

CRÓNICA, NOVELA Y TRANSPOSICIÓN FÍLMICA¹: LA FIGURA DE LOPE DE AGUIRRE EN ABEL POSSE Y WERNER HERZOG

Nina Bruni

The University of the West Indies
Trinidad & Tobago

Como la figura tan controvertida y singular del conquistador español Lope de Aguirre ha inspirado muchas obras literarias² e incluso cinematográficas, fue interesante comparar la recreación de la historia de la novela de Abel Posse, *Daimón* (1978), y la no menos peculiar película de Werner Herzog, *Aguirre, der Zorn Gottes* (1971-72) para explorar, en lo posible, aquello que un lector y espectador pueden interpretar sin la pretensión de descubrir la intencionalidad de los artistas, a partir de una figura como la del terrible Lope de quien prevaleció lo que él mismo consideraba su bienaventuranza:

...en que le tuvieran más por animoso que por cristiano, porque había dicho muchas veces que cuando no pudiese pasar al Perú y destruirle y matar todos los que en él estuvieren, que a lo menos la fama de las cosas y crueldades que hubiese hecho quedaría en la memoria de los hombres para siempre...

Sin duda los novelistas que han dado una nueva vida al género histórico, con la consecuente transformación de la técnica narrativa y del desarrollo de nuevas teorías sobre la escritura de la historia, produjeron obras que al nacer del conocimiento y de la imaginación, poseen un carácter de búsquedas textuales que crea y recrea la historia poética de Hispanoamérica.

Todos sabemos que la imaginación contribuye con este proceso de autocrítica y re-descubrimiento llamado nueva novela histórica que al mismo tiempo configura una nueva y especial identidad hispanoamericana:

El 12 de octubre de 1492 fue descubierta Europa y los europeos por los animales y hombres de los reinos selváticos. Desde entonces fueron de desilusión en pena ante el paso de estos seres blanquiñosos, más fuertes por astucia que por don. Se los veía como una angustiada pero peligrosa congregación de expulsados del Paraíso, de la Unidad primordial de la que ningún hombre o animal tiene por qué alejarse. Los desembarcados eran ladrones, ambiciosos, mezquinos. Organizaban sus delirantes visiones del tiempo bajo el nombre Historia (una especie de metafísica pista de carreras).³

Si se vuelve a la idea de que el lector y el espectador pueden reescribir sobre un texto, sería interesante recorrer dos aspectos: el proceso de reinterpretación que Posse y Herzog realizan sobre las crónicas históricas e incluso, en el caso del cineasta, sobre las novelas en las que se inspiró; como segundo aspecto podría considerarse nuestra lectura de la novela y de la película que induce a investigar no sólo sobre Aguirre sino sobre los mismos artistas.

La reinterpretación necesita de la lectura de una de las crónicas más completas, seleccionada entre el significativo número de las coetáneas que se conservan de la expedición de Pedro de Ursúa: tal es la de Francisco Vázquez, *El Dorado*⁴. *Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*.

Sin abundar en el análisis de la crónica en sí -sólo se harán referencias con respecto a la novela o al film- podría agregarse que ninguno de los Marañones⁵, que escribieron sus *Verdaderas relaciones*, pensando cada uno que la propia era la mejor, podía imaginar los seguidores que tendrían hasta hoy. Cabe una observación al respecto⁶:

Los autores de las relaciones primeras de sus hechos [se refiere a los de Aguirre] son acaso menos gesticulantes que quienes los contaron después, aunque se hallaban bajo el influjo del terror personal, directo, que Lope inspiraba.

Por lo tanto, el carácter épico que tomó la historiografía posterior a los hechos, convirtió a Lope de Aguirre en un personaje de leyenda, singular y extraordinario, reforzado por el desconocimiento de la realidad americana a principios del siglo XVI en que se mueven Ursúa, Aguirre, Guzmán y los Marañones. Es curioso que, a pesar de las profundas investigaciones sobre la época de la conquista aparecidas mediando el siglo XX, el aspecto legendario del tirano fue atractivo para algunos artistas.

DAIMÓN DE ABEL POSSE, «ESE RETRATO FANTÁSTICO ES REAL». ⁷

Casi podemos asegurar que Posse tuvo por subtexto básico la crónica de la rebelión de Lope de Aguirre y, quizás, las novelas donde la narración sigue más de cerca las fuentes históricas⁸.

Una vez vencida la primera dificultad concreta de *Daimón* donde uno «entra en una selva espesa» que le cuesta desenredar, se encuentra con el gran tema directamente relacionado con la historia americana: la adhesión irracional a modelos caducos. La visión demoníaca presentada por el cronista Francisco Vázquez contrasta con el propio discurso reaccionario de Aguirre:

Señores míos ... para que la guerra llevase mejor fundamento y más autoridad, convenía que hicieren y tuvieren por su príncipe a D. Fernando de Guzmán, y para coronarle por Rey desde entonces en llegando al Perú, para esto era menester que se desnaturalizasen de los reinos de España y negasen el vasallaje que debían al Rey D. Felipe,...

Su rebelión sólo puede ser tomada como una actitud retrógrada hacia un pasado que reivindica los valores guerreros medievales «...así vemos que la cumbre de nuestra nobleza y virtud la alcanzaron nuestros mayores con la espada en la mano.» De este modo Aguirre está situado conflictivamente en el momento de transición de su mundo medieval hacia el barroco, donde vive trágicamente la crisis de los valores heroico caballerescos de su propio mundo.

Por lo tanto, dicha adhesión irracional a modelos caducos es tomada por Posse y reelaborada en el Lope peregrino de la historia de América: esa figura del pasado atraviesa los siglos americanos como personaje alegórico, espectador de realidades cambiantes que le son incomprensi-

bles, en cuyo comentario irónico y aparentemente desencajado, revisa críticamente el pasado; a pesar de ser un testigo fantasma de la historia, su lenguaje irreverente contiene un valor desmitificador:

Si bien no entendía la letra exacta, con los siglos, Aguirre había aprendido a comprender el sentido general de los signos. Se lo podía definir como un semianalfabeto. Había una colaboración desde Buenos Aires de Mariano Moreno, «Independencia y Legalidad»... Hizo una consideración escéptica acerca del periodismo: «Sólo para leer y tirar, ¡qué derroche! Mañana, cuando llegue el próximo número, éste estará hediendo tanto como una merluza pasada, ¡a tirarlo! Se volverán locos, nadie puede estar recibiendo tantas noticia de golpe...» [142-3]

Esta última oración del Lope de Aguirre de Posse, coincidentemente —o no tanto si siguiéramos los pensamientos básicos sobre la cultura, la comunicación humana, el destino del hombre de ambos artistas— se expresa en algunas de las últimas declaraciones de Herzog en Buenos Aires a raíz del porqué de la soledad de la gente que crece a pasos agigantados:

A causa del explosivo desarrollo de los medios de comunicación. Suena paradójico, pero eso nos hace más solitarios. La naturaleza de todos estos instrumentos transforma los encuentros humanos en soledad... El encuentro ya no tiene profundidad. Las cosas importantes no se hacen por medio de un teléfono celular.

La historia de Aguirre y de América se despliega en capítulos cuyo título y significado derivan de las cartas del Tarot⁹. Por ende, y sin analizar cada capítulo, la comprensión de la historia pertenece a la tradición herética y cabalística que enseñan a ver a través de una mirada que en nuestra cultura se encuentra tremendamente atrofiada: se trata de una visión de fenómenos primordiales y de analogías esenciales. Podría pensarse entonces que la historia debería tener el mismo afán que las veintidós cartas de ultratumba: averiguar el significado de la antigua palabra sabiduría. Aunque la profundización del tema requiere un capítulo aparte, considero oportuno desviar nuestra interpretación del uso mágico y adivinatorio, y orientarla más a la importancia de los símbolos quintaesenciales de las cartas, considerados por separado o en relación unos con otros.

La trama y el estilo de la novela se confabulan para que Aguirre retorne a la escena de la conquista ya en pleno proceso de americanización que, progresivamente, lo identifica con el mundo conquistado. Sin embargo, muere antes del intento de retornar a la Historia, «campo para la debida traición», por «un banal accidente de masticación, probablemente fatal»; muere atragantado por un huesito de la suerte de un pato.

Abel Posse utiliza pues la parodia y el anacronismo para producir, como ya se dijo, textos críticos sobre el pasado y, por supuesto, sobre el presente, demostrando absoluta lucidez y conciencia en la reelaboración de un material que se presenta como sustituto del discurso pretenciosamente objetivo de la historia; aquí se discute la tradicional distinción entre discurso histórico y ficcional, y se afirma la función legítima de la imaginación en la representación del pasado porque la invención también participa en la operaciones del historiador.

AGUIRRE, LA IRA DE DIOS, DE WERNER HERZOG,
LA HISTORIA DE UNA OBSESIÓN.¹⁰

El gran cineasta alemán (n. Múnich, 1942) viajó por segunda vez a Buenos Aires el jueves 12 de septiembre de 1997 para inaugurar en el Teatro General San Martín en el centro de la ciudad, una muestra retrospectiva de su obra, organizada junto con la Fundación Cinemateca Argentina y el Instituto Goethe¹¹, en cuyo auditorio brindó una conferencia de prensa durante el mediodía del viernes 13 del mismo mes y año.

Alejado hasta ese momento de Hollywood, de las modas y de las exigencias comerciales, produce sus propias películas, que escapan a cualquier intento clasificatorio: sus obras no responden a ninguna otra exigencia que no sea su necesidad de expresión personal. Un primer acercamiento a Herzog invita a esbozar algunos de los puntos álgidos del Nuevo Cine Alemán (NCA). Un año clave fue 1962, cuando se reúnen los jóvenes directores del cine en Oberhausen —ciudad obrera de la cuenca del Ruhr— en un festival anual de cortometrajes para formular y firmar el *Manifiesto de Oberhausen*, el 28 de febrero, que anunciará la muerte del Heimatfilm¹²: «La desaparición del viejo cine convencional alemán da al nuevo cine la posibilidad de vivir.» A pesar de la creación de una institución del cine (Kuratorium Junger Deutscher Film) y de una ley de subvenciones financieras (Film Förderung Gesetz), otro de los motivos de la

reunión del '62, las deficiencias de dichos apoyos económicos crecían a la par de las censuras por ideología. Por lo tanto, los jóvenes cineastas devinieron en sus propios productores (como lo sigue haciendo Herzog), hecho destacable por lo que impone de veracidad y compromiso a las películas de sus jóvenes directores. No pensemos con esto que existen muchos puntos en común entre ellos: uno de sus valores es reconocer que no hay repeticiones de la realidad sino diferentes interpretaciones por lo cual, en el curso de los años, se empeñan en mostrar sus diferencias. Werner Herzog citó en una ocasión: «No teníamos nada y empezamos en la nada. Todos éramos huérfanos, no teníamos padres de los cuales pudiéramos aprender». ¹³ La praxis de la joven generación encabezada por Fassbinder, Schlöndorff, Peter Handke, Wim Wenders y el mismo Herzog, establecen otra tradición en el NCA que insiste en la primacía de lo visual por encima de lo intelectual, subvirtiendo y redefiniendo a la literatura.

Así, se puede abordar *Aguirre, la ira de Dios*, a partir de los aspectos más sobresalientes que distinguen a Herzog de sus compañeros de generación. Los paisajes predominan como centro mítico, llenos de leyenda, según atestiguan las imágenes de la jungla impenetrable en el caso de la película mencionada «yo invento vida para mis escenarios: la selva del Perú, el desierto del Sahara, el Cerro Torre. Son sitios que mantienen su dignidad, son lugares cada vez más difíciles de encontrar.» Los personajes, figuras «in extremis», son héroes y /o conquistadores como Aguirre, que ha encontrado en Klaus Kinski su mejor interpretación. Sus filmes siguen los mismos avatares que su vida¹⁴, por eso cuando declara «Mis filmes son lo que soy yo» reclama una audiencia cautivada capaz de interpretar su «intento de penetrar en el alma humana»; sus películas son «hechas a pie», «el paisaje es mucho más importante que la historia o los personajes. Impacta, además, la influencia del cine expresionista alemán de los años '20 (lo deforme, las alucinaciones, lo místico) y de los exponentes del «cine de montañas»:

...quise revivir este género que había caído en el olvido. Los filmes de montañismo pertenecen a un género alemán que se convirtió en sinónimo de la ideología nazi y fueron de la mano de esa barbarie. Esta nefasta combinación mató a estas películas. Ahora, que ideológicamente se ha evolucionado, es necesario mirar estos filmes desde otra óptica.

El punto de referencia de *Aguirre, la cólera de Dios* está precisamente en la aventura equinoccial, pero con un referente directo: la verdad histórica. Aunque Herzog haya repetido múltiples veces que ésta no le importaba y que existe una deliberada renuncia a la fidelidad de los hechos porque el film tiene un importante trasfondo metafísico que conduce a una reflexión, él mismo comenta, en relación a su proyecto de filmar la conquista de México (aparentemente truncado), que tiene su «propia visión de la conquista. Está basada en los documentos y crónicas de Sahagún y en los códices florentinos. Son documentos importantes de una magnitud tal como los de la Biblia. Mi visión no puede dejar de ser parcial ... Mi narración será desde el punto de vista de los indios mexicas...» Por lo tanto, si retomamos la idea inicial de que el lector recrea la historia imaginativamente para reformularla con espíritu crítico, podría arriesgarse que, básicamente, Herzog se ha inspirado sobre los mismos textos que Posse. La única evidencia a la que nos obliga durante la película es a la de fray Gaspar de Carvajal¹⁵, voz narradora de la historia, supuesto testimonio de la historia que vemos en el film. El fraile será uno de los protagonistas y la veracidad de la crónica tambalea recién al final cuando Carvajal queda moribundo con Aguirre en la balsa. ¿Por qué eligió la figura de Aguirre y la del dominico?

Aguirre es una historia que llevaba mucho tiempo obsesionándome, desde que hace muchos años leí un libro para niños en que se delataban las vidas de grandes conquistadores. Las diez líneas dedicadas a Lope de Aguirre lograron fascinarme y sabía que algún día haría un film sobre él. Por otra parte no existen más que unos documentos fragmentarios sobre Lope de Aguirre. De cualquier manera yo he mezclado intencionalmente la vida de Aguirre con la de Orellana en mi film. En la película sale Gonzalo Pizarro que ya hacía dos años que había muerto cuando se inició la expedición. Fray Gaspar de Carvajal nunca acompañó a Aguirre, y el texto de la crónica que se oye en el film, no sólo no es auténtico —está escrito por mí— sino que en principio no estaba previsto y decidí incluirlo visionando la película en la moviola porque pensé que ayudaba a crear el ritmo que necesita la película. [marca las fechas y hace los comentarios esenciales]

Si bien la edición de la crónica manejada en esta comunicación es la de Francisco Vázquez —supuestamente desconocida para Herzog— lla-

ma poderosamente la atención el hecho de que, sobre todo en las primeras secuencias del film, aparezcan objetos, descripciones y / o retratos cuyas huellas pueden seguirse en dicha crónica y que Herzog claramente los transforma en *topoi* (con gran infidelidad a los hechos relatados por Vázquez), a través de los cuales condensa la historia de América en el largometraje y nos propone como idea central la descomposición del hombre en su intento de dominación. Seguidamente, sólo enunciaremos estos *topoi*, indicando las páginas más significativas de las respectivas citas, en caso de coincidencias. En primera instancia, surge de la comparación el uso del armamento: se alternan arcabuces y cañones como constante presencia de la violencia. El avasallador paisaje que constituye la introducción de la película, nos muestra su dominio y reafirma la impenetrabilidad del territorio (coincidente en estilo con la entrada a la selva espesa de *Daimón*). Los *travellings* capturan claros signos de la lucha (y la dominación) como la rueda del cañón sobre la espalda de uno de los indios encadenados o el cañón que se estanca en el lodo y posteriormente se oxida. Los estrepitosos estruendos de los mismos cañones que caen al precipicio quiebran el silencio armonioso y dañan la naturaleza resistente al invasor. En este sentido, el río manso o fatalmente arremolinado se impone con majestad, dificultando la tarea del conquistador [51, 59, 61] que insiste en reconstruir los navíos perdidos [57; 64; 84; 88; 93]. Durante el peregrinaje del cruce de los Andes en la misma secuencia, la virgen en manos de otro indio, precede la aparición de la figura del fraile, codicioso y amigo del poder: «Para el bien de nuestro Señor, la Iglesia siempre estuvo del lado de los fuertes», le responde a D^a Inés cuando le pide ayuda para Orsúa condenado a muerte. La presencia de las mujeres en la conquista es otro punto de convergencia en las figuras de D^a Inés, amante de Ursúa, y D^a Flor, la hija quinceañera de Lope. El cronista culpa a Inés de la pérdida de Ursúa; en el film, le advierte del peligro que significa Lope [57]; el Aguirre de Posse se enamorará de doña Inés. Entre los personajes también ambas obras destacan a Pedro de Ursúa como comandante de la expedición junto a su amada [50]. La crónica detalla la muerte del comandante a garrotazos y arcabuzazos por mano de los seguidores de Aguirre. Mientras que en el film, una vez muerto Guzmán, lo internan en la selva para ahorcarlo. El reflejo de las copas de los árboles sobre el río calmo y el posterior paneo de esas mismas copas abovedadas, anuncian su muerte,

pues pareciera la mirada de la propia víctima desde la barca donde lo trasladan, trayendo a nuestra memoria el inevitable recuerdo de Paulino, moribundo en su bote, en «A la deriva» de Horacio Quiroga. En torno al nombramiento de D. Fernando de Guzmán como representante de la Casa Real de España [60-6; 173; 87-8; 94], el retrato de Herzog se asemeja desde un principio al del rey bufón (vestido siempre con camisa violeta) quien cree ser un gran rey y pretende ser servido como tal; la gula lo lleva a la muerte. En la crónica es asesinado por Aguirre. Al inicio del film la sinécdoque es el recurso sintetizador que presenta a los indios: la cámara se enfoca en sus pies descalzos y sus manos encadenadas al tiempo que aparecen esclavos negros [55]. Los animales también imprimen un significado a los hechos: cerdos en el lodo, zumbido de mosquitos [64], silbido de pájaros, ratas que toman la última barca donde Aguirre queda solo sumido en su locura, y monos que saltan sobre las armas y se balancean en la misma barca. La figura del caballo negro que se interna en la selva cobra vital significación como símbolo de muerte y como recuerdo de su inclusión en América hecha por los europeos [57], es decir, como memoria de la conquista.

La película se rodó en Perú porque el escenario natural le imprime fuerza al film: No es que sea fanático del realismo o del naturalismo. Es algo muy diferente... Quisimos retrotraer al público a una manera de hacer cine como en sus comienzos históricos. En esa época los espectadores todavía podían confiar en lo que ven.

Es cineasta alemán quiso conocer con *Aguirre, la ira de dios* la selva virgen y los aborígenes, tal como los imaginaba y así sucedió. También reveló que el guión lo escribió en un autobús luego de tener la película frente a sus ojos; muchas veces el guión es un texto sin diálogo. Si bien sería interesante ver cuáles son los grandes cambios que realiza desde el guión a la película definitiva, no lo considero esencial porque lo fundamental de todas sus películas es cambiar los puntos de vista del espectador, girar los puntos de vista de la historia y representar claras opiniones que nadie se atreve a compartir en imágenes que todos se deleitan en ver.¹⁶

Lo importante está en el trasfondo del film, es decir, en la progresiva locura que va poco a poco interiorizándose dentro de Lope de Aguirre, cegado por el poder; la película finaliza con la más desgarradora de las locuras proferidas al tiempo que persigue monos en la balsa: «Seremos

historia como otras piezas de teatro. Yo la ira de Dios me casaré con mi propia hija [ella ya ha muerto] y con ella crearemos la dinastía más legítima juntos. Sobreviviremos. Soy la ira de Dios, quién sino está conmigo.»

El ritmo pausado de la película revaloriza la excepcional fotografía que se convierte en co-protagonista de los hechos; el lenguaje de la imagen penetrante sella al film con una fuerza contenida y aplastante, de estructura desnuda; los travellings envuelven la escena y, por lo general, siguen en paralelo a los personajes o los persiguen, armonizando con la música o los elocuentes silencios.

Si el fracaso y el desencanto personal y colectivo lleva a una postura crítica desde la cual se cuestionarían los modelos—en este caso los propuestos por la conquista—no es extraño que el discurso desmitificador se manifieste en el arte. Tampoco es casual que tanto Posse como Herzog hayan elegido la figura del tirano Lope de Aguirre para recrear—en el caso de Posse—una clara conciencia hispanoamericana en vistas a un futuro concreto y el cineasta, aunque comparte con espíritu crítico lo que significó la conquista, para presentar en imágenes la tragedia del vivir—temática de su creación—, las que corresponden a «nuestro profundo interior», para encontrar imágenes puras que puedan «profundizar sobre el estado de civilización en el que nos encontramos.»

NOTAS:

¹ Si bien utilizamos el complejo término de «transposición» solo lo hacemos para llamar la atención sobre el proceso de asimilación de los elementos clave de la crónica que Herzog utiliza en su obra. Pero el filme no resulta de una estricta transposición desde la literatura. Mas bien la novela de Posse y la película de Herzog parecen compartir las mismas fuentes y presentan a través de elementos formales pertinentes a cada sistema semiótico su visión del conquistador y de América.

² Entre las obras más significativas: *El camino del Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri; *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962) de Ramón J. Sender; *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* (1979) de Miguel Otero Silva, novela de aparición casi simultánea con *Daimón* de Abel Posse.

³ Abel Posse. *Daimón*. pp. 26-27.

⁴ La leyenda de El Dorado pertenece a la conquista española, según la cual los conquistadores encontrarían una comarca rica en oro y piedras preciosas, basada en la existencia del Cacique Dorado, que se cubría de polvo de oro durante su baños sagrados. Su

fundamento histórico está en el reino muisca, de cultura chibcha (altiplano bogotano). La leyenda perduró hasta el siglo XVIII y fue un gran incentivo para los conquistadores.

⁵ Con el nombre de «marañones» dado por Aguirre se conoce a los miembros de esta expedición, frente al de «Amazonautas» que se les da a quienes participaron en el primer viaje de Descubrimiento del Amazonas mandados por Gonzalo Pizarro y Francisco Orellana.

⁶ Caro Baroja, J., *op.cit.*, 65-6.

⁷ Esta frase corresponde a Octavio Paz, *Tiempo Nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 161.

La literatura expresa a la sociedad; al expresarla, la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa; al inventarla la revela. La sociedad no se reconoce en el retrato que le presenta la literatura; no obstante, ese retrato fantástico es real.

⁸ Cfr. nota 1

⁹ Esta reflexión se fundamenta en la obra anónima sobre el Tarot, *op.cit.*

¹⁰ Ficha técnica: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1971-72), Premio Internacional de Cristal año 1977, Gran Premio de la Crítica en Cannes. En Buenos Aires se estrenó en 1976. Protagonista: Klaus Kinski, acompañado por Cecilia Rivera, Helena del Rojo, Del Negro, Ruy Guerra. Fotografía: Thomas Mauch, Francisco Joaquín y Orlando Macchiavello. Producción y guión: Werner Herzog. Música: Popol Vuh. Montaje: Beate Mainka-Jellinghaus. Jefes de producción: Walter Saxer y Wolf Stipetic. Sonido: Herbert Prasch, sincronizado por Bob Oliver. Efectos especiales: Juvenal Herrera y Miguel Vázquez. Duración: 95 minutos.

¹¹ Estas mismas instituciones ya habían organizado una retrospectiva del 10 al 24 de noviembre de 1992 en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín.

¹² El llamado *Heimatfilm* lo formaban unas películas vacías de contenido, estériles y lineales. Historias de amor con artistas angelicales de rizos rubios, queriendo demostrar una inocencia perdida e inconscientemente anhelada. *Heimat* significa patria, pero en alemán éste es un concepto muy amplio que, igualmente define al hogar o a la tierra natal en el sentido de patria chica.

¹³ Sin embargo los estudiosos de cine encuentran muchas influencias del primer cine alemán: citas, filtraciones estéticas, expresionismo en Wim Wender, Werner Herzog y en Fassbinder.

¹⁴ Si bien las filmaciones con Herzog implican asumir el riesgo de la muerte y por eso se dice que siguen los avatares de su historia personal nada feliz, sin embargo el cineasta se enfurece si le mencionan la palabra «aventura». Declara en 1990 durante el rodaje de *Grito de Piedra*, en Cerro Torre, Argentina:

Filmar conmigo no es una aventura. En mi diccionario la palabra aventura no existe. Sólo los idiotas hablan de aventura. Es un concepto muerto, peor que muerto. Hablar hoy de aventura es un escándalo...Lo nuestro es un trabajo, duro, difícil, pero un trabajo hermoso; y estamos preparados.» Su rechazo a la palabra «aventura» porque es lo que parece, es superficial. El resultado de lo interior es lo que aparece en lo que parece.

- ¹⁵ Fray Gaspar de Carvajal (1504-84). Cronista de Indias. Este dominico participó con Orellana y Pizarro en la exploración del Amazonas (1541-42) [con lo cual Herzog contamina la historia de Aguirre y Ursúa con la de Orellana; cfr. nota 5]
- ¹⁶ Esta postura le costó que *Aguirre...* no fuera aceptado en Alemania: «...la crítica la consideró pésima y sólo empezaron a valorarla cuando fue un éxito en Francia. Los alemanes nunca han amado a sus poetas.»

BIBLIOGRAFÍA:

- Anónimo. *Los arcanos mayores del Tarot*. Barcelona: Herder, 1987.
- Caro Baroja, J. *El señor Inquisidor y otras vidas por oficio*. Madrid: 3ª ed., 1983.
- Posse, Abel. *Daimón*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1ª ed. febrero, 1989.
- Spaemann, Robert. «Presentación» a *Los arcanos mayores del Tarot* (Anónima), Barcelona: Herder, 1987.
- Urs von Baltasar, Hans. «Introducción» a *Los arcanos mayores del Tarot* (Anónima), Barcelona: Herder, 1987.
- Vázquez, Francisco. *El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*. Notas de Javier Ortiz de la Tabla. Madrid: Alianza Editorial, 1ª reimp. en «El Libro de Bolsillo», 1989. 171 p.