock para ellos. Era como si criaturas de otro planeta. Había aterrizado en naves espaciales y se había apoderado de todo el mundo. Esto realmente era algo que cada indio sentía dentro de ellos. (Cronin, 2002, p. 87)

Herzog en sus películas representa al personaje principal Aguirre, Fitzcarraldo y Cobra verde desde "Una postura de condescendencia y de superioridad, de burla o sentimentalismo. Por grotescos, monstruosos o aparentemente lamentables que sean sus héroes" (Elsaesser, 1998, p. 130). Para Elsaesser los personajes de Herzog nunca son presentados como víctimas, más bien, los expone como héroes:

> La verdad siempre embargo, el forastero en Herzog nunca se representa solo como víctima: como veremos, una interacción de victimización y heroísmo (la figuración privilegiada en Herzog) de desviación y exceso (como en Fassbinder), extravagancia y perversidad (como) en Schroeter) caracteriza muchas de las películas más típicas del Nuevo Cine Alemán. Esto parece, al menos en parte, destinado a evitar que el espectador lo intente, reconocer demasiado fácilmente lo mismo (él o ella misma) en lo diferente (el otro). (Elsaesser, 1998, p. 130)

Asimismo, se evidencian tres contextos en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), en los cuales están los "Otros" indígenas. El primero de ellos es el indígena actor, Baltasar. El segundo es el indígena extra, igualmente instrumentalizado. El tercer son los indígenas de la comunidad que hicieron parte del equipo de trabajo para la creación de las escenas de la película. Es fundamental hacer una aclaración sobre la "mirada" de Herzog, antes de analizar los personajes y las escenas que se seleccionaron. Como se mencionó a lo largo del subcapítulo 3.1, tomando como referente a los Estudios Visuales, el contexto social y cultural en el que Herzog forjó su "mirada" está compuesta por una "manera de ver", una "cultura visual" y unos "regímenes escópicos" que parte de la época de la posguerra alemana que influenció su obra.

Se constata que en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) se ponen en escena a los personajes que parten de la creación ficcionada que realiza Herzog, de igual forma se revelan

unas prácticas de "representación" sobre el "Otro" en donde se presentan unas cargas de "representación" y discursos, por ejemplo, el de la violencia colonial que sufrieron los indígenas por medio de los estereotipos, que es claro en personajes como el esclavo Okello, quien carga con un estereotipo racial. De igual manera está presente el tema de lo civilizado y lo bárbaro en los indígenas; el conquistador representa lo civilizado, frente al "Otro" bárbaro y "exótico" que habita la selva, lo que en sí realiza Herzog en la película es evidenciar dicha violencia colonial y ponerla en escena.

Antes de analizar los personajes es importante constatar quiénes son los "Otros", para ello se realizará una breve presentación sobre un tema ya abordado en el capítulo dos, traído de nuevo para dar contexto. El problema de la otredad en la Conquista de América se dio por un concepto erróneo del "Otro", presentado como diferente e inferior, desde un conjunto de representaciones e imaginarios que se desprenden del territorio como un lugar inestable. Por medio de los relatos del viajero que crearon una visión fantástica del Nuevo Mundo. Asimismo, las representaciones del "Otro" se dieron con fines a la instrumentalización del cuerpo y la cultura para satisfacer las necesidades de comercializar, deshistorizar y convertirlos en objetos.

El estereotipo del "Otro" se inicia cuando es reducido a unas características simples y esenciales, en otras palabras, el estereotipo divide lo normal de lo inaceptable; clasificando según la norma, por medio de la dicotomía civilización/barbarie. En tanto el estereotipo como elemento clave de la violencia simbólica, para Hall (2017) los estereotipos son prácticas de "representación".

Hall (2017) señala que dicho proceso de representación se dio como parte de las ideas e imágenes que se produjeron del Nuevo Mundo y que ayudó a constituir la idea de occidente como diferente en términos del discurso. De esta manera, el Nuevo Mundo se convirtió en un sujeto de ensueños y utopías, en donde los procesos en el "Otro" permitieron crear la idea de lo "exótico", lo diferente, lo raro, lo salido de la norma.

Dividiendo lo normal de lo inaceptable; así pues, el "Otro" es reducido a características simples, esencializando y generando estereotipos que parten de la fantasía. Para Hall (2017), los estereotipos reducen a unas características al "Otro", por medio de la exageración de unos rasgos. Los estereotipos operan por medio de una estrategia de "hendimiento", en tanto divida lo normal de lo inaceptable.

En síntesis, el "Otro" se presenta como un ser "exótico", por medio de discursos que son sustentados por la inferioridad del americano y el desconocimiento del europeo en el Nuevo Mundo. Bhabha en el *Lugar de la cultura* (1994) sustenta la idea de que los estereotipos del salvajismo y del canibalismo están relacionadas con el miedo y el deseo que presentan los textos

coloniales. Así pues, el "Otro" fue construido desde un discurso colonial instalado por un discurso racial.

Se evidencia que en el cine de Conquista el "Otro" ha sido representado por medio de estrategias discursivas, creando estereotipos que se relacionan con los paisajes, las costumbres, las formas de vivir, entre otras, aún presentes en filmes en donde se expone el tema de la conquista y la colonización.

Ahora bien, una vez realizado el resumen sobre las representaciones sobre el "Otro", a continuación, se llevará a cabo un ejercicio que parte de exponer las escenas, los personajes y los diálogos en sintonía con las categorías abordadas. Para ello se realizó una selección de escenas que revelan situaciones de violencia colonial sobre los personajes, en los cuales se evidencia la relación entre lo salvaje y lo exótico, la diferencia colonial, los procesos de evangelización en la colonización, el encuentro con el "Otro", la negación colonial y el control del cuerpo del "Otro".

3.2.1 El indígena expuesto: el "encuentro" con el "Otro".

Para el presente apartado, se van a analizar a los indígenas en el encuentro con los colonos, en la escena de la secuencia 30 de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), escena que inicia en el río y la selva, sobre el agua está el sol y como música de fondo se escucha una zampoña que por un momento se detiene, a lo lejos se ve una balsa que se acerca, mientras que la voz en off de Fray Gaspar anuncia la fecha, veinticuatro de enero y, además, describe que por primera vez se observan dos salvajes, se distingue una mujer en la balsa acompañada por un hombre indígena, son sujetados y subidos a la balsa y se entabla un diálogo con el indio y Baltasar que sirve de traductor, el indígena menciona:

> Dice que es un Yagua. Sabía por sus antepasados que un día los hijos del sol se presentarán venidos de lejos y después de grandes peligros. Los hombres extranjeros vendrían en medio de nubes de agua formadas con sus cañas. Dice que hace mucho tiempo que están esperando a los hijos del sol porque aquí, en el río, Dios había querido poner fin a la Creación. (Herzog, 1972, Guión)

Luego, Don Fernando toma violentamente al indígena y le arranca un colgante, exclamando: —*¡Oro!*—, le preguntan, —¿de dónde lo ha sacado? —, el indígena señala la selva; seguido de ello, Fray Gaspar menciona: — "¿Han oído estos salvajes hablar alguna vez de Jesucristo y de nuestra misión de difundir la palabra de Dios?" — (Herzog, 1972, Guión). El Fray le aproxima al indígena una biblia y él dice: "Esto es una Biblia. Contiene la palabra de

Dios que nosotros anunciamos para llevar la luz a las tinieblas" (Herzog, 1972, Guión). El indio toma el libro, se lo lleva a la oreja para escuchar y lo lanza, luego lo toman a la fuerza mientras el Fray menciona: "Será una dura empresa convertir a estos salvajes" (Herzog, 1972, Guión). Mientras se persigna.

Imagen, 1, Fotogramas, secuencia, 30. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



En principio, son varios los elementos para analizar en esta escena, el primero de ellos es lo que acontece en la escena, el encuentro con el "Otro", en donde se evidencia la diferencia colonial, entre el colono y los indígenas; aunque, para Dussel (1994), decir encuentro no es lo más apropiado, "porque oculta la violencia y la destrucción del mundo del Otro, y de la otra cultura" (p.62). En realidad, lo que aconteció fue un choque devastador del mundo indígena, en la escena se evidencia la carga discursiva del colono al referirse a los indígenas como salvajes y la del indígena de referirse a los colonos como los hijos del sol.

El concepto de "encuentro" es encubridor porque se establece ocultando la dominación del "yo" europeo, de su "mundo", sobre el "mundo del Otro", del indio. No podía

> entonces ser un "encuentro" entre dos culturas -una "comunidad argumentativa" donde se respetara a los miembros como personas iguales-, sino que era una relación asimétrica, donde el "mundo del Otro" es excluido de toda racionalidad y validez religiosa posible. (Dussel,1994, p.62)

La desnudez de los cuerpos de los indígenas es una de las características que más le llamaba la atención a los colonos. Colón como se cita en Mora (2012), afirma que "(...) Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres, aunque no vide más de una harto moza" (p.5). Por otro lado, en la escena frente a la desnudez del indígena está la indumentaria del colono, sus armaduras, cascos, rifles, cañones, entre otras.

El choque con el "Otro" ocurre cuando a lo lejos, se divisa la canoa y los indígenas emergen de la selva "Parece que su existencia sólo es posible porque ambos indios aparecen separados de la selva y de su comunidad tribal; como nómadas sin rumbo" (Navas, 2015, p. 353). Al momento que se acercan los indígenas son tomados y subidos a la balsa como si se tratase de introducir al indígena a ese mundo del colono.

> La pareja puede entrar en el mundo construido por los europeos y subir a la balsa, donde al mirar la cámara sus cuerpos parecen expuestos al aparato etnográfico occidental que los reviste con la diferencia colonial como objetos estéticos posibles de controlar, evangelizar, explotar o destruir". (Amit, 2022, p. 299)

Inclusive algunos autores como Koepnick y Davidson en *Deterritorializing the New German Cinema* (1999) afirman que, en las películas de Herzog sobre el Amazonas, el lenguaje visual introduce al indígena como un salvaje que es asociado con la selva, esto ayuda a sostener la lógica de la exterminación y la idea del progreso. Por lo tanto, la selva se inscribe a lo exótico y los indígenas a la amenaza que emerge de ella.

El otro elemento que llama la atención en la secuencia 30 es el papel del traductor que hace el indio Baltasar y la percepción que tienen los indios sobre los conquistadores, si bien en el siguiente apartado se abordará al personaje del indio Baltasar, vale la pena mencionar que los traductores tenían una función mediadora entre el conquistador y el conquistado, desempeñando un papel importante, entre los códigos culturales y de identidad.

El traductor es quien le da la voz al "Otro", él juega un rol relevante en el proceso de castellanización de América, en tanto, el indígena intérprete es el indio ladino quien colaboraba en diferentes acciones, el indio ladino fue un indígena que aprendió el español a puro oído y sirvió de traductor, en la escena se evidencia el papel de Baltasar como intermediario e intérprete, es como si se encargara de darle voz al "Otro" y como si fuera el puente entre los dos mundos.

Por otro lado, se evidencia que, al escuchar el doblaje de la escena del idioma alemán al castellano, el doblaje varía en la voz del indígena, la diferencia es evidente, en castellano es como si fuera un balbuceo. El idioma original de la película es el alemán, en donde se comprende de la escena que la voz del indígena es un dialecto propio, pero al escucharlo al castellano se evidencia una variación, la voz del indígena se hace poco entendible. Aunque vale la pena resaltar que el doblaje es un proceso del que se encargan los distribuidores y no es una elección del director, de todos modos, es importante analizar la siguiente pregunta: ¿Cuál fue la intencionalidad del cambio de voz del indígena en doblaje? Para ello se tomará como referente a Bajtín y Stam.

Para Bajtín (1934/1981), todo lenguaje es ideológico y está caracterizado por objetos significados y valores, en el cine los personajes de las películas comunican una ideología o una personalidad particular. En el caso de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), el intercambio lingüístico que ocurre entre el indígena, el traductor y los colonos revelan la posición discursivay las dinámicas de poder que existen. No obstante, el doblaje y la variación de la voz del indígenay el intentó de castellanizar la voz denota connotaciones culturales. Ante ello, Stam menciona:La realidad de la diferencia de idiomas, el balbuceo mundial de lenguas y modismos mutuamente incomprensibles, tiene consecuencias para el cine que aún no se han explorado. Si bien el trabajo teórico contemporáneo se ha preocupado por el cine como lenguaje, se ha prestado poca atención al papel del lenguaje y la diferencia de lenguaje

dentro del cine. (Stam, 2006)

Los múltiples lenguajes que habitan en el cine hablan de las diferencias lingüísticas que inciden en la recepción cinematográfica del cine. Bakhtin como se citó en Stam (2006) afirma, “Toda comunidad lingüística aparentemente unificada también se caracteriza por la "heteroglosia". O "muchos idiomas", en el que los modismos de diferentes generaciones, clases, razas, géneros y lugares compiten por ascender”. (Stam, 2006)

Para Bajtín, como se citó en Stam (2006) señala que:

> El lenguaje es la arena para el choque de acentos sociales de distinta orientación; cada palabra está sujeta a pronunciaciones, entonaciones y alusiones conflictivas. Toda lengua es un conjunto de lenguas, y todo sujeto hablante se abre a una multiplicidad de lenguas. (Stam, 2006)

En ese sentido, toda comunicación implica el aprendizaje en el idioma del “Otro”, de igual manera los lenguajes están atrapados por jerarquías, en el caso de las películas que están dobladas existen relaciones de poder.

Por otro lado, en la escena que se está analizando se evidencia el proceso de evangelización desde la figura de la biblia que recuerda un suceso histórico. El encuentro entre Atahualpa y Pizarro, en la escena ocurre lo siguiente, Fray Gaspar le entrega una biblia al indígena y se lo lleva al oído y luego la lanza. Vale la pena mencionar que la biblia llega al Nuevo Mundo con el descubrimiento y con los misioneros españoles, de dicho encuentro entre los indígenas y la biblia, la biblia juega un papel importante como instrumento de comprensión y análisis de la nueva realidad.

Hecho que retrata muy bien el suceso con Atahualpa y Pizarro, Atahualpa sin entender nada de lo escrito, arroja el libro, "El episodio es conocido, y la ambición de Pizarro y diversas intrigas propiciarán la ejecución de Atahualpa tras recibir el bautismo" (León, 2015, p.196). En el diálogo de Cajamarca se pone en contexto este suceso entre las dos culturas que no comparten la misma lengua, en la escena de la película el traductor es el indio Baltasar y en el suceso histórico es Felipillo, ellos tienen la función de comunicación entre las dos culturas, como consecuencia del suceso entre Atahualpa y Pizarro con la biblia conlleva el aprisionamiento de Atahualpa.

> Atahualpa pide el libro y después de abrirlo lo arroja de sí; al no maravillarse de la escritura ni del papel. Esta actitud desdeñosa de Atahualpa, implica desde mi punto de vista, que no sólo rechaza ser cristianizado, pues se suele decir o se dice que ese es el motivo por el cual es capturado. Al arrojar la Biblia Atahualpa esta rechazando más cosas a la vez que la religión, está despreciando la escritura, el libro y en general toda la cultura occidental. Pues no olvidemos que el libro en ese contexto representa el mundo cristiano, y la cultura española y occidental a través del papel y la escritura. (Del Castillo, 2005, p. 267)

Esta escena tanto de la película como con Atahualpa y Pizarro connota un punto esencial entre la oralidad y la escritura que analiza Antonio Cornejo Polar, como se citó en Del Castillo (2005). De igual forma se evidencia que la biblia no solo tenía una connotación religiosa, sino también cultural, la cultura del conquistador es rechazada por Atahualpa, lo mismo ocurre en la escena en donde el Fray dice: "Esto es una Biblia. Contiene la palabra de Dios que nosotros anunciamos para llevar la luz a las tinieblas" (Herzog, 1972, Guión). Por lo cual, se puede suponer que, al ser arrojada la biblia, se evidencia un desprecio de la cultura occidental para el conquistador, no sólo se rechaza al conquistador sino a su cultura y sus creencias. Por un momento el conquistador piensa que al ser entregada la biblia es como si cumpliera una función mágico- religiosa y se espera que el indígena en la escena caiga rendido ante su poder, esto no

sucede. Por lo tanto, su función no da resultado, Cornejo como se citó en Del Castillo (2005), añade:

> Lo acontecido en Cajamarca es sobre todo un ritual del poder, mediado y de alguna manera constituido por el libro, y su condición de «diálogo» sólo hubiera funcionado en términos de orden y sumisión»>. Es decir, se impone la Alteridad, donde el español es el «<yo» y el indio el «<otro>> diferente. (Del Castillo, 2005, p. 269)

Paya (2022) en el texto *Representaciones de la alteridad en América durante la conquista en Aguirre, la ira de Dios* (1972) menciona que Herzog realiza una emulación del encuentro entre Pizarro y Atahualpa, ante el suceso Paya señala que Atahualpa representaría el estereotipo del indio traicionero y que esta misma descripción negativa de los indígenas estuvo en la conquista justificando la violencia para ellos.

> Es interesante entonces cómo en esta escena Herzog toma un elemento característico de las narrativas eurocéntricas tradicionales sobre la conquista (el estereotipo del indio traicionero y poco fiable para los españoles) pero lo utiliza de manera inversa, para dar agencia a los indígenas en su rechazo al intento de evangelización y a la vez presentar una imagen crítica del proceso conquistador, con los españoles como inescrupulosos asesinos, en particular la Iglesia. Mientras está limpiando la sangre de la espada con la que acaba de matar al indígena de la canoa, el padre Carvajal sintetiza la ruptura de la utopía de evangelización de Stern: “Es un trabajo duro. Estos salvajes son difíciles de convertir”. (Paya, 2022, p. 316)

Sin embargo, esta escena es opacada por la reacción de los conquistadores al notar el oro en el indígena, que era lo que en sí les interesaba, la sed de oro que está presente en el mito del Dorado.

3.2.2 Los indígenas fuera y dentro de la pantalla.

En este apartado se presentarán dos tipos de indígenas, los que están fuera y dentro de la pantalla, si bien los personajes como el indio Baltasar y los indígenas de la secuencia 30 se analizarán en el presente subcapítulo. En la película son exhibidos otro tipo de indígenas que no tienen tanto protagonismo, pero que son importantes, entre ellos se puede encontrar a los indígenas que en su mayoría aparecen en las primeras escenas, que se identifican como indígenas andinos por su tipo de vestimenta. Por otro lado, está el personaje músico que toca la zampoña que sale en dos escenas acompañadas de Aguirre y los otros indígenas son los indios

amazónicos, que están en la secuencia 30 y aparecen en la selva a lo largo de la película lanzando flechas.

Por otro lado, están los indígenas fuera de la pantalla, que son los que vivían allí, es decir, la comunidad indígena de los machiguengas que ayudaron a todo lo concerniente con la producción. Para la película se construyó un campamento de 450 personas cerca al río Urubamba, en Perú, entre ellos 250 personas eran indígenas, la comunidad indígena dio el permiso para rodar en sus tierras.

> Además del pago, pedían otros beneficios; querían entrenamiento para el doctor local y un barco para poder llevar ellos mismos sus cosechas hasta el mercado, algunos cientos de kilómetros río abajo, y así no tener que venderlas a través de intermediarios. Por último, pedían respaldo en su lucha por conseguir un título de propiedad sobre la tierra comprendida entre ambos ríos. (Herzog, 2012, p. 1-12)

A continuación, se presentará cada uno de los personajes que son los extras de la película. Los primeros de ellos son los que aparecen a lo largo de la película ayudando a todo tipo de oficios, en la secuencia 01 en donde se evidencia el despliegue de indígenas en el sendero de la montaña escarpada, se puede observar a los indígenas andinos con atuendos de tierra fría.

> La cabeza cubierta con gorros, los ponchos que cubren sus cuerpos y por supuesto sendos morrales o cajas de madera que llevan sobre sus espaldas. No viajan mujeres indias. Algunos indios están encargados de los víveres, otros llevan cerdos, llevan bueyes, cargan partes de la artillería pesada. Algunos indios que no tienen tareas, viajan en pequeños grupos y encadenados. Pasa el que porta una efigie de la Virgen María. (Navas, 2015)

Imagen, 2, Fotogramas, secuencia, 01. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



El indígena músico es un personaje extra de la película, él que toca la Zampoña en dos secuencias, la 18 y la 29. En él se vislumbra una especie de acompañamiento al trance de Aguirre en los momentos de más tensión o incertidumbre, generando una atmósfera de delirio anunciando el desastre que se acerca. En este par de escenas existe un tono de solemnidad, Aguirre está absorto en sus pensamientos, en las escenas se crea una situación de intemporalidad parecida a la de las leyendas.

> Para conseguirlo contrapondría a las imágenes semi-documentales (de gran fisicidad) planos muy estilizados en los que los personajes están en una especie de pose fija y distante, casi congelados, como en un cuadro o en una foto del siglo XIX. Este tipo de planos transferiría a las imágenes la solemnidad de los mitos y las leyendas. El plano 18.02 (Il. 123) es un ejemplo de esto. Aguirre y "Hombrecito" están en plano medio frente a la cámara, casi congelados. Aguirre mira al infinito mientras "Hombrecito" toca la zampoña. La escena no contribuye al desarrollo de historia, pero Herzog la sostiene más de un minuto porque sí contribuye a crear el tono que quiere ir imponiendo mientras avanza el metraje. (Navas, 2015)

Imagen, 3, Fotogramas, secuencia, 29. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



Imagen, 4, Fotogramas, secuencia, 18. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



En los personajes de los indígenas amazónicos de la secuencia 39 está presente la imagen de lo salvaje que se asocia a la selva inhóspita, de estos personajes se puede notar que son presentados como los malos salvajes, los incivilizados, los bárbaros, los caníbales, como la amenaza para los conquistadores. Ya que son los que matan a los hombres y lanzan flechas, estos son los indígenas invisibles en la película que están inmersos en la selva.

Imagen, 5, Fotogramas, secuencia, 39. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



De estos personajes Navas señala:

> Los indígenas están presentes a través de su ausencia y solo se manifiestan a través de las flechas, chozas, gritos y tambores. Son espejismos en movimiento, siluetas y espectros que aparecen y desaparecen momentáneamente a lo largo de las orillas del río: saliendo apresuradamente de la oscuridad de la selva informe y desapareciendo en el momento en que su reconocimiento parece posible. Su presencia fugaz no les convierte en un grupo social porque los indígenas no se diferencian de la selva, son extensiones hostiles de un entorno natural desorganizado. (Navas, 2015)

En los dos tipos de indígena, tanto los andinos como los de la selva, se evidencia la homogeneización de la diversidad, un ejemplo de ello, es la lengua que hablan, en la secuencia 30, se puede notar dicha homogeneización. El traductor es el indio Baltasar al ser andino no deberíahablar la misma lengua que el amazónico, "pues todos los indígenas mostrados, tanto los andinos esclavizados como los visitantes amazónicos, parecen hablar el mismo idioma". (Paya, 2022. p. 317)

Los indígenas salvajes son presentados como parte de lo natural, de la selva, son los que surgen de la nada y se mimetizan con el follaje, son la amenaza.

> Sobre el final de la película, cuando la destartalada expedición en la balsa atraviesa sus últimos momentos de debacle, las lanzas que vuelan solas desde las orillas, de cuyos lanzadores no se ve ni se oye señal alguna, son la apoteosis de esta identidad entre indígenas y naturaleza. (Paya, 2022. p. 316)

En la película están presentes los procesos de resistencia al conquistador en los indígenas amazónicos, pero también la explotación de los indígenas andinos.

> Los indígenas amazónicos, como fue dicho, representan al salvaje agresivo y hostil, indistinguible de la naturaleza, mientras que en los indígenas andinos se sintetizan la esclavización y el avasallamiento sufridos por los pueblos nativos de América a manos de los conquistadores. (Paya, 2022. p. 317)

En la primera escena de la película está la magnitud de la empresa colonial y de la explotación, en donde se ven a los indígenas andinos cargando todo tipo de enseres, mientras

que en los indígenas amazónicos en la secuencia 29 se perciben como invisibles a los cañones que no les hacen nada porque no saben a dónde dirigirse.

Aparte, están los indígenas fuera de la pantalla, al respecto son muchos los críticos que ha tenido Herzog sobre las prácticas de representación neocolonial en sus películas, en la producción de sus películas se habría explotado a los indígenas a cambio de baratijas y además se le suma el daño ecológico de la tala de árboles.

A lo cual añaden Taboada y León en *Cineastas y escritores Europeos en Latinoamérica* (2012), al mencionar que en las dos películas filmadas en Perú se han encontrado varias críticas sobre la relación con los indígenas que habitaban la locación y que fueron partícipes de las películas, "que habíamos metido a cuatro indios en la cárcel, que maltratábamos a los indios, que habíamos devastado sus campos durante la filmación […]" (Herzog, en Taboada, León, 2012, p.108). Los autores dicen que Herzog semiesclavizó a los nativos. En otro sentido, a nivel simbólico, los críticos han señalado que los indios funcionaban como fuerza de trabajo para beneficiar al personaje de Aguirre, ya que el personaje es presentado con una mentalidad colonialista.

Para lograr la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), Herzog tuvo que formar una comunidad indígena, mezclando varios grupos étnicos, esta situación, llevó a problemas y tensiones que se evidencia en *Burden of Dreams* (1982), de ello César Vivanco antropólogo, quien participó en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), al enterarse de que se estaban mezclando nativos de diferentes etnias, decidió abandonar el proyecto.

Por otro lado, para Navas en el *Paisaje como elemento dramático en la obra de Werner Herzog* (2015), señala que Herzog ofrece una visión exótica del indígena, ya que plantea una relación entre la cultura occidental y la de los indígenas nativos como víctimas. Sin embargo, también en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), se representa el rechazo del europeo hacia el Nuevo Mundo.

3.2.3 El indio Baltasar: una voz silenciada.

Se analizará al personaje del indio Baltasar, quien es preso de una voz silenciada y el cambio de nombre hecho que habla de la violencia colonial en la conquista, la voz del indio Baltasar toma protagonismo como traductor entre los colonos y los indígenas que recuerda al personaje histórico de Guaman Poma de Ayala.

En la secuencia 21, se observa al indio Baltasar y se escucha la voz del indio diciendo: "Mi pueblo ha sufrido tempestades, terremotos e inundaciones...pero lo que nos han hecho los

españoles es mucho peor. A mí me llamaron Baltasar cuando mi verdadero nombre es Runo Dimac" (Herzog, 1972, Guión); ante ello, responde Flores y Baltasar, —¿Qué significa eso? — , y Baltasar responde:

> "Aquel que habla". Yo era un príncipe en esta tierra. Todos, en mi presencia, debían mirar al suelo. Y nadie podía mirarme a los ojos. Pero ahora estoy condenado, igual que mi pueblo, y soy yo el que está obligado a bajar la vista. Cuanto teníamos nos ha sido arrebatado. Yo nada puedo hacer, soy impotente. Pero vosotros me dais lástima porque sé que jamás podréis salir de esta selva. (Herzog, 1972, Guión)

Imagen, 6, Fotogramas, secuencia 21. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



De esta escena llama la atención cómo se silencia la voz del "Otro" en el indio Baltasar al cambiarle de nombre a consecuencia de la Conquista. Los indios perdieron su libertad y fueron cambiados de nombre, el conquistador reconocería al "Otro" desde su mundo. Lo dice Todorov en *La conquista de América. El problema del otro* (2003), el cambio de nombre de los indígenas en la Conquista y la colonización tiene como origen el proceso de evangelización en el bautizo que fue un rito de gran significación desde la violencia del nombrar,como lo señala José de Arriaga como se citó en Alaperrine y Bouyer (2007):

De aquí en adelante ningún indio, ni india se llamará con nombre de las Huacas, ni del rayo, y así, no se podrá llamar Curi, Manco, Micsa, Chacpa, ni Líbiac […] y al que a su hijo pusiese alguno de estos nombres, le serán dados cien azotes por las calles, y el cura o vicario de esta doctrina procederá contra él, como contra relapso en idolatría y los que hasta aquí se han llamado con algunos de los dichos nombres mando se les quiten, y se acomoden a llamarse con otros sobrenombres, de los Españoles o de los Santos […]. (Alaperrine y Bouyer, 2007, p. 34)

El nombre cristiano era el símbolo de transformación a la fe y de la violencia colonial, como se evidencia en el personaje que pasó de ser Runo Dimac al indio Baltasar. La elección del nombre en el mundo indígena implicaba todo un rito cosmológico, de igual manera en Rumon Dimac está la representación de la selva inhóspita que presenta Paya (2002):

Incluso los indígenas andinos que los europeos llevan capturados, menos directamente vinculados con la hostilidad del entorno amazónico, manifiestan una relación de cierto parentesco o pertenencia con la selva: Runo Dimac, el intérprete, es categórico respecto al destino que les aguarda a los españoles: "Nunca podrán salir de esta selva". En esta representación puede reconocerse la visión de los nativos de América como bestias demoníacas que está presente en el imaginario europeo a lo largo de toda la conquista desde la llegada de Colón, como señala Krotz (2002), y que configuró una conceptualización de las sociedades indígenas plenamente vigente durante los siglos siguientes en el discurso colonialista. (p. 317)

Ahora bien, en Runo Dimac se ve emulada la figura de Guamán Poma de Ayala, como se mencionó anteriormente, los traductores tenían una función muy importante en la conquista y en el proceso de negociación entre las culturas, en la cual está presente la identidad y las alteridades. Por consiguiente, las fronteras entre los colonos y los indígenas se veían distanciadas y también los malentendidos culturales.

> Notorias son, por ejemplo, las frecuentes quejas de los cronistas españoles acerca de las narraciones supuestamente incompletas y anacrónicas de los indígenas, que entendían en general como señal de su inferioridad intelectual. Una traducción meramente literal no habría sido capaz de revalorar el mundo andino para un público europeo. (Sabine, 2005, p.87)

Guamán Poma de Ayala fue un cronista que redactaría una carta de 1.189 páginas al Rey Felipe III, en la carta se describe la historia precolombina de los Andes y el reino Inca, este autor realizaría un papel de conserje del rey pidiendo las mejoras de las condiciones de los indígenas, "Como muchos indígenas de su tiempo, al pertenecer a la élite andina provincial, Guamán Poma intentó asegurarse una posición privilegiada en la sociedad colonial, que implicaba ineludiblemente la prueba de haber sido convertido al cristianismo" (Sabine, 2005, p.89).

Así pues, Runo Dimac simula la figura de Guamán Poma de Ayala en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), Herzog presenta la violencia colonial al cambiarle su nombre ydesposeer de su identidad.

3.2.4 El esclavo Okello: el control del cuerpo del "Otro" y "la piel del otro".

En el presente apartado se analizará el personaje del esclavo Okello desde la violencia colonial del cuerpo del "Otro", en la escena de la secuencia 28 se presenta al esclavo Okello en donde ocurre lo siguiente. Entre las montañas, una balsa avanza por el río, al fondo se ve las

nubes y la selva, Fray Gaspar dice en voz en off, “Doce de enero. Por la mañana partimos en una nueva balsa. Ursúa sigue con vida, pero se niega a hablar” (Herzog, 1972, Guión). Entre los árboles se ve una llama de fuego y un soldado dice ver indígenas, Aguirre anuncia cargar los mosquetes a los soldados, un soldado exclama, “Vamos a desnudar al negro”, mientras en voz en off el Fray dice, “Temimos que aquello fuera una trampa y desnudamos al esclavo negro para que los indios se asustarán al verle” (Herzog, 1972, Guión). Aguirre empuja a Okello para que avance, mientras grita *“Vamos, vamos, adelante”*.

Imagen, 7, Fotogramas, secuencia 28. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



Antes de analizar la escena vale la pena mencionar que Herzog utilizó el modelo del personaje en Aguirre a partir de John Okello, un dictador africano que organizó una rebelión.

En un acto rimbombante se nombró a sí mismo mariscal, para acto seguido azuzar a las masas contra la población árabe, que sufrió todo tipo de atrocidades. Lanzaba discursos desmedidos a través de la radio y de los altavoces de una avioneta, con un tono hiperbólico más propio del Antiguo Testamento, según recoge el historiador Don Petterson. (Dolores, 2011, p. 265)

De hecho, Herzog reproduce los monólogos de Aguirre a partir de los discursos de Okello, por ejemplo, el de la secuencia 41, “Cuando yo, Aguirre, quiero que los pájaros caigan muertos de los árboles, los pájaros caen muertos de los árboles. Yo soy la cólera de Dios, la tierra sobre la que camino me ve y tiembla” (Herzog, 1972, Guión). Herzog conoció a Okello

durante el rodaje del documental *Los médicos voladores de África Oriental* (1970). A Herzog, le impresionó la figura controvertida de Okello, planeó realizar una película sobre él, se empeñó en que se tradujeran y publicaran sus libros, Herzog le puso el nombre en la película al personaje del esclavo Okello recordando su influencia.

Hay que señalar que la figura del esclavo Okello en la película presenta a un "Otro" dócil y oprimido, todo lo contrario del personaje histórico, este hecho lo corrobora la escena endonde Okello es víctima de la colonización e instrumentalización de su piel, al desnudarlo y servir como arma que asusta a los indios, mientras él sueña con su libertad, en la secuencia 27 de la película se menciona lo siguiente:

> Okello se explica: "Yo era esclavo de Pizarro. Él me cedió para venir en esta expedición porque creía que si a los indios les asustan los caballos, más les asustaría ver a un hombre negro. Pues bien, no sé por qué, pero Ursúa me dio dinero en algunas ocasiones. (Herzog, 1972, Guión)

Okello representaría a los no europeos desde el rol que le asignan, este elemento se puede analizar en Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (1952) y cómo el estereotipo esencializa y reduce al Otro. Hall lo analiza en *The rest and the West: Discourse and power* (1992). Hall presenta el tema de la otredad poniendo como ejemplo un hecho donde se puede analizar al personaje Okello. La situación es la siguiente: una niña blanca señala a Fanon y dice. *"Mira mamá, un negro"* Fanon menciona que fue fijado con la mirada, esto mismo ocurre con el esclavo Okello, quien fue fijado con la mirada del colonizador y su identidad fue determinada por medio de su color de piel, de igual forma Fanon (1952) menciona que fue reducido a rasgos esenciales como el color de la piel. Esta cuestión permite reflexionar el estereotipo que carga el personaje del esclavo Okello en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) desde la diferencia colonial.

En consecuencia, el estereotipo que reposa en Okello es la de arma de guerra y remite a características básicas que exageran sus rasgos, simplificándolo al "Otro" como un arma de la colonización en los indígenas. Este estereotipo en términos de Hall (1992) despliega una estrategia de "hendimiento", su color de piel se vuelve un signo de la diferencia negativa del discurso colonial, desde el discurso en la piel y la raza, "Es decir, la piel, como significante clave de la diferencia cultural y racial en el estereotipo, sería el más visible de los fetiches" (Grifo, 2009, p. 14).

En conclusión, en el esclavo Okello se ejemplifica la identificación fetichista y la construcción discriminatoria del color de su piel, normalizando una forma de gobernar el cuerpo del "Otro", en los discursos raciales de la conquista y la colonia a cargo del hombre blanco.

3.2.5 Fray Gaspar de Carvajal: la voz de Dios.

En el presente apartado se analizará el personaje de Fray Garpar de Carvajal "la voz de Dios", quien hace de la voz en Off en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) en donde se presenta su relación con el papel de la iglesia en el proceso de colonización, por medio de dos escenas. La primera de ellas es la de la secuencia 18, la situación es la siguiente, el Fray está sentado en una roca en la playa del río Inés se coloca a su lado, a lo lejos se escucha el sonido de una zampoña, Inés se comulga y empieza a hablar, ella le menciona que solo él les puede ayudar, ya que Aguirre matara a Ursúa y a Armando, ante ello el Fray dice:

> Permites que los hombres se deslicen como las aguas de un río, y tus días no tienen fin. La vida de los hombres es como una diminuta hierba: florece un instante, como una flor de los campos. Pero cuando se levanta el viento. (Herzog, 1972, Guión)

Ante ello el Fray añade, "Ya sabes, hija mía, que para mayor gloria de nuestro Señor, La Iglesia siempre estuvo al lado de los fuertes" (Herzog, 1972, Guión).

Imagen, 8, Fotogramas, secuencia 18. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



La segunda escena es de la secuencia 31, la situación es la siguiente. Están conversando Don Fernando, Okello y Fray Gaspar, Don Fernando está convencido de que el Dorado debe estar muy cerca, Okello espera su libertad una vez termine la búsqueda, el Fray les recuerda que el papel más importante es revelar la palabra de dios a los salvajes.

Imagen, 9, Fotogramas, secuencia 31. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



Antes de analizar el personaje de Fray Gaspar de Carvajal, es fundamental presentar al personaje histórico en el que se basó Herzog. Fray Gaspar de Carvajal nació en la ciudad de Trujillo, Extremadura, en 1504, fue hijo de una familia notable, una vez recibió su orden como fraile se alistó para ir al Nuevo Mundo a evangelizar al Perú, quien se estableció en Lima.

> Tres años después de su salida de España, Fray Carvajal estableció el primer monasterio Dominicano en Lima en noviembre de 1538. Según José Toribo Medina, en The Discovery of the Amazon: According to the account of Friar Gaspar de Carvajal and other documents (1934), al ser nombrado Vicario Provincial, su posición se concretaba como "(...) uno de esos apóstoles, verdaderos mártires en el límite que separa la vida de la muerte". Este nivel de prestigio en los territorios americanos le abriría oportunidades para ser participante en las futuras exploraciones como guía espiritual de los expedicionarios españoles. (Margalef, 2012, p.11)

Fray Gaspar de Carvajal, cautivado por la naturaleza, realiza una descripción del Amazonas, en su primera crónica fechada en 1542, describe las pericias del viaje y las costumbres de los indígenas. Se puede evidenciar según datos históricos que él no participó en la expedición de Lope de Aguirre, como lo presenta la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), de hecho, la crónica de la película se realizó veinte años antes de la expedición.

En las dos escenas presentadas, la 18 y la 31, de igual manera la escena de la secuencia 30, se confirma con claridad el poder de la evangelización en la conquista, un ejemplo de ello es cuando Fray Gaspar de Carvajal reconoce que la iglesia está al lado de los más fuertes, a costa de ir en contra del mundo indígena. El objetivo de Fray Gaspar fue más que sobrevivir era conservar sus privilegios en la misión evangelizadora.

Así todo, el personaje de Fray Gaspar de Carvajal en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), es quien dirige el relato, como si se tratara de la voz de Dios en off, también deja en claro la postura de la iglesia en el proceso de conquista, que se puede resumir cuando el Fray menciona, "Ya sabes, hija mía, que para mayor gloria de nuestro Señor, la Iglesia siempre estuvo al lado de los fuertes" (Herzog, 1972, Guión). La utopía de la evangelización en la conquista tuvo como protagonistas a los sacerdotes y misioneros que se encargaron de convertir a los indígenas al cristianismo, el mismo Fray Gaspar de Carvajal afirma, "en toda expedición, la palabra de Dios debe ser llevada a los paganos" (Paya, 2022. p. 315). Sin embargo, los indígenas no deseaban abandonar su marco de compresión, evidencia de ello está en la secuencia 30, cuando Fray Gaspar de Carvajal intenta ofrecer la biblia e introducir a los indígenas a las creencias evangelizadoras.

En el personaje de Fray Gaspar de Carvajal se vislumbra el pensamiento de Gines de Sepúlveda, quien determinó la violencia para obligar a los indígenas a la evangelización en contra de su voluntad. El proceso de evangelización fue un choque entre dos civilizaciones enfrentado sus maneras de pensar y sus distintas estructuras práctico-productivas para la dominación del uno sobre el "Otro".

Sepúlveda en el *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* (1941) señala a los indios como bárbaros que se niegan admitir la dominación, un ejemplo de ello es cuando Fray Gaspar de Carvajal, en la secuencia 30, menciona, "Será una dura empresa convertir a estos salvajes" (Herzog, 1972, Guión). Mientras se persigna el Fray, en Sepúlveda el indígena debe ser sometido para asumir los valores morales cristianos, a fin de ser esclavizados y destruidos.

Por otro lado, en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Herzog utiliza como recurso narrativo al personaje de Fray Gaspar de Carvajal, quien dirige la narrativa por medio de la voz en Off, creando un relato desde un diario de viaje. Para Cronin *Herzog* (2002) le da una cierta dimensión surrealista e irreal a la voz en off, creando una especia de tiempo circular, que marca la narrativa, "Herzog se caracteriza por ese tipo de recursos, en donde establece un flujo interno en sus películas incluso los ruidos de la aves y los silencios en la banda sonora tiene cualidades misteriosas e ilusorias" (Cronin, 2002).

3.2.6 Los soldados y su miedo a la selva.

En el presente apartado, se abordarán los personajes de los soldados, quienes encarnan el miedo a la selva, por medio de su silencio. En la secuencia 41 transcurre con Aguirre y dos soldados, en un segundo plano se escucha un soldado que manifiesta que es mejor volver con Pizarro y que ya está harto del viaje, Aguirre está pendiente de la conversación, otro soldado menciona, —"Yo me voy esta noche. No me encontraré con los indios" (Herzog, 1972, Guión). Mientras Perucho dice, —"Hemos seguido el sendero media legua dentro de la selva y hemos perdido completamente su rastro. Sencillamente se la ha tragado la tierra" (Herzog, 1972, Guión). Añade Perucho, "Luego uno de los soldados perdió los nervios por el maldito silencio que siempre acaba por destrozar los nervios de los hombres. Por eso dimos la vuelta" (Herzog, 1972, Guión). Otro soldado menciona, "Prefiero vérmelas con los indios que siguen viajando con este loco furioso" (Herzog, 1972, Guión).

Imagen, 10, Fotogramas, secuencia 41. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



En la película, los soldados son presentados como mercenarios que sucumben ante las palabras de Aguirre, están inmersos en un lugar que le genera miedo a la espera de ver las recompensas de la expedición en busca del Mito del Dorado y el sueño por el oro, las conversaciones de los soldados son cortas y no describen mucho su situación. Aquello que se percibe es el miedo y las situaciones de peligro, los soldados transcurren en la película *Aguirre, la ira de dios* (1972) con un gran silencio que se evidencia en la secuencia presentada donde Perucho dice, "el maldito silencio que siempre acaba por destrozar los nervios de los hombres" (Herzog, 1972, Guión). Lo que se evidencia en los soldados es la expresión del miedo a los indígenas y a la selva.

En los soldados se alberga el pensamiento de huir, como se presenta en la secuencia 41, en sus rostros está el cansancio y el temor, un ejemplo de ello es la secuencia 12 en donde los soldados regresan por la selva a rescatar a los ocupantes en medio de la selva, un soldado pisa una trampa y lo eleva a los árboles, "Los demás soldados no se percatan hasta que se oye un gemido ahogado: una vez habiendo desaparecido, el soldado entra en un reino que está restringido a la representación" (Navas, 2015, p. 353).

De repente, varias gotas caen en la cara de un soldado mientras huyen despavoridos, en este caso el elemento principal es el temor a la selva más que a los indígenas, ellos como la figura de la amenaza que habita en la selva.

3.2.7 Las mujeres: Inés de Atienza y el sentido común y Flores y la inocencia.

Finalmente, en este último apartado se presentarán a las mujeres que acompañaban a los colonizadores que hicieron parte de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Si bien en la

secuencia 30 se observa a una mujer indígena que no toma mucho protagonismo, lo que más llama la atención es su desnudez[15]; para este apartado se analizarán dos personajes, Inés de Atienza y la hija de Aguirre, Flores.

La primera escena que se presenta es la de la secuencia 27 en donde ocurre lo siguiente, Perucho, Baltasar, un indio y Fray Gaspar de Carvajal se encuentra hablando sobre cómo Baltasar recibió dinero de Ursúa, Baltasar Traduce, mientras Fray Gaspar de Carvajal escucha como testigo y le pregunta a Okello si recibió dinero, luego Okello menciona que era el esclavo de Pizarro y dice que Ursúa le dio dinero en ocasiones, ante la situación Inés menciona, "En España yo tenía muchos sirvientes. A todos les pagaba. Y es justo que aquí también les paguemos, aunque estos sean indios" (Herzog, 1972, Guión).

Imagen, 11, Fotogramas, secuencia 27. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



La segunda escena es la de la secuencia 40, después de un ataque por parte de los indígenas a los colonos, tras la muerte de Ursúa, Inés decide entregarse a la selva con la mirada atónita de Okello.

Imagen, 12, Fotogramas, secuencia 40. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



Ahora bien, en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), los dos personajes femeninos tienen un trato especial, como objetos preciosos, aunque no intervienen mucho en los acontecimientos, tienen un papel fundamental. Vale la pena recordar que las películas de Herzog

[15] Tema que ya se analizó en el presente sub capítulo.

suelen caracterizarse por personajes principales masculinos; en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) Inés representa el sentido común y la dignidad, ejemplo de ello está en la secuencia 27, Inés menciona y reclama que lo justo es que se les pague a los indígenas, frente a la postura de los demás quienes no logran comprender. Aunque en el guión, Inés muere a manos de Aguirre, Herzog le da el privilegio de no satisfacer la sed de revancha, muestra de ello Inés se adentra en la selva y se entrega a ella, se puede ver en la escena 40, Inés decide antes de que todo termine en tragedia, sacrificarse y entregarse a lo desconocido.

En el guión, Herzog describe a Inés como, "entre veinticinco y treinta años, noble, que da la débil impresión de una virgen y que no pierde su dignidad ni en la mayor miseria. Discreta y muy devota" (Navas, 2015, p. 294). Se evidencia que a ella no le afecta la ideología de la Conquista; sin embargo, los "Otros" personajes de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) tienen una visión distorsionada de ella, sobre todo Fray Gaspar, lo cual se vislumbra en la secuencia 27, donde el Fray menciona, "Comprendemos muy bien tu confusión, hija mía. Por ello, te perdonamos" (Herzog, 1972, Guión).

A diferencia de Inés, la hija de Aguirre, Flores es presentada como una víctima inocente, Flores "de trece años, recién salida del convento, y en pleno florecimiento de su belleza" (Navas, 2015, p. 294). Es la única que le puede hablar con sinceridad a Aguirre, aunque ese amor entre padre e hija está teñido de incesto.

> Como ampliación a la cuestión del papel de la mujer en las películas de Herzog, hay que reconocer que las caricias de Aguirre a su hija son una de las escasas manifestaciones de amor sensual que pueden encontrarse en la totalidad de su obra. (Navas, 2015, p. 294)

En Aguirre y Flores se evidencia que son los únicos que comparten espacios o dialogan con la alteridad indígena, ejemplo de ello está en que Aguirre en la secuencia 18 y 29 se le ve interesado en el sonido de la zampoña que interpreta un indígena.

La muerte de Flores ocurre en la secuencia 44, Flores está de pie en la balsa, Aguirre luego la sostiene por detrás, antes de desplomarse, Aguirre la sostiene y la baja, le retira el cabello y le despeja la cara mientras observa que tiene una flecha clavada en el abdomen, en las manos de Aguirre está la sangre de su hija mientras ella tiene los ojos abiertos.

Imagen, 13, Fotogramas, secuencia 44. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



Inicialmente, Herzog planteó que la muerte de Flores la cometiera Aguirre, lo cual cambió, se puede notar que la escena tiene un tinte un tanto operístico, "Todos los que mueren lo hacen en silencio y sin agitación: o bien los vemos desplomarse suavemente o bien se descubren sus cadáveres tendidos laxamente" (Navas, 2015, p. 309).

3.3 La selva como personaje: el paisaje "exótico" en la película *Aguirre, la ira de Dios;* (1972) el mito del Dorado y la relación del paisaje con lo sonoro.

> *Me gusta dirigir paisajes tal como me gusta dirigir actores y los animales. La gente piensa que estoy bromeando, pero es verdad. A menudo trato de introducir en un paisaje una cierta atmósfera, utilizando sonido y visión para darle un carácter definido. (Cronin, 2002, p. 81)*

En el presente sub capítulo se desarrollarán cuatro temas que integran el paisaje y la selva como personaje en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). El primer tema que se abordará es la visión que tiene Herzog del paisaje y cómo lo plasma en sus películas, sobre todo en las tres que ha hecho en América, *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982) y *Cobra verde* (1987) y qué tipo de representación hace de América y si está presente lo exótico. En un segundo momento, se abordará el tema de la selva como personaje en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), desde un escenario mítico en el Nuevo Mundo y su relación con los personajes tanto los colonos como los indígenas andinos y amazónicos. Para ello, se seleccionaron algunas escenas en donde está presente el río, la selva y sus habitantes. En un tercer momento, se examinará la primera escena de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), como escenario introductorio al filme por medio de la utopía de los colonos y el descenso a lo desconocido. Seguido de ello se estudiará el mito del Dorado, como tropo imaginario y la sed de oro del conquistador. Finalmente, se considerará el paisaje sonoro, la musicalización versus los sonidos de la selva y la música nativa.

Herzog ha declarado en distintas entrevistas y documentos que el paisaje es su punto de partida, "se convierten en el alma de la película y, a veces, los personajes y la historia viene después, siempre con mucha naturalidad" (Herzog citado por Brockmann, 2010, p. 330). El paisaje para Herzog es un elemento fundamental en su obra, quien declara: "En mis películas, los paisajes nunca son solo escenarios pintorescos o escénicos como suelen ser en las películas de Hollywood. En Aguirre, la jungla nunca es un entorno exuberante y hermoso, como podría ser en un comercial de televisión" (Herzog citando por Brockmann, 2010, p. 330). En las películas de Herzog la naturaleza tiene un sentido fundamental e implacable, en donde los seres humanos deben luchar contra ella.

Esta actitud dura y cruel con la naturaleza que tiene Herzog se puede observar en el documental *Burden of Dreams* (1982) de Les Blank, en el filme se evidencia la creación de la película de *Fitzcarraldo* (1982) y el libro *La conquista de lo inútil* (2010), un diario de rodaje de lo que fue filmar en la selva. La fascinación de Herzog por el paisaje se debe a la influencia por la tradición romántica alemana, algunas figuras como Brigitte Peucker, como se citó en Brockmann (2010) menciona a Herzog como, "el heredero más profundo y auténtico de la tradición romántica actual" (p. 340).

Para Herzog, la naturaleza es una experiencia que parte de lo sublime, en palabras suyas, "la naturaleza no es estimada en nuestro juicio estético como sublime porque excite nuestro temor sino porque dispara nuestro propio poder, el cual no es un poder de la naturaleza" (Herzog, 2010, p. 9). En las películas de Herzog sobre América, se puede evidenciar cómo los personajes principales tienen un deseo de elevarse por encima de la naturaleza y, a su vez, dominarla en medio de dicha contemplación.

De igual forma, se observa que en las películas de Herzog de América, ocurre una especie de inmersión en la naturaleza, a través de la cual se confirma la superioridad del hombre sobre ella y cómo se puede volver un instrumento de sí misma. En relación con lo anterior, Herzog como se citó en Eisner, (1969) dice que la naturaleza representa lo sublime y lo salvaje. Así pues, "el paisaje de Herzog asume las mismas funciones semióticas que el paisaje en el cine expresionista" (p. 188). En ese orden de ideas, en Herzog el paisaje no solo es un ambiente en donde se desarrolla el filme, sino lo que se encuentra internamente en los personajes, sus temores, pesadillas más profundas, esperanzas y utopías.

La verdad estática en Herzog es precisamente el paisaje interior de los personajes, como lo menciona Olvera (2020):

> Las imágenes que encarnan la verdad extática son imágenes de lo otro radical, en donde, lejos de acentuarse el poder del hombre sobre la naturaleza, se revela, más bien, el poder

de la naturaleza, de esa otredad radical, de manifestarse a través de la cámara del director. (p.113)

Por lo tanto, Herzog en sus filmes hace hincapié en las imágenes de la naturaleza desde una representación de lo inhóspito y lo salvaje, con poderes de destrucción y muerte. Sin embargo, en dicha representación de la naturaleza como salvaje está la experiencia del "Otro", en donde el indígena amazónico es quien carga con la representación del paisaje como salvaje e incivilizado. El indígena amazónico tiene esos atributos, frente a la mirada del colono.

Por lo tanto, se puede concluir que en el cine de Herzog se encuentra una profunda influencia de los románticos del cine expresionista, esto da una experiencia de la otredad y de la naturaleza.

> Herzog no filma a la naturaleza intentando extraer de ella imágenes neutrales. Herzog no filma la naturaleza pretendiendo con ello "documentar" y extraer del documento una verdad objetiva. No pretende representar lo dado adoptando la actitud positivista o actitud natural. (Olvera, 2020, p.116)

Lo que busca Herzog según Cronin (2002) en el paisaje es una zona digna, un paisaje utópico.

> El punto de partida para muchas de mis películas es un paisaje, ya sea un lugar real o imaginario o alucinante de un sueño, y cuando escribo un guión a menudo describo paisajes que nunca he visto, sé que en algún lugar existen y yo nunca he fallado en encontrarlos. (Cronin, 2002. p. 83)

Herzog añade que como bávaro tiene una afinidad por la fertilidad de la selva, desde los sueños y su exuberancia. Para Carrera (2012), el paisaje en Herzog tiene una carga de exotismo, ya que en él se refleja un, "aparato monumental, cultural y de la melodía de la vida" (p. 72). Los paisajes en Herzog tienen una dimensión ensoñada, esto se evidencia en los personajes quienes se extravían en sus hazañas adquiriendo una dimensión histórica como la de Aguirre.

Las películas *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982) tienen un acento en el paisaje, en ellas la selva representa un lugar de esperanza y pesadillas. En *Aguirre, la ira de Dios* (1972) está la esperanza de la búsqueda del Mito del Dorado y la pesadilla de lo desconocido. En *Fitzcarraldo* (1982) la esperanza del proyecto de la ópera y la pesadilla de no cumplir dicho sueño, cueste lo que cueste. En ambos filmes, se puede observar la selva desde las geografías míticas de un Nuevo Mundo por colonizar, América es presentada como la utopía suprema, deseo que impulsa Aguirre y Fitzcarraldo en una marcha inalcanzable. De hecho, en *Aguirre, la ira de Dios* (1972) en la escena inicial se evidencia la búsqueda de dicha utopía.

3.3.1 La selva como personaje en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y el río.

En la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) la selva es mostrada, vasta e implacable, desde donde se representa la geografía mítica del paraíso terrenal, que parte del imaginario descrito por los conquistadores de América como lugar que habitan seres salvajes. Se evidencia también que el principal motivo de los conquistadores es la sed de oro, aunque el elemento constitutivo del film es la selva.

> La selva es el lugar que se come a la gente, es donde habitan los salvajes; por ello, la tripulación del barco va muriendo uno a uno, como moscas, por las inclemencias de la naturaleza; en otras palabras, es la civilización sobre la barbarie. (Martín, 2010, p. 49)

Ahora bien, por lo que hemos presentado en el film *Aguirre, la ira de Dios* (1972) la selva también es un espacio de amenaza y un personaje.

> Pero todavía podríamos añadirle una cualidad más: tiene la capacidad expresionista de reflejar al ser humano. En esta película la selva vibra, y tiene una vida profunda e intensa; percibimos su fuerza contenida. En la selva se agitan las hojas del alma, una por una y en este caso son almas alienadas y desoladas. (Navas, 2015, p. 357)

En ese sentido, para Navas (2015) la selva representa el peligro de lo inconsciente, es devoradora y a la vez tiene una influencia en los personajes, como en Aguirre, este personaje se mueve con el paisaje a lo largo de la película, "Aguirre conduce deliberadamente su expedición a la destrucción e Inez camina deliberadamente hacia la jungla, ambos se vuelven uno con la naturaleza a través de su propia destrucción. Inez parte del mundo de la jungla y Aguirre el líder temporal de una banda de monos. (Brockmann, 2010. p.335)

Los habitantes de la selva, los indígenas amazónicos son los adversarios, en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) son los invisibles como lo afirma Fray Gaspar de Carvajal, "nunca vemos al enemigo". Los colonos no ven a los indígenas porque tienen una óptica colonial distorsionada y no caben dentro de sus expectativas, en los indígenas se transfieren los aspectos de la selva y se proyectan sus miedos.

Los paisajes en Herzog no son fondos escénicos, la jungla es presentada como un lugar exuberante y, a la vez, son los sueños y las pesadillas.

> Los paisajes en Aguirre no están allí como decoración ni para mirar, especialmente exótico. Hay vida profunda allí, una sensación de fuerza, una intensidad que no encuentras en las películas del entretenimiento. Industria donde la naturaleza siempre es algo artificial. Buscar lugares para Aguirre, viajé por algunos de los afluentes porque tenía que asegurarme de que teníamos exactamente lo que necesitábamos para la

película, y descubrió que muchos tramos del río eran demasiado peligroso para un equipo de filmación y actores con disfraces. Finalmente, encontré algunos rápidos de aspectos peligrosos y espectaculares. (Cronin, 2002, p. 83)

En la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), la selva es mostrada como exuberante, no es un fondo escénico, la selva es un estado de la mente en los personajes que la transitan y tiene cualidades casi humanas, es parte vital del paisaje interno de los personajes. Herzog nunca había estado en Perú, pero imaginó esos paisajes, "Fue curioso, porque cuando llegué allí todo era exactamente como lo había hecho. Lo imaginé. Era como si los paisajes no tuvieran otra opción: tenían que ajustar a mi imaginación y someterme a mis ideas de lo que deberían parecerse" (Cronin, 2002, p. 81).

Si bien, en los personajes de Aguirre y Fitzcarraldo existe una diferencia temporal de más de 200 años, en ambas películas se evidencia una sensación frente a la naturaleza, una especie de estatus mítico, ambos emprenden distintos viajes con sueños diferentes, la Amazonía peruana es presentada como si fuera parte de una leyenda, en donde habita el miedo. No obstante, en Aguirre, Herzog lo traslada a un territorio por explorar y a la vez se integra a él y se pierde, no solo confrontando a Aguirre sino a los expedicionarios que lo acompañan.

En el film *Aguirre, la ira de Dios* (1972), Aguirre tiene una imagen del Nuevo Mundo errada del Mito del Dorado, como una utopía que nunca logran alcanzar, "como los espejismos del principio y el final del viaje, El Dorado es un espacio imaginario vaciado de poblaciones nativas y rastros de su historia: una imagen fantasmagórica del Edén trasplantado en la selva tropical" (Navas, 2015, p. 351). El poder de los colonos es insuficiente con la selva, la mirada imperial de Aguirre es indiferente frente a la compresión de la selva, la empresa de la colonización en la película fracasa por sí misma. Mientras la selva se resiste a ser leída por los colonos, el caos y la muerte predomina, la incertidumbre y el miedo posee a los personajes, quienes son incapaces de escapar de sus ideas culturales, la esperanza de encontrar el Dorado configura sus deseos.

Sin embargo, el interés de Aguirre por El Dorado no se basa en el oro, sino en el deseo de probar la efectividad de su voluntad de poder como facultad para "hacer historia" y dar forma al mundo, tal como lo consigna en la versión de la carta-declaración de independencia que se enuncia en la película: "We have decided to put an end to the quirks of fate. We are forging history, and no fruits of this earth shall henceforth be shared. We rebel to the death". (Amit, 2022, p. 289)

Aguirre cree dominar la selva, desconociendo que está atrapado en ella, él posee una fantasía de control de lo desconocido, esta idea parte de la imaginación que se tenía del Nuevo

Mundo como un lugar carente de civilización, libre de ser conquistado, controlado y a su vez explotado. Dicha idea permitió la colonización de la selva y sus habitantes. La lucha que lleva a cabo Aguirre es la de la imagen que tiene de su propia invención sobre la selva.

> La selva ocupa el lugar de una alteridad radical fuera del espacio de la representación y sobre ella se proyectan tanto el miedo como el deseo. Movidos por sus fantasías, sin darse cuenta de que están actuando fuera de lugar, los europeos sufren por la inefectividad de sus tradiciones y fracasan en su pretensión de hacer historia, mientras la realidad innombrable de la selva los reduce cada vez a un territorio más pequeño y a la insignificancia. (Amit, 2022, p. 291)

Ahora bien, uno de los elementos fundamentales de la selva como personaje en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) es el flujo variante del río, en el filme se muestran las hazañas y miedos más profundos, en él se puede llegar a la muerte o a la misma búsqueda del Dorado. El río es representado como una fuerza trascendente, pese a las acciones de los personajes, en él también confluye la locura y el trance[16], en algunas de las escenas se nota ello, por ejemplo, en la secuencia 30, en donde se da el encuentro con el "Otro" el indígena amazónico.

Otra de las escenas donde el río es protagonista es la secuencia 02, en el río ocurren las siguientes acciones, el río es rubio y de color terroso, la balsa está rodeada por la vegetación y las aguas son presentadas con fuerza y revuelta, Aguirre dice, "Nadie puede bajar con vida por el río" (Herzog, 1972, Guión). Mientras la cámara se concentra en las aguas bravas del río acompañado por la música en off, en el guión se describe de la siguiente manera, "PD fijo de las bravas aguas del río, que empieza en un desenfoque que lentamente se vuelve nítido. Parece agua en ebullición. El plano también permanece más tiempo de lo esperado" (Herzog, 1972, Guión).

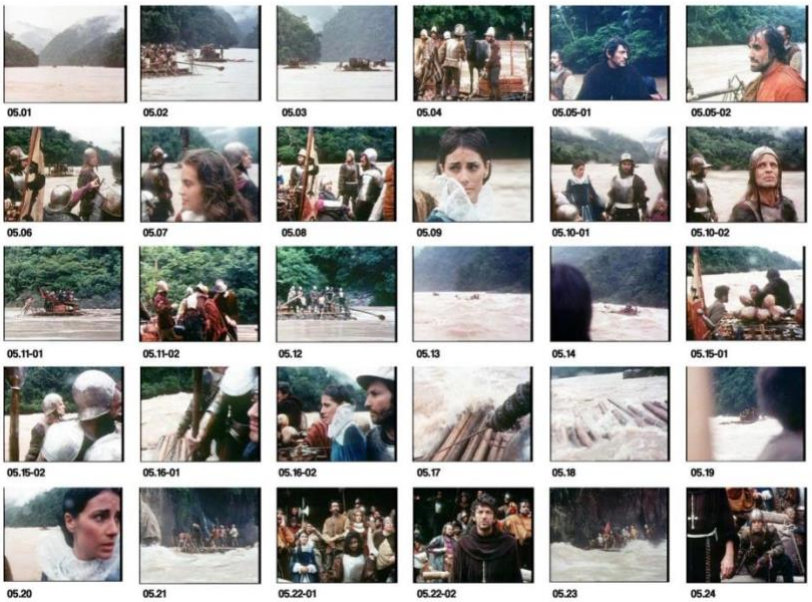
Imagen, 14, Fotogramas, secuencia 02. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)

[16] De hecho, la representación del río en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) tuvo una gran repercusión en el cine como en la película *Apocalipsis ahora* (1979), en donde se presenta el río como contenedor del trance y de la locura.



En la escena de la secuencia 05, se nota claramente la inclemencia del río, la escena transcurre inicialmente con la selva, que cubre las montañas, la niebla se encuentra alta, a lo lejos se ven tres balsas, mientras la voz en off de Fray Gaspar de Carvajal anuncia, "Cuatro días después, el cuatro de enero, nos ponemos en camino. ¡Qué Dios nos acompañe!" (Herzog, 1972, Guión). Luego, se observan dos balsas hechas de troncos, los indios son quienes la reman, sus ocupantes van de pie, seguido de ello, se ve una balsa con soldados, indios y un caballo, la balsa se encuentra girando sobre sí misma, en otra balsa se observa a Ursúa y Aguirre, en el fondo se ven dos balsas, el río está tomando velocidad y la corriente se hace más fuerte, un soldado dice, ¡Atención a la balsa! Mientras Perucho dice, ¡Malditos rápidos!, Fray Gaspar de Carvajal menciona que una balsa ha entrado en un remolino, los indios reman desesperados, los soldados de otras balsas les advierten del peligro, luego en voz en off se escucha a Fray Gaspar de Carvajal: — "Seis de enero. Con mucha dificultad hemos conseguido llegar a tierra y levantar un campamento. Por el otro lado del río, una de nuestras balsas entró en un remolino. No oímos lo que gritaban y no pudimos ayudarles" — (Herzog, 1972, Guión).

Imagen, 15, Fotogramas, secuencia 05. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)





En varias escenas se puede observar el río como parte de la selva, por ejemplo, en la última escena. A lo largo del film se observa el intento del conquistador por domar y darle un orden al río y a la selva, el río se resiente ante ello y es presentado como turbulento.

> Las alternativas existentes dentro de este orden son fluir o hundirse y desaparecer, aunque también se sugiere la simbiosis entre el ser humano y la naturaleza, como la posibilidad que elige Inés al entrar en la selva (menos como autosacrificio y más como autosalvación), liberada finalmente de su condición de posesión masculina. (Amit, 2022, p. 301)

Como se ha dicho, los personajes ocupan un espacio en la selva y su relación con la geografía es sometida por las inclemencias de la selva, a los personajes solo les queda fluir,

desaparecer o entregarse a ella. Por su parte el río a lo largo del film recuerda a la muerte, en donde los personajes mueren como carne flotante.

En conclusión, en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972) la selva y el río es presentada como lugar a consultar y dominar, de hecho, la cámara logra recoger la impresión de la realidad, por ejemplo, en la secuencia 05 se ve el lente de la cámara con gotas de agua alcanzando retratar a la naturaleza cambiante en un flujo permanente, paralelamente la selva es mostrada como un lugar imaginario cargado de fantasías. A los conquistadores solo les queda afrontar lo desconocido y ser víctimas de sus propias pesadillas.

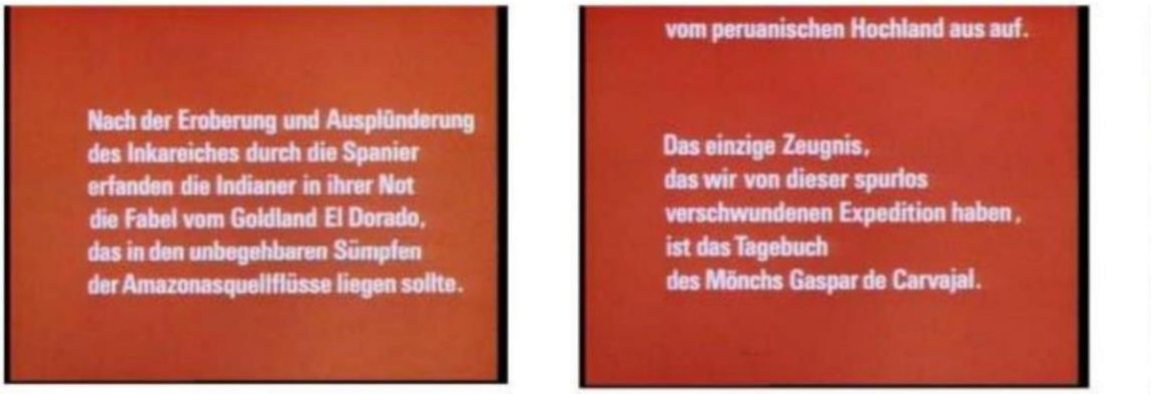
Vale la pena añadir que Herzog considera a la selva como auténtica y no puede ser fabricada, Herzog se esforzó en buscar una locación que pudiera recrear las historias, en donde fueran similares las condiciones que afrontaron los conquistadores del Nuevo Mundo. De esta forma, Herzog logra mantener la originalidad de la aventura, es por ello que la selva tropical de la Amazonia peruana toma un protagonismo, es en este contexto donde Aguirre se encuentra con la selva bárbara. No obstante, Aguirre no logra superar los imaginarios depositados en América y toda la fantasía que le rodea, "De acuerdo con esta interpretación, en Aguirre, los exploradores no logran ver la selva por lo que es ni recuperar la fuerza creativa para romper sus condicionamientos". (Amit, 2022, p. 288).

3.3.2 La primera escena de la película *Aguirre y la ira Dios* (1972) y la utopía de los colonos, el descenso a lo desconocido.

A continuación, se analizará la primera escena de la película como parte de la utopía suprema del conquistador y el descenso a lo desconocido, en donde está presente el proyecto de los conquistadores, en la escena se puede observar, como texto introductorio en alemán:

> Los indios inventaron la leyenda de la tierra del oro, El Dorado, que estaría situada en los barrizales intransitables de las fuentes del Amazonas. A finales de 1560 partió por primera vez desde la altiplanicie peruana una gran expedición de españoles bajo las órdenes de Gonzalo Pizarro. El único testimonio que poseemos de esta expedición, desaparecida sin dejar huella, es el diario de Fray Gaspar de Carvajal". (Herzog, 1972, Guión).

Imagen, 16, Fotogramas, secuencia 01. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)

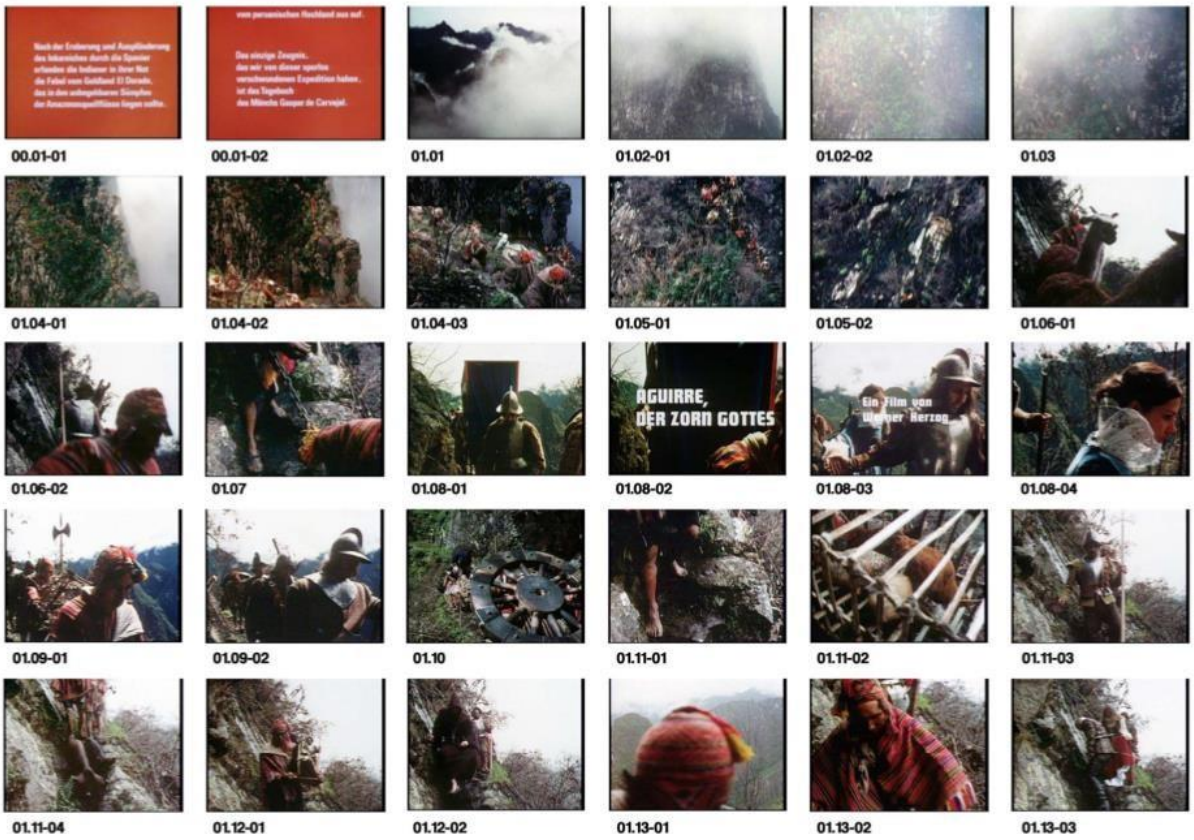


Seguido de un plano general de los Andes, la música comienza de fondo, luego se muestran a cientos de personas en fila que descienden por un paso estrecho, en voz en off se escucha a Fray Gaspar de Carvajal:

> El día de Navidad de 1560 alcanzamos el último puerto de la Cordillera de los Andes y contemplamos por primera vez a nuestros pies la selva prometida. Por la mañana dije la misa y después fuimos descendiendo a través de las nubes. (Herzog, 1972, Guión)

Tras unos minutos, se descubre a los expedicionarios bajar de la montaña acompañados de varios indígenas, vestidos con ropas típicas de los Andes y los soldados vestidos con su indumentaria, se observa en la escena una jaula con gallinas, unas llamas, luego, aparece el título, se ve a los personajes, Inés, los indios, los soldados; de igual manera, la rueda de un cañón, unos cerdos, un indígena que carga la figura de la virgen, se observa también el personaje de Elvira y Aguirre.

Imagen, 17, Fotogramas, secuencia, 01. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



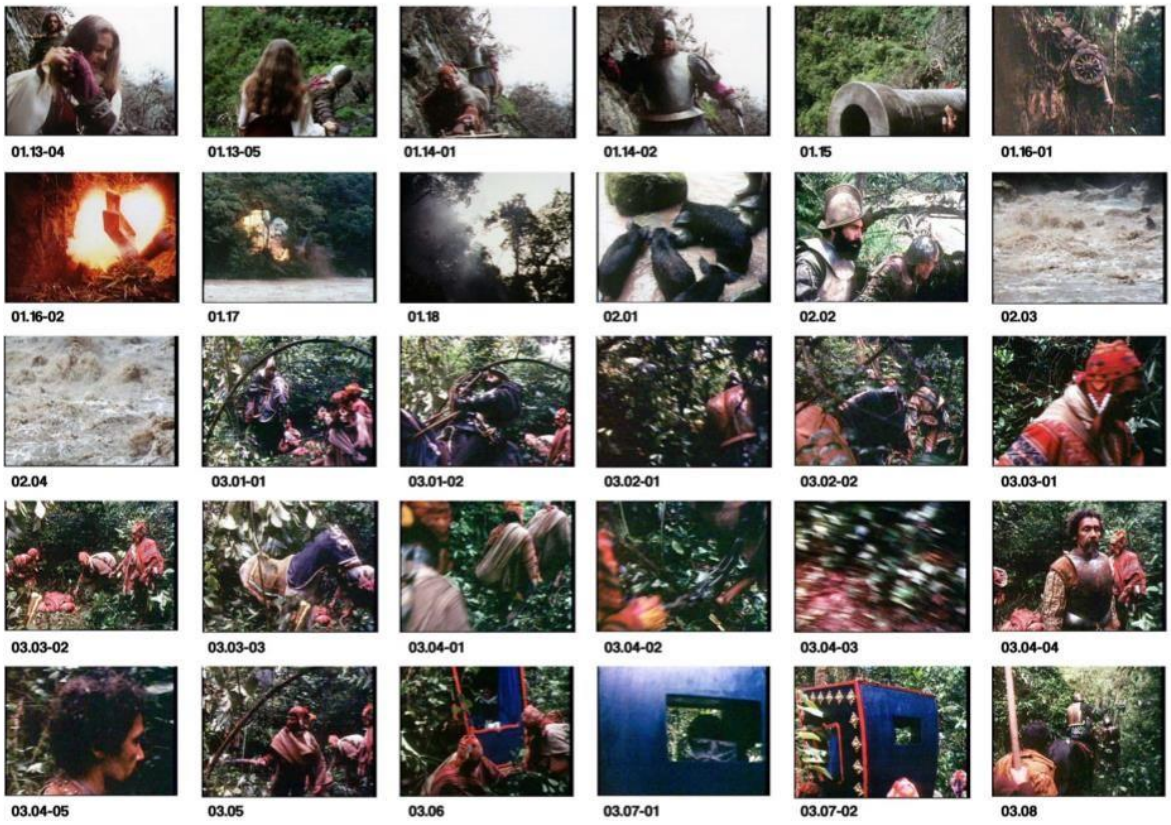
00.01-01 00.01-02 01.01 01.02-01 01.02-02 01.03

01.04-01 01.04-02 01.04-03 01.05-01 01.05-02 01.06-01

01.06-02 01.07 01.08-01 01.08-02 01.08-03 01.08-04

01.09-01 01.09-02 01.10 01.11-01 01.11-02 01.11-03

01.11-04 01.12-01 01.12-02 01.13-01 01.13-02 01.13-03



01.13-04 01.13-05 01.14-01 01.14-02 01.15 01.16-01

01.16-02 01.17 01.18 02.01 02.02 02.03

02.04 03.01-01 03.01-02 03.02-01 03.02-02 03.03-01

03.03-02 03.03-03 03.04-01 03.04-02 03.04-03 03.04-04

03.04-05 03.05 03.06 03.07-01 03.07-02 03.08

En esta escena, se evidencia la presencia humana en el paisaje de los Andes peruanos, por un estrecho camino, el movimiento descendente de la escena es como lo señala Koepnick como se citó en Brockmann (2010) "un preludio de la caída del colonialismo que el espectador presenciará durante el resto de la película" (p.333). El primer plano de la película es abrumador por el entorno de la naturaleza y lo pequeño e insignificante que se ven la caravana de personas, se detalla cómo los personajes se preparan para una inmersión a lo desconocido, por su lado los colonos van vestidos con su indumentaria, las mujeres las llevan a cuestas en sillas de mano. Desde el primer plano también se evidencia cómo Herzog establece un discurso de la naturaleza y su exuberancia, por medio de la lucha por el hombre contra ella y la tecnología de la colonización acompañada de cañones e indumentaria.

Para Herzog como se citó en Cronin (2002), la primera escena representa:

> Abarcará todo el pintoresco Machu Picchu, incluido el pico, al igual que una película de postal al estilo de Hollywood, con el paisaje como hermoso telón de fondo, explotado por la escena. Sería como un comercial de televisión o una postal. Pero yo quería un detalle extático de ese paisaje donde todo el drama, la pasión y el pathos humano se hicieron visibles". (p. 93)

Ante los ojos del espectador se ve la grandeza de los Andes, es aquí donde el director muestra a la naturaleza, los movimientos de cámara lo confirman, los picados, contrapicados, haciendo énfasis en la grandilocuencia de la expedición en búsqueda del Dorado, "El ser humano es nimio frente al medio natural, frente al paredón de los Andes Orientales que conducen a la Selva Amazónica" (Dolores, 2011, p. 267).

De igual forma, en la primera escena tiene un apoyo especial y contundente de una narrativa dramática. No obstante la intención de la escena es mostrar el paisaje exótico y salvaje, lo agreste y de difícil acceso que es para los colonos. El espacio ocupa un lugar importante, ya que cambia en la medida que avanza el film, comienza con las montañas de los Andes y termina en la ribera selvática, los personajes se van transformando y el espacio cambia, emergen conflictos, miedos y hostilidad.

El territorio es inhóspito, no se muestra como el paraíso terrenal o la selva prometida, sino como un lugar que implica un obstáculo físico y cultural para los colonos, para López (2010) se presenta:

La precariedad de la ruta fluvial, el clima malsano, la fauna y la flora nociva y sin control, los habitantes naturales de estos lugares, en tanto seres primitivos dotados de una capacidad inusual para hacer daño al conquistador.

Los objetos de guerra y la indumentaria de los colonos no son acordes con la naturaleza, son ajenos al paisaje de la selva, así mismo como los enseres que transportan; de igual forma en esta escena, como lo mencionan Davidson y Koepnick en *Deterritorializing the New German cinema* (1993). En la escena se puede identificar la ideología de la estética colonial, es decir, los conquistadores dejan atrás el dominio de lo conocido y conquistado, es evidente para los autores el cambio de la mirada imperial en la escena.

> La espesura de la selva no ofrece espacios para esa posición privilegiada de la mirada y los dispositivos estético-ideológicos del poder colonial se debilitan, si bien los exploradores siguen confiados en su mirada, voluntad y poder. Descienden con la carga de su bagaje sociocultural, representado no solo por los cañones, las armaduras y los caballos, sino también por las jerarquías y los rituales burocráticos, todo lo cual suma un peso inútil que dificulta el avance en la nueva topografía de la selva tropical, que los atrapa y debilita. (Koepnick y Koepnick, 1993, p. 122).

La escena del descenso de la montaña a la vez representa la separación de lo civilizado a lo bárbaro, es la entrada a lo inhóspito, en las primeras imágenes del filme se puede corroborar el medio natural. En la tesis de doctorado de Navas (2015) titulada *El paisaje como elemento dramático en la obra de Werner Herzog,* Realiza un estudio sobre la primera secuencia de la película, concluyendo que se remite a los cuadros de Brueghel, desde la presencia de los humanos en el medio natural; para ello menciona que en la secuencia 2 se evidencia la furia de la naturaleza por medio del río.

> No es habitual que un director aguante tanto tiempo planos de este tipo, ya que con pocos segundos se explicita la furia de la naturaleza, sin embargo, Herzog lo alarga para mostrar también cómo la naturaleza tiene una poderosa vida independiente. A partir de ese momento el espectador ya no volverá a tener una visión externa de la aventura sino que formará parte de ella, y estará tan incómodo como los personajes en los exiguos claros que la selva concede en sus orillas y en las precarias balsas. (Navas, 2015, p. 333)

Por otro lado, el movimiento de los exploradores a lo largo de la secuencia 01 representa el descenso y el resurgimiento entre la civilización y lo desconocido, aunque también se presenta al occidental como un intruso quien parece fuera de contexto. El movimiento de los exploradores queda relegado ante la quietud de la selva, la fuerza cinematográfica con la que Herzog presenta a la selva es evidente, la escena como zona de contacto donde entra el colono al medio natural.

El filme proyecta una idea de la naturaleza como lo extraño, esto se evidencia en los colonos en la medida que la selva se presenta como lo más profundo de sus pesadillas, sueños

y emociones. El paisaje tiene cualidades humanas, por ejemplo, en el río se nota una carga de poder frente a los colonos.

3.3.3 El mito del Dorado y su relación con el paisaje.

A continuación, se abordará cómo en el filme se presenta el Mito del Dorado y su relación con el paisaje y la sed de oro por parte de los conquistadores, para ello se toma como referente dos secuencias, la 31 y la 43. En la escena 31 ocurre lo siguiente, en el río Don Fernando De Guzmán, Okello y Fray Gaspar de Carvajal tiene una conversación, Don Fernando menciona:

> No puede faltar mucho. El Dorado debe estar a un par de días de camino. Los cañones ya no se oxidarán. Dispararemos contra nuestros enemigos con balas de oro y tú, Okello, me servirás la comida en platos también de oro. (Herzog, 1972, Guión)

Por su parte, Okello menciona, "Espero que todos ganemos algo. Puestos de gobernador, provincias, mujeres y, a lo mejor, hasta la libertad" (Herzog, 1972, Guión). A lo cual agrega Fray Gaspar de Carvajal, "No olvidemos que la parte más importante de nuestro viaje es revelar la palabra de Dios a los salvajes" (Herzog, 1972, Guión). Don Fernando remata diciendo, "Seguramente tú preferirías una cruz de oro cubierta totalmente de joyas en lugar de la plateada que perdiste en el camino" (Herzog, 1972, Guión).

Imagen, 18, Fotogramas, secuencia 31. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



En la escena 43 ocurre lo siguiente, en el río se pueden observar los árboles a cada orilla y el cielo, Fray Gaspar de Carvajal dice en voz en off — *Uno de febrero*— , Aguirre está de espaldas a la cámara y al borde de la balsa, Fray Gaspar de Carvajal habla como la moral de los soldados está en el piso y añade, **"**Las cosas no están saliendo como pensábamos. No vemos otra cosa que hambre y muerte. Perdemos hombres, pero no vemos ningún enemigo. El Dorado, hasta ahora, no es más que una ilusión" (Herzog, 1972, Guión). Ante ello Aguirre le dirige la mirada a Fray Gaspar de Carvajal y le dice, "México no fue ninguna ilusión" (Herzog, 1972, Guión).

Imagen, 19, Fotogramas, secuencia, 43. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



Si bien, en el segundo capítulo se menciona el Mito del Dorado, se puede decir, en resumen, que el paisaje exótico y la visión paradisíaca del Nuevo Mundo fue influida por los relatos de viajeros, permitiendo infundir la idea del Dorado. La idea del paraíso terrenal en América partió de testimonios míticos, donde la geografía fantástica del Dorado surgió en el periodo de la ilustración. Los exploradores tuvieron un papel importante en recoger las leyendas de los indígenas en torno a las geografías imaginarias.

Así pues, la idea del mito del Dorado resultó como símbolo de la utopía. Por lo tanto, el mito del Dorado refleja la sed de oro del conquistador, la selva es la frontera donde descansan los imaginarios sobre el Dorado. Para Aguirre en el filme la selva es el lugar en donde se pueden buscar y alcanzar las ambiciones, el propósito de Aguirre como se evidencia en la secuencia 43 es alcanzar dicha utopía. El plan de Aguirre es la conquista por el Dorado, en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) Herzog combina dos expediciones.

> La de Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana de 1540, y la de Ursúa y Aguirre de 1560. Es difícil decidir cuál de las dos es la que prevalece como plataforma en la película, pero en mi opinión es más la primera que la segunda. (Taboada y León, 2012, p.71)

Aguirre está obsesionado con las riquezas del Dorado, pero no es el único que está motivado, como se puede evidenciar en la secuencia 31, en la conversación se nota la ilusión de tener cerca el Dorado, "El Dorado debe estar a un par de días de camino. Los cañones ya no se oxidarán. Dispararemos contra nuestros enemigos con balas de oro y tú, Okello, me servirás la comida en platos también de oro" (Herzog, 1972, Guión). El Dorado genera todo tipo de sueños

desenfrenados en los personajes de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), como el de balas de oro, platos de oro, las conversaciones en el filme sobre el Dorado están cargados de grandes expectativas sobre el Nuevo Mundo.

Por otro lado, para Amit en *Historias de películas: (De) Colonialidad en los imaginarios históricos cinematográficos sobre mundos precolombinos y el procesos iniciales de la Conquista Europea* (2022). El Dorado se puede entender, en Aguirre, como un tropo de falsificación, esto quiere decir que con la experiencia previa del Dorado orientan a la construcción de verdades arbitrarias.

> En este sentido, alrededor de la «verdad» hay una lucha constante y lo que se establece como verdadero será producto de una fuerza que se impone sobre otras que resisten sus creencias y juicios. Al final, quienes tengan un "mejor manejo de la capacidad de simulación" y "la astucia diversa" sabrán crear la veracidad necesaria para fingir e imponer un mundo verdadero de acuerdo con sus propios términos, para atribuir causas a los signos y un origen al sujeto. No obstante, para lograrlo es necesaria una "falsa observación fundamental": atribuirse a sí mismos el origen de la acción (y de la historia) y ciertas cualidades juzgadas como causas. Se crea una fábula histórica cuyo propósito no es conocer la realidad sino adueñarse de ella "para tomarla a su servicio" En el proceso, la realidad, al igual que la selva, se abstrae y simplifica, se reduce "la multiplicidad turbadora a un esquema útil. (Amit, 2022, p. 290)

En resumen, el Dorado no existe y la selva en el filme no se deja conquistar, Aguirre siempre está preparado para confrontarse con la selva desde su arrogancia que va más allá de la rebelión contra la corona, su desafío más grande es enfrentarse con la selva y con los indígenas amazónicos. "Aguirre insiste en construir un imperio propio en medio de la precariedad creciente, obsesionado con el imaginario colonial e indiferente a la realidad que lo acecha" (Amit, 2022, p. 294). La miopía de Aguirre y su incapacidad de ver el poder de la selva lo imposibilita a cumplir sus ambiciones.

3.3.4 La relación del paisaje con lo sonoro en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

Ahora bien, en el filme se evidencian unas capas de sonido que anteceden a la selva, la primera de ella, es la musicalización, la segunda es el sonido de la selva o el silencio de los indígenas y la tercera es el sonido andino presente en el actor que toca la zampoña. En este apartado final se presentarán dichas capas para así entrever la relación del paisaje con lo sonoro en el filme, *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

Como primera capa sonora, en el filme A*guirre, la ira de Dios* (1972), está la musicalización de la agrupación *Lacrimé de Rei*, la música de Popul Vuh, grupo que lleva el nombre del libro maya de los muertos, se fundó en Alemania en 1969, su sonido respectivo es una melodía sintetizada como si fuera la de un coro. La agrupación le compone la música a Herzog en tres obras que se filman en Latinoamérica, *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Fitzcarraldo* (1982) y *Cobra verde* (1987). Esta banda utiliza sonidos étnicos que son mezclados, para Delgado (2012) en *La Verdad poética: La trilogía de Herzog en Latinoamérica*, "esta música solo le da grandiosidad a la explotación colonial" (2012).

Por otro lado, Rogers en *Fitzcarraldo´s Search for Aguirre: Music and text in the Amazonian Flims of Herzog* (2016), señala que "la música no diegética de Popul Vuh permanece indiferente a los personajes y a la superficie cambiante de la Amazonía" (p. 89). La musicalización en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) antecede a los personajes en la naturaleza en lugar de darle un sentido de aventura a la narrativa. La música de Popul Vuh es descrita por Friedberg y Hall (2007) como "Absorbente. Mezcla altamente ecléctica de posromanticismo alemán, música electrónica, sueños y ritmos étnicos, movimiento estático minimalista, ensoñación psicodélica" (p. 127). De igual forma, en la música de Popul Vuh se percibe una sensación de invocación y de tragedia, Herzog adecua la música a sus filmes, dándole una atmósfera etérea y surrealista.

Así pues, en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972) el sonido de la selva está camuflado con los sonidos occidentales, manteniendo una inercia visual disuelta por la música de Popul Vuh, el silencio es la representación de lo indígena, por ejemplo, en la escena donde Fitzcarraldo para acallar los sonidos de la selva pone en un tocadiscos el sonido de una ópera. Ante ello, para Friedberg y Hall (2007) sostienen que la banda sonora de Fitzcarraldo contiene códigos de significación que apoyan estos estereotipos, ellos estudian la política de la representación musical en la misma. En ese sentido, la música en el universo de Herzog parte de la construcción narrativa, dándole sentido a las imágenes que la acompañan.

> La realización visual y auditiva de Herzog de la selva tropical refleja la complicada derivación mítica de este último. Rechazando los ideales tradicionales del cine, previniendo cualquier ruptura de la ilusión de la realidad, Herzog ofrece imágenes que rara vez se mueven y un sonido que permanece, paradójicamente, inaudible. (Rogers, 2016, p. 83)

La selva en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972), permanece en un tono de silencio tenso, los sonidos de los indígenas son los mismos de la selva, en algunas ocasiones se escuchan cantos y tambores, aunque los tambores tienen un sonido más africano que indígena.

> Si bien estos sonidos son perturbadores en sí mismos, su ausencia abre una brecha escalofriante que la imaginación de los españoles llena rápidamente: una vez que los indios ya no son localizables, su presencia está en todas partes, su peligro es inconmensurable. (Rogers, 2016, p. 83)

El silencio en el filme es permanente y antecede los miedos que confrontan a los exploradores, lo cual le da un tono de película de terror. El sonido de los indígenas amazónicos es de origen invisible como es el de la selva, esto denota la ausencia a lo desconocido. Los sonidos de los indígenas amazónicos nunca se adhieren a la película como si se puede evidenciar en el sonido del personaje que toca la zampoña, en las secuencias 29 y 18. A medida que avanza el film, la música, los personajes y los paisajes van cambiando y los sonidos de la selva se van acrecentando.

> En efecto, desde el inicio de su viaje, se sumergen en el mismo mar acústico que su entorno, una fusión aural que presagia el final de la película, cuando la quietud invade por completo la balsa: la música ilustra su fracaso para conquistar sus alrededores. (Rogers, 2016, p. 85).

El paisaje y la música en el film se presentan con un tono visual, en donde los sonidos y la música de Popul Vuh generan una circularidad en la exploración, anunciando el fracaso de la misma. La representación sonora que realiza Herzog para Friedberg y Hall (2007) involucra formas de colonialismo cultural:

> La música es quizás el principio organizador más fuerte en las películas de Herzog. En un nivel consciente, el espectador bien puede maravillarse con las imágenes 'inquietantes' en términos de Herzog, pero, sostengo, la música que acompaña a esas imágenes es lo que los carga, proporcionando el 'embrujo' tanto como la cámara o la edición. (p. 119)

Para el mismo Herzog el sonido es determinante en sus películas, la música acompaña a los personajes y a los mismos espectadores. En conclusión, Herzog en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972) tiene como objetivo dar una dimensión a la selva y sus habitantes por medio del sonido, generando un entorno surreal y aterrador de los viajes que están confrontando los exploradores.

3.4 Aguirre, el discurso de mitificación, fracaso y rebelión; el personaje histórico en la literatura y el cine de Herzog y Kinski.

"Aguirre se atreve a desafiar la naturaleza hasta tal punto que esto mismo se convirtió en un elemento central para la forma en que se hizo la película, y Aguirre se convirtió en un verdadero atlético al aventurarse". (Cronin, 2002, p. 93)

Para el apartado final se desarrollará la idea del personaje de Aguirre, teniendo en cuenta, en primera instancia, el abordaje del personaje Aguirre histórico desde la literatura, se revisarán los planteamientos de Pastor (1983) por medio del discurso de la mitificación, fracaso y de rebelión en Aguirre. En un segundo momento se realizará un acercamiento al personaje de Aguirre en Herzog y su representación cinematográfica. Seguido de ello, se analizará el personaje de Aguirre encarnado por Kinski. Para así finalizar con una breve presentación de la última escena de la película, *Aguirre, la ira de Dios* (1972) a manera de cierre del filme.

3.4.1 El Aguirre histórico.

Antes de comenzar, es importante subrayar los planteamientos de Pastor (1983), abordados en el capítulo dos, quien presenta la categoría de discurso de mitificación, rebelión y de fracaso en Aguirre. Pastor en el *discurso narrativo de la conquista* (1983), acuña estas categorías partiendo de la idea del discurso narrativo en la conquista tomando como ejemplo a varios personajes históricos, entre ellos al de Aguirre. De igual forma aborda como referente a Colón y a Cortes, el sentido central de la obra de Pastor es develar la intención de deformación o encubrimiento en Colón, en el discurso de la mitificación.

Aunque Pastor también analiza a Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, por medio del discurso del fracaso, en donde se ve a una América inaccesible. En el discurso de la rebelión Pastor pone en contexto a Lope de Aguirre y lo absurdo que fue su lealtad a la corona. Por otro lado, en el libro de Pastor y Callau titulado *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones* (2011), se concentran en el personaje de Lope de Aguirre, afirmando como elemento principal en Aguirre su discurso anacrónico, en el libro se examina también el origen mítico del Dorado y el desencanto de la rebelión en la figura de Aguirre.

La experiencia del discurso mitificado del fracaso y de la rebelión, está enmarcada en el relato de los marañones, donde Aguirre es representado como personaje histórico que se rebela contra la corona. En un último pasaje en el libro es abordado el viaje de Aguirre por el Amazonas, mismo contexto en donde está ubicada la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Aguirre parte del discurso de la rebelión, como lo menciona Elsaesser en (1998), "Lo que da forma a la Insistencia pesimista de Herzog en el aislamiento y el fracaso, tal como se manifiesta

en sus héroes, es la oposición entrelazada de rebelión y sumisión" (Elsaesser, 1998, p. 224). Es claro que en el film *Aguirre, la ira de Dios* (1972), la expedición está condenada al fracaso, de hecho parece que Aguirre estuviera conduciendo a los expedicionarios a su destrucción, como si se tratase de una tragedia griega.

> Si bien la historia de Aguirre es la de una conquista fallida y un imperio ilusorio, no hay que olvidar que conquistadores españoles como Hernán Cortés o Francisco Pizarro sí fueron exitosos, derrocaron grandes imperios y colonizaron extensos territorios que fortalecieron el imperio español. En este sentido, al exponer como teatro las estrategias estéticas e ideológicas imperiales, Aguirre recuerda que el deseo antropófago delImperio no conoce límites. (Amit, 2022, p. 297)

El fracaso de Aguirre está mediado por las fantasías imperiales, sus ejecutores son víctimas, aunque la figura de Aguirre se muestra como un conquistador atípico, como lo menciona Schlickers en *La conquista imaginaria de América* (2015).

> Se prestó idóneamente para las proyecciones más distintas a la vez es presentado históricamente como una figura que resiste a la autoridad y a las convenciones sociales, "Aguirre encarna la mirada imperial vigilante que todo lo observa (suerte de panóptico), que le permite dirigir la expedición como una obra que emula sus fantasías coloniales para auto-producirse como gran hombre y hacer historia. (Amit, 2022, p. 291)

Aguirre, a su vez, se ubica en el discurso de la rebelión, en términos de Pastor, de hecho, para Elsaesser (1998), "Aguirre, en un acto de desafío contra Dios, el Rey y el país, se abandona a sí mismo, como para anticipar y adelantarse a la experiencia de ser abandonado al convertirse en el instrumento deliberado de su propia destrucción" (p. 226). Aguirre resulta ser un personaje central, sus comportamientos lo hacen un marginal y rebelde, así es mostrado en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972), la rebelión de Aguirre parte de la disolución de la tradición europea.

> La rebelión de Aguirre no crea historia ni amplía la civilización y sus instituciones; al contrario, borra y desorganiza la conciencia histórica de los personajes. Su anarquía convierte lo lineal en círculos y confunde la realidad con la fantasía, al aspirar a un poder quimérico y absurdo sostenido por una documentación textual vacía y guiada por una mirada imperial deslumbrada o ciega. Fracasan porque no reconocen la inutilidad de los métodos que insisten en emplear, por su incapacidad de ver la selva, entrar en ella y crear nuevas estrategias para actuar; es decir, no pueden reconocerse como 'otros' distintos respectos a quienes fueron antes de entrar en la selva y continúan atrapados en el imaginario colonial que acabará por destruirlos. (Amit, 2022, p. 293)

Para Cronin (2002), Aguirre es, "Quien se atrevió a dejar la corona española y declarar la independencia de una nación sudamericana. Al mismo tiempo estaba completamente loco, se revela no solo contra el poder político sino la naturaleza misma" (p. 77). Una de las motivaciones de Aguirre fue alcanzar la gloria, esto lo llevó a rebelarse contra una sociedad que lo traicionó. Aguirre fue un hombre moderno que vivió en la nostalgia del guerrero medieval desde la experiencia barroca, en ese sentido Aguirre se encuentra entre dos mundos y su ideal es transgredir por medio de la su locura esos mundos.

El Aguirre como personaje histórico es presentado como un perdedor de la historia, aunque hay muchos libros en la literatura que lo presentan como una leyenda. Sin duda Aguirre es un líder indiscutible, como es bien sabido, ya que, decidió en un acto de rebelión desconocer la autoridad de Felipe II y desmarcarse de España.

> Tal vez porque en los actos demenciales que jalonaron la rebelión de Aguirre y sus marañones se expresaban, inquietantes y condensadas hasta el absurdo, las contradicciones internas de la realidad colonial y sus conflictos más profundos. O tal vez porque para los contemporáneos de Ursúa y Aguirre aquel episodio fue como un microcosmos donde aparecían intensificados y dramatizados los elementos fundamentales que subyacían a una realidad social intolerable y una creciente frustración colectiva. (Pastor, 2011, p. 10)

En ese sentido, para Aguirre la Jornada del Marañon fue la desesperación que lo llevó a transformarse en un conquistador que culmina en la tragedia de la crisis de los valores de la época, esto se corrobora en las nulas recompensas que reciben militares como él.

> Aguirre desempeñó también el oficio de domador de potros, acabó teniendo problemas con la legalidad, por lo que huyó de Cuzco y, para formalizar su situación, se alistó en las tropas de la expedición de Pedro de Ursúa, a pesar de su mala fama. En este viaje hacia El Dorado le acompañaba su única hija, Elvira, de 15 años, nacida en Cuzco y de raza mestiza y no aria, como la muestra la película de Werner Herzog. (Dolores, 2011, p. 263)

Así pues, Lope de Aguirre fue un claro ejemplo de un hombre que no se hallaba en la sociedad colonial, ni en el orden bajo la monarquía hispánica. En el mito del Dorado, Lope de Aguirre va a verse defraudado con la sensación de ser burlado, esto llevó al desprestigio de la localización del Dorado en el ámbito de la colonización.

> A diferencia de muchos conquistadores, Lope de Aguirre presenta la conquista y colonización de América como realmente se dio y no como un objeto idealizado. Sus cartas, por ejemplo, plantean un rompimiento con las peticiones que normalmente hacían

> los conquistadores a la corona española, pues evidencian una profunda crítica al sistema colonial establecido. En palabras de Pastor, Aguirre identifica con claridad tres elementos que manifiestan la crisis del sistema colonial español en este período: la corrupción de la estructura política, la decadencia del sistema de vasallaje y la degeneración de los valores tradicionales. (Sánchez, 2009, p.53)

En suma, se puede concluir que Lope de Aguirre se le asoció como un personaje con características inhumanas, quien carga con una valoración negativa, además el ejercicio de la violencia de Aguirre antecede a la realidad del conquistador, Aguirre se atrevió a desconocer el sistema colonial establecido por la corona.

3.4.2 El Aguirre como personaje de la literatura.

Ahora bien, el Aguirre como personaje de la literatura está caracterizado por una imagen metamorfoseada desde la creación de diversos escritores, como lo cita Marcus en *El mito literario de Lope de Aguirre en España y Hispanoamérica* (1968).

> Pío Baroja, en Las inquietudes de Shanti Andia (1911), Ramón del Valle Inclán en Tirano Banderas (1926), Arturo Uslar Pietri en El camino de El Dorado (1947), Ramón Sender en La aventura equinoccial de Lope de Aguirre (1964). También han inspirado la "narración dramática" de José Acosta Montoro titulada "Peregrino de la ira (1967). (Marcus, 1968, p.582)

En muchas obras se encuentra al Aguirre como una figura literaria que incluye a escritores de la talla de Pio Baroja o Ramón del Valle Inclán, por nombrar algunos. En Ramón del Valle Inclán revela una trasposición de aspectos de Aguirre como rebelde y como tirano. Por otro lado, Sender editó una obra de teatro, en 1940, “En aquel retablo en dos partes y once cuadros. Sender hizo la apología, a la cual Valle Inclán se había resistido, de un héroe que presenta con características que hasta cierto punto recuerdan las de Lope de Aguirre” (Marcus, 1968, p.584). Sender evoca a Aguirre publicando *La aventura equinocial de Lope de Aguirre, antiepopeya*, (1947) en este, la aventura de Aguirre fue vencer a las fuerzas naturales y humanas.

En la obra de Sender, se describe a un Aguirre como un hombre ávido de riquezas, de poder y de gloria, siempre a la defensiva. Pérez en *España como problema historiográfico y totalidad del ámbito de poder: la aventura de Lope de Aguirre* (2020) menciona que Herzog se basó en este personaje del Sender para la caracterización e interpretación del personaje.

> Para Ramón J. Sender, en su recreación del solemne instante en el que Lope de Aguirre decide desnaturalizarse de España y del rey Felipe, el concepto español, que el escritor

> oscense compone con aroma de crónica y en testimonios del siglo XVI basado, adquiere unos contornos perfectamente definidos, tanto en términos históricos como literarios. (Pérez, 2020, p.157)

Por otro lado, Miguel Otero Silva plantea un Aguirre evocando la admiración del libertador, en el libro *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), el autor decide dejar de lado a la figura de Aguirre representada por la crueldad.

> El planteamiento de Miguel Otero Silva, a pesar de tratarse de un connacional de Miranda y Bolívar, cuya relación, por cierto, es verdad que terminó de una manera similar a la de Fernando de Guzmán y Lope de Aguirre, se ciñe más estrictamente al escenario literario. (Pérez, 2020, p.155)

Otro autor iberoamericano es el argentino Abel Posse con su obra *Daimón (*1978) en donde retrata a un Aguirre como un guerrero de Oñate y los Marañones.

> Se hace evidente, no obstante, que Abel Posse no se desenvuelve con la misma agilidad que en Los perros del paraíso hablando de Cristóbal Colón. No digamos La pasión según Eva, seguramente la más sólida y al mismo tiempo arrebatada entre todas sus creaciones. (Pérez, 2020, p.155)

Miguel de Unamuno escribe *Lope de Aguirre, el traidor* (1920), en donde se refiere a Aguirre como una figura diabólica y a la vez desesperado, "ser humano que transgrede todas las normas y convenciones sabedor de su propio destino dramático" (Pérez, 2020, p.159). Por último, Uslar Pietri, se enfoca en el personaje de Aguirre en una obra de ficción, *El camino del Dorado* (1947) en una aventura de expedición donde cuenta la búsqueda del Dorado.

3.4.3 El Aguirre de Herzog.

Ahora bien, el Aguirre de Herzog tiene ciertas similitudes con el Aguirre histórico y literario, aunque su veracidad histórica varía, una muestra de ello es lo que menciona Ferro en *Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine* (1991), "La fecha de 1560-61, el motín contra Pedro de Ursúa y su asesinato, el nombramiento de Fernando de Guzmán como nuevo monarca, la desastrosa e interminable expedición por la selva" (Ferro, 1991, p. 7). Sin embargo, uno de los componentes que toma Herzog del contexto colonial es la de Pizarro, quien murió en 1548 y no como es presentado en el filme. Por otro lado, Fray Gaspar de Carvajal como personaje histórico participó en otra expedición por el Amazonas en 1542 y no en la que retrata la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Para Ferro (1991), el texto de presentación de la película antecede lo que conjuga la expedición y le da cierto matiz de veracidad.

Imagen, 20, Fotogramas, secuencia, 01. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)



Ante ello, Ferro (1991) declara que lo que retrata la película fue verdad, pero no tiene coincidencia temporal ni espacial, fue un hecho falso, aunque Herzog trató de transmitir cierta verosimilitud, por lo menos en los personajes, más no es el detalle histórico, lo cual se puede evidenciar en el personaje de Aguirre en donde escenifica el mundo de los colonos europeos, desde un universo mítico. Para Brockmann (2010), Herzog hace explícito en la historia del filme una tragedia griega.

Lo que en sí pone en escena Herzog con Aguirre es la figura de Aguirre en el contexto del Nuevo Mundo, reivindicando la figura de Aguirre como lo señala Taboada y León en *Cineastas y escritores Europeos en América* (2012), mencionado que hace de Aguirre un Simón Bolívar proto independentista, ello se evidencia en novelas como la de Otero Silva. Aunque vale señalar que el Aguirre del filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972) no es el verdadero Aguirre histórico, en palabras de Herzog como se citó en Ruiz (2021):

> Por casualidad, en la casa de un amigo encontré un libro para niños sobre aventureros que tuvo un pasaje muy corto sobre Lope de Aguirre, un Tador que fue a buscar a El Dorado y que se llamaba a sí mismo. 'La ira de Dios'. Había iniciado una revuelta se hizo líder de la expedición, declaró derrocado al rey de España y estableció fuera del Amazonas, solo para terminar en el Atlántico medio hambriento. (Ruiz, 2021, p. 296)

El Aguirre de Herzog descubre un mundo incoherente inmerso en su locura por el camino hacia el Dorado y acaba siendo en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972) el único sobreviviente de la demencia de la conquista.

> En la película, él insiste en que 'cuando yo, Aguirre, quiero que caigan los pájaros. Muertos de los árboles, entonces los pájaros caerán muertos de los árboles. Yo soy la ira de Dios. La tierra sobre la que ando me ve y tiembla. Al final de la historia, no es solo él quien está enojado, es Toda la situación que está demente. (Cronin, 2002, p. 78)

En el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972) Aguirre se atreve a desafiar a la naturaleza, pero ella misma toma venganza contra él. Ciertamente, la aventura de Aguirre se presta para

que Herzog retrate al personaje histórico, lo que representa Aguirre es a un protagonista en medio de un drama clásico. Herzog aprovecha en Aguirre el tono, las ansias de poder y de locura en varias escenas, como es bien sabido el actor que encarna a Aguirre es Klaus Kinski. El Aguirre de Herzog tiene esperanzas en conquistar el Dorado y a su vez casarse con su hija, Herzog pone en escena a Aguirre por medio de un lenguaje audiovisual como lo señala Brockmann (2010):

> Mientras la balsa gira lentamente en el agua, Aguirre da vueltas y vueltas en círculos, y la cámara se acerca a la balsa desde la distancia y comienza a girar alrededor de ella y de su único ocupante humano superviviente. El triple movimiento circular de este hombre en movimiento, una balsa en movimiento y una cámara en movimiento, junto con el diálogo megalómano de Aguirre sobre su futura riqueza y poder, crea una poderosa sensación de progreso histórico orientado hacia un futuro brillante, el mítico El Dorado, sino más bien de una extralimitación insensata, desorientada y condenada inevitablemente al fracaso. (p.332)

En la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), se afirma desde las primeras escenas la idea del Mito del Dorado y Aguirre es quien se embarca en dicha búsqueda, aunque no comprenda los retos que debe afrontar ni la destrucción misma. Se puede notar también en Aguirre la representación del hombre occidental y las técnicas de dominación de la conquista, en él, también, se emula la figura del héroe obsesionado, lo cual se evidencia en sus monólogos cuando se refiere a sí mismo como la ira de Dios.

> Aguirre está loco, pero hay una autenticidad y una verdad en su locura que lo alinean con una naturaleza -o un Dios, ya que Herzog no parece hacer una distinción entre los dos- que no tiene interés en lo que los humanos supuestamente civilizados llaman racionalidad. (Brockmann, 2010, p.332)

Stone como se citó en Amit (2022), analiza el ideal que representa el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972) sobre cómo hacer cine, Herzog exalta la figura del artista enloquecido en Aguirre y, a la vez, lo presenta como una figura heroica, "Mientras el Aguirre de Herzog resulta un símbolo del "individualismo extremo", el de Saura emerge como representante de una causa colectiva en contra de un contrato social opresivo" (Amit, 2022, p. 283). El Aguirre de Herzog, también, comparte con Pizarro las mismas motivaciones a lo largo del filme, ambos representan a la Corona, aunque en Aguirre se nota la rebeldía y la locura.

Para Boyer como se citó en Amit (2022), en Aguirre se pueden hacer dos lecturas, "una en la que Lope de Aguirre es la encarnación del proyecto imperial y otra en la que representa al sujeto criollo en rebelión contra el imperio" (Amit, 2022, p. 285). Aunque esta tensión entre las

dos lecturas tienen un orden tanto imperial como fantástico, en el Aguirre de Herzog dichas lecturas "provee un orden o estructura que da "sentido de dirección" a las acciones de los protagonistas, mientras que la rebelión producto de la ambición personal está instigada por la fantasía" (Amit, 2022, p. 285). Así pues, Aguirre representa a la figura del soldado que no está conforme con la Corona, lo que lo lleva a la rebelión del modelo de conquista imperial, ante ello Amit señala que Kinski encarna dicha tensión de ambas identidades.

Aguirre resulta menos una recreación histórica y más una compleja alegoría sobre los rasgos psíquicos del ego conquiro y los mecanismos ideológicos del imperialismo. Boyer (2011) considera que el largometraje "reproduce formalmente la estructura de la fantasía como una ideología coherente" para la producción del deseo en el sujeto y en la creación del objeto de deseo (p. 273). La ideología marca un guión como ruta para el deseo de acumulación del sujeto moderno; impulsado por la fantasía, este produce algo imaginario que sustituye lo real, aquello que no está dentro o que desborda el espacio de la representación; en este caso, lo Real es la radical alteridad de la selva tropical. (Amit, 2022, p. 285)

De acuerdo a lo anterior, las películas de Herzog por lo general comunican una crítica sobre la civilización Occidental, es por ello que elige personajes como el de Aguirre, con características particulares: soñadores, rebeldes y fracasados, que se evidencia en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972), en donde encara la lógica imperial y la fantasía del Mito del Dorado.

> Si bien la historia de Aguirre es la de una conquista fallida y un imperio ilusorio, no hay que olvidar que conquistadores españoles como Hernán Cortés o Francisco Pizarro sí fueron exitosos, derrocaron grandes imperios y colonizaron extensos territorios que fortalecieron el imperio español. En este sentido, al exponer como teatro las estrategias estéticas e ideológicas imperiales, Aguirre recuerda que el deseo antropófago delImperio no conoce límites. (Amit, 2022, p. 297)

El Aguirre de Herzog encarna el ego del conquistador y se caracteriza por no aceptar sus limitaciones, esto se percibe a lo largo del filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y en los diálogos donde se evidencia la confianza de Aguirre y sus apuestas. Aunque Aguirre a su vez representa a las instituciones como en Fray Gaspar de Carvajal, quien reconoce a la iglesia y su papel en la Conquista, los soldados y los otros personajes que están al mando del conquistador son parte del servicio del orden del imperio de la conquista.

3.4.4 El Aguirre de Kinski.

Ahora bien, la relación de fascinación y odio que tuvo Herzog y Kinski parte de una obsesión que con los años se fue acrecentando, ambos compartían el pasado de su nación, una generación de posguerra en Alemania y una generación sin padres con muchas contradicciones y aspectos culturales y políticos que emergieron, a esto se le suma el rechazo de los viejos valores e ideologías, "Los efectos del régimen nazi habían dejado cicatrices mucho más profundas y complejas tanto en los padres como en los hijos de la generación de posguerra" (Moura, 2016). Como lo menciona Moura, en relación con Kinski, "La conocida locura de Kinski está asociada con su comportamiento en una obsesión inquietante con el pasado irredimible y redimido de Alemania como nación" (Moura, 2016).

Ambos procedían de una clase trabajadora, de un mundo agresivo desplazado por la burguesía alemana, el arte de dicha época contenía la violencia de la misma, "La violencia de Kinski es en realidad la violencia de Herzog, pero tiene que ser contenida, domada y controlada por Herzog para producir arte, el arte de Herzog" (Rugg, 2000, p.104). Las colaboraciones entre Herzog y Kinski se fueron consolidando a lo largo de los años, Herzog tomo el desequilibrio y la figura escénica de Kinski y lo llevó a la pantalla, fue una relación donde se enfatizó en Kinski la teatralidad en las películas que filmaron tanto dentro de la pantalla como fuera de ella, fue una correlación permanente. Para Rugg en *Kinski/Herzog y Ullman/Bergman el actor y el autor en el cine autobiográfico* (2000) la fascinación de Herzog por Kinski se despertó cuando fue su *Nosferatu, fantasma de la noche* (1979), como si se tratase del nacimiento de la fantasía de Herzog, aunque no hay que desconocer el resultado de los otros filmes en donde actuó Kinski.

> Pero de hecho no podemos llegar a comprender totalmente la interpretación que Herzog da a esa escena. Tengo la impresión de que Herzog la experimenta de una manera completamente privada, a pesar de insistir en que el espectador comparta su visión subjetiva. De todas maneras, ese intento de presentar una visión excéntrica como universal resulta también emblemático de la cinematografía de Herzog, desde *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) hasta *El enigma de Gaspar Hauser* (1974) y *Fitzcarraldo* (1982). (Rugg, 2000, p.102)

Las películas de Herzog en donde actuó Kinski son siete en total. La primera de ellas es *Aguirre, la cólera de Dios* (1972). La segunda es *Woyzeck* (1979), filme basado en la obra de teatro del dramaturgo Georg Büchner, en donde Kinski interpreta a un soldado casado, con problemas económicos. Por el mismo año realiza el tercer filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (1979) como adaptación de la novela de Bram Stoker, Kinski actúa cómo el conde vampiro quien busca a los habitantes de un pueblo pequeño para chupar su sangre. Su cuarto filme es *Fitzcarraldo* (1982), historia de Klaus, un apasionado por la ópera, quien emprende un proyecto

de llevar a la selva la ópera y construir un teatro, para ello, hace todo tipo de hazañas. El quinto filme es *Cobra Verde* (1987), Kinski encarna a Francisco, un hombre pobre que busca oro, quien asesina a su capataz y adopta su identidad, esta película es basada en una novela de Bruce Chatwin. El último filme es una obra póstuma llamada *Mi enemigo íntimo* (1999), en donde se retrata la relación entre Herzog y Kinski y su temperamento, mostrando las películas que realizaron.

A continuación, se presenta un cuadro que contiene películas de W. Herzog, en el cual actúa Kinski, organizadas cronológicamente.

Tabla 03. Películas de W. Herzog dónde actúa Kinski.

Película	**Año**
Aguirre, la cólera de Dios	1972
Woyzeck	1979
Nosferatu, fantasma de la noche	1979
Fitzcarraldo	1982
Cobra Verde	1987
Mi enemigo íntimo (película póstuma)	1999

En la relación artística que tuvieron Herzog y Kinski hubo tensiones entre el método de trabajo y el de Kinski al ser dirigido. Para Moura (2016) es en *Cobra Verde* (1987) donde Herzog relata el momento en que se dio cuenta de que ya no podía dirigir a Kinski, en palabras de Herzog como se citó en Moura (2016):

> Tal vez él fue tanto un doppelgänger para mí como yo lo fui para él. Es difícil de explicar, pero Kinski siempre había deseado poder dirigir, y realmente me envidiaba por ciertas cualidades que tenía. Él Quería articular ciertas cosas que estaban inquietando dentro de él, pero no fue capaz de hacerlo. (2016)

Vale la pena mencionar las películas en que actuó Kinski antes de participar en *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Kinski actuó en catorce filmes, entre ellas interpretó todo tipo de personajes, comenzó su carrera como actor de cine y como personaje secundario en películas de guerra, en *Decision Before Dawn* (1951) en donde encarna a un soldado alemán, de igual manera en *Tiempo de amar, tiempo de morir* (1958) como un teniente de la Gestapo y en *Espíapor mandato* (1962); luego, pasó al género de Wéstern en *Winnetou 2. Teil* (1964), y lo retomaen la película, *Per qualche dollaro in più* (1966). En el género Wéstern europeo, hizo cuatro filmes, *Yo soy la revolución*, *El gran Silencio*, (1967), *Dios dijo a Caín* (1970) donde interpretaa Gary Hamilton, su segundo papel protagónico y de antihéroe es en *La venganza es un plato que se sirve frío* (1971) antes de hacer *Aguirre, la ira de Dios* (1972). En el género de drama actuó en el *Doctor Zhivago* (1965) donde representa a un anarquista, intelectual, su primer papel protagónico en películas de drama y terror es en el *Marqués de Sade: Justine* (1969) quien encarna al Marqués de Sade, en el género de espionaje actúa en la película *Estambul 65* (1965). En el género de terror y thriller actuó en *Diamantes a gogó* (1968) y *El conde Drácula donde* (1970) donde encarna al personaje de Renfield.

A proposito, se presenta un cuadro que contiene las películas donde actúa Kinski, organizadas cronológicamente con sus directores, antes de hacer *Aguirre, la ira de Dios* (1972)

Tabla 04. Películas donde actúa Kinski, organizadas cronológicamente antes de hacer *Aguirre, la ira de Dios* (1972)

Película	**Año**	**Director**
Decision Before Dawn	1951	Anatole Litvak
Tiempo de amar, tiempo de morir	1958	Douglas Sirk
Espía por mandato	1962	George Seaton
Winnetou 2. Teil	1964	Harald Reinl
Estambul 65	1965	Antonio Isasi-Isasmendi
Doctor Zhivago	1965	David Lean

Per qualche dollaro in più	1966	Sergio Leone
Yo soy la revolución	1967	Damiano Damiani
Diamantes a gogó	1968	Giuliano Montaldo
El gran Silencio	1968	Sergio Corbucci
Marqués de Sade: Justine	1969	Jesús Franco
El conde Drácula	1970	Jesús Franco
Y Dios dijo a Caín	1970	Antonio Margheriti
La venganza es un plato que se sirve frío	1971	Pasquale Squitieri

Kinski en la obra de Herzog en cuanto a personaje es único, en tanto es presentado como un antihéroe, un ejemplo de ello es el personaje de Aguirre, en él se evidencian las obsesiones de Herzog y del mismo Kinski como lo señala Rugg (2000), "Está obsesionado con el genio romántico que intenta alcanzar una apoteosis a través del arte, de la locura y de la muerte: Aguirre, que cree que puede crear un reino en el Amazonas salvaje" (p.101). En cada película en las que actuó Kinski bajo la batuta de Herzog, se evidencia el reflejo de sus proyectos.

Herzog como se sabe, convivió en su adolescencia con Kinski, para Herzog como se citó en Navas (2015) "Kinski tenía cierta intensidad demoníaca" (p. 301). Los personajes que proyectó Herzog en Kinski son precisamente lo que había imaginado, "nada mejor que la propia locura megalómana de Kinski para transmitir una apasionada tensión al personaje" (Navas, 2015, p. 301). Entre Herzog y Kinski había una especie de entendimiento y disputa que supo aprovechar muy bien Herzog en términos de la puesta en escena, lo cual generó múltiples discusiones.

> Si bien esta afirmación hace que sea imposible saber cuánto ha fabricado el propio Herzog sobre esta supuesta fabricación de Kinski, muestra que el movimiento de Herzog aquí también consiste en defender su Imagen y tomar el control de la opinión expresada por Kinski. Si las palabras de Herzog son ciertas, su influencia sobre Kinski es fuerte en la medida en que le permite incluso manejar el discurso de Kinski sobre él. Por supuesto,

esta historia también sirve para enfatizar la intensa teatralidad de su relación. (Moura, 2016)

Precisamente, el énfasis en la teatralidad de este conflicto tanto fuera como dentro de la pantalla ayudó a crear una interpretación intensa y expresiva en Kinski, "el rostro de Kinski es tan expresivo que personifica la esencia de su personaje estrella. Da una autenticidad y es capaz de conmovernos" (Moura, 2016). El rostro de Kinski tiene mucha fuerza en escena, como lo afirma Thomson como se citó en Moura, (2016) "el rostro de Kinski despierta miedo y asombro [...] el rostro te dice que ha visto y hecho cosas terribles, así que ten cuidado y no esperes restricciones. Este es el rostro del apetito inhibido, incluso la destrucción" (Moura, 2016). Herzog se encargó de plasmar en sus películas imágenes contundentes e inolvidables, en donde el público puede sentir cada momento en la pantalla. La conexión entre Herzog y Kinski permitió una imagen mítica e íntima, propia de una estrella de cine, esto se puede observar en los planos de las películas donde Herzog plasmó la esencia de los personajes interpretados por Kinski.

La relación en el cine entre director y actor ha permitido la unión de dos mundos y la complementación en la pantalla, es una relación intersubjetiva, ello está presente en los filmes que protagonizó Kinski. Aunque para Herzog él nunca tuvo la intención de narrar la historia personal de Kinski en la pantalla, ante ello menciona Herzog como se citó en Rugg (2000), "Nunca me interesó. Nunca pretendí hacer una película enciclopédica sobre Klaus Kinski" (p. 102).

Es bien conocido cómo la personalidad Kinski y su exaltación se presentó en cada una de las películas que filmó con Herzog, se cuenta como atacaba a los extras, de hecho en una escena de la película *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) los colonos están desembarcando en un asentamiento indígena, Kinski por poco lástima a un actor, en medio de la exaltación.

> Herzog amenaza con disparar contra Kinski. Un cámara se corta la mano hasta el hueso durante el rodaje de un naufragio en Fitzcarraldo. Otro técnico debe ser rescatado con un avión de la jungla cuando se corta su propia pierna con una sierra para evitar la muerte por una picadura de serpiente. (Rugg, 2000, p. 104)

En distintos momentos de la filmación de las películas de Herzog en las que colabora, Kinski se le nota airado y enfadado, aunque esta relación entre director y artista cambia durante el rodaje de *Nosferatu* (1979) como lo menciona Herzog como se citó en Rugg (2000):

> Bueno, Nosferatu fue más sencilla que otras porque necesitaba mucha preparación antes de ponerse delante de las cámaras, con sesiones de maquillaje de cuatro horas. Colmillos,

> orejas. [...] Era como un arnés. Verá, si montaba una pataleta y golpeaba el suelo con los puños se arruinaría el maquillaje y necesitaría cuatro horas más. [...] (p. 105)

Esta relación entre director y actor se ve plasmada en el libro *All I Need Is Love*, (1976) en donde Kinski hace una autobiografía, Kinski menciona:

> [Herzog] no posee una pizca de talento y no tiene ni idea de qué es la realización cinematográfica. [...] Yo decido cada escena, cada ajuste, cada toma, y me niego a hacer nada que no considere correcto. De esta manera puedo por lo menos evitar que la película sea una completa basura. (Kinski, 1976)

Aunque Herzog desmintió lo dicho por Kinski sobre el libro como una opinión ficticia en el texto *Herzog on Herzog* (2002) Kinski por su parte ataca en su libro a Herzog y su personalidad en distintos apartados, a pesar de esta relación y la visión de sacrificio por parte de Herzog, fue fructífera en términos en el que ambos se beneficiaron.

Como resultado de la relación, Herzog realizó el documental *Mi enemigo íntimo* (1999) en donde se retrata la conexión entre Herzog y Kinski, lo cual reveló la realización de las películas de Herzog mientras dirige a Kinski. En este filme se puede observar la obsesión que tiene Herzog por el actor poniendo en escena su locura y su muerte, de hecho en cada uno de los personajes que encarna Kinski que dirige Herzog se evidencia esa pulsión de muerte, en Aguirre, Nosferatu, Fitzcarraldo, entre otros.

En la película *Mi enemigo íntimo* (1999) aparece en la escena final de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) cuando todos han muerto, ocurre lo siguiente: "¿Quién está conmigo?". Kinski queda en primer plano buscando la respuesta y esta llega de la voz en off de Herzog: "Yo estaba con él" (Navas, 2015, p. 108). Esta escena habla de la relación que tenía Herzog como director y Kinski como actor. Vale la pena mencionar que la película *Mi enemigo íntimo*(1999) se hace tres años antes de la muerte de Kinski y el actor filma una escena de muerte en la película *Cobra verde* (1987), "Estaba acabado -dice Herzog- consumido como uncometa, era cenizas" (Rugg, 2000, p. 106). Fue el final del Herzog con Kinski.

Por otro lado, en el filme *Mi enemigo íntimo* (1999) en las primeras escenas muestra un Kinski interpretando a Jesús en Berlín, se nota a un Kinski maníaco, estableciendo la agresividad del actor, esto se evidencia también en los ataques violentos que protagoniza Kinski a lo largo de las películas en las que participa como director Herzog. A lo largo del filme *Mi enemigo íntimo* (1999) se nota a un Herzog apaciguado al lado de Kinski enfadado, justo después de la primera escena Herzog se encuentra en una casa donde compartió con Kinski unos años como inquilino, se ve una pareja y a un Herzog emocionado narrando las condiciones en que vivían, describiendo a un Kinski y su comportamiento salvaje.

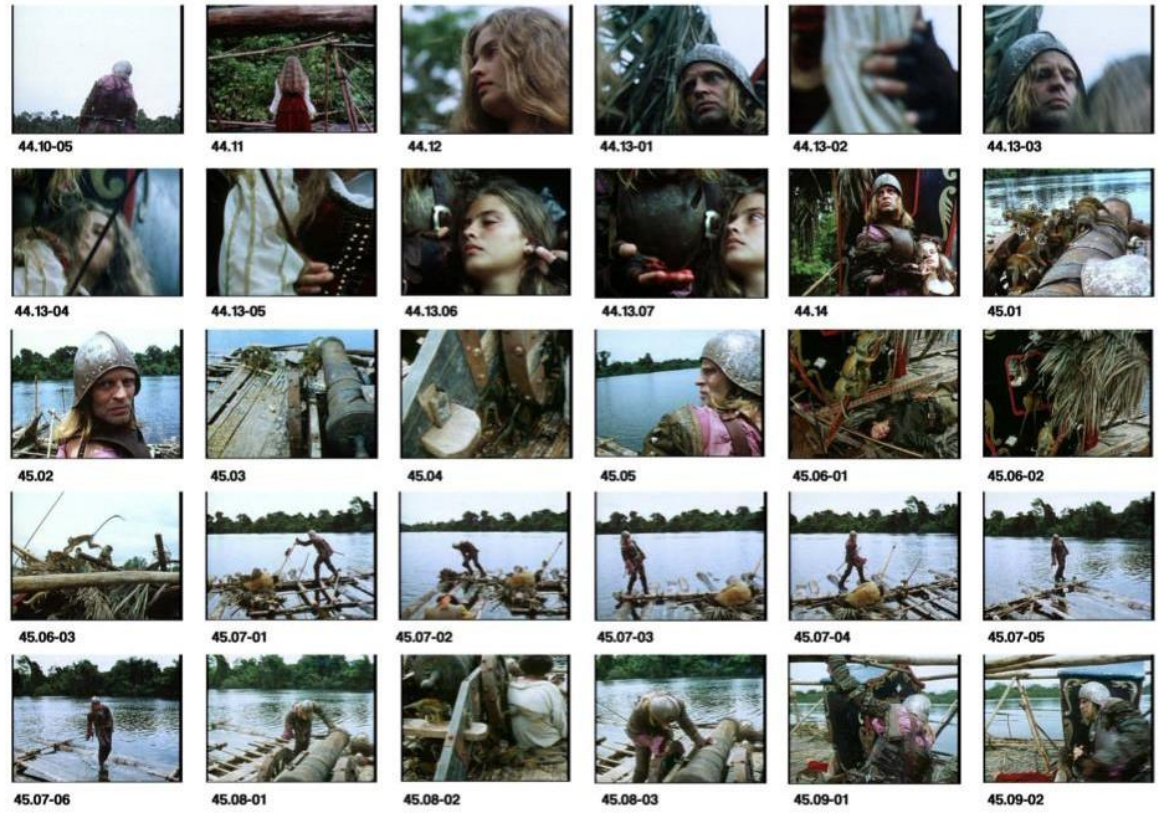
> Kinski arroja patatas en la mesa durante la cena, grita obscenidades a un periodista que le visita y sale desnudo a abrir la puerta al cartero, se encierra en el único baño durante cuarenta y ocho horas, y según Herzog, reduce todos los accesorios a fragmentos "que se podían filtrar a través una raqueta de tenis". Todo esto lo relata Herzog a lasorprendida pareja burguesa con un tono gentil y humorístico. (Rugg, 2000, p. 105)

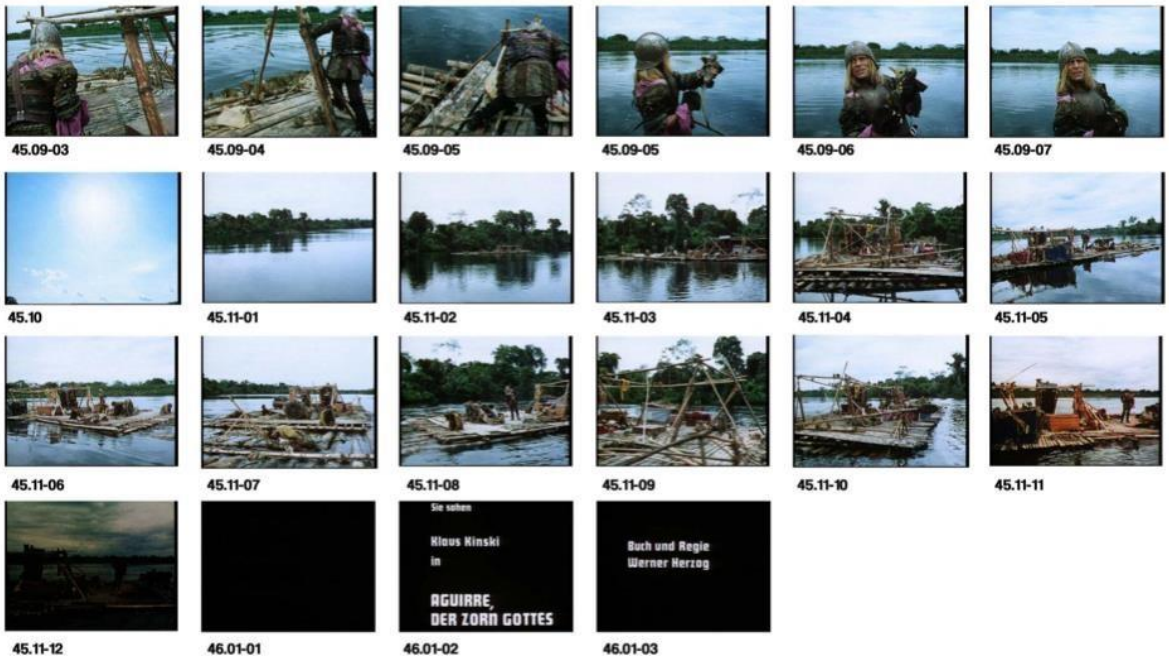
Otra de las escenas de la película *Mi enemigo íntimo* (1999) que habla de la relación entre el director y el actor es en el aeropuerto en donde un cartel dice: "El Kinski de Herzog" luego Herzog vuelva a Perú donde grabaron *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) un hombre que hizo de extra tiene el cartel, se sabe que esta escena es un montaje, en palabras de Rugg (2000) "Y si lo pensamos, resulta extraño que vayan a recibir a alguien al aeropuerto con un cartel que lleve el nombre de otra persona. No se espera al muerto Kinski, sino a Herzog" (Rugg, 2000, p. 104). Así, pues la etapa de mayor éxito de Herzog coincide con la colaboración de Kinski, este hecho se presenta en la película *Mi enemigo íntimo* (1999), donde se evidencia el sacrificio de la relación. Herzog menciona en la película una escena que le llamó la atención de un filme alemán, en el cual actúa Kinski, la escena se ve con una simplicidad, pero con gran elocuencia, lo cual llevó a Herzog a reforzar la idea de su interpretación y el sueño que proyectó en Kinski.

3.4.5 La secuencia final del filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y la destrucción de la ambición en Aguirre.

Finalmente, se presenta la secuencia culmen del filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972) que retrata a un Aguirre destruido por su ambición. Aguirre es el único sobreviviente de la misión en búsqueda del Dorado, en medio del río en una balsa, yace una luz de humanidad y de la inclemencia de la selva y del Nuevo Mundo. El lenguaje audiovisual de la escena transmite una cierta circularidad en la incapacidad de los colonos de poder conquistar la selva y alcanzar sus esperanzas depositadas en la búsqueda del Mito del Dorado. Aguirre se encuentra encerrado abandonado en la selva, es allí cuando toma en sus manos a uno de los monos que le rodean como su único compañero ante la mirada impotente del fracaso.

Imagen, 21, Fotogramas, secuencia final. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)





Probablemente, el significado de la última escena es como lo menciona Navas (2015), "El ser humano ve en el mono el reflejo de su ridícula e inculta hilaridad, de los instintos y de

las payasadas de su mente de mono" (p. 336). Los monos pueden simbolizar el reflejo de Aguirre en la avaricia y la vanidad.

Esta secuencia se desarrolla en medio del río como representación de la locura y la muerte, Herzog pone en escena la expresión de frustración y de la confrontación del ser humano con sus ambiciones, donde el paisaje toma un protagonismo, presentado la fragilidad del ser. En esta escena también se encuentra en voz en off de Aguirre quien menciona — "Yo, la cólera de Dios, me casaré con mi propia hija, y con ella fundaré la dinastía más pura que jamás haya existido en la tierra. Y los dos reinaremos juntos…— (Herzog,1972, Guión). Añade "sobre todo este continente" mientras mira el mono, "Resistiremos. Yo soy la cólera de Dios. ¿Quién está conmigo?" (Herzog, 1972, Guión), luego lanza al mono al suelo.

Conclusiones

En esta investigación surgieron múltiples preguntas al abordar las categorías principales: "Representación", "Otro", "exótico" y "mirada". A partir de esto, se lograron las siguientes conclusiones.

En el primer capítulo se abordó el significado del ser latinoamericano y la pertinencia de esta investigación, por medio de la pregunta: ¿Cuál es mi lugar enunciación? Se analizó la categoría *locus* de enunciación latinoamericano; esto llevó a un acercamiento al tema de la categoría del "Otro" desde la pregunta: ¿Cómo y desde dónde hemos sido representados los "Otros"? El significado del ser latinoamericano se identificó desde el contexto latinoamericano, histórico y cultural, distinguiendo el espacio y el contexto de lo que significa ser latinoamericano.

A partir de lo anterior, en el primer apartado del capítulo uno se logró indagar el tema de la otredad en el contexto de la Conquista y la colonización. Esto teniendo en cuenta como principio discursivo las construcciones imaginarias que se depositaron en el "Otro" desde el contexto de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

En un segundo momento del primer capítulo se analizaron los temas, las imágenes y los imaginarios en el cine. Esto al tener en cuenta la pregunta: ¿cómo han sido representados los latinoamericanos desde el cine? A partir de la explicación de ciertas películas, se abordaron distintas fuentes teóricas que aportaron al tema del cine de la Conquista. En virtud de lo anterior, se concluyó que hay un conjunto de películas que representan el cine de Conquista en donde se puede evidenciar las representaciones sobre la figura de los conquistadores y colonizadores, mostrando a América Latina como lugar "exótico" y lugar de fantasías.

De igual manera, en el primer capítulo se estudió el cine de Herzog por medio de las siguientes preguntas: ¿Cómo un sujeto de posguerra (Herzog) representa lo latinoamericano en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972)? ¿Por qué la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) habla de lo latinoamericano?, y ¿por qué se eligió la película *Aguirre y la Ira de Dios* (1972) y no otra? Para ofrecer una respuesta a estas preguntas, se tuvo en cuenta aspectos como el contexto histórico de la película, el sitio y el momento en el que se produjo, los personajes que retratan la película y el origen del director y su atracción por Latinoamérica. A partir de esto se concluyó que en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) se evidencian las categorías: "representación", "Otro" y "exótico". Herzog realizó unas prácticas de "representación" visual y cinematográfica que encajan adecuadamente con estas categorías y que justifican su elección como objeto de análisis.

Adicionalmente se abordaron los campos problémicos desde donde se planteó la investigación. En el campo de los Estudios Culturales se proyectaron las categorías "representación", "Otro" y "exótico". Aquí se afirmó que las relaciones simbólicas y tecnologías visuales de la "representación" de lo "exótico" se definen desde los Estudios Culturales latinoamericanos, lo cual permite entrever la relación que tienen con el cine mediante las "representaciones" cinematográficas que efectúo el director Werner Herzog en la película *Aguirre, la ira de Dios (1972).*

El segundo campo que se abordó es el de los Estudios Visuales, a partir de la categoría "mirada" y el concepto de "Régimen escópico" y los "Modos de ver". En este campo se definió lo relacionado con las prácticas de "representación" que configuran una "mirada" sobre el "Otro", lo "exótico" y develan las acciones del sujeto que mira, tanto en Herzog como en los personajes del filme. Como resultado de ello y basado en los Estudios Visuales, se buscó indagar en el cine la "mirada" y la "representación" visual que hace Herzog en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Esta indagación fue orientada por medio de la pregunta: ¿cuáles son las maneras de ver de Herzog, cuál es su formación visual como sujeto de posguerra y qué factores históricos y culturales determinan su manera de ver? Al final se halló que las maneras de ver de Herzog parten de los contextos culturales y sociales que vivió en la Alemania de la posguerra.

El último campo que se abordó fue el de los Estudios Artísticos. Estos estudios constituyen el marco teórico en el que está inscrita la investigación y la maestría de la ASAB. En este campo se buscó entender las realidades vivas y móviles por medio de la creación-conocimiento y la identificación del lugar de enunciación.; esta búsqueda se construyó a partir del pensamiento latinoamericano y las posturas críticas en relación con las tendencias eurocéntricas dominantes. Lo cual, dio como resultado un ejercicio de indagación desde una perspectiva crítica de las prácticas de "representación" del "Otro" "exótico" de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y su relación con la "mirada" del director W. Herzog, hecho que constituyó una forma de actualización de las narraciones y representaciones de la Conquista de América.

En el capítulo dos se realizó el abordaje de las categorías teóricas. En la categoría de "representación" se concluyó que existe una relación entre el discurso desde los postulados de Hall y Foucault, derivado de un enfoque de la idea de régimen de verdad. Así pues, teniendo en cuenta los postulados de la "representación", el discurso, el proceso de expansión y colonización de los primeros exploradores, surgió la evidencia del proceso de Conquista de Latinoamérica plasmado en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Por esta razón se concluye que en el personaje de Aguirre se observa un papel importante en el discurso de superioridad de la

Conquista de occidente sobre el Nuevo Mundo y la exploración bajo la iniciativa de la búsqueda del mito del Dorado. En las imágenes y las metáforas del Nuevo Mundo se constituyó una idea de paraíso terrenal a partir de la fantasía europea. Esto permite concluir que en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), mediante el postulado del discurso de la mitificación y el fracaso y, además, de lo primitivo desde el paisaje en el mito del Dorado, el personaje de Aguirre desarrolla unas prácticas notables de "representación" de lo "exótico".

En la categoría del "Otro" y por medio de las distorsiones y representaciones visuales en el cine, se abordó el contexto de la Conquista y la colonización en la estereotipación del "Otro" a partir de la pregunta: ¿Cómo influyen las representaciones visuales en el "Otro"? Como resultado de dicho análisis, se evidencian la otredad, la diferencia, los discursos visuales y de "representación" en los procesos de exotización en el cine. Se definieron las prácticas de "representación" de lo "exótico" en el "Otro y se analizó el ejercicio de exotización, la estereotipación y el paisaje. De lo cual se concluyó que en las películas que Herzog realizó en América sobre la Conquista y colonización, los personajes principales tienen una actitud exótica. Hay que subrayar, adicionalmente, que en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972), el personaje principal Aguirre parte de una visión del Nuevo Mundo fundamentada en la geografía mítica en el mito del Dorado.

En la categoría del "Otro" se abordaron las ideas de Beatriz Pastor con el propósito de identificar los discursos narrativos presentes en la "representación" de la Conquista en el mito del Dorado y en la figura de Aguirre: representado mediante el discurso de mitificación, fracaso y rebelión. Así se concluyó que, en *Aguirre, la ira de Dios* (1972), el personaje Aguirre tuvo un proceso de transformación en los discursos de mitificación, fracaso y rebelión en el viaje que emprende por el Amazonas.

Finalmente, en el capítulo tres, se abordó la pregunta: ¿cuáles son las maneras de ver de Herzog, cuál es su formación visual como sujeto de posguerra y qué factores históricos y culturales determinan su "representación" visual? Basado en los Estudios Visuales y por medio del análisis de la "representación" visual que realizó Herzog en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), de lo que vio de Latinoamérica en el "Otro" desde el contexto de la Conquista, se constituyó el cine de Herzog como un sujeto que ve y está inmerso en un contexto cultural y social que determina sus maneras de ver.

De lo anterior se pueden demostrar dos variables en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). La primera es el cine de Herzog como "representación" de una realidad histórica que

habla de la colonización y la violencia colonial que está presente en el "Otro"; y la segunda es el lenguaje cinematográfico que pone en juego Herzog en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) como muestra de elementos de "representación" de un hecho histórico falso, por medio del mito del Dorado.

Del abordaje de la categoría "mirada" surgió la pregunta: ¿cuál es la cultura visual de Herzog y cómo refleja su identidad, a través, de la producción de imágenes-movimiento? Para ello, se tuvieron en cuenta las representaciones visuales de Herzog y las formas de representar al "Otro" y, a la vez, su manera de verse a sí mismo en el contexto histórico en el cual estuvo sumergido. Esto realizado mediante su formación y valores culturales de la época de laposguerra y la circulación de las imágenes que se propuso. Por ende, se deriva que la "mirada"de Herzog está determinada por su contexto histórico, en donde se originaron "Regímenes visuales" que parten de los valores culturales de su época y de la sociedad de posguerra alemana,consolidando unas "Maneras de ver" propias de la película. De igual forma, se concluye que Herzog en sus filmes promueve reflexiones sobre el ser alemán, por medio de un cine que plasma la realidad y evidencia los problemas que contiene. En sus películas, se percibe la nostalgia por la unidad, alineación, trauma y fracaso en el cual subyacen personajes con una clara tendencia al héroe-víctima, como se puede evidenciar en Aguirre.

Al analizar la "representación" del "Otro" en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) a partir de los personajes, la "mirada" de Herzog y la representación visual, se logró distinguir el paisaje interior de los mismos y la estereotipación del "Otro", evidenciando sus distorsiones y asociaciones. Un ejemplo de ello es el del personaje del indígena amazónico y su asociación con lo salvaje y la manera en que se silencia su voz en distintas escenas de la película. De esta forma, se realizó un ejercicio de contrapunto identificando en los personajes: las categorías, las escenas y los diálogos.

Otra pregunta que surgio fue: ¿Cuáles son las representaciones visuales que hace Herzog del "Otro", tomando como referente histórico la Conquista y el mito del Dorado en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972)? Ante la pregunta, se llevó a cabo un ejercicio que permitió observar cómo se constituye la imagen-tiempo en Herzog y cuáles son los imaginarios que pone en juego en el "Otro". Se determinó que en los "Otros" hay unas construcciones discursivas de la imagen de lo civilizado y lo bárbaro. Por otro lado, en los personajes principales Aguirre, Fitzcarraldo y Cobra verde en las películas de Herzog sobre América, no son mostrados desde el punto de vista del vencedor, sino como los perdedores de la historia, dejando de lado a los

"Otros", quienes no son los protagonistas de la historia, más bien, son integrados al paisaje como telón de fondo. De hecho, en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) no se indaga al "Otro", sino que se presenta como la amenaza sobre los indígenas amazónicos.

En ese sentido, se concluye que en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) hay tres escenarios en los cuales están los "Otros". El primero de ellos es el indígena actor (Baltasar). El segundo son los indígenas extra (quienes están dentro y fuera de la pantalla). Y el tercer escenario en donde están presentes los "Otros" es en los indígenas de la comunidad que hicieron parte del equipo de trabajo para la creación de las escenas de la película. De esta forma, se determina que, si bien los personajes en la película son una creación de Herzog, en ellos se revelan unas prácticas de "representación" y unos discursos; por ejemplo, el de la violencia colonial que sufrieron los indígenas por medio de los estereotipos, lo cual es claro en personajes como el esclavo Okello, quien carga con un estereotipo racial.

En el apartado de *la selva como personaje, el paisaje "exótico" en la película Aguirre, la ira de Dios (1972), el mito del Dorado y la relación del paisaje con lo sonoro*, se desarrolló la visión del paisaje en Herzog y las representaciones que hizo de América. Para ello, se abordó la selva como personaje, analizando la primera escena del filme y el mito del Dorado. Finalmente, se consideró el paisaje sonoro y la musicalización versus los sonidos de la selva y la música nativa. De lo anterior, se concluyó que en el cine de Herzog se encuentra una experiencia de la otredad y de la naturaleza en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). La selva es mostrada como vasta e implacable, desde donde se representa la geografía mítica del paraíso terrenal, partiendo del imaginario descrito por los conquistadores de América como lugar que habitan seres salvajes. De igual forma, se señaló que la selva en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) es un estado de la mente en los personajes que la transitan, tiene cualidades humanas y es parte vital del paisaje interno de los personajes. Un ejemplo de ello es el río que es representado como una fuerza trascendente, pese a las acciones de los personajes en el que también confluye la locura y el trance.

De la primera escena puede señalarse la evidencia de la utopía suprema del conquistador en el descenso a lo desconocido y el Mito del Dorado, su relación con el paisaje y la sed de oro por parte de los conquistadores. En los paisajes sonoros de la película hay unas capas de sonido que anteceden la película y que están en tensión. La primera de ella, es la musicalización. La segunda es el sonido de la selva o el silencio de los indígenas. La tercera es el sonido andino presente en el actor que toca la zampoña.

Finalmente, en el apartado *Aguirre, el discurso de mitificación, fracaso y rebelión,* mediante el discurso de la mitificación, fracaso y rebelión, se abordó el personaje histórico de Aguirre en la literatura y el cine. Para ello se hizo un acercamiento al personaje de Aguirre en Herzog, su representación cinematográfica y el personaje de Aguirre encarnado por Kinski; y se analizó la última escena de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972). De lo anterior, se concluyó que el Aguirre de la literatura está caracterizado por una imagen metamorfoseada desde la creación de diversos escritores. El Aguirre de Herzog tiene ciertas similitudes con el Aguirre histórico y literario, aunque su veracidad histórica varía. En la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972), lo que se retrató fue verdad, pero no tuvo coincidencia temporal ni espacial. En este caso, el personaje de Aguirre de Herzog escenifica el mundo de los colonos europeos, por medio de un universo mítico.

Por otro lado, en la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) se afirma la idea del mito del Dorado y es Aguirre quien se embarca en dicha búsqueda. En el Aguirre de Herzog se identifica la "representación" del hombre occidental y las técnicas de dominación de la Conquista en la figura del héroe obsesionado. Herzog realiza una crítica sobre la civilización Occidental por medio del personaje de Aguirre y sus características: soñador, rebelde y fracasado. De hecho, el Aguirre de Herzog encarna el ego del conquistador y se caracteriza por no aceptar sus limitaciones. En el Aguirre de Kinski se evidencian las obsesiones de Herzog y del mismo Kinski, la relación entre el actor y director permitió el énfasis en la teatralidad de este conflicto, tanto fuera como dentro de la pantalla. En la secuencia final del filme se retrata a un Aguirre destruido por su ambición: en él yace una luz de humanidad frente a la inclemencia de la selva y del Nuevo Mundo.

Una vez evidenciado el desarrollo de cada capítulo, las categorías, las preguntas, los resultados obtenidos y las conclusiones, vale la pena mencionar algunos aspectos que no se profundizaron en la investigación y que pueden ayudar a proyectar futuras investigaciones.
En la categoría del cine de la Conquista no se indagó en otras teorías como la semiótica del cine, ni se profundizó en la relación cine e historia; aunque se examinaron los Estudios Culturales y la posibilidad de abordar contextos culturales latinoamericanos.

A pesar de que no se tuvieron en cuenta otros referentes del cine de Conquista de otras latitudes que han tenido representaciones fílmicas de lo "exótico" como las del caribe o del proceso de colonización en Estados Unidos en las películas del Medio Oeste, este tema ayudaría

a comprender el cine, la Conquista y la colonización y develar narrativas cinematográficas que han privilegiado las perspectivas eurocéntricas.

De igual forma, existen otro tipo de películas, como por ejemplo las que retratan lo caníbal que se relaciona con el cine de Conquista, que vale la pena analizar en otras investigaciones, o el del cine indígena.

En relación con los campos teóricos, en la presente investigación se tuvo en cuenta los Estudios Culturales como marco teórico desde lo latinoamericano y los Estudios Visuales, en los cuales no se enfatizó la relación con las prácticas visuales y la "mirada". Valdría la pena proyectar en otras investigaciones la recepción de la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) a nivel de los públicos, ya que ayudaría a comprender cómo se constituyen los sujetos que ven y cuál fue su repercusión en relación con la recepción y circulación del filme. El último campo fue el de los Estudios Artísticos, con el cual, se logró identificar la línea de investigación inscrita a la maestría, pero no se evidenció cómo la obra de Herzog ha incidido en otras prácticas artísticas y culturales en Latinoamérica; por ejemplo, la incidencia que tuvo el Cinema Novo o en películas que han tomado como referente una serie de imaginarios sobre la Conquista.

En las categorías de "representación", "Otro" y "exótico", se logró fundamentar teóricamente desde autores latinoamericanos en los Estudios subalternos, abordando discursos y prácticas en el estereotipo, las relaciones de poder y los imaginarios depositados en los "Otros". Sin embargo, no se abordaron teóricamente otras categorías desde las prácticas culturales en el cine y las representaciones negativas del estereotipo racial, de género y de clase. De igual forma, vale la pena mencionar como sugerencia para otras investigaciones el análisis del paisaje "exótico" y el turismo en América por medio de la idea de la geografía mítica y cómo el cine de Hollywood ha proyectado dicha imagen.

Para concluir es importante indagar cómo se han representado esos "Otros" a lo largo de los filmes de Herzog. Por ejemplo, en los documentales y cómo esas formas de ver al "Otro" repercutieron en el Nuevo Cine Alemán, en otros directores y en el cine de la actualidad en Alemania.

Lista de imágenes

Imagen, 1, Fotogramas, secuencia, 30. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 2, Fotogramas, secuencia, 01. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 3, Fotogramas, secuencia, 29. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 4, Fotogramas, secuencia, 18. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 5, Fotogramas, secuencia, 39. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 6, Fotogramas, secuencia, 21. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 7, Fotogramas, secuencia, 28. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 8, Fotogramas, secuencia, 18. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 9, Fotogramas, secuencia, 31. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 10, Fotogramas, secuencia, 41. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 11, Fotogramas, secuencia, 27. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 12, Fotogramas, secuencia, 40. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 13, Fotogramas, secuencia, 44. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 14, Fotogramas, secuencia, 02. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 15, Fotogramas, secuencia, 05. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 16, Fotogramas, secuencia, 01. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 17, Fotogramas, secuencia, 01. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 18, Fotogramas, secuencia, 31. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 19, Fotogramas, secuencia, 43. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 20, Fotogramas, secuencia, 01. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Imagen, 21, Fotogramas, secuencia final. *Aguirre, la ira de Dios* (1972)

Lista de cuadros

Tabla 01. Películas de ficción sobre Conquista y Colonia en América.
Tabla 02. Trabajos audiovisuales de Herzog, organizados cronológicamente antes de hacer, *Aguirre, la ira de Dios* (1972)
Tabla 03. Películas de W. Herzog dónde actúa Kinski.
Tabla 04. Películas donde actúa Kinski, organizados cronológicamente antes de hacer, *Aguirre, la ira de Dios* (1972)

Filmografía

Aguirre, J, *La Monja Alférez* (1986)
Alea, T, *La última cena* (1976)

Andrade, J, *Macunaima* (1969)

Carrasco, S, *La otra conquista* (2007)

Coll, *La Araucana* (1971

Coppola, F, Apocalipsis ahora, (1979)

Corbucci, S, *El gran Silencio* (1968)

Damiani, D, *Yo soy la revolución* (1967)

Demare, L, *La Guerra gaucha* (1942)

Dos Santos, N, *Como era gostoso o meu francés* (1971)

Echeverría, N, *Cabeza de Vaca* (1990)

Franco, J, *Marqués de Sade: Justine,* (1969)

Franco, J, *El conde Drácula* (1970)

Gibson, M, *Apocalypto* (2006)

Herzog, W, *Aguirre, la ira de dios* (1972)

Herzog, W, *Fitzcarraldo* (1982)

Herzog, W, *Cobra verde* (1987)

Herzog, W, *Burden of Dreams* (1982)

Herzog, W, *Mi enemigo íntimo*, (1999)

Herzog, W, *El vampiro* (1979)

Herzog, W, *Little Dieter Needs to Fly (*1997)

Herzog, W, *Rescue Dawn* (2007)

Herzog, W, *Herakles* (1962)

Herzog, W, *Juego en la arena* (1964)

Herzog, W, *La defensa sin precedentes de la Fortaleza Deutschkreuz* (1966)

Herzog, W, *Últimas palabras* (1968)

Herzog, W, *Señales de vida* (1968)

Herzog, W, *Precauciones contra los fanáticos* (1969)

Herzog, W, *Los médicos voladores de África Oriental* (1969)

Herzog, W, *Incluso los enanos comenzaron pequeños* (1970)

Herzog, W, *Futuro discapacitado* (1971)

Herzog, W, *Tierra de silencio y oscuridad* (1971)

Herzog, W, *Fata Morgana* (1971)

Isasmendi, A, *Estambul 65* (1965)

Joffé, R, *La Misión* (1986)

Lamata, L, *Jericó* (1991)

Lean, D, *Doctor Zhivago* (1965)
Leone, S, *Per qualche dollaro in più* (1966)
Lichy, A, *Río Negro* (1990)
Litvak, A, *Decision Before Dawn* (1951)
López, R, *Roble de Olor* (2003)
Margheriti, A, *Y Dios dijo a Caín* (1970)
Montaldo, G, *Diamantes a gogó* (1968)
Murnau, F, *Nosferatu* (1922)
Pontecorvo, G, *Quemada* (1969)
Reinl, H, *Winnetou 2. Teil* (1964)
Roche, L, *Aire Libre* (1996)
Rísquez, D, *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984)
Ríos, T y S, *Mambí* (1996)
Saura, C, *El dorado* (1988)
Scott, R, *La conquista del Paraíso* (1992)
Seaton, G, *Espía por mandato* (1962)
Sirk, D, *Tiempo de amar, tiempo de morir* (1958)
Squitieri, P, *La venganza es un plato que se sirve frío* (1971)

Bibliografía

Alès, C y Michel P. (2021) *La conquista de lo inútil. Las geografías imaginarias de El Dorado.* Hyperborea. Revista de ensayo y creación. 4 (2021): 235–86. https://hyperborea-labtis.org/es/paper/la-conquista-de-lo-inutil-las-geografias-imaginarias-de-el-dorado-253 DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.5292048

Amodio, E. (1993) *Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*. Ediciones ABYA- YALA. Ecuador.

Amit, J. (2022) *Historias de películas: (De) Colonialidad en los imaginarios históricos cinematográficos sobre mundos precolombinos y procesos iniciales de la conquista Europea.* (Tesis de doctorado) Universidad Rodrigo Facio.

Aucardo, Y. (2008) *Fotogramas alteridad y estereotipos, Colombia y los colombianos en el cine de Hollywood, en: Historia, trabajo, sociedad y cultura, ensayos interdisciplinarios,* Vol. I, La carreta, Editores.

Aubron, H, y Burdeau, E. (2013) (Extraterritorial_Cine) Herzog, Werner. Manual de supervivencia entrevista con, *El cuenco de plata.*

Ayala, E. (2016) Lope de Aguirre: rebelión y contraimagen del mundo en Perú, *Revista Latinoamericana.* México.

Barriendos, J. (2011) La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual inter- epistémico. *Nómadas (Col), núm. 35, octubre, 2011, pp. 13-29.* Universidad Central. Bogotá, Colombia

Bautista, J. (2014) *¿Qué significa pensar desde América Latina?* Madrid: Akal.

Bhabha, H. (1994) *El lugar de la cultura.* Editorial Manantial. Buenos Aires.

Brea J. (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal. Madrid.

Brea, J. (2006) *"Estética, historia del arte, estudios visuales"* en Estudios Visuales, núm. 3.

Brea, J. (2010) *Las tres eras de la imagen, imagen- materia, film, e-image.* Ediciones Akal. Madrid.

Brockmann, S. (2010) *A Critical History of German Film,* Camden House. Rochester, New York.

Bueno, A. (2014) *Hispanoamérica en el imaginario gráfico de los europeos.* Título de tesis para optar a un grado de doctorado. Universidad de Granada.

Buganza, J. (2006) La Otredad o Alteridad en el Descubrimiento de América y la Vigencia de la Utopia Lascasiana. *Razón y Palabra, vol. 11, núm. 54, diciembre-enero,* Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Estado de México, México.

Cano, M. (2010) Imágenes del mito, La construcción del personaje histórico en Abel Posse, *Cuadernos de América sin nombre*, No 28.

Carrera, P. (2012) El cine anfibio de Werner Herzog. *Revista de occidente*, Número 379. España.

Centro cultural Clavijero. *Cine de los años 80´s.* https://ccclavijero.mx/publicaciones/cine-aleman-de-los-anos-80s/

Cine club TEA (2008). *Nuevo cine alemán* (1960/198)https://www.cineclubtea.com.ar/publicac.htm

Cristoffanini, P. (2003) La representación de los Otros como estrategias de construcción simbólica. *Revista sociedad y discurso*.

Cronin, P. (2002) *Herzog en Herzog.* Editado por Paul Cronin. Publicado por Faber y Faber Limited.

Corrigan, T. (1986). *The Films of Werner Herzog Between Mirage and History*, New York and London.

Davidson, J. (1999) *Deterritorializing the New German Cinema*. University of Minnesota.

Del Castillo, L. (2005) El encuentro en Cajamarca: Factores que intervienen para entender la alteridad, *Escritura y pensamiento*. Año VIII, Nº 17, PP, 261- 269.

Delgado, E. La Verdad Poética: La Trilogía de Werner Herzog en Latinoamérica. *Revista digital, Otroparamo,* Edición 47. https://www.otroparamo.com/web/articulo.php?ed=47&ar=403#:~:text=Tres%20pel%C3%ADculas%20que%20se%20encuentran,%5B1982%5D%2C%20Cobra%20Verde%20%5B

Documento maestro para la renovación del registro calificado. (2016) Universidad Distrital Francisco José de Caldas. ASAB.

Dolores, M. (2011) Dos visiones de Lope de Aguirre a través del cine europeo: Werner Herzog y Carlos Saura. Trocadero. *Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte.* España.

Dussel, E. (1973) *América Latina: dependencia y liberación.* Buenos Aires.

Dussel, E. (1983) *Historia general de la iglesia en América Latina*. Tomo I: introducción general a la historia de la iglesia en América Latina. CEHILA.

Dussel, E. (1994) *El encubrimiento del Otro,* colección académica, N°.1 Plural editores, Centro de Información para el Desarrollo, CID, La Paz, Bolivia.

Elsaesser, T. (1989). *New German cinema a history.* Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey.

Fatyass, R. (2016). Stuart Hall: representación, ideología y hegemonía. *SOCIALES INVESTIGA. Escritos académicos, de extensión y docencia*, (vol.2) (pp. 144-150)

Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones historia- cine, Film historia, Vol. 1 Núm. 1.

Foucault, M. (1997) *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France* (1975-1976). Clase del 3 de marzo de 1976.

Friedberg, L, Hall, S. (2007) *Drums along the Amazon, The rhythm of the iron system in Werner Herzog Fitzcarraldo. The Cosmopolitan Screen: German Cinema and the Global Imaginary*, 1945 - the present, editado por Stephan K. Schindler y Lutz Koepnick.

Gelado, R y Sangro. P. (2016) Hollywood and the Representation of the Otherness. An Historical Analysis of the Role Played by American. *Cinema is Spotting Enemies to Vilify. index. Comunicación, 6(1), 11-25.* Recuperado de http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/216/190

Gómez, A. (2010) Humboldt y el exotismo. *Revista Geográfica Venezolana, vol. 51*, núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 297-309, Universidad de los Andes. Mérida, Venezuela.

González. C. (2022) Construir conocimiento desde los Estudios Artísticos, algunas propuestas decoloniales. *Revista estudios artísticos.* Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Volumen 8. Colombia.

Goyeneche, E. (2012) Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave* vol.15, no.3.

Grifo, M. (2009) Representaciones Orientales. Un análisis sobre la formación del concepto de estereotipo en el pensamiento de Edward Said y Homi Bhabha. *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia.* Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche.

Guerreira, C. (2022) Tesis de grado, *Lope de Aguirre: Una mirada poscolonial del mito a través de Ramón J. Sender y Werner Herzog.*

Hall, S. (1992) *«The Rest and the West: Discourse and Power»*. London: Polity Press. Traducción Ana Díaz. En (2013). Discurso y poder, Perú.

Hall, S. (2013) *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Corporación Editora Nacional - UASB-E. https://bd.usergioarboleda.edu.co:2512/es/lc/bibliotecausa/titulos/80227

Hall, S. (2017) *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*, Traducción: Elena Fernández-Renau Chozas, Traficantes de Sueños, Madrid.

Hernández, M. (2006) *La configuración del ver, del ojo de la época al régimen escópico*. Primer capítulo del libro. El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la modernidad, Alcobendas, Colección de Arte Público.

Instituto Goethe. (2013) La configuración del miedo en la modernidad a través del cine de Fassbinder, tomado de https://cinecolegiales.wordpress.com/2013/08/03/rainer-werner-fassbinder/

Jiménez, N. (2017) Los Estudios Visuales 'en español'. Un estado de la cuestión. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*. Universidad Autónoma del Estado de México. En: https://www.redalyc.org/journal/5315/531562402002/html/

Kinski, K. (1976) *All I Need Is Love,* Random House.

Kracauer, S. (1947) *De Caligari a Hitler, Historia psicológica del cine alemán*, Editor digital: Titivillus.

León, C. (2015) Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales. *Revista, AKADEMOS*. Volumen 1.

León, C. (2003) *Representación de lo negro desde lo negro: prácticas de significación para la construcción de una memoria visual.* (Tesis maestría) Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

León, J. (2015) La Biblia y la evangelización del Nuevo Mundo durante el siglo XVI. *VERITAS, No 32*. 195-227

López, C. (2010) *Lo exótico en el cine sobre la conquista de América*, Anagramas, Volumen. Medellín, Colombia.

López, C. (2013) *Exotización o neo-exotismo en el Gran Caribe Hispánico. Indicios de un proceso hegemónico cultural desde el cine de ficción.* En *contemporáneo.*https://journals.openedition.org/cinelatino/331

Lucero, M. (2017) "Los estudios visuales en perspectiva latinoamericana". Entrevista a María Elena Lucero. *En Octante, núm. 2,* pp. 77-84. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu. ar/ojs/index.php/octante/article/view/403

Rogers, H. (2016) Fitzcarraldo's Search for Aguirre: Music and Text in the Amazonian Films of Werner Herzog, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 129, No. 1.

Marcus, R. (1968) El mito literario de Lope de Aguirre en España y en Hispanoamérica. *Centro Virtual Cervantes*.

Marquina, O. (2016) *La cultura visual desde el campo social de la mirada*. Revista Conexxion. Núm. 5. Universidad católica del Perú.

Martín, C. (2010) La conquista del "Otro" en los filmes Aguirre y la ira de dios y Fitzcarraldo de W. Herzog. *Revista resistencia,* Ecuador.

Margalef, A. (2012) «El Dorado, recreación cinematográfica de un mito». *Filmhistoria online, Núm. 1*, p. 1-30, https://raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/view/255472.

Mato, D. (2003) *Estudios Culturales Latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina. Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder*, Catherine Walsh. Editora.

Mignolo, W. (2003) Los estudios culturales: geopolítica del conocimiento y exigencias/necesidades institucionales. *Revista Iberoamericana;* Vol. LXIX, Núm. 203, Abril-Junio 2003.

Moura, J. (2016) *A marriage of inconvenience: Kinski, Herzog and the reenactment of German history*. En Klaus Kinski. Beast of cinema.

Mora, L. (2012) La conquista interminable reflexiones poscoloniales sobre la alteridad. *Revista Estudios*. N. 25.

Moreno, A. (2017) Visualidad y técnica: Consideraciones sobre audiovisual amateur, dispositivos y vida cotidiana. *En el ornitorrinco tachado,* No. 6. México.

Navas, B. (2015) *El paisaje como elemento dramático en la obra de Werner Herzog.* (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid.

Neira. H. (2007) El individuo inquietante en la película, Aguirre y la cólera de dios, de Werner Herzog. *FILOSOFÍA, Volumen 63.*

Olvera, Z. (2020) El esquema naturalista de la experiencia. Visiones de la naturaleza como "lo otro" en el cine de Werner Herzog. *Revista Eikasia. N 93*.

Pastor. B. (1983) *Discurso narrativo de la conquista: mitificación y emergencia*. Ediciones del Norte.

Pastor, B y Callau, S. (2011) *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones,* Madrid, Castalia.

Paya, T. (2022) Representaciones de la alteridad en América durante la conquista en Aguirre, la ira de dios (1972) *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* - Series Especiales. Vol. 10, N.º 1, Año 2022, pp. 309-320. https://doi.org/10.5281/zenodo.7693976

Pérez, E. (2020) España como problema historiográfico y totalidad de ámbito de poder: la aventura de Lope de Aguirre en la literatura o el tránsito de la España literaria a la España

política y jurídica. *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, ISSN 1131-5571, Nº 24, 2020, págs. 149-162

Quemaidelos, C. (2010) Aguirre, la Cólera de Dios, Werner Herzog y el Nihilismo. *Revista del CES Felipe III.* Universidad Complutense de Madrid.

Rugg, L. (2000) Kinski/Herzog y Ullmann/Bergman: el autor y el actor en el cine autobiográfico. *COMUNICACION Y SOCIEDAD Vol. XIV Núm.* 2 2001, 93-114.

Ruiz, R. (2021) *Descubridores, conquistadores e indígenas en América en el cine. Vicios y virtudes de la plasmación fílmica.* (Tesis doctoral) Universidad de Granada.

Sabine, F. (2005) Guamán Poma de Ayala como traductor indígena de textos culturales: La Nueva Crónica y Buen Gobierno (c. 1615) *Fronteras de la Historia, núm.* 10, 2005, pp. 83-107.

Sanchez, J. (2009) El lenguaje y el discurso literario al servicio de la condena histórica. *Revista enunciación / vol. 14, núm. 1*, pp. 51-59.

Schlickers, S. (2015) *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine.* Editorial. Peter Lang.

Segalen, V. (1989) *Ensayo sobre el exotismo.* Una crítica de lo diverso. Fondo de Cultura Económica. México.

Sepúlveda, J. (1986) *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios.* (ed. Bilingüe latín-español), Fondo de Cultura Económica, México.

Shohat, E y Stam, R. (1994) *Despensando el eurocentrismo. Multiculturalismo y los media.* London, Routledge.

Shohat, E y Stam, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación.* Editorial Paidós, Barcelona.

Stam, R. (2000) *Teoría del cine*. Editorial Paidos, Barcelona.

Stam, R. (2006) *Taboo Memories, Diasporic Voices*, Duke University Press.

Staszac, J. (2008) *Qu´et-ce que l´exotisme. Le Globe*. T 148: 7-30 Département de Géographiesité de Genève. Suiza.

Stoehrel, V. (2003) *Cine sobre gente, gente sobre cine. Entre el documental televisivo y el académico.* Halmstad University, Suecia, y de The Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Educatiion (STINT)

Suárez, L. (2019) Hacia una enseñanza del locus de enunciación latinoamericano: un acercamiento a partir de los postulados de Juan José Bautista Segales. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 40(121), 145-160. DOI: https:// doi.org/10.15332/25005375.5475

Szurmuk, M. y Mckee, R. (2009) *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos.* Siglo XXI Editores. México.

Taboada, A y León, J. (2012) *Cineastas y Escritores Europeos en Latinoamérica: Un Estudio del Contexto de Producción.* Doctoral dissertation, Harvard University.

Todorov, T. (1991) *Nosotros y los otros*. Editorial siglo veintiuno editores. España.

Todorov, T. (2003). *La Conquista de América. El problema del otro.* (Trad. Flora Botton), Siglo XXI Editores, México.