

---

# Fantasmas coloniales y representación documental: la visión sobre los miskitos en *La balada del pequeño soldado* (1984) de Werner Herzog y Denis Reichle

Colonial Ghosts and Documentary Representation: The Portrayal of the Miskito People in *La balada del pequeño soldado* (1984) by Werner Herzog and Denis Reichle

LEONEL DELGADO ABURTO

Universidad de Chile  
ldelgado@u.chile.cl

**Resumen:** Este artículo argumenta que el interés del cineasta alemán Werner Herzog por la categoría estética de lo sublime guía su acercamiento al pueblo miskito en su documental de 1984, *La balada del pequeño soldado*. Se cuestiona la figura del caminante que justifica tal acercamiento por su resabio colonial. Se realiza, además, una crítica de las dos líneas argumentales que pueden encontrarse en el documental. Una con una tendencia al primitivismo romántico y otra que intenta una denuncia del uso de niños en la guerra. Se concluye que las dos líneas argumentales representan una perspectiva autorreferente antes que un real interés en el pueblo miskito, y que ambas no logran fundirse de manera satisfactoria en el filme.

**Palabras clave:** Werner Herzog, sublime, colonialismo, miskitos, documental

**Abstract:** This article argues that it is the aesthetic category of the sublime that guides German filmmaker Werner Herzog in his approach to the Miskito people in his 1984 documentary, *La balada del pequeño soldado*. The figure of the walker who justifies such an approach is questioned because of its colonial trace. In addition, a critique of the two lines of argument that can be found in the documentary is made. One with a tendency to romantic primitivism and the other that attempts to denounce the use of children in war. It is concluded that the two plot lines represent a self-referential perspective rather than a real interest in the Miskito people, and that both fail to merge satisfactorily in the film.

**Keywords:** Werner Herzog, Sublime, Colonialism, Miskito People, Documentary Film

**Recibido:** agosto de 2025; **aceptado:** octubre de 2025.

**Cómo citar:** Delgado Aburto, Leonel. "Fantasmas coloniales y representación documental: la visión sobre los miskitos en *La balada del pequeño soldado* (1984) de Werner Herzog y Denis Reichle". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 50.2 (2025): 133-143. Web.

## Condicionantes ideológicos: el viajero y lo sublime

En una entrevista para la revista *Esquire* de junio de 2007, Werner Herzog cuenta que hacía un año que le habían disparado con arma de fuego, pero que esa no era la primera vez que le disparaban. Dice el cineasta: “Una vez, con una unidad élite de insurgentes cruzando de Honduras para Nicaragua, estuvimos bajo fuego en medio del río, lo que fue incómodo porque éramos muy visibles y la jungla escondía a los que disparaban” (Belloni s.p.).<sup>1</sup> Aunque no lo menciona en ese punto de la entrevista, ese cruce de la frontera norte de Nicaragua está ligado sin duda a la filmación del documental *La balada del pequeño soldado* (1984) que Herzog codirigió con Denis Reichle.<sup>2</sup>

En la misma entrevista, Herzog da muestra de sus frecuentes alusiones a lo sublime; algo que, por otra parte, se puede encontrar sin mucho espigar en entrevistas y documentales en los que habla sobre sí mismo y su obra. El mismo Herzog ha defendido la necesidad de o tendencia a lo sublime, por ejemplo, en su conferencia de 1992, “On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth” (“Sobre lo absoluto, lo sublime y la verdad extática”) publicada en 2010 (ver Herzog, “On the Absolute”). Entre otras cosas, Herzog pretende con sus películas elevar al espectador a una “verdad extática”, un estado de sublimidad que lo separa de la realidad común (Herzog, “On the Absolute” 1). Esta elevación se basa, en el caso descrito en su ensayo, en una cita propia que él atribuye intencionalmente a Blaise Pascal. La frase reza: “*The collapse of the stellar universe will occur—like creation—in grandiose splendor*” (Herzog, “On the Absolute” 1, cursiva en el original). Según el cineasta, el falseamiento de la frase prepara al espectador para el efecto de lo sublime propuesto en el filme (ver “On the Absolute” 1).

En la entrevista aludida, la fijación en lo sublime se transparenta en la frase: “There is no small talk in the Sahara” (“No hay *small talk* [conversación casual, L.D.A.] en el Sahara”), es decir, la imposición o presencia de una belleza natural apabullante, en cierto sentido más allá de la razón humana, en este caso el desierto africano, supone una transformación de las medidas de lo cotidiano y de lo común, o un reingreso de lo trascendental vía la naturaleza. Como se sabe, este tipo de búsqueda de lo sublime es una estrategia usual del cine de Herzog, la que se yuxtapone a cierto anti-intelectualismo que le es correspondiente. No otra cosa muestra el cineasta cuando dice: “La Escuela no me ha dado nada. Siempre he visto con sospecha a los profesores” (Belloni s.p.). En medio de este posicionamiento contradictorio, quizá una de las afirmaciones más sugerentes de la entrevista tenga que ver con el contraste que establece Herzog entre turismo y andar:

El turismo es un pecado. Viajar a pie es una virtud. En el momento en que la gente comprende que has venido a pie y estás tratando de participar y comprenderlos, hay un

<sup>1</sup> Esta y las demás citas son mi traducción del original en inglés; L.D.A.

<sup>2</sup> En sus recientes memorias (*Cada uno por su lado*), publicadas en 2024, al comentar el documental, el cineasta ofrece una mirada distanciada de su entusiasmo primitivista original. Quizás no sea un dato menor cierta improvisación en la concepción de la película, y énfasis diferenciados según las reelaboraciones del relato sobre los acontecimientos. En la entrevista con *Esquire* sobresale el énfasis en las situaciones límite y lo sublime, mientras en el de las memorias sobresale la crueldad y torpeza de los jefes militares miskitos, incluyendo una incursión en territorio nicaragüense en un pretendido ataque militar (ver Herzog, *Cada uno por su lado* 218-219).

cambio inmediato de actitud. A pie, nadie te ahuyenta o deja de permitirte utilizar sus recursos. Te cuentan historias que no le han contado a nadie más. (Belloni s.p.)

Si bien retomaré más adelante la figura del caminante en su articulación colonial y etnográfica a propósito de *La balada del pequeño soldado*, basta notar por el momento la interrelación entre la proclamación de lo sublime, el anti-intelectualismo y el caminante como especie de observador participante con autoridad para la apropiación de las historias otras. De hecho, se puede argumentar que esta cercanía entre lo sublime y el caminante posee una marca colonial apenas disimulada. Si se sigue la interpretación de lo sublime en Kant que realiza Spivak (ver 21-48), se advierte la relación de lo sublime con el juicio moral, es decir, que se cuele cierto antropomorfismo previo a esa supuesta presencia de un absoluto natural que en Herzog es un ámbito diverso: desiertos, junglas, tundras, etcétera, pero también geografía humana, por ejemplo, los miskitos. En ese sentido, la relación entre lo sublime y el hombre europeo, y por tanto un expediente colonial, queda, al menos, sugerida.<sup>3</sup>

La reflexión que propongo en este artículo tiene que ver, precisamente, con esa figura del caminante europeo que irrumpe en una cultura *otra*, exógena o exótica, cargado de intenciones sublimes o preparado para experiencias límite (como el estar bajo fuego enemigo cruzando un río). Por supuesto, el documental *La balada del pequeño soldado* alude a una realidad histórica profundamente política, pero en este caso menos que el referente histórico me interesa la subjetividad que autoriza una visión específica. Creo que la verdad retratada en el documental está sin duda atravesada por los pretextos y prejuicios del caminante, sin significar esto que esta sea la única manera de leer la película. Desde esta perspectiva el cruce entre lo colonial y lo sublime se constituye en un trasfondo de mi propuesta. En un análisis del filme, Weinritcher intenta eludir la polarización política que gravitó sobre el documental desde el inicio, cuando Herzog fue acusado de estar al servicio de la CIA por su denuncia de los abusos estatales contra los miskitos y por su falta general de criterio con respecto a la representación de la guerrilla contrarrevolucionaria. Weinritcher llega a la conclusión de que la película “no es antisandinista ni proyanqui sino proindia” (Weinritcher 128). Lo que propongo cuestiona esta identificación pues creo que la película aparece (de)limitada por el modelo de subjetividad que Herzog llama del caminante, el cual, sin duda, tiene confluencias y diferencias con la figura del etnógrafo. Así, menos que un posicionamiento “pro-indio” lo que sobresale en el filme es, más bien, una fantasía primitivista del caminante europeo que se articula con la denuncia sobre los niños miskitos de la “contra” que participan en la guerra.

## Desinencias del archivo colonial

Es conocido que la perspectiva de viajeros y científicos estructura la concepción del espacio y las culturas coloniales en general. Estudios como el de

<sup>3</sup> En el debate filosófico europeo, lo sublime es asociado al momento posmoderno de públicos “ignorantes de las reglas del arte”, según propone Lyotard (Rancière 110). Jacques Rancière realiza una crítica polémica a las posturas de Lyotard. Los posicionamientos del debate parten siempre de los postulados de Kant. Asimismo, Spivak parte de Kant, pero enfatizando un problema colonial subrepticio y fundamental en sus enunciaciones.

Spurr o el de Rodríguez caracterizan esos procesos. Rodríguez estudia la transformación de las concepciones sobre tierras originarias y aparentemente vacías de América, de una *terra nullius* que devienen territorios de viajes excitantes y procesos de industria, comercio, investigación y desarrollo (ver xiv). Particularmente, en Centroamérica se puede establecer continuidades entre conquistadores, viajeros y científicos en sus tareas de definir el espacio y caracterizar las culturas coloniales a lo largo de varios siglos, y en ese sentido estableciendo “otredades peligrosas”, como las llama Alvarenga (60) para referir a la racialización implícita en la mirada del viajero. ¿Se puede considerar que Herzog da continuidad a este expediente colonial, en qué sentido y qué rol jugaría en ese caso la película sobre los niños miskitos?

Como ya se ha visto, Herzog parece operar algunas transformaciones a la figura del visitante de los territorios coloniales, conservando, sin embargo, características básicas. Se puede señalar, en primer lugar, que el caminante de Herzog ha segregado la estética de las funciones prácticas que conllevaban procesos de industria o comercio. Su fijación en lo sublime y en la subjetividad del caminante, refiere a una especie de autonomización de lo estético que se desprende en apariencia de todo sentido productivo.<sup>4</sup> Por supuesto, no se trata en ningún caso de una colocación más allá de la ideología. Al contrario, y como se mostrará más adelante, la ideología del caminante conlleva el desplazamiento del otro, supuesto sujeto de la narrativa filmica.

Por otra parte, es notable el acercamiento del cineasta a espacios coloniales que se unifican en una concepción globalizada. En efecto, espacios o geografías humanas tercermundistas o étnicas o del sur global (África, Oceanía, América Latina) aparecen intercambiabilmente en los filmes ficcionales o documentales de Herzog.<sup>5</sup> Este nuevo viajero no es el que se moviliza para descubrir o explorar, sino el que visita esos espacios para confirmar su otredad, su primitivismo o para experimentar la conmoción de lo sublime con cierto sentido apocalíptico.

Como muestra Lehman, Herzog es, entre otras cosas, un productor de imágenes de indios dentro o en tensión con lo que se ha llamado “Indianthusiasm”, es decir, la pasión alemana por narrativas sobre indígenas, principalmente de Estados Unidos, representada sobre todo por la novelística de Karl May y su representación exotista de habitantes originarios americanos destinados a la desaparición (ver Lehman 372-373). La descontextualización profunda que opera sobre los miskitos en su documental (ver Lehman 376-384) se puede interpretar dentro de estas coordenadas de tensión y continuidad. En efecto, la descontextualización histórica con que se retrata a los miskitos, a la que me referiré más adelante, parece reiterar a la vez el exotismo y el fatalismo de una eventual batalla inútil de los miskitos por sobrevivir a la guerra.

Con respecto, pues, a la identidad del viajero de Herzog con el hombre colonizador o el viajero, se debe agregar que el hombre herzogiano, que viaja a los márgenes del mundo, pertenece a una temporalidad diferente de la de

<sup>4</sup> Según lo propone Bürger: “Hay que insistir en que la autonomía enseña el modo de funcionar del subsistema arte: su (relativa) independencia respecto de las pretensiones de aplicación social” (34).

<sup>5</sup> Ver al respecto la Parte IV del compendio editado por Prager, titulado: “Herzog’s Far-Flung Cinema: Africa, Australia, the Americas, and Beyond” (327-483).

los originales viajeros y exploradores. Se trata, más bien, del hombre europeo de la modernidad postindustrial, asediado por los fantasmas del Apocalipsis y con necesidad de inventar o inventariar nuevos espacios primitivistas. Como se puede ver en el filme sobre los miskitos, estos espacios primitivistas ya no aparecen en estado puro, sino, más bien, entrelazados con el horror; en el caso de *La balada del pequeño soldado* con un designio necropolítico que asedia a los jóvenes combatientes miskitos enrolados en el ejército de la “Contra”. En este caso utilizo el término necropolítica como concepto íntimamente ligado a la soberanía, según lo plantea Mbembe (ver 19-20). “Después de todo –dice Mbembe– la guerra también es un medio de establecer la soberanía, tanto como un modo de ejercer el derecho a dar la muerte” (20). Como se verá más adelante, sobre todo en la inflexión que presta al filme el co-director Reichle, el designio de los niños combatientes es la muerte.

### Reciclaje europeo y necropolítica

El filme presenta, en una suerte de prólogo, a un niño miskito uniformado y armado cantando una canción mexicana que fue popular en los años ochenta (“La de la mochila azul” de Bulmaro Bermúdez cantada por Pedrito Fernández). Este inicio plantea el conflicto principal que abordará el documental, es decir, la presencia de niños armados en el ejército indígena. La preocupación fue transmitida a Herzog por el codirector Reichle cuya experiencia como niño soldado en las últimas etapas de la segunda guerra mundial lo llevó a un periplo largo como reportero de guerra. Según cuenta Herzog, Reichle “un desconocido” lo buscó en algún momento de los años ochenta para proponerle hacer un documental que tendría lugar en algún escenario de guerra (buscaron, por ejemplo, hacerlo sobre Sendero Luminoso) (ver Herzog, *Cada uno por su lado* 210-211). A Reichle se debe, sin duda, la investigación sobre la guerra de los miskitos y el inicio de la producción documental. El rodaje comenzó entre Reichle y Michael Edols, fotógrafo que había trabajado previamente con Herzog. Al romperse la relación con Edols, Reichle llamó a Herzog de urgencia al “campo de entrenamiento militar hondureño” en que se filmó el documental (Herzog, *Cada uno por su lado* 213). La película mezcla, por tanto, las preocupaciones de Reichle sobre los niños soldados con la perspectiva “primitivista” sobre los indígenas y la tendencia a subrayar lo sublime que plantea Herzog.

En efecto, luego de la escena-prólogo, la voz en *off* de Herzog presenta a los miskitos como pueblo resistente, que ha creado una especie de socialismo primitivo, pero cuyas costumbres están siendo alteradas por la cercanía de la Iglesia morava, el contacto con afroamericanos y la modernidad. Insiste que por vez primera un pueblo indígena toma las armas en América Latina para defenderse, si bien los pobladores todavía no reconocen ese rol épico o salvífico del ejército indígena. Filma una incursión en territorio nicaragüense que fracasa, por lo que la escuadra guerrillera tiene que regresar al territorio hondureño. Esta parte tiene sin duda la impronta estratégica de Herzog en el sentido antes apuntado que tenía la frase atribuida a Pascal. Es decir, intenta colocar al espectador en un estado de elevación al ofrecerle experiencias únicas como son la de poder contemplar a un pueblo primitivo y rebelde a quien se atribuye falsamente ser el primero

en alzarse en armas en América Latina, negando así una historia larguísima de rebeliones indígenas que se remontan al inicio de la conquista europea.<sup>6</sup>

Una segunda parte del documental presenta denuncias de pobladores sobre los maltratos que les han dado los sandinistas y que son las causas directas de su salida del territorio nicaragüense. Este tema se traslapa con la focalización principal del filme, es decir, la cuestión de los niños soldados. Se presentan, en ese sentido, los entrenamientos de la tropa y entrevistas con los niños, en que generalmente se declaran dispuestos a morir y transparentan un anticomunismo básico. Aquí la interposición de Denis Reichle en el documental es decisiva, al ingresar a cámara como parte de las entrevistas y conducir el sentido que toma el documental. En una de las secuencias finales mientras entrevistan a los niños preguntándoles por qué están dispuestos a morir, Reichle interviene para plantear su propia experiencia en los días finales de la toma de Berlín, cuando él tenía catorce años y se enroló para combatir a los rusos, creyendo que, junto con otros niños soldados, podía salvar al país. Según Reichle, es fácil en una edad todavía infantil (trece o catorce años) el aceptar ir a la muerte por defender un país. La presencia de los niños miskitos armados, dispuestos a morir, le recuerda su propia infancia y lo entristece. Termina diciendo, por eso, que para él estos niños están prácticamente muertos. Podría pensarse que la posición de Reichle es otra versión de cierto reciclaje subjetivo del caminante europeo que se reactiva en este caso en un escenario necropolítico y fatalista. No se trata, en ese sentido, de una defensa eventual de los niños armados o de la denuncia de su manipulación, sino de la experiencia mórbida de retornar a un escenario originario relacionado con el trauma del caminante.

## El caminante y el etnógrafo

Como es conocido, durante los años 1980s, el período de agudización de las guerras civiles, Centroamérica se convirtió en un lugar de visitas y tránsitos para sujetos de muchas localizaciones y credos, por lo general, motivados de alguna manera por las luchas políticas. Está pendiente aún un catálogo exhaustivo de tales visitas y sus significados, expediente en que será decisivo analizar las formas de entrada, así como los mediadores y mediaciones que orientan las perspectivas de los visitantes. Se ha clasificado algunos de tales recorridos como “turismo político” (como lo llama Moynagh)<sup>7</sup> o se han destacado las particularidades de género de las miradas. Julia Medina muestra que, a diferencia de los viajeros del siglo XIX, predominantemente hombres, durante las guerras civiles centroamericanas también hubo mujeres que testimoniaron, escribieron o fotografiaron los sucesos de la época, si bien siguen a veces las lógicas ideológicas imperiales dominantes.

En contraste con un turismo político comprometido con las luchas revolucionarias que de alguna manera ingresa por la puerta delantera y se deja conducir

<sup>6</sup> Para un catálogo de las falsedades o medias verdades que prodiga Herzog en el documental, ver el artículo de Lehman.

<sup>7</sup> Moynagh analiza el caso de Salman Rushdie, su visita a Nicaragua y su libro sobre tal visita *The Jaguar Smile: A Nicaraguan Journey* (1987). Además, se detiene en el caso de Margaret Randall y su trabajo feminista transnacional que también incluye un tiempo de residencia en Nicaragua.

por los mediadores (estatales, en el caso del sandinismo), el viaje de Herzog resulta anómalo.<sup>8</sup> El ingreso clandestino por la frontera, el apoyo que recibe de las fuerzas insurgentes contrarrevolucionarias y su estremecedor testimonio de los niños enrolados en el ejército insurgente miskito, perfila un viaje y una perspectiva atípica. Como se puede ver en el documental, Herzog tiende a estructurar esta realidad en dicotomías contrastantes. La pureza de los indígenas frente a la maquinaria moderna ya sea el socialismo que pretenden imponer los sandinistas o la misma máquina bélica. Esta polaridad refiere a una mucho mayor en que las regiones ribereñas de la frontera entre Honduras y Nicaragua pertenecen a ese mundo de lo natural en que habita lo sublime. La entrada de Herzog al escenario centroamericano está condicionada, pues, por una especie de aparente ausencia de mediación. La metáfora del caminante garantiza, en teoría, esa cercanía que favorece la autenticidad. En lo que resta de este texto, insistiré en mi crítica a las contradicciones del acercamiento sublime de Herzog y Reichle, mostrando que la aparente falta de mediación implica más bien un borramiento histórico del pueblo miskito.

En efecto, al interrogar de forma crítica la figura del caminante surgen algunas contradicciones epistemológicas, éticas y políticas. Me detendré brevemente en una de las principales: la que señala una tensión entre una subjetividad dada a la expansión de lo sublime y una subjetividad etnográfica, porque resulta claro que, a pesar de su irrupción pretendidamente circunstancial, de alguna manera en el encuentro de Herzog y los miskitos se delinea una distancia cultural.

Como recuerda James Clifford, el surgimiento a inicios del siglo XX de la subjetividad etnográfica supuso el ocaso (al menos aparente) de una idea monista y evolucionista de la cultura y el advenimiento de una pluralidad interpretativa sobre las culturas. De acuerdo con Clifford: “El rótulo de etnográfico sugiere una actitud característica de observación participante entre los artefactos de una realidad cultural desfamiliarizada.” (153). En contraste, la figura del caminante parece mantener cierta institucionalidad subjetiva dominante. Sugiero pues que en Herzog a la elaboración de la subjetividad etnográfica se superpone la perspectiva de una subjetividad soberana de tradición europea. Son proverbiales esos momentos en que el hombre europeo se encuentra a sí mismo caminando. Es paradigmático el ejemplo de Rousseau en *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1776-1778), en que aparentemente abandonado por el mundo “solo en la tierra, sin más hermano, prójimo, amigo ni compañía que yo mismo” (23), reconstituye su subjetividad luego del accidente terrible en que es atropellado por un perro gran danés. El accidente depara un renacimiento subjetivo: “Nacía en ese instante a la vida, y me parecía que con mi ligera existencia llenaba todos los objetos que percibía.” (38). A propósito de ese aspecto trascendente de lo

<sup>8</sup> Hay que recordar que durante los años ochenta se funda en Nicaragua el Instituto de Cine (INCINE) dentro de una general intención de exaltar el nacionalismo, fomentar el cine nacional y dar testimonio de las transformaciones sociales. Es notable que el primer noticiero que produce INCINE, en diciembre de 1979, refiera a la nacionalización de las minas, localizadas en la costa del Caribe. Como lo dice Buschbaum (ver 15), el noticiero tenía como eje la figura de Sandino e intentaba unificar con el resto del país la región caribeña, alienada del resto del país por razones históricas.

sublime, Spivak recuerda el parentesco que existe entre la episteme kantiana, que ella ve modelando la lógica de lo sublime, y el complejo de Edipo:

Tal como observó Freud, la transformación del abismo (del infinito de la naturaleza) de atemorizante en sublime a través de la mediación suplementadora de la razón –un violento lanzamiento del *Abgrund* a la *Grund* [del abismo a la razón]– guarda más que un parecido con la escena edípica. (26)

En otras palabras, el evento que pone al caminante en crisis y lo acerca al abismo, y lo conmueve con la experiencia límite y la presencia de lo sublime, indica una especie de circuito cerrado, que de alguna manera recicla un poder subjetivo. Este tipo de resurgimiento parece formar un punto de contención y fijación, en el lenguaje de Deleuze y Guattari una especie de “cuerpo sin órganos” (17). A propósito, en su *Teoría del viaje*, Michel Onfray afirma: “Uno mismo, es el gran asunto del viaje. Uno mismo, y nada más” (87). Estoy enfatizando, pues, ese aspecto autorreferente del viajero y del caminante, contrastante en cierta medida con la “subjetividad etnográfica” que describe Clifford.

## Los relatos en contradicción

Habría que remarcar, en un sentido más general, que el ingreso de Herzog al escenario de la guerra étnica es anómalo doblemente, porque incumple con las mediaciones acostumbradas (estatales y gubernamentales) y porque elude reconocer la historia misma del pueblo miskito. Con respecto a los mediadores del viaje, estos están ocultos por el proceso de producción previo realizado por Reichle que incluye el contacto con los comandantes de la guerrilla contrarrevolucionaria. Es decir, la mediación del contacto es opuesta a la ejercida por el gobierno sandinista, si bien está cargada también de instancias de propaganda como la exhibición del armamento que presenta el documental, el despliegue de la incursión a territorio nicaragüense o la exposición de los niños soldados y la esquemática elaboración ideológica que muestran. En ese sentido, el énfasis épico y primitivista que Herzog argumenta en la primera parte de la película entra en contradicción con la producción realizada por Reichle y que concretan hasta cierto punto los jefes militares de la guerrilla. Se da así un tironeo entre el planteamiento primitivista (la supuesta película “pro-india”) de Herzog y la agenda de Reichle para revelar el trauma tanatopolítico de los niños de la guerra.

Lo que sobresale en esa tensión de los caminantes es la omisión histórica de los miskitos. En efecto, este pueblo inició una alianza con el imperio inglés desde mediados del siglo XVII, lo que se proyectó en el uso de armamento y participación en intentos ingleses de conquistar el territorio nicaragüense que estaba bajo colonización hispánica (ver Kinloch 97-98). En ese sentido, la historiografía ha demostrado que los miskitos son un pueblo con una larga tradición de negociación con agentes coloniales y modernos, tradición que resultó decisiva para la deriva en el alzamiento armado de los años ochenta; asimismo, con una dilatada historia de relaciones, muchas veces tensa, con el Estado nicaragüense, en diversos ciclos (bajo regímenes conservadores, liberales o revolucionarios).<sup>9</sup> De hecho, el mismo documental muestra la operatividad de cierta mediación

<sup>9</sup> Ver al respecto el estudio de Hale.

cultural traída por los medios de comunicación (como la canción que canta al inicio el niño, de la película mexicana de 1979, *La de la mochila azul*) o por las instituciones religiosas (como se ve en los cantos religiosos que entonan los pobladores en la película). Pero, sobre todo, es notable la mediación (si es que se puede llamar de esa manera) del armamento moderno y de las estrategias de la guerra contrainsurgente. Se podría decir, en resumen, que los miskitos han sido un pueblo localizado, de forma contradictoria, en la modernidad, o en negociación constante con la modernidad. En contraste, lo que encontramos en el documental de Herzog, sobre todo la primera parte, es una especie de Fata Morgana<sup>10</sup> o espejismo colonial: un pueblo que ingresa desde la pureza primitiva a la realidad de la guerra.

Este espejismo, sin embargo, no termina de resolverse del todo en la película, principalmente por la fractura que significa una doble agenda que tironea el documental. Por una parte, está el relato indianista de Herzog, que se hace evidente al inicio, por otra parte, lo que se puede llamar el relato anti-belicista de Denis Reichle, co-realizador y, en cierto sentido, actor del filme. Si bien algunos críticos (Weinrichter, por ejemplo) encuentran una confluencia lógica de ambas líneas narrativas y dramáticas, creo más bien que su ruptura indica una contradicción en cierto sentido insalvable. Si el primer relato, el épico, podría desembocar en una exaltación del guerrero anticomunista, lo que sobreviene con la presencia de los niños armados es una contradicción que de cierta manera corroe el romanticismo inicial.

Sin embargo, la tensión entre narrativas no termina de cerrarse no solo por las contradicciones internas de la película, sino porque las recientes memorias de Herzog agregan perspectivas también contradictorias con respecto al documental. No se trata sólo de su llegada tardía y urgente al escenario de la filmación, ni de la truculencia con que inserta al inicio el elemento “sublime” y primitivista (asunto que los acercamientos historiográficos invalidan). En las memorias se pinta más bien la brutalidad de los jefes contrarrevolucionarios y el montaje espectacular y sin objetivos reales de la incursión en el territorio nicaragüense de las tropas miskitas, así como el ambiente violento del campamento. En efecto, las memorias contienen unas notas del rodaje del documental (ver *Cada uno por su lado* 214-221) que son muy ricas por sus observaciones y en cierto sentido por lo que significan para la deconstrucción de la película misma. El tono íntimo de observador del mundo otro, apegado a una visión subjetiva y poética se destaca en las notas, indicando un contraste con el tono más bien político y doctrinario del documental. El inicio de las notas puede ilustrar esta mirada apegada y subjetiva: “Las lagartijas corretean por el suelo carbonizado del bosque. Las raíces resinosas de los árboles siguen ardiendo en las profundidades de la tierra, días después del gran incendio forestal” (214). En cambio, la mirada sobre el jefe miskito es permanentemente peyorativa y se evidencia constantemente su desconocimiento militar: “Raúl, el cerdo, dirige el entrenamiento de los pequeños soldados. De una

<sup>10</sup> *Fata Morgana* se tituló el documental de Herzog de 1969, filmado en varias locaciones de África. El término Fata Morgana alude de manera general a una ilusión óptica debido a una inversión de temperatura, asociado originalmente a las artes del hada Morgana. En el mundo Herzog la Fata Morgana posee una evidente relación con lo sublime y con lo colonial.

manera que dejaba claro que se creía su propia historia, afirmó que las emboscadas no eran lo suyo, que era cosa de peleles” (215). La escena del suicidio con su propia arma del niño soldado Paladino Mendoza (ver 220) resulta indicativa de la profunda violencia que rodea el entorno de la guerrilla y pareciera coincidir con las preocupaciones originales de Reichle. Esto mismo podría decirse de las notas del rodaje de Herzog en general, que están mucho más cerca del tono de denuncia por los niños armados que por la fantasía primitivista de su propio autor. En todo caso evidenciando que la película no logra articular las dos perspectivas de los caminantes en un relato que a la vez que sostenga una verdad no viciada por una perspectiva autorreferente de la que el pueblo indígena miskito queda elidido.

## Conclusiones

A pesar de cierto carácter circunstancial en la filmografía de Werner Herzog, *La balada del pequeño soldado* contribuye a una comprensión de aspectos fundamentales de su ideología cinematográfica. Se trata, en esencia, del vínculo entre la categoría estética de lo sublime, de la que el cineasta hace propaganda, con una raíz colonial. Puesto en relación con la tradición de exploradores y viajeros, que han contribuido a diseñar el espacio y la geografía humana de las regiones coloniales, en este caso Centroamérica, el caminante de Herzog se destaca por su esencialización estética y por responder a una temporalidad postindustrial en que la experiencia estética se junta con el horror.

En el caso de *La balada del pequeño soldado* el horror tiene un matiz necropolítico que indica el destino de muerte de los niños soldados. En ese sentido, he caracterizado el documental como el de un tironeo entre una narrativa primitivista, exotista y que busca lo sublime, que atribuyo a Herzog, y otra marcada por la experiencia de guerra del co-realizador, Denis Reichle, quien busca su propia experiencia originaria y funesta, como niño que participó en la segunda guerra mundial, en la experiencia de los niños miskitos. Las dos narrativas parecen versiones de la experiencia del caminante europeo que busca una reactivación de sus fantasías o traumas, antes que un acercamiento solidario con el pueblo miskito.

Por eso resulta importante diferenciar al caminante de Herzog del etnógrafo. Si el etnógrafo integra una potencial pluralidad cultural, el caminante se retrotrae a un espacio estético que parece reforzar la razón dominante europea y sus complejos masculinistas y colonialistas. He enfatizado, por último, como las recientes memorias de Herzog terminan por evidenciar la superficialidad de la narrativa primitivista-indianista del documental, pues las notas de trabajo del cineasta transparentan que el ejército contrarrevolucionario actuó durante la filmación del documental ejerciendo una teatralidad guerrillera, pero a la vez encarnó tratos de crueldad y violencia en contra de la tropa de soldados niños.

## Obras citadas

- Alvarenga Venutolo, Patricia. "Miradas calidoscópicas. Narraciones de viajeros sobre otredades en Centroamérica". *Miradas tramposas. Visiones antropológicas de viajeros por Centroamérica y México, siglos XIX y XX*. Eds. Patricia Alvarenga, Mauricio Menjivar Ochoa y María Esther Montarano Mena. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2019. 43-129. Impreso.
- Belloni, Matthew. "Werner Herzog: What I've Learned". *Esquire* 26 de junio 2007: s.p. Web.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Los Cuarenta, 2010. Impreso.
- Buchsbaum, Jonathan. *Cinema and the Sandinistas. Filmmaking in Revolutionary Nicaragua*. Austin: University of Texas Press, 2003. Ebook.
- Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Paidós, 2004. Impreso.
- Hale, Charles R. *Resistance and Contradiction. Miskitu Indians and the Nicaraguan State, 1894-1987*. Stanford: Stanford University Press, 1994. Impreso.
- Herzog, Werner. *Cada uno por su lado y Dios contra todos. Memorias*. Barcelona: Blakie Books, 2024. Impreso.
- Herzog, Werner. "On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth". *Arion* 17.3 (2010): 1-12. Web.
- Kinloch, Frances. "Conflicto étnico, geopolítica e identidad: el caso de las comunidades miskitas del Río Coco en Nicaragua". *Estudios Fronterizos* 40 (1997): 95-114. Web.
- La balada del pequeño soldado*. Dir. Werner Herzog y Denis Reichle. 45 minutos. República Federal de Alemania, 1984. Película documental. Web.
- Lehman, Will. "A March into Nothingness: The Changing Course of Herzog's Indian Images". *A Companion to Werner Herzog*. Ed. Brad Prager. Oxford: Blackwell, 2012. 371-392. Ebook.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Melusina, 2011. Ebook.
- Medina, Julia. "Miradas en tránsito: (dis)utopías y feminotopías en narrativas de viaje a Centroamérica". *Mesoamérica* 55 (2013): 122-129. Web.
- Moynagh, Maureen. *Political Tourism and Its Texts*. Toronto: University of Toronto Press, 2008. Impreso.
- Onfray, Michel. *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Trad. Juan Ramón Azaola. Madrid: Taurus, 2016. Impreso.
- Prager, Brad, ed. *A Companion to Werner Herzog*. Oxford: Blackwell, 2012. Ebook.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. Impreso.
- Rodríguez, Ileana. *Transatlantic Topographies. Islands, Highlands, Jungles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid: Alianza Editorial, 1979. Impreso.
- Spivak, Gayatri. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010. Impreso.
- Spurr, David. *La retórica del imperio. El discurso colonial en periodismo, escritura de viajes y administración imperial*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. Impreso.
- Weinritcher, Antonio. "Una antropología alucinada. Notas sobre los documentales de Herzog". *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog*. Madrid: 8 y medio, 2007. 127-129. Ebook.