Música, mito e historia de El Dorado
¿Carlos Saura *versus* Werner Herzog?

Marianne Bloch-Robin

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE
Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères,
F-59000 Lille, France

El Dorado (1987), película centrada en la figura del hidalgo vasco Lope de Aguirre, forma parte de los siete *biopics* realizados por el director español Carlos Saura a lo largo de su amplia filmografía (1959-2016), pudiendo la película enmarcarse más específicamente entre los retratos de personajes históricos que se alzaron contra un orden establecido: el bandolero José María Hinojosa en *Llanto por un bandido* (1963) se rebela contra el poder absoluto del rey Fernando VII en la España del siglo XIX y San Juan de la Cruz en *La Noche oscura* (1989) se encuentra detenido por los carmelitas calzados en 1576 por haber apoyado la reforma de la orden impulsada por Santa Teresa de Jesús. Este interés por unas figuras rebeldes corresponde sin lugar a duda a una voluntad del director aragonés de recuperación de una memoria confiscada y manipulada durante décadas por el régimen dictatorial franquista que utilizó la historia de España en particular en el cine como fuente de legitimación[1]. Como lo subraya Nancy Berthier, en la obra de Saura: "*El biopic* […] ocupa un lugar estratégico en la reconquista de una memoria colectiva sistemáticamente manipulada a partir de 1939"[2].

[1] En lo que atañe más específicamente a la relación entre España y América, el descubrimiento de América había sido representado de manera unívoca por la cinematografía afín al régimen, en particular por la emblemática *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña en aras de la exaltación del sentimiento nacionalista como proyecto espiritual. Según Carlos F. Heredero, en la película, el afán de riqueza de Colón se veía encauzado por "[…] el limpio objetivo de la reina católica de 'ganar almas para el cielo' y de llevar a las nuevas tierras 'sangre generosa para alumbrar la noble familia de las Españas'." Carlos F. HEREDERO, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española, 1993, p. 175.

[2] Nancy BERTHIER, "*Goya en Burdeos* de Carlos Saura et le Biopic : entre tradition et

Para dirigir *El Dorado*[3], Carlos Saura se apoyó en una extensa investigación previa, interesándose por las fuentes disponibles sobre la expedición de Lope de Aguirre tras haberse sentido fascinado por la novela de Ramón J. Sender *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964). Al preparar el rodaje de la película, el director mostró una gran preocupación por los documentos históricos:

> Después de leer cuanto material cayó en mis manos, desde la novela de Sender hasta los textos de Uslar Pietri, de Abel Posse, y el hermoso texto de Otero Silva, llegué a la conclusión de que lo que a mí me interesaba estaba en las crónicas originales[4].

En la película, el relato del viaje[5], asumido en parte por un narrador intradiegético, Pedrarias de Almesto[6], que formó parte de la expedición y es autor de dos relaciones, narra la búsqueda de la ciudad mítica de El Dorado, emprendida en 1560 por una expedición compuesta por 300 hombres y mujeres. Liderada por el noble navarro Pedro de Ursúa en el río Amazonas, dicha expedición había sido encomendada por la Corona española representada por Andrés Hurtado de Mendoza, virrey del Perú entre 1556 y 1560[7]. Sin embargo, el entorno hostil de la selva y del río así como las luchas de poder, cuando la existencia misma de la tierra buscada se va cuestionando poco a poco, convierten la expedición en una serie de matanzas en las que el mando pasa sucesivamente de Pedro de Ursúa a Fernando de Guzmán y por fin a Lope de Aguirre que se acaba autoproclamando "Príncipe de la libertad". Lope se libera de la autoridad del rey Felipe II, y, al no encontrar el territorio mítico de El Dorado, pretende emprender la conquista de Perú para crear un reino independiente de la Corona

---

renouvellement", *Les langues néo-latines*, 336, décembre 2005, p. 63.

[3] Rodada en Costa Rica, la película dispuso de un presupuesto excepcional para una película española.

[4] Carlos SAURA, *Guión, fotogramas, documentos e historia de mi película* El Dorado, Valencia, Barcelona, Círculo de lectores, 1987, p. 178.

[5] Se trata de la segunda expedición que recorrió todo el Amazonas hasta el Atlántico después de que lo consiguiera Francisco de Orellana en 1542.

[6] Pedrarias de Almesto es autor de dos versiones de los hechos, la primera permaneció inédita hasta 2012, la segunda es una reescritura de la versión de Francisco Vázquez. Véase "El contexto histórico y la jornada" de Álvaro Baraibar *in* Pedrarias de ALMESTO, *Relación de la jornada de Omagua y El Dorado*, ed. de Álvaro BARAIBAR, New York, IDEA, 2012, p. 9-15.

[7] *Ibíd.*, p. 9.

española. Acabará ejecutado por sus hombres tras haber asesinado a su propia hija, Elvira, que también forma parte de la expedición.

Al retratar a Lope de Aguirre, Saura construye un personaje complejo y misterioso que resiste a cualquier interpretación maniquea y cuyas motivaciones permanecen ambiguas entre la rebelión contra la corona española y el ansia de poder que le lleva a la locura. En efecto, si las crónicas históricas de la época de Felipe II lo evocaban como un loco peligroso "traidor, tirano, cruel, asesino, blasfemo, loco, promiscuo"[8] la única explicación posible entonces puesto que el hidalgo se había atrevido a rebelarse contra el Rey de España , en el siglo XX, sin embargo, algunas obras literarias lo retratan por el contrario como precursor de la independencia de América latina[9].

Fig.1. Lope de Aguirre (Omero Antonutti)

Desde el punto de vista de los antecedentes cinematográficos, la celebrada película de Werner Herzog *Aguirre, Der Zorn Gottes* (1972), se interesa más por la locura de una figura libremente interpretada por el director y por el actor que la encarna, Klaus Kinski que por las circunstancias históricas de la expedición[10]. Esta visión personal no correspondía a la concepción de Carlos

[8] C. SAURA, *op. cit.*, p. 181.

[9] Para los antecedentes literarios, véase el análisis de José Manuel CAMACHO DELGADO, "*El Dorado*: un sueño lleno de villanos", *in* Robin LEFERE, ed., *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor Libros, 2011, p. 79-93.

[10] Sébastien Layerle señala: "Herzog recusa cualquier erudición. Los detalles realistas e hispanizantes de la conquista se esbozan apenas. […] Esencialista, su método procede por escorzos y revelaciones" (la traducción es nuestra). Sébastien LAYERLE, "L'oubli de nos métamorphoses. Vulgarisation de l'histoire par l'image cinématographique dans *Aguirre, la colère*

Saura (1987), quien afirmó que la película de Herzog era "[…] históricamente falsa, hecho que no sería grave de no ser porque la historia es tan extraordinaria que destruirla por otra que le es inferior me parece un error[11]"; calificándola también de "[…] hermosa pero llena de inexactitudes y de anacronismos"[12].

La película española se opone pues en muchos aspectos a la del director alemán y en particular, a primera vista, por un enfoque opuesto: cuando Herzog propone una visión mitificada de América latina y de la pérdida de Lope de Aguirre en una demente sed de poder, Saura declara interesarse por una reconstitución de la aventura equinoccial del hidalgo vasco, proponiendo de ella una versión documentada y asentada en una investigación histórica. El uso de la música en las dos obras parece confirmar tal oposición ya que cuando Werner Herzog utiliza una banda sonora mística y contemporánea, *Lacrime di Rei* (1972), compuesta por el grupo musical Popol Vuh, el director español elige una multiplicidad de fuentes preexistentes y arregladas por el compositor Alejandro Massó. Además, estas obras – excepto el fragmento de la ópera de Wagner del que trataremos con detenimiento más adelante – fueron compuestas en la época en que transcurre la historia o en épocas anteriores y su interpretación por instrumentos antiguos pone de manifiesto la voluntad de una evocación fidedigna de la historia a pesar del trabajo importante de reelaboración de las fuentes musicales. Sin embargo, este arreglo, que incorpora las composiciones en un *continuum* sonoro evocador de la omnipresencia abrumadora de la selva amazónica, y el uso repetido de un fragmento de la ópera de Wagner *Tristan und Isolde* contribuyen a conferir a la película una dimensión que la acerca a la concepción mítica de Werner Herzog.

---

de Dieu (1972) et *El Dorado* (1987)", *1895 Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 37, 2002, consultado el 12 de mayo de 2018, https://journals.openedition.org/1895/227#ftn13.

[11] Ángel Luis INURRIA, "Carlos Saura: Cada película hay que hacerla con el dinero que necesita", *El País*, 18/04/1988, consultado el 10 de mayo de 2018, http://elpais.com/diario/1988/04/18/cultura/577317611_850215.html

[12] C. SAURA, *op. cit.*, p. 174.

La partitura: *El Dorado* versus *Aguirre der Zorn Gottes*

Desde el punto de vista musical, la película de Saura parece pues oponerse radicalmente a la de Werner Herzog. La partitura compuesta para la obra del director alemán presenta la homogeneidad, en su modalidad extradiegética, de una composición original del grupo Popol Vuh[13], interpretada principalmente por un sintetizador y por un Mellotrón, un instrumento de música con un teclado que permite "tocar" muestras de sonidos grabadas previamente en varias cintas. En el caso de *Aguirre*, las muestras son voces humanas, que, al ser tocadas en el Mellotrón, forman un coro y adquieren una dimensión híbrida que introduce un desfase inquietante al permitir percibir la música en un espacio indeterminado, entre humanidad de las voces grabadas e inhumanidad de su interpretación mecánica.

Estas características otorgan a la banda musical una unidad y un carácter místico, basado en obsesivas repeticiones, en una representación musical de la locura del personaje y de su aventura mítica que contribuye a desvincular la película de cualquier referente histórico preciso. Las voces mecanizadas del Mellotrón participan plenamente en este proceso de mitificación al desrealizar el relato fílmico. Estas voces deshumanizadas pueden interpretarse como el reflejo del silencio amenazador e inhumano de la selva amazónica que enloquece a los españoles de la expedición según el análisis de Holly Rogers[14].

[13] Popol Vuh, creado en Múnich en 1969 por el pianista Florian Fricke, es un grupo de música vanguardista cuyo nombre deriva del libro de mitología maya *El Popol Vuh*. Compuso la partitura de numerosas películas de Werner Herzog. La banda musical de *Aguirre* evoca la muy famosa partitura compuesta por Vangelis (Evangelos Odysseas Papathanassiou) para *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

[14] Véase el análisis de la música de la película realizado por Holly ROGERS, "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, 2004, p. 77-99. Según la investigadora, esta composición, asociada con unas representaciones de la selva inspiradas por la obra del pintor romántico Caspar David Friedrich, refuerza el carácter circular de la expedición y prolonga auditivamente la inmensidad de selva amazónica así como su silencio enloquecedor.

En cambio, para *El Dorado*, Saura confió la dirección musical al compositor Alejandro Massó[15] cuya labor consistió principalmente en la adaptación de diferentes partituras de repertorio insertándolas en un tejido sonoro, un *continuum*, que mezcla ruido y música sin que resulte siempre posible diferenciar la naturaleza de la fuente. Estas piezas se responden las unas a las otras y sus diversas modalidades intradiegética y extradiegética van conformando una banda sonora que contribuye poderosamente a la narración fílmica en la creación de una obra que se podría calificar de "arte total", donde la música se combina con la imagen en unas funciones próximas a las obras operísticas.

La banda sonora es muy rica y, como acabamos de mencionarlo, es a veces difícil distinguir la música (identificable interviene en un 50% de la película) de los ruidos ya que numerosos sonidos de la selva amazónica son estilizados por instrumentos musicales (flautas, zumbidos o pitidos electrónicos) que contribuyen a personificar la selva y el río Amazonas, convirtiendo el entorno de la naturaleza en un ente misterioso, inquietante y omnipresente.

Se puede recalcar la utilización de varias obras del siglo XVI: la obra polifónica *Mille Regrets*, compuesta por Josquin des Prés en una adaptación instrumental para la vihuela de Luis de Narváez (1533) interviene cuatro veces en una modalidad extradiegética, acompañando el desmoronamiento de la historia de amor entre Inés de Atienza y Pedro Ursúa. La música vocal que interviene sólo en modalidad intradiegética respeta también la verosimilitud histórica: la canción anónima *Tres morillas me enamoran en Jaén*[16], *Duélete de mí, señora* (Miguel de Fuenllana y Juan Vásquez, 1554) y *Paseábase el rey moro* (Luis de Narváez, 1538).

Desde el inicio de la película, una de las principales funciones de la partitura es la de anunciar el funesto desenlace de la expedición, otorgando al relato fílmico una dimensión trágica, al cumplir la música el papel de comentario

[15] Esta colaboración abre una nueva etapa en la filmografía, ya que desde 1973 las composiciones originales habían desaparecido de la obra de Saura que prefería elegir personalmente composiciones preexistentes en unas grabaciones ya realizadas e incorporarlas en la película.
[16] Para un análisis detallado de la función narrativa de esta canción, véase Marianne BLOCH-ROBIN, *Carlos Saura, Paroles et musique au cinéma*, Lille, Presses du Septentrion, 2018, p. 172-174.

asignado al coro griego. Si todas las piezas musicales elegidas por Saura y arregladas por Alejandro Massó participan en la construcción de esta dimensión trágica, nos detendremos aquí en dos obras en particular que guían al espectador en la película y se responden, asumiendo funciones complementarias respecto al conjunto del texto fílmico: en primer lugar, la *Recercada* (1553) del compositor español Diego Ortiz, asociada con la desagregación del lejano poder de Felipe II, y, en segundo lugar, las extensas citas del preludio del tercer acto de *Tristan und Isolde* (1865) de Richard Wagner, omnipresente en la obra como *leitmotiv* en un uso que corresponde a la idiosincrasia wagneriana, siendo el compositor alemán el propio creador de dicho dispositivo dramático en sus óperas.

La primera obra corresponde a la época en la que transcurre el relato así como al objetivo de ambientación histórica fidedigna (hasta en la elección para la grabación de instrumentos musicales de la época). En cambio, la segunda es la única pieza musical citada cuya fecha de composición no es anterior o contemporánea a la época de la diégesis fílmica, y si bien no se puede calificar su intervención de anacronismo, ya que sólo interviene en modalidad extradiegética, veremos en qué medida contribuye, por sus características, a introducir una dimensión mítica en la película.

El desmoronamiento del poder real: *La Recercada*

La Recercada compuesta por Diego Ortiz en 1553 sobre el madrigal *O felici occhi miei* del flamenco Jacques Arcadelt está interpretada en la película por una viola de gamba y un clavicímbalo. En un primer momento, acompaña los títulos de crédito iniciales que presentan fragmentos sucesivos de uno de los famosos retratos del rey de España, Felipe II, por Antonio Moro, *Felipe II en el día de San Quintín*[17], pintado para celebrar la victoria del ejército español frente a las tropas francesas en San Quintín (1557) y en el que el monarca aparece triunfador, desafiante, destacándose la figura sobre un fondo oscuro.

[17] Antonio MORO (Anthonis MOOR), *Felipe II en el día de San Quintín*, 1560, óleo sobre lienzo, 218x121 cm, Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.

En el retrato, el rey reviste una ostentosa armadura brillante y lleva todos los atributos reales que aparecen en la pantalla por partes mientras van desfilando los títulos de crédito: el rostro, los detalles de la armadura y del collar del Toisón de oro que, al remitir a la expedición de Jasón y de los Argonautas, ya evoca el carácter mítico del objetivo del viaje , las escarapelas rojas que representan a España, la bengala, la empuñadura de la espada, las calzas y de nuevo el rostro[18]. Estos fragmentos, que destacan los atributos del poder real disgregándolos, asociados con la *Recercada* anuncian el desmoronamiento de la autoridad del monarca a lo largo de la expedición[19].

Fig.2. Títulos de crédito: el retrato de Felipe II por Antonio Moro

El poder y sus atributos enloquecen a los exploradores y el afán de su posesión les llevará a asesinarse unos a otros. La *Recercada* que acompaña estas imágenes remite al siglo XVI con su estilo renacentista reforzado por la utilización de instrumentos de época y corresponde pues al deseo sauriano de evocación fidedigna de la época, pero cabe recalcar que se trata también de una forma musical basada en una escritura imitativa. La melodía, tocada primero en el clavicímbalo, se repite algunos compases después interpretada en una viola de gamba, siendo la repetición del patrón musical el principio que rige toda la obra. Este procedimiento da la sensación, por una parte, de que los instrumentos

[18] Véase para más informaciones sobre el retrato: Almudena PÉREZ DE TUDELA, "Antonio Moro. Retrato de Felipe II en la jornada de San Quintín, 1560", *in* Miguel FALOMIR, ed., *El Retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 396-397.

[19] El íncipit de la película evoca los créditos de otra obra del director aragonés: *Peppermint frappé* (1967) en los que aparecían fragmentos de fotos de modelos, recortadas en revistas de moda, que remitían a la obsesión del personaje por las mujeres-objetos.

intentan alcanzarse sin nunca conseguirlo, reflejando así de antemano la búsqueda indefinidamente prolongada de *El Dorado*[20], una meta esquiva e inalcanzable por las embarcaciones en el Amazonas. Por otra parte, esta obra interviene también en dos momentos clave de la narración: primero en la coronación de Fernando de Guzmán que lleva la armadura y el bastón de mando, con una actitud y un atuendo calcados del retrato de Felipe II cuyo poder está usurpando (TC: 1h 36mn 19s)[21]. La escritura imitativa de la *Recercada* ilustra entonces literalmente el relato, cuando Guzmán, copiando el poder imperial, distribuye riquezas virtuales a los nobles que forman su corte. En cambio, en el momento en que el hidalgo Aguirre arrebata el poder declarándose a sí mismo "Príncipe de tierra firme, del Perú y del Chile" (TC: 2h 04mn 04s), parece incómodo en la armadura usurpada y acaba soltando el bastón de mando.

Fig.3. Fernando de Guzmán imita el poder de Felipe II

Fig.4. Aguirre se siente incómodo en la armadura usurpada

[20] Señalemos que la palabra "Recercada" deriva de "recercar" del italiano *ricercare*. Según Jordi Savall, "el término 'Recercada' designa, en la obra de Diego Ortiz, más bien la intención compositiva recercar, es decir, buscar de nuevo que no la forma adoptada al realizar dicha intención". Libreto del CD Diego Ortiz, *Recercadas del Tratado de Glosas,* Jordi Savall Genoveva Gálvez, Hispavox, 1970.

[21] Los *time codes* de la película corresponden a la edición DVD de Lolafilms, 2005.

La *Recercada* que acompañaba las primeras imágenes desaparece progresivamente cuando Aguirre proclama la igualdad para todos y la independencia de América: ya no se trata de imitar el poder de la corona española sino de liberarse de él. La obra de Diego Ortiz, asociada desde los títulos de crédito a esta imagen del poder, deja entonces paso a los vivas por la libertad.

Además de la escritura imitativa, la estructura de la *Recercada* remite a una organización musical renacentista basada en el contrapunto, un estilo que Carlos Saura califica de "[…] música sin aderezos en la que parece que no sobra ni falta nada, una música austera y ascética, que quizás conforma el carácter 'español'"[22] y que se opone rotundamente a la segunda obra a la que vamos a interesarnos más particularmente en este artículo.

La fuerza del mito: el preludio del tercer acto de *Tristan und Isolde*

A nuestro juicio, esta cita de la celebérrima ópera de Richard Wagner[23] contribuye a convertir la película en una tragedia con dimensión mítica ya que, a modo de coro como en las óperas de Wagner y mediante la asociación de *leitmotive* con la narración , anuncia el destino fatal ineludible de la expedición desde el mismo inicio de la obra, siendo luego asociada con las muertes violentas así como con la locura y el ansia de poder irrefrenable de Lope de Aguirre.

Este fragmento interviene como *leitmotiv* trece veces a lo largo de la película, en unas recurrencias obsesivas. El preludio del tercer acto de la ópera de Wagner se compone de dos motivos musicales que traducen, en el drama original, los sentimientos de Tristán, herido de muerte, mientras está esperando a Isolda sin estar seguro de que su amante llegue a tiempo antes de su fallecimiento. Afligido y desalentado, oscila entre esperanza y desesperación y la tonalidad de fa menor participa en expresar su padecimiento físico y moral. En la

[22] C. SAURA, *op .cit.*, p. 208.
[23] Creado en Múnich en 1865.

película, se cita principalmente el primer motivo llamado "Soledad de Tristán" al que, en ocasiones, se añade el segundo que fue calificado por los exegetas de la ópera de "Padecimiento". Es preciso señalar que se trata de la primera utilización por parte de Carlos Saura de un tema de Wagner en una de sus obras a pesar de que fuera el compositor alemán quien creó el sistema de los *leitmotive*[24] tan explotado después en el cine siendo también plagiadas sus composiciones en numerosas bandas originales. Además, en su obra cinematográfica, Saura no había utilizado ningún *leitmotiv* desde el tema obsesivo de su tercer largometraje *La Caza*[25] (1965) al rechazar, a partir de entonces y durante tres décadas, el uso clásico de la música en el cine[26]. Se trata de un *leitmotiv*, muy cercano sin embargo a la noción de tema constante asociado[27] ya que Alejandro Massó sólo modificó muy levemente el tema original, alargándolo o acortándolo, en particular para adaptarlo al tejido visual. Los dos motivos siguen la forma musical "bar", en tres partes AAB. El motivo de "La Soledad"[28] empieza pues con una repetición de cuatro notas del sol grave al si bemol (A) en las que Albert Lavignac ve reflejado "un sentimiento de desesperanza causado por la fatalidad" y sigue después con una subida de tres octavas (B). La primera parte, *forte* o *fortissimo*, acompañada por uno o varios golpes de timbales, se ve

[24] Según Serge Gut, Wagner prefería utilizar la expresión Grundthema (tema fundamental) pero la palabra *leitmotiv* se impuso muy rápidamente con su significado de "motivo conductor" y si en las primeras óperas del compositor se limitan a un papel de reminiscencia generalmente asociadas a un personaje, "En cambio en *Tristán*, se utilizan con gran maestría. Son dúctiles, maleables, escurridizos, se encadenan con mucha soltura los unos con los otros. Casi siempre, son enunciados por la orquesta, que se convierte en anunciador y comentador de la acción. Este papel es tanto más importante cuanto que, es útil recordarlo, Wagner había precisado que « en las otras obras son los motivos los que sirven la acción », aquí [en *Tristán*] se puede decir que la acción surge de los motivos" (Serge GUT, *Tristan et Isolde*, Paris, Fayard, 2014, p. 53-54. La traducción es nuestra).

[25] Cuya partitura original fue compuesta por Luis de Pablo.

[26] En su obra, Claudia Gorman define las reglas que rigen el clasicismo musical hollywoodiense. La utilización de *leitmotive* en modalidad extradiegética asociados con los sentimientos y los personajes forma parte de este conjunto de normas. Claudia GORBMAN, *Unheard Melodies, Narrative Film Music*, Indiana, Indiana University Press, 1987.

[27] Un tema constante asociado, a diferencia del *leitmotiv* que varía constantemente en su forma, siempre permanece igual.

[28] Albert Lavignac señala la similitud entre las primeras notas del motivo de la soledad con el motivo ya conocido del deseo. Albert LAVIGNAC, *Le Voyage artistique à Bayreuth* (1897), Paris, Librairie Delagrave, 1907, p. 333, consultado el 15 de mayo de 2018, https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Lavignac_-_Le_Voyage_artistique_à_Bayreuth,_éd7.djvu

asociada, en la película, a los acontecimientos dramáticos que marcan el recorrido de los exploradores – excepto la primera aparición que corresponde con la ruptura de uno de los bergantines – y sobre todo a las matanzas de las que subraya con desgarro el carácter trágico. La larga subida, en decrescendo muy progresivo hasta un do sobreagudo a veces casi imperceptible, parece evocar el final incierto de la expedición que se pierde en los meandros infinitos del río Amazonas y la disolución de la cordura de Aguirre en una ansia de poder que le conduce a la locura. Además, esta pérdida se puede interpretar como consecuencia de las matanzas, asociadas en la película con la primera parte del motivo musical, expresando el conjunto el sufrimiento infinito y la pérdida ineludible derivados de la pujanza del deseo amoroso – resemantizado en la película en ansia de poder. Como lo subraya Michel Imberty, las obras del compositor alemán se prestan perfectamente a la evocación de esta huida hacia delante ya que "La música de Wagner, como las del post-romanticismo y del expresionismo, implica una forma construida en el movimiento y el advenimiento, no en la periodicidad, la repetición simétrica y la vuelta"[29].

La primera aparición del tema (TC: 9mn 21s), justo antes de la inauguración de los barcos, parece anunciar, desde el principio de la película contrastando con una atmósfera de alborozo alimentada por la ilusión de la futura riqueza, el infortunado y trágico final del viaje. Se trata de la única intervención del motivo en una intensidad bastante baja; se insinúa insensiblemente sin imponerse a la escucha del espectador. El *leitmotiv* parece emerger imperceptiblemente del río, introduciendo cierta preocupación en la alegría general, y se detiene antes de la bendición de los barcos por el sacerdote. Justo después, interviene el primer acontecimiento desafortunado: una de la barcazas se quiebra por la mitad y se hunde en el agua del río, ya que la madera está podrida por la humedad, pudiendo interpretarse la podredumbre como metáfora de la futura corrupción de los miembros de la expedición. Cuando se leva por fin el ancla, el *leitmotiv* se

[29] Michel IMBERTY, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979, p. 198 (la traducción es nuestra).

repite dos veces (TC: 15mn 17s) *fortissimo*, acompañado por el redoble de los timbales y por los vivas de la salida. La subida gradual sigue los barcos que se alejan en el Amazonas, presagiando su destino fatal, perdido en el río rodeado por una selva inabarcable. A continuación, el tema musical se asociará con la muerte y con instantes terribles o funestos: fosas comunes rebosantes de cadáveres putrefactos amontonados, ejecuciones violentas de los sucesivos altos mandos, masacres de los caballos y de los miembros de la expedición, sueño premonitorio de la muerte de Elvira por Lope de Aguirre. También se vinculará cada vez más con la figura y la subjetividad del hidalgo a medida de que se impondrá como cabecilla de la expedición. El motivo acabará concluyendo la película con el desarrollo del preludio entero en las últimas palabras del narrador mientras van desfilando los títulos de créditos finales.

Fig.5. Aguirre y su hija Elvira (Inés Sastre)

En algunos momentos, al término de la película en particular, el segundo *leitmotiv* del "Padecimiento" se ve asociado al primero, prolongándolo con la sonoridad misteriosa de los cornos y de los chelos que concluyen, más allá de una profunda tristeza ineludiblemente vinculada con el destino del ser humano, en una conclusión más reposada. Esta conclusión desgarradora en su aceptación aparente del desenlace fatalmente trágico del destino humano parece hacerse eco de la frase de Albert Lavignac, refiriéndose a la muerte de Tristán: "El conjunto de este Preludio, de una profunda melancolía, predispone maravillosamente el espíritu al desenlace del drama"[30] (es decir la muerte). Este

[30] Albert LAVIGNAC, *Le Voyage artistique à Bayreuth* (1897), *op. cit*, p. 334.

final introduce pues otra dimensión de la música, asociada con un largo travelling desde el barco que aparece tras un fundido encadenado desde un primer plano de Aguirre abrazando a su hija. En este dilatado plano, la naturaleza apacible parece haber recobrado sus derechos. Sólo aparece, en plano general, un río Amazonas vacío de cualquier presencia humana, un eco de la "melodía infinita" wagneriana[31], en el que interviene la voz en off del narrador intradiegético. Esta voz, que recalca la violencia de la represión contra el hidalgo, se prolonga en los títulos de crédito creando una distancia respecto a la diégesis y al periodo histórico. Introduce pues una reflexión de la enunciación fílmica desde la época de realización de la película. Esta reflexión, asociada con el agua turbia del río y con el último plano del padre y de su hija abrazados, le otorga también a la obra un carácter universal. Más allá del acontecimiento histórico, pone de realce una reflexión musical sobre la libertad y la finitud del ser humano reanudando con la temática wagneriana del amor y de la muerte a través de la pareja padre/hija que también remite a la relación entre España y América latina.

En efecto, el padre español ya ha matado a su hija mestiza a quien sin embargo imagina aún viva: es la proyección de su mente enferma la que aparece en la pantalla. Aguirre muestra un amor equívoco y extremo por el fruto de las tierras deseadas y violadas[32] al que mata en un último acto de posesión. Este plano de la pareja que va desvaneciéndose en el agua del río por el fundido puede también leerse como la representación de una terrible España que, tras haber violado las tierras americanas, mata a sus propios hijos, en un arrebato de violencia, para no perderlas.

[31] Este término ha sido utilizado por numerosos exegetas wagnerianos para designar la continuidad de la obra que borra las tradicionales transiciones propias de las óperas.

[32] Pensemos en La Malinche, la mujer indígena violada por Hernán Cortés, siendo los mexicanos los frutos de esta violación. Véase el capítulo 4, "Los hijos de la Malinche", in Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad* (1950), México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 78-116.

Fig.6. Aguirre con su hija Elvira a la que imagina aún viva

Conclusiones

A partir de piezas de repertorio interpretadas y arregladas para la película por el compositor Alejandro Massó, Carlos Saura elaboró una tragedia musical en las que las diferentes obras y motivos se responden para crear un tejido semántico que dialoga con las imágenes en un movimiento dialéctico constante, no sólo con las obras estudiadas en este trabajo sino también con las canciones intradiegéticas. Si los coros de Mellotrón y el sintetizador de la banda musical de Herzog evocan a gritos la locura de los exploradores en el silencio de la selva a partir de voces humanas mecanizadas, la partitura de Alejandro Massó reúne obras del siglo XVI que, junto con el motivo wagneriano obsesivamente citado, no sólo anuncian el carácter ineludible del fracaso de la expedición sino que anticipan también, mediante la obra de Wagner más particularmente, la lejana posibilidad de una futura liberación de América latina de la corona española.

En efecto, si los *leitmotive* utilizados remiten, en la ópera, a la muerte, esta muerte constituye también una liberación que permite la reunión de los amantes. La música romántica se ve entonces doblemente vinculada con las independencias latinoamericanas: por su época de composición que corresponde a las guerras de independencia de los países latinoamericanos como por su relación semántica con el relato fílmico que también apunta a una posible liberación, un renacimiento tras el dolor y la muerte. Se puede establecer en particular un paralelo entre la futura independencia de los pueblos y la innovación armónica de *Tristan und Isolde* que se emancipa del yugo tonal como lo recalca Carl Dahlhaus:

> En la armonía de Tristán ya se dibuja el camino que llevó a la disolución de la tonalidad, a la emancipación de la melodía y del contrapunto, escapando a las asociaciones de acordes predeterminados. Tristán es una de las fuentes principales de la música moderna[33].

La partitura, gracias a la incesante variación cromática de la música wagneriana, participa también en introducir un aspecto mítico en la película que, paradójicamente, se hace eco de la despreocupación histórica de la obra de Herzog, permitiendo que la diégesis renacentista adquiera una dimensión universal.

[33] Carl DAHLHAUS, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, Liège, Pierre Mardaga, 1994, p. 70 (la traducción es nuestra).