

VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, LÓGICA Y ESTÉTICA  
ÁREA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

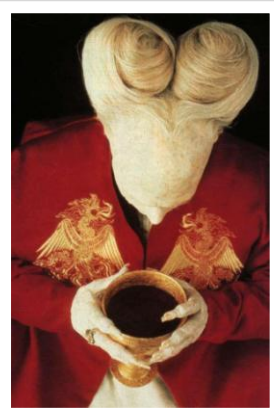


TESIS DOCTORAL

**MITO Y LITERATURA EN LA FILMOGRAFÍA  
DE FRANCIS FORD COPPOLA.**

**UN ESTUDIO INTERTEXTUAL Y  
MITOCRÍTICO A PARTIR DE**

*Apocalypse Now*



Adolfo Ignacio Monje Justo

Salamanca 2016

**VNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, LÓGICA Y ESTÉTICA  
ÁREA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

**MITO Y LITERATURA EN LA FILMOGRAFÍA  
DE FRANCIS FORD COPPOLA.  
UN ESTUDIO INTERTEXTUAL Y MITOCRÍTICO  
A PARTIR DE  
*APOCALYPSE NOW.***

**Autor:**

**Adolfo Ignacio Monje Justo.**

**Director:**

**Prof. José Luis Molinuevo Martínez de Bujo.**

**Salamanca, 2016**



# VNiVERSiDAD DE SALAMANCA

FACVLTAD DE FiLOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FiLOSOFÍA, LÓGICA Y ESTÉTICA  
ÁREA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES



**MITO Y LITERATURA EN LA FILMOGRAFÍA  
DE FRANCIS FORD COPPOLA.  
UN ESTUDIO INTERTEXTUAL Y MITOCRÍTICO  
A PARTIR DE  
*APOCALYPSE NOW.***

## TESIS DOCTORAL

Presentado en el Departamento de Filosofía, Lógica y Estética —  
para la obtención del título de Doctor en Filosofía— por D. Adolfo  
Ignacio Monje Justo; y bajo la dirección del Catedrático de Estética  
y Teoría de las Artes D. José Luis Molinuevo Martínez de Bujo.

Vº Bº

El director del Trabajo:

El autor:

Fdo: **Prof. José Luis Molinuevo.**

Fdo: **Adolfo Ignacio Monje Justo.**

Salamanca, 2016



## Índice

	Págs.
Introducción.	9
Capítulo 1. La importancia de los estudios sobre el mito en la literatura y el cine.	13
1.1. Fundamentaciones teóricas sobre el estudio del mito.	13
1.2. De la literatura al cine. La influencia de los estudios sobre el mito en el cine.	27
Capítulo 2. Mito y literatura en la filmografía de Francis Ford Coppola.	43
2.1. El cine y el arte de contar historias. Apuntes para una «poética cinematográfica».	43
2.2. La influencia de la literatura y el mito en la filmografía de Francis Ford Coppola.	50
Capítulo 3. <i>Apocalypse Now</i> , un acercamiento a la mitologización cinematográfica. Un análisis de la película a partir de los estudios sobre el mito.	57
3.1. El universo transtextual y mitológico de <i>Apocalypse Now</i> .	58
Capítulo 4. La arquetipología del «viaje del héroe» en <i>Apocalypse Now</i> .	65
4.1. El viaje del héroe de Joseph Campbell y su influencia en el cine.	65
4.2. La estructura del viaje del héroe en <i>Apocalypse Now</i> .	73
4.3. Los personajes arquetípicos en <i>Apocalypse Now</i> .	105
Capítulo 5. Antecedentes e influencias. Las diversas concepciones del viaje en <i>Apocalypse Now</i> .	127
5.1. <i>El corazón de las tinieblas</i> de Joseph Conrad.	129
5.1.1. <i>El corazón de las tinieblas</i> , ¿inspiración o adaptación?	129
5.1.2. Un análisis comparativo del trasfondo mítico de <i>El corazón de las tinieblas</i> y <i>Apocalypse Now</i> .	132
5.1.3. Una posible lectura poscolonialista de <i>Apocalypse Now</i> .	169
5.1.4. El héroe sumido dentro de la dialéctica entre naturaleza y tecnología en el ámbito sintético de la guerra.	176
5.2. El viaje como odisea. Una comparación con la <i>Odisea</i> homérica.	191

5.3. Un descenso a los infiernos.	207
5.3.1. La influencia de la <i>Divina Comedia</i> de Dante.	207
5.3.2. Mefistófeles en lo más profundo del infierno. La influencia de <i>Fausto</i> de Goethe.	223
5.4. Influencia del viaje romántico: la reafirmación del Yo heroico-trágico.	230
5.5. La influencia fílmica de <i>Aguirre, la cólera de Dios</i> de Werner Herzog. El viaje como autodestrucción.	247
<b>Capítulo 6. El viaje del héroe en otras películas de John Milius y Francis Ford Coppola.</b>	<b>261</b>
6.1. John Milius y los héroes vengativos.	261
6.1.1. <i>Las aventuras de Jeremiah Johnson</i> .	262
6.1.2. <i>Conan, el Bárbaro</i> .	268
6.1.3. <i>Amanecer Rojo</i> .	277
6.2. Francis Ford Coppola: el héroe en busca de su identidad.	282
6.2.1. <i>Ya eres un gran chico</i> .	283
6.2.2. <i>Llueve sobre mi corazón</i> .	285
6.2.3. <i>El Padrino</i> .	289
6.2.4. <i>El Padrino II</i> .	293
6.2.5. <i>Rebeldes</i> .	296
6.2.6. <i>Drácula de Bram Stoker</i> .	301
6.2.7. <i>Jack</i> .	308
6.2.8. <i>Tetro</i> .	312
6.3. Tramas de acción vs. Tramas mentales.	317
<b>Capítulo 7. Un viaje en el tiempo. Una interpretación de la película a partir del evolucionismo cultural y la teoría de las religiones de Sigmund Freud.</b>	<b>327</b>
7.1. <i>Apocalypse Now</i> desde el evolucionismo cultural.	327
7.2. <i>Apocalypse Now</i> como metáfora de una posible involución histórica.	336
7.3. Un recorrido a través de la historia de las religiones.	340
7.4. Una interpretación psicoanalítica de la muerte de Kurtz.	351

Capítulo 8. El monomito del dios que muere y renace. <i>Apocalypse Now</i> a partir de <i>La rama dorada</i> de J. G. Frazer.	367
8.1. <i>La rama dorada</i> de J. G. Frazer: el rito del dios que muere y renace.	372
8.2. La importancia de la poesía mítica de T. S. Eliot en <i>Apocalypse Now</i> .	380
8.2.1. El reino de Kurtz como <i>Tierra Baldía</i> .	380
8.2.2. <i>Los hombres huecos</i> , un homenaje bidireccional.	385
8.3. El rito como recurso narrativo.	390
8.3.1. La trilogía de <i>El Padrino</i> .	390
8.3.2. <i>Drácula</i> de <i>Bram Stoker</i> .	405
Capítulo 9. Destrucción y regeneración. Claves cosmológicas de <i>Apocalypse Now</i> .	415
9.1. El "Apocalipsis Ahora". Claves socio-políticas y simbólicas en las que se enmarca la película.	416
9.1.1. La importancia del contexto histórico en la inclusión intertextual del <i>Apocalipsis</i> .	417
9.1.2. Elementos icónicos compartidos con el <i>Apocalipsis</i> de San Juan.	420
9.2. <i>Apocalypse Now</i> , Wagner y la mitología nórdica.	426
9.3. La visión del Cosmos en <i>Apocalypse Now</i> desde el prisma de la filosofía presocrática.	437
9.3.1. Empédocles: el universo como lucha titánica entre los elementos.	438
9.3.1.1. Los cuatro elementos.	438
9.3.1.2. El ciclo cósmico.	443
9.3.2. Heráclito: Guerra y Fuego perpetuo como esencia del Universo.	456
9.3.2.1. La física dialéctica.	457
9.3.2.2. La conflagración cósmica.	416
9.3.2.3. El río como devenir inevitable hacia Kurtz.	465
9.4. <i>Apocalypse Now</i> , un universo diablo-céntrico.	468
Capítulo 10. El eterno retorno como tiempo mítico en <i>Apocalypse Now</i> .	473
10.1. El mito del eterno retorno según Mircea Eliade.	473
10.2. <i>El hombre sin edad</i> , una revisión del mito.	480



Conclusión.	497
Bibliografía.	509
Filmografía.	529
Ediciones en DVD y Blu-ray de la filmografía de Francis Ford Coppola	539

## Introducción

La investigación sobre “Mito y literatura en la filmografía de Francis Ford Coppola. Un estudio intertextual y mitocrítico a partir de *Apocalypse Now*” se enmarca dentro del ámbito académico de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y del área de Estética y Teoría de las Artes. La intención es desarrollar una investigación interdisciplinar en la cual relacionaremos, partiendo de sus elementos comunes, mito, literatura y cine.

Partiendo de la interrelación que desde sus orígenes el cine ha tenido con la literatura, han sido muchos los estudios que se han realizado, desde diversas perspectivas, de la influencia de la narración literaria sobre la creación fílmica. En este sentido juega un papel destacado la multitud de teorías literarias que surgieron durante el siglo XX y que a la postre sentaron las bases de los futuros estudios sobre teoría y crítica cinematográfica. Entre todas ellas existen un conjunto de teorías literarias que tuvieron especial relevancia en la primera mitad de dicho siglo y que se caracterizan por estudiar la creación literaria partiendo de sus orígenes más ancestrales: el mito y el rito. Entre ellas destacan la teoría mitológico-ritual, el psicoanálisis, la teoría simbolista, el estructuralismo o la mitocrítica. Todas ellas coinciden en estudiar el mito desde perspectivas multidisciplinares diversas con el objetivo de corroborar como las primeras narraciones de la humanidad han perdurado en la historia de la cultura humana a través de creaciones literarias, pictóricas o cinematográficas.

Todas las teorías literarias antes nombradas ayudaron a que, desde finales del siglo XIX, se produjera un proceso de «remitologización» muy importante que ayudó a que, dentro de diferentes ámbitos culturales, especialmente en la literatura, se incorporase el mito y el rito ancestral como epicentro de la creación artística. Teorías como las de James George Frazer, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Joseph Campbell o Mircea Eliade se fueron incorporando tanto a la crítica como a la creación literaria. Debido a la influencia de todas estas teorías antropológicas, psicológicas, sociológicas o lingüísticas sobre el estudio del mito y su relación con la literatura se fue creando una «poética del mito» clave para la creación literaria de la primera mitad del siglo XX. Sobre ellas trabajaron autores como James Joyce, Thomas Mann, Frank Kafka, H. D. Lawrence o T. S. Eliot entre otros.

Nuestro propósito en el siguiente estudio es comprobar y valorar cómo ha influido la «poética del mito» en el ámbito cinematográfico. La intención es rastrear qué grado de asimilación han tenido las teorías antes nombradas en la creación fílmica y para ello tomaremos como referencia la filmografía del director norteamericano Francis Ford Coppola. A través del análisis de algunas de sus películas intentaremos demostrar cómo el cine ha supuesto (aunque más tímidamente que la literatura) otro eslabón en el proceso de remitologización que sufrió la cultura occidental en el pasado siglo, al mismo tiempo que comprobaremos como son aplicables al cine algunas de las conclusiones críticas y creativas de la «poética del mito» desarrollada en el ámbito literario en esta época. Especialmente nos centraremos en *Apocalypse Now* (1979), película que consideramos una de las propuestas más cercanas a lo que supondría un «filme mitologizante».

Partiendo de esta hipótesis inicial los principales objetivos que queremos alcanzar serían los siguientes:

- Demostrar cómo la creación cinematográfica ha ayudado a perpetuar algunos temas y estructuras básicas presentes desde tiempos ancestrales en los primeros mitos y ritos humanos.
- Rastrear cuáles son las repercusiones que han tenido en el ámbito cinematográfico las teorías de autores como James George Frazer, Joseph Campbell, Carl Gustave Jung, Mircea Eliade o Arnold van Gennep. Todos ellos estudiosos del mito y el rito.
- Comparar el grado de asimilación de la «poética del mito» entre la literatura y el cine. A partir de esta idea comprobaremos como el ámbito cinematográfico no ha logrado los resultados que alcanzó la literatura al respecto en la primera mitad del siglo XX y que constituyó el surgimiento de lo que denominaremos el «método mítico» de creación literaria. El proceso de remitologización del ámbito cinematográfico adquirió cierta relevancia a partir de los años 70 gracias a directores incluidos en el denominado Nuevo Cine de Hollywood, pero sus pretensiones y finalidades artísticas difieren mucho de lo que alcanzaron en literatura autores como James Joyce, Thomas Mann, Frank Kafka o T. S. Eliot.
- Como ejemplo paradigmático de la utilización del «método mítico» en el cine y con el motivo de acotar nuestro ámbito de estudio, nos centraremos en la filmografía del director norteamericano Francis Ford Coppola.

Tomaremos como referencia el trabajo del director de *El Padrino* por la riqueza y variedad de formas en la que en su filmografía hace uso del mito en general y el de algunas de las teorías sobre el mito antes mencionadas en particular. Aunque haremos referencia, en mayor o menor medida, a la gran mayoría de las películas que conforman su filmografía, la intención principal será centrarnos en una de ellas, *Apocalypse Now*, ya que consideramos que es uno de los ejemplos más evidentes de la utilización del «método mítico» en la historia del cine.

- Demostrar por qué *Apocalypse Now* es uno de los pocos casos de «filme mitologizante» de la historia del cine. Dentro del ámbito cinematográfico, la película de Coppola comparte una gran cantidad de características con respecto a alguna de las creaciones literarias mitologizantes más importantes de la historia, como pueden ser *Ulises* de James Joyce o *La tierra baldía* de T. S. Eliot. Para demostrarlo desgranaremos el guion de la película y su proceso creativo para extraer de manera crítica todos y cada uno de los elementos míticos que utiliza de manera explícita.

Aunque el ámbito en el que nos vamos a mover en todo momento es el de la Teoría de la literatura y Literatura Comparada, nuestra intención es la de utilizar para el desarrollo de las hipótesis expuestas anteriormente una metodología multidisciplinar donde adquiera especial relevancia los estudios sobre literatura y cine (aunque en algunos momentos recurriremos de manera transversal a otras disciplinas artísticas como la música, la pintura, la escultura o la arquitectura). Al mismo tiempo tomaremos como referencia diversas concepciones estéticas enmarcadas dentro de la Teoría del Arte como puede ser el Romanticismo.

Partiendo de esta base, nuestra intención es la de dividir y aplicar los recursos metodológicos utilizados en dos aspectos diferenciados pero compatibles: uno teórico y otro práctico.

a) Metodología teórica: En la primera parte de la investigación haremos uso de las diversas escuelas teóricas que han estudiado el origen mítico-ritualista de la literatura. Para ello tendremos presente aquellas corrientes claves de la teoría de la literatura que nos ayuden a fundamentar las conclusiones que queremos extraer en este estudio. Nos centraremos especialmente en las siguientes teorías: la teoría mitológico-ritual, el psicoanálisis, la teoría simbolista, el estructuralismo, la mitocrítica, etc.

Estudiaremos, al mismo tiempo, cómo estas escuelas teóricas han influido en el cine sentando las bases de una posible aplicación al estudio cinematográfico como deudor, al igual que la literatura, del mito y del rito.

b) Metodología práctica: Una vez que hayamos estudiado estas teorías, la intención es llevar a cabo una aplicación práctica de sus conclusiones. Por esta razón tomaremos como referencia a Francis Ford Coppola, en cuya filmografía se puede rastrear de manera explícita referencia a las teorías sobre el mito y la literatura enumeradas más arriba. Llegados a este punto, nos centraremos en una de sus películas, *Apocalypse Now*, en la cual comprobaremos, aplicando diversas técnicas críticas y narratológicas, que puede considerarse como un «filme mitologizante». Especialmente recurrente será lo que denominemos como «método mítico», aquél que sentó las bases sobre la creación y la crítica literaria en torno a la «poética del mito» surgida y desarrollada en la primera mitad del siglo XX. En él nos centraremos y desde él abordaremos el estudio de *Apocalypse Now* principalmente y de alguna otra película de su filmografía de manera transversal como puede ser la trilogía de *El Padrino*, *Drácula de Bram Stoker* o *El hombre sin edad*, entre otras.

Para llevar a cabo esta compleja investigación hemos contado con gran cantidad de medios y recursos bibliográficos y audiovisuales. Tal como se especificará al final del estudio, la bibliografía consultada ha sido muy extensa debido principalmente a la gran cantidad de disciplinas teóricas y prácticas que directa o indirectamente estarán presentes en la investigación. Otro recurso que nos ha resultado muy útil ha sido la gran cantidad de material audiovisual que hemos podido consultar. Especialmente relevante son las numerosas referencias filmográficas editadas relacionadas con los directores y géneros cinematográficos más recurrentes para este estudio. Es importante la gran calidad que suelen tener las ediciones de las películas de Francis Ford Coppola ya que, en la mayoría de los casos, suelen incluir gran cantidad de extras sumamente útiles para la investigación que hemos llevado a cabo: comentarios en audio del director, documentales, reportajes, etc. Un ejemplo claro es *Apocalypse Now*, cuya edición en Blu-ray incluye más de diez horas de contenidos extras.

## Capítulo 1. La importancia de los estudios sobre el mito en la literatura y el cine.

### 1.1. Fundamentaciones teóricas sobre el estudio del mito.

Para llegar a comprender la base mitológica que está detrás de la filmografía de Francis Ford Coppola es indispensable dedicar un capítulo a desentrañar las relaciones que han existido a lo largo de la historia entre mito y literatura, ya que solamente así comprenderemos la consiguiente reutilización del mito por parte del cine como disciplina artística. En este sentido, dedicaremos este apartado principalmente a explicar algunas de las teorías multidisciplinares que a lo largo del siglo XX han tratado sobre el mito y su aplicación a la literatura, ya que sin ellas se haría incomprensible el carácter mitologizante de algunas de las películas del director norteamericano. Aunque el propósito es claro, la tarea es compleja ya que el mito se ha tratado desde muy diferentes y variadas perspectivas interrelacionadas que hace difícil delimitar hasta dónde debería llegar el alcance de esta investigación. La bibliografía al respecto es numerosa.

Desde finales del siglo XIX el estudio del mito ha adquirido una relevancia considerable y, por ello, grandes estudiosos de numerosas disciplinas han dedicado sus esfuerzos en demostrar la importancia que tiene el mito para la comprensión del propio ser humano. Desde la etnografía, la antropología, la historia de las religiones, la filosofía, la sociología, la psicología o la literatura comparada se han aportado, desde diversas perspectivas, sus propias consideraciones sobre el carácter, el significado o las funciones del mito en las distintas culturas a lo largo de la historia de la humanidad. Aunque es evidente que tendremos en cuenta muchas de las contribuciones que han hecho las disciplinas científicas más arriba enumeradas, nuestro propósito es centrarnos en un puñado de teorías sobre el mito que se expusieron en la primera mitad del siglo XX que fueron claves para el proceso de «remitologización» (tomando el término de Eleazar M. Meletinski) llevado a cabo en la cultura occidental y cuyo alcance ha llegado, como en estas páginas demostraremos, a la creación cinematográfica. En este proceso ha jugado un papel esencial la literatura, no sólo como creación artística sino

como fuente de estudio crítico. Y es que la relación entre mito y literatura es tan antigua como el propio nacimiento de la segunda de ellas como disciplina humana.

Si reducimos hasta su más simple concepción lo que tienen en común el mito, la literatura y el cine es que cuentan historias. Aunque partimos del hecho de que no toda obra literaria y cinematográfica es narrativa (no es nuestro propósito entrar en cuestiones de géneros) queda claro que éste es el aspecto clave sobre el que fundamentaremos el análisis de nuestra investigación. Existen múltiples y variadas definiciones de “mito” y todas ellas quizá cuestionables y no del todo precisas, principalmente por su carácter ancestral. Pero si algo tienen en común la mayoría de ellas es que constatan el carácter narrativo del mismo. Característica que remite a la propia etimología de la palabra (*Mythos*). Tomaremos como ejemplo dos de estas definiciones:

Según Mircea Eliade, “el mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, *ab initio*. Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o héroes civilizadores, y por esta razón sus gestas constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados. El mito es, pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del tiempo.”<sup>1</sup>

Y de una manera más concisa, Carlos García Gual se refiere al mito como “relato tradicional que cuenta la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano.”<sup>2</sup>

En ambas definiciones adquiere una importancia esencial la concepción del mito como relato. Este relato tradicional, que Eliade le añade su carácter de sagrado, en los dos casos remiten a un tiempo impreciso y lejano pero que merece ser recordado y, en el caso del historiador de las religiones rumano como veremos, continuamente actualizado. Desde tiempos ancestrales los mitos que han surgido en las distintas culturas dentro de la evolución humana han sido utilizados con varios propósitos, como han demostrado

---

<sup>1</sup> Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Guadarrama/Punto Omega. Barcelona, 1981. Pág. 84-85.

<sup>2</sup> García Gual, Carlos. *Mitos, Viajes, Héroes*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2011. Pág. 12.

las diversas teorías etnográficas nacidas desde el siglo XIX. Muchas de ellas coinciden en afirmar que el mito debe entenderse como las primeras explicaciones del mundo y de la realidad, como aquello que da sentido a todo lo que rodea a una sociedad (sus costumbres, tradiciones, ceremonias, etc.) e incluso al propio universo (su nacimiento, su carácter ordenado y hasta su futura destrucción). Pero ante todo, el mito remite a las grandes preocupaciones de la existencia humana y en este sentido ofrece respuesta a cuestionamientos que el ser humano se ha hecho desde siempre, aquellas que tienen que ver con la vida y la muerte. El poder creativo del ser humano, gracias a su facultad imaginativa, comenzó respondiendo a dichas preguntas sirviéndose de los relatos de personajes maravillosos (divinos o humanos), cuyas historias conectan con las preocupaciones que han inquietado espiritual, cosmológica o existencialmente al ser humano. Estas inquietudes universales ni mucho menos han desaparecido sino que prevalecen intactas, aunque sus respuestas derivan de otras vías más filosóficas y científicas. A pesar de todo, el mito no ha desaparecido dentro del imaginario colectivo. A ello ha contribuido especialmente la vasta tradición artística que la humanidad ha ido acumulando a lo largo de la historia. Desde diferentes disciplinas artísticas el relato mítico, con sus personajes y temas arquetípicos, ha sido actualizado sirviéndose de nuevos códigos y lenguajes como el pictórico, el literario o el cinematográfico. En este sentido, según Carlos García Gual:

“Una de las características del mito es, desde luego y como es bien sabido, el representarse una y otra vez a través de esas recreaciones y adaptaciones bajo una nueva lectura. La misma recreación del mito, el decir, del relato mítico en un determinado género literario (un poema, un drama, una novela) condiciona ya su sentido y sus formas. La lírica propende a la alusión, la dramatización a la insistencia en los caracteres de los personajes, la novela a lo descriptivo y la narración más larga. El mito, como entramado memorable, está más allá de los géneros literarios. Podemos decir que los trasciende, como parece trascender todas sus realizaciones literarias concretas, y acaso de ahí le viene su sorprendente vitalidad y su irisada tonalidad narrativa, y la profusión de símbolos que suele vehicular su texto.”<sup>3</sup>

Esa capacidad del mito de trascender los diversos géneros literarios se hace extensible a cualquier tipo de creación artística. El mito, sus temas y personajes no sólo han sido recreados en la literatura, aunque sí que es la disciplina por la cual muchos de ellos han llegado hasta nuestros días. A lo largo de la historia de la cultura, los mitos han sido actualizados, retocados, transformados y transfigurados por escritores, dramaturgos, pintores, escultores, cineastas, publicistas y hasta creadores de

---

<sup>3</sup> García Gual, Carlos. O. C. Pág. 246.



videojuegos. Muchos estudiosos coinciden en afirmar que este proceso de actualización del mito coincide con una desacralización del mismo que comenzó a llevarse a cabo desde el mismo germen de la literatura como creación artística. Al convertirse en literatura, el relato mítico pierde su carácter sagrado al ser reutilizado en un contexto alejado del originario. A pesar de todo, al plasmarse por escrito, el mito ha prevalecido en la memoria colectiva, evolucionando y haciéndose más rico en matices a costa siempre de irse alejando de su carácter primordial y sagrado. A pesar de todo, gracias a la literatura, el ser humano ha seguido ahondando en las preocupaciones esenciales de su existencia a través del carácter simbólico de sus historias. Para ello, no ha dudado en retomar los temas y motivos comunes en gran parte de la mitología para crear relatos ajustados a diversos contextos históricos. En este sentido, mientras que algunos estudiosos han entendido este proceso como una forma de degradación y degeneración del relato mítico como un modelo para dar sentido al cosmos y la sociedad (entre los que podríamos incluir a Mircea Eliade o Claude Lévi- Strauss) otros, como Pierre Brunel, alaban el papel que las diversas artes han llevado a cabo a la hora de que los mitos hayan sobrevivido hasta nuestros días. De ahí deriva, precisamente, la riqueza del mito, capaz de adecuarse a códigos tan diversos como el textual, el pictórico o el audiovisual.

En “Mito y literatura: un camino de ida y vuelta”<sup>4</sup>, Juan Senís Fernández estudia las diversas relaciones entre mito y literatura llegando a la conclusión antes expuesta de que el mito ha sido una fuente temática y narrativa evidente para la literatura, aunque esta última como disciplina artística se ha constituido, al mismo tiempo, como un depósito indispensable para la salvaguarda y prevalencia del mito, o incluso para la creación de otros nuevos, como serían los mitos literarios. Este último concepto lo tendremos muy presente en esta investigación, ya que estudiaremos cómo Coppola ha hecho uso de los mismos en su filmografía e incluso ha contribuido con su trabajo a la creación de ciertos mitos cinematográficos que se han incorporado al imaginario colectivo y se han convertido al mismo tiempo en fuente de creación artística.

A pesar de todo lo dicho anteriormente, queda claro que la relación entre mito y literatura (o el arte en general) ha sufrido a lo largo de la historia numerosos altibajos producidos por los paradigmas culturales predominantes en cada periodo. Para Eleazar M. Meletinski, discípulo de Vladimir Propp, en su obra *El mito. Literatura y folclore*,

---

<sup>4</sup> En Herrero Cecilia, Juan y Morales Peco, Montserrat (Coord.), *Reescritura de los mitos en la literatura*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2008.

desarrolla la tesis de que el siglo XX ha supuesto un proceso de «remitologización» sin precedentes en la historia de la literatura que ha llevado a un renacimiento del mito desde nuevas y recurrentes fundamentaciones teóricas hasta su reutilización consciente y novedosa en la creación literaria. Nos vamos a detener en este proceso estudiado por Meletinski ya que en él encontraremos las claves para poder estudiar en sucesivos capítulos el uso que del mito hace Francis Ford Coppola en algunas de sus películas.

Según el teórico ruso, aunque en el desarrollo de la historia de la cultura es evidente la influencia mitológica de los pueblos primitivos y la Antigüedad, presente de manera implícita o explícita en gran parte de las obras artísticas y literarias universales de todos los tiempos, durante los siglos XVIII y XIX se produjo un proceso de «desmitologización» deliberado orquestado por la Ilustración y el positivismo predominante de la época. A finales del siglo XIX dicho proceso se invirtió y el mito se incorporó de nuevo y con mucha fuerza a la primera línea de la creación cultural en general y literaria, especialmente, en particular. Gracias a la revitalización del mito llevada a cabo por el Romanticismo tardío y las nuevas corrientes etnológicas surgidas al final del periodo decimonónico, los estudios mitológicos fundaron las bases para el nacimiento de lo que denomina la «poética del mito».

“La forma artística ha heredado del mito tanto su sincretismo como su concreción. La expresión «poética del mito» la empleamos, no sin algunas reservas, en el estudio del mito como prehistoria de la literatura porque esta última, en el curso de su desarrollo, se ha servido constantemente de los mitos tradicionales con fines artísticos. Inevitablemente hemos dejado de lado el aspecto religioso del problema del mito. La expresión «poética del mito» (o «poética de la mitopoiesis» o «poética de la mitologización») asume, por tanto, un significado específico referida al interés manifestado por algunos escritores del siglo XX (...) por todo lo relativo a la mitología. Estos escritores han concebido la mitología como simple instrumento de organización artística del material o bien como expresión de principios psicológicos «eternos» o de persistentes modelos culturales nacionales. Diversa resulta la posición de la crítica literaria de inspiración mitológico-ritual, para la cual toda poética es una poética del mito (Maud Bodkin, Northrop Frye y otros describieron las obras literarias en términos de mito y rito).”<sup>5</sup>

Insertos en pleno periodo vanguardista, autores como Joyce, Thomas Mann, Kafka, H. D. Lawrence, T. S. Eliot y otros muchos, inspirándose en las nuevas teorías sobre el mito desarrolladas en la primera mitad del siglo XX, dieron inicio a un nuevo modo de hacer literatura que remitía en su proceso creativo, su estructura y su conglomerado temático al mito y el rito, alejándose conscientemente del realismo

---

<sup>5</sup> Meletinski, Eleaza M. *El mito. Literatura y folclore*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 5.

predominante en el siglo anterior. Fueron especialmente relevantes en el nacimiento de la «poética del mito» la escuela mitológico-ritual de Cambridge, la escuela sociológica francesa, las teorías simbolistas, la psicología analítica, el estructuralismo, la mitocrítica, etc.

No es nuestra intención desarrollar exhaustivamente cada una de estas teorías, ya que para ello remitimos al completo estudio que realiza al respecto Meletinski en la obra citada más arriba. Nuestro propósito en estas páginas iniciales es aclarar las coordenadas esenciales en las que se mueven estas teorías sobre el mito y su relación con la literatura para que sirvan como cimientos sobre los que levantaremos nuestro verdadero estudio: las diversas utilizaciones del mito que ha desarrollado Francis Ford Coppola en su filmografía.

#### **a) Mito y rito como génesis de la literatura.**

Una idea común de la que parten la mayoría de las teorías sobre el mito nacidas en la primera mitad del siglo XX es que la literatura surgió a raíz del mito. Aunque en el siglo XIX podemos encontrar precedentes a esta teoría en Giambattista Vico o la filosofía romántica, en la cual, autores como Schelling entiende la mitología como la “condición necesaria y la materia primordial” de cualquier manifestación posterior del arte. El mito se concibe como el elemento primordial, al modo del *arché* con respecto al cosmos en la filosofía presocrática, de toda creación artística. Para Meletinski esto se demuestra si nos fijamos en el cuento folclórico o la epopeya que, como germen del género narrativo de la literatura, se pueden considerar como los primeros exponentes de la rica relación que a lo largo de la historia se ha establecido entre mito y literatura.

“Está fuera de toda duda que el cuento nació del mito. Numerosos mitos totémicos y anécdotas mitológicas sobre *ticksters* encontraron amplio eco entre los relatos sobre animales. La génesis mitológica es evidente también en los cuentos de magia. (...) Los episodios que tratan sobre obtención (el robo) de objetos preciosos o prodigiosos, elixires, etc., se remontan directamente a los mitos sobre héroes culturales. Los cuentos que narran viajes a «otros mundos» para liberar a jóvenes prisioneras recuerdan a los mitos y las leyendas sobre viajes de chamanes y brujos a la búsqueda del alma de un enfermo o de un muerto. (...) Motivos específicos de los ritos iniciáticos reaparecen en los cuentos populares sobre un grupo de niños que están en manos de un caníbal y que se salvan solo gracias a la presencia de ánimo de uno de ellos, o bien los que tratan sobre la muerte de una serpiente-demonio pavorosa.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 247-248.

En estas palabras de Meletinski encontramos otra consideración indispensable para entender algunas de las teorías sobre el mito que tendremos presente en este estudio. No es otra que la idea compartida por muchos teóricos de que el auténtico germen de la literatura no debemos encontrarlo solamente en el mito sino en el rito. En torno a este pensamiento surgió una ardua polémica a raíz de la consideración de la prioridad del mito o del rito en el inicio de la literatura en la que jugó un papel esencial la Escuela ritualista de Cambridge que nació en torno a la figura de James Frazer. Dicha teoría la tendremos muy en cuenta ya que Coppola la incorpora de un modo explícito en algunas de sus películas. Esta consideración de la prioridad del rito con respecto al mito influyó decididamente en otros dos teóricos claves para reflexionar sobre la filmografía del director norteamericano como son Joseph Campbell (más en la línea de la psicología analítica) y Mircea Eliade, en cuyas teorías juega un papel primordial lo ritual a la hora de dar sentido al mito en general y la literatura en particular. Una idea que de forma germinal podemos encontrar en la teoría de Friedrich Nietzsche donde en *El nacimiento de la tragedia* (1872) establece una relación directa entre los ritos primitivos al dios Dionisos y el origen del género trágico del teatro griego.

Dejando al margen la polémica sobre el mito y el rito como origen de la literatura (aunque volveremos sobre ella dentro de este mismo capítulo), como conclusión de este punto debemos tener en cuenta que el mito hay que entenderlo como el máximo exponente del discurso narrativo en las sociedades arcaicas. Un discurso que evolucionó, perdiendo a lo largo del tiempo su poder sacro, hasta convertirse en cuento folklórico y epopeya. Ambos géneros guardan una gran cantidad de elementos comunes con el mito arcaico: la transmisión oral, sus similitudes semánticas y temáticas, etc. Pero según Meletinski, estas manifestaciones ya debemos incluirlas dentro del campo de la «literatura artística». A partir del momento en el que queda constituida la literatura narrativa, las formas de contar historias irán transformándose asumiendo nuevos códigos pero siempre preservando, en mayor o menor medida, elementos comunes con el mito.

“La literatura –en particular, la narrativa- se asocia a la mitología, desde un punto de vista genético, a través de dos géneros folklóricos: el cuento y la épica heroica. En el curso de los siglos, continuaron evolucionando muchos monumentos épicos y cuentos, o bien fueron recreados en forma de obra escrita. El teatro, y en gran parte, la lírica, acogieron, por el contrario, elementos míticos desde el principio, a través de los ritos, las fiestas populares o los misterios religiosos.

El cuento, la épica heroica y las formas teatrales más antiguas transmiten los mitos al tiempo que los trascienden. No ha de sorprendernos, pues, que la literatura se apropie de las tradiciones mitológicas, no sólo acudiendo directamente a los antiguos mitos, sino también mediante estos otros canales indirectos.”<sup>7</sup>

## **b) El imaginario como fuente de realimentación creativa.**

Tomando en consideración la idea anterior, ¿de dónde proviene la estrecha relación entre mito y literatura? Muchos estudiosos lo asocian a la capacidad simbólica que poseemos los seres humanos y que es la base común tanto de la función mitológica como de la creación literaria. Las historias que están detrás de la mitología y de la literatura surgida posteriormente a raíz de la primera comparten una fuerza simbólica evidente que en cierto modo nos ha ayudado a lo largo de la historia a entender la realidad desde una perspectiva pre-científica. Una de las corrientes fundamentales al respecto la constituye la escuela simbolista, cuyo máximo representante lo encontramos en Ernst Cassirer. Según Meletinski, “Cassirer estudia la mitología, junto con la lengua y el arte, como una forma simbólica y autónoma de la cultura, caracterizada por una capacidad específica para objetivar simbólicamente los datos sensibles y las emociones. La mitología resulta ser, por tanto, un sistema simbólico cerrado, unificado tanto por su funcionamiento como por el procedimiento que emplea para reproducir la realidad que nos rodea”.<sup>8</sup> En este sentido, Cassirer afirma la existencia de formas estructurales de la fantasía que están presentes, además de en el mito, en otras creaciones artísticas humanas y que tienen en común transformar la realidad en metáfora. Idea que compartirán otros teóricos como Susanna Langer, discípula de Cassirer, que entenderá (de un modo parecido a la concepción de Joseph Campbell) el mito como una “forma superior de narración fantástica” (con respecto al cuento o la fábula literaria) para el aprendizaje simbólico de la propia vida.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 265.

<sup>8</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 42.

<sup>9</sup> “El cuento habla de la personalidad, de la realización de sus deseos, y de la subjetividad, sus héroes no son divinidades ni santos, sino hombres que no van más allá del empleo de la magia. En el mito, entendido como forma superior de narración fantástica, lo que cuenta realmente la «superación» de la adversidad, sino la revelación de las verdades fundamentales del mundo. El mito toma en consideración, además, según Langer, no solo las fuerzas sociales, sino también las cósmicas (cuerpos celestes, ciclos de las estaciones, días y noche, etc.). Si en la fábula el héroe humano actúa en un mundo fantástico, en el mito el héroe es divino, pero actúa en un mundo real. Los relatos sobre héroes culturales los considera una forma de transición entre estos dos géneros.” Meletinski, E. M. O. C. Pág. 50.

En la línea iniciada por Ernst Cassirer en torno a los años 60 aparecerá una importante corriente dedicada al estudio del mito partiendo de esta concepción simbólica. Nos referimos a la mitocrítica, teoría surgida a raíz del antropólogo Gilbert Durand que con su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960) tiene como finalidad demostrar cómo el imaginario y su capacidad simbólica es la clave para estudiar de manera crítica cualquier creación artística humana y que a la larga nos ayudará a comprender desde otra perspectiva la realidad. Durand entiende el imaginario como aquella facultad que nos hace únicos a los seres humanos como especie. Ningún otro animal tiene esa capacidad innata para crear y dotar a las imágenes de una fuerza simbólica repleta de significados. En este sentido, el mito juega un papel predominante ya que puede entenderse como la primigenia forma de relato simbólico que a través del lenguaje intenta comprender la realidad y los grandes misterios de la vida. Esta riqueza simbólica del mito surgida del imaginario se puede rastrear, ciñéndose a otros códigos, en cualquier creación artística, especialmente en la literaria. Aunque, como comprobaremos, esta idea también puede hacerse extensible al cine como otra manifestación especial del imaginario. Y éste será el caso de las obras más representativas de la filmografía de Francis Ford Coppola.

### **c) Arquetipos y monomitos.**

Gran parte de los teóricos de las diversas corrientes surgidas en la primera mitad del siglo XX coinciden en afirmar que el mito y la literatura (y por extensión podemos añadir el cine como código alternativo para contar historias) al tener como fuente el imaginario comparten ciertas estructuras comunes. Aunque el mito pueda entenderse para algunos como narración primordial y originaria, su grandeza consistiría más bien en la posibilidad de aparecer enmascarada en nuevas formas de narración como la leyenda, el cuento, la novela o el cine. La historia cultural del ser humano se ha caracterizado por una repetición de prototipos mitológicos que podemos rastrear en las diversas artes. Según la escuela de la que hablemos, esta repetición estructural en el modo de contar historias a lo largo de la historia de la humanidad remite a factores divergentes. Todas ellas nos serán útiles en nuestro estudio y es que, de una u otra manera, están presentes en la urdimbre creativa de Coppola como guionista y director.

Especialmente importantes serán dos corrientes contemporáneas en el tiempo pero sustancialmente diferentes en las conclusiones:

- La teoría ritualista. Corriente a la que hemos aludido anteriormente, fue fundada por James George Frazer y parte de la base de que el rito es anterior al mito. El antropólogo británico al estudiar multitud de mitos nacidos en diferentes partes del mundo llegó a la conclusión de que todos ellos tienen en común el estar relacionados, en mayor o menor medida, con un rito originario de vegetación que estaba marcado por los ciclos estacionales. Descrito en su obra *La rama dorada*, Frazer concibe todo mito como copia del culto agrario en los cuales se representa la muerte y renacimiento de los dioses destinados a la revitalización y fertilidad de las cosechas. La teoría de Frazer influirá decididamente en el ámbito de la filología clásica, la historia de las religiones y del arte en general, generándose a su alrededor la denominada Escuela de Cambridge dedicada al estudio de los ritos que están detrás del compendio mitológico, filosófico y artístico del mundo antiguo. En esta teoría está el germen de lo que más adelante estudiarán autores como Mircea Eliade o Joseph Campbell: la consideración de que detrás de todo mito (y por extensión de todo relato) existe una historia originaria, un “monomito” (el mito del eterno retorno para el historiador de las religiones rumano y el mito del viaje del héroe para el mitólogo estadounidense), que se entiende como arquetipo del que toda creación posterior es copia. En el caso de James Frazer deberíamos hablar de “monorito”. Esta es la idea que se desprende de otro de los seguidores de la teoría ritualista, F. R. S. Raglan, que según Meletinski “considera todos los mitos como textos rituales; los mitos separados del rito solo son fábulas y leyendas. El tipo de mito más antiguo y universal es, a su juicio, el de la muerte ritual y la sustitución estacional del rey-sacerdote, tal como lo describieron Frazer, Hooke y A. M. Hocart.”<sup>10</sup>

Otro de los estudiosos que podemos incluir dentro de la corriente ritualista del estudio del mito es el etnólogo francés Arnold van Gennep. En este estudio tendremos especialmente presente su obra *Los ritos de paso* (1909) en la cual el folklorista galo desentraña las claves que están detrás de los ritos de transición de la vida humana que se practican en todas las culturas del mundo: el nacimiento, el paso a la vida adulta, el matrimonio, la muerte, etc. Su teoría será esencial para analizar en clave mítica un

---

<sup>10</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 31.

puñado de obras de Francis Ford Coppola que podremos entender como metáforas de la transición de la niñez o juventud a la edad adulta.

- La teoría psicoanalítica. En una línea totalmente diferente a la teoría ritualista, debemos destacar la aportación que el psicoanálisis hizo al estudio del mito. La corriente psicológica nacida de la mano de Sigmund Freud parte de la base de que en los sueños podemos encontrar la materia prima sobre la que abordar el estudio de los motivos universales del mito y del cuento. Según Meletinski, “Las situaciones emotivas y los sueños, considerados como productos de la fantasía análogos a los mitos, ocupan un lugar todavía más importante en la «psicología de lo profundo» (...) El psicoanálisis asocia estos productos de la fantasía al subconsciente o, en todo caso, a los estratos inconscientes y profundos de la psique humana.”<sup>11</sup>

Especialmente relevante fue la aportación de Jung que con su teoría de los arquetipos intentó demostrar que existen una serie de elementos estructurales inconscientes y universales en la psique humana que hacen posible el surgimiento de mitos similares en lugares del mundo alejados y sin contacto alguno. “Jung intentó demostrar, mediante datos experimentales, la extraordinaria proximidad existente entre los elementos más importantes y profundos del sueño y de la fantasía –que él observó en sus pacientes neuróticos- y los que se encuentran en la mitología de diversos pueblos. Estas comparaciones son muy interesantes y prueban, más allá de toda duda, la existencia de elementos psíquicos universales en la naturaleza humana, tanto colectiva como individual”.<sup>12</sup> A pesar de la importancia que esta teoría ha tenido en muchos ámbitos culturales a lo largo del siglo XX, Jung no llegó a ahondar mucho en el estudio de los arquetipos. De todos modos, nos será de cierta utilidad a la hora de analizar el componente psicológico de algunos de los personajes de las películas de Coppola.

El psicoanálisis ha influido decididamente en el desarrollo de los estudios sobre mitología y folklore, al mismo tiempo que ha sido fuente de estudio para la crítica literaria y cinematográfica y como fuente de inspiración para la creación artística en general. Para nuestros propósitos dos serán los estudiosos que tendremos especialmente presente a la hora de desentrañar las estructuras míticas de algunas de las películas de Francis Ford Coppola: Joseph Campbell y Mircea Eliade. Incuestionablemente eclécticos, estos dos autores han sabido aprovechar las aportaciones de las diversas

---

<sup>11</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 53.

<sup>12</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 61.



teorías etnográficas y mitológicas anteriores para crear un vasto compendio de ideas que en muchos casos han influido decisivamente en muchos ámbitos del saber.

Situados ambos entre la corriente ritualista y el psicoanálisis sus teorías sobre el mito han sido decisivas para el desarrollo de su estudio a partir de la segunda mitad del siglo XX. Mircea Eliade no subordina como el ritualismo el mito al rito, sino que en su obra se esfuerza por demostrar la importancia que tiene el mito para dar significado a los diversos ritos y costumbres culturales. Según Meletinski, Eliade entiende el mito como “una filosofía de la humanidad arcaica” esencial para dar sentido ontológico y existencial a todo lo que nos rodea. En nuestro estudio será clave *El mito del eterno retorno* (1949), compendio sintético de su concepción sobre el mito que determina una de las ideas predominantes en el proceso mitologizante de la literatura en el siglo XX<sup>13</sup> y, como comprobaremos, estará muy presente en la idea del tiempo que está detrás de gran parte de la filmografía de Francis Ford Coppola, gran conocedor de la obra de Mircea Eliade, de la que incluso llega a adaptar a la gran pantalla una de sus novelas, *Tiempo de un centenario* (1976).

Si el historiador de las religiones rumano es clave en la obra de Francis Ford Coppola, las teorías sobre el mito de Joseph Campbell se proclamarán, indirectamente, como piedra angular sobre la que se asentará el cine de Hollywood a partir de los años 70. De la gran influencia que Campbell ejercerá en el cine, como desarrollaremos en capítulos posteriores, no es ajeno Coppola que como muchos de los cineastas de su generación leyó *El héroe de las mil caras*, monografía en la que el mitólogo estadounidense, según Meletinski, “somete el método del ritualismo al psicoanálisis y, rechazando la teoría de Van Gennep sobre los ritos de paso, reconstruye un «monomito», esto es, una historia universal del héroe que se desarrolla a través de momentos constantes: abandono de la casa, obtención de ayuda sobrenatural, superación de pruebas iniciáticas, conquista de una fuerza mágica, retorno a casa. A esta biografía mítica del héroe, del dios, del profeta, tan sorprendentemente similar a un cuento de magia (sobre todo según la interpretación de Propp), Campbell le añade algunos paralelos cosmológicos y metafísicos. Las varias fases y sus correspondientes símbolos,

---

<sup>13</sup> “La concepción cíclica del tiempo, tan esencial para la mitopoiesis del siglo XX, no es, en realidad, mitológica, sino «ritual», vinculada al deseo de sostener con medios mágicos el orden material y social; (...) Sólo en las mitologías más desarrolladas las concepciones cíclicas ocupan una posición dominante, en la forma de mitos agrarios de dioses que mueren y renacen, con la consiguiente repetición periódica de las mismas épocas históricas. La identificación excesiva entre mito y rito (iniciada por la escuela de Frazer) está en la base de las ideas modernas sobre el mito y el tiempo mítico.” Meletinski, E. M. O. C. Pág. 68-69.

de la peregrinación y de la vida humana, los explica él con la ayuda de la psicología analítica”.<sup>14</sup> La teoría de Campbell, resumida aquí por Meletinski, estará muy presente a la hora de desentrañar las claves míticas de un puñado de películas del director norteamericano repartidas en varias etapas de su extensa filmografía.

#### **d) Creación y crítica.**

Todas estas teorías que muy resumidamente hemos expuesto y otras más que hemos omitido porque no nos son útiles para nuestros propósitos, son muy importantes para poder entender el proceso de «remitologización» que sufrió la literatura a lo largo del siglo XX y que se hizo extensivo a otros ámbitos artísticos, como fue el caso del cine. Además de suponer una vasta aportación científica en el estudio del mito, teorías como la ritualista, el psicoanálisis o la simbolista han supuesto una fuente de inspiración creciente para la propia creación artística (especialmente la literaria) que hizo que surgiera lo que, como apuntamos más arriba, Meletinski denomina la «poética del mito». Teorías como las de James Frazer, Jung, Joseph Campbell o Mircea Eliade trascendieron el ámbito de lo teórico para terminar aportando a la literatura, la pintura o el cine un medio de reutilización artística. Especialmente importante fue la influencia que estas teorías ejercieron sobre la literatura. Como apuntamos al comienzo de este capítulo, durante la primera mitad del siglo XX se vivió (sobre todo en el ámbito de la novela) un resurgimiento radical del mito como referente literario que llevó a un puñado de autores a incorporar las grandes teorías sobre el mito que hemos expuesto anteriormente a la propia creación literaria. La relación entre mito y literatura en esta época no consistió, como ocurrió en otros periodos de la historia de la literatura, en una simple reutilización de los motivos universales del mito como fuente creativa. Estos autores no se centrarán tanto en los elementos temáticos sino más bien en las estructuras de la narración presente en los mitos más primitivos y arcaicos, las cuales aplicarán a la creación de las obras literarias en un intento consciente de asimilar mito y literatura.

Para Meletinski los grandes referentes de la novela mitologizante de esta época fueron James Joyce (*Ulises y Finnegans Wake*), Thomas Mann (*La montaña mágica y José y sus hermanos*), Frank Kafka (*La metamorfosis, El proceso y El castillo*) y D. H. Lawrence (*Inglaterra, mi Inglaterra y La serpiente emplumada*), quienes crearon la

---

<sup>14</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 64.

concepción de «novela mitológica» entendida, según Meletinski, como un género literario en sí mismo según analiza ampliamente en el capítulo “El «mitologismo» en la literatura del siglo XX” extraído del ensayo *El mito. Literatura y folklore* que en este apartado estamos teniendo tan presente. Pero este proceso de reinención creativa llevada a cabo por el vanguardismo europeo rompió frontera y su influencia se deja notar en autores de otros continentes, como por ejemplo el caso paradigmático del denominado «realismo mágico» latinoamericano donde podemos incluir a autores como el cubano Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*), el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (*El papa verde* y *El señor presidente*), el peruano José María Arguedas (*Los ríos profundos*) o el Premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*). Al mismo tiempo, el mitologismo del siglo XX no solo se concentró en el ámbito novelesco sino trascendió a otros géneros literarios como la poesía o el teatro. En nuestra investigación tendremos en cuenta especialmente a T. S. Eliot, figura clave del mitologismo en el ámbito de la poesía y cuya obra constituirá una fuente de influencia clave para la película mitologizante por excelencia de Coppola, *Apocalypse Now*. Una película que comparte mucho de los rasgos estructurales y arquetípicos claves que caracterizan a la novela de esta época, salvando siempre los diferentes códigos artísticos a los que pertenecen.

Como conclusión, según Meletinski:

“El fenómeno del mitologismo del siglo XX es, pues, enormemente complejo debido a su ambición de asociar (por razones diferentes) el pasado con el presente en un flujo único. (...)”

El lenguaje del mitologismo del siglo XX está muy lejos de coincidir con el propio de los mitos antiguos. No es posible equiparar la completa integración del hombre en la comunidad primitiva con la degradación, la uniformización y la alienación a que es sometida la persona humana en la sociedad industrial contemporánea. (...)”

Otro rasgo importante de la poética de la mitologización lo constituye la combinación de sistemas mitológicos completamente diferentes con el fin de acentuar su significado metamitológico. (...)”

Observamos asimismo que la poética de la mitologización no se limita a organizar la narración, sino que constituye también un instrumento para la descripción metafórica de la sociedad contemporánea (la alienación, la trágica soledad, el sentimiento de inferioridad y de impotencia del individuo ante las fuerzas sociales mistificadoras, etc.) con la ayuda de paralelos tomados de mitos tradicionales o de diferentes fases del desarrollo histórico. Por esta razón, los mitos tradicionales a menudo se emplean en un sentido distinto del originario.”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 348-349.

Todos estos rasgos característicos de la poética del mito que resume Meletinski fueron asumidos por varias corrientes teóricas de la literatura que, asimilando las finalidades creativas de estos escritores en su deseo de aunar literatura y mito, fundaron interesantes propuestas críticas a partir de los años 50. Entre ellas cabe mencionar la escuela mitológico-ritual (deudora de las teorías ritualistas y el psicoanálisis) y la mitocrítica (muy influenciada por la teoría simbolista y el estructuralismo de Claude Levi-Strauss). Autores como Northrop Frye, máximo representante de la primera de ellas, y Gilbert Durand, iniciador de la mitocrítica, parten de la base de que detrás de cualquier obra literaria pueden rastrearse los arquetipos universales ya presentes en los mitos. Cada uno de ellos, desde sus propios fundamentos teóricos, entenderá la literatura como una forma de creación artística deudora del mito, cuyo análisis crítico sólo será posible si se toma como base a éste. En este sentido, llegarán a la conclusión de que toda narración (mitológica, literaria o cinematográfica) es mito, ya que de un modo u otro remite en última instancia a él. Esto se demuestra, según Frye en el hecho de que existe una extraordinaria estabilidad entre los temas, motivos, símbolos e, incluso, géneros literarios que a lo largo de la historia se han repetido y que todos ellos conducen a una génesis mitológica y ritual originaria. Además de su obra *Anatomía de la crítica*, nos será de gran utilidad, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia* donde encontraremos una fuente de estudio clave para desentrañar algunas de las referencias bíblicas que están detrás de la obra de Francis Ford Coppola.

## 1.2. De la literatura al cine. La influencia de los estudios sobre el mito en el cine.

Según José Antonio Pérez Bowie en su obra *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* desde que se comenzó a estudiar el cine como hecho artístico, se ha producido una constante interacción entre la teoría literaria y la teoría cinematográfica. La segunda ha buscado en la primera una fuente de alimentación constante que le ha permitido analizar diferentes elementos constitutivos del cine que lo asimilan a la literatura: la narración, los géneros, la intertextualidad, la ficcionalidad o la adaptación. La teoría de la literatura, de este modo, ha jugado un papel esencial para que el cine alcance una relevancia en los estudios académicos, sentando las bases metodológicas sobre las que trabajar.

Partiendo de esta idea, nuestro propósito en este capítulo será el de comprobar cómo las diversas teorías literarias antes expuestas en torno a la relación y estudio crítico de la obra literaria en clave mítica se han traspasado, en cierto modo, al estudio fílmico. A lo largo de la investigación iremos indagando en cómo, en mayor o menor medida, las diferentes escuelas que brevemente enumeramos en el capítulo anterior han influido decididamente no sólo en el estudio del cine como disciplina artística sino en la propia creación cinematográfica, donde utilizaremos como ejemplo paradigmático diversas obras de Francis Ford Coppola.

Si la teoría literaria ha sido un referente indiscutible para que surgiera la teoría fílmica en el siglo XX, el propio cine como creación artística no podremos nunca entenderlo sin la literatura. Desde la creación del cine como forma de entretenimiento de masas, fue adquiriendo elementos comunes constitutivos, como la finalidad de mimesis y narración, que lo asemejaban a la literatura, aunque se rigiera por códigos muy diferentes, como es el audiovisual. De este modo, el cine fue adquiriendo categoría de entretenimiento a medida que tomaba prestado elementos del modo de representación burguesa como la novela realista y el teatro decimonónico. Es especialmente relevante el estudio de Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, en el cual analiza cómo el cine fue evolucionando del Modo de Representación Primitivo (MRP) más imbuido por la idea de imitación, derivado de las técnicas fotográficas de las que nació, hacia el Modo de Representación Institucional (MRI) donde se configuró plenamente como relato.

Ramón Carmona lo resume bien:

“Aunque entre 1895 y 1908 la influencia de estos últimos elementos no fue decisiva, a partir de esa última fecha, y de la mano de la necesidad que el cine, como industria sentía de atraer a un público de mayor capacidad económica, se van dejando de lado las prácticas destinadas a imitar el teatro popular para dar paso a una relativamente rápida implantación de los códigos del teatro y la novela, provenientes de la tradición burguesa de la segunda mitad del siglo XIX.

Descubierta con rapidez la ingenuidad de la transposición lineal del teatro burgués a la pantalla –ingenuidad sancionada con el rápido fracaso del *film d’art*-, el cine, de la mano de determinados directores como Edwin Porter o David W. Griffith, procedió a la constitución de *un espacio pictórico habitable* a través de manejo de los significantes visuales (iluminación, *raccords*, centramiento de los figurantes en el encuadre), el montaje y la incorporación de estrategias narrativas (la elipsis, la articulación de las ficciones en torno a núcleos y catarsis) debidamente engrasadas por la tradición de la novela de corte dickensiano. De esta manera, se llegó a la formalización de un espacio-tiempo narrativo capaz de conferir a los relatos cinematográficos idénticos poderes a los que tienen la novela o el teatro burgueses, hasta el punto que, históricamente, la orientación narrativo-representativa, ha terminado por

ser dominante a lo largo de la historia del cine, relegando a espacios marginales toda práctica que renunciara abiertamente a la narración tradicionalmente entendida.”<sup>16</sup>

Efectivamente, este modo de representación que describe Ramón Carmona acabó imponiéndose como referente del modo institucionalizado de hacer cine. A ello contribuyeron las grandes productoras hollywoodienses que terminaron exportando dicho modo de hacer cine y disfrutar de él por todo el mundo. Pero pronto comenzaron a surgir voces discordantes que se imponían a que el cine fuera esclavo de los modos de narración burguesas prevalentes. De este modo, desde la época de la vanguardia, contemporánea al surgimiento de la «poética del mito», surgió un cine alternativo, denominado por Pérez Bowie «cine poético», formado por diversas manifestaciones cinematográficas que tenían como finalidad aportar al séptimo arte un modo de hacer cine diferente alejándose en su proceso de creación de lo que la industria hacía y el público demandaba. Aunque a lo largo de la historia del cine este «cine poético» ha ido desarrollándose a través de corrientes artísticas como el surrealismo, el expresionismo alemán, el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa, el nuevo cine alemán o cineastas de todo el mundo como Antonioni, Passolini, Tarkovski, Víctor Erice, Michael Haneke, David Lynch, Mizoguchi y muchos más, nunca se ha podido desbancar del todo los patrones narrativos que el MRI logró imponer. De aquí deriva la creciente disputa sobre qué debe ser el cine: arte o entretenimiento. Una polémica que Francis Ford Coppola, como desarrollaremos más adelante, llevó al plano personal condicionando todo su legado fílmico.

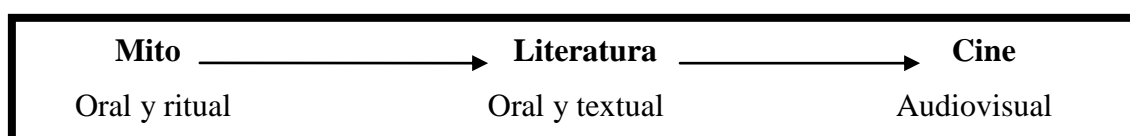
Centrándonos en el carácter narrativo del cine, qué novedades aportan las películas en el arte de contar historias. Para muchos teóricos lo que varía del modo tradicional es la forma (pasando de lo oral y textual a lo audiovisual) nunca el fondo (las historias en sí). Como comprobamos en el capítulo anterior, gran parte de los estudiosos del mito entendían la literatura como una evolución textual de éste, consistente en un proceso de desacralización en el cual ciertas historias sagradas se transmiten en el tiempo de forma oral o plasmándose por escrito, pero al mismo tiempo alejándose de su contexto religioso originario que normalmente solía estar asociado a un proceso ritual. Desde sus inicios, la literatura ha contribuido a que muchos mitos perduren en el tiempo mientras que permitía que estos evolucionasen con el fin de que tuviesen cabida en contextos históricos totalmente diferentes a los que lo originaron. Utilizando el símil

---

<sup>16</sup> Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra. Madrid, 2005. Pág. 185.

bíblico, la literatura ha supuesto un gran arca en el que se ha ido almacenando, para que no se perdieran, las historias, los personajes, los temas y motivos que han estado presente en los relatos de todos los tiempos. El cine, junto a otras disciplinas suscritas a nuevos códigos audiovisuales (como son la televisión, la publicidad o los videojuegos) y surgidas en el último siglo y medio, ha supuesto una nueva evolución en la forma de contar historias. Aunque para muchos, las historias en sí siguen siendo las mismas, como sostienen Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*:

“¿Hasta qué punto son originales los argumentos cinematográficos? Busquemos la respuesta siguiendo a Platón: lo son cuando se incorporan a una continuidad narrativa germinal, o sea, cuando son fruto de un legado anterior y generan otro nuevo. Las narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando. (...) Lo que hace el cine es evocar los modelos narrativos anteriores con una puesta en escena que provoca que una determinada historia resulte nueva, fresca, recién inventada, y sugiera una manera contemporánea de entender una trama ya evocada en algunas de las mejores obras del pasado. Esta actualización argumental va mucho más allá del restrictivo concepto de adaptación.”<sup>17</sup>



Jordi Balló y Xavier Pérez entienden los argumentos universales de un modo similar a las ideas (*eidós*) para Platón: arquetipos originarios de los que participan todas las cosas como copias. Para el filósofo griego las ideas son eternas e inmutables. En cambio, los argumentos universales, tal como se desprende de *La semilla inmortal*, se originaron a raíz de un mito, una obra o un personaje religioso o literario arquetípico a partir del cual se asienta en el imaginario colectivo como fuente de inspiración para contar multitud de historias literarias o cinematográficas posteriores. Partiendo de esta idea inicial, Jordi Balló y Xavier Pérez se dedican a ejemplificar cómo multitud de películas de la historia del cine son herederas indiscutibles de alguno de estos argumentos universales. En la siguiente tabla presentamos sintetizado los veintinueve argumentos universales que según ellos existen, los mitos y las obras literarias que lo originaron y algunos ejemplos de películas herederas directas de tales argumentos.

<sup>17</sup> Balló, Jordi y Pérez, Xabier. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2010. Pág. 11.

Argumentos universales	Mito, obra o personaje religioso y literario que lo origina	Ejemplos de películas herederas de tales argumentos
La búsqueda del tesoro	<i>Jasón y los argonautas</i>	<i>En busca del arca perdida,</i> <i>007 al servicio secreto de su Majestad,</i> <i>El halcón maltés,</i> <i>Easy Rider,</i> <i>Fitzcarraldo.</i>
El retorno al hogar	<i>Odisea</i>	<i>Los mejores años de nuestra vida,</i> <i>Nacido el 4 de Julio,</i> <i>Taxi Driver,</i> <i>Centauros del desierto,</i> <i>París, Texas.</i>
La fundación de una nueva patria	<i>Eneida</i>	<i>Los diez mandamientos,</i> <i>Horizontes lejanos,</i> <i>La puerta del cielo,</i> <i>Aguirre, la cólera de Dios,</i> <i>1492, la conquista del paraíso.</i>
El intruso benefactor	El Mesías	<i>La lista de Schindler,</i> <i>Raíces profundas,</i> <i>Los siete samuráis,</i> <i>Terminator 2: el juicio final,</i> <i>Superman.</i>
El intruso destructor	El Maligno	<i>Drácula de Bram Stoker,</i> <i>La invasión de los ladrones de cuerpos,</i> <i>Tiburón,</i> <i>Alien, el octavo pasajero,</i> <i>La semilla del diablo.</i>
La venganza	<i>Orestiada</i>	<i>El viaje de los comediantes,</i> <i>El pirata negro,</i> <i>El conde de Montecristo,</i> <i>Valor de ley,</i> <i>Mad Max.</i>
El mártir y el tirano	<i>Antígona</i>	<i>La madre,</i> <i>La pasión de Juana de Arco,</i> <i>Doce hombres sin piedad,</i> <i>Matar a un rruiseñor,</i> <i>Senderos de gloria.</i>



Lo viejo y lo nuevo	<i>El jardín de los cerezos</i>	<i>El gatopardo, Lo que el viento se llevó, El cuarto mandamiento, Qué verde era mi valle, El hombre que mató a Liberty Balance.</i>
El amor voluble y cambiante	<i>El sueño de una noche de verano</i>	<i>La fiera de mi niña, Plumas de caballo, Historias de Filadelfia, Cena a las ocho, Corazonada.</i>
El amor redentor	<i>La bella y la bestia</i>	<i>King Kong, La bestia, La parada de los monstruos, Drácula de Bram Stoker, Eduardo Manostijeras.</i>
El amor prohibido	<i>Romeo y Julieta</i>	<i>Amor de perdición, Rebelde sin causa, La muchacha china, Abismos de pasión, Romeo, Julieta y las tinieblas.</i>
La mujer adúltera	<i>Madame Bovary</i>	<i>Carta de una desconocida, Breve encuentro, Un verano con Monica, Los amantes crucificados, El piano.</i>
El seductor infatigable	<i>Don Juan</i>	<i>El amante del amor, Casanova, Las amistades peligrosas, Valmont, American Gigolo.</i>
La ascensión por el amor	<i>La Cenicienta</i>	<i>Dama por un día, Cantando bajo la lluvia, La condesa descalza, Armas de mujer, Pretty Woman.</i>
El ansia de poder	<i>Macbeth</i>	<i>Trono de sangre, El precio del poder, El Padrino, Ciudadano Kane, Eva al desnudo.</i>

El pacto con el demonio	<i>Fausto</i>	<i>Lunas de hiel, Extraños en un tren, El amigo americano, La tapadera, Pactar con el diablo.</i>
El ser desdoblado	Jekyll y Hyde	<i>La mujer pantera, La maldición del hombre lobo, Psicosis, Kagemusha, la sombra del guerrero, Inseparables.</i>
El conocimiento de sí mismo	Edipo	<i>Recuerda, Desafío total, El hombre de Chinatown, La estrategia de la araña, El enigma de Kaspar Hauser.</i>
En el interior del laberinto	<i>El castillo</i>	<i>El proceso, Brazil, Blow-up, La conversación, El elemento del crimen.</i>
La creación de vida artificial	Prometeo y Pigmalión	<i>El Golem, El doctor Mabuse, Metrópolis Blade Runner, Frankenstein de Mary Shelley.</i>
El descenso al infierno	Orfeo	<i>Frenético, Algo salvaje, Muerte en Venecia, Terciopelo azul, Vértigo.</i>

*La semilla inmortal* constituye un interesante estudio para comprobar cómo el cine como mecanismo para contar historias es claramente deudor de la literatura, de la cual ha heredado un puñado de argumentos universales que a lo largo de la historia de la cultura se han repetido en todas las historias que el ser humano ha contado. A pesar de todo, la obra de Jordi Balló y Xavier Pérez reduce el cine a un escalón más de la tradición clásica. En este sentido, no ahondan en los orígenes ancestrales de mito como

sí hicieron las corrientes teóricas a las que aludimos en el capítulo anterior y que fomentaron la creación de la «poética del mito» como fundamento de creación literaria.

Algo parecido es lo que se desprende de la obra de Ronald B. Tobias, *El guion y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. El teórico estadounidense, por su parte, no se centra en las «historias» (como es el caso de *La semilla inmortal*) sino en las «tramas» que se desarrollan en el cine, la televisión o los videojuegos. Tobias entiende la trama como la estructura y el esqueleto que da forma y cohesión a todas las piezas que conforman una historia. La trama es lo que hace que la historia se sustente y resulte comprensible tanto en las páginas de un libro como en la gran pantalla del cine. En este sentido, una misma historia puede ser contada ajustándose a tramas diferentes, haciéndose hincapié en cada caso a distintos aspectos. Desde tiempos ancestrales se han contado historias pero es gracias a la trama por lo que se ha perpetuado.

“Antes de la trama estaba la historia. En los días en que las gentes vivían en hogares precarios que abandonaban diariamente en busca de caza, o en cada cambio de estación trasladando sus rebaños de ganado, se sentaban por la noche alrededor del fuego y narraban historias. Historias acerca del valor del cazador, acerca de la ligereza de la gacela o de la astucia del coyote o de la fuerza bruta de la morsa. El relato era una narración de acontecimientos en la secuencia que éstos ocurrían.

La trama surgió a raíz de los rituales religiosos que se desarrollaron en el teatro clásico tal y como lo conocemos hoy. La trama es un relato que posee un patrón de acción y reacción.”<sup>18</sup>

Partiendo de esta idea que podemos asemejar a algunas de las consideraciones de la escuela ritualista, lo que hace Tobias es establecer veinte tramas narrativas y dramáticas que han servido, desde la aparición del mito y a lo largo de la historia de la literatura, para estructurar y construir las historias. *El guion y la trama* pretende servir de guía práctica para todos los guionistas del mundo audiovisual para los que entiende que dichas tramas pueden integrarse en cualquier guion cinematográfico o televisivo. Tobias desgrana cada una de estas tramas narrativas, estableciendo cuál es el origen mitológico o literario de cada una de ellas y cómo puede integrarse en un futuro guion. Para ello recurre a la clásica estructura en tres actos (planteamiento, desarrollo y resolución) que puede adecuarse a cada una de estas tramas. Al mismo tiempo, todas ellas pueden englobarse en tramas o patrones generales según se dé más importancia a la acción o a los personajes: tramas físicas (acción) y tramas mentales (conducta). Las

---

<sup>18</sup> Tobias, Ronald B. *El guion y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Eiuinsa. Navarra, 2004. Pág. 29-30.

primeras de ellas están más centradas en lo que sucede en la aventura que emprende el protagonista, en cambio la segunda categoría se centra mucho más en el interior de los personajes, sus relaciones y sus transformaciones. A lo largo de la historia ha habido temas y motivos que han estado más presentes en las obras literarias de todas las épocas según el contexto histórico y artístico del que hablemos. Algo que no sucede con las tramas que según Tobias han permanecido inalterables desde siempre.

“La palabra clave es patrón: patrones de acción (trama) y patrones de conducta (personaje), que se integran en una totalidad. Las tramas que se describen a continuación pertenecen a categorías generales, como la venganza, la tentación, la maduración y el amor; y a partir de estas categorías puede brotar un número infinito de relatos. (...) Estos patrones son tan viejos como el mundo, y en algún caso más viejo aún. Pero eso no quiere decir que haya perdido su efectividad; por el contrario, el tiempo ha asegurado su validez, su importancia. Hoy utilizamos las mismas tramas que se usaron en la literatura más antigua del mundo. La trama es uno de los escasos aspectos del arte que no está sujeta a las modas. Podemos dar preferencia a ciertos tipos de tramas en detrimento de otros durante un periodo histórico concreto, pero las tramas en sí, no cambian.”<sup>19</sup>

<b>Tramas</b>	<b>Patrón</b>	<b>Mitos u obras literarias de referencia</b>	<b>Ejemplo de películas heredadas de dichas tramas</b>
Búsqueda	Acción	<i>Jasón y el vellocino de oro,</i> <i>Gilgamesh,</i> <i>Don Quijote de la Mancha.</i>	<i>El mago de Oz,</i> <i>Las uvas de la ira,</i> <i>El tesoro de Sierra Madre.</i>
Aventura	Acción	<i>20.000 leguas de viaje submarino,</i> <i>El Lobo del mar,</i> <i>Los viajes de Gulliver.</i>	<i>En busca del arca perdida,</i> <i>La guerra de las galaxias,</i> <i>007 al servicio secreto de su Magestad.</i>
Persecución	Acción	<i>Los miserables,</i> <i>Moby Dick,</i> <i>Asesinato en el Orient Express.</i>	<i>Bonnie &amp; Clyde,</i> <i>Dos hombre y un destino,</i> <i>La caza del Octubre Rojo.</i>
Rescate	Acción	-----	<i>Centauros del desierto,</i> <i>La princesa prometida,</i> <i>El chico de oro.</i>

<sup>19</sup> Tobias, R. B. O. C. Pág. 77-78.

Huida	Acción	<i>El prisionero de Zenda,</i> <i>Typee.</i>	<i>Papillon,</i> <i>La gran evasión,</i> <i>El expreso de medianoche.</i>
Venganza	Acción	<i>Medea,</i> <i>Hamlet,</i> <i>La tragedia española.</i>	<i>El golpe,</i> <i>El fuera de la ley,</i> <i>Yo soy la justicia.</i>
El enigma	Acción	-----	<i>La dalia azul,</i> <i>El halcón maltés,</i> <i>Chinatown.</i>
Rivalidad	Conducta	<i>El paraíso perdido,</i> <i>Billy Bud,</i> <i>El señor de las moscas.</i>	<i>Ben-Hur,</i> <i>Rebelión a bordo,</i> <i>Jules et Jim.</i>
El desvalido	Conducta	<i>La Cenicienta</i>	<i>La Cenicienta,</i> <i>Alguien voló sobre el nido del cuco,</i> <i>Rocky.</i>
Tentación	Conducta	<i>Fausto</i>	-----
Metamorfosis	Conducta	<i>Drácula,</i> <i>La metamorfosis</i>	<i>El hombre Lobo,</i> <i>La bella y la bestia,</i> <i>Drácula.</i>
Transformación	Conducta	<i>El doctor Jekyll y mister Hyde,</i> <i>El hombre invisible.</i>	<i>My Fair Lady,</i> <i>Perros de paja,</i> <i>Kramer contra Kramer.</i>
Maduración	Conducta	<i>Grandes esperanzas,</i> <i>Huckleberry Finn,</i> <i>El guardián entre el centeno.</i>	<i>Código del hampa,</i> <i>La ley de la calle,</i> <i>Rebeldes.</i>
Amor	Conducta	<i>Orfeo y Eurídice,</i> <i>Orgullo y prejuicio,</i> <i>Cumbres Borrascosas.</i>	<i>El fantasma y la señora Muir,</i> <i>Love Story,</i> <i>Uno, dos, tres...Splash.</i>
Amor prohibido	Conducta	<i>Romeo y Julieta,</i> <i>El jorobado de Notre Dame,</i> <i>La letra escarlata.</i>	<i>Muerte en Venecia,</i> <i>Harold y Maude,</i> <i>Romeo y Julieta.</i>
Sacrificio	Conducta	<i>Abraham (Génesis),</i> <i>Alcestes, Historia de dos ciudades.</i>	<i>Casablanca,</i> <i>La ley del silencio,</i> <i>Solo ante el peligro.</i>

Descubrimiento	Conducta	Edipo Rey	-----
El precio del exceso	Conducta	Otelo	<i>Network,</i> <i>El precio del poder,</i> <i>Wall Street.</i>
Acenso y caída	Conducta	<i>La muerte de Iván Ilich</i>	<i>Ciudadano Kane,</i> <i>El Padrino,</i> <i>El hombre elefante.</i>

Aunque las dos teorías expuestas más arriba no se ajustan a las pretensiones de las corrientes estudiosas del mito en relación con la literatura desarrolladas en el capítulo anterior, nos serán de cierta utilidad para el análisis que, en mayor o menor medida, haremos de algunas de las películas de Francis Ford Coppola. Ambos casos entienden el mito dentro del ámbito literario y no van a los orígenes del mismo como sí hicieron escuelas como la mitológico-ritual.

Un paso más hacia el proceso de mitologización del cine lo dio Christopher Vogler con su obra *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Este asesor de guiones de Hollywood, parte de la idea de que el triunfo de los grandes escritores de la historia de la literatura se debe a que a la hora de contar historias se han ajustado a los principios que están detrás y dan forma a las primeras historias ancestrales de la humanidad: los mitos. De este modo, cualquier persona que tenga como labor escribir un relato (entre los que se encuentran los guionistas de cine) debería ajustarse a unos patrones heredados de la primigenia forma de contar las historias si quiere tener éxito. Detrás de cualquier historia existe una estructura y unos personajes arquetípicos que se repiten ineludiblemente. Para argumentar esta idea se inspira en las consideraciones de dos de los máximos exponentes del proceso de mitologización del siglo XX: Carl G. Jung y Joseph Campbell. Del primero de ellos recoge la idea de los arquetipos y lo aplica al arte de contar historias asegurando que en todo relato existen un puñado de personajes arquetípicos que pueden entenderse como “modelos de personalidad” que se repiten desde siempre y que simbólicamente aparecen representados en los mitos, los cuentos de hadas, los sueños, etc. De Joseph Campbell toma la consideración de que todas las historias que el ser humano ha contado están compuestas por una serie de elementos estructurales que, en última instancia, remiten a lo que el antropólogo estadounidense

denominaba «el viaje del héroe». Según Vogler «el viaje del héroe» puede entenderse como un patrón ideal que puede servir de guía en el diseño de las historias, ya sean literarias, cinematográficas o en el ámbito del videojuego.<sup>20</sup>

De este modo, tal como la denomina Antonio Sánchez-Escalonilla en *Guion de aventura y forja del héroe*, el viaje del héroe puede entenderse como la *arquitraba* (trama de tramas) que a lo largo de la historia de la literatura y el cine se han aplicado de manera inconsciente en el arte de contar historias. La diferencia entre la teoría de Tobias expuesta más arriba y la de Vogler es la consideración de que ya no tenemos un puñado de tramas cinematográficas herederas de las grandes obras literarias y mitos universales, sino que todas ellas, en el fondo, derivan de un mismo esquema estructural que podemos asociar al monomito del «viaje del héroe». Si Tobias va a las raíces literarias de los guiones cinematográficos, Vogler intenta unir a estos con el mito. Antonio Sánchez-Escalonilla, en la obra más arriba citada lo resume de un modo claro:

“Desde su aparición a finales del siglo XIX, el cine quedó muy pronto injertado en la tradición literaria, donde es posible viajar a través de la historia como en un monumental y fecundo árbol genealógico. A medida que se desciende por sus ramas seculares, el creador de relato trasciende las edades hasta perderse en las raíces de la prehistoria. Es entonces cuando descubre el germen de los mitos: esas primeras historias anónimas envueltas en el misterio, cuyo eco todavía resuena en cada poema, en cada novela, en cada película y hasta en la última canción de moda. Un eco similar a las ondas del Big-Bang, que también se escuchan como un ruido de fondo en todas las emisiones que cruzan el universo.”<sup>21</sup>

Para Vogler las ondas del viaje del héroe que describía Campbell resuenan en la mayoría de las historias de aventuras literarias y cinematográficas creadas a lo largo de la historia. En el ámbito del cine, este hecho se hizo especialmente visible a partir de los años 70, en el cual un grupo de cineastas conocedores de las teorías antropológicas de Joseph Campbell y encabezado por George Lucas comenzaron a crear de manera consciente sus guiones sirviéndose del esquema estructural que está detrás del viaje del héroe. Un ejemplo paradigmático lo constituye *La guerra de las galaxias (Star Wars, 1977)* que puede considerarse como el auténtico germen de la inclusión del viaje del héroe en la creación del guion cinematográfico.

---

<sup>20</sup> “El viaje del héroe se adapta perfectamente al mundo de los juegos de ordenador y las experiencias de naturaleza interactiva. Las miles de variaciones que adopta este paradigma, desarrolladas con los siglos, ofrecen ramificaciones infinitas desde las que puede tejarse un sinfín de historias.” Vogler, Christopher. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para novelistas, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Ed. Robinbook. Barcelona, 2002. Pág. 23.

<sup>21</sup> Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Guion de aventura y forja del héroe*. Ariel. Barcelona, 2002. Pág. 11.

Fijándose en el éxito de películas como la de George Lucas, Christopher Vogler al inicio de su trabajo como analista de historias para la Walt Disney Company, redactó un pequeño informe titulado *Guía práctica de El poder del mito*, en el cual establecía a través de ejemplos cómo el viaje del héroe descrito por Campbell puede resultar de gran utilidad en la creación de guiones cinematográficos de multitud de géneros: aventuras, bélicos, ciencia-ficción, etc. Este informe fue el germen de *El viaje del escritor*, obra donde de manera más extensa elabora una guía práctica para que los escritores creen sus historias basándose en el patrón que Campbell aportó en *El héroe de las mil caras*. Del mismo modo analiza en clave mitológica películas que según él se han ajustado a dicho patrón como son *Titanic*, *Pulp Fiction*, *El rey león* o *Full Monty*.

A partir de los años 80 el esquema del viaje del héroe de Campbell reelaborado y simplificado por Christopher Vogler se institucionalizó en Hollywood convirtiéndose en el patrón fijo para obtener el éxito en grandes superproducciones. El viaje del héroe está detrás de alguno de los títulos más recordados de los últimos 30 años: *Willow*, *Excalibur*, *La historia interminable* o las grandes sagas de *La guerra de las galaxias*, *Harry Potter*, *El señor de los anillos* y *Matrix*. Todas estas películas se ajustan a lo que Antonio Sánchez-Escalonilla describe como *la forja del héroe*, arquetipo estructurada en tres grandes etapas en la cual un personaje anónimo recibe la llamada de la aventura, que termina aceptando, para posteriormente alejarse de su hábitat cotidiano adentrándose en un mundo especial y desconocido que le hará madurar y forjarse como héroe, para finalmente regresar a casa transformado. Esta arquetipo representa simbólicamente el propio viaje interior que cada uno desarrollamos en nuestra vida y que se ha repetido de manera arquetípica a través de los tiempos. De ahí, el fuerte carácter psicoanalítico de todas estas teorías que entienden el mito como proyección del inconsciente colectivo.

“Con esta explicación, Campbell y Jung –en quien se basa [Vogler]- convierten el arte de crear historias en una tendencia mecánica. Cada relato, cada guion, solo sería una proyección de los misterios instintivos del subconsciente. Es decir, los héroes se comportan de modo idéntico y acometen aventuras similares porque no tienen más remedio que obedecer la voz invisible e imperativa que resuena dentro de cada creativo, quien a su vez expresa sus propios deseos ocultos”.<sup>22</sup>

Son interesantes al respecto los análisis en torno al viaje del héroe que Antonio Sánchez-Escalonilla realiza sobre *El señor de los anillos*, *El imperio contraataca*, *El*

---

<sup>22</sup> Sánchez-Escalonilla, Antonio. O. C. Pág. 109.



*protegido*, *Matrix*, *Los intocables de Elliot Ness* y *Toy Story* en su obra *Guion de aventura y forja del héroe*. En la cual se sirve y entremezcla las teorías de Tobias y Vogler con la finalidad de aportar un recurso crítico con el que analizar el cine desde su base mítica. A pesar de partir de las teorías de Joseph Campbell y la adaptación al cine de Christopher Vogler, Sánchez-Escalonilla sirviéndose de la poética tolkiana expuesta en su obra *Sobre los cuentos de hadas*, coincide con el autor de *El Hobbit* en afirmar que aunque gran parte de los mitos, cuentos y relatos épicos tienen una base común, cada historia adquiere un valor único e irrepetible. Con esta idea pretende atacar el “reduccionismo mítico” impuesto por Vogler, ensalzando al mismo tiempo la creatividad del creador de historias, alejándolo de la concepción de un mero autómatas que escribe sus historias mecánicamente sirviéndose del patrón universal del viaje del héroe.

Lo que queda claro es que de todos los teóricos, antropólogos, historiadores de las religiones y lingüistas que enumeramos en el capítulo anterior el que, indirectamente, más ha contribuido en las últimas décadas a la inclusión del mito en el cine ha sido Joseph Campbell. El gran problema es que en el ámbito del cine la influencia de la poética del mito se ha quedado en la mera repetición del esquema narrativo descrito por el mitólogo estadounidense. Si el proceso de mitologización literario se llevó a cabo dentro del ámbito de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, caracterizado por una inquietud constante por la innovación creativa, la aplicación cinematográfica de las teorías mitológicas antes expuestas se ha desarrollado con fines muchos más comerciales que artísticos. Las grandes productoras de Hollywood han encontrado en el esquema del viaje del héroe un patrón efectivo para crear sus historias de un modo mecánico ajustándose en todo momento a lo que el público demanda a la hora de ver una película. Desde hace 40 años las mismas historias se repiten en la gran pantalla pero enmarcadas en contextos y géneros diferentes. Aunque a lo largo de la historia del cine ha habido influencias puntuales de algunas de las teorías sobre el mito expuestas en el capítulo anterior, como es el caso, por ejemplo, de la teoría psicoanalítica en el surrealismo cinematográfico, no han llegado nunca a integrarse de un modo tan explícito como en el caso de la novela mitologizante que analizaba Meletinski.

Partiendo de la consideración de que el cine es uno de los mecanismos contemporáneos más eficientes de la conservación del gran legado mitológico y literario del ser humano, debemos hacer hincapié en que adecuarse a un esquema narrativo o

adaptar temas y motivos de carácter mitológico es insuficiente para considerar mitologizante a una película. Creemos que a lo largo de la historia del cine solamente podemos encontrar un puñado de películas que, atendiendo a las consideraciones de Meletinski en torno a la literatura, puedan ajustarse a dicha denominación. En este sentido, el proceso de mitologización en el cine, salvo en algunos casos puntuales, creemos que ha quedado inconcluso. Aunque ha habido directores que han buscado en el mito y el rito un sustento sobre el cual construir sus películas (pensemos en Andrei Tarkovski, Terrence Malick o los hermanos Wachowski) la poética del mito, tal como se desarrolló en la literatura, nunca ha llegado a influir al mismo nivel en el cine.

Una obra nacida de la poética del mito debe cumplir una serie de características específicas que, indudablemente, la hará merecedor de tal calificativo. Teniendo en mente, por ejemplo, *Ulises* de James Joyce como una de las obras cumbres del mitologismo literario, ¿qué características debería tener una obra para considerarla mitologizante?

1. Una obra mitologizante va más allá de la simple utilización de los temas y motivos mitológicos con fines artísticos.
2. Una obra mitologizante debe estructurarse según los patrones que están en la base del mito primitivo. Un mito que normalmente se fusiona con el rito.
3. Una obra mitologizante intenta poner de relieve algunos principios inmutables y eternos que están detrás del mito, adecuándose a las diversas manifestaciones del cambio histórico e integrándolos en la más simple cotidianeidad.
4. En una obra mitologizante “el tiempo mitológico suplanta al tiempo histórico, objetivo, porque las acciones y los acontecimientos que tienen lugar en una época determinada se representan como encarnaciones de prototipos eternos. El tiempo universal de la historia se transforma, entonces, en el mundo sin historia del mito y se expresa en forma espacial.”<sup>23</sup>
5. Una obra mitologizante cambia la orientación social de su discurso por un protagonismo consciente sobre la interioridad del hombre. Toda obra mitologizante toma como referencia, en mayor o menor medida, algún aspecto del psicoanálisis.
6. Una obra mitologizante utiliza el mito como símbolo y metáfora para describir la sociedad contemporánea de un modo tanto analítico como crítico.

---

<sup>23</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 279-280.

Partiendo de estas características podemos comprobar como la poética del mito exige una muy compleja concepción creativa partiendo del mito y el rito. El tímido proceso de mitologización que vivió el cine a partir de los años 70 por la influencia de directores como George Lucas y su adaptación a la gran pantalla del esquema mítico de Joseph Campbell se centra en las dos primeras características expuestas más arriba.

En esta investigación intentaremos acercarnos a uno de los realizadores que más próximo ha estado a la creación de una obra mitologizante, Francis Ford Coppola. Aunque en su filmografía, como comprobaremos, es muy común el uso intencionado del mito y las referencias de las grandes obras de la literatura universal, en dos de sus películas, especialmente, se mueve claramente en la órbita de la poética del mito. Estas son *Apocalypse Now* y *El hombre sin edad*. Aunque analizaremos ambas en este estudio nos centraremos principalmente en la primera de ellas, ya que es una película que se ajusta perfectamente a cada una de las características antes expuestas y que en su proceso de creación tuvo muy presente gran parte de las teorías sobre el mito desarrolladas en el capítulo anterior.

## Capítulo 2. Mito y literatura en la filmografía de Francis Ford Coppola.

### 2.1. El cine y arte de contar historias. Apuntes para una «poética cinematográfica».

El 23 de Octubre de 2015 Francis Ford Coppola recibió el Premio Princesa de Asturias de las Artes. En la lectura del acta del jurado celebrada meses antes, los miembros que lo conformaban destacaban en él, dentro de las razones para su elección, el hecho de ser un “narrador excepcional”, que a través de sus películas se ha convertido en un “renovador temático y formal” capaz de crear iconos colectivos de carácter universal.<sup>24</sup> Esta cualidad que los miembros del jurado destacaban del realizador norteamericano constituye la razón de ser del propio Coppola como cineasta. El cine para el director de *El Padrino* supone un medio de expresión artística derivado de la literatura y, por extensión, del mito, ya que comparte con ambas una finalidad común: contar historias. De ahí que en el discurso que dio en el Teatro Campoamor de Oviedo en el acto de la entrega de los premios comenzó asegurando que, tal como ocurría en el inicio de su carrera, continuaba “deseando explorar las posibilidades futuras de esta forma absolutamente mágica de literatura: el cine.”

Ahora bien, para el realizador norteamericano todas las películas no pueden incluirse dentro de esta solemne categoría, en la cual se asocia el cine con el arte. En este sentido distingue dos tipos de producto cinematográfico claramente diferenciados: el cine-espectáculo y el cine-literatura.<sup>25</sup> El primero hace referencia a ese cine

---

<sup>24</sup> “Reunido en Oviedo el Jurado del Premio Princesa de Asturias de las Artes 2015, (...) ha acordado conceder el Premio Princesa de Asturias de las Artes 2015 a Francis Ford Coppola.

Narrador excepcional, ocupa un lugar prominente en la Historia del Cine. Su carrera ha sido una continua lucha por mantener la total independencia emprendedora y creativa en todas las facetas que ha desarrollado como director, productor y guionista. La figura de Francis Ford Coppola es imprescindible para entender la transformación y las contradicciones de la industria y el arte cinematográficos, a cuyo crecimiento ha contribuido decisivamente.

Renovador temático y formal, sus exploraciones en torno al poder y sobre los horrores y el absurdo de la guerra han trascendido su obra artística, convirtiéndose en iconos colectivos y universales del imaginario y de la cultura contemporáneos.

Oviedo, 6 de mayo de 2015.” (Acta del Jurado del Premio princesa de Asturias de las Artes 2015).

<sup>25</sup> “Igual que cuando cocinas, quieres que los comensales disfruten. Pero es difícil porque hay dos tipos de cine. Está el cine como entretenimiento, que es maravilloso, y el cine que quiere ser literatura. Me enorgullezco de haber formado parte de éste cuando era joven, y quiero volver a él con *Youth without*

estereotipado y poco original, según Coppola, que busca principalmente entretener y que es el que público principalmente consume y demanda. En ellas se cuentan historias lineales basadas en modelos y esquemas preestablecidos que no buscan en ningún momento innovar desde el punto de vista narrativo. “Las películas ya no son originales, todas se parecen entre sí, una y otra vez. Me gustaría ver cosas nuevas.”<sup>26</sup> Con ello hace referencia al modelo de cine que siempre ha pretendido hacer, mucho más cercano al cine poético del que hablaba Pérez Bowie, en contraposición al cine comercial del que siempre ha renegado. Para Coppola el cine-literatura se caracteriza por la profundidad temática y formal, aquel que es capaz de plantearse preguntas esenciales para el ser humano al mismo tiempo que tiene la cualidad de transmitir y profundizar en las emociones.

Desde el comienzo de su carrera el director de *Apocalypse Now* ha estado inmerso en lo que Esteve Rimbau denomina como un “proceso esquizofrénico”, derivado de la necesidad vital de centrarse como creador en películas personales mientras que los avatares empresariales le obligaban a sucumbir a un tipo de cine del que siempre ha pretendido huir. En las diversas etapas del realizador, por necesidades económicas, como comprobaremos a lo largo del estudio, ha tenido que ir alternando la dirección de películas-espectáculo con las que él cree que deben encuadrarse dentro del ámbito de la literatura. Aquellas con un guion propio y genuino. Entre ellas se encontrarían *Llueve sobre mi corazón* o *La conversación*, prototipos según el autor del tipo de cine que siempre tuvo en mente hacer. Películas inspiradas en los autores de referencia de las nuevas olas del cine europeo y japonés que diferían mucho del modo de hacer cine en los grandes estudios de Hollywood.<sup>27</sup> Pero esto suponía una auténtica

---

*youth* y *Tetro*.” Francis Ford Coppola en Rocío Ayuso, “No tengo tiempo para pedir dinero. Me es más fácil ponerlo yo”. *El País*. 21/10/2007. [http://elpais.com/diario/2007/10/21/cultura/1192917603\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/10/21/cultura/1192917603_850215.html)

<sup>26</sup> Francis Ford Coppola en una entrevista de Daniela Creamer, “«Estoy decepcionado de Cannes», expresó Francis Ford Coppola”. *La Jornada*. 15/05/2009.

<http://www.jornada.unam.mx/2009/05/15/espectaculos/a09n1esp>

<sup>27</sup> “Creo que *La conversación* representa, para mí, lo que había elegido hacer con mi carrera, de joven, escribir películas así. Con suerte una después de otra, aunque podrían ser muy diferentes en estilo. En algunas se podría emplear música o incluso una canción. Pensaba que iría de *Llueve sobre mi corazón* a *La conversación* y quizá a la historia de Tucker que siempre había querido hacer, aunque en forma musical y continuar con estos proyectos más personales. Es innecesario decir que no fue exactamente lo hice. Tuve éxito haciendo películas con origen en novelas o grandes proyectos de Hollywood más de lo que hubiera imaginado entonces. Quería ser ese tipo de director. Quería seguir los pasos de los grandes europeos que admirábamos a finales de los años 50 o 60. En todo caso, si fuera a hacer grandes películas, habría esperado que fueran más bien del tipo de *La Dolce Vita* o *8 ½*. Grandes películas, pero personales, de una obra original. Como *La Conversación*, que era una historia original, aunque se inspiraba en *Blow-up* y Hermann Hesse e incluso en aspectos de Tennessee Williams.” (Francis Ford Coppola en los comentarios a *La conversación* incluidos en la edición en Blu-ray de la misma.)

tarea prometeica.<sup>28</sup> Por ello la solución era intentar congeniar ambas vertientes, tal como hicieron cineastas de su generación como George Lucas o Steven Spielberg.

“Comenzando, como lo hice, por las dos influencias de lo que se estaba haciendo en Hollywood y el apasionante cine de Europa y Japón de los 50. Otros de mi generación y yo estuvimos doblemente inspirados: la forma de hacer cine de Hollywood como la forma de entretenimiento más influyente del mundo –como en la obra de Wyler, Hitchcock, Wilder, Vidor y muchos otros grandes–, chocando con otra forma de cine que tiende más hacia la literatura, iluminando la vida contemporánea con autoría y arte y ampliando fronteras, como en la obra de Bergman, Kurosawa, Fellini, Rossellini y Buñuel... Esta mezcla de los dos extremos de la propuesta de cine inspiró a toda mi generación... e intentamos hacer las dos cosas. ¿Puede el arte también servir como entretenimiento según la definición de estas dos corrientes? Nosotros sentíamos que sí, sin duda. Esto siempre ha sido el objetivo.”<sup>29</sup>

Inmerso en un profundo proceso de transformación de la industria cinematográfica norteamericana, Coppola se convirtió en uno de los grandes adalides de lo que se denominó el Nuevo Cine de Hollywood que desde finales de los 60 intentó cambiar las reglas de juego en la autodenominada “Meca del cine”. Películas como *El graduado* (Mike Nichols, 1967), *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) o *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) consiguieron dar más notoriedad al trabajo del director en la elaboración de las películas, relegando la función de los productores a un segundo plano. Al mismo tiempo, la labor de los jóvenes cineastas que surgían de las escasas escuelas de cine repartidas por EEUU (como UCLA o USC) supo renovar temática y formalmente el cine satisfaciendo la demanda de un público joven que no congeniaba con las grandes producciones hollywoodienses clásicas. En este contexto, comenzó a tomar relevancia la figura de Francis Ford Coppola, un cineasta que desde las entrañas del sistema quiso luchar contra él creando, junto con un grupo de fieles compañeros, la utópica productora independiente American Zoetrope. A lo largo de este estudio iremos

---

<sup>28</sup> “De joven yo quería rodar películas experimentales, películas que no se hubieran hecho antes. Cosas como *La conversación*. Y por eso mis compañeros de la escuela de cine nos mudamos de Los Ángeles a San Francisco. Pero hice dinero con *El padrino*. Ahora vivimos momentos difíciles para los creadores personales. Hollywood es solo una idea: hacer películas para ganar dinero. La pregunta es ¿quieres hacerte rico? El concepto de que un artista gane mucho dinero es reciente, nace de las grabaciones, que generan derechos de autor. Cuando empezó el cine, se podía experimentar con el lenguaje. Hoy no. Los productores no permiten que emerja el espíritu que creó el lenguaje del cine. Prometeo robó el fuego y fue encadenado por ello. Lo mismo le pasa al cine: está encadenado porque todo se mueve por dinero”. Francis Ford Coppola en Gregorio Belinchón, “Clase magistral con el profesor Coppola”. *El País*. 23/10/2015. [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445539885\\_094679.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445539885_094679.html)

<sup>29</sup> Discurso de Francis Ford Coppola durante el acto de entrega del Premio Princesa de Asturias de las Artes 2015. 23/10/2015.

comprobando cuál fue el devenir de dicha empresa que como el ave fénix murió y resurgió en más de una ocasión.

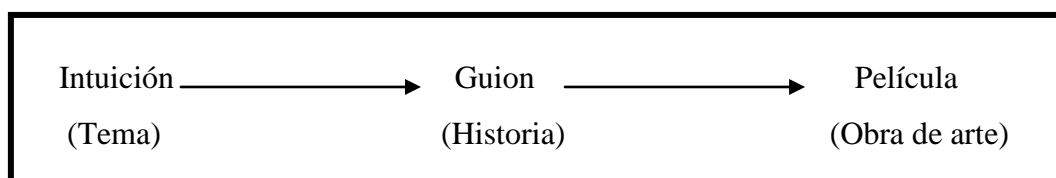
Impulsado por el éxito y la notoriedad que le dieron sus primeros trabajos a comienzo de la década de los 70, Coppola nunca descuidó su deseo de convertirse en un autor personal que, al nivel de pintores y novelistas, pudiera aportar a la humanidad obras de artes que perdurasen en el tiempo. Los reconocimientos adquiridos con películas como las dos primeras partes de *El Padrino* (con 9 Oscars entre las dos) o *La conversación* (Palma de Oro en Cannes), le llevó a alimentar un carácter megalómano que sería el detonante de que se embarcase en la empresa más compleja de su carrera, rodar *Apocalypse Now*, y posteriormente, arruinarse económicamente tras el fracaso que supuso la producción de *Corazonada* dentro del proceso de reactivación de Zoetrope a comienzo de los años 80. Dichos vaivenes derivan de ese “proceso esquizofrénico” provocado por el deseo de congeniar el cine-espectáculo con el cine-literatura o, lo que es lo mismo, las exigencias comerciales con sus deseos personales. Dichos deseos se definen en consonancia con una particular visión de entender el cine que sugiere una “poética cinematográfica” en sí misma, paradigma del tipo de películas que siempre ha pretendido hacer.

Sin perder nunca de vista la importancia de los avances técnicos, el epicentro desde el cual debería nacer toda película es el guion. Sin una buena historia nunca puede crearse una buena película. El guion representa la estructura, el esqueleto en el que se asienta la película, que se construye, a su vez, intentando dar respuesta a un tema importante que debe estar en la base. Un tema que surge como una intuición y que, poco a poco, termina germinando en un proceso creativo.

“Un filósofo francés, Bergson, escribió mucho sobre lo espacial y lo lineal y sobre el poder de lo espacial porque es el modo de la intuición. Cuando se tiene una intuición, no se analizan todos los elementos; se ve un conjunto y bajo una forma tan edulcorada que no puede ser más que una intuición. Creo que toda película, todo arte, empieza como una intuición. Y toda película está ahí, como un testimonio, solo que tú no la ves. Y a medida que trabajas en ella, la intuición se desarrolla, florece, como una escultura que sale de la materia. De la idea se pasa a la armadura y finalmente a la película terminada.”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Francis Ford Coppola en Nicolas Saada (Ed.), *El cine americano actual. Conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian DePalma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Joe Dante, Joel y Ethan Coen, Tim Burton*. Ediciones JC. Madrid, 1997. Pág. 53.



Para Coppola una película nunca puede estar terminada si no ha conseguido dar respuesta a la pregunta de la que partía, que tiene que ver con el tema originario del que nace. Ésa es la diferencia esencial entre el cine-espectáculo y el cine-literatura. El cine, al igual que toda forma de creación artística debe proporcionar respuestas a los cuestionamientos internos del ser humano. Por ello una película debe ir más allá del mero entretenimiento. “Si diriges una película personal, el guion es una especie de cuestionamiento que encuentra respuesta en el rodaje.”<sup>31</sup> Muchos son los cuestionamientos que se ha planteado Coppola a través de sus películas: la intimidad en *La Conversación*, el poder en la trilogía de *El Padrino*, la moralidad en *Apocalypse Now*, el amor en *Corazonada*, la juventud en *Rebeldes* y *La ley de la calle*, la rivalidad en *Tetro*, etc. Aunque no todos ellos han surgido de un guion original suyo, sí que ha escrito aquellas historias con las que siempre se ha sentido más identificado, ya que para él “en el momento que escribo el guion. Me encanta, me proporciona un enorme placer y una gran sensación de relajó.”<sup>32</sup> En este momento del proceso creativo de la película es cuando comienzan a surgir las ideas claves que conformarán los cimientos del futuro filme. Una etapa reveladora para el guionista donde la escritura se aúna con la investigación. Dicho proceso Coppola lo compara con el arte culinario. La gestación de una película es como aquel que va a por setas para hacer una receta con ellas. En el camino recogerá de muchos tipos pero solo se quedará con aquellas que puedan contribuir a que su plato les guste a los comensales.<sup>33</sup> Como demostraremos a lo largo de este estudio el material del que se sirve Coppola para hacer una película es múltiple y variado, ya que nunca descarta nada que le pueda servir de apoyo a que el resultado

<sup>31</sup> Francis Ford Coppola en una entrevista de Daniela Creamer, “«Estoy decepcionado de Cannes», expresó Francis Ford Coppola”. *La Jornada*. 15/05/2009.

<http://www.jornada.unam.mx/2009/05/15/espectaculos/a09n1esp>

<sup>32</sup> Francis Ford Coppola en Nicolas Saada (Ed.), O. C. Pág. 52.

<sup>33</sup> “Un director, cuando hace una película hace acopio de material. A veces lo comparo con ir a buscar setas. No hago la película, hago acopio de setas para hacer la tarta. A veces tengo suerte. A veces no encuentro ninguna. A veces encuentro, pero son setas venenosas. A veces encuentro setas mágicas. Más tarde, cuando veo todo lo que he conseguido me preparo para hacer la película.” Francis Ford Coppola en el documental “Método y locura. Visualizando *Drácula de Bram Stoker*” incluido en la edición en DVD de la misma.



consiga los fines deseados. En este sentido, una película supone un proceso de aprendizaje donde las técnicas cinematográficas se entremezclan con la literatura, la filosofía, la mitología o la religión. Para Coppola es tan importante el proceso de documentación para una película, al igual que hacen novelistas y pintores en sus respectivos campos<sup>34</sup>, que la Biblioteca Americana de Investigación Zoetrope contiene un total de 80.000 volúmenes donde se mezclan material de investigación relativo al cine con obras literarias y ensayos sobre todos los ámbitos del saber.<sup>35</sup>

Partiendo de esta investigación exhaustiva y con el material obtenido en dicho momento se inicia el proceso de gestación creativo. A partir de esta etapa, según el director ítaloamericano, una película debe concebirse como un ser vivo. “La forma en la que yo trabajo implica el concepto de que estás creando algo que tiene vida. Cuando algo tiene vida, tal vez, se produce de manera diferente a lo que tenías preconcebido. Pienso que la vida de una película es lo que somos después. Como cualquier arte: la llama de la vida. Es decir, de alguna manera es intentar ser como Dios. Crear algo vivo y para hacer eso no se puede ser muy rígido y controlador porque eso reprime la vida.”<sup>36</sup> En este sentido, el guion y las ideas preconcebidas que se tienen al comienzo de proceso son fácilmente moldeables y flexibles. Para Coppola, el guion no es algo acabado sino un relato sujeto a giros inesperados. Ya en el proceso de rodaje, el director debe adaptarse a las exigencias que ese ser vivo (la película) demande. Por ello es común que se pueda trastocar el guion las veces que sean necesarias ya que debe adaptarse a lo que las condiciones o los imprevistos obliguen. Incluso esto puede hacerse en el mismo instante del rodaje. “Cuando hago una película, no sólo reescribo el guion un millón de veces, sino que reescribo las escenas, normalmente la noche anterior. Así que muy a menudo la escena se concreta ese día.”<sup>37</sup> Este modo de dirigir es lo que Coppola

---

<sup>34</sup> “Yo siempre he trabajado en proyectos con los que creía que iba a profundizar en asuntos que me interesan. El tiempo de preparación e investigación es siempre fascinante. Después, se trata de convertir todo ese material en algo parecido al arte. Tengo la impresión de que los novelistas y los pintores siguen un proceso parecido”. Francis Ford Coppola en una entrevista de Jaime Moreno, “Entrevista a Francis Ford Coppola”. *Rancho Las Voces*. 26/06/2009. <http://rancholasvoces.blogspot.com.es/2009/06/cine-entrevista-francis-ford-coppola.html>

<sup>35</sup> “Su biblioteca comprende miles de volúmenes sobre todos los temas; desde botánica hasta historia social, desde narraciones de viajes hasta libros sobre las sendas apartadas del comportamiento criminal y aberrante. Hay muchísimos más guardados en los almacenes, a la espera del momento en que la biblioteca pueda invadir el resto del edificio.” Cowie, Peter. *Coppola*. Libertarias/Prodhufo. Madrid, 1992. Pág. 12.

<sup>36</sup> Francis Ford Coppola, declaraciones realizadas en la entrevista realizada para el programa de televisión *Los mejores directores de cine de Hollywood*. Paramount Channel.

<sup>37</sup> Francis Ford Coppola en los comentarios incluidos en la edición en DVD de *El Padrino II*.

denomina como “flexibilidad controlada”.<sup>38</sup> Un ejemplo paradigmático del particular proceso creativo de Coppola lo encontramos en la gestación, rodaje y postproducción de *Apocalypse Now*, tal como analizaremos en el presente estudio.

Para Coppola, además de la escritura, la otra piedra angular de toda película es la interpretación. Muy influido por sus inicios en el teatro, el director de *La ley de la calle* considera que un buen trabajo con los actores es esencial para que esa historia que nos quiere contar la película sea creíble y consiga los fines que se propone. Partiendo de una idea cercana a la necesidad de verosimilitud que demanda Aristóteles en su *Poética*, Coppola centra sus esfuerzos en el trabajo con los intérpretes a través de duros ensayos con la finalidad de que éstos se sientan identificados con los personajes a los que dan vida.<sup>39</sup> Guion e interpretación es algo que debe entrecruzarse en una simbiosis perfecta para que una película cumpla con sus expectativas. “El cine es el matrimonio entre actuación y escritura. Los jóvenes directores saben poco de la actuación a no ser que provengan del teatro. No se sacan cosas del actor sino que surge de ellos. Tú solo ayudas. Yo me encierro una semana solo con los actores para ir paso a paso convirtiéndoles en los personajes”.<sup>40</sup>

Estos pormenores que hacen posible que una película se convierta en una obra de arte personal sólo es posible si existe una libertad creativa por parte del director. Una libertad que en la mayoría de los casos está limitada por las pretensiones comerciales derivado del cine-espectáculo. Por este motivo, Coppola siempre ha luchado por ser independiente dentro de un sistema que, en todo caso, siempre ha terminado por absorberlo. Sus pretensiones utópicas a la hora de crear American Zoetrope surgían del convencimiento de que los cineastas, al igual que el pintor o el poeta, deben ser libres y dueños de sus obras. “Me parece que la única razón para hacer una película es que sea algo que no se ha hecho nunca, que sea parte de tu vida. Por tanto, debería ser algo que además de hacerlo, deberías financiarlo porque esa es la

---

<sup>38</sup> “Si las cosas van mal porque el actor está nervioso, hago que el personaje sea nervioso. Siempre hay una manera de utilizar lo que se tiene. Si tienes dificultades porque llueve, te sirves de la lluvia en el decorado. Es a lo que me refiero cuando hablo de flexibilidad controlada, que es cuando tratas de utilizarlo todo a su favor.” Francis Ford Coppola en Nicolas Saada (Ed.), O. C. Pág. 34.

<sup>39</sup> “Sí, me siento muy confiado con los actores. Trabajo con actores desde hace mucho tiempo, desde mis principios en el teatro y, como ya he dicho, soy muy flexible. Siempre hay dos polos, el personaje y el actor. Si el actor no puede adaptarse al papel, adapto el papel al actor. Cada ser humano tiene algo fascinante, vivo, verdadero e interesante y muy a menudo adapto el personaje a la personalidad del actor. Suele ser así como se obtienen hermosas actuaciones, pues aunque se diga que el personaje influye en la vida del actor, en realidad eso no ocurre nunca. Es siempre una síntesis, una especie de tercer personaje.” Francis Ford Coppola en Nicolas Saada (Ed.), O. C. Pág. 34.

<sup>40</sup> Francis Ford Coppola en Gregorio Belinchón, “Clase magistral con el profesor Coppola”. *El País*. 23/10/2015. [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445539885\\_094679.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445539885_094679.html)

única manera de tener los mismos derechos que un pintor cuando hace un cuadro o un poeta cuando escribe un poema o en gran medida, un escritor cuando escribe una novela. Incluso un compositor de ópera tiene más o menos el derecho de sentarse y hacer su ópera como él la ve.”<sup>41</sup> Una idea que acrecienta sus pretensiones autorales y que determina en gran medida su particular “poética cinematográfica”.

## 2.2. La influencia de la literatura y el mito en la filmografía de Francis Ford Coppola.

Como hemos comprobado, la extensa y heterogénea filmografía de Francis Ford Coppola está determinada por una particular visión del cine que, a pesar de los múltiples impedimentos, el director italoamericano ha intentado imponer en gran parte de sus creaciones fílmicas. Partiendo de una convicción plena a la hora de asimilar el cine con un tipo de arte destinado a contar historias, la relación entre la filmografía de Coppola y la literatura y el mito siempre ha sido muy estrecha. En todos estos medios de narrar encuentra elementos comunes que permiten la interacción mutua.

En el seno de una familia con gran influencia artística, su padre, Carmine Coppola, era compositor y flautista de la NBC Symphony Orchestra de Arturo Toscanini y su madre, Italia Pennino era actriz de teatro y cine e hija del compositor italiano emigrado a Estados Unidos, Francesco Pennino, vivió una infancia itinerante debido a las ocupaciones laborales del padre que marcaron en gran parte su carácter. A los nueve años sufrió una poliomielitis que lo obligó a guardar reposo durante largo tiempo, además de dejarle algunas secuelas físicas. Este suceso traumático será determinante en las inclinaciones creativas de Coppola, ya que en plena convalecencia una de sus mayores distracciones será jugar con marionetas y soldaditos inventándose historias y personajes que grababa con un magnetófono y una cámara de cine casera de sus padres.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Francis Ford Coppola en los comentarios incluidos en la versión en DVD de *Drácula de Bram Stoker*.

<sup>42</sup> No es nuestra intención dedicar mucho espacio en esta investigación a la biografía de Francis Ford Coppola. A lo largo de este estudio aludiremos a aquellos momentos relevantes de su vida que puedan tener relación con la temática de este estudio. Para profundizar más en la biografía del director italoamericano existen gran cantidad de estudios monográficos publicados: *Coppola* de Peter Cowie, *Francis Ford Coppola* de Esteve Rimbau, *Coppola, un hombre y su sueño* de José Luis López García o *Francis Ford Coppola* de Stéphane Dolorme.

Esta afición por contar y representar historia lo llevó, ya con 17 años, a matricularse en el departamento de artes escénicas de la Universidad de Hofstra (Hempstead, Long Island) en donde descubrió el valor del trabajo con los actores, algo muy importante en su cine, y donde participó en la adaptación y dirección de algunas obras de teatro. Estos primeros pasos artísticos en el mundo del teatro influirán decisivamente en su futura carrera cinematográfica como podemos comprobar en películas como *El valle del Arco Irirs*, *Corazonada* o *Tetro*, donde las referencias teatrales son explícitas.

Aunque su temprana dedicación al teatro será determinante en la consciente asimilación entre literatura y cine en Francis Ford Coppola, existe otro hecho determinante en su vida que marcará decisivamente al futuro realizador en su pasión por el arte de la escritura: la influencia de su hermano mayor August. Profesor de literatura en San Francisco State University, siempre fue un referente para él, una persona que admiraba profundamente por su inteligencia y que le supo inculcar su pasión por la literatura. A él está dedicado uno de sus filmes más personales, *La ley de la calle*. “Tengo una buena formación literaria que debo a mi hermano, que es profesor en literaturas comparadas. Siempre me estaba dando libros para que leyera, textos de André Gide, Jean-Paul Sartre o Ernest Hemingway, o incluso, cuando era más joven, *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley.”<sup>43</sup>

A partir de los 14 años su interés por la literatura fue creciendo hasta convertirse, poco a poco, en su mayor pasatiempo de juventud. “Mientras que los demás chicos jugaban al fútbol americano en la Academia Militar, Francis y sus escasos amigos estudiosos se pasaban una copia manoseada del *Ulises* de James Joyce”<sup>44</sup>, relata Peter Cowie en su obra monográfica sobre el director.

El propio Coppola recuerda cuáles fueron sus primeras referencias literarias y cómo estas inspiraron decisivamente el tipo de personajes presentes en su filmografía:

“La primera vez que leí, yo diría un libro o... ¿Cómo decirlo? Algo que no fuera un cuento de hadas, un relato corto ni un comic. Creo que cuando leí el primer libro real, o algo que tenía el grosor de un libro, ya era bastante mayor. Aunque leí muchísimo. Leí todos los cuentos de los Grimm y Hans Christian Andersen. Había leído los tebeos clásicos de... Algunos de ustedes lo recordarán. Pero el primer libro real que cogí, que me absorbió y leí de principio a fin fue una edición de tapa blanda de *Un tranvía llamado deseo*. Ya era mayor. Tenía 14 o 15 años, quizá fuera demasiado joven para ese tema. Pero recuerdo que me conmocionó. No recuerdo hasta qué punto

---

<sup>43</sup> Coppola, Francis Ford. Entrevista en *Dirigido por....* N° 391, Julio-Agosto 2009. Pág. 33.

<sup>44</sup> Cowie, Peter. *Coppola*. O. C. Pág. 35.

entendí *Un tranvía llamado deseo*, pero su tono y su poesía me afectaron tanto, siendo muy joven, que quise escribir como Tennessee Williams. (...) Creo que fue por mi deseo de joven de escribir obras de teatro y al inspirarme en el gran Tennessee Williams o Arthur Miller, cómo podían crear personajes que eran reales y a la vez poéticos.”<sup>45</sup>

Desde sus comienzos en el cine, tal como iremos comprobando a lo largo de este estudio, la literatura y, por extensión, el mito constituirá una fuente de inspiración constante en la filmografía de Coppola. De sus veinticuatro largometrajes como director trece son adaptaciones basadas en obras literarias. Al mismo tiempo, antes de *Apocalypse Now*, Coppola ya había firmado cuatro guiones para otros directores, entre los que se incluye adaptaciones de autores como Tennessee Williams (*Propiedad condenada*, 1966) o Francis Scott Fitzgerald (*El gran Gatsby*, 1974). A diferencia de su admirado Akira Kurosawa, por ejemplo, al que se asocia su filmografía a fuentes literarias muy reconocibles, como son las tragedias de Shakespeare o la novela rusa, Coppola en su extensa carrera se ha atrevido a adaptar un variado y heterogéneo tipo de obras literarias con más o menos éxito comercial y de crítica. Clásicos como *Drácula* de Bram Stoker, *bets sellers* como *El Padrino* de Mario Puzo o *Legítima defensa* de John Grisham, novelas metafísicas como *Tiempo de un centenario* de Mircea Eliade, etc. Pero seguramente la adaptación más controvertida y, según la crítica de su momento, la más pretenciosa sea la llevada a cabo con la película que nos ocupará principalmente en este estudio. En *Apocalypse Now* su amor a la literatura va mucho más allá. La reelaboración del guion escrito por John Milius se convertirá durante el rodaje en una búsqueda desesperada por el origen de la literatura misma en forma de mito.

“Aprecio mucho las obras literarias y lo que sucede cuando lees mucho es que te das cuenta de que las películas de nuestros días son terriblemente simples y tontas..., es algo que te deja estupefacto. Uno de los argumentos más corrientes es que es necesario pensar las películas para que se las comprenda al verlas la primera vez. Sin embargo, no es cierto: se puede volver a ver una película y disfrutarla como la primera vez. Hoy en día, parece que cualquier intento de hacer algo un poco más ambicioso es una condena a que te tilden de pretencioso; no es permitido querer ir más allá. Soy un gran admirador de la grandeza literaria.”<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Francis Ford Coppola en los comentarios en la edición en Blu-ray de *La conversación*.

<sup>46</sup> Coppola, Francis Ford. Entrevista en *Dirigido por...* N° 391, Julio-Agosto 2009. Pág. 33.

**Adaptaciones de obras literarias en la filmografía de Coppola**

<b>Películas</b>	<b>Obra literaria</b>	<b>Guionistas</b>
<i>Ya eres un gran chico</i>	<i>Ya eres un gran chico</i> , David Benedictus	Francis Ford Coppola
<i>El valle del Arco Iris</i>	<i>El valle del Arco Iris</i> , comedia musical con libreto de E. Y. Harburg y Fred Saily	E. Y. Harburg y Fred Saily
<i>El Padrino</i>	<i>El Padrino</i> , Mario Puzo	Mario Puzo y Francis Ford Coppola
<i>El Padrino II</i>	<i>El Padrino</i> , Mario Puzo	Mario Puzo y Francis Ford Coppola
<i>Apocalypse Now</i>	<i>El corazón de las tinieblas</i> , Joseph Conrad	John Milius y Francis Ford Coppola
<i>Rebeldes</i>	<i>Rebeldes</i> , S. E. Hinton	Kathleen Knutsen Rowell
<i>La ley de la calle</i>	<i>Rumble Fish</i> , S. H. Hinton	S. H. Hinton y Francis Ford Coppola
<i>Cotton Club</i>	<i>Cotton Club</i> , Jim Haskins	William Kennedy, Francis Ford Coppola y Mario Puzo.
<i>Rip van Winkle</i>	<i>Rip van Winkle</i> , Washington Irving	Mark Curtis y Roy Ash
<i>Jardines de Piedra</i>	<i>Jardines de Piedra</i> , Nicholas Proffitt	Ronald Bass
<i>Drácula de Bram Stoker</i>	<i>Drácula</i> , Bram Stoker	James V. Hart
<i>Legítima defensa</i>	<i>Legítima defensa</i> , John Grishman	Francis Ford Coppola
<i>El hombre sin edad</i>	<i>Tiempo de un centenario</i> , Mircea Eliade	Francis Ford Coppola

Las adaptaciones de Coppola parten de un escrupuloso respeto a la obra literaria originaria y a su autor. Escriba o no el guion, las novelas que ha llevado a la gran pantalla eran un material indispensable que siempre estaba presente en el proceso de preparación de la película y el propio rodaje.<sup>47</sup> En algunos casos, las pretensiones de fidelidad o la mera veneración al autor, hicieron que sus nombres aparecieran de un modo privilegiado en los propios créditos junto al título de la película. “Qué gracia que fuera un orgullo para mí poner en mis películas el nombre del autor antes del título. Esto se remonta a la primera película de *El Padrino*. Mario Puzo, que escribió la novela no tenía ese derecho, pero yo insistí. Y luego se siguió en otros proyectos, *Drácula* de Bram Stoker o *Legítima defensa* de John Grisham. Siempre ha sido un orgullo que el autor encabece los créditos.”<sup>48</sup>



Como iremos argumentando, además de la literatura, la influencia que ha ejercido el mito en la filmografía de Coppola ha sido muy importante. En su deseo de indagar en las preguntas esenciales del ser humano a través del arte cinematográfico, el director ítaloamericano ha establecido puentes que le han ayudado a unir el mito y el

---

<sup>47</sup> S. E. Hinton, autora de las obras originales en las que se basan *Rebeldes* y *La ley de la calle*, describe cómo Coppola trabaja sobre las novelas adaptadas a la hora de trasladarlas al cine. “Francis me pidió que supervisara los diálogos y los acortara de ser necesario. Era fascinante. En el libro, él había marcado los pensamientos en un color, las acciones en otro color, y los diálogos en un tercer color dividiendo el libro en piezas con las que luego armó el guion.” Declaraciones de S. E. Hinton en el documental S. E. Hinton visita Tulsa” incluido como extra en la edición en Blu-ray de *Rebeldes*.

<sup>48</sup> Francis Ford Coppola en los comentarios incluidos en la edición en DVD de *El Padrino*.

cine, siempre teniendo a la literatura como un pilar fundamental a la hora de mediar e interrelacionar estas dos creaciones de la imaginación humana. Ambos parten de un fin común: dar respuestas a los grandes interrogantes vitales y existenciales del ser humano a través de sus historias y relatos.

Para conseguir dicho propósito, Coppola ha pretendido explorar lo más profundo de la imaginación humana, esa que extiende sus raíces en el mito y el rito. Por ello, no toma como fuente exclusivamente la mitología clásica, explotada a lo largo de los siglos por diversas expresiones artísticas, sino que en algunos de sus trabajos se puede rastrear influencias de aquellos ritos y mitos ancestrales estudiados por James Frazer, Mircea Eliade o Joseph Campbell. Aquellos que conforman, en definitiva, los arquetipos primordiales sobre los que se sustenta los orígenes de la historia humana. Aunque no se puede afirmar que en toda su filmografía haya una utilización constante del recurso mítico, en algunas de sus películas las referencias mitológicas determinarán claramente los temas, motivos, personajes y estructura de las mismas.

a) Los temas y motivos. Como apuntamos anteriormente, el tema determina toda la película, ya que en definitiva un filme no es más que una creación artística que busca plantear ciertos interrogantes claves para el ser humano. El tema de una película nace según Coppola de una intuición que determinará la historia y la trama. En este sentido, el relato está al servicio del tema y no al revés. Como iremos comprobando, la filmografía de Coppola supondrá una renovación temática de grandes temas que han estado presente en el imaginario colectivo desde las primeras manifestaciones mítico-literarias: la familia, el amor, la rivalidad, el poder, la redención, etc.

b) Los personajes arquetípicos. Los personajes característicos de la filmografía de Coppola representan una actualización contemporánea del héroe trágico que, desde el drama griego, ha ido evolucionando y reinventándose gracias principalmente a las tragedias de Shakespeare y la literatura romántica del siglo XIX. En algunos de sus héroes, como Michael Corleone, Kurtz, Drácula, Harry Caul o Dominic Matei, encontramos la superposición de las figuras arquetípicas que han ido constituyendo la esencia de la literatura occidental. Principalmente son tres los personajes que debemos tomar como referencia: Edipo, Don Quijote y Fausto.

El primero de ellos apunta a la máxima esencia del carácter trágico de héroe en búsqueda de su identidad, un modelo que desde el comienzo de su carrera identifica a las personajes que están detrás de las películas más personales de Coppola como pueden ser *Llueve sobre mi corazón*, *La ley de la calle* o *Tetro*. El modelo arquetípico del

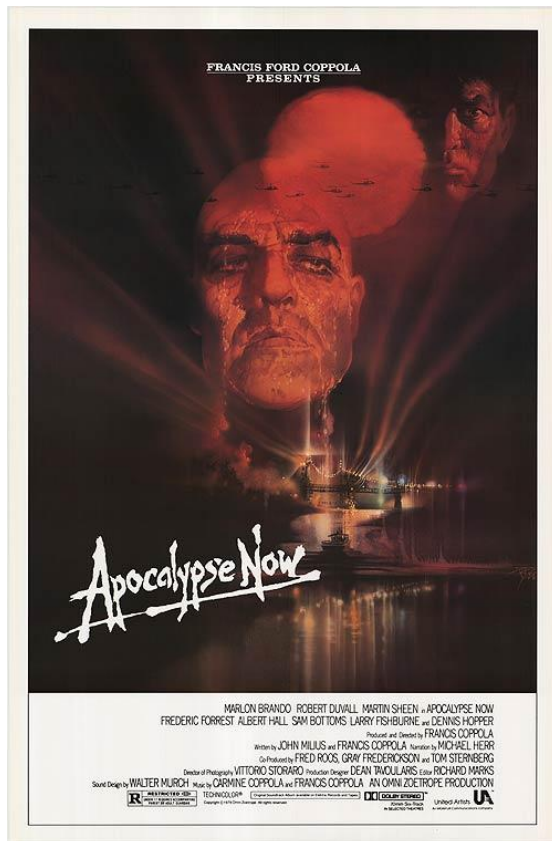


caballero de la triste figura lo encontramos en aquellos personajes coppolianos sumidos en la locura que en su obsesión por enfrentarse a un mundo que no asumen como suyo se sienten sumamente incomprendidos y vapuleados. Personajes como Patton, protagonista de la película homónima por cuyo guion obtuvo su primer Oscar en Hollywood, Harry Caul o Preston Turker se ajustarían perfectamente a dicho arquetipo. Por último, algunos de los personajes más característicos de la filmografía de Coppola son herederos de un profundo espíritu fáustico, rebeldes contra un sistema establecido, que no dudan en renegar de los valores más profundos con la intención de transformarlos a cambio de conseguir el poder, la verdad, el conocimiento o el amor. Michael Corleone, Kurtz, Drácula o Dominic Matei serían modelos recurrentes de este personaje arquetípico.

A lo largo de este estudio ahondaremos en este prototipo heroico cuyas raíces están enclavadas en referencias mítico-literarias diversas.

c) Estructura. Éste será el rasgo definitorio que hará que algunas de las películas de Coppola se aproximen a la categoría de «filmes mitologizantes». A los temas y motivos clásicos y la particular concepción del héroe coppoliano, hay que sumar un uso premeditado de estructuras narrativas basadas en el mito y rito ancestral, tal y como comprobaremos en el capítulo titulado “El rito como recurso narrativo”, entre otros. La influencia de corrientes teóricas como la mitológico-ritual o el psicoanálisis y la confluencia de ambas en estudiosos como Joseph Campbell o Mircea Eliade, harán que algunas de las películas más reconocibles de la filmografía de Coppola se aproximen, desde el punto de vista fílmico, a lo que en novela supuso *Ulises* de James Joyce o en poesía *La tierra baldía* de T. S. Eliot.

### Capítulo 3. *Apocalypse Now*, un acercamiento a la mitologización cinematográfica. Un análisis de la película a partir de los estudios sobre el mito.



Como ya apuntamos en capítulos anteriores, aunque en la extensa filmografía de Francis Ford Coppola abundan las influencias míticas y literarias, no en todas sus creaciones fílmicas podemos encontrar referencias directas a los aspectos claves de la «poética del mito» que determinaron gran parte de la literatura mitologizante desarrollada en la primera mitad del siglo XX. Aunque en algunas de sus películas encontramos asociaciones directas con este tipo de literatura y con las fuentes mítico-literarias que les inspiraron, es *Apocalypse Now* la que claramente más se acerca a lo que supondría un ejemplo de mitologización cinematográfica.

Teniendo presente que la película sobre Vietnam será la piedra angular de esta investigación, ahondaremos en su rico universo transtextual con la finalidad de desentrañar la multitud de referencias teóricas y artísticas que comparte con la literatura mitologizante que tan pormenorizadamente describía Eleazar M. Meletinski. A través de su estudio iremos estableciendo interconexiones necesarias con el resto de la filmografía de Coppola en donde encontraremos elementos y lugares comunes que nos ayudarán a comprobar como las referencias mítico-literarias no son algo aislado en el cine del realizador norteamericano. Por lo tanto, es lógico que no todas las películas tengan la misma importancia. Según su relevancia, algunas simplemente las nombraremos mientras a otras les dedicaremos apartados monográficos con el propósito de incidir en su carácter mítico, ritual o literario.

### 3.1. El universo transtextual y mitológico de *Apocalypse Now*.

A lo largo de este estudio aludiremos muy a menudo al término de intertextualidad. Antes de comenzar con el análisis de *Apocalypse Now* debemos dejar claro qué sentido queremos darle, ya que dentro del campo de la teoría literaria y la literatura comparada es un concepto complejo y difícil de delimitar. En un sentido muy amplio la intertextualidad (término acuñado por primera vez por Julia Kristeva en 1967) hace referencia a las distintas y heterogéneas relaciones que pueden establecerse entre un texto en relación a otro del mismo o diferente autor, de la misma o diferente época, de un modo literal y explícito o por el contrario alusivo e implícito. Quizás el autor que más empeño haya puesto a la hora de aclarar este hecho tan común en la literatura ha sido Gérard Genette. Si tomamos como referencia su aclaradora obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, el teórico intenta desarrollar una suerte de taxonomía donde aparezcan recogidas todas y cada una de las posibles relaciones en las cuales un texto se pone en relación, manifiesta o secretamente, con otro texto. Todas ellas, a su vez, agrupadas bajo el término de transtextualidad. Dentro de estas relaciones la más común es la intertextualidad propiamente dicha, que el narratólogo francés define y subdivide del siguiente modo: “Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)... El plagio, que es una copia no declarada pero literal... La alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.”<sup>49</sup> La intertextualidad en su forma alusiva (e incluso a veces como cita) está muy presente a lo largo del transcurso de *Apocalypse Now*. Llegados a este punto, debemos advertir que cuando hablamos de intertextualidad nos referimos a relaciones entre textos literarios distintos. El problema es que lo que aquí se pondrá en relación será afinidades entre dos formas textuales diferentes, una cinematográfica y otra literaria. En este caso, siendo más estrictos, deberíamos hablar (basándonos en las connotaciones que sobre ello da Cesare Segre) de interdiscursividad, que hace referencia a la relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, etc.). A pesar de todo, teniendo en

---

<sup>49</sup> Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid, 1982.

cuenta que lo que aquí analizamos es el proceso de creación y análisis de un texto escrito, un guion cinematográfico, optaremos por denominar intertextualidad a las relaciones existentes entre la película y las diversas referencias mitológicas y textos literarios a los que aludiremos<sup>50</sup>. Optaremos por interdiscursividad, cuando establezcamos relaciones entre la película con otras artes como la pintura, la escultura, o la música.

Teniendo presente este punto de partida, tendríamos unas pretensiones un tanto pobres si nos limitásemos a indagar y corroborar cuáles son las citas, alusiones e inspiraciones que aparecen en el transcurso de la película a modo de intertextualidad y que con tanta intención son insertadas en el guion por sus creadores. Nuestra investigación pretende ir más allá, si queremos analizar el filme desde un punto de vista mitologizante.

Si tomamos como base precisamente una de las referencias intertextuales más importantes de la película como es *La tierra baldía* de T. S. Eliot, nos ayudará a vislumbrar cuál es nuestro propósito con esta investigación. *La tierra baldía*, como aludiremos más adelante en el capítulo en que nos centraremos en él y su relación con *Apocalypse Now*, tiene la peculiaridad de constituirse como un poema con notas. La complejidad con la que se construye dicho poema, prototipo de obra vanguardista basada en la «poética del mito» en la línea del *Ulises* de James Joyce publicado ese mismo año, hizo necesario que a posteriori Eliot introdujera una serie de notas supuestamente aclaratorias que guiasen al lector a través de los entresijos de un poema repleto de fragmentos y alusiones intertextuales extraídas de fuentes mitológicas y literarias del todo variadas. Desde Buda a San Agustín, de Shakespeare a Baudelaire, de Ovidio a Dante, ..., el número de alusiones resulta exagerada para un lector corriente. De ahí que se haga necesario introducir dichas notas que finalmente se muestran, al mismo tiempo, insuficientes. Con este estudio se pretende algo parecido a la pretensión de T. S. Eliot con su poema. Viorica Patea afirma, en relación a *La tierra baldía*, que “la dificultad del poema reside en su fragmentación y en la alta concentración de su

---

<sup>50</sup> Partiendo de la idea de José Antonio Pérez Bowie de que “el fenómeno de la intertextualidad en el cine se extendería, pues, a la consideración de todos los posibles «textos» fílmicos y no fílmicos que confluyan en un filme determinado.” Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2008. Pág. 152.

Para más información en torno al tema de la intertextualidad en el cine, además de la de Pérez Bowie, remito a las siguientes obras: Iampolski, Mijaíl. *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Episteme. Valencia, 1996 y Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Fitterman-Lewis, Sandy. *Nuevos conceptos de teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós. Barcelona, 1999.

sentido alusivo. Además su desafío no consiste en la simple identificación de las fuentes (...) sino en saber cómo experimentar e interpretar estas alusiones. (...) En el poema de Eliot, la alusión desempeña, por primera vez, una función esencial en su estructura.”<sup>51</sup> En *Apocalypse Now* las alusiones literarias y míticas también son recurrentes y constituyen, al igual que el poema de Eliot, un elemento esencial para construir y entender su estructura y significado<sup>52</sup>. Con este estudio se pretende realizar un rastreo, igual que muchos críticos literarios han hecho con *La tierra baldía*, de las fuentes literarias, filosóficas, antropológicas y religiosas a las que alude *Apocalypse Now* y en la que se inspira, con la finalidad de aclarar como dichas fuentes se integran en la estructura y en el argumento y dotan a la historia de un sentido más pleno. De este modo, si *La tierra baldía* aparece como un poema con notas, a partir de nuestra investigación pretendemos establecer lo que serían el equivalente a unas notas necesarias para entender plenamente *Apocalypse Now*. Para ello será esencial hacer un rastreo minucioso y heterogéneo por multitud de obras canónicas de la literatura universal, aclarar el significado de la película partiendo del estudio de la antropología y las religiones comparadas y establecer cuál es el proceder especulativo de lo que en el filme se nos relata.

El guion de *Apocalypse Now*, escrito originariamente por John Milius, no se constituyó como algo cerrado sino que sufrió un proceso de reelaboración constante de la mano del propio Francis Ford Coppola que duró todo el proceso de rodaje de la película. El guion se convirtió en una obsesión para el director, por ello revisó de manera compulsiva el original de Milius y lo transformó hasta desfigurarlos. Coppola aportó toda la complejidad estructural e interpretativa de la que da muestra el resultado final, e introdujo gran parte de las alusiones mítico-literarias de las que hablaremos más adelante. El resultado fue mucho más que una simple adaptación cinematográfica de una obra literaria, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Mediante la película el espectador está realizando un recorrido a través de la historia de la literatura universal

---

<sup>51</sup> Patea, Victoria. Introducción a *La tierra baldía* de T. S. Eliot. Cátedra. Madrid, 2006. Pág. 59.

<sup>52</sup> José Antonio Pérez Bowie, precisamente, advierte, en el capítulo dedicado a cine e intertextualidad, dentro de su obra *Leer el cine*, la importancia que tuvo la obra de T. S. Eliot para el surgimiento, a posteriori, del concepto de intertextualidad en teoría de la literatura: “La idea de que un texto literario sólo adquiere sentido pleno mediante su confrontación con los textos del pasado fue formulada en fecha muy temprana, 1919, por T. S. Eliot, quien llega a concebir la literatura como un todo viviente que encierra dentro de sí todas las obras alguna vez creadas. Esa intuición del texto literario como lugar de la existencia simultánea de estratos culturales pertenecientes a épocas distintas, como el diálogo entre una multitud de creadores no contemporáneos, adquirirá posteriormente carta de naturaleza científica cuando los estudiosos de la literatura, se enfrenten a la problemática de la presencia de la historia de la cultura en el texto”. Pérez Bowie, J. A. O. C. Pág. 151.

hasta sus verdaderos orígenes, el mito. De un modo más o menos explícito, en el transcurso de la película podemos establecer relaciones, de un modo más o menos forzadas, con la *Odisea* de Homero, la *Divina Comedia* de Dante, el *Apocalipsis* bíblico, las leyendas y mitos nórdicos y germánicos, los himnos védicos, las especulaciones mítico-cosmológicas de los presocráticos, las leyendas medievales del Santo Grial, Goethe, las óperas de Wagner, las novelas de viajes decimonónicas, los poemas de Baudelaire, Kipling o T. S. Eliot, las novelas de Joseph Conrad, con *El corazón de las tinieblas* a la cabeza, etc.

Este cúmulo deliberado de influencias y referencias mítico-literarias representa a la perfección el modelo de creación fílmica para Coppola. Como apuntamos en el capítulo anterior, la base de toda película para el realizador norteamericano es el guion. Y éste se construye a partir de un proceso de investigación previo que determina, indudablemente, el componente creativo del mismo. En esa etapa de documentación, el guionista debe rastrear todas aquellas creaciones artísticas que puedan guardar alguna relación con el tema principal que está detrás de la película. Con ello, claramente, se enriquece el resultado final. Para Coppola, cualquier obra artística (literaria, pictórica o cinematográfica) debe entenderse como una fuente potencial que puede ser utilizada por cualquier otro creador. Por este motivo, el director de *Apocalypse Now* nunca oculta sus influencias, ya que en ellas está la esencia del carácter renovador del arte.<sup>53</sup>

Este estudio ejemplificaría a la perfección la consideración de Pérez Bowie de que la intertextualidad en el cine va mucho más allá de la simple adaptación de obras literarias:

“Pero las adaptaciones de textos literarios no constituyen la única manifestación de intertextualidad; la literatura se hace también presente en las pantallas de modo más indirecto a través de la recuperación de viejos temas o mitos pertenecientes al acervo cultural, de esquemas narrativos anteriores que son actualizados mediante una puesta en escena nueva provocando que -como afirman Jordi Balló y Xavier Pérez- una vieja historia «resulte nueva, fresca, recién inventada, y sugiera una manera contemporánea de entender una trama ya evocada en alguna de las mejores obras del pasado». Estos autores, apelando

---

<sup>53</sup> “Y como que todos recibimos esto y se mezcla en nuestro carácter y nuestra alma. Y luego lo reflejamos de una forma nueva. Es un proceso que consiste en coger de otros y de nuestras experiencias y juntarlo todo de una forma que nunca ha existido antes. Y yo siempre les digo a los jóvenes directores que conozco que los diferentes escritores, Balzac, y los diferentes directores quieren que tú cojas lo que ellos han hecho. Y si te dejan, simplemente lo copias. Porque nunca lo copias de verdad. Es imposible copiarlo. Lo pones a tu manera, y entonces, se convierte... Una vez leí que Balzac dijo: «Queremos que los jóvenes escritores cojan cosas de nosotros porque si cogen cosas de nosotros y las incluyen en su trabajo entonces, seremos inmortales». Y esa es la tradición. Tú te inspiras en otros y con suerte, tú inspirarás a la gente que viene detrás.” Francis Ford Coppola en los comentarios incluidos en la edición en DVD de *Drácula de Bram Stoker*.

a la noción de «actualización argumental» amplían el restringido campo de la adaptación demostrando la pervivencia de un conjunto de temas y mitos de la cultura universal que «han proporcionado un tema, una estructura expositiva, una manera temporal de narrar, un clima dramático que el cine ha hecho suyo reconvirtiéndolo en un lenguaje propio».el cine ha asumido, así, de modo pleno, las prácticas intertextuales que han caracterizado a la literatura de todos los tiempos, recurriendo al igual que ella a la relectura, la reelaboración y la reinención del inmenso e inagotable arsenal de los textos precedentes<sup>54</sup>.

Es precisamente un ejercicio de literatura comparada lo que aquí pretendemos realizar a la hora de analizar un filme tan complejo y pretencioso desde el punto de vista narrativo como es *Apocalypse Now*. Sólo así podrá comprenderse de qué intenciones participa. *Apocalypse Now* es precisamente una de esas películas que no puedes llegar a comprender plenamente en una sola visualización. Por este motivo, nuestra intención será la de intentar poner un poco de orden en toda esa urdimbre mito-literaria y especulativa que está en la base de la película.

Como vamos a ir observando en el transcurso del análisis, las diversas referencias intertextuales que comentaremos, no están dispuestas durante la película de un modo azaroso. La mayoría de ellas, veremos que comparten una serie de motivos, temas y referencias comunes que las hace entrelazarse estableciéndose interdependencia entre unas y otras: el viaje como autorrealización, la concepción cíclica del tiempo, los ritos de vegetación y purificación, el motivo del fin del mundo. A través de textos, mitos y referencia literarias de culturas tan separadas geográfica y temporalmente como la antigua Grecia, el imperio jemer en Camboya, la literatura medieval cristiana en Occidente o la novela del espíritu romántico decimonónico, comprobaremos como existen ciertos motivos o arquetipos culturales y religiosos que han estado presente a lo largo de toda la historia de las humanidad y se insertan al mismo tiempo y plenamente en creaciones artísticas contemporáneas como es el caso de *Apocalypse Now*. Si tenemos que ajustarnos a una corriente de estudio a la hora de abordar las interconexiones existentes entre esta gran variedad de motivos culturales y artísticos optaremos por hacerlo en la línea del psicoanálisis, la mitocrítica o la Escuela mitológico-ritual, ya que dichas fuentes teóricas serán claves para dar sentido y coherencia a la multitud de referencias intertextuales de las que iremos dando cuenta. Sus métodos críticos nos serán de utilidad a la hora de desentrañar la esencia mítico-literaria de la película.

---

<sup>54</sup> Pérez Bowie, J. A. O. C. Pág. 155.

Para finalizar con este capítulo debemos realizar una aclaración sobre el modo en que nos referiremos al filme. El problema deriva en el hecho de que existen dos montajes diferentes del mismo, habiendo una diferencia de casi una hora de metraje entre uno y otro. Según Peter Cowie en su exhaustivo ensayo *El libro de Apocalypse Now. La historia de una película mítica*, sostiene que Coppola, a la hora de enfrentarse al complejo montaje de una película que no se sustentaba en un guion sólido y donde se recurrió durante el rodaje en muchos casos a la improvisación, se encontraba ante la complicada tarea de dar consistencia a una historia de la que existía un número exagerado de horas filmadas<sup>55</sup>. Historia, a su vez, que había sufrido innumerables cambios durante el propio rodaje. El equipo de montaje, bajo la omnipresente supervisión de Coppola, tuvo que suprimir muchas escenas para poder pasar de un premontaje originario de cinco horas y media a un montaje más convencional, aunque todavía algo extenso, de 153 minutos. Este último fue el que se presentó en el Festival de Cannes y con la que obtuvo la Palma de Oro en 1979 (*ex a quo* con *El tambor de hojalata*, Volker Schlöndorff). A pesar de todo, Coppola nunca quedó conforme con el resultado ya que se descartaron secuencias muy importantes que daban a la película una mayor riqueza argumental. De ahí que, después de veinte años, el director se decidiera a reeditar la película con la inclusión de algunas de estas secuencias. De nuevo, la labor fue encargada al siempre fiel Walter Murch y el resultado final fue la inclusión de 53 minutos de metraje. Con el título de *Apocalypse Now Redux* se estrenó en las salas de cine de todo el mundo este nuevo montaje más extenso y enriquecido. Como sostiene Ramón Moreno, “según Murch, se plantearon el trabajo como si fuera un film nuevo, con el fin de respetar el tiempo transcurrido. Y la historia parece repetirse: la división crítica bascula entre el redescubrimiento de una genialidad y un metraje excesivamente prolongado”. Y añade, citando a otro crítico, que “para Ángel Fernández Santos, «Lo añadido no perturba el *Apocalypse Now* universalmente conocido sino que lo hace más nítido. Es como si hubiéramos visto la película cerrando los ojos (...) y ahora Coppola nos obliga a abrirlos».”<sup>56</sup> Teniendo en cuenta estas últimas palabras, se hace evidente, que en esencia la película es la misma aunque gana indiscutiblemente en matices. Por este motivo, a lo largo de esta investigación nos referiremos a la película en su manera originaria, como *Apocalypse Now*. Solamente cuando hagamos referencia explícita a

---

<sup>55</sup> Es interesante, al respecto, la visualización del reportaje *Un millón de pies de película: el montaje de Apocalypse Now*, incluido como material extra en la edición en Blu-ray que salió a la luz en España en 2010.

<sup>56</sup> Moreno Cantero, Ramón. *Apocalypse Now Redux*. Octaedro. Barcelona, 2003. Pág. 25-26.



alguno de estos añadidos pertenecientes al montaje de 2001, la nombraremos como *Apocalypse Now Redux*.

## Capítulo 4. La arquitecra del viaje del héroe en *Apocalypse Now*.

### 4.1. El viaje del héroe de Joseph Campbell y su influencia en el cine.

Como hemos observado en capítulos anteriores Joseph Campbell debemos tomarlo como un auténtico referente teórico para comprender el éxito de algunas de las sagas cinematográficas más representativas de los últimos cuarenta años. Muchos son los directores que directa o indirectamente (a través de la aportación de Christopher Vogler en la actualización de sus teorías al ámbito del cine) se han inspirado en su descripción del viaje del héroe para aportar una estructura mítica a sus películas. Coppola, imbuido en el torrente creativo que supuso los años 70 en Hollywood fue uno de los cineastas que terminó incorporando a sus películas las teorías de Campbell sobre el viaje del héroe, aunque en menor medida que otros como su gran amigo George Lucas. Así lo constata el propio Christopher Vogler: “Ineluctablemente, Hollywood ha detectado la utilidad y el jugo que puede extraerse del trabajo de Campbell. Algunos cineastas de la talla de George Lucas y George Miller reconocen su deuda con Campbell, y su influencia puede percibirse en las películas de Steven Spielberg, John Boorman, Francis Ford Coppola y muchos otros.”<sup>57</sup> Y esto se demuestra en *Apocalypse Now*, una película que, tal como analizaremos a continuación, refleja fielmente la estructura mítica expuesta por el mitólogo norteamericano. Pero antes de comenzar dicho análisis estableceremos cuáles son los pilares esenciales de su teoría para comprobar por qué han tenido tanto éxito en el mundo del cine en general y en la filmografía de Coppola en particular.

Joseph Campbell podemos considerarlo un teórico de la mitología comparada ecléctico, que ha sabido congeniar ideas extraídas de autores, escuelas y corrientes de pensamiento diversas. Si tomamos como referencia *El héroe de las mil caras* (1949), que es la obra que tendremos principalmente presente en este estudio, en ella encontramos referencias claras y explícitas a teorías como la ritualista, el psicoanálisis jungiano y los diversos estudios sobre el folclore de muy diferentes culturas.

---

<sup>57</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 2.

Campbell parte de la consideración (muy en la línea de *La morfología del cuento* -1928- de Propp) de que gran parte de los mitos y cuentos de hadas de la historia de la humanidad comparten ciertas estructuras y motivos que se repiten de una manera constante. Para estudiar este fenómeno se sirve de la teoría psicoanalítica con la finalidad de ahondar y aprehender la gramática de símbolos que toda creación artística comparte con la mitología y los sueños. Tomando como referencia la teoría de los arquetipos de Jung, parte de la idea de que esos símbolos compartido en todas las culturas del mundo (a pesar de no tener el más mínimo contacto) sólo pueden explicarse como “productos espontáneos de la psique” ya que “cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente”. Solamente hace falta que salga a la luz a modo de sueño, narración mitológica o recreación literaria. Según Campbell, todas las historias que se han contado a lo largo de la historia remiten a una protohistoria primigenia de la cual derivan como copias todas las demás. La historia arquetípica<sup>58</sup> del viaje del héroe puede entenderse de este modo como el patrón originario del que participa todo relato que se preste y al que Campbell denomina como “monomito”. Esta denominación está extraída de una de las obras que, según Meletinski, mejor han contribuido a la remitológización llevada a cabo por la literatura en la primera mitad del siglo XX. El concepto de “monomito” Campbell lo extrajo de la obra de James Joyce, *Finnegans Wake*.<sup>59</sup>

Además de la explícita influencia de la teoría de los arquetipos de Jung y del psicoanálisis en general en la concepción del mito de Campbell, Meletinski observa en ella una clara adecuación en su contenido a ciertas consideraciones ritualistas que remiten, principalmente, a las teorías que Arnold van Gennep desarrolló en *Los ritos de paso* (1909). La estructura que está detrás del mito del héroe es muy similar en su secuenciación a ciertos ritos de iniciación que se han venido desarrollando en diversas culturas a lo largo de todos los tiempos, tal como lo expresa el propio Campbell:

---

<sup>58</sup> Estamos utilizando deliberadamente terminología platónica para referirnos al modo de entender Campbell al “monomito” siguiendo, de este modo, la interpretación que de este término establece Christopher Vogler: “El viaje del héroe existe en alguna parte, existe de algún modo, como una realidad eterna quizás, que adopta la forma de un ideal platónico, que se trata de un modelo divino. De este modelo pueden producirse copias infinitas y muy variadas, siendo así que en cada una de ellas resuena el espíritu esencial de la forma”. (Vogler, Ch. O. C. Pág. 12)

<sup>59</sup> En la película de Coppola *El hombre sin edad* (adaptación de la novela de Mircea Eliade *Tiempo de un centenario*) *Finnegans Wake* de Joyce aparece como intertextualidad de manera explícita.

“El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerza fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos.”<sup>60</sup>

En esta cita tenemos los elementos claves del esquema que según Campbell está detrás de toda narración, ya sea un antiguo mito ancestral, un relato bíblico, una epopeya clásica, una leyenda artúrica, un cuento folclórico o una novela mitologizante de principio del siglo XX. En todas ellas se describe las aventuras de un héroe que se ve obligado a salir de su mundo ordinario para adentrarse en un mundo especial con reglas propias (que se entiende como una metáfora al descenso al mundo de los muertos) del que regresará para renacer a la vida social más fuerte, sabio y renovado. Todo viaje del héroe puede entenderse como la metáfora de una metamorfosis personal que se lleva a cabo según la secuenciación de varias etapas que se repite en cada uno de estos relatos. Aquí presentamos la descripción que propone Campbell del monomito y que más adelante presentaremos esquematizado:

“El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del juego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno; resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elíxir).”<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Campbell, J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México, 2000. Pág. 35.

<sup>61</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 223-224.

En esta descripción vemos ciertas similitudes claras con otras teorías nacidas en la primera mitad del siglo XX y que al amparo del psicoanálisis y la teoría ritualista, de forma análoga, intentaron aplicar las historias que relatan los mitos y cuentos tradicionales a patrones fijos y preestablecidos. Entre ellos nos encontramos a Otto Rank que en *El mito del nacimiento del héroe* (1909) realiza un estudio sobre las semejanzas que están detrás del nacimiento de los grandes héroes y fundadores de las religiones de todas las partes del mundo; Lord Raglan que en *The Hero* (1936) aplica la teoría ritualista de *La rama dorada* de Frazer a los relatos épicos y en la cual llega a la conclusión que estos comparten una serie de temas que se repiten de manera constante; algo parecido a lo que Vladimir Propp describe en *Morfología del cuento*, donde a través del estudio de numerosos cuentos folclóricos rusos llega a la conclusión de que en todos ellos puede extraerse al menos 31 motivos que desarrollan funciones específicas en todos los relatos, los cuales siguen una secuenciación similar en todos ellos. Meletinski, considera que detrás de ella también se encuentra el rito de iniciación desarrollado en muchas culturas y que es, igual que en Campbell, el componente ritualista que está detrás de ambas teorías.

Todas estas teorías brevemente descritas (y muchas otras que no tienen cabida en este estudio) han tenido gran repercusión tanto en la crítica como en la propia creación literaria de corte mitologizante a la que aludimos en el primer capítulo y que se constituyeron en la base de la «poética del mito» desarrollada en la primera mitad del siglo XX. La diferencia entre Campbell y otros teóricos que contribuyeron a tal proceso es que el mitólogo norteamericano fue el que, indirectamente, con más fuerza ha influido a la hora de que la poética del mito dé el salto al cine. Esta irrupción se produjo en uno de los epicentros desde la cual se gestó la renovación del cine de Hollywood de los años 70: American Zoetrope, la productora liderada por Francis Ford Coppola en cuyo equipo de trabajo se incorporaron directores que a lo largo de esa década revolucionaron el modo de hacer cine. Entre ellos se encontraba George Lucas, un joven director de Modesto (California) que comenzó en la industria con grandes pretensiones autorales (apadrinado por Coppola desde que coincidiera con él en el rodaje de *El valle del arco iris*) pero que terminó convirtiéndose, junto a Steven Spielberg, en los máximos exponentes del nuevo y renovado cine de Hollywood centrado en el entretenimiento y el espectáculo. Todo lo contrario de lo que supuso su primera película, *THX 1138* (1971), una compleja distopía futurista con gran carga simbólica y con referencias a *Metrópolis*, *2001, una odisea en el espacio* o *1984* de George Orwell.

Las desavenencias con Coppola al frente de la productora pronto aparecieron, hecho que hizo que Lucas se desvinculase de American Zoetrope y fundase su propia compañía: LucasFilm Ltd. A pesar de todo, Coppola participó en su siguiente película como productor, *American Graffiti* (1973), con la que cosechó un gran éxito de público y crítica y que le animó a intentar hacer una película en cuyo guion ya trabajaba desde hacía algunos años, *La Guerra de las Galaxias*. Mientras buscaba financiación para la película, George Lucas tuvo tiempo de rechazar el ofrecimiento de Francis Ford Coppola de dirigir un guion de John Milius que descansaba en American Zoetrope desde 1969: *Apocalypse Now*. Según Peter Biskind “Francis quería tener lista *Apocalypse Now* para el Bicentenario -1976-, pero George había comenzado a trabajar en el guion de *La guerra de las galaxias*, y puso reparos. Francis no tenía en gran estima el guion de George, y le dijo que estaba loco si se obstinaba en hacerlo, sobre todo teniendo la oportunidad de dirigir *Apocalypse*. George siempre consideró que *Apocalypse Now* era una película que tenía que dirigir él cuando decidiera que estaba listo para hacerlo”.<sup>62</sup> Su idea era rodarla con cierto tono documental en 16 mm y con un presupuesto de tres millones de dólares. Algo muy alejado de lo que se terminó convirtiendo la película. Lucas abandonó definitivamente el proyecto para centrarse de lleno en *La guerra de las galaxias*. Una película que tenía unas pretensiones e iba dirigido a un público muy diferente a los de aquellos jóvenes directores que estaban revolucionando el cine de Hollywood. Aunque el guion estaba dirigido a un público muy joven, en él se condensan complejas referencias de todo tipo. Según Gonzalo González, “Lucas reescribió varias veces su guion, influenciado por la situación política del momento (Vietnam), lecturas filosóficas, sociológicas, mitológicas y, naturalmente, por su cultura cinéfila. Series de televisión espaciales como *Buck Rogers* (1950-51) o *Flash Gordon* (1954), el género bélico, el western o Akira Kurosawa serían algunos ejemplos de los ingredientes que Lucas mezcló en el guion”.<sup>63</sup> Aunque en varias ocasiones Lucas ha declarado que la película está basada argumentalmente en *La Fortaleza Escondida* (*Kakushi Toride no san akunin*, 1958) de Kurosawa (director japonés por el que tanto él como Coppola siempre han sentido especial admiración), la estructura del guion está inspirado en la descripción del viaje del héroe que Joseph Campbell describía en *El héroe de las mil caras*, libro de cabecera de George Lucas

---

<sup>62</sup> Biskind, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Anagrama. Barcelona, 2012. Pág. 416-417.

<sup>63</sup> González Laiz, Gonzalo. *Guía par ver y analizar La Guerra de las Galaxias*. Ed. Nau Llibres/Octaedro. Valencia/Barcelona, 2006. Pág. 13.

durante el largo tiempo de reposo que pasó tras el grave accidente de tráfico que sufrió en 1962. Fue en esa época cuando comenzó a interesarse por la antropología y la mitología. Este hecho fue clave para la escritura del guion de *La guerra de las galaxias* con el que tenía la intención de crear un mito moderno repleto de referencias arquetípicas universales.

“Lucas hizo una profunda lectura de la obra de Campbell y la aplicó con precisión al guión. El éxito universal de *La guerra de las galaxias* puede explicarse por múltiples factores. Uno de ellos es, sin duda, que su guion adapta y actualiza los mitos clásicos o «arquetipos» que toda cultura ha conocido. Precisamente esa reinterpretación y recontextualización de los mitos era solicitada por Campbell en su obra, en la que se quejaba de la escasez de mitos modernos y la calificaba como una incalculable pérdida cultural. No es de extrañar, por tanto, que, tras el estreno de *La guerra de las galaxias*, Campbell se convirtiera en gran amigo de Lucas y aplaudiera su adaptación del mito al mundo moderno. Lucas, viviendo su propio mito, llegó a llamar a Campbell «su propio Yoda».”<sup>64</sup>

Mientras George Lucas creaba, basándose en los preceptos de Joseph Campbell sobre el viaje del héroe, una de las sagas cinematográficas más reconocibles de la historia del cine, Coppola pronto comenzaría el rodaje de *Apocalypse Now* en medio del caos en las selvas filipinas y con serios problemas financieros. Desde el punto de vista creativo una de las mayores preocupaciones del director fue dotar a la historia de una mayor profundidad intelectual y simbólica que diese otro calado al guion originario de John Milius, más en la línea del cine de acción y de aventuras.<sup>65</sup> De ahí que en pleno rodaje se empapase de todo tipo de bibliografía que aportase mayor sentido a la historia que se contaba ya que este afán se convirtió en toda una obsesión. “El director no podía encontrar un buen final. El filme estaba tan cargado de Significado, con mayúscula, tanto Joseph Campbell, sacrificios rituales, bestias mágicas y dioses moribundos, que la más bien convencional escena de batalla prevista en el guion parecía poco menos que inadecuada”<sup>66</sup>, afirma Peter Biskind. De este modo las teorías de Campbell, Frazer o Jessie Weston (todas ellas cercanas al ritualismo) se fueron incorporando al guion de la

---

<sup>64</sup> González, G. O. C. Pág. 89.

<sup>65</sup> En una entrevista de Lise Bloch-Morhange y David Alpe en 1978 se le pregunta a Coppola por el proceso de transformación del guion original de *Apocalypse Now*.

“P: ¿Los temas que aparecieron así estaban en el guion original de John Milius?

R: La verdad es que no.

P: Entonces, ¿no es el guion original?

R: No, no del todo. Las partes del principio, hasta la mitad más o menos, en las que hay una batalla de helicóptero y un coronel que hace surf, etc., están en el guion, pero después todo tomó un giro diferente. (...) Cuando me fui a rodar *Apocalypse Now* no tenía la intención de hacer sino una gran película de acción y aventuras. Tenía algunas ideas acerca de lo que quería hacer, pero nada ocurrió como estaba previsto. Yo siempre soy muy flexible cuando hago una película.” (Saada, N. (ed.) O. C. Pág. 22-23.)

<sup>66</sup> Biskind, P. O. C. Pág. 462.

película a modo de compleja estructura mitológica. Y en este entramado, como a continuación argumentaremos, toma cuerpo de manera clara el monomito del viaje del héroe que tantas veces había oído hablar a su amigo George Lucas, a raíz de de las diversas revisiones que juntos habían hecho del guion de *La guerra de las galaxias*.

Presentamos a continuación un cuadro comparativo donde aparece reflejado tres versiones diferentes del viaje del héroe. La originaria de Joseph Campbell descrita en *El héroe de las mil caras*, la actualización que hace Christopher Vogler de la misma en *El viaje del escritor* y la revisión que hace de ambas Antonio Sánchez-Escalonilla donde funde dichas teorías con la poética de Tolkien. En la aplicación del viaje del héroe a *Apocalypse Now* tendremos presente las tres estructuras narrativas (muy similares aunque con matices diferentes). Pero a la hora de enumerar las etapas por las que transcurre Willard en su aventura, recurriremos a los epígrafes utilizados por Vogler por su mayor carácter sintético y adecuación a la obra que tenemos que analizar. En cualquier caso, todos estos esquemas guardan la misma estructura en tres actos deudora de la descripción originaria de Joseph Campbell: partida-iniciación-regreso. Una secuenciación arquetípica que remite, a su vez, a los ritos de iniciación presentes en todas las culturas desde tiempos ancestrales, tal como los describiera Arnold van Gennep.

<i>El héroe de las mil caras,</i> Joseph Campbell	<i>El viaje del héroe,</i> Christopher Vogler	<i>La forja del héroe,</i> Antonio Sánchez-Escalonilla
<b>La partida</b>	<b>Primer acto</b>	<b>Primer acto</b>
El mundo cotidiano	El mundo ordinario	Mundo ordinario
La llamada de la aventura	La llamada de la aventura	Llamada de la aventura
El rechazo de la llamada	El rechazo de la llamada	
La ayuda sobrenatural	El encuentro con el mentor	Aparición del Sabio Anciano
La travesía del primer umbral	La travesía del primer umbral	
El vientre de la ballena		



<b>La iniciación</b>	<b>Segundo acto</b>	<b>Segundo acto</b>
La senda de las pruebas	Las pruebas, los aliados, los enemigos	Mundo Especial Primer Umbral
El encuentro con la diosa	La aproximación a la caverna más profunda Segundo Umbral	Instrucción del candidato
La mujer como tentación		Primeras heridas
La reconciliación con el padre		Visita al Oráculo
La apoteosis	La odisea (el calvario)	Descenso a los infiernos Segundo Umbral
La recompensa		
La bendición final	La recompensa	Desaparición del Sabio Anciano
<b>El regreso</b>	<b>Tercer acto</b>	<b>Tercer acto</b>
El rechazo al retorno	El camino de regreso	Salida de los infiernos
El vuelo mágico		
El rescate desde el interior		
La travesía del umbral		
El retorno	La resurrección	Prueba suprema y resurrección
Señor de ambos mundos		
Libertad para todos	El retorno con el elixir	Regreso al hogar

## 4.2. La estructura del viaje del héroe en *Apocalypse Now*.

### **Primer acto: la partida.**

#### **Primera etapa: El mundo ordinario.**

Una de las ideas comunes que se repite en cualquier descripción del viaje del héroe, muy común en gran número de mitos y cuentos de hadas, es la descripción del punto de partida del mismo. Por regla general, el aspirante a héroe (ajeno a la aventura que le espera) se le presenta en un ambiente cotidiano en contraste radical con el mundo especial al que se encaminará más adelante. Este «mundo cotidiano» o «mundo ordinario» del que parte tiene como finalidad esencial encuadrar al héroe en su contexto originario para proporcionarnos las impresiones necesarias para conocer su pasado, las inquietudes que posteriormente le moverán a emprender el viaje, el estado anímico en el que se encuentra, etc.

En el caso de Willard, el héroe a través del cual vivimos el viaje que se relata en *Apocalypse Now*, se le presenta en una solitaria habitación de Saigón. En un contexto desolado e impersonal se retrata con pequeñas pinceladas las primeras impresiones sobre su vida y lo que es en ese momento como persona. Willard es un soldado del ejército norteamericano curtido en la batalla pero destrozado emocionalmente. Se intuye que la guerra ha cambiado su vida irremisiblemente convirtiéndolo en un ser que no encuentra su sitio en el mundo fuera del campo de batalla.

“El mundo ordinario es el lugar más apropiado para llevar a cabo la exposición de los antecedentes. Se entiende por antecedentes toda la información relevante sobre la historia o el pasado del personaje, es decir, cómo llegó a la situación con que da inicio la historia.”<sup>67</sup> La narración en *off* con la que se abre la película nos da las claves para comprender dichos antecedentes y la rutinaria desidia en que se ha transformado su vida.

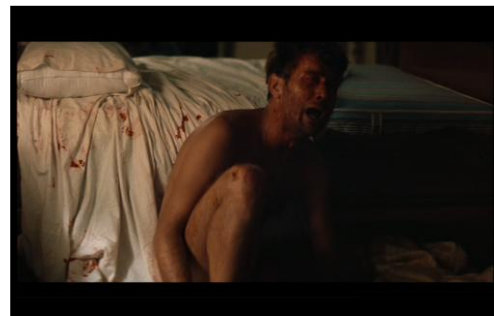
“Saigón. ¡Mierda! Aún sigo solo en Saigón. A todas horas creo que me voy a despertar de nuevo en la jungla. Cuando estuve en casa, durante mi primer permiso, era peor. Me despertaba y no había nada. Apenas hablé con mi mujer, salvo para decirle “sí” a su petición de divorcio. Cuando estaba aquí quería estar allí. Cuando estaba allí no pensaba más que en volver a la jungla. Llevo aquí una semana esperando una misión.

---

<sup>67</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 127.

Desmoralizado. Cada minuto que paso en este cuarto me hace un ser más débil y cada minuto que Charlie, como llamamos al Vietcong, se agazapa en la selva se hace más fuerte. Al mirar a mi alrededor las paredes se estrechan más”.

A través de este relato, esta llamada desesperada, comprobamos como Willard ha roto todo contacto con lo que fue su hogar. A miles de kilómetros de su casa y divorciado de su mujer (cuya fotografía quema con un cigarrillo) vive sumido en una desesperada espera sólo apaciguada por el incontrolado consumo de alcohol y drogas. Según Vogler la respuesta a la pregunta sobre “¿qué está haciendo el personaje en el momento de la entrada?” sirve para expresar cuál es su actitud, su estado anímico, su origen, sus debilidades y fortalezas. En este sentido, en los primeros compases de la película ya se nos presenta la verdadera naturaleza del héroe: un ser “desmoralizado” cuya vida ha perdido sentido fuera de la guerra. Por ello, reclama acción. Willard comparte con otros muchos héroes mitológicos y literarios “un deseo innato de aventura que se acrecienta cuando la rutina del mundo ordinario se vuelve insoportable.”<sup>68</sup> Esta situación desgraciada en la que está sumido el héroe revela las inquietudes internas que el personaje experimenta y que son esenciales para poner en marcha el viaje. Según Christopher Vogler, “los personajes sin desafíos internos se nos antojan planos y escasamente atractivos, con independencia de sus muchas heroicidades. Precisan, por tanto, de un problema interno, un defecto en su personalidad o un dilema moral al que dar solución.”<sup>69</sup>



De este modo, comprobamos como en *Apocalypse Now* el héroe está predispuesto para la aventura, rasgo que no suele ser compartido por todos sus homólogos mitológicos y literarios. El viaje que pronto iniciará Willard no solo consistirá en adentrarse hacia parajes inhóspitos o fantásticos sino que supondrá un

<sup>68</sup> Sánchez-Escalonilla, Antonio. O. C. Pág. 127.

<sup>69</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 120.

viaje hacia su interior con carácter terapéutico. Porque, igual que sucede en *Apocalypse Now*, “muchas historias son relatos sobre ese viaje que permite sanar una herida y reponer el pedazo que falta en una psique rota.”<sup>70</sup>

### **Segunda etapa: La llamada de la aventura.**

Para que todo viaje heroico dé comienzo se necesita un suceso o incidente que desencadene sin dilación los acontecimientos fuera de lo común que están por llegar. Este momento clave en la vida del héroe y que está presente en los tres esquemas más arriba comparados, recibe el nombre de “la llamada de la aventura”.

“Un día cualquiera, la rutina del mundo ordinario se rompe y el candidato a héroe recibe un aviso importante. Un mensaje que presagia futuras complicaciones y que provoca una mezcla de curiosidad, temor y fascinación. Curiosidad porque el héroe no termina de comprender su significado. Temor ante los peligros desconocidos que pueda suponer el aviso. Fascinación por lo extraordinario del suceso. Es la *Llamada a la Aventura*, la vocación a la forja heroica. Como ocurre en nuestra experiencia, la llegada de nuevos retos siempre vienen acompañados de misterio. En el caso del viaje del héroe, este misterio consiste en la elección para una misión que, en muchos casos, sólo es una intuición.”<sup>71</sup>

La descripción de Sánchez-Escalonilla nos da las claves para entender la llamada de la aventura que sufre Willard. Dicha llamada se puede presentar de muchas maneras diferentes: como una orden o mandato que lleva al protagonista a aceptar una misión, una intuición interior que mueve al héroe hacia una acción determinada, un suceso trágico que hará salir al héroe de su rutina, etc.<sup>72</sup> En el caso de *Apocalypse Now*, la llamada de la aventura viene a modo de despertar de una terrible pesadilla. En la primera secuencia de la película, que en parte hemos descrito más arriba, comprobamos la decrepitud anímica de Willard. Sumido en el alcohol y las drogas, el exceso le deviene en una crisis autodestructiva que le llevará a un brote de locura transitoria que tendrá como consecuencia un corte en la mano tras dar un puñetazo a su propio reflejo

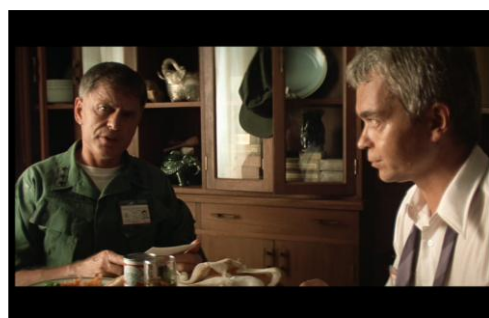
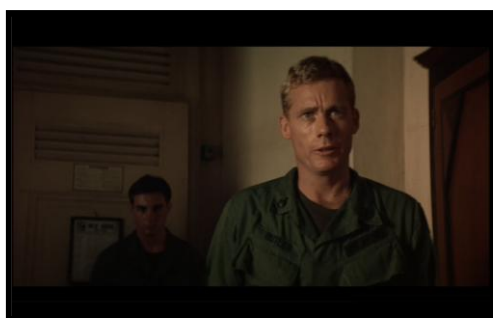
---

<sup>70</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 126.

<sup>71</sup> Sánchez-Escalonilla, A. O. C. Pág. 133.

<sup>72</sup> “El héroe puede obedecer su propia voluntad para llevar al cabo la aventura, como hizo Teseo cuando llegó a la ciudad de su padre, Atenas, y escuchó la horrible historia del Minotauro; o bien puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno, como Odiseo, que fue transportado por el Mediterráneo en los vientos del encolerizado dios Poseidón. La aventura puede comenzar como un mero accidente, como la de la princesa del cuento de hadas; o simplemente, en un paseo algún fenómeno llama al ojo ocioso y aparta al paseante de los frecuentados caminos de los hombres. Los ejemplos se multiplican, ad infinitum, desde cualquier rincón del mundo.” (Campbell, J. O. C. Pág. 60-61)

en el espejo.<sup>73</sup> Ensangrentado y abatido, Willard llora desconsoladamente. Tras un fundido en negro, nos trasladamos a la mañana siguiente. El día destinado a la “llamada”. Dos soldados se presentan en la habitación de Willard y tras mucha insistencia consiguen que abra la puerta en un estado lamentable. Con esfuerzo consiguen meterlo en la ducha para que, posteriormente, sea trasladado al cuartel general de Nha Trang donde altos cargos del ejército norteamericano le esperan para proporcionarle la misión que tanto anhelaba. En un ambiente de alta confidencialidad el coronel Lucas, el general Corman<sup>74</sup> y un agente de la CIA representan, como desarrollaremos más adelante, un ejemplo perfecto de los heraldos, personajes arquetípicos presentes en numerosos mitos, cuentos de hadas o sueños, que tienen como finalidad principal “poner en movimiento la trama tras extender al héroe una invitación o desafío en virtud del cual tendrá que hacer frente a lo desconocido.”<sup>75</sup>



A medida que la secuencia avanza el ambiente cada vez se hace más tenso y turbio. Sobre todo después de que los oficiales dejen intuir a Willard que ha sido elegido para la misión precisamente por su oscuro pasado en precedentes misiones (en concreto, una en la cual tuvo que asesinar a un recaudador de impuestos enemigo). Dichas insinuaciones prevén que la tarea que se le encomendará pueda resultar cuestionable. Mientras que se sientan a la mesa para comer comienza a llegarle datos de la misión al que está dirigido. Le pasan fotos, documentos y escuchan la grabación de una transmisión del coronel Walter Kurtz, el hasta entonces intachable oficial norteamericano, que ha cruzado la frontera de Camboya y se ha convertido en jefe de

---

<sup>73</sup> Es muy interesante la interpretación simbólica de esta secuencia que establece Ramón Moreno Cantero en su *Guía para ver y analizar Apocalypse Now Redux*. En dicha secuencia que concibe a modo de prólogo, observa como en el interior de Willard existe una lucha cruenta entre el soldado (lo que ahora es) y la persona (lo que quiere llegar a ser). Cada uno representa un estado de ánimo diferente que en continuo conflicto atormenta la frágil psique del héroe.

<sup>74</sup> El nombre de estos dos oficiales norteamericanos son un guiño a dos cineastas muy cercanos a Coppola en la primera etapa de su carrera: George Lucas y Roger Corman.

<sup>75</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 133.

una tribu montagnard. Desde entonces hace la guerra por su cuenta utilizando métodos absurdos y cuestionables. Su tarea consistirá en localizar al coronel y terminar con su mandato. En un juego de palabras entre todos los implicados en la conversación, con el motivo de aclarar el objetivo concreto de la misión, se entrevé que Willard tiene la finalidad de encontrar a Kurtz y acabar con su vida.

Como afirma Vogler, “la llamada de la aventura, a menudo, puede resultar desconcertante y causa inestabilidad en el héroe.”<sup>76</sup> Esto es, justamente, lo que le sucede a Willard ante la idea de que debe matar a un miembro de su ejército. La desconfianza se apodera de él (sobre todo, tras ver la falsedad de toda la estampa que le rodea). Pero su deseo de escapar de la cárcel en que se ha convertido su cotidianeidad puede más que sus dudas. Todo viaje heroico supone un riesgo y Willard los asume sin condiciones.<sup>77</sup>

Si lo transponemos al significado psicológico que posee “la llamada de la aventura”, Joseph Campbell lo asocia al despertar del yo. La llamada, según el teórico norteamericano, descubre el velo del misterio que permite la transfiguración de la persona. Una vez que responde a la llamada, una vez que acepta las condiciones especiales, ya no hay marcha atrás. A medida que se adentre en ese “nuevo centro de gravedad desconocido” transformará la identidad de todo aquel que penetre en las regiones de lo intransitado. “Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles.”<sup>78</sup> Esta región misteriosa ya aparecía como un sueño premonitorio en los primeros planos de la película, en los cuales el rostro de Willard, tumbado en la cama se superpone mediante un fundido con la visión del reducto de Kurtz en llamas.

---

<sup>76</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 134.

<sup>77</sup> Éstas son las impresiones que el propio Willard ofrece sobre la misión a la que se le encomienda, una vez que abandona Nha Trang: “A cuanta gente había matado yo. De momento esos seis eran seguros. Los tenía tan cerca que podía sentir su último aliento en su cara. Pero esta vez se trataba de un americano y además oficial. Había que suponer que no me importaba nada pero sí me importaba. ¡Mierda! Acusar a un hombre de asesinato en este sitio era igual que poner multas por exceso de velocidad en la carrera de Indianápolis. Acepté la misión. ¿Qué más podía hacer? Sin embargo no estaba seguro de qué haría cuando lo encontrara.”

<sup>78</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 60.

### **Tercera etapa: El rechazo de la llamada.**

Campbell y Vogler coinciden en afirmar que, una vez que todo héroe, esperada o inesperadamente, ha recibido la llamada de la aventura, a partir de este momento podemos encontrar dos tipos de héroes: los héroes resueltos y los héroes reticentes<sup>79</sup>. Los cambios que están por llegar no son fáciles de asimilar. El involucrarse en cualquier aventura supone un esfuerzo que no todos pueden asimilar. Aceptarla supone un dilema. El héroe se siente temeroso (está situado en el “umbral del miedo”) pero, al mismo tiempo, le atrae la posibilidad de vivir una experiencia emocionante a la par que peligrosa. Por ello, “es natural que en primera instancia los héroes reacciones dubitativamente e intentan eludir la aventura.”<sup>80</sup> El terror a lo desconocido lo vuelve indeciso. Ésta es la postura inicial de los héroes reticentes, aspecto que no coincide con la actitud que toma Willard ante la misión encomendada. En este sentido, está más cerca del carácter de los héroes resueltos.

Willard no se plantea en ningún momento rechazar la llamada (tampoco tiene opción de elegir). Su deseo de volver al campo de batalla y su alto sentido del deber militar le llevan a aceptar la misión por incoherente que parezca. Más adelante volverán las dudas pero hay algo que le hará mantenerse firme a continuar: la fascinación que desde el primer momento siente sobre la figura de Kurtz.

### **Cuarta etapa: El encuentro con el mentor.**

Es común en la mitología y el folklore encontrar a personajes que desconocen su condición heroica. Suele coincidir con los héroes dubitativos descritos más arriba que hace referencia a aquellos que, en un principio, se plantean rechazar la llamada de la aventura por miedo a penetrar en lo desconocido. Para acabar con estas comprensibles dudas es común encontrar en el mito y el cuento de hadas un personaje arquetípico que recibe el nombre de mentor o sabio anciano. Suelen ser personajes misteriosos que tienen como finalidad esencial en toda historia mítica proteger, enseñar e instruir a cualquier aspirante a héroe<sup>81</sup>. Aporta al héroe las habilidades y dones esenciales para

---

<sup>79</sup> Distinción que ya aparecía predeterminada, aunque con alguna connotación diferente, en *La morfología del cuento* de Propp entre los Héroes-Buscadores y los Héroes-Víctimas.

<sup>80</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 141.

<sup>81</sup> Vladimir Propp se refiere a este personaje arquetípico, común en muchos cuentos populares rusos, como “proveedor” o “donante”.

enfrentarse al mundo especial en que pronto penetrará, siendo al mismo tiempo el mejor guía en su viaje. Por las razones aludidas, “el encuentro con el mentor” (Vogler) o “la aparición del sabio anciano” (Sánchez-Escalonilla) suele desarrollarse en la primera parte de la historia, justo antes de que el héroe emprenda su arriesgado viaje. Pero, como sostiene Sánchez-Escalonilla, la figura del mentor o sabio anciano puede aparecer y desaparecer en diversas etapas del viaje del héroe en las cuales se va creando una relación emocional fuerte entre él y el héroe. Una relación con mucha fuerza simbólica que puede remitir análogamente a la que se produce entre un padre y un hijo, un maestro y su discípulo o un dios y un hombre<sup>82</sup>.

En *Apocalypse Now* la figura de mentor es clave, aunque aparece un tanto difuminada ya que el personaje que lo representa, Kurtz, lo podemos asociar con otra figura arquetípica (la de sombra) como más adelante comprobaremos. Al igual que sucede en *El corazón de las tinieblas*, el viaje del héroe (Willard-Marlow) no tendría sentido sin la inclusión de Kurtz. En ambos casos se constituye como el personaje central del relato. Todo gira en círculos concéntricos hacia él. Kurtz es lo que da sentido a la misión. Esta es la impresión que tiene Willard al respecto:

“Me enviaban al peor sitio del mundo y aún no me daba cuenta. A una distancia de varias semanas y miles de kilómetros por un río que serpenteaba por la guerra como el cable de un circuito principal conectado directamente a Kurtz. No es accidente que yo me convirtiera en la memoria del coronel Walter E. Kurtz. Como tampoco lo fue que yo volviera a Saigón. No hay forma humana de contar su historia sin contar la mía. Y si su historia es realmente una confesión, la mía también lo es”.



---

<sup>82</sup> Como veremos posteriormente, estas analogías serán claves para entender la relación simbólica que se produce entre Willard (héroe) y Kurtz (mentor).



Aunque físicamente Willard no toma contacto con Kurtz hasta la última parte del relato, su espíritu está presente desde el principio. Desde que escucha la grabación en Nha Trang, Willard se siente atraído por esta figura enigmática que siendo uno de los soldados más prometedores de su generación, ha terminado haciendo la guerra por su cuenta convirtiéndose en un dios para una tribu en territorio camboyano.

“A primera vista pensé que se habían equivocado de dossier. No podía creer que quisieran enterrar a este hombre. Tercera generación de West Point. Uno de los primeros de su clase. Corea. Aerotransportado. Casi mil condecoraciones, etc., etc. Oí su voz en la grabación y me cautivó su hechizo. Pero no relacionaba aquella voz con este hombre. Según decían hizo una carrera impresionante. Tal vez demasiado impresionante. Yo diría perfecta.”

Esta contradicción entre lo que Kurtz fue y lo que se ha convertido atraen a Willard. Esto hace que, durante el viaje que lo lleve hasta él, devore toda la documentación que le han aportado sobre su vida. Mientras más lee sobre su pasado más fuerte es el deseo de conocerlo. Su presencia en el ambiente se irá haciendo más fuerte a medida que el río se acerque a su guarida. Willard, inconscientemente, se va preparando para recibir el don que le debe aportar Kurtz: su sabiduría. Para que dicha enseñanza sea efectiva, el instruido deberá pasar por las experiencias que el mentor ya ha vivido. Sólo así asimilará la verdad. Para Vogler, “podemos decir que los mentores son héroes con la experiencia suficiente para enseñar a los demás. Han transitado ya por el camino de los héroes una o más veces, donde han adquirido un conocimiento y una habilidades que pueden transmitir a sus pupilos.”<sup>83</sup> Éste es, precisamente, el sentido que adquiere el viaje para Willard. Todas las pruebas que deberá superar por el camino se entienden como parte de la instrucción. Una instrucción que se completará al final del camino, allí donde descubrirá la verdadera esencia de Kurtz y donde la relación héroe y mentor adquirirá todo su sentido.

### **Quinta etapa: La travesía del primer umbral.**

La influencia del mentor es esencial para que el héroe acabe con sus dudas y se embarque hacia la aventura. Es lo que le sucede a Willard desde el primer momento que tienen conocimiento de Kurtz. Aunque confundido y con ciertas reservas se decide a dar, lo que Sánchez–Escalonilla define como, el “salto al vacío” hacia la aventura. Algo

---

<sup>83</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 155.

ha resonado en su interior. De ahí que el viaje que pronto inicia se convierta al mismo tiempo en un viaje interno repleto de emociones contradictorias.

Pero para dar este “salto al vacío” se necesita un acto de voluntad, una prueba de fe. Dicha prueba consistirá en la necesidad de cruzar lo que Joseph Campbell denominaba como el “primer umbral”. Éste se concibe como una frontera que separa dos mundos: el mundo ordinario con el mundo extraordinario; el mundo cotidiano con el mundo especial. “La aventura es siempre y en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido; las fuerzas que cuidan las fronteras son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado, pero el peligro desaparece para aquel que es capaz y valeroso”.<sup>84</sup> Como describe Campbell, el héroe, ante el umbral que le da paso al mundo especial donde se desarrollará la aventura, es probable que se encuentre con fuerzas o seres que le dificulten el paso. Son los denominados guardianes del umbral. Estos se constituyen como personajes arquetípicos muy comunes en la mitología y el folklore. Superarlos supone una prueba de fuego que determina la pericia y habilidades del héroe.<sup>85</sup>

Según Vogler, los guardianes del umbral “pueden entrar en escena para impedir el paso y poner a prueba al héroe en cualquier momento de la historia, aunque tienden a agruparse en torno a las puertas, los portales, las entradas y los angostos pasajes que tradicionalmente suponen el franqueo de un umbral.”<sup>86</sup> La línea fronteriza entre los dos mundos suele estar franqueados por barreras naturales (montañas, precipicios, ríos, océanos, etc.) o artificiales (arcos, puertas, puentes, etc.) destinados para impedir o dificultar el paso al héroe. En *Apocalypse Now* el umbral estaría entre los del primer tipo. Willard tiene la tarea de subir el río Nung y cruzar la frontera con Camboya para llegar a Kurtz. Pero para ello necesita llegar a la boca del río Nung, una zona geográfica muy peligrosa controlada por el Vietcong. Para facilitarles las cosas necesitan localizar a la 1ª del 9º de Caballería del Aire liderada por el carismático coronel Bill Kilgore quien debería escoltarles hasta la entrada del río. Pronto descubren que la tarea no será sencilla. 30 kilómetros antes de lo esperado se topan con ellos en pleno campo de batalla. Se introducen de lleno en la guerra. Las escenas de horror se mezclan con el absurdo, mientras que, desde el aire, aterriza Kilgore, auténtico guardián del umbral.

---

<sup>84</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 81.

<sup>85</sup> En *El viaje del escritor*, Vogler establece ejemplos clásicos de dicho personaje arquetípico: “Los guardianes del umbral constituyen parte del entrenamiento del héroe. En la mitología griega, por ejemplo, el perro con tres cabezas llamado *Cancerbero* guarda la entrada de los Infiernos, y son muchos los héroes que han tenido que ingeniárselas para librarse de sus fauces. El barquero Carón, viejo sombrío y feroz que conduce a las almas hasta la ribera opuesta de la laguna Estigia, no es sino otro guardián del umbral que debe ser apaciguado con el pago del óbolo.” Vogler, Ch. O. C. Pág. 162.

<sup>86</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 162.

Willard se presenta ante él con documentos oficiales de Nha Trang que dan prioridad a la misión de Willard. Pero Kilgore se muestra reticente ante una tarea de la que no tenía notificación anterior. Pronto se da cuenta de que será difícil razonar con una persona tan extravagante y altiva. Pero aquí está precisamente una de las pruebas esenciales en cualquier viaje del héroe: utilizar su astucia para sortear a los diferentes guardianes del umbral que encuentre a su paso. En este caso la fortuna cuenta a su favor. Entre la variopinta tripulación que capitanea Willard se encuentra Lance, un afamado surfista de Los Ángeles que se convertirá, inesperadamente, en el salvoconducto para cruzar el umbral hacia el mundo especial. A Kilgore, que también es un gran amante del surf, se le informa de la presencia de Lance. Gran admirador del talento de éste se dispone a conocerlo personalmente deseoso de intercambiar impresiones sobre el deporte que tanto les apasiona. Es en este instante en el cual Willard se da cuenta de que el surf es precisamente lo que le puede poner en marcha.

En la siguiente secuencia, ya de noche, todos celebran la victoria en la pista de aterrizaje como si de una fiesta se tratase, según nos relata Willard. Más calmado y sereno, disfrutando del ambiente junto a sus hombres de confianza (entre los que ya se encuentra Lance), Kilgore se burla de Willard y su misteriosa misión. Lejos de reprimirse, Willard se acerca al coronel con un mapa y le informa de las posibilidades más viables que baraja para que le puedan escoltar hasta el río Nung. La decisión final se toma por la calidad de las olas que se encontrarán en cada sitio y es que el único afán de Kilgore es ver surfear a Lance.

Al amanecer, en una de las secuencias más recordadas de la película y que en más de una ocasión haremos de nuevo referencia en este recorrido por la obra de Coppola, la 1ª del 9º de Caballería del Aire se pone en marcha hacia el destino elegido por Kilgore. Una vez allí, tras el devastador ataque con helicópteros a un poblado Vietcong con la *Cabalgata de las Valkirias* como banda sonora, aterrizan en la playa y mientras observan como la lancha de Willard y sus hombres es depositada en el agua por el helicóptero que la ha transportado (metáfora de que el umbral se ha traspasado físicamente), presencian perplejos como Kilgore ordena a sus hombres que saquen las tablas de surf y prueben las olas para que posteriormente informen a Lance. Tras un descuido de Kilgore, Willard y sus hombres salen huyendo de aquel lugar bajo una lluvia de proyectiles de mortero llevándose consigo la tabla de surf de Kilgore. Con este cómico desenlace, incorporado en el montaje de 2001, han conseguido burlar al guardián y con ello han podido cruzar el primer umbral.



**Segundo acto: la iniciación.**

**Sexta etapa: Las pruebas, los aliados, los enemigos.**



En una secuencia de transición que sirve para corroborar el tránsito al mundo especial, “el último plano muestra la patrullera avanzando por el río Nung, bajo un bosque de palmeras en tan silueteado contraluz que a apenas es visible el barco: un precedente visual del dominio que el bosque va a ejercer sobre la siguiente escena.”<sup>87</sup> En esta descripción de Ramón Moreno sobre la secuencia que sirve como punto de inflexión entre los dos mundos (el mundo cotidiano de la guerra en que se convirtió Vietnam y el mundo especial en el que penetra Willard) se hace hincapié en la importancia que tiene el bosque como entorno predominante en las sucesivas secuencias. En muchas culturas el bosque se ha entendido como un lugar misterioso, símbolo de la oscuridad y lo desconocido. El bosque juega un papel primordial en numerosos cuentos de hadas. Carmen Martín Gaité en un artículo titulado “En la boca del lobo”, se refiere de este modo a dicho lugar arquetípico común en el mito y el folklore. “Es bien sabido, sin embargo, que en los cuentos iniciáticos el hecho de que el héroe se interne, a poco de empezar su aventura, en un bosque tupido y misterioso, entraña riesgo. De acuerdo con las antiguas creencias, el bosque circunda el otro mundo, y el camino que lleva al más allá pasa por un bosque”.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Moreno Cantero, R. o. C. Pág. 59.

<sup>88</sup> Martín Gaité, Carmen. “En la boca del lobo” en *ABC Cultural*. 21 de Noviembre de 1997.

Esta fuerza simbólica del bosque es la que se desprende en *Apocalypse Now*. A partir del instante en que cruzan el primer umbral, Willard como héroe irá descubriendo que la zona en la que penetra contrasta radicalmente con todo lo conocido anteriormente. El héroe necesita adaptarse a las nuevas condiciones del entorno en el que se inserta y deberá aprender las reglas que imperan en dicho reino. Willard, al igual que la mayoría de los héroes mitológicos, ha entrado en un territorio que le pone a prueba y le prepara para aquello que se encontrará más allá de los límites del bosque: el mundo de Kurtz. Si nos ajustamos a la película dicha etapa conformaría el espacio que va desde que entran en el río Nung hasta que llegan al puente de Do Lung. En este trayecto el héroe irá experimentando vivencias nuevas y fuera de lo común que lo alientan a seguir adelante a pesar de que los peligros acechan en cualquier lugar. Esta etapa es donde da comienzo el viaje iniciático del héroe según Joseph Campbell. En ella comenzará a granjearse los primeros aliados y enemigos (Vogler) y es donde recibirá las primeras heridas (Sánchez-Escalonilla).

“Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Ésta es la fase favorita de la aventura mítica. Ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas. El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano.”<sup>89</sup>

“La prueba es una profundización del problema del primer umbral y la pregunta está todavía en tela de juicio: ¿Puede el ego exponerse a la muerte? Porque muchas cabezas tiene esta Hidra que nos rodea; si se corta una, aparecen dos más, a menos que un cáustico adecuado se aplique a la parte mutilada. La partida original a la tierra de las pruebas representa solamente el principio del sendero largo y verdaderamente peligroso de las conquistas iniciadoras y los momentos de iluminación. Habrá que matar los dragones y que traspasar sorprendentes barreras, una, otra y otra vez. Mientras tanto se registrará una multitud de victorias preliminares, de éxtasis pasajeros y reflejos momentáneos de la tierra maravillosa”.<sup>90</sup>

Un ejemplo perfecto de las pruebas a las que se someterá el héroe (una de las muchas cabezas de Hidra) es la que se encuentran justo al comienzo de esta etapa: el encuentro con el tigre. En un breve alto en el camino, destinado a sosegar el cuerpo y el alma después del complicado traspaso del primer umbral, Willard y Chef deciden salir de la patrullera en busca de mangos. Para ello se insertan en la densa selva en pleno

---

<sup>89</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 95.

<sup>90</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 104.

anochecer. A medida que avanzan sortean grandes raíces que contrasta con la minúscula figura de los dos soldados internándose “en la boca del lobo” que representa el bosque en los cuentos de hadas según Martín Gaité. En medio de una conversación relajada sobre la vida de Chef, una presencia misteriosa rompe la tranquilidad. Desde la vegetación aparece un tigre que avanza hacia ellos amenazante. Los dos soldados corren despavoridos hacia la patrullera con la lección aprendida: “no abandonar nunca el barco”. Éstas son las nuevas reglas que el héroe debe aprender. Son las reglas del mundo especial en que acaba de penetrar. Asumirlas determinará el éxito de la aventura.

El héroe ha aprendido una lección muy valiosa, pero la travesía que les queda todavía es larga. Por ello necesita descanso y distracción. Según Vogler, en los viajes del héroe suelen tomar especial importancia los bares y tabernas. Son lugares donde el héroe puede “recuperar bríos”. “Los bares también acogen otras muchas actividades, entre las que cabe destacar la música, el coqueteo, la seducción y el juego. Esta fase de un relato, con independencia de si transcurre o no en un bar, es siempre un buen momento para insertar una secuencia o número musical que anuncie cuál es la atmósfera reinante en el mundo especial.”<sup>91</sup> Lo más parecido a un bar en *Apocalypse Now* lo representa el enclave norteamericano de Hau Phat, donde Willard y sus hombres retomarán fuerzas antes de continuar el camino. En plena noche, Hau Phat aparece como un oasis de luces de neón. En él podrán repostar combustible y reponer víveres. Pero también hay tiempo para la diversión. Precisamente la noche que llegan a tal enclave varias chicas Playboy del año darán un espectáculo musical para los soldados desplazados en ese lugar. Es el gran número musical en *Apocalypse Now* que, como argumentaremos más adelante, viene cargado de explícitas connotaciones sexuales.

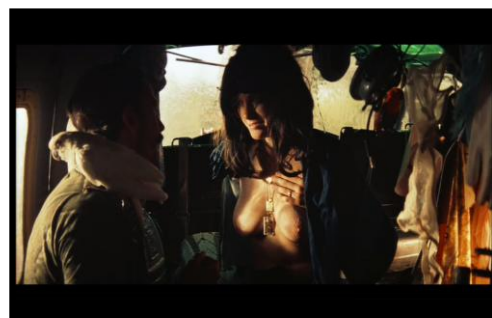
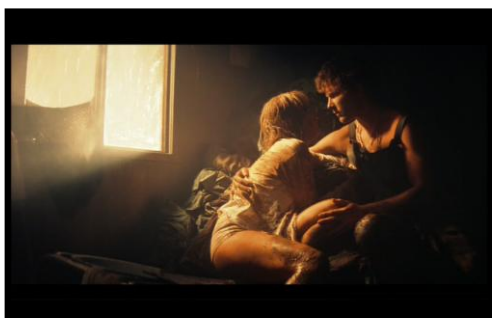


---

<sup>91</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 173.

Tras el primer susto con el tigre, la secuencia del espectáculo en Hau Phat abre un breve periodo de sosiego para el héroe y su compañía. Una vez que abandonan el enclave norteamericano, a medida que Willard sigue indagando obsesivamente en el dossier de Kurtz, el resto de la tripulación está a la expectativa de los acontecimientos. Esta momentánea paz interior contrasta con la visión exterior del río cada vez más amenazante. Un helicóptero norteamericano ardiendo y multitud de cadáveres tiñen de muerte las orillas del río. La amenaza se hace cada vez más presente y el héroe cada vez penetra más profundo en “la boca del lobo”. Esta idea aparece metafóricamente descrita en un plano aéreo, donde se observa la minúscula patrullera penetrando en la densa arboleda hasta que ésta se la traga.

Todo viaje heroico guarda sorpresas inesperadas y esto es lo que descubren Willard y sus hombres una vez que llegan a un olvidado puesto médico norteamericano sumido en el abandono y el caos. En una secuencia incorporada posteriormente en el montaje de 2001, *Apocalypse Now Redux*, la patrullera hace una última parada antes de llegar al puente de Do Lung. En medio de un diluvio, hacen un reconocimiento del lugar cerciorándose de que no hay nadie que tenga el mando en tal enclave. Con sorpresa descubren que el helicóptero que participó en el espectáculo de las chicas Playboy está allí. A partir de entonces el desconcierto se convierte en una oportunidad de disfrutar de sexo gratis con las *play mates*. Willard acuerda con el manager de la revista, que desesperadamente busca una solución para conseguir combustible para salir de ese lugar, proporcionarle gasoil a cambio de que sus hombres puedan pasar un rato con las chicas. Con este gesto, Willard pretende apaciguar el ánimo de sus acompañantes que comienzan a desesperarse ante la incompreensión que les supone la misión que tienen en sus manos. El héroe sabe que lo peor del viaje todavía está por llegar. Por ello, es bueno que sus hombres disfruten mientras puedan.



Esta apacible etapa de viaje se trunca violentamente en la secuencia de la masacre de sampán. En lo que parece una tranquila jornada, donde el radiante sol en pleno atardecer contrasta con el gris predominante de la secuencia anterior, Jefe decide dar el alto a una embarcación de pescadores para realizar un registro rutinario en busca de posibles armas del Vietcong. Tras un momento de tensión, el inocente e inexperto Limpio termina disparando indiscriminadamente a los miembros de la tripulación vietnamita al considerar que había visto algo sospechoso. Todo resulta ser una falsa alarma y lo único que escondían era un pequeño cachorro. Un Willard autoritario, le da el tiro de gracia a una de las víctimas heridas, zanjando cualquier discusión entre los miembros de la tripulación por el malentendido. No hay tiempo para las discusiones. Lo prioritario es la misión.

Para ello será necesario traspasar un nuevo umbral. Otro escollo en el camino que supone un adentrarse en los lugares más peligrosos donde el héroe se enfrente en un “cara a cara” con la muerte.

### **Séptima etapa: La aproximación a la caverna más profunda.**

“El héroe se aproxima a uno de los momentos más oscuros de su viaje. Tras la experiencia ganada con su instrucción inicial, tras sufrir las primeras heridas y escuchar las revelaciones del oráculo, el héroe se encuentra en condiciones de atravesar el *Segundo Umbral* de su aventura. El camino se ha vuelto más peligroso todavía. El aspecto y la naturaleza del mundo extraordinario se revelan más hostiles a cada paso y de pronto, tras un recodo del sendero, se alza el segundo umbral de su misión: la puerta al inframundo, el lugar más siniestro que jamás haya visitado, donde el candidato a héroe contemplará el rostro de la muerte”.<sup>92</sup>

En *Apocalypse Now* este siniestro lugar está situado en el puente de Do Lung. Lugar con una fuerte connotación simbólica a la que dedicaremos algunas páginas más adelante. Willard y sus hombres llegan a él en plena noche en medio de un espectáculo dantesco. El caos reina el lugar. La densa oscuridad del entorno contrasta con las explosiones y el lanzamiento de bengalas que se produce en torno al puente. Poco a poco, se van aproximando a la entrada a la caverna más profunda (Vogler), al vientre de la ballena (Campbell)<sup>93</sup>, al mismo infierno (Sánchez-Escalonilla). Ésta es una de las

---

<sup>92</sup> Sánchez-Escalonilla, A. O. C. Pág. 193.

<sup>93</sup> “La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto.” Campbell, J. O. C. Pág. 81.



etapas esenciales en todo viaje del héroe. Una vez que se han superado las primeras pruebas iniciáticas, el héroe debe avanzar a lo más profundo del mundo especial. Allí donde deberá concluir la misión, allí donde tomará conciencia de lo que ha supuesto el duro camino. Para ello es necesario atravesar “otra zona misteriosa que tiene sus propios guardianes del umbral, sus itinerarios y sus pruebas. Estamos en la aproximación a la caverna más profunda, donde encontramos prodigios y terrores supremos. Es momento de realizar los últimos preparativos para el vía crucis de la aventura”.<sup>94</sup>



El puente de Do Lung supone el último escollo antes de que el héroe inicie la “odisea final”. Este penetrar en un Más Allá simbólico representa una muerte alegórica del héroe. Es común que, una vez que traspase el umbral, el héroe se tope con la muerte en una de sus numerosas caras. El peligro de muerte será inminente. Ésta es la sensación que, precisamente, se desprende en las sucesivas secuencias de la película, donde varios ataques enemigos causará respectivas bajas entre los acompañantes de Willard. Una vez que se penetre en los infiernos y a medida que se avance por sus círculos concéntricos el héroe irá tomando realmente conciencia de lo peligroso de su cometido.

Más adelante dedicaremos algunas páginas a analizar detenidamente esta etapa del viaje de Willard donde puede observarse una clara relación con el descenso a los infiernos de Virgilio en la *Divina Comedia* de Dante.

---

<sup>94</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 176.

### **Octava etapa: La odisea (el calvario)**

“Ahora el héroe se encuentra en la cámara más oscura de la caverna más profunda, enfrentándose al reto más trascendental y al adversario más temido. Estamos ante el verdadero meollo de la cuestión, Joseph Campbell definió como la odisea o el calvario. Constituye la causa principal de la forma heroica y la llave de su poder mágico”.<sup>95</sup>

Una vez traspasado la puerta del infierno que representaba el puente de Do Lung, el héroe penetra en lo que Ramón Moreno denomina como “territorio muerte”. Precisamente, Dicha etapa se iniciará y culminará con sendas muertes: la de Limpio y Jefe en respectivos ataques enemigos. Según Vogler, en todas las historias los héroes deben enfrentarse a la muerte o a un peligro extremo. Sólo así es posible que se ganen el rango de héroes. Dicha etapa de crisis no debe confundirse con el clímax que se producirá al final de la historia y que supondrá la prueba suprema. Nos encontramos ante un momento crítico del viaje, ya que determinará la fortaleza del héroe y su capacidad de reponerse ante las circunstancias más adversas.

En *Apocalypse Now*, el primer contacto directo con la muerte constituirá una lección para los miembros de la tripulación. Una vez que han cruzado la frontera con Camboya han penetrado en la etapa más peligrosa del viaje, allí donde se encuentra Kurtz, allí donde la muerte acecha en cada rincón. Una vez que dejan atrás el puente de Do Lung, la siguiente secuencia se desarrolla en un día apacible y soleado. Tales condiciones contrastan con la oscuridad y destrucción que caracterizó el transcurso por el segundo umbral y que ahora resuena como una pesadilla con tintes psicodélicos. Chef se dedica a repartir el correo que recibieron la noche anterior a los miembros de la tripulación. Se vive un momento de efímera ilusión ante la posibilidad de recibir noticias de sus respectivas familias. Mientras tanto Willard lee el informe que ha recibido y que le comunica que su antecesor en la misión que se le ha encomendado, el capitán Colby, ha desertado y se ha unido a Kurtz. La sombra de Kurtz cada vez está más presente y amenazadora. Ajenos a los pensamientos de Willard el resto de la tripulación no parece ser consciente de la etapa de viaje en la que se encuentran. Como un mal presagio, Chef lee una noticia que le ha llegado en el correo sobre el asesinato múltiple perpetrado el 11 de agosto de 1969 en Los Ángeles por Charles Manson, líder de una secta que acabó con la vida de siete personas siguiendo un ritual. Al mismo

---

<sup>95</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 190.

tiempo, Limpio comienza a escuchar una cinta de cassette con la voz de su madre, mientras Lance abre un bote de humo púrpura que comienza a expandirse hasta camuflar la patrullera. Mientras el humo comienza a difuminarse, ráfagas de fuego enemigo comienza a salir de la selva. El ataque coge a todos desprevenidos, sobre todo teniendo en cuenta que el enemigo es invisible camuflado en la vegetación. Tras un momento de desconcierto y un intercambio de disparos caóticos, consiguen dejar atrás al enemigo aunque después de pagar un precio muy alto: la muerte de Limpio.<sup>96</sup>



Tras este primer encuentro con la muerte, en la siguiente secuencia, la patrullera avanza lentamente cruzando una irregular niebla. Cada vez se aproximan más al territorio de la sombra-Kurtz y cada vez queda más lejos la cotidianeidad de la guerra. En este territorio rigen otras reglas y la muerte es el denominador común. Esta idea se constata una vez que, absortos, descubren la gran cola de un avión estrellado en la orilla del río. Un símbolo de la derrota de la tecnología militar norteamericana frente a la inexpugnable selva y sus moradores.<sup>97</sup>



Entre estos moradores se encuentran los miembros de una familia francesa que poseen una antigua plantación explotada desde tiempos coloniales. Esta larga secuencia que fue eliminada en el montaje originario de 1979, se recuperó en la versión extendida de 2001, *Apocalypse*

*Now Redux*. A ella volveremos en el capítulo que dedicaremos a la semejanza del discurso postcolonial entre la película y *El corazón de las tinieblas*. Dicha familia surge

<sup>96</sup> Más adelante volveremos a referirnos a esta secuencia cuando analicemos la comparativa entre el personaje de Limpio en *Apocalypse Now* y Elpenor en la *Odisea*.

<sup>97</sup> Insistiremos de nuevo en esta idea al tratar las semejanzas entre *Apocalypse Now* y *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad.

de la densa niebla como “fantasmas del pasado sin futuro” como los denomina Ramón Moreno. Tras un recibimiento hostil y amenazante, la tensión desaparece a medida que se desvanece la bruma que rodea todo el escenario. A partir de entonces se desarrollará una jornada tranquila y emotiva. Tras el funeral con todos los honores de Limpio (algo que parece fuera de lugar en el lugar en el que se encuentran), todos pasará a degustar una tensa cena en el que la discusión entre los miembros de la familia será la tónica dominante. La jornada termina para el héroe en una noche de sexo y opio junto con Roxanne, una joven viuda miembro de la familia.

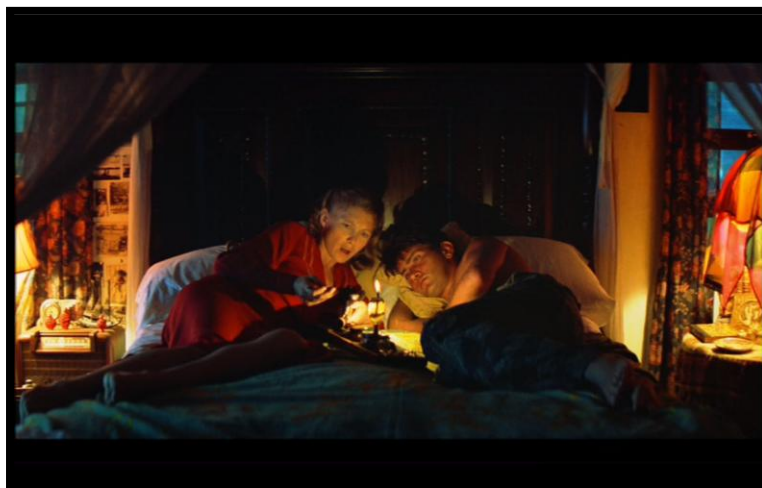
Aunque todavía no se ha terminado la etapa de la Odisea, en la secuencia de la Plantación Francesa encontramos la típica escena que según Vogler encontramos en todo viaje heroico una vez superado el calvario y el contacto directo con la muerte. Es normal que se produzca una celebración, fiesta o banquete, con el fin de sosegar el ánimo y revivir experiencias. “Este tipo de escenas cumplen varias funciones relevantes para el público. Permiten un respiro después de una batalla o una odisea llenas de tensión. En ella, los personajes rebobinan la historia para ponernos en antecedentes y dejarnos entrever su punto de vista y sus sentimientos. (...) En ese tranquilo momento de reflexión e intimidad alcanzamos a conocer mejor a los personajes.”<sup>98</sup> Es lo que sucede con Willard. La conversación que mantiene con Roxanne nos ofrece otro punto de vista más íntimo y personal del héroe. Dicha escena idílica, podríamos relacionarla con la etapa del “matrimonio sagrado” descrita por Joseph Campbell en su obra. Una etapa que Vogler asocia con la recompensa que todo héroe recibe tras haber superado la odisea.

“Otra de las posibles funciones de una odisea suprema es la dar paso y preparar el terreno para una escena de amor. Los héroes no son considerados realmente como tales si no han superado una crisis. Antes de este momento serán unos meros aspirantes a héroes. Por esta razón no son dignos de ser amados hasta que hayan logrado demostrar su disposición al sacrificio. Solo llegados a este punto, un héroe verdadero se merece una escena de amor o una suerte de «matrimonio sagrado».”<sup>99</sup>

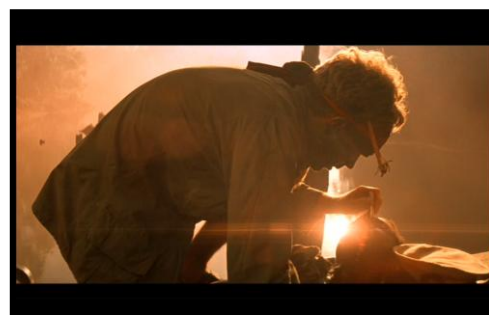
---

<sup>98</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 214.

<sup>99</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 214.



Pero la etapa por el “territorio muerte” todavía no ha terminado, ni el idilio amoroso con Roxanne será la recompensa más importante que recibirá el héroe al final de su viaje. Una vez que abandonan la Plantación Francesa, la patrullera reanuda la marcha hacia Kurtz. La niebla como sombra metafórica del oficial al que tienen que dar muerte, vuelve a rodear la embarcación. Esto hace más tétrico los gritos primitivos de los nativos que se esconden en algún lugar de la selva. El desconcierto se apodera de la tripulación, más aun cuando en las orillas del río aparecen montones de cadáveres junto a símbolos totémicos que constatan como el viaje se ha convertido en un regreso a los orígenes de la humanidad. De pronto, una lluvia de flechas sale de la selva. De nuevo, Willard y sus hombres disparan indiscriminadamente a la vegetación ante un enemigo invisible. El ataque culmina con la muerte de Jefe al ser alcanzado por una lanza enemiga.



Tras un funeral acuático, en el cual Lance sumerge el cuerpo sin vida de Jefe en el río después de pintarle la cara, en una especie de ritual primitivo acorde con el contexto en el que hace tiempo llevan merodeando, se introduce otra secuencia de transición en el que culmina la etapa del calvario para, posteriormente, dar comienzo el

tercer acto del viaje y de la película: el territorio Kurtz. En dicha secuencia se superponen planos encadenados, fiel reflejo de los círculos infernales más profundos en el que se encuentran los componentes que quedan ya en la tripulación. Edificios ardiendo en plena noche, cientos de antorchas iluminando altares improvisados a la orilla del río, decenas de cabezas empaladas junto a símbolos totémicos. Kurtz está más cerca que nunca y es que ya han penetrado en su territorio del horror. Willard se apremia a eliminar los documentos que conforman el dossier de Kurtz ante la inminente llegada a su reino. Y en él comienzan a aparecer sentimientos contradictorios: “En mi mente tenía miedo de lo que encontraría y de lo que haría una vez allí. Conocía los riesgos o me imaginaba que los conocía. Pero el sentimiento más fuerte, mucho más que el del miedo, era mi deseo de enfrentarme a él”.

Un plano con gran fuerza simbólica nos avisa de que están entrando en dicho territorio, allí donde mora Kurtz. La embarcación se acerca a lo que parece una puerta natural formada por dos grandes muros de vegetación en ambas orillas. En el plano se funden dos cabezas de Buda mirando en direcciones opuestas (imagen de Kurtz omnipresente) justo encima de los dos grandes muros formados por la arboleda. Están cruzando el último umbral y con ello penetrando en el lugar donde el héroe debe cumplir con su cometido.



**Tercer acto: el regreso.**

**Novena etapa: La recompensa.**

El héroe ha salido airoso de su odisea por el “territorio muerte” aunque por el camino ha perdido compañeros y aliados. Es el precio que uno debe pagar cuando penetra en el infierno. Durante este trayecto el héroe ha reflexionado arduamente sobre su cometido y ya no es hora de dar marcha atrás cuando el objetivo está tan cerca. En *Apocalypse Now*, por primera vez, Willard se sincera con Chef y Lance (únicos supervivientes de la etapa del calvario). El primero desesperado no se cree que la misión consista en asesinar a un oficial de su propio bando. La guerra se está convirtiendo en un sinsentido. Tras una breve discusión, Willard hace un amago por continuar solo la misión, pero Chef le insiste en que suba a la patrullera y que todos concluyan lo que considera tan absurda tarea. Todo ello, sin intuir el negro futuro que les espera.

Antonio Sánchez-Escalonilla describe de este modo dicha etapa del viaje. Aquella en la que todo héroe solo tiene como punto de mira cumplir su cometido, aun a sabiendas de que no será nada fácil:

“El protagonista se encuentra maduro para el sacrificio y, por este motivo, los guionistas suelen introducir esta fase de la forja heroica al inicio del acto tercero del guion. El relato experimenta su *segundo punto de giro*, un quiebro que vuelca la aventura hacia el clímax. A partir de este momento, el impulso dramático aumenta de modo progresivo y no se detendrá hasta que la misión concluya. Superada la crisis, llega el momento de la acción. El héroe hace un último esfuerzo y corre a la lucha. (...) Las dudas terminaron para siempre. El camino ha quedado despejado y en la mente del héroe solo hay sitio para una idea: cumplir la misión.”<sup>100</sup>

Éste es precisamente el momento en el que se encuentra Willard. Una vez que cruza el último umbral que le separa de su objetivo y después de todo lo aprendido en su viaje, está preparado para enfrentarse al “sacrificio”. En este caso, como comprobaremos, de manera literal. Estamos en la etapa anterior al clímax de la historia. Pero primero el héroe debe ser consciente de la posibilidad de éxito antes de enfrentarse a la prueba suprema.

Para Vogler ésta es la etapa en la cual el héroe debe “apoderarse de la espada”, entendida como tesoro, con la que se forjará y culminará la misión por la que ha recibido la llamada de la aventura. “Ésta podrá ser un arma singular, por ejemplo una

---

<sup>100</sup> Sánchez-Escalonilla, A. O. C. Pág. 216-217.

espada mágica, o un símbolo como el Grial o algún Elixir capaz de aliviar los males de la tierra herida.”<sup>101</sup> En el caso de Willard la recompensa misma será poder recibir la sabiduría necesaria para dar sentido a su cometido. Según Vogler, “en algunas ocasiones la «espada» no es sino el conocimiento o la experiencia que posibilita un mayor entendimiento de las fuerzas maléficas y la reconciliación con ellas.”<sup>102</sup>

Después del gran esfuerzo realizado por el héroe es necesario que reciba una recompensa a cambio. Sólo así su viaje tendrá sentido. Es lo que Campbell denomina como el «beneficio definitivo». En este caso el calvario le ha aportado clarividencia a la hora de afrontar su encuentro con Kurtz.<sup>103</sup> La figura del coronel (la “fuerza maléfica” en *Apocalypse Now*) se ha convertido en una obsesión para él después de haber leído los numerosos informes sobre su vida. Es en esta etapa en la cual se fundirá la figura de sombra con la de mentor y en la que Willard recibirá la sabiduría necesaria para enfrentarse a la prueba suprema.

Willard llega al reducto de Kurtz bajo una expectativa tensa y amenazante de los miembros de la tribu montargard que está al servicio del coronel norteamericano y que parecen esperarlos desde hace tiempo en sus canoas. Sus cuerpos desnudos y cromados de blanco ponen de manifiesto que hemos regresado a los tiempos primitivos de la humanidad. Tras pasar entre ellos, llegan a la escalinata que da acceso al templo del antiguo imperio jemer que da cobijo a Kurtz. Allí lo espera un reportero gráfico norteamericano que jugará un papel esencial como mediador en la relación entre Willard y Kurtz. Más adelante analizaremos su figura, la cual relacionaremos con el personaje arquetípico de embaucador presente en gran parte de los relatos míticos y folklóricos. Su verborrea se impone desde ese momento. Con ella intenta justificar la estampa que se ve alrededor. Cadáveres colgados, cabezas y miembros humanos esparcidos por doquier. Mientras caminan por este paraje de muerte Willard descubre la presencia de Colby (antecesor en su misión) y otros soldados norteamericanos afines a Kurtz. Se acerca a él buscando alguna respuesta a todo lo que le rodea pero en su mirada seria sólo descubre rechazo. Ensangrentado y aferrado a su fusil del que cuelga una cabellera humana, simboliza el horror primitivo que será la base de la sabiduría que representa Kurtz.

---

<sup>101</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 55.

<sup>102</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 55.

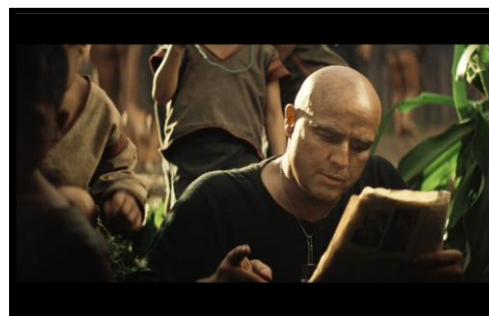
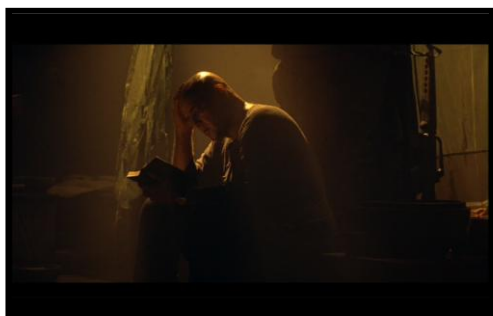
<sup>103</sup> “La penetración psicológica y la perspicacia son a veces de naturaleza interna y espiritual. En estos casos, puede ser que el héroe llegue a adquirir verdadera conciencia de sí mismo tras haber embaucado a la muerte. De esta forma, descubre quién es él en realidad, cuál su lugar en el mundo y su papel en los acontecimientos.” Vogler, Ch. O. C. Pág. 218.





Ante este sinsentido, Willard decide volver a la embarcación y da instrucciones a Chef antes de dejar de nuevo la patrullera en busca de Kurtz. Mientras tanto, Lance, que ha sufrido durante el camino la llamada de lo salvaje, parece haberse integrado en la tribu montargard como uno más. En este momento, el héroe podría optar por la vía fácil: comunicar por radio la posición de Kurtz y ordenar que lo bombardeen mediante un ataque aéreo. Pero ésta no es ni la condición ni la forma de actuar del héroe. Es él mismo, con sus propias manos, el que debe concluir la misión. Además, llegados a este punto, empieza a intuir que el destino algo le tiene reservado. Esto es lo que se desprenden de sus pensamientos. “Todo lo que veía confirmaba que Kurtz había perdido el juicio. Un sitio lleno de cadáveres. Norvietnamitas, Vietcong, camboyanos. Y si yo seguía con vida era por que él lo quería así.”

Una vez que sale de la embarcación Willard es apresado y llevado, por fin, ante la presencia de Kurtz. A partir de este momento comienza el adoctrinamiento. Kurtz se convierte en el mentor de Willard. Mediante sus densas conversaciones que más bien son monólogos, el coronel lo preparará para su cometido último, la tarea que le tiene reservada: su propio asesinato. El coronel pronto descubre que Willard es el hombre que tanto esperaba, aquel que puede asimilar su sabiduría y trasmitirla al resto de la humanidad.

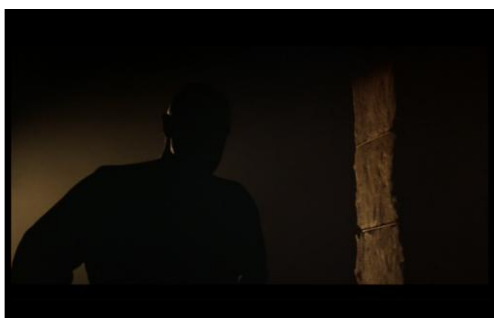


Desde el primer momento en que ve a Kurtz comprueba que está ante una persona fuera de lo normal, una mente iluminada con un alma desecha. La instrucción se convertirá en un aprendizaje del horror en el que está sumido la realidad. Los monólogos sobre la falsa moralidad militar se alternarán con lecturas de poemas, artículos del *Times* o vivencias personales durante la guerra. Allí donde mejor ha aprendido todo lo que ahora quiere inculcar a su discípulo y futuro asesino. Al principio Willard está prisionero y bajo vigilancia. Kurtz debe asegurarse que lo tiene cerca, sólo así la instrucción será efectiva. Una vez que cree que ha sucumbido a sus enseñanzas lo deja en libertad para que pueda llevar a cabo aquello por lo que está allí. Pero todavía necesita lo que Ramón Cantero denomina el “adoctrinamiento final”. Kurtz da la última lección a Willard, aquella que pondrá en marcha la prueba suprema para el héroe. En un largo discurso de varios minutos dará las claves a Willard para que acometa aquello que ha venido a hacer a tan recóndito e infernal lugar. Kurtz en este monólogo establece los puntos clave de su sabiduría. Aquella que ha puesto en práctica y que trasladará a Willard para que la dé a conocer al mundo, incluido su familia tal como expresa al final del discurso. El sinsentido del mundo, la renovación mediante la destrucción, la falsa moral por la que se rigen las personas y la necesidad de que surja en el ser humano una voluntad próxima a la filosofía de Nietzsche.

“He visto horrores. Horrores que tú has visto. Pero no tienes derecho de llamarme asesino. Tienes derecho a matarme. Tienes derecho a hacerlo. Pero no tienes ningún derecho a juzgarme. Es imposible describir con palabras lo que esto significa para los que no saben qué es el horror. Horror. El horror tiene cara y uno debe familiarizarse con él. El horror y el terror moral son tus amigos. De lo contrario se convierten en enemigo espantosos. El enemigo es la verdad. Me acuerdo cuando estaba en la Fuerza Especial. Parecen que han pasado mil siglos. Fuimos a un campamento a vacunar a unos niños. Dejamos el campamento después de vacunarlos contra la polio. Un viejo vino corriendo tras nosotros llorando, sin decir nada. Volvimos atrás. Ellos habían vuelto y cortado los brazos vacunados. Allí había una enorme pila de pequeños brazos. Y recuerdo también que yo lloré como un niño, sí, como un niño. Quería arrancarme los dientes. No sé lo que quería hacer. Y me esfuerzo por recordarlo. No quiero olvidarlo nunca. No quiero olvidar. Entonces vi claro como si me hubieran disparado con un diamante, con una bala de diamante en la frente. Y pensé: «¡Dios mío, qué genialidad!» El genio, la voluntad de hacer eso. Perfecto, genuino, cristalino, puro. Y entonces me di cuenta de que ellos eran más fuertes porque lo soportaban. No eran monstruos, eran hombres. Estos hombres que luchan con corazón, que tienen familia, hijos que están llenos de amor, han tenido la fuerza, la fuerza de hacer eso. Si contara con diez divisiones de esos hombres nuestros problemas quedarían resueltos en el

acto. Se precisan hombres con moral y que al mismo tiempo sepan utilizar sus instintos primordiales para matar. Sin sentimientos, sin pasión, sin juicio, sin ningún juicio. Porque es el juicio el que nos derrota. Me preocupa que mi hijo no comprenda lo que he tratado de ser y si me mataran, Willard, me gustaría contar con alguien que fuera a mi casa y le explicara todo a mi hijo. Lo que hice, lo que vio. Porque no hay nada que deteste más que la peste de las mentiras. Y si me comprende Willard hará esto por mí.”

Willard recibe esta lección en silencio y pensativo. Ha terminado de asimilar la sabiduría de Kurtz y tras este discurso se siente preparado para llevar a cabo la prueba final. En *Apocalypse Now* nos encontramos en la etapa que Joseph Campbell nombraba como “la reconciliación con el padre” y cuya interpretación abordaremos ampliamente en el capítulo dedicado a la relación de la película con el psicoanálisis. En este caso, la reconciliación implica asimilación (de conocimientos), identificación (como imagen divina), renacimiento (como persona) e iluminación cósmica. Aquí termina la labor de Kurtz como mentor, mientras que resurge, con más fuerza que nunca, su asimilación con la Sombra.



#### **Décima etapa: Renacimiento.**

Ha llegado la hora de que el héroe encare la prueba suprema, aquella que dotará de sentido al viaje emprendido y forjará definitivamente su condición heroica. Esta etapa es esencial en el desarrollo de toda historia, por ello, como sostiene Sánchez-Escalonilla, todo guionista cinematográfico debe cuidar especialmente las secuencias a través de las cuales se desarrolla dicha etapa. En el caso de *Apocalypse Now*, la prueba suprema supuso para Coppola arduas horas de trabajos y más de una preocupación. Como más adelante desarrollaremos, la inclusión del sacrificio final de Kurtz por parte de Willard no aparecía en el guion original de John Milius y se incluyó ya durante el rodaje en un intento desesperado por parte del director por dotar a la película de un

significado más profundo. Para ello recurrió a las teorías de James Frazer sobre los ritos de dioses que mueren y renacen presentes en muchas y diferentes culturas de todos los tiempos para configurar la estructura de la prueba final. De este modo, el final de la película se adhiere indiscutiblemente a la etapa de la resurrección del héroe presente en el esquema narrativo de Vogler y Sánchez-Escalonilla. En ambos, la prueba suprema debe coincidir obligatoriamente con el clímax de la historia, aquella donde el héroe debe enfrentarse de nuevo a la muerte en una situación más peligrosa y radical que le supondrá una purga necesaria a su desvalida alma y que haga que su ser renazca transformado.

Ésta es la situación en la que se encuentra Willard llegados a este punto. Después de días custodiado por la presencia omnipresente de la Sombra (que simbólicamente se hace visible mediante las gigantescas esculturas de Buda mirando en las cuatro direcciones cardinales) es hora de poner en práctica aquello que ha aprendido a través del camino y hacer acopio de la sabiduría recibida por el Mentor-Kurtz. El héroe debe resolver el dilema que tanto le venía atormentando a lo largo del camino: ¿qué hacer cuando se encontrase cara a cara con Kurtz? El propio Kurtz le ha sentado las bases para que tome lo que Vogler denomina la “decisión cumbre” en todo héroe. La obligación de Willard es acabar con su vida, ya que ésta es la condición suprema no sólo para cumplir con la misión que se le encomendó sino también, y más importante, para poner fin al despropósito que supone el reino de muerte que ha creado (su particular Tierra Baldía).<sup>104</sup> Se aproxima el final y este hecho lo enfatiza la utilización, de nuevo, de la canción *The End* para poner banda sonora al sacrificio.

“Me iban a ascender a comandante por esto y la verdad es que ya no me sentía parte del ejército. Todo el mundo quería que yo cumpliera la misión. Él más que nadie. Me daba la impresión de que estaba esperando que yo le quitara el dolor. Solo quería irse como soldado con la cabeza alta. No como un pobre renegado sin honor. Hasta la propia jungla deseaba su muerte porque de la jungla precisamente emanaban sus órdenes”.

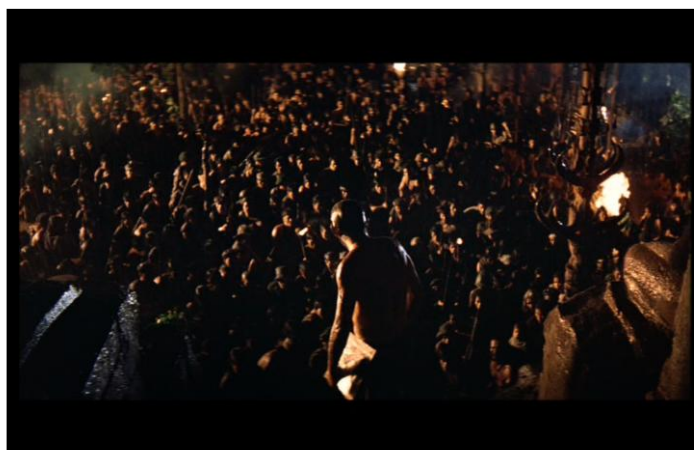
---

<sup>104</sup> Esta obligatoriedad de la empresa de Willard tiene mucho que ver con una de las características que, según Vogler, debe estar presente en todo viaje heroico: la acción. “Es precisamente en este momento culminante cuando el héroe debe ser más activo y evidenciar un control total sobre su propio destino. El héroe debe ejecutar la acción decisiva de la historia, la acción que supone un riesgo más elevado o implica un mayor grado de responsabilidad.” (Vogler, Ch. O. C. Pág. 68) En *Apocalypse Now*, Willard concibe que es más noble, dada su adquirida condición heroica, cumplir la misión con sus propias manos en vez de avisar a sus superiores para bombardear el reducto de Kurtz. Esta última opción estaría más próxima a la concepción del *Deus ex machina* que Aristóteles también criticaba en la *Poética* ya que eliminaba toda verosimilitud al relato dramático. Como curiosidad, recordemos que el nombre en clave de los superiores de Willard es “Todopoderoso” (referencia divina que ayuda a certificar nuestra tesis).

En un montaje paralelo, que analizaremos más adelante desde diferentes perspectivas, Willard da muerte a Kurtz al mismo tiempo que la tribu montargard participa en la ceremonia ritual del sacrificio de un búfalo de agua, animal totémico que como comprobaremos podremos asociarlo al coronel norteamericano.

El clímax de la historia se convierte en un ritual catártico tanto individual (Willard) como colectivo (tribu montargard) que nos transporta a los mismos orígenes de las tragedias griegas. Y es que, tal como sostiene Vogler, “el clímax debe dar una sensación de catarsis. Esta palabra griega significa «vomitar» o «purgar», si bien en nuestros días ha adoptado el sentido de una liberación en forma de purificación o ruptura emocional. El drama griego estaba construido sobre el intento de desencadenar un vómito de emociones al público, de realizar una purga del veneno que acumula día tras día.”<sup>105</sup>

En un plano colectivo, el ritual de Willard supone la purificación necesaria para que la colectividad sumida en el caos y la destrucción pueda resurgir de sus cenizas y renacer una vez que se ha expulsado el mal que los sometía. En el caso de Willard, desde un punto de vista individual, supone liberarse de los terrores que el subconsciente le impedía expresar después de haber alcanzado su mayor grado de conciencia gracias a la ayuda de la Sombra-Mentor Kurtz. El héroe hecho dios aparece en un contrapicado que resalta su recién adquirida condición divina en lo más alto de la de la escalinata en donde hace poco se asomaba Kurtz. Se ha llevado a cabo el ritual por el cual se renueva el mundo cíclicamente. El dios Kurtz ha muerto pero al mismo tiempo ha resucitado en Willard. Con las memorias del primero debajo del brazo (muestra de que recoge el testigo de su antecesor), desciende la escalinata mientras que la tribu se postra ante la presencia de un dios renacido.



---

<sup>105</sup> Vogler, O. C. Pág. 240.

### **Undécima etapa: El camino de regreso.**

“Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo, por penetración en la fuente o por medio de la gracia de alguna personificación masculina o femenina, humana o animal, el aventurero debe regresar con su trofeo transmutador de la vida. El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vellocino de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos.”<sup>106</sup>

En estas palabras de Joseph Campbell se sintetiza una de las claves del viaje del héroe: una vez que ha alcanzado su objetivo su responsabilidad es regresar al mundo ordinario con la finalidad de dar a conocer sus peripecias y los tesoros que ha recogido en su periplo. Según Vogler en este momento es en el cual surge un dilema esencial en todo héroe: sucumbir a la tentación de permanecer en el mundo especial (“la negativa al regreso” de la que también habla Campbell) o cruzar de nuevo el umbral que le lleve de vuelta al hogar. En el caso de Willard vemos que opta por la segunda opción, aunque en realidad no sabemos cuál es su origen definitivo (volver al “hogar”, ese que ya no tiene, o emprender otro viaje a otro destino indeterminado). Lo que sí queda claro es que el héroe en *Apocalypse Now* no sucumbe a la tentación de quedarse en el mundo especial, el reino que ha heredado de Kurtz, y continuar con su labor como rey-dios.

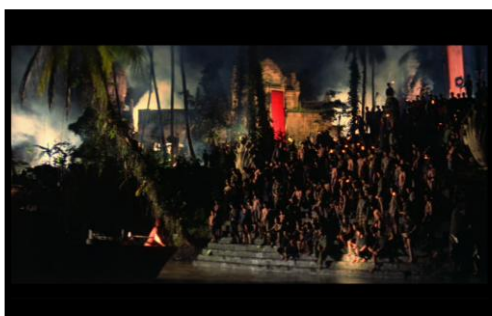
Una vez realizado el sacrificio, Willard baja las escalinatas mientras que la tribu permanece postrada ante su nueva condición divina. Algo en él ha cambiado. Su seguridad, su talante, son muestras de que ha asimilado la transformación que en él se ha producido. Una vez abajo con el “objeto transmutador de la vida” (los escritos de Kurtz) debajo del brazo, coge de la mano a Lance y se lo lleva a la patrullera para comenzar el camino de vuelta. El primer plano de un serio Willard se funde con otro de un buda de piedra. Es el rostro del héroe iluminado, la apoteosis de todo viaje heroico, según lo describía Campbell.

“Como el Buddha mismo, este ser divino es el modelo del estado divino al que llega el héroe humano que ha atravesado los últimos terrores de la ignorancia. “Cuando la envoltura de la conciencia ha sido aniquilada, se libera de todo temor, queda fuera del alcance de todo cambio.” Ésta es la liberación potencial que está dentro de cada uno de nosotros, y que cualquiera puede obtener a través del heroísmo; así, leemos: “Todas las cosas son las cosas-Buddha”; y también, otra forma de hacer la misma declaración:

---

<sup>106</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 179.

“Ninguno de los seres tiene ser.” El mundo está lleno e iluminado por el Bodhisattva (“aquel cuyo ser es iluminación”), pero no lo sostiene; más bien es él quien sostiene al mundo: el loto.”<sup>107</sup>



En ocasiones el camino de regreso dentro del viaje heroico puede ser el inicio de una nueva etapa predispuesta para la aventura. Dependiendo de cómo el héroe se haya hecho con el tesoro o el elixir, el camino de vuelta puede desarrollarse plácidamente o, por el contrario, puede iniciarse en ese momento una persecución peligrosa y agotadora por parte del guardián, el dios o el demonio a quien se ha robado dicho tesoro. Esta “huida mágica” de la que hablaba Campbell y que, según él, es uno de los episodios favoritos del cuento popular no es el que está presente en *Apocalypse Now*. En este caso, el elixir (la sabiduría de Kurtz), no ha sido robado aunque para ello haya sido necesario cometer un asesinato. El guardián del dicho tesoro ha predispuesto todo para que se lleve a cabo. Como un director de teatro, Kurtz ha creado un guion basándose en los libros que descansan en su escritorio (con *La rama dorada* a la cabeza) para que el protagonista principal de la obra (Willard) lo represente dando muerte, incluso, al creador de la misma mediante una escenificación catártica. Por ello, ya no hay posibilidad de persecución alguna. En *Apocalypse Now* el héroe emprende el camino de regreso penetrando de nuevo en la oscuridad, símbolo de la incertidumbre y las dificultades que le esperan en el camino de vuelta. Este final donde se deja abierta la suerte que le depara al héroe contrasta con lo que estaba predispuesto en el guion original de John Milius (cercano al final de *El corazón de las tinieblas*) donde se describía un último encuentro entre Willard y la esposa de Kurtz, a la que hacía entrega de sus memorias. De este modo, cumplía el deseo del oficial norteamericano antes de morir: dar a conocer a su hijo lo que hizo y lo que fue su padre.

---

<sup>107</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 140-141.

### **Duodécima etapa: El retorno con el elixir.**

“Habiendo sobrevivido a las odiseas, habiendo superado la muerte, los héroes regresan al punto de partida, vuelven a casa o continúan el viaje, pero siempre con la sensación de que comienza una nueva vida o de que se han transformado para siempre en virtud del cambio recorrido. Si son verdaderos héroes, retornarán con el elixir desde el mundo especial, trayendo consigo algo que pueden compartir con los demás, o algo con capacidad para curar a todo un país enfermo.”<sup>108</sup>

Esta etapa hace referencia al desenlace. Llegados a este punto, según Vogler, podemos encontrarnos con dos formas diferentes de acabar el viaje del héroe. Por un lado el modo circular (el más común en el cine de Hollywood) que contrasta con el final abierto (más común en un cine con pretensiones más artísticas). En el caso de *Apocalypse Now* nos encontramos ante un punto intermedio entre ambos.

El modo circular en el desenlace de una historia es aquel en la que la narración regresa al punto de partida. Estructurado como si fuera un círculo, el héroe debe regresar al punto del que partió. En este caso, de una forma real o metafórica, el héroe cerraría el círculo finalizando el viaje allá donde lo inició. Más adelante, en diversos capítulos volveremos a aludir al carácter circular que Coppola pretendía imponer al montaje de *Apocalypse Now*, en el cual, de manera deliberada, el principio de la película remite al final y el final al principio. Esto se llevará a cabo mediante un juego de planos fundidos al comienzo y al final de la película. Dicho carácter circular se utilizará para incidir en la visión cíclica del tiempo que está presente en la película desde diversas perspectivas mitológicas y filosóficas.

Por lo expuesto anteriormente, en relación al montaje, no podemos negar el carácter circular del final de *Apocalypse Now*. Ahora bien, en relación a la historia narrada no cabe duda de que el final de la película podríamos enmarcarlo dentro de los relatos con final abierto. ¿Qué sucede con el héroe una vez que abandona el reducto de Kurtz? ¿Regresará a la civilización? ¿Morirá durante el camino de regreso? ¿Se pondrá en contacto con el hijo de Kurtz tal como era su deseo? ¿Exterminará a todos mandando un ataque aéreo tal como sugiere Kurtz en sus memorias? Todas estas son preguntas cuyas respuestas quedarán en el aire. Este final por el que se optó definitivamente contrasta con el que John Milius había predispuesto en el guion original de la película y que más arriba expusimos. Al reunirse Willard con la mujer de Kurtz la mayoría de las

---

<sup>108</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 252.



preguntas planteadas finalmente se responderían de una forma clara. Sobre todo aquella que representa esta última etapa del viaje heroico: ¿Qué hará Willard con el elixir (la sabiduría de Kurtz) una vez que regrese al mundo ordinario? ¿Lo dará a conocer? ¿Cómo cambiará dicho tesoro su vida y cómo influirá en la comunidad?

En *El corazón de las tinieblas* el elixir que asociamos con el conocimiento adquirido en el viaje y la sabiduría extraída de Kurtz, Marlow lo comparte como narración. Y es que el héroe, según Vogler, tiene la obligación y la responsabilidad de dar a conocer sus hazañas, compartir sus aventuras y poner en común lo aprendido, pero siempre aportando pruebas de lo vivido. “Si el viajero no porta algo que compartir no se convertirá en héroe, antes bien, será considerado un sinvergüenza, un egoísta, un protagonista con pocas luces incapaz de aprender la lección, incapaz de crecer. El logro de regresar con el elixir es la última prueba que tiene que pasar el héroe; con su superación demuestra ser suficientemente maduro para compartir los frutos de la búsqueda.”<sup>109</sup> Aunque Willard lleva como prueba del viaje las memorias de Kurtz, la mejor revelación de lo acontecido será, al igual que sucede con Marlow, la narración en primera persona del mismo. Aquella que hemos descrito en este capítulo detalladamente siguiendo el esquema del viaje del héroe.

### Resumen del viaje del héroe en *Apocalypse Now*

Etapas del viaje del héroe	<i>Apocalypse Now</i>
<b>Primer Acto (Partida)</b>	
El mundo ordinario	Willard en la habitación de Saigón esperando una misión.
La llamada de la aventura	Trasladan a Willard al cuartel general de Nha Trang para asignarle la misión de encontrar y dar muerte a Kuertz.
El rechazo de la llamada	Desesperado, no vacila en embarcarse en la misión a pesar de sus dudas.
Encuentro con el mentor	Atracción por la figura de Kurtz que al final del camino se convertirá en su mentor.
La travesía del primer umbral	Kilgore y sus hombres ayudan a Willard a llegar a la boca del río Nung.

<sup>109</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 259.

<b>Segundo acto (Iniciación)</b>	
Pruebas, aliados, enemigos	Encuentro con el tigre, espectáculos de chica Playboy en Hau Phat, sexo a cambio de gasolina y masacre de sampán.
La aproximación a la caverna más profunda	Llegada al puente de Do Lung.
La odisea (el calvario)	Muerte de Limpio, llegada a la Plantación Francesa y muerte de Jefe.
<b>Tercer acto (Regreso)</b>	
La recompensa	Llegada al reducto de Kurtz y Willard recibe las enseñanzas de éste.
Renacimiento	Sacrificio. Kurtz muere y Willard renace como Dios.
El camino de regreso	Willard y Lance emprenden el camino de vuelta en la patrullera.
El retorno con el elixir	Willard regresa con el conocimiento adquirido en el viaje y la sabiduría extraída de Kurtz.

#### 4.3. Los personajes arquetípicos en *Apocalypse Now*.

A través del análisis que hemos realizado de *Apocalypse Now* en torno a la descripción del viaje del héroe desarrollado inicialmente por Joseph Campbell y aplicado al ámbito del cine por Christopher Vogler y Antonio Sánchez-Escalonilla, ya hemos nombrado la presencia en el guion de Milius y Coppola de ciertos personajes comunes en gran parte de los relatos mitológicos y folklóricos universales: el héroe, el mentor, el heraldo, la sombra. Dichos personajes arquetípicos constituyen modelos recurrentes que guardan funciones muy importantes en el desarrollo de toda historia. Inspirándose en la teoría de Carl Gustav Jung, Vogler concibió a los arquetipos como un medio muy útil para entender el propósito de la inclusión de un personaje en cualquier historia y establecer cuál es su función simbólica.

“El psicólogo helvético Carl G. Jung optó por emplear el concepto de arquetipo aludiendo con ello a los modelos de la personalidad que se repiten desde tiempos antiguos de suerte que suponen una herencia compartida para la especie humana en su totalidad. (...) Jung apuntó la existencia de un inconsciente colectivo, de tenor similar al inconsciente individual de las

personas. Los cuentos de hadas y los mitos son como sueños compartidos por toda la cultura, que emanan del inconsciente colectivo. Los mismos tipos de personajes parecen originarse tanto en el plano individual como en el colectivo. Estos arquetipos prevalecen de manera sorprendentemente constante en todos los tiempos y en todas las culturas, en los sueños y personalidades de los individuos así como en los mitos que se han imaginado en el mundo entero.”<sup>110</sup>

Teniendo en cuenta estas consideraciones de base, Vogler elaboró una sencilla lista donde enumeraba los siete personajes arquetípicos que suelen estar presente en los mitos, los cuentos de hadas o, incluso en un plano individual, en los sueños y la propia psique de las personas. Para ello se basó, al mismo tiempo, en el trabajo de Vladimir Propp, *Morfología del cuento* donde se analizaban los motivos más frecuentes que estructuraban la gran mayoría de los cuentos folklóricos rusos. Teniendo en cuenta estos dos pilares de su teoría sobre los personajes arquetípicos, Vogler desarrolló su propia investigación sobre los motivos recurrentes dentro de los cuentos de hadas (inserto en su tarea de consultor de guiones para la Disney Animation) y llegó a la conclusión de que los personajes arquetípicos no debían concebirse como roles fijos con funciones predeterminadas sino más bien flexibles. De este modo, Vogler entiende los arquetipos al modo de máscaras que los personajes portan durante la historia y que en ocasiones se intercambian. “Así, un personaje podría aparecer en la historia con la función característica de heraldo, cambiar seguidamente de máscara y transformarse en un embaucador, un mentor y una sombra.”<sup>111</sup>

Aunque Vogler reconoce que existen más arquetipos, “tantos como cualidades humanas susceptibles de aparecer dramatizadas en las historias,”<sup>112</sup> los más frecuentes y útiles para cualquier escritor de historias, y de los que derivan el resto, son estos siete: el héroe, el mentor, el guardián del umbral, el heraldo, la figura cambiante, la sombra y el embaucador. En *Apocalypse Now* todos ellos aparecen claramente representados en sendos personajes esenciales para el desarrollo de la trama que más arriba describimos. Vamos a pasar a realizar una descripción exhaustiva de ellos, analizando en cada caso su función en la historia y su función simbólica desde el punto de vista psicológico. El orden en el que lo expondré corresponderá a la secuenciación en la que aparecen durante el desarrollo de la historia narrada en la película.

---

<sup>110</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 60.

<sup>111</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 62.

<sup>112</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 63.

### El héroe: Willard.



La figura arquetípica del héroe la podemos asociar en *Apocalypse Now* al personaje de Willard. Gracias a su narración en primera persona, vivimos su viaje y hazañas, a través de las cuales comprobamos cómo aprende y crece interiormente. La figura heroica desde su nacimiento en el mito hasta su utilización en el cine y en otros medios audiovisuales (series de televisión, videojuegos, etc.) ha evolucionado ganando en complejidad. Un ejemplo de ello son los héroes nacidos del Nuevo Cine de Hollywood que se inició en los años 70 y del que hablamos en capítulos anteriores, personajes entre los que se incluiría Willard y que destacan por un alejamiento consciente de sus creadores de las características y funciones de los héroes clásicos.

Tomando como referencia las consideraciones de Vogler y Sánchez-Escalonilla sobre las funciones del héroe, vamos a establecer cómo éstas aparecen representadas en la figura de Willard en *Apocalypse Now*. Para ello nos serviremos también de un interesante ensayo que tiene como finalidad, precisamente, analizar cuál ha sido la evolución del héroe desde sus orígenes hasta la actual cultura de masas. Nos referimos a *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura del héroe* de Hugo Francisco Bauzá.

Si nos atenemos a su etimología, el origen griego de la palabra «héroe» ya nos da información clave para comprender cuáles son las funciones que todo personaje heroico tiene en la historia: «proteger y servir». Esto es lo que se le exige al héroe en todo momento. Esto implica la consideración de que el héroe no actúa para sí mismo sino siempre pensando en los demás (un miembro de su familia, una colectividad o toda una sociedad). En la filmografía de Coppola encontramos multitud de héroes que se guían por esta premisa. En el caso de *Apocalypse Now*, en Willard no encontramos una actitud natural ni predispuesta para ambos fines. Al principio de la película, cuando recibe la misión en Nha Trang, comprobamos que la acepta por salir de la angustiosa inactividad en que se ha convertido su vida sin ser consciente del sacrificio que conllevará ni las repercusiones colectivas que puede traer consigo. Hasta que no llega al

reducto de Kurtz no se da cuenta de las consecuencias beneficiosas que puede tener la muerte del coronel, jefe y dios en una tierra baldía donde sólo amenaza la muerte mientras siga vivo. Con el sacrificio de Kurtz está haciendo un gran favor a esa colectividad sumida en el caos y la barbarie. Sienta las bases para un nuevo despertar y consecuente resurgir de la sociedad.

Pero esta cualidad heroica vemos que surge en Willard al final del camino. Una vez que ha realizado un gran sacrificio personal. Un sacrificio que ha conllevado un aprendizaje incuestionable, básico para que el héroe sufra un crecimiento interior. “Los héroes salvan obstáculos y logran objetivos, pero asimismo amplían sus conocimientos y ganan sabiduría. Así, el meollo de muchas historias no es sino la relación de aprendizaje que se establece entre el héroe y el mentor o entre el héroe y su amante o entre el héroe y villano.”<sup>113</sup> En *Apocalypse Now* la relación de aprendizaje es la que se establece entre Willard (héroe) y Kurtz (mentor-sombra). En ella el héroe ha adquirido el conocimiento necesario para comprender su auténtica misión y dotar a la historia de una conclusión heroica, acorde con el gran sacrificio que el protagonista ha llevado a cabo. Dicho sacrificio pasa por asesinar precisamente a aquel que le ha aportado la sabiduría necesaria para que nazca en él su condición heroica. De este modo, como señalamos más arriba, el héroe debe poner en práctica todo lo aprendido ya que una de las funciones esenciales del héroe es la de hacer y actuar. Por ello no duda al final en llevar a cabo la acción decisiva: dar muerte a Kurtz. Una tarea compleja que requiere una gran fuerza de voluntad. Su recompensa será inmediata. Una vez ejecutado al rey-dios y efectuado su mayor hazaña, renace como héroe al convertirse en el salvador de una sociedad sumida en la desesperación.

Lo interesante en el análisis de Willard como héroe es que dicha condición nace durante el viaje, durante el mismo desarrollo de la historia. Sánchez-Escalonilla en *Guion de aventura y forja del héroe* establece una distinción, muy común en el cine, entre el héroe forjado y el viajante iniciático. El primero de ellos hace referencia al protagonista de cualquier historia en la cual no se describa su forja heroica sino que por el contrario se entiende desde el principio que ya ha adquirido esa condición, porque haya nacido con ella o porque esa forja se sobreentienda que se ha llevado a cabo en el pasado. Ejemplos de este tipo lo encontraríamos en personajes como James Bond, Indiana Jones, John Rambo o Mad Max. Esta clase de héroe contrasta con el viajante

---

<sup>113</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 67.

iniciático que hace referencia a aquel que se construye como personaje y adquiere su condición heroica en el propio transcurso del viaje. Los héroes forjados ya son héroes mientras que los viajantes iniciáticos tienen que demostrar que pueden llegar a serlo. Este tipo de héroe es el más común en las grandes sagas cinematográficas de los últimos 40 años con gran influencia todas ellas del viaje del héroe que en este capítulo venimos describiendo: Luke Skywalker (*La guerra de las galaxias*), Harry Potter, Neo (*Matrix*), Frodo Bolsón (*El señor de los anillos*) o Willow.

Willard podríamos incluirlo, teniendo en cuenta el análisis que hemos realizado sobre su viaje, en el grupo de viajantes iniciáticos. Está claro que en su deambular por la jungla es donde ha tomado su verdadera condición heroica que contrasta radicalmente con la imagen que de él se tenía al comienzo de la película como un ser humano degradado psicológica y moralmente. Al final del viaje se ha convertido en un auténtico valedor de la humanidad ya que con sus acciones ha cambiado la situación de toda una comunidad derrocando a la sombra que los tenía atemorizado y trayendo la paz a ese nuevo reino renovado. Ampliaremos esta consideración sobre la función de valedor de la humanidad de Willard como héroe en el capítulo dedicado a relación de la película con el *Apocalipsis* bíblico donde comprobaremos como Coppola concibe conscientemente a dicho personaje atendiendo a esta idea.

Lo que sí está claro es que Willard comparte un rasgo muy común con el héroe clásico y que le convierte en un candidato idóneo para emprender cualquier viaje iniciático: la predisposición a la aventura. Según Sánchez-Escalonilla, no debemos relacionar solamente al héroe con aquel que posee una fuerza sobrehumana o unos poderes próximos al ámbito divino. Estas características están más próximas al héroe forjado. Por el contrario, el viajero iniciático es aquel que, partiendo de su predisposición a la aventura, pone en práctica, una vez que ha iniciado el viaje hacia lo desconocido, cuatro virtudes básicas: sabiduría, justicia, fortaleza y autodominio. Son todos ellos nobles valores que guían al héroe en su periplo hacia su objetivo. A Willard como héroe se le puede poner en duda algunos de estos rasgos. Y es que, como comprobaremos en el apartado dedicado a diferenciar a *Apocalypse Now* con la *Odisea*, Willard se aleja mucho en el cumplimiento de la *areté* en sus acciones en contraposición a otros héroes clásicos. En este sentido, de las cuatro virtudes básicas enumeradas anteriormente, la justicia quizá sea la que más se aleje inicialmente de la figura de Willard. “Casi resulta un tópico referirse al carácter justiciero del héroe. Se supone que la causa defendida por todo aventurero es justa y legítima, y que su sentido de

honestidad le empujará a proteger a quienes sufren el abuso y la crueldad.”<sup>114</sup> ¿Qué legitimidad puede existir, en pleno conflicto bélico, en poner en peligro la vida de varias personas con el fin de asesinar a un oficial del mismo bando? Está claro que la misión que el héroe afronta no es justa pero eso no impide que la afronte con compromiso y lealtad hacia sus superiores. Como vimos anteriormente, Willard es el primero en dudar en la legitimidad de la empresa pero esto no le lleva a rechazar “la llamada de la aventura”. Por ello una vez aceptada debe hacer uso del resto de cualidades heroicas: la fortaleza (indispensable para afrontar las pruebas que le esperan), la templanza (para dominarse en los momentos difíciles y poder tomar las decisiones acertadas) y la sabiduría (que adquirirá al final del camino tras un duro aprendizaje).

A pesar de todo, Willard como héroe es difícil concebirlo como un modelo a seguir. Ya que, aunque puede considerarse un regenerador de la sociedad corrompida y degradada, no dejar de ser un asesino. En este sentido, según Bauzá, “al margen de la superioridad en tal o cual empresa, lo que el mundo antiguo –y el moderno- más ha valorado en los héroes es el móvil ético de su acción, fundado éste en un principio de solidaridad y justicia social, y es por esa circunstancia que los han tomado como modelo y han tratado, en consecuencia, de emular sus acciones.”<sup>115</sup> Está claro que Willard no se guía por tal móvil ético. Supeditado a una misión moralmente cuestionable, Willard desarrollará su viaje dejando atrás todo escrúpulo y compasión. Baste sólo recordar la secuencia del sampán, donde da muerte a sangre fría a una vietnamita moribunda tras un malentendido de la inexperta tripulación que lo acompaña.

Teniendo en cuenta este hecho Willard está cerca de cierto prototipo heroico comúnmente denominado “antihéroe”. Una denominación confusa que puede generar interpretaciones dispares. Atendiendo al análisis que establece Vogler de dicha tipología heroica, el antihéroe es “un tipo de héroe muy concreto, uno que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción de la sociedad, pero hacia quien el público siente cierta simpatía.”<sup>116</sup> Éste es el caso de Willard, un soldado norteamericano implicado en turbios asuntos del servicio secreto de su ejército que ha sido enviado a una misión suicida (poniendo en peligro la vida de varios soldados) consistente en cometer un asesinato. Con esta carta de presentación es difícil sentir empatía hacia un personaje así. A pesar de todo y teniendo en cuenta la

---

<sup>114</sup> Sánchez-Escalonilla, A. O. C. Pág. 25.

<sup>115</sup> Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura del héroe*. Fondo de Cultura Económica. México, 2007. Pág. 5.

<sup>116</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 72.

distinción que establece Vogler en *El viaje del escritor*, Willard estaría más próximo del prototipo de antihéroe herido que el de antihéroe trágico. El primero hace referencia a un tipo de héroe cercano al convencional pero que tienen la peculiaridad de estar dotados de cierto carácter cínico o, como en el caso de Willard, “arrastran alguna herida” como vimos al comienzo del análisis del viaje del héroe en su aplicación a *Apocalypse Now*. Por el contrario, Kutrz (aunque aquí lo analizaremos dentro de la categoría de mentor y sombra) podríamos asimilarlo al prototipo de antihéroe trágico, que según Vogler se corresponden con cierto tipo de “héroes imperfectos que nunca superan sus demonios internos, sino que son abatidos y finalmente destruidos por ellos.”<sup>117</sup> Este tipo de personajes tiene su origen en la tragedia griega, en la cual encontramos el germen de tramas bien reconocibles en la literatura occidental como son la venganza o el ascenso y caída y que Coppola ha sabido incorporar a algunas de sus películas con la trilogía de *El padrino* como la más representativa.

Pero como hemos señalado, la figura de Willard está más próxima al antihéroe herido. Según Vogler, “el antihéroe herido podría ser un heroico caballero en su armadura deslustrada, un solitario que ha rechazado a la sociedad o que ha sido rechazado por ella. Estos personajes podrían vencer en última instancia y podrían gozar de la simpatía del público en todo momento, pero a ojos de la sociedad son marginados y proscritos, como Robin Hood, picaruelos piratas o héroes bandidos, o mucho de los personajes que encarnó Bogart.”<sup>118</sup> En este sentido suelen ser héroes solitarios que, en muchos casos se sienten incómodos en la vida en sociedad. Willard no concibe la posibilidad de regresar a Estados Unidos junto a su esposa de la que se ha divorciado. Ese lugar ya no le pertenece. Se siente más cómodo en el ámbito de lo desconocido y en el anonimato de la selva. Por ello necesita a toda costa una misión, aquella que le devuelva al lugar que anhela.

En la extensa filmografía de Coppola abundan los antihéroes heridos. Personajes solitarios que no encuentran su lugar junto a los demás y que intentan desarrollar sus vidas alejados de ellos, tanto premeditada como accidentalmente. Son personajes que están abocados por su carácter antisocial a la incomprensión de los demás y, consecuentemente, a la soledad. Es el caso de Natalie Revenna, protagonista de *Llueve sobre mi corazón* que cansada de la cotidianidad de la vida junto a su marido decide marcharse de casa y emprender un viaje lejos de esa sociedad que la oprime. También lo

---

<sup>117</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 72.

<sup>118</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 72.



encontramos en Ponyboy y su grupo de amigos *greaser*, marginados sociales que son incordiados continuamente por los *socs* (jóvenes de clase pudiente) en *Rebeldes*. Pero si hay un personaje cercano a Willard en su carácter y que represente fielmente el prototipo de antihéroe herido, éste es Harry Caul, personaje protagonista de *La conversación*. Este minucioso técnico de sonido que vive solo y que se relaciona con muy poca gente comparte con Willard su carácter contemplativo y reflexivo. Esto los hace ir más allá de de la misión que a ambos se les propone e intentan buscar un significado más profundo a las consecuencias de su trabajo. Este tipo de personaje coppoliano que se repite a lo largo de toda su filmografía ya lo encontramos en su primer trabajo como realizador, *Sin cigarro*, cortometraje que rodó con 17 años y que se basa en la soledad de un hombre en la cotidianeidad de su casa<sup>119</sup>. Según Coppola es el germen de personajes como el de *La conversación* (Harry Caul) o el de *El hombre sin edad* (Dominic) y donde podríamos incorporar perfectamente a Willard. Aunque en esta tipología de personaje coppoliano también ha jugado un papel importante la influencia de *El lobo estepario* de Hermann Hesse.

“No sé muy bien de dónde viene este extraño personaje. Sin duda, es un aspecto de mí. Supongo que todos los personajes que haces tienen alguna parte de ti. Además, cuando era un joven guionista, me influían mucho las novelas y, sobre todo, en este caso, la novela *El lobo estepario* de Hermann Hesse. Había leído *Siddhartha* y *El lobo estepario*, y quería hacer una película de ese género, que se centrara en un personaje solitario e intrigante, e intentar utilizar ese estilo y esa perspectiva. Creo que, lo mismo que me inspiré o traté de imitar *Blow-Up*, tenía *El lobo estepario* rondando en la cabeza. Indudablemente, aunque el personaje se llame Harry, me influyó mucho mi interpretación de cómo era el personaje protagonista, aunque la historia era muy diferente.”<sup>120</sup>

Como hemos comprobado, Willard no es un modelo de héroe aislado dentro de la filmografía de F. F. Coppola sino que comparte con otros muchos, como seguiremos analizando más adelante, ciertos rasgos, características y funciones dentro de su extensa y variada creación cinematográfica.

---

<sup>119</sup> Para Hugo Francisco Bauzá la soledad es precisamente un rasgo representativo y común de toda figura heroica. “Un aspecto sugestivo de la condición heroica es que estos seres están condenados a la soledad y que ésta se acrecienta en el momento de la toma de grandes decisiones.” (Bauzá, H. F. O. C. Pág. 118) Esto es lo que le ocurre a Willard al aceptar la misión de dar muerte a Kurtz o a Harry Caul al decidir seguir investigando las oscuras pretensiones de uno de sus clientes. Una vez tomada la decisión irán siendo conscientes, a medida que cada uno descende su infierno particular, de la incompreensión de los que le rodean y de la soledad en la que se encuentran a la hora de cumplir con éxito el propósito con el que iniciaron sus (des)aventuras.

<sup>120</sup> Coppola, F. F. Comentarios en *La conversación* en la edición en Blu-ray.

Teniendo en cuenta esta última idea, en ella encontramos una relación directa con la función simbólica que la figura del héroe tiene desde el punto de vista psicológico. Aunque esta consideración del héroe la seguiremos desarrollando en capítulos sucesivos, vamos a partir de esta idea preliminar de Hugo Francisco Bauzá al respecto, ya que resume muy bien la pretensión de todo análisis heroico, más allá de la historia que nos relata.

“En nuestra labor sintetizamos también las notas fundamentales de la interpretación psicoanalítica para la que el héroe simboliza nuestro esfuerzo por dominar los aspectos irracionales que llevamos dentro; en esa lectura la aventura y el viaje del héroe no deben estar orientados hacia lo exterior, sino hacia el interior de nosotros mismos. De acuerdo con esa exégesis la clave radica en descubrir la parte “heroica” que habita en el interior de cada uno de nosotros”.<sup>121</sup>

Como hemos observado a lo largo del análisis de Willard como figura heroica, debemos llegar a la conclusión de que todo héroe representa simbólicamente la transformación de la psique del individuo. La vida de cualquier ser humano puede entenderse como un viaje, una aventura en la cual encontrará dificultades (umbrales que sortear), momentos difíciles que vivir (peculiares descenso a los infiernos) y gente de la que aprender a superarlos (mentores). Las etapas del viaje del héroe, según Campbell y Vogler, deben entenderse como los estadios que una persona pasa en su vida. A través de los cuales progresa y madura como persona. Es interesante al respecto de esta concepción del arquetipo del héroe la obra de Carol S. Pearson, *Despertando los héroes interiores*, en la cual circunscribiéndose a la idea antes expuesta recurre a Campbell y Jung para analizar la personalidad humana desde la concepción del viaje heroico. La personalidad de cada individuo se va modelando según avance el viaje que representa su vida y su manera de afrontarla. Para ello Pearson entiende que existen diversos arquetipos (entendidos al modo de guías interiores de la personalidad) que son los que ayudan y enseñan al individuo en su proceso vital a enfrentarse a los problemas que le irán surgiendo. Estos arquetipos son: el inocente, el huérfano, el guerrero, el bienhechor, el buscador, el destructor, el amante, el creador, el gobernante, el mago, el sabio y el bufón. En cada persona predomina más un arquetipo que otro, aunque también como sostiene Pearson estos pueden ir adquiriendo protagonismo intermitentes a lo largo de la vida.

---

<sup>121</sup> Bauzá, H. F. O. C. Pág. 6-7.

Pero volviendo al análisis de la figura del héroe en *Apocalypse Now* y centrándonos en su simbolismo psicológico es interesante considerar que, tal como lo expresa Elena Galán Fajardo en *Mitología y cine. Las fuentes de la imaginación*, “los arquetipos son también empleados para crear personajes cinematográficos, puesto que no son más que reflejo de esa realidad que rodea al ser humano (...). Cuando describimos a un personaje es necesario tener claro a que arquetipo lo asociamos, ya se trate de un personaje principal o secundario. Establecer un arquetipo ayuda a clarificar la función que ese personaje tiene en la historia”. Como vemos es una idea muy parecida a la de los personajes arquetípicos que aquí estamos describiendo según Vogler. La diferencia esencial es que los personajes arquetípicos de Vogler se constituyen por su función narrativa, mientras que los arquetipos de Pearson remiten al tipo de personalidad que metafóricamente representa.

### **El heraldo: oficiales en Nha Trang.**

La figura del heraldo va siempre unida irremediabilmente a la etapa de la llamada de la aventura del viaje del héroe. Sin ella dicha aventura nunca se iniciaría. Como ocurre en *Apocalypse Now*, esta figura arquetípica suele surgir al comienzo de cualquier historia, ya que en el fondo es la iniciadora de ella. Aunque el heraldo normalmente puede estar representado en uno o varios personajes, no siempre la llamada de la aventura la motiva una persona, en ocasiones puede estar ocasionada por una llamada interna, una fuerza o un suceso que desencadena el viaje. Por ejemplo, el impulso que siente Natalie en *Llueve sobre mi corazón* de cambiar el rumbo de su vida, el asesinato por parte de Johnny (el mejor amigo de Ponyboy) de un *sic* en *Rebeldes* o la caída de un rayo en el protagonista de *El hombre sin edad*. En todos estos casos no encontramos un personaje concreto que desencadene la llamada, al contrario que *Apocalypse Now* donde podemos asociar la figura del heraldo a los altos cargos del ejército norteamericano de Nha Trang (el coronel Lucas, el general Corman y un representante de la CIA) que ofrecen a Willard la misión que tanto anhelaba. Estos personajes en la película cumplen claramente la función dramática que según Vogler está detrás de la figura del heraldo que, como “portadores de motivación, presentan un desafío al héroe y ponen la historia en movimiento.”<sup>122</sup> Literalmente esta es la función

---

<sup>122</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 92.

que cumple en *Apocalypse Now* en el momento en que ponen en movimiento a Willard, un héroe herido anímicamente que necesita volver a la jungla para reencontrarse consigo mismo aunque sea a través de una misión suicida y muy cuestionable desde el punto de vista moral.



Según Vogler la figura del heraldo puede dividirse en varios tipos según sean las intenciones que motiven la llamada de la aventura. De este modo, el heraldo puede representar una figura positiva, negativa o neutra. Las primeras de ellas suelen conducir al héroe a la consecución de un fin bondadoso (por ejemplo rescatar a una persona secuestrada) mientras que la segunda suele estar representada por una figura (el villano o alguna persona cercana) que arrastra al héroe hacia un peligro inminente. En el caso de *Apocalypse Now*, como en casi toda la película, adquiere un carácter neutro. Por un lado ofrecen a Willard la misión que tanto anhelaba y por el otro le involucran en una misión de alto secreto en la que deberá dar muerte a un oficial de su propio ejército. El deseo de la misión (motivación interna) contrasta con la finalidad de la misma (el asesinato de un compatriota). Todo ello envuelto en un discurso de falsa moralidad en la cual es imposible distinguir malos y buenos. La secuencia del encuentro en Nha Trang entre los altos cargos del ejército y Willard es fiel reflejo del alejamiento premeditado que hace Coppola de cualquier concepción maniquea en la película.

En definitiva, las figuras de los heraldos en *Apocalypse Now* cumplen con su función dramática, sobre todo en el momento que presenta al espectador la figura de Kurtz (a través de una grabación suya y una fotografía), ya que en ese instante surge el interés de Willard en conocer a tan enigmático personaje. Acontecimiento que supondrá a posteriori una verdadera transformación interna. De este modo, la figura del heraldo en la película cumple metafóricamente la función psicológica que representa en cualquier relato: la llamada del cambio personal. “Los heraldos desempeñan la

importante función psicológica de anunciar la proximidad de un cambio. Algo en lo más íntimo nos dice que estamos listos para el cambio y nos envía un mensajero. Podría tratarse de una ensoñación, una figura onírica, una persona real o una idea nueva con la que nos topamos. (...) Pero hay algo en nuestro interior que ha estado repicando como una campana, de tal modo que las vibraciones resultantes se dispersan en nuestras vidas hasta que el cambio es inevitable”.<sup>123</sup> En el caso de Willard se representa un conglomerado de todas estas ideas. Los primeros planos de la película, como si de una ensoñación premonitrice se tratase, remiten al reducto de Kurtz. En esta psicodélica pesadilla se representan las inquietudes y el estado anímico de Willard que clama al borde de la locura una misión que no llega pero que se intuye a través de esos planos superpuestos en los que se vislumbra los grandes budas de piedra que representan el lugar donde habita Kurtz. Esa ensoñación premonitrice que termina en un baño de alcohol, droga y sangre, se hace realidad la mañana siguiente en la cual unos mensajeros lo conducirán a la presencia de los verdaderos heraldos. El cambio que se intuía se hace efectivo e inevitable.

**El mentor (el anciano o anciana sabios): Kurtz.**



Después del héroe, el mentor es la figura arquetípica más importante en todo viaje heroico. Su contribución es esencial para que fluya la trama, ya que es el encargado de enseñar al héroe a desenvolverse en el

mundo especial en el que penetra por avatares del destino. Por regla general, está representado por un personaje positivo encargado de ayudar e instruir al héroe en su periplo iniciático. En la mitología y el cuento de hadas abundan dichos personajes, cruciales para que el héroe termine alcanzando tal condición. Dentro de la filmografía de Coppola podemos encontrar un puñado de personajes muy característicos que se ajustan perfectamente a dicha figura arquetípica: Dallas en *Rebeldes*, El chico de la moto en *La ley de la calle*, Deck en *Legítima defensa*, el doctor Van Helsing en *Drácula de Bram Stoker* o el propio fantasma onírico de Edgar Allan Poe en *Twixt*.

---

<sup>123</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 92.

Aunque suelen aparecer al comienzo del relato, su incursión en la historia puede variar según las necesidades dramáticas de la misma. Esto es lo que sucede precisamente en *Apocalypse Now*. La figura del mentor que más arriba hemos asociado con Kurtz no se ajusta del todo al arquetipo clásico. Justamente aparece en la tercera y última parte del viaje del héroe. A pesar de todo, cumple con una de las funciones esenciales que tal arquetipo tiene en toda historia: la de motivar y guiar al héroe. Aunque el contacto físico entre ambos sólo se hace efectivo al final del camino, Kurtz desde la lejanía motiva al que se convertirá en su discípulo a través de su propia biografía. Los documentos que le aportan los oficiales de Nha Trang a Willard revelan al héroe la existencia de este personaje enigmático. En él surgirá una atracción interna e irracional sobre aquella persona a la que debe dar muerte. De este modo, aunque no aparece hasta el final del viaje, la figura de Kurtz es esencial para que la historia se ponga en movimiento marcando el devenir psicológico y emocional del héroe.

Si la función esencial del mentor es la enseñar al héroe cómo desenvolverse con éxito en el mundo especial, en el caso de *Apocalypse Now* esta instrucción se producirá en el momento en el que Willard llega a su presencia. El tercer acto de la película refleja el lento proceso de enseñanza que Kurtz somete a Willard sobre los misterios del «horror». A través de las sucesivas conversaciones (más bien monólogos de Kurtz) que entablan maestro y discípulo, el primero irá adoctrinando al héroe sobre la verdadera esencia del mundo y la realidad. Sus explicaciones, como veremos en sucesivos capítulos, entremezclan multitud de doctrinas filosóficas, morales y cosmológicas con la finalidad de que su aprendiz comprenda el auténtico significado de la misión que lo ha traído allí. La futura muerte del maestro por parte del discípulo se inserta dentro de un arcaico proceso ritual necesario para la purificación de un mundo marchito y desolado. Los misterios que trasmite Kurtz son los que da sentido a su futura ejecución, aquella que es inevitable y sanadora.

Kurtz aporta la sabiduría y eleva el espíritu de Willard. Podemos asociar este hecho a la función psicológica que tiene la figura del mentor. Según Vogler, “en la anatomía de la psique humana, los mentores representan el yo, el dios que habita en nosotros, ese aspecto de la personalidad que está en contacto con todas las cosas. Este yo más elevado constituye nuestra parte más sabia, noble y semejante a la divinidad”. Precisamente, Kurtz lo que hace es divinizar la figura del héroe haciendo que participe en el ritual del dios que muere y renace.

### **El guardián del umbral: Kilgore y la familia en la Plantación Francesa.**

El guardián del umbral es una de las figuras arquetípicas más características del viaje del héroe. Representa los obstáculos que todo personaje heroico se va encontrando en su aventura particular. Como vimos anteriormente, el héroe deberá pasar ciertos umbrales que son los que separan el mundo ordinario del extraordinario, dando paso al desconocido lugar donde se desarrollarán sus hazañas. Cada umbral suele estar custodiado por un guardián que se dispone ante él para evitar que se cruce fácilmente hacia ese nuevo mundo. Por ello, el guardián del umbral suele entenderse como una amenaza que el héroe tiene la obligación de sortear con tesón y pericia.



Aunque por regla general, el guardián del umbral suele asociarse con personajes (secuaces o subalternos) vinculados al villano que tienen como fin impedir el paso a la guarida de éste, en el caso de *Apocalypse Now* los guardianes del umbral son personajes neutros. Como vimos anteriormente en la descripción del viaje del héroe, el guardián del umbral por antonomasia en la película lo podemos asociar con el personaje de Bill Kilgore, coronel de la 1ª de 9º de Caballería del Aire, encargado de ayudar a Willard y sus acompañantes a atravesar el primer umbral rumbo hacia Kurtz. Aunque en un principio debería suponer una ayuda, desde el comienzo se impone como un obstáculo que pone a prueba la pericia del héroe. Como vimos, Willard la sortea gracias a la ayuda de Lance y su obsesión irracional por el surf.

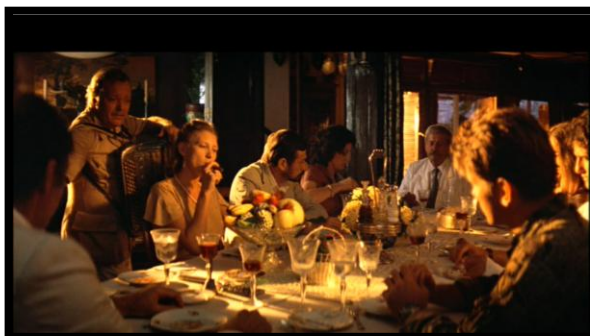
Desde el punto de vista psicológico, según Vogler, “estos guardianes pueden representar los obstáculos que enfrentamos en nuestra vida cotidiana en el mundo que nos rodea: el mal tiempo, la mala suerte, los prejuicios, la opresión o la gente de comportamiento hostil. (...) Pero en un nivel más profundo estos personajes encarnan a nuestros demonios ocultos: las neurosis, las cicatrices emocionales, los vicios, las dependencias, las carencias, las limitaciones personales que impiden nuestro avance y crecimiento.”<sup>124</sup> Justamente Kilgore representa la imagen del absurdo y el sinsentido de una guerra que marcó a toda una generación y que produjo cicatrices muy profunda en

---

<sup>124</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 88.

una nación poco acostumbrada a la derrota y el fracaso. De este modo, se puede asociar a la neurosis colectiva de todo un país que encontró un modo de sublimación crítica y emocional en el Nuevo Cine de Hollywood de los años 70 que se enfrenta a esos “demonios ocultos” a través de películas como *Easy Rider*, *Taxi Driver* o *El cazador*.

En *Apocalypse Now*, además de Kilgore, encontramos un grupo de personajes que podríamos asociar a la figura del guardián del umbral: la familia de la Plantación Francesa. Esta desgastada familia de antiguos colonos franceses en territorio camboyano



aparece en la película como fantasmales guardias fronterizos. Son el último vestigio de vida civilizada antes de cruzar el último umbral que los introduce de lleno en el corazón del mundo especial, en el vientre de la ballena, en la más honda caverna infernal. Aunque en un principio reciben amenazantes a la tripulación liderada por Willard, pronto cambian su actitud beligerante. El umbral que supone la plantación francesa termina siendo un oasis temporal donde el héroe y sus acompañantes pueden descansar antes de adentrarse en la última etapa del camino.

### **La figura cambiante: Jefe.**

Según Vogler el arquetipo de la figura cambiante suele ser uno de los más complejos de interpretar en cualquier historia y la causa es, precisamente, su propia naturaleza. Podemos asociarlos a aquellos personajes que cambian constantemente tanto física como anímicamente a lo largo de la historia, produciendo cierta desorientación tanto en el espectador como en el propio héroe. Precisamente, la función principal que cumplen es la de confundir al héroe, introduciendo, en cierto modo, la duda y el desconcierto en el protagonista. La figura cambiante es un personaje flexible y mutable que porta varias máscaras según sea el objetivo que persiga en cada instante. Según Vogler, un ejemplo clásico de figura cambiante lo encontraríamos en el característico personaje hollywoodiense de *femme fatale*.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Vogler, aspecto que no aparece en *Apocalypse Now*, asocia la función psicológica de la figura cambiante con las energías inconscientes de carácter sexual que Carl Jung denomina *ánimus* y *ánima*. “*Ánimus* es el nombre que emplea Jung para aludir al elemento masculino presente en el inconsciente





En *Apocalypse Now*, en cambio, no lo asociamos con ninguna mujer. El personaje que creemos mejor se ajusta a esta figura arquetípica es Jefe, el oficial al mando de la lancha que los trasladará río arriba hacia

Kurtz. Aunque Willard es el dueño de la misión, Jefe es “el jefe indiscutible del barco”. Es un personaje serio que desde el principio desconfía de la misión secreta que Willard debe realizar, ya que no es la primera vez que le mandan más allá del puente de Do Lung (frontera con Camboya y metafórica puerta del infierno). “Algunas veces me he enfrentado a estas operaciones. Va a hacer seis meses ahora llevé a un hombre más allá del puente de Do Lung. Era del ejército regular. Luego oí que se pegó un tiro.”

Aunque al principio se le ve en ocasiones risueño y cómplice con su tripulación, el recelo hacia Willard se irá acrecentando a medida que remontan el río. Ve algo sucio en la misión que Willard tiene entre manos y esto hace que desconfíe más de él. “Me ordenan que no me empeñe en saber a dónde va este barco y no lo pregunto. A primera vista se adivina que se la va a jugar. Sea donde sea”. A medida que se acercan al puente de Do Lung la tensión cada vez es más palpable en el carácter de Jefe. Exige disciplina en la lancha al ver como su tripulación se dedica a consumir drogas y discutir. Pero el auténtico punto de inflexión en la relación entre Willard y él se produce en la secuencia de la masacre del sampán. Jefe se empeña en hacer una inspección reglamentaria a la embarcación vietnamita en busca de armas del Vietcong, mientras que Willard se opone de lleno a ella, ya que su misión tiene prioridad sobre todo. Jefe le contesta firme: “Hasta que llegemos a su destino aquí va de paquete capitán”. Pero tras un malentendido todo termina con un baño de sangre innecesario y una escisión irreconciliable entre Willard y Jefe.

Una vez que llegan al puente de Do Lung y ven lo peligroso de la situación, Jefe vuelve a ponerle trabas a Willard a la hora de continuar el viaje: “¿Todavía quiere seguir?”. A lo que Willard, agresivo, le responde: “¡Llévanos río arriba!” Como se intuía el camino sigue por el sendero de la muerte. Muerte que le llega a Jefe atravesado

---

femenino, el conjunto de imágenes positivas y negativas que de la masculinidad aparecen en los sueños y las fantasías femeninas. El *ánima* es un término que hace referencia al elemento femenino correspondiente presente en el inconsciente del varón.” Vogler, Ch. O. C. Pág. 96.

por una lanzada por un súbdito de Kurtz. Willard al verlo herido se acerca a Jefe que está tumbado en el suelo. Éste lleno de rabia al saber que Willard es el responsable que lo ha llevado a la muerte intenta utilizar sus últimas fuerzas en intentar clavar la punta de la lanza que asoma por su pecho en la cara del capitán. Willard consigue zafarse y Jefe muere maldiciéndolo internamente.

Con esta descripción del personaje de Jefe observamos como mantiene a lo largo de la película una actitud y un carácter variable propio del arquetipo de la figura cambiante a la que asociamos. Jefe comienza siendo un aliado metódico dispuesto, a través de la disciplina, a llevar a cabo la misión que a Willard le han asignado. Pero su humor y talante pronto irán cambiando pasando a convertirse en algunos instantes (como la secuencia del sampán) en un auténtico lastre en el viaje hacia Kurtz. Este cambio de actitud del personaje de Jefe se radicaliza hasta tal punto que, una vez herido de muerte, intenta el asesinato de Willard.

### **La sombra: Kurtz.**

La sombra fue uno de los pocos arquetipos que Carl G. Jung llegó a desarrollar en su obra. El psicólogo suizo lo asocia con la morada más profunda del inconsciente dentro de la personalidad humana. “El otro lado del alma”. En ella se encuentran todos los sentimientos reprimidos, los traumas y aspectos negativos que el ser humano trata de rechazar y olvidar. A pesar del esfuerzo que el yo realiza, desde diferentes mecanismos, para anular a la sombra (el inconsciente), su energía influye de manera decisiva en la psique humana llegando a desestabilizarla de diferentes modos.

La sombra dentro del mito, el cuento o el sueño está asociada a una figura negativa que vinculamos tradicionalmente al villano u enemigo que tienen como finalidad última derrotar e, incluso, destruir al héroe. En este sentido suele estar asociado a un solo personaje que encarna y se constituye como antagonista principal de todo relato. El propio Coppola es consciente de la importancia de este tipo de personaje, ya que “como saben, con frecuencia el villano es..., un buen villano puede sacar lo mejor del héroe.”<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Francis Ford Coppola en los comentarios en la edición en DVD de *El Padrino*.



En *Apocalypse Now* el arquetipo de sombra lo podemos asociar con la figura de Kurtz. Personaje ambivalente que representa varias máscaras y funciones en la obra. Si anteriormente lo asociábamos a la figura de mentor, el arquetipo que más sobresale de este personaje es el de sombra. Igual que el inconsciente en relación a la psique humana, la figura de Kurtz espera agazapada en lo más recóndito de la selva. Aunque no está presente, su energía se deja notar durante toda la película, sobre todo cuando el viaje se acerca a su morada. Su sombra es tan alargada que influirá en la personalidad del héroe, incluso, antes de encontrarse con él. El viaje del héroe en *Apocalypse Now*, como argumentaremos más adelante, es un viaje de autoconocimiento. Ya que, como sostiene el propio Jung, “el encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra”.<sup>127</sup> Es decir, el hacer frente a nuestros temores más profundos y el reconocimiento del lado oscuro que todos llevamos dentro. Kurtz (la sombra) es el encargado de que Willard asimile su propia condición.<sup>128</sup> Tal como sostiene Vogler, “las sombras crean el conflicto y extraen lo mejor del héroe como resultado de ponerlo en una situación límite que supone una seria amenaza para su vida”.<sup>129</sup> Esto es justamente lo que acontece al final de la película. Una vez que Willard llega a la morada de Kurtz donde todo está rodeado de degeneración y muerte (clara asimilación simbólica con Tánatos, la pulsión de muerte, extraída del psicoanálisis), la función principal de la sombra será la de crear en el héroe un conflicto interior profundo que él mismo debe solucionar. Tal conflicto es tan radical que al enfrentarse a

---

<sup>127</sup> Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós. Barcelona, 2009. Pág. 38.

<sup>128</sup> Es interesante la función que adquiere la fotografía de Vittorio Storaro en la parte final de la película. Los primeros encuentros entre Willard (héroe) y Kurtz (sombra) se realizan en lugares oscuros donde los juegos de sombras producen una atmósfera densa. Dicha atmósfera es un fiel reflejo simbólico del inconsciente y la voz de Kurtz, que se escucha desde la penumbra, una metáfora de las emociones y energías ocultas que comienzan a resonar en la conciencia del protagonista.

<sup>129</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 102.

él puede llevarlo incluso a la propia destrucción. La fortaleza del héroe, en este momento, consiste en afrontar el dilema (como si de un trauma se tratase) que la sombra plantea con la finalidad de superarlo y recobrar el equilibrio personal que hace tiempo perdió. En el caso de Willard este hecho es evidente. La figura de Kurtz y el lugar en el que vive es fiel reflejo del estado anímico en el que el héroe se encuentra. Por ello en los primeros planos de la película en la habitación de Saigón se remita, a través de fundidos, al reduto de Kurtz en llamas (símbolo de la destrucción de la sombra). De este modo, si Willard quiere recuperar el equilibrio personal deberá indagar en su inconsciente (bajar al “inframundo psíquico” tal como lo denominaba Jung) y matar al monstruo que nos atenaza. De ahí que en *Apocalypse Now* el viaje del héroe pueda entenderse alegóricamente como un viaje al interior del alma donde se busca la reconciliación del héroe consigo mismo. Allí donde Kurtz representa la parte sombría que todos llevamos dentro y que es necesario que se aplaque.

### **El embaucador: el reportero loco.**

“El arquetipo del embaucador plasma las energías de la malicia y del deseo del cambio. Todos los personajes dramáticos que son fundamentalmente bufones, payasos o secuaces cómicos expresan, sin lugar a dudas, este



arquetipo”.<sup>130</sup> Si nos atenemos a la definición que da Vogler del embaucador, esta figura arquetípica la podemos relacionar, sin lugar a dudas, con el reportero loco, uno de los secuaces de Kurtz (la sombra) e intermediario entre éste y Willard una vez que llaga a su morada. En *Apocalypse Now* representa el más alto grado de locura y de absurdo. En este sentido, cumple con la función dramática esencial que esta figura arquetípica tiene en todo relato: el alivio cómico. Aquel que surge en los momentos de mayor tensión dramática y está provocada por un breve momento de distensión y de risa. Esto es justamente lo que aporta el personaje del reportero gráfico estadounidense mentalmente desequilibrado y adicto a las drogas que vagabundea con su verborrea

---

<sup>130</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 107.

desenfrenada en el reducto de Kurtz. Su figura surge en los momentos de mayor tensión y densidad dramática. Cuando Willard, Chef y Lance llegan a la morada de Kurtz es el que los recibe como el siervo más fiel del rey-dios. Los cadáveres se amontonan por todas partes y las cabezas humanas empaladas denotan que han llegado al reino de la muerte. A pesar de todo el reportero los recibe amigablemente en un alarde de absurda diplomacia. Su monólogo delirante desvía, en cierto modo, la tensión que los recién llegados sienten.

Una vez que Willard ha sido hecho prisionero, el reportero loco es el que se encarga de sacarlo de su monótona espera. Su presencia se asocia con los momentos más distendidos de la parte final de la película, caracterizada principalmente por la densidad dramática y discursiva. Un ejemplo paradigmático de su función se aprecia en la secuencia en la cual Kurtz lee apasionadamente el poema de T. S. Eliot, “Los hombres huecos”. Willard, débil y sin fuerzas, lo escucha desde el suelo atónito. Las palabras que salen de la boca de Kurtz obligan a prestar toda la atención del espectador para poder captar en ellas toda su fuerza simbólica. De repente, la tensión dramática de la secuencia se rompe radicalmente en el momento en el que el reportero loco interrumpe el monólogo de Kurtz con grandes aspavientos y palabras enlazadas sin mucho sentido. Kurtz molesto con la interrupción le tira un cuenco a la cabeza del reportero y sale huyendo de la estancia. En este sentido, el reportero loco como embaucador representa la función psicológica que mejor lo define: la de “parar los pies de los grandes egos” (en este caso el de Kurtz), “al provocar la risa sana nos invitan a reparar en los lazos comunes, al tiempo que señalan la locura y la hipocresía. Por encima de todo, aportan cambios y transformaciones saludables, a menudo tras centrar la atención sobre el desequilibrio o la absurdidad de una situación psicológica estancada.”<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 106.

**Resumen de los personajes arquetípicos en *Apocalypse Now***

<b>Arquetipo</b>	<b>Personajes en <i>Apocalypse Now</i></b>
El héroe	Willard
El heraldo	Los oficiales en Nha Trang
El mentor	Kurtz
El guardián del umbral	Kilgore y la familia en la plantación francesa
La figura cambiante	Jefe
La sombra	Kurtz
El embaucador	El reportero loco



## Capítulo 5. Antecedentes e influencias. Las diversas concepciones del viaje en *Apocalypse Now*.

Según Joseph Campbell, tal como hemos constatado en capítulos precedentes, el viaje es algo consustancial en el arte de contar historias. Desde la aparición del mito como germen de la literatura, la noción de viaje desde sus diversas perspectivas se ha mantenido como modelo narrativo gracias a su gran potencial simbólico. El viaje como metáfora de la vida ha llegado indudablemente al cine. El séptimo arte se ha nutrido de gran cantidad de historias mitológicas y literarias y, en muchos casos, ha dado un nuevo enfoque, a partir de códigos audiovisuales, al concepto de viaje. Un ejemplo paradigmático es la idea de viaje que se puede extraer del Nuevo Cine de Hollywood en el cual Coppola estuvo inserto y al que aludiremos en más de una ocasión.

En *Apocalypse Now* la concepción del viaje es sumamente compleja debido a que detrás de su narración se pueden rastrear influencias dispares que remiten a referentes mitológicos, literarios, pictóricos y cinematográficos diversos. En este apartado nos proponemos analizar cuáles son los antecedentes multidisciplinares que más han influido en la creación de la película, centrándonos en la concepción del viaje y sus diversas perspectivas. Para ello nos centraremos en las referencias literarias y cinematográficas más importantes que están detrás del origen de la película y que se constituyen como el poso narrativo y estético de *Apocalypse Now*.

Comenzaremos el análisis, aclarando los puntos en común que guarda la película con *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y comprobaremos como estructural y temáticamente son muy afines. De este modo intentaremos desmontar la pretensión de Milius de considerar *El corazón de las tinieblas* como simple inspiración creativa más que como origen de una adaptación cinematográfica. Para ello, amparándonos en las teorías mitocríticas que aquí estamos considerando, someteremos a la novela de Conrad a un profundo análisis tanto de la trama, la narración, los personajes y temas más importantes para vislumbrar qué elementos tienen en común con la película.

Una vez desarrollado los puntos de unión entre *El corazón de las tinieblas* y *Apocalypse Now*, someteremos a la película a una comparativa con uno de los viajes cumbres de la literatura universal: la *Odisea*. La intención, en parte, es refutar la



consideración de Milius de que *Apocalypse Now* tiene más en común con la narración homérica que con la novela de Conrad. A pesar de todo, señalaremos alguna semejanza entre los dos modelos de viajes y los personajes que intervienen en cada uno.

Más interés nos suscita, ya que es una intertextualidad implícita en *Apocalypse Now*, la idea de viaje como descenso a los infiernos. Partiendo de la *Divina Comedia* de Dante, analizaremos como el viaje al Hades es un referente constante en la historia de la literatura, además de conformarse en una etapa necesaria (real o metafórica) de todo viaje heroico. Demostraremos cómo *Apocalypse Now* se convertirá en un referente en el cine bélico donde es muy común asociar la guerra como un cruel descenso a los infiernos y cómo ha influido en posteriores producciones cinematográficas con grandes dosis intertextuales como son *La escalera de Jacob* y *Jearhead, el infierno espera*.

En relación al descenso al infierno del héroe, debemos detenernos en otro de los referentes literarios claves para entender la película de Coppola, la obra canónica de Goethe, *Fausto*. En ella encontraremos el germen de uno de los motivos más recurrentes en la filmografía de Coppola: la figura faústica. Al mismo tiempo que estableceremos una interrelación entre los personajes principales en ambas obras: Fausto-Mefistófeles y Willard-Kurtz.

Fausto, como héroe romántico, nos servirá como punto de unión para abordar otra de las lecturas más evidentes del viaje que se pueden extraer de *Apocalypse Now*. Partiendo de la concepción del héroe romántico de Rafael Argullol, demostraremos como la película es deudora de un modelo de viaje que surgió en el Romanticismo y que tiene mucho en común con la visión del héroe nacida gracias al Nuevo Cine de Hollywood durante la década de los 70. En ambos casos nos encontraremos con personajes autodestructivos que sienten un gran anhelo emocional que se acrecienta a través de una “atracción sobre el abismo” tanto físico como psíquico que termina en un autodescubrimiento trágico.

Culminaremos este recorrido por los antecedentes e influencias del viaje en *Apocalypse Now*, centrándonos en una de las películas claves para entender el filme: *Aguirre, la cólera de Dios* del director alemán *Werner Herzog*. A través de la historia del conquistador español podemos rastrear algunos de los temas claves de la filmografía de Coppola: el ascenso y caída y el viaje como autodestrucción. Gran admirador del cine de Herzog, a lo largo de este estudio aludiremos a un gran número de semejanzas estéticas y temáticas entre estos dos directores.

## 5.1. *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad.

### 5.1.1. *El corazón de las tinieblas*, ¿Inspiración o adaptación?

La idea de llevar al cine la novela de Conrad la venían barajando desde hacía décadas algunos de los directores más en boga de mediados de siglo XX en adelante. Entre ellos el que más interés puso, aunque no llegó a culminar el proyecto, fue Orson Welles que ya le había dedicado una de sus famosas dramatizaciones radiofónicas en el año 1945. Todo el mundo sabía la complejidad de llevar un texto como el de Conrad al cine y, más importante, llevarlo dignamente debido a su complejidad narrativa y su profundidad simbólica. Teniendo en cuenta todos estos pormenores, el director y guionista John Milius en 1969 decide utilizar el relato de *El corazón de las tinieblas* como base para un guion cinematográfico que tuviera como contexto histórico la Guerra de Vietnam. Para ello, recurrió a las vivencias y relatos de conocidos y amigos que habían experimentado de lleno dicho conflicto (incluido Michael Herr y su colección de artículos *Dispatches*) e intentó fusionarlas con la trama principal del relato del escritor de origen polaco. Era una apuesta arriesgada, principalmente por el tema que trataba, pero al final consiguió narrar una historia que descansaría en los archivos de Zoetrope, la recién creada productora de Coppola, durante años.

“Hubo un momento decisivo en el que se me planteó la oportunidad de volver al escribir algo para Warner Brothers. Pero no me gustaba la manera de cómo se estaban haciendo las películas. En Hollywood habían intentado una y otra vez hacer *El corazón de las tinieblas*. Orson Welles lo había intentado y muchos otros también, pero nadie había podido, nadie había podido hincarle el diente a *El corazón de las tinieblas*. Fue como agitar una bandera roja delante de un toro. Yo llevaba mucho tiempo diciendo lo mucho que me gustaría hacer una película sobre Vietnam. (...) Fue un momento estupendo porque elegí camino en esa encrucijada. Quizá el más peligroso. Pero dije que debía hacer mi propio trabajo.”<sup>132</sup>

Tras varios años sin que nadie se decidiera a convertir el guion en película y tras el rechazo de George Lucas a rodarla (director que en un principio se comprometió a dirigirla), Coppola decide definitivamente aceptar el reto tal como argumentamos en capítulos anteriores. El director decidió asumir, tras la fama que adquirió con las dos primeras partes de *El Padrino*, la dirección del guion escrito por Milius que a la postre se convertiría en un uno de los rodajes más problemáticos y complejos de toda la

---

<sup>132</sup> Milius, John. Declaraciones extraídas del documental *Milius* (Joey Figueroa y Zak Knutson, 2013).

historia del cine<sup>133</sup>. El propio Coppola, trabajando siempre a partir del guion base de Milius, se convirtió en coguionista del pretencioso proyecto incorporando elementos de su manera más personal de entender el cine.

El problema consistía en cómo insertar la historia de Conrad, que se desarrolla en el Congo colonial del siglo XIX, en un contexto tan diferente como es la Guerra de Vietnam. Para Milius, la solución era tomar la novela como mera inspiración, eliminando toda posibilidad de una adaptación fiel a la gran pantalla de dicha obra. El guionista de la película leyó por primera vez *El corazón de las tinieblas* a los 17 años en las montañas de Colorado y le impresionó sobremanera: “Cuando leí esa historia me transformó completamente, más que cualquier otra historia que hubiese leído. Incluso antes de conocerle [a Coppola]. Cuando leí algunos artículos como los de Michael Herr, pensé: «de verdad debo empezar a escribir algo.» (...) Cuando empecé a escribirlo pensé que debía hacer *El corazón de las tinieblas*. Hacerlo pero en Vietnam. Podía usar *El corazón de las tinieblas* como una alegoría. Y pensé que debería volver a leerlo, pero no quería. Porque lo recordaba como si fuera un sueño. (...) Si lo leo de nuevo, seguramente lo arruinaré.”<sup>134</sup>

Aunque Milius partiera de tales pretensiones, en el momento en el cual Coppola asumió definitivamente el proyecto, *El corazón de las tinieblas* comenzó a estar más presente como referencia literaria principal en la película. Y es así como lo veía según Peter Cowie, en contra de Milius, el director: “También quería incluir [Coppola] en un crédito que la película se había «inspirado en» *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Milius, indignado, dijo bromeando que «si estaba basada en *El corazón de las tinieblas*, entonces *Moby Dick* estaba basada en el libro de Job».”<sup>135</sup> Al final, gracias a las presiones que Milius hizo al sindicato de guionistas, consiguió que se eliminase de los títulos de crédito toda referencia nominal a la novela y su autor. A pesar de todo, como vamos a pasar a argumentar a continuación, existe gran cantidad de coincidencias en algunos de los pilares fundamentales, tanto de la película como de la novela, que

---

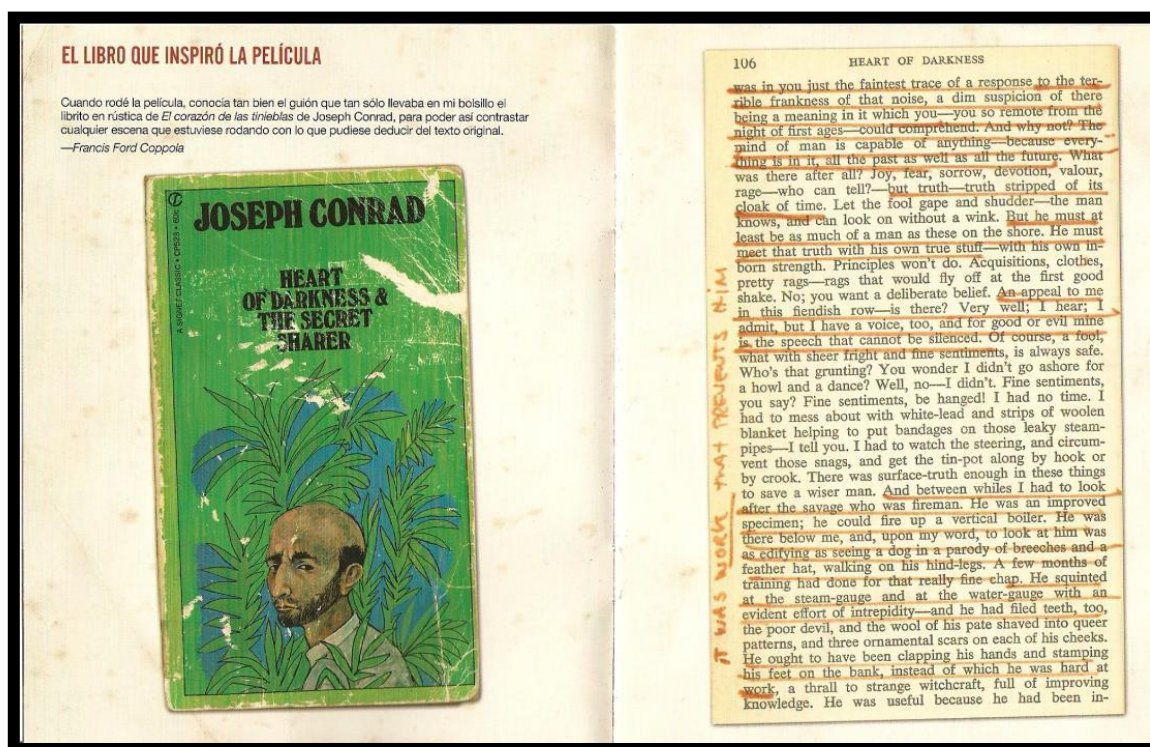
<sup>133</sup> Sobre el proceso de rodaje en plena selva filipina es especialmente recurrente, y aquí siempre lo tendremos presente, el diario de rodaje de la esposa del director Eleanor Coppola que lleva como título *Corazones en tinieblas*, en el cual se describe minuciosamente la odisea en que se convirtió dicho rodaje. Éste, que terminó prolongándose casi año y medio, tuvo que salvar condiciones climatológicas del todo adversas, un ataque al corazón del propio Martin Sheen, falta de disciplina entre los operarios, grandes problemas financieros, etc.

<sup>134</sup> Milius, John. *Una entrevista con John Milius*. Edición en Blu-ray de *Apocalypse Now*

<sup>135</sup> Cowie, P. *El libro de “Apocalypse Now”. La historia de una película mítica*. Paidós. Barcelona, 2001. Pág. 183.

hace que *Apocalypse Now* pueda entenderse como una adaptación cinematográfica de *El corazón de las tinieblas*.

El propio Coppola advierte en el libreto *En el corazón de la película*, que acompaña la edición en Blu-ray de la película que “cuando rodé la película, conocía tan bien el guion que tan sólo llevaba en mi bolsillo el librito en rústica de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, para poder así contrastar cualquier escena que estuviese rodando con lo que pudiese deducir del texto original.”<sup>136</sup> En dicho libreto incluye, incluso, la portada de la edición que llevaba siempre encima, acompañada de una de sus páginas anotadas por él. En el transcurso del largo rodaje en Filipinas, el director, que no paraba de trastocar el guion de Milius, terminó decidiendo que si quería ser fiel a lo que tenía en mente, la fuente de referencia de la película, incluso más que el guion de Milius, debía ser, en todo momento, *El corazón de las tinieblas*. “Y para entonces ya no llevaba el guion al plató. Llevaba una copia verde de *El corazón de las tinieblas* llena de notas y de marcas. Y en cada escena, lo miraba. La supervisora de guion, Nancy Tonery, tenía el de Milius, pero yo miraba en mi libro.”<sup>137</sup>



<sup>136</sup> Coppola, F. F. *En el corazón de la película*. Libreto incluido en la edición en Blu-ray de *Apocalypse Now*.

<sup>137</sup> Coppola, F. F. Comentarios a *Apocalypse Now* en la edición de Blu-ray.

Sin lugar a dudas, existen muchas concomitancias entre el viaje que realiza Marlow en *El corazón de las tinieblas* y el que lleva a cabo Willard en *Apocalypse Now*. Para demostrarlo, vamos a realizar un estudio comparativo entre la novela y la película para demostrar como ambas guardan grandes semejanzas desde el punto de vista mítico. Con este propósito someteremos la novela a un análisis mitocrítico y transtextual para comprobar los nexos de unión entre la obra de Conrad y la película de Coppola. Para ello seguiremos situados en la órbita del viaje del héroe de Joseph Campbell ya que nos será muy útil en el estudio comparativo de ambas.

### 5.1.2. Un análisis comparativo del trasfondo mítico de *El corazón de las tinieblas* y *Apocalypse Now*.

Como hemos aclarado más arriba, nuestra intención en este punto es realizar un breve estudio narratológico y mitocrítico de la relación entre película y novela que nos permita refutar la concepción de “inspiración” que tiene Milius, con el fin de vislumbrar todos y cada uno de los elementos que éste junto a Coppola extrajeron de la novela. Para ello nos centraremos en la relación que se establece entre ambas obras según su estructura mítica, la trama, la narración, los personajes arquetípicos y los temas y motivos que en cada una de ellas aparecen. No es nuestro propósito, como ha quedado claro en la introducción, hacer un análisis sobre la adaptación de *Apocalypse Now* de la novela de Conrad, ya que sobre este asunto existen multitud de fuentes bibliográficas. En estas páginas nos dedicaremos a aclarar de un modo sintético cuáles son los puntos de unión más importantes entre la película y la novela, con la finalidad de que dichas apreciaciones nos sean útiles a lo largo del estudio.

#### **a) Estructura mítica.**

Comenzaremos este estudio comparativo sometiendo a la narración de la novela a un análisis mitocrítico en el cual analicemos la obra de Conrad desde la perspectiva del viaje del héroe, tal como hicimos en capítulos anteriores con *Apocalypse Now*. En este sentido, comprobaremos como la película es, claramente, deudora de la estructura original de la novela. Una estructura mítica que remite, en última instancia al origen de los primeros relatos de la historia de la humanidad.

Si partiésemos de un estudio estrictamente narratológico de la película, a raíz de su comparación con la novela, observaríamos que ambas, en su esencia, relatan historias muy parecidas. Willard, que representa la figura de Marlow en la novela, es un auténtico perro de la guerra que espera impaciente y con la única compañía del alcohol y las drogas, una misión. No puede vivir lejos de la jungla, la selva se ha convertido en su único hogar. Pero la misión llega, una misión que va a cambiar toda su visión de la guerra, el mundo y la existencia. Debe localizar a un coronel de su propio ejército, Kurtz, que incrustado en los límites con Camboya se ha vuelto loco (convertido en un dios por los indígenas de la zona) y hace la guerra por su cuenta. Es preciso terminar con su mandato. Para ello, Willard, debe remontar el río Nung a bordo de una patrullera y la compañía de cuatro soldados inexpertos y peculiares (Jefe, Chef, Lance y Limpio). El viaje se va a convertir en una auténtica odisea donde van a ir observando de primera mano el absurdo de una guerra que está tomando sus reflejos más cómicos y, a la vez, más dantescos. Esto es lo que según Milius extrae solamente de la película y es lo que ayuda a crear la *story line*<sup>138</sup> de la misma como historia germinal. Pero como enseguida veremos no sólo se queda ahí. *Apocalypse Now* comparte con la obra de Conrad una estructura mucho más profunda en cuyo análisis comprobaremos que es difícil concebir la novela como mera inspiración de la película.

Vamos a pasar a analizar *El corazón de las tinieblas* según las etapas del viaje del héroe. Para ello tomaremos, de nuevo, la nomenclatura utilizada por Christopher Vogler.

### **El mundo ordinario.**

Al comienzo de la novela el narrador principal, antes de que el propio Marlow pase a contar su historia, describe al héroe como una persona deteriorada físicamente por sus largos años dedicados a la dura vida de marinero pero que al mismo tiempo posee cierto halo de sabiduría debido al gran número de experiencias vividas, entre ellas la que a continuación pasará a narrar. Marlow es un hombre que hace mucho tiempo olvidó cuál era su hogar y en este sentido comparte mucho con Willard. “Era marino, pero también un vagabundo, mientras que la mayoría de los marinos suelen llevar, si se puede decir así, una vida sedentaria. Son de espíritu hogareño, y su casa, el barco está

---

<sup>138</sup>“Un guionista no cuenta con una idea argumental propiamente dicha mientras no consiga sintetizar la aventura de su héroe en una breve historia, dotada de planteamiento, nudo y desenlace. Es la *story line*: un párrafo que contiene el embrión dramático del relato y que responde a las siguientes preguntas: ¿Quién es el héroe?, ¿Qué reto asume con su aventura?, ¿Qué dificultades encuentra en su camino?, ¿Cómo concluye su misión?” (Sánchez Escalonilla, A. O. C. Pág. 57)

siempre con ellos, como también lo está su patria, el mar.”<sup>139</sup> Su mundo cotidiano se ha convertido en un deambular por diferentes lugares del globo, a cada cual más remoto, intentando saciar así su deseo infantil de conocer los lugares más misteriosos y recónditos del planeta. El narrador hace hincapié en la propensión de Marlow a contar historias aunque poco convincentes (sin duda, por lo extraordinario de sus relatos).

A bordo de La Nellie en plena noche y esperando que bajase la marea cerca de la desembocadura del Támesis, los marineros de la embarcación como silenciosas figuras fantasmales comienzan a escuchar el relato de Marlow sobre su primera incursión en África.

“Como recordaréis, acababa de regresar a Londres después de una buena temporada por el océano Índico, el Pacífico y el Mar de China (una dosis considerable de Oriente), unos seis años, y andaba ocioso, entorpeciendo en vuestro trabajo e invadiendo vuestras casas, como si tuviera la misión divina de civilizaros. Estuvo muy bien durante algún tiempo, pero pronto me harté de descansar. Entonces empecé a buscar un barco...”<sup>140</sup>

La situación anímica que vive el héroe al comienzo del relato es muy parecida a la de Willard en *Apocalypse Now*. Este último, después de dejar su hogar y romper con su familia, espera impaciente la llegada de una misión que lo saque de la más tediosa espera. Marlow, por su parte, busca desesperadamente un barco que lo lleve a algún lugar desconocido que sacie su sed de curiosidad.

### **La llamada de la aventura.**

Tanto Willard como Marlow esperan impacientes la llamada de la aventura. Están expectantes a ella y la buscan. No esconden sus deseos de acción. Todo lo contrario. Mientras que al primero le llega en forma de misión al que ponen en conocimiento en el cuartel de Nha Trang, al segundo le llega, al comienzo, a modo de obsesión personal. Recordando los mapas que estudiaba cuando era niño y sorprendido por los grandes huecos vacíos que había en muchos de los continentes, especialmente África, al ser lugares inexplorados todavía en la segunda parte del siglo XIX, a Marlow comienza a atraerle la idea de surcar el río Congo en pleno continente africano (“un lugar de tinieblas”). “Pero especialmente había en él [el continente africano] un río grande y poderoso que se podía ver en el mapa, parecido a una inmensa serpiente desenroscada, con su cabeza en el mar, su cuerpo en reposo curvándose a través de un

---

<sup>139</sup> Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Cátedra. Madrid, 2007. Pág. 129.

<sup>140</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 133.

extenso país y su cola perdida en las profundidades del continente. (...) La serpiente me había hechizado.”<sup>141</sup>

La gran tentación que siente sobre el continente africano<sup>142</sup> le lleva a ponerse en contacto con los familiares que tiene repartidos por Europa para que sirvan de intermediarios a la hora de encontrar una empresa que le contrate y le conduzca a tan deseado lugar. Al final lo consigue gracias a las influencias de una tía suya que se convierte así, en última instancia, en el heraldo que anuncia que pronto comenzará la aventura. Se encargaría de sustituir a Fresleven, el capitán de un barco destinado en la zona que había resultado muerto en una trifulca con los nativos. En este hecho encontramos otra similitud con respecto a Willard, ya que a este último le ofrecen la misión de encontrar y dar muerte a Kurtz después de que Colby, su antecesor en la misión, fracasase en el intento y se terminase uniendo al oficial renegado.

Igual que a Willard lo trasladan a Nha Trang para recibir la información y las órdenes necesarias para llevar a cabo la misión, Marlow se traslada a Bruselas, ciudad belga donde se encuentran las oficinas de la compañía con la que trabajará. Al entrar en el majestuoso edificio de la compañía se encuentra a dos mujeres vestidas de negro haciendo punto. Algunos críticos ven en estos personajes referencias míticas diferentes. Para algunos simbolizan las Parcas que tejen el destino de los seres humanos (en este caso el de Marlow en tierras africanas) y para otros, mucho más afines a la interpretación simbólica de la novela, representan las Sibilas que custodian las puertas del infierno. Esta última interpretación coincidiría con el personaje arquetípico del guardián del umbral, ya que Marlow una vez que penetre en dichas oficinas supondrá el inicio de su particular viaje al infierno (al corazón de las tinieblas). Así las recordaría Marlow más adelante:

“A menudo, cuando estaba lejos pensé en aquellas dos, guardando las puertas de las Tinieblas, haciendo punto con lana negra como para un cálido paño mortuario; la una introduciendo continuamente a lo desconocido; la otra, escrutando los alegres y estúpidos rostros con ojos viejos e indiferentes. ¡Ave! Vieja tejedora de lana negra. *Morituri te salutant*. No muchos de aquellos a los que ella miró la volvieron a ver; ni, con mucho, la mitad.”<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 134.

<sup>142</sup> Es importante la iconografía simbólica del río como serpiente en representación de lo demoníaco. Como veremos más adelante en el capítulo dedicado a la influencia de *Fausto* en *Apocalypse Now*, no es descabellado hacer una lectura, tanto de la novela como de la película, partiendo de la obra de Goethe, en la cual, Kurtz (en representación de Mefistófeles) tienta desde la lejanía a Marlow-Willard a penetrar en el río que le lleve al reino de la oscuridad (el infierno).

<sup>143</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 139.



En estos recuerdos se hace referencia al cruel destino que le deparaba a muchos de los que se iniciaban en tal empresa. Para muchos la partida se convertía en un viaje sin retorno en el cual sucumbían, tal como le ocurriera al predecesor de Marlow.

Una vez sorteada a las dos mujeres, Marlow describe el turbio ambiente que se respiraba en las oficinas de la compañía. Algo que recuerda a la impresión que le causa a Willard su encuentro con los oficiales en Nha Trang. En ambos caso deben firmar un documento de confidencialidad.

“Unos cuarenta y cinco segundos más tarde me encontré otra vez en la sala de espera con el compasivo secretario, que, lleno de desolación y sentimiento, me hizo firmar un documento. Supongo que me comprometí, entre otras cosas, a no revelar ningún secreto comercial. Bueno, no pienso hacerlo.

Empecé a sentirme algo incómodo. Sabéis que no estoy acostumbrado a semejantes ceremonias, y había algo amenazador en el ambiente. Era como si hubiese entrado a formar parte de una conspiración, no sé, algo que no estaba demasiado bien, y me alegré de salir de allí.”<sup>144</sup>

Es interesante la sospecha que tiene Marlow sobre la legitimidad moral de todo lo que se acaba de comprometer. Un sentimiento que comparte Willard mientras escucha a los oficiales hablar de Kutz en Nha Trang mientras comen gambas.

Antes de partir al continente africano Marlow se hace el reconocimiento médico reglamentario y, por último, se despide de su tía a la que agradece su ayuda.

### **El rechazo de la llamada.**

Igual que dijimos de Willard en el análisis de la película a partir de la estructura del viaje del héroe, Marlow estaría dentro de la categoría de héroe decidido. Ambos son personas con gran experiencia en sus respectivos ámbitos que les hace no sentir miedo por embarcarse en una misión tan peligrosa y con trágicos antecedentes. Por ello no conciben rechazar la llamada de la aventura en ningún momento. En lo que sí coinciden ambos, como hemos dicho más arriba, es en la legitimidad de tal empresa y el sentido de arriesgar sus vidas por el buen funcionamiento de un sistema que les parece corrupto.

“Es extraño que yo, acostumbrado a partir para cualquier parte del mundo en un plazo de veinticuatro horas, pensándomelo menos que la mayoría de los hombres el cruzar una calle, tuviera un momento, no diré de duda, sino de perplejidad ante este banal asunto.”<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Conrad, J. O. C.

<sup>145</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 143.

### **La travesía del primer umbral**

La travesía del primer umbral está representada por el viaje que realiza Marlow en un vapor francés hasta la desembocadura del río Congo. Al igual que en *Apocalypse Now*, el héroe debe llegar a río que les lleve directamente a Kurtz. Para ello deben superar un umbral físico, en este caso el Océano Atlántico. A bordo de la embarcación francesa observa por primera vez y de primera mano como funciona la empresa colonizadora de los europeos en África, al igual que en *Apocalypse Now* se intuye en esta etapa como se está desarrollando la Guerra de Vietnam. En su periplo, Marlow también se encuentra barcos franceses bombardeando las costas “enzarzados en una de sus guerras por aquel lugar”. Un espectáculo que describe como “lúgubre bufonada”. Calificativo que puede ser extrapolado al modo en que percibe Willard la guerra en esta etapa de viaje cuando entra en acción Kilgore y sus hombres. Aunque, en ambos casos, todavía no han penetrado de lleno en el Mundo Especial (la selva) ya se intuye lo que se encontrarán más adelante. Para Marlow durante el transcurso de esta etapa “era como un duro peregrinar en medio de indicios de pesadillas.”<sup>146</sup> Se alude al carácter onírico que adquirirá el viaje y que aporta al relato ese halo de irrealidad.

Si en *Apocalypse Now* es Kilgore el encargado de proporcionar ayuda a la lancha de Willard para que puedan alcanzar el lugar en el cual se penetra definitivamente en el mundo especial, en *El corazón de las tinieblas* se alude a un capitán sueco al mando del vapor en el que viaja Marlow. Es el primero que le insiste en que el lugar al que va a penetrar nada tiene que ver con todo lo que ha dejado atrás. Pocos soportan la vida cuando se adentran en el continente y para demostrarlo le cuenta la historia de otro sueco que se ahorcó por no soportar las condiciones de tal lugar.<sup>147</sup>

### **Las pruebas, los aliados, los enemigos.**

Finalmente llegan a la estación (el héroe ha cruzado el primer umbral) y se pone en contacto por primera vez con la realidad que circunda el espíritu colonizador, al mismo tiempo que observa de primera mano la vida de aquellos nativos sometidos cruelmente por el sistema, a los que denomina “salvajes infelices”. Comprueba como la

---

<sup>146</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 146.

<sup>147</sup> Como argumentamos en capítulos anteriores, Jefe le cuenta una anécdota parecida a Willard al comienzo de su periplo en *Apocalypse Now*: “Algunas veces me he enfrentado a estas operaciones. Va a hacer seis meses ahora llevé a un hombre más allá del puente de Do Lung. Era del ejército regular. Luego oí que se pegó un tiro.”

muerte tiñe todo por doquier. Marlow ha penetrado en el primer círculo infernal y se topa de lleno con las primeras “sombras moribundas”.

“Estaban muriendo lentamente, estaba muy claro. No eran enemigos, no eran malhechores, ahora no eran nada terrenal; nada más que sombras negras de enfermedad e inanición que yacían confusamente en la penumbra verdusca. Traídos desde todos los lugares recónditos de la costa con toda la legalidad de contratos temporales, perdidos en un medio inhóspito, sometidos a una alimentación a la que no estaban acostumbrados, se volvían ineficaces, enfermaban, y se les permitía entonces retirarse a rastras y descansar. Esas sombras moribundas eran libres como aire pero delgadas como él.”<sup>148</sup>

Además de esta visión que compara con “una matanza o una epidemia”, Marlow advierte el desorden y el caos que rige el lugar, muy en la línea de lo que se encuentra Willard en su periplo por la Guerra de Vietnam. Marlow debe esperar diez días en esa estación. En esa interminable espera encuentra distracción en las conversaciones con el jefe de contabilidad de la compañía. Un hombre caracterizado por su pulcritud que le pone en conocimiento, por primera vez, el nombre de Kurtz.

“Un día comentó sin levantar la cabeza: «Seguro que en el interior conocerá usted al señor Kurtz». Al preguntarle quién era el señor Kurtz, respondió que se trataba de un agente de primera clase, y viendo mi contrariedad ante tal información, añadió, despacio, dejando la pluma: «Es una persona fuera de lo normal». Ulteriores preguntas consiguieron arrancarle que el señor Kurtz estaba en la actualidad encargado de un puesto comercial de gran importancia en la verdadera región del marfil, en «el mismísimo corazón de ella. Nos manda tanto marfil como todos los demás juntos...»<sup>149</sup>

Al transcurrir los días, Marlow inicia su marcha, junto con sesenta hombres, hacia la Estación Central. Durante el camino comprueba las duras condiciones naturales del terreno, mientras que, al mismo tiempo, descubre poblados arrasados y solitarios (sin duda, las consecuencias que han provocado la incursión europea en la región). “Soledad, soledad, ni un alma, ni una cabaña.”

Una vez que llega a la Estación Central, descubre atónito que el barco que debe capitanear se encuentra hundido en mitad del río. Hecho que le obliga a permanecer en dicho lugar más de tres meses, el tiempo necesario para sacarlo del agua y repararlo. En dicho lugar conoce al director de la estación “un vulgar comerciante, empleado en esta región desde su juventud; nada más. Se le obedecía, aunque no inspiraba ni afecto, ni fervor, ni siquiera respeto. Inspiraba malestar.”<sup>150</sup> Era el responsable último del caos que reinaba en el lugar debido a su falta de talento e inteligencia. Los “peregrinos”

---

<sup>148</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 152-153.

<sup>149</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 154-155.

<sup>150</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 160.

(como llama Marlow a los comerciantes) pasan los días intrigando contra los demás en un ambiente corrompido para ver quién podía ascender en la empresa y conseguir más beneficios económicos. Entre ellos se encuentra un agente de primera, mano derecha del director, que representa la baja moral del sistema y que ve en Marlow un peligro hacia sus intereses personales en la empresa. A través de sus conversaciones con él se da cuenta que para ellos, Kurtz, el jefe de la Estación Interior, es el mayor competidor de cara a poder ascender puestos en la jerarquía de la empresa. Marlow pronto comprende las reglas del juego que rigen en aquel lugar.

Este ambiente enrarecido se acrecienta el día en que aparece por el campamento los autodenominados Expedición de Explotación Eldorado, un grupo de saqueadores bajo el mando del tío del director de la estación, un hombre vulgar con “aire de astucia soñolienta”. Durante el tiempo que permanecieron en la estación, gracias a una conversación privada entre tío y sobrino, Marlow confirma sus suposiciones con respecto a la idea que tienen de Kurtz. Un hombre extraordinario que, poco a poco, se está alejando del sistema y que pone en peligro la estabilidad de la compañía.

### **El encuentro con el mentor**

En estos días que pasa Marlow en la Estación Central y a medida que le van dando referencia de Kurtz comienza a surgir en él un deseo obsesivo por conocer a tal figura. En sus largas esperas en soledad mientras aguarda el cargamento de remaches que necesitaba para arreglar el barco, “tenía tiempo para meditar, y de vez en cuando me dedicaba a pensar en Kurtz. No estaba demasiado interesado en él. No. Sin embargo, sentía curiosidad por ver si este hombre, que había venido aquí equipado con ideas morales de alguna clase, llegaría a la cúspide después de todo, y qué haría una vez allí.”<sup>151</sup>

Al igual que en *Apocalypse Now*, la figura de mentor se funde con el de sombra. Kurtz, aunque no se hace presente hasta la última parte de la novela, su larga sombra se siente desde que Marlow pone pie en el continente africano. Las continuas referencias a su nombre, van creando en él (igual que le sucedía a Willard en la película) una idea confusa de “ese hombre” (como lo denomina el director de la Estación Central). Vislumbraba que no era una persona corriente sino alguien que ha dado la espalda al sistema y se ha fundido con el mortecino entorno que los rodea.

---

<sup>151</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 175.

“En cuanto a mí, me pareció ver a Kurtz por primera vez. Lo vislumbré un instante: la piragua, cuatro salvajes remando y el blanco solitario volviendo de repente la espalda a la oficina central, al descanso, a la idea del hogar tal vez; dirigiendo su mirada hacia las profundidades de la selva, hacia su vacía y desolada estación.”<sup>152</sup>

Aun sin conocerlo, desde la distancia, influirá decididamente a la hora de que Marlow comprenda el verdadero sentido de todo lo que ve. Sabe que en él encontrará las respuestas a todos sus interrogantes, por eso “estaba en aquel momento bastante excitado con la perspectiva de conocer a Kurtz muy pronto”<sup>153</sup>. Su deseo se convierte en obsesión por lo que los días de espera se le hacen una eternidad.

### **La aproximación a la caverna más profunda.**

Una vez arreglado el barco reinician el viaje hacia la Estación Interior donde se encuentra Kurtz. Desde el comienzo de esta nueva travesía, Marlow describe la incursión al centro del continente africano como un descenso a la caverna más profunda representada por la espesura de la selva. La densa arboleda simboliza la gruta abismal, el vientre de la ballena como la denomina Joseph Campbell. “La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto.”<sup>154</sup>

En *El corazón de las tinieblas*, el vientre de la ballena viene representado por el interior de la selva congoleña, la cual se describe con característica antropófagas. Una selva que silenciosa los “miraba con aspecto vengativo”. Como veremos más adelante, Marlow, al igual que sucede en *Apocalypse Now*, a medida que avanza río arriba siente como si estuviera viajando en el tiempo a épocas prehistóricas.<sup>155</sup> Al mismo tiempo destaca lo difícil que resulta mantener a flote la embarcación una vez que “pasaba rozando algún infernal y viejo obstáculo”. A bordo va el director de la Estación Central, tres o cuatro peregrinos y veinte nativos (“caníbales” los denomina Marlow). A medida que avanzan van dejando atrás estaciones en las cuales los reciben hombres blancos a

---

<sup>152</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 177.

<sup>153</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 181.

<sup>154</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 88.

<sup>155</sup> Esta idea la analizaremos con detenimiento en el capítulo titulado “Un viaje en el tiempo. Una interpretación de la película a partir del evolucionismo cultural y la teoría de las religiones de Sigmund Freud.”

los que “daba la impresión que un hechizo los tenía cautivos allí”. Una descripción que recuerda a los condenados en los diferentes círculos infernales de Dante.

Al igual que en *Apocalypse Now* a medida que avanzan hacia Kurtz el ritmo de la travesía se hace cada vez más lento. En este caso por las fugas en las tuberías del vapor. Pero eso no impedía, según el héroe, que “penetramos más y más en el corazón de la oscuridad”, es decir, en la caverna más profunda.

A unas cincuenta millas de la Estación Interior se topan con una cabaña abandonada en la orilla del río, en la cual encuentran una pila de leña con una tablilla escrita a lápiz donde se lee la siguiente advertencia: “Leña para ustedes. Apresúrense. Acérquense con precaución.” Este momento marca el cruce del último umbral que al héroe le separa de Kurtz.<sup>156</sup> A partir de entonces, la amenaza de la sombra se hará presente y la muerte rondará muy cerca. Esas cincuenta millas que supone el tramo final del viaje del héroe supondrá, al mismo tiempo, su más agotador calvario.

“El vapor parecía estar a punto de exhalar el último suspiro; la rueda de popa golpeaba lánguidamente, y yo me sorprendí a mí mismo escuchando con suma expectación cada nuevo latido del barco, porque, a decir verdad, esperaba que aquel calamitoso trasto se diera por vencido en cualquier momento. Era como observar los últimos coletazos de una vida. Pero seguíamos arrastrándonos. De vez en cuando elegía un árbol situado un poco más adelante por el que medir nuestro avance hacia Kurtz.”<sup>157</sup>

### **La odisea (el calvario)**

A ocho millas de la estación de Kurtz, el director ordena parar el barco a Marlow. Está anocheciendo y quiere seguir el camino con la mayor cautela después de leer la advertencia en la cabaña. En este punto, Marlow concibe todo lo que le rodea como algo irreal sumido en un silencio sepulcral donde los propios árboles de la selva se conciben como lapidarias tumbas (símbolo de la muerte del héroe que representa esta fase del viaje). Están en lo más profundo del mundo especial. “Los árboles vivientes, aprisionados por las enredaderas y por cada uno de los arbustos vivientes de la maleza, podrían haber sido convertidos en piedras, hasta la rama más delgada, hasta la hoja más liviana. No era un sueño; aquello parecía innatural, como un estado de

---

<sup>156</sup> La cabaña tendría su correspondencia con el puente de Do Lung en *Apocalypse Now*. Simbolizaría en ambos casos las puertas del infierno, el lugar que separa el mundo de los vivos con el de los muertos, el Hades. La tablilla que se encuentran junto a la pila de leña (que asociamos con las llamas, el fuego infernal) y que advierte que se acerquen con precaución, nos recuerda a la inscripción que se encuentra Virgilio en las puertas antes de penetrar en el infierno, según la *Divina Comedia* de Dante. “Perded toda esperanza al traspasarme”.

<sup>157</sup> Conrad, J. C. C. Pág. 188-189.

trance. No podía oírse ninguna clase de ruido, ni aun el más débil.”<sup>158</sup> Este silencio amenazador que se repite durante gran parte de la travesía de Marlow, se rompe a la mañana siguiente por unos gritos indescifrables que salen de la selva. En medio de una espesa niebla, Marlow concibe dicho “clamor quejumbroso” como un mal agüero con respecto a lo que le seguirá deparando el viaje. Los peregrinos asustados esperan un inminente ataque por lo que salen a cubierta apuntando con sus Winchesters hacia la arboleda. Esta parte de la historia recuerda mucho por su descripción a la secuencia de *Apocalypse Now* en la cual, justo antes de llegar al reducto de Kurtz, reciben el ataque de flechas desde las orilla en medio de una densa niebla y termina muriendo Jefe atravesado por una lanza.

Una vez que levantara la niebla se ponen en marcha de nuevo. A una milla y media de la estación de Kurtz, acontece lo que llevaban esperando desde hacía tiempo. “Era ya bien entrada la tarde; el rostro de la selva era tenebroso y ya había caído sobre el agua una amplia franja de sombra.”<sup>159</sup> Mientras Marlow se encuentra junto al timonel, un excéntrico nativo, intentando sortear un complicado obstáculo en el río se produce un ataque de flechas sobre el vapor. Los peregrinos responden disparando sus rifles sobre un enemigo invisible resguardado en la maleza. El ataque culmina al ocurrírsele a Marlow tocar el silbato del vapor, hecho que ahuyenta a aquellos que se esconden en la espesa selva acabando así con la lluvia de flechas sobre el barco. Pero la emboscada deja una víctima mortal, el timonel loco atravesado por una lanza, al igual que sucede con Jefe en *Apocalypse Now*.

Desde ese momento, Marlow teme que los que han atacado el barco hayan hecho lo mismo en la Estación Interior y con ello hayan dado muerte a Kurtz. El conocerlo se había convertido en todo una obsesión y ante la posibilidad de que estuviera muerto, Marlow, sentía una profunda desolación.

“Tenía una sensación de enorme decepción, como si acabara de descubrir que había estado afanándome por algo desprovisto de todo fundamento. No me habría sentido más disgustado si hubiera hecho todo este recorrido con el único propósito de hablar con el señor Kurtz. Hablar con..., arrojé un zapato por la borda y me di cuenta de que eso era exactamente lo que había estado esperando con ilusión: una charla con Kurtz. (...)

En cierto modo no habría podido sentir mayor soledad y desolación si me hubiera despojado de una creencia o no hubiera alcanzado mi destino en la vida... ¿Por qué suspiras de esta forma atroz, quienquiera que seas? ¿Qué es absurdo? Bueno, es absurdo. ¡Santo Dios!”<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 190.

<sup>159</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 198.

<sup>160</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 203-204.

Con estas palabras, el héroe nos da a entender que la muerte de Kurtz antes de conocerlo hubiera supuesto una travesía sin sentido. La mera idea de escucharlo hablar era lo que le hacía avanzar y no decaer en medio de un continente tan hostil. Todos los pesares sufridos sólo adquirirán recompensa si llega a conocer a esa “criatura dotada”. La idea de la muerte de Kurtz (la sombra) representa la muerte de las ilusiones del héroe o lo que es lo mismo el culmen del calvario personal de Marlow. A pesar de todo, pronto descubrirá que sus negros presagios no se cumplirán, por lo que no tardará mucho en satisfacer su deseo de conocer al director de la Estación Interior: “Me aterraba la idea de haber perdido el inestimable privilegio de escuchar al tan dotado Kurtz. Por supuesto, estaba equivocado. El privilegio me estaba esperando. Oh sí, oí más que suficiente, y tenía razón también. Una voz. Él era poco más que una voz.”<sup>161</sup> Este deseo satisfecho representa la recompensa que le espera al héroe después de haber superado tantas adversidades y haber sorteado a la muerte milagrosamente.

### **La recompensa.**

Una vez recobrados del ataque, se ponen en marcha hacia la estación que cada vez está más cerca. Con gran pesimismo hacia lo que se encontrarán y con algunas dudas sobre si sería conveniente continuar, la embarcación termina llegando a su destino. Con prudencia se acercan a la orilla, donde los espera un hombre blanco con las ropas hechas jirones que los recibe amablemente. Marlow lo describe como un arlequín. Es un joven de origen ruso que huyó de su país cuando todavía era un niño y que ha estado deambulando por África sirviendo a diferentes barcos y empresas con bandera inglesa y holandesa. Finalmente se adentró en el interior de la selva y tras vivir dos años solo terminó recalando en la estación que regentaba Kurtz.<sup>162</sup> Este personaje guarda mucha similitud con el reportero gráfico que vive a las órdenes del Kurtz fílmico en *Apocalypse Now*. Sin ir más lejos, la conversación que mantiene Willard y él cuando el primero arriba en el reducto del oficial norteamericano es muy similar, plasmándose en el guion frases concretas extraídas de la novela. Algunas de estas afirmaciones por parte del arlequín sirven para afianzar en Marlow la idea de que al hombre que han venido a buscar es alguien extraordinario, dotado de un don especial: “A ese hombre no se le habla, se le escucha” o “Se lo aseguro, ese hombre ha ensanchado mi espíritu”. Se da cuenta de que habla de él con una peligrosa y desconcertante devoción. Pronto le

---

<sup>161</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 204.

<sup>162</sup> Más adelante ahondaremos en esta figura cuando analicemos los personajes arquetípicos de la novela.



advierde de que los rumores que corren sobre la enfermedad de Kurtz son ciertos y que es de vital importancia que se lo lleven de allí con premura antes de que muera. El problema es que es difícil encontrarlo ya que suele vagar solitario por las profundidades de la selva. Su vida era anárquica e impredecible, al igual que sus métodos comerciales. A pesar de todo consiguió que todas las tribus de los pueblos interiores lo adorasen como a un dios. De este modo saqueó el marfil de todo el país.

A medida que el arlequín ruso le cuenta cosas sobre Kurtz, Marlow se da cuenta que describe la figura de un lunático al que la selva ha trastornado su raciocinio. Alguien desequilibrado que ha encontrado en la violencia extrema su *leitmotiv*. Ello lo corrobora en el momento en que descubre que su casa está rodeada por cabezas humanas empaladas en estacas. Era una radical exaltación de la degeneración moral a la que puede llegar una persona en nombre del “progreso”.

“No estoy revelando ningún secreto comercial. De hecho, el director dijo después que los métodos del señor Kurtz habían arruinado el distrito. Yo no tengo opinión sobre ese punto, pero quiero que entendáis claramente que no reporta beneficio el que esas cabezas estuvieran allí. Sólo demostraba que el señor Kurtz perdía el control de sí mismo a la hora de satisfacer sus diversos apetitos; que le faltaba algo, algo insignificante, pero que, en el momento crítico, se echaba de menos debajo de su magnífica elocuencia. No sé si él era consciente de esta deficiencia. Creo que sólo al final, en el último momento.”<sup>163</sup>

Esta degeneración psíquica tenía su correspondencia en su degradación física. La selva había hecho estragos en él y la enfermedad apagaba irremisiblemente su vida. La impresión que le da a Marlow la primera visión de Kurtz postrado en una camilla es como si estuviera viendo “una imagen animada de la muerte”.<sup>164</sup> En más de una ocasión, Marlow lo describe como una sombra de lo que fue. En este sentido, como más adelante veremos, en *El corazón de las tinieblas* el personaje de Kurtz es perfectamente ajustable al arquetipo de sombra que tímidamente esquematizara Jung. Valga el siguiente ejemplo: “Me chochó el fuego de sus ojos y la tranquila languidez de su

---

<sup>163</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 219.

<sup>164</sup> “No podía oír un solo ruido, pero a través de los gemelos vi el delgado brazo extendido imperativamente, la mandíbula inferior moviéndose, los ojos de aquella aparición brillando oscuramente hundidos en su cabeza huesuda, que se movía con grotescas sacudidas. Kurtz, Kurtz, eso significa corto en alemán ¿no? Pues bien, el nombre era tan verdadero como todo lo demás en su vida... y en su muerte. Aparentaba medir por lo menos siete pies. Su cobertor se había caído y su cuerpo emergía de él, lastimoso y aterrador, como de una mortaja. Pude ver cómo se movía su caja torácica, cómo se agitaban los huesos de su brazo. Era como si una imagen animada de la muerte, esculpida en marfil viejo, hubiera estado sacudiendo la mano amenazadoramente hacia una inmóvil congregación de hombres hechos de oscuro y reluciente bronce. Le vi abrir la boca desmesuradamente; le daba un aspecto misteriosamente voraz, como si hubiera querido tragarse todo el aire, toda la tierra, a todos los hombres que tenía ante sí.” (Conrad, J. O. C. Pág. 222).

expresión. No era tanto por el agotamiento de la enfermedad. No parecía sufrir. Esta sombra parecía saciada y tranquila, como si por el momento estuviera ahíta de todas las emociones.”<sup>165</sup>

Kurtz representa la degradación de la civilización occidental, la barbarie a la que ha llevado los ideales ilustrados y que a finales del siglo XIX se escenificaban cruelmente en las posesiones europeas en África. Kurtz ha perdido todo contacto con la realidad colonizadora y ha sucumbido a la fascinación por lo “primitivo”. Esta pérdida de identidad ha hecho que rompa con todo lo que dejó en el continente europeo, incluido su esposa, y se haya insertado de lleno en ese “salvajismo puro y simple”, como lo denomina Marlow. Uno de los hechos que lo constatan es la unión sentimental con una de las nativas de la zona. Las precisas descripciones que hace de esta mujer contrastan con las que más adelante se harán de la esposa de Kurtz. En esta diferencia muchos críticos ven el calado racista que emana de la obra de Conrad debido, principalmente, a los rasgos animales con los que se asocia a la primera. “Era salvaje, magnífica y de mirada feroz; había algo ominoso y majestuoso en su lento caminar.”<sup>166</sup> En *Apocalypse Now*, el personaje de la amante nativa también aparece pero no se le da tanta importancia como en *El corazón de las tinieblas*. Más adelante lo abordaremos con más detenimiento.

El contraste entre los ideales colonizadores y los pensamientos de Kurtz se ponen de manifiesto entre el director de la Estación Central y este último en torno al “método”, o la ausencia de él, en aquella estación. En este momento, a pesar de lo que ha visto y ha escuchado sobre él, Marlow cada vez se siente más fascinado por su forma de ser y actuar. En ello intuye una reacción premeditada contra toda la falsedad de la empresa colonizadora. Había decidido ponerse de su lado. Aquí es cuando resurge la imagen de Kurtz como mentor. La expectación que tenía ante la idea de conocer a este “hombre extraordinario” no le ha defraudado. Por este motivo, se enfrenta incluso al director de la Estación Central al no coincidir con sus apreciaciones sobre Kurtz. Marlow siente que ha sido atrapado por su sombra.

“«No hay método alguno», murmuré al cabo de un rato. «Exactamente –dijo triunfante-. Yo ya preveía esto. Demuestra una absurda carencia de juicio. Es mi obligación hacerlo saber en el lugar adecuado». «Oh –dije yo-, ese muchacho, ¿cómo se llama-, el fabricante de ladrillos, le preparará un informe legible.» se mostró turbado por un momento. Tuve la sensación de no haber respirado nunca una atmósfera tan despreciable y, mentalmente, recurrí a

---

<sup>165</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 223.

<sup>166</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 224.

Kurtz en busca de alivio, realmente en busca de alivio. «No obstante, creo que el señor Kurtz es un hombre extraordinario», dije con énfasis. Se sobresaltó, dejó caer sobre mí una mirada fría y pesada, y dijo con suma tranquilidad: «Lo era», y me dio la espalda. Acababa de caer en desgracia. Me encontré formando, junto con Kurtz, el grupo de los partidarios de los métodos para los que el momento no era oportuno: ¡yo estaba en un error! ¡Ah! Pero algo era poder al menos elegir las propias pesadillas.»<sup>167</sup>

A partir de este momento se compromete con el arlequín ruso a salvaguardar la reputación del señor Kurtz ante las insidias y la falsedad que representan el director de la Estación Central y su ayudante. Pero antes deseaba a toda costa mantener una conversación a solas con él. “No traicioné al señor Kurtz: estaba dispuesto a que nunca le traicionaría; estaba escrito que guardaría lealtad a la pesadilla que había elegido. Estaba impaciente por habérmelas con aquella sombra por mí mismo, a solas.”<sup>168</sup> Una noche al despertarlo los zumbidos de gritos y tambores de algún ritual de adoración a Kurtz, siente que ha llegado el momento de enfrentarse cara a cara con su pesadilla. El lenguaje que utiliza remite, de nuevo, al carácter onírico del viaje, hecho que acentúa las interpretaciones psicoanalíticas que se han hecho de la obra. En medio de este ambiente que le parece tan irreal y que recuerda a la secuencia de la muerte de Kurtz por parte de Willard en *Apocalypse Now*, Marlow cada vez más imbuido de la llamada de lo salvaje penetra en la selva siguiendo una sombra que intuye que es la de Kurtz. En este momento, se produce un deseo irrefrenable de darle muerte. La propia selva se lo pedía, al igual que Willard en la película. Pero aplacando sus instintos se apiada de una persona que ha llegado al límite de lo soportable, el horror indescriptible.

“Para mí, tenía tras de sí el terrible poder de sugestión de palabras oídas en sueños, de frases dichas en pesadillas. ¡Alma! Si alguien ha luchado jamás con un alma, ése era yo. Y tampoco es que estuviera discutiendo con un lunático. Me creáis o no, su inteligencia era perfectamente clara; concentrada sobre sí mismo con horrible intensidad, es cierto, pero clara de todos modos; (...) Pero su alma estaba loca. Al encontrarse sola en la selva había mirado dentro de sí misma y, ¡santo cielo!, os lo aseguro, se había vuelto loca. (...) Luchaba también consigo mismo. Lo vi; lo oí. Vi el inconcebible misterio de un alma que no conocía el freno, ni fe, ni miedo, y que, no obstante, luchaba ciegamente consigo misma.”<sup>169</sup>

Nos encontramos ante el momento de iluminación de Marlow. Acaba de comprender la esencia de este ser maravilloso y con él ha penetrado en la verdad de todo lo que le rodea, el horror.

---

<sup>167</sup> Conrad, J. O. C.

<sup>168</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 229.

<sup>169</sup> Conrad, J. C. C. Pág. 232.

### **El camino de regreso**

Al día siguiente comienzan el camino de regreso hacia la civilización. Es hora de abandonar el inframundo. Es muy interesante la descripción que realiza el héroe del momento en el que se marchan de la Estación Interior portando con ellos a Kurtz. En ella abundan los calificativos demoníacos, clara alusión metafórica del lugar que están abandonando.

“Cuando al día siguiente partimos a mediodía, la multitud, de cuya presencia detrás de la cortina de árboles yo había sido vivamente consciente durante todo el tiempo, volvió a salir de la selva, llenó el claro y cubrió la pendiente de una masa de cuerpos de bronce desnudos que respiraban y temblaban. Aumenté algo la presión, después viré río abajo, y dos mil ojos siguieron las evoluciones del fiero demonio del río, chapoteante y aporreante, que golpeaba el agua con su rabo terrible y exhalaba al aire un negro humo. Delante de la primera fila, en la orilla del río, tres hombres, embadurnados con tierra roja de pies a cabeza, se contoneaban nerviosamente de un lado para otro. Cuando llegamos de nuevo frente a ellos, miraban en dirección al río, pateaban el suelo, meneaban sus cabezas decoradas con cuernos color escarlata; agitaba un manojo de plumas negras y una piel sarnosa con un rabo colgante (algo que parecía una calabaza seca) hacia el fiero demonio del río; periódicamente, gritaban todos juntos sartas de palabras asombrosas que no tenían ningún parecido con sonidos de un lenguaje humano; y los profundos murmullos de la multitud, que repentinamente se interrumpían, eran como las respuestas del coro de alguna letanía satánica.”<sup>170</sup>

Si al comienzo del relato el río desde el mapa de su habitación le aparecía a Marlow como tentación, uno de los rasgos satánicos, una vez que surca sus aguas se describe con sus más temibles facultades. Conrad pretende hacernos reconocer que Marlow está a punto de abandonar el mismo epicentro del infierno, allí donde Kurtz como figura diabólica reinaba junto con todos sus súbditos, aquellos que ahora pueblan las orillas del río-demonio con sus cuerpos rojizos entonando su “letanía satánica”.

Kurtz viaja a bordo del barco en la garita del timonel indiferente a la algarabía que en las orillas profesan los nativos a modo de despedida con la que ha sido su amante al frente. Río abajo, viajan a más velocidad que en su trayecto de ida dejando atrás, poco a poco, el corazón de las tinieblas. La misma velocidad, nos advierte Marlow, con la que se marcha la vida de Kurtz, “escapándose de su corazón hacia el mar del tiempo inexorable.”<sup>171</sup> Antes de su inminente muerte, Marlow pudo seguir disfrutando de su “inextinguible don de la expresión noble y majestuosa”. Una mañana le entregó un paquete de papeles y una fotografía. Era su legado, el elixir con que el héroe retornará al

---

<sup>170</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 232-233.

<sup>171</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 234.

final del camino. Marlow se convierte en el portador de la memoria de Kurtz que en el último aliento de vida le desvela la esencia de la realidad, la verdad.

“En aquella cara de marfil vi la expresión del orgullo sombrío, del poder despiadado, del terror pavoroso, de una desesperación intensa y desesperanzada. ¿Estaba acaso viviendo de nuevo su vida en cada detalle de deseo, tentación y renuncia durante aquel momento supremo de total conocimiento? Gritó en susurros a alguna imagen, a alguna visión; gritó dos veces, un grito no más fuerte que una exhalación. «¡El horror! ¡El horror!».”<sup>172</sup>

Al rato Kurtz muere. Los peregrinos al día siguiente lo entierran en un “agujero enfangado” a la orilla de aquel río que había sido testigo de “las aventuras de su alma en esta tierra”. De este modo, al igual que en *Apocalypse Now*, Kurtz no regresa nunca a la civilización que le hizo ser lo que es sino que su cuerpo reposará para siempre en el lugar en el que encontró, al mismo tiempo, el conocimiento de la realidad y la sinrazón de la existencia. De aquí deriva la admiración que Marlow sentía por él.<sup>173</sup>

### **La resurrección**

De este encuentro con un “hombre extraordinario” surge su transformación personal. Sólo escuchándolo pudo llegar a conocerse a sí mismo. Marlow al final del viaje tiene la férrea convicción de que es una persona nueva. Aunque se intuye por sus palabras que estuvo a punto de morir en la selva por culpa de las fiebres, se repuso para poder cumplir con su destino. Estamos en la fase del autodescubrimiento del héroe.

“No obstante, como veis, yo no fui a unirme con Kurtz allí y entonces. No lo hice. Me quedé para soñar la pesadilla hasta el final y para demostrar mi lealtad hacia Kurtz una vez más. El destino. ¡Mi destino! La vida es una bufonada: esa disposición misteriosa de implacable lógica para un objeto vano. Lo más que se puede esperar de ella es un cierto conocimiento de uno mismo, que llega demasiado tarde, y una cosecha de remordimientos inextinguibles.”<sup>174</sup>

En esta confesión nos encontramos una de las ideas recurrentes en todo viaje del héroe: la comparación de la travesía con la vida y como la primera te hace descubrir la esencia de lo que eres. Además, en el tono del discurso vislumbramos grandes tintes

---

<sup>172</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 238.

<sup>173</sup> “Ésta es la razón por la que afirmo que Kurtz era un hombre fuera de lo normal. Él tenía algo que decir. Lo dijo. Como yo me había asomado al borde, comprendo mejor el significado de su mirada fija, que no podía ver la llama de la vela, pero era lo bastante amplia como para abarcar todo el universo, lo bastante penetrante como para introducirse en todos los corazones que laten en la oscuridad. Él había recapitulado; había juzgado. «¡El horror!» Era un hombre extraordinario. Después de todo, aquélla era la expresión de algún tipo de creencia; tenía candor, tenía convicción, había en su susurro una nota vibrante de rebeldía; tenía el espantoso rostro de la verdad entrevista, la extraña mezcla de deseo y odio.” (Conrad, J. O. C. Pág. 239)

<sup>174</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 239.

deterministas que remiten a la tragedia griega y que estarán muy presentes también en *Apocalypse Now* más adelante. En el camino ha encontrado la iluminación. Ahora adquiere sentido la descripción que el narrador hacía de Marlow al comienzo de la novela como un ídolo. Gracias al viaje ha adquirido la sabiduría suficiente para conocer la realidad y a sí mismo dentro de ella. Aunque las secuelas físicas del viaje son también evidentes: “Marlow estaba sentado en popa con las piernas cruzadas, apoyado en el palo de la mesana. Tenía las mejillas hundidas, la tez amarillenta, la espalda erguida, aspecto de asceta, y, con los brazos colgando y las palmas de las manos hacia fuera, parecía un ídolo”.<sup>175</sup>

En *El corazón de las tinieblas*, como veremos en el capítulo dedicado a la influencia de *La rama dorada* de Frazer en *Apocalypse Now*, cabe una interpretación de la novela en clave del mito del dios que muere y revive. En ésta y otras descripciones del personaje principal durante la novela podremos comprobar cómo tras el viaje adquiere una nueva condición divina (dios que revive) que hereda de su antecesor, Kurtz (dios que muere). Una interpretación mítica muy interesante y perfectamente aplicable a la etapa del viaje del héroe en la que nos encontramos: la resurrección.

### **El retorno con el elixir.**

La descripción de la llegada de Marlow a Europa recuerda mucho a la descripción que hace Platón en la *República* del esclavo que vuelve a la caverna una vez que ha descubierto la auténtica realidad fuera de ella. En su regreso es probable, advierte el filósofo griego, que esta persona (metáfora del filósofo que ha conocido la realidad, el Mundo de las Ideas) se encuentre el rechazo de los demás y así sentirse incomprendido por gente que vive engañada en la oscuridad de la caverna y no es capaz de asimilar la auténtica realidad, la luz del sol fuera de ella que representa la Idea del Bien. Marlow, al igual que el esclavo de la caverna, también ha experimentado la iluminación del conocimiento verdadero. La diferencia es que en vez de estar representado por la luz (el Sol-Idea del Bien) viene representando por las tinieblas (la caverna en forma de selva-el infierno). Mientras que el esclavo para conocer la realidad ascendía, Marlow desciende a lo más profundo de ella. Pero en ambos casos se produce un conocimiento de sí mismo y el renacimiento de una nueva condición de sabios que se contraponen a la ignorancia que se encuentran en todos los que le rodean. Para Marlow la

---

<sup>175</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 126.

vuelta a la civilización avanzada e ilustrada (la luz) no es más que un descender a la caverna del engaño, la falsedad y la avaricia (por ello, la representa como una “ciudad sepulcral”).

“Me encontré de regreso en la ciudad sepulcral donde me molestaba la vista de la gente apresurándose por las calles para sacarse un poco de dinero unos a otros, para devorar sus infames alimentos, para tragar su insalubre cerveza, para soñar sus insignificantes y estúpidos sueños. Se entrometían en mis pensamientos. Eran intrusos cuyo conocimiento de la vida era para mí una irritante pretensión, porque yo estaba seguro de que era imposible que supieran las cosas que yo sabía. (...) No tenía ningún deseo especial de ilustrarles, pero me resultaba bastante difícil contenerme y no reírme en sus caras, tan llenas de estúpida importancia.”<sup>176</sup>

Él se siente que posee la verdad y gran parte de ella está contenida en los papeles que heredó de Kurtz, que son sus memorias, su sabiduría. Compuestos por el informe sobre la “Supresión de las Costumbres Salvajes”, unas cartas personales y una fotografía de su prometida, reconoce no saber qué hacer con ellos. Es el auténtico tesoro que ha conseguido recuperar de su viaje, el elixir con el que ha retornado a su “hogar”. No son pocos los interesados en recuperar tal material: personal de la compañía para la que trabajaba Kurtz, algún familiar, un periodista. Salvo a éste último al que entrega el informe para su publicación, el resto de escritos personales decide entregárselos a la prometida de Kurtz. Con ello cumple su promesa de salvaguardar su memoria.

“Decidí que iría y le devolvería su retrato y esas cartas personalmente. (...) Todo lo que había sido de Kurtz se había ido de mis manos: su alma, su cuerpo, su estación, sus planes, su marfil, su carrera. Sólo quedaba su memoria y su prometida, y yo quería entregar eso también, de algún modo, al pasado, entregar personalmente todo lo que en mí quedaba de él a ese olvido que es la última palabra de nuestro común destino.”<sup>177</sup>

Ésta es precisamente, tal como aludimos en el análisis de la película según el viaje del héroe, una de las diferencias esenciales que existen entre *El corazón de las tinieblas* y *Apocalypse Now*. En la película queda en aire el destino que le depara al héroe y la pregunta de qué hará éste con las memorias de Kurtz. Aunque el guion originario de Milius optaba por un final en la línea de la novela, en el cual Willard entregaba a la esposa de Kurtz sus escritos, Coppola se decidió finalmente por concluir el filme de un modo más abierto, dejando así al espectador sus propios interrogantes.

---

<sup>176</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 240.

<sup>177</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 243.

A pesar de algunas diferencias como la que acabamos de exponer, a través del análisis que hemos realizado de *El corazón de las tinieblas* según el esquema mítico del viaje del héroe, debemos concluir que es muy similar con respecto al de la película. En ambas narraciones se aprecia perfectamente la estructura tripartita de partida, iniciación y regreso. Y en las peripecias de sus respectivos héroes vislumbramos, aunque en otro orden en alguna de ellas, las doce etapas del viaje que hemos tomado como referencia.

### Resumen del viaje del héroe en *El corazón de las tinieblas*

Etapas del viaje del héroe	<i>El corazón de las tinieblas</i>
<b>Capítulo I (Partida)</b>	
El mundo ordinario	Marlow se encuentra en Londres buscando un barco en el que emprender otro viaje.
La llamada de la aventura	Su tía le consigue un contrato con una compañía belga para viajar a su colonia africana, el Congo. Se desplaza a Bruselas donde se encuentran las oficinas de la compañía para firmar el contrato.
El rechazo de la llamada	Atraído por la posibilidad de viajar al continente africano no duda en aceptar el trabajo como capitán de un vapor que surcará el río Congo.
La travesía del primer umbral	Marlow viaja en un barco francés hasta la desembocadura del río Congo. El primer umbral viene representado por el océano Atlántico y las costas occidentales de África.
Pruebas, aliados, enemigos	Comienza su periplo por el río Congo y por la realidad de la empresa colonizadora. Conoce a los comerciantes (“peregrinos”) y directivos de la compañía en la zona (más que aliados lo concibe como enemigos). El jefe de contabilidad de la compañía, el director de la Estación Central y sus secuaces, etc. Allí deberá superar su primera gran prueba: sacar el barco hundido en el río y repararlo.



<b>Capítulo II (Iniciación)</b>	
Encuentro con el mentor	Comienza a oír hablar de Kurtz (que más tarde se convertirá en su mentor) y surge en él un deseo obsesivo por conocerlo.
La aproximación a la caverna más profunda	Una vez arreglado el barco, reinician el viaje hacia la Estación Interior. Penetran, poco a poco, en el interior de la selva como metáfora de la caverna más profunda (el infierno). Llegan al último umbral que los separa del Kurtz: una cabaña en el que encuentran leña y una advertencia.
La odisea (el calvario)	El barco es atacado por los nativos al servicio de Kurtz desde la selva. En la emboscada se topan por primera vez con la muerte de cerca (símbolo del calvario) y en ella termina siendo asesinado el timonel loco. Marlow cree que sus esperanzas de conocer a Kurtz han fracasado.
<b>Capítulo III (Regreso)</b>	
La recompensa	Llegan a la Estación Interior y conoce a Kurtz. Recibe su enseñanza y da fe de su sabiduría.
El camino de regreso	El héroe comienza el camino de regreso. Kurtz muere en el barco poco después de abandonar la estación y dejan su cuerpo enterrado en la selva.
Renacimiento	Marlow manifiesta su transformación tras el viaje y las enseñanzas de Kurtz. El héroe ha sido iluminado y adquiere una nueva condición divina.
El retorno con el elixir	El héroe retorna al punto de partida de su viaje portando las memorias de Kurtz, su tesoro particular, que decide entregar a su prometida con el deseo de salvaguardar su memoria.

## b) Trama.

Aunque sobre este tema ahondaremos en el capítulo que dedicaremos a los otros viajes heroicos presentes en la filmografía de John Milius y Francis Ford Coppola, la trama es un elemento esencial para relacionar *Apocalypse Now* y *El corazón de las tinieblas*. Tomando como referencia la clasificación que realiza Ronald B. Tobias en *El guion y la trama* y que desarrollamos en los primeros apartados, en ambos relatos podemos rastrear la misma trama argumental, la búsqueda. Una trama eminentemente física (basada en la acción) pero que suele implicar una transformación mental en sus protagonistas. Su estructura es la que está detrás de innumerables relatos míticos, literarios y fílmicos, constituyendo la base de lo que es el viaje del héroe para Joseph Campbell. Así la describe Ronald B. Tobias.

“La trama de búsqueda, como su nombre indica, es la búsqueda que efectúa el protagonista de una persona, un lugar o una cosa, sea tangible o intangible. Puede ser el santo Grial, el Valhalla, la inmortalidad, la Atlántida o el Reino Medio. El personaje principal busca específicamente (y no casualmente) algo que espera o desea cambiará su vida de una manera significativa. (...)

En la trama de búsqueda, el objeto de la búsqueda lo es todo para el protagonista, y no simplemente una excusa para la acción. El personaje es modelado por su búsqueda y por su éxito o fracaso en obtener el objeto de esa búsqueda. (...)

El objeto de la búsqueda del protagonista se refleja poderosamente en su carácter y, habitualmente, lo transforma de algún modo, afectando así el cambio del personaje, lo cual es importante al término del relato.”<sup>178</sup>

Si tomamos como referencia *El corazón de las tinieblas* y *Apocalypse Now*, tal como hemos desarrollado en el análisis que hemos hecho de cada una de ellas según el viaje del héroe, la trama, en ambos casos, se ajusta perfectamente a dicha estructura. El personaje principal (Marlow – Willard) busca específicamente algo que marcará su vida significativamente (Kurtz). Efectivamente, el objeto de la búsqueda lo es todo para el héroe ya que, en los dos casos, se convierte en una auténtica obsesión. Al final del viaje, tras concluir la búsqueda con éxito, comprobamos como el protagonista se ha transformado.

Aunque ya hemos dicho que, para muchos teóricos, el origen de este tipo de relatos se encuentra en las prácticas rituales de iniciación, desde el punto de vista

---

<sup>178</sup> Tobias, R. B. O. C. Pág. 81-82.

mitológico, algunos estudiosos asocian el germen de la búsqueda como trama en la historia de Jasón y los argonautas.

Así lo entienden, por ejemplo, Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal*:

“Sabemos que cualquier relato significa movimiento: el héroe clásico de las narraciones de aventuras se desplaza en el tiempo y en el espacio para cumplir una misión sublime a la que dedicará un derroche ilimitado de energía, con riesgo de perder la vida, si es necesario. Con frecuencia el objetivo de su viaje es un tesoro, un amuleto mágico, un arma secreta. Pero las fases de la búsqueda son indefectiblemente las mismas: un *encargo* previo, un *trayecto* largo y arriesgado, un *duelo* inevitable en el lugar de llegada, una *ayuda* inesperada y amorosa, una *huida* accidentada y un *retorno* victorioso que no excluye la posibilidad de una nueva aventura. Un itinerario que nos resulta familiar porque aparece en la épica de todos los tiempos, las epopeyas heroicas, la literatura exótica o los films de aventuras. Su origen se halla en una primera gesta mítica, la de Jasón y los argonautas, la más diáfana fuente argumental de todos los viajes que parten a la busca de un tesoro.”<sup>179</sup>

En las aventuras de Marlow y Willard encontramos perfectamente encarnado la mayoría de los elementos descritos más arriba, sobre todo si tomamos como referencia al héroe de Conrad.

	<i>El corazón de las tinieblas</i>	<i>Apocalypse Now</i>
<i>Encargo</i> previo	Por parte de la compañía belga	Por parte de los oficiales en Nha Trang
<i>Trayecto</i> largo y arriesgado	Por el río Congo y la selva africana	Por el río Nung y la selva vietnamita y camboyana
Un <i>duelo</i> inevitable	Duelo dialéctico con Kurtz	Debe dar muerte al Kurtz
Una <i>huida</i> accidentada	Muerte de Kurtz y enfermedad de Marlow	
Una <i>ayuda</i> inesperada y amorosa		
Un <i>retorno</i> victorioso	Regresa a Londres con las memorias de Kurtz	Camino de regreso con las memorias de Kurtz

<sup>179</sup> Balló, J. y Pérez, X. O. C. Pág. 15.

Como sostiene Carlos García Gual en *Mitos, viajes, héroes* en este esquema mítico de Jasón y los argonautas encontramos el origen de los cuentos y relatos folklóricos que se han venido repitiendo en diversas culturas a lo largo de la historia.

“Este es, reducidos a sus líneas esquemáticas, el argumento de la saga de los Argonautas y de su protagonista Jasón. Contado así, en su transfondo, nadie deja de advertir que nos encontramos con el argumento típico de un cuento folklórico, un *folktale* o *Märchen* muy general y divulgado, con una serie de personajes típicos.”<sup>180</sup>

El propio Conrad a la hora de escribir el relato de *El corazón de las tinieblas* es consciente del hecho de que su historia es deudora del esquema mítico de la búsqueda y su correspondiente adaptación folklórica. Por ello, en el relato en primera persona de Marlow encontramos esta apreciación en la cual asimila su peligroso viaje en busca de Kurtz con la que se relatan en los cuentos de hadas en búsqueda de la princesa.

“El acceso hasta el tal Kurtz buscando afanosamente marfil en la maldita maleza estaba rodeado de tantos peligros que como si se tratara de una princesa encantada durmiendo en un castillo fantástico.”<sup>181</sup>

### c) Narración.

Milius a la hora de elaborar el guion, partiendo de la novela de Conrad, se encontró con un problema incómodo. El relato del escritor polaco está elaborado en torno a una narración doble. Marlow sólo es el segundo narrador, ya que hay un narrador principal que escucha el relato contado por éste y es el que verdaderamente se plasma en las páginas de la novela. A pesar de todo, aunque sea a través del filtro de otro narrador, lo relevante es que la esencia del relato está narrada en primera persona, una técnica que Conrad utiliza reiteradamente en toda su carrera. Con este recurso intenta aportar a los personajes protagonistas más profundidad psicológica, al mismo tiempo que se resalta, en algunos casos, el carácter autobiográfico de muchas de sus novelas. Fernando Galván y José Santiago Fernández indagan en este hecho:

“A partir de la publicación de *El negro del Narcissus* Conrad avanza con seguridad en el campo de la ficción. En muchas de las narraciones que siguen a esta novela el escritor se concentra en la exposición del tipo de narrador dramatizado en primera persona que ensaya en esa novela, es decir, el foco de su atención no se halla tanto en la historia como en el que la cuenta, se

---

<sup>180</sup> García Gual, C. O. C. Pág. 94.

<sup>181</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 196.

presenta la conciencia del narrador y cómo ésta va viéndose afectada por el desarrollo de los acontecimientos narrados.”<sup>182</sup>

Para solucionar dicho problema contrataron, ya en el proceso de posproducción, al periodista Michael Herr que trabajó en Vietnam, obteniendo el Premio Internacional de la Prensa por su compilación de artículos *Despachos de guerra* (1977). Escritor, que posteriormente colaboraría con Kubrick en el guion de *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987), al que le encargaron la labor de escribir la narración que, apareciendo en voz en *off* a través del propio Willard, sirviera de hilo conductor en el desarrollo de la trama. Con esta solución se consigue, por tanto, que no se pierda del todo la verdadera esencia narrativa de la novela aportando al personaje de Willard una mayor complejidad psicológica.

En más de una ocasión, a lo largo de nuestro estudio, recuperaremos algunos de los artículos de Michael Herr que nos serán útiles a la hora de analizar algunas secuencias de la película.

#### **d) Personajes arquetípicos.**

Una de las razones más poderosas que nos hace considerar a *Apocalypse Now* como una clara adaptación de *El corazón de las tinieblas*, a pesar de la consideración de Milius, es la inclusión en la película de algunos personajes que remiten intencionadamente a algunas de las más importantes figuras sobre las que se sustenta la novela de Conrad. Aunque la película de Coppola añade otros de especial importancia para la constitución argumental del filme, mantiene, como base, aquellos que posibilitan el desarrollo de la novela. En este caso podemos vislumbrar ciertas asociaciones como las siguientes:

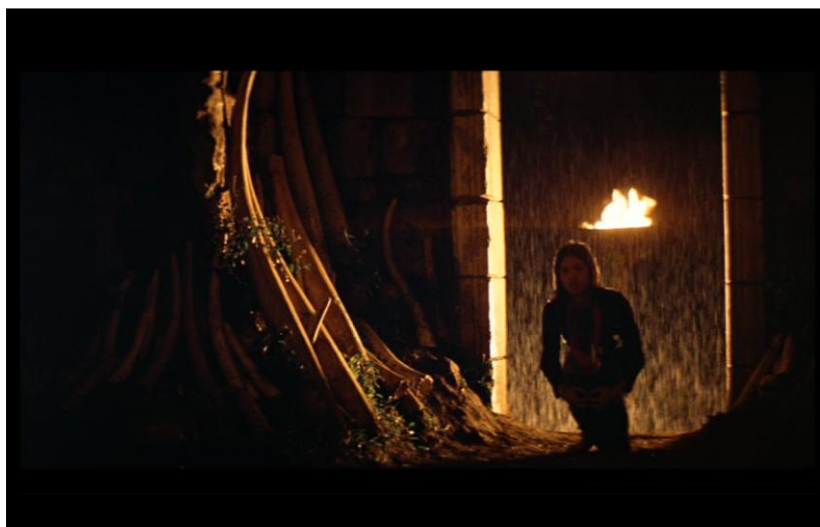
- Marlow - Willard. Protagonistas y narradores principales en ambos casos de la historia.
- Kurtz - Kurtz. Verdadero protagonistas tanto de la película como de la novela. Omnipresente en la narración de Marlow-Willard, se constituye como eje central sobre el que se organiza ambas narraciones.
- Timonel loco - Jefe. Aunque son personajes sustancialmente diferentes comparten la función principal en la trama que Coppola recupera de la

---

<sup>182</sup> Fernández Vázquez, José Santiago y Galván, Fernando. “Introducción” de *El corazón de las tinieblas*, Joseph Conrad. Ed. Cátedra. Madrid, 2007. Pág. 47.

novela: guiar a Marlow-Willard río arriba hacia Kurtz. Además, ambos mueren de la misma forma: son atravesados por una lanza indígena.

- Arlequín ruso - Fotógrafo de prensa. Auténticos perros falderos de Kurtz en ambos casos. Su función principal es la de mediar entre las figuras de Kurtz y Willard, una vez que este último ha llegado al reducto del primero. Según Peter Cowie dicho personaje en la película está, a su vez, inspirado en Sean Flynn, reportero gráfico durante el conflicto e hijo del actor Errol Flynn, que se convirtió en una auténtica leyenda al desaparecer en la selva sin dejar rastro.<sup>183</sup>
- La amante nativa - La amante nativa. Como dijimos anteriormente, mientras que en *El corazón de las tinieblas* ésta constituye un personaje relativamente importante, en *Apocalypse Now* pasa prácticamente desapercibida. Merodeando en todo momento las estancias en las que habita Kurtz es testigo directo del asesinato de éste por parte de Willard. A pesar de todo, en ella vemos un guiño al personaje de la amante nativa en *El corazón de las tinieblas* y a la que aludimos más arriba.



---

<sup>183</sup> Sean Flynn, amigo y compañero de Michael Herr durante el conflicto en Vietnam, es descrito por primera vez en *Despachos de guerra* de una forma tan premonitoria, utilizando incluso intertextualmente la obra de Conrad que aquí nos ocupa, que hace mucho más explícita la relación entre el personaje real y el ficticio interpretado por Dennis Hopper: “Sean Flynn era capaz de parecer más increíblemente guapo que su padre, Errol, treinta años atrás, como capitán Blood, pero a veces parecía más bien Artaud saliendo de algún espeso viaje corazón-de-las-tinieblas, sobrecargado de información, el input. ¡El input! Y sudaba sin parar, y se pasaba horas sentado, peinándose el bigote con la hoja de filo de sierra de su cuchillo del ejército suizo. Llevábamos yerba y cintas. (...) De vez en cuando, cazábamos un helicóptero que nos llevaba directamente a uno de los infiernos inferiores.” Herr, Michael. *Despachos de guerra*. Anagrama. Barcelona, 2001. Pág. 12.

Tomado como base estos puntos cardinales sobre los que se elabora la trama de la película, el guion de Milius y Coppola introducen otros personajes de especial importancia, que ayudan a establecer una complejidad narrativa mayor a la película con respecto a la novela. Simplemente los enumeraremos:

- El resto de la tripulación de la lancha capitaneada por Willard. A saber, el jovencísimo Limpio, que representa a todos esos jóvenes inocentes que se convirtieron en la auténtica carne de cañón de la Guerra de Vietnam. El surfista Lance. A través de él se realiza una crítica explícita de la función que tuvieron las drogas en el conflicto. Paradójicamente es el único de la tripulación, junto a Willard, que sobrevive. Por último tenemos, al iluso Chef. Antiguo estudiante de cocina en Francia que se alista voluntario en el ejército para terminar muriendo cruelmente decapitado por Kurtz. A diferencia de la película, en *El corazón de las tinieblas* la tripulación capitaneada por Marlow (salvo excepciones) adquiere menos protagonismo. La complejidad psicológica que adquieren personajes como Chef en la película no la encontramos en la novela. En ella los personajes que viajan en el vapor rumbo a Kurtz son más numerosos y menos importantes. En él van un puñado de comerciantes (peregrinos) de los que ni se da sus nombres y apenas se describe físicamente a alguno; una veintena de nativos; el timonel loco al que se le dedica una breve descripción antes de morir y el director de la Estación Central que es el tripulante al que Marlow le dedica más espacio en sus descripciones.



- Kilgore. Éste es, quizá, el personaje más importante que introduce John Milius en el guion sin que exista ningún tipo de referencias a alguno parecido a él en la novela de Conrad. Kilgore, representa a un fanático Teniente Coronel del Séptimo de Caballería estadounidense. Auténtico “Ángel Exterminador”, obsesionado con el surf, es la viva imagen, sin más, de la crueldad y el absurdo en que se convirtió la Guerra de Vietnam. En más de una ocasión ha reconocido que la figura del excéntrico oficial norteamericano está inspirado en otro de los personajes más representativos del comienzo de la carrera artística de Coppola en Hollywood: el general Patton.
- Los componentes de la amplia familia de la secuencia desarrollada en la Plantación Francesa. Entre ellos destacamos dos: Christian Marquand, representante y principal vocalista de la familia que simboliza el espíritu colonial francés en su incursión en Indochina y Roxanne, con la que Willard termina pasando la noche. Como ya hemos señalado, esta secuencia fue eliminada en el montaje original, aunque recuperada en el que se realizó en 2001, *Apocalypse Now Redux*.
- Las chicas Playboy (Cynthia Wood, Colleen Camp y Linda Carpenter) Auténticas sirenas, encargadas de seducir y distraer al ejército norteamericano durante la contienda. Adquieren más importancia en el análisis comparativo que haremos entre *Apocalypse Now* y la *Odisea*.





Teniendo presente que desde el punto de vista narrativo existen grandes semejanzas y algunas diferencias entre la película y la novela de Conrad, nos queremos centrar en el análisis de los personajes arquetípicos que están presentes en *El corazón de las tinieblas*, tal como hicimos con *Apocalypse Now* más arriba. Con esto corroboraremos la idea de que la obra del escritor polaco, al igual que sucede con el filme de Coppola, está inserta dentro de la imaginería mítica presente en gran parte de las narraciones de la historia de la humanidad. En ella podemos rastrear todas y cada una de las figuras arquetípicas sintetizadas por Vogler en su obra *El viaje del escritor* y cuyas características ya analizamos en la aplicación del viaje del héroe en *Apocalypse Now*. En este caso no vamos a desarrollar de manera tan precisa la relación entre los personajes de la novela con los arquetipos heroicos ya que nuestra única intención en este punto es la de demostrar cómo en *El corazón de las tinieblas*, al igual que en la película, encontramos dichas figuras arquetípicas.

### **El héroe (Marlow)**

La figura de Marlow como héroe guarda muchas similitudes con el personaje de Willard en *Apocalypse Now*. Ambos se les describen como expertos profesionales con gran predisposición a la aventura. No se sienten a gusto en la comodidad de lo cotidiano sino que en su naturaleza surge un deseo irrefrenable de vivir en continuo movimiento. Sus vidas las entienden como un reto constante en cuyo transcurso se van transformando interiormente. En el caso de Marlow esto se comprueba especialmente en el hecho de ser protagonista de más de una novela de Conrad. En cada una de ellas el autor contribuye a la introspección psíquica del héroe, hecho que se acrecienta, como veremos más adelante, por la utilización de la narración en primera persona.

“La propia conciencia moral y la identidad psíquica del narrador son la preocupación principal del autor, y así desarrolla esta técnica una y otra vez en sus siguientes novelas, *Lord Jim* (1900), *Juventud* (1902), y *El corazón de las tinieblas* (1902), a través de un mismo personaje-narrador, Marlow. Para muchos críticos, este Marlow es en realidad un sustituto o “alter ego” del propio Conrad, mediante el cual expresa sus angustias y perplejidades ante el mundo, su radical soledad y sus dudas ante los retos sociales y epistemológicos que van presentándosele en estos últimos años del siglo XIX.”<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Fernández Vázquez, J. S. y Galván, F. O. C. Pág. 47.

Marlow, igual que sucedía con Willard, no puede concebirse como un héroe forjado sino un viajante iniciático, el cual, a través de sus viajes, va adquiriendo su peculiar condición heroica. Al respecto, son muy interesantes las diversas lecturas que se han hecho de las novelas de Conrad en clave autobiográfica, sobre todo en las cuales su protagonista principal es Marlow<sup>185</sup>, ya que refuerza la concepción del viaje heroico como metáfora de la vida que han defendido muchos de los teóricos nombrados.<sup>186</sup> Pero de todas las novelas cuyo protagonista es Marlow, *El corazón de las tinieblas*, tal como describimos en el análisis del viaje del héroe más arriba, es en la cual el héroe termina adquiriendo tal condición al final de su travesía por África tras conocer a Kurtz.

La actitud del héroe durante esta travesía iniciática es muy similar a la de Willard en *Apocalypse Now*. La causa está en que comparten mucho de los rasgos heroicos que señalaba Antonio Sánchez-Escalonilla: sabiduría, justicia, fortaleza y autodomínio. De todos ellos, la justicia quizá sea aquella que más los diferencia. Esto se comprueba en el hecho de que Marlow, en sus descripciones de lo vivido en el continente africano, exhibe un tímido tono compasivo con la realidad de los nativos. Una superioridad moral con respecto a su homólogo cinematográfico. A pesar de todo, el héroe de Conrad tiene sus momentos de debilidad moral, aspecto que hace que debamos catalogarlo dentro de la categoría de antihéroe. Un claro ejemplo lo encontramos en la parte del relato en la cual detalla como decide tirar el cadáver del timonel al río ante la incredulidad del resto de la tripulación. Un incidente que recuerda mucho al asesinato de la campesina vietnamita por parte de Willard en la secuencia del sampán.

“¡Oh! Era pesado, muy pesado; más pesado que ningún otro hombre sobre la tierra, me atrevería a decir. Luego le tiré por la borda sin más. La corriente lo atrapó como si fuera una brizna de hierba, y vi al cuerpo dar dos vueltas antes de perderle de vista para siempre. El director y todos los peregrinos se congregaron entonces en la cubierta entoldada, alrededor de la

---

<sup>185</sup> “Muchas de las grandes novelas de Conrad se nutren de la experiencia marinera de esta época. No en vano las posibilidades que le brindaron esos viajes por las costas de la India y Tailandia, por Sumatra, Java y Borneo, por Singapur y Australia, no quedaron desaprovechadas por la imaginación del novelista. Los lectores que conozcan obras como *Almayer's Folly* [*La locura de Amayer*], *The Nigger of the 'Narcissus'* [*El negro del 'Narcissus'*], *Lord Jim*, *Typhoon* [*Tifón*], *Youth* [*Juventud*], *The Shadow-Line* [*La línea de sombra*] o *The Rescue* [*El rescate*] pueden asociar de inmediato las historias que cuentan con los viajes del autor por esos mares. Las subyugadoras descripciones de las puestas de sol, de las mareas, de las tormentas y bonanzas, de la vida a bordo, de las relaciones humanas en el reducido espacio del barco: rencillas y reconciliaciones, miedos y, sobre todo, la responsabilidad de quien está al mando, y la soledad... todo ello, en fin, no son más que recuerdos de esos años de navegación. No es que las novelas sean estrictamente autobiográficas, pero hay en ella muchos detalles, y a veces incluso personajes y nombres propios, que están tomados de la realidad.” (Fernández Vázquez, José Santiago y Galván, Fernando. O. C. Pág. 18-19)

<sup>186</sup> Sería muy interesante, aunque no es el espacio para tratarlo, realizar un estudio sobre la novela a partir de la obra de Carol S. Pearson *Despertando los héroes interiores*, en el cual se indagase en la personalidad del propio Conrad a través del análisis del personaje de Marlow como héroe arquetípico.

garita del timonel, parlotando unos con otros como una bandada de urracas excitadas, y hubo un murmullo escandalizado ante mi despiadada diligencia. No puedo imaginar para qué querían conservar aquel cuerpo por ahí rodando.”<sup>187</sup>

Con esta sangre fría, en ambos casos, se demuestra como para los dos héroes lo importante es la misión y por ello no dudan en atajar de modo contundente todo aquello que la ponga en peligro. En ese propósito demuestran fortaleza (física y mental) y autodominio y, como consecuencia, adquieren la sabiduría tras el viaje. En capítulos posteriores seguiremos ahondando en la función de Marlow como héroe en comparación con Willard.

### **El heraldo (Tía de Marlow y directivos de las oficinas en Bruselas)**

La figura del heraldo como propiciatoria de la llamada de la aventura viene representada principalmente por la tía de Marlow, la cual, satisfaciendo los deseos de su sobrino, le encuentra un trabajo para embarcarse como capitán en un vapor belga en el Congo. Una vez que ésta le consigue el contacto, Marlow viaja a Bruselas donde firmará el contrato que le llevará tierras africanas. En este sentido, hay paralelismo claro entre los altos cargos del ejército norteamericano en Nha Trang y los directivos de la compañía belga en *El corazón de las tinieblas*. En ambos casos, como ya argumentamos más arriba, se representa el mismo ambiente turbio caracterizado por la conspiración y la confidencialidad. Un hecho que nos da a entender que la misión que, en cada caso, asume el héroe, no deja de ser discutible desde el punto de vista moral. En el caso de la película por tener que dar muerte a un oficial norteamericano, en *El corazón de las tinieblas* por convertirse en partícipe de la poco honorable empresa colonizadora.

### **El guardián del umbral (Capitán sueco)**

Como comprobamos en el análisis de la estructura mítica de *Apocalypse Now* esta figura arquetípica estaba representada por Kilgore, oficial de las fuerzas aerotransportadas del ejército estadounidense que terminaba suponiendo un obstáculo para la misión de Willard. En la novela de Conrad no encontramos ningún personaje que cumpla por completo las características de este arquetipo. Quizá, el que más se aproxime sea el capitán sueco del vapor francés que le trasladará hasta la desembocadura del río Congo. En dicho barco viajará rodeando la costa africana

---

<sup>187</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 209.

(umbral del mundo especial) vislumbrando por primera vez la ajetreada tarea de la empresa colonizadora. El capitán sueco además de conducirlo hasta los límites que separa el mundo ordinario del extraordinario, donde el héroe desarrollará su aventura, es el encargado de ponerle en situación sobre lo que se encontrará allí una vez que penetre en el interior del continente y, a modo de advertencia, las consecuencias que puede ocasionarle.

“Hice el viaje en un pequeño vapor de altura. Su capitán era sueco, y al saber que yo era marinero me invitó a subir al puente. Era un hombre joven, enjuto, rubio y hosco, con pelo lacio y andares renqueantes. Cuando abandonamos el pequeño y miserable muelle sacudió la cabeza indicando despectivamente la costa. «¿Ha estado ahí?», preguntó. «Sí», contesté. «Buena cuadrilla estos chicos del gobierno, ¿no? –continuó hablando en inglés con gran precisión y considerable amargura-. Es curioso lo que algunas personas son capaces de hacer por unos cuantos francos al mes. Me pregunto qué les ocurre a este tipo de gente cuando se adentran en el país.» Le dije que esperaba verlo pronto. «¡Bie-e-e-n!», exclamó. Cruzó de un lado a otro renqueante, mirando al frente con ojo vigilante. «No esté demasiado seguro –continuó-. El otro día recogí a un hombre que se ahorcó en la carretera. Era sueco también.» «¡Se ahorcó! ¿Por qué, en nombre de Dios? », grité. Él siguió mirando atentamente. «¿Quién sabe? Demasiado sol para él, o el país, quizá.»<sup>188</sup>

### **El mentor (Kurtz)**

Al igual que sucede en *Apocalypse Now*, el complejo personaje de Kurtz, aunque no aparece hasta la última parte del relato, representa dos figuras arquetípicas: el mentor y la sombra.

Atendiendo a la primera de ellas, la de mentor, no ahondaremos mucho en este apartado ya que en sucesivos capítulos desgranaremos ampliamente las diversas connotaciones que pueden establecerse entre el héroe (Marlow-Willard) y el mentor (Kurtz-Kurtz).

Al igual que en la película Kurtz representa un personaje iluminado que ha buceado en las profundidades de la realidad y se siente con la obligación moral de transmitirlo. Marlow se convierte en el discípulo perfecto para tal empresa. Alguien que no se ha dejado corromper por el sistema y que ve en Kurtz un hombre extraordinario capaz de descifrar el enigma de la verdad de todo lo que les rodea.

“Ésta es la razón por la que afirmo que Kurtz era un hombre fuera de lo normal. Él tenía algo que decir. Lo dijo. Como yo me había asomado al borde, comprendo mejor el significado de su mirada fija, que no podía ver la llama de la vela, pero era lo bastante amplia como para abarcar a todo el universo, lo bastante penetrante como para introducirse en todos los corazones que latían en la oscuridad. Él había recapitulado; había juzgado. «¡El horror!» Era un

---

<sup>188</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 147-148.

hombre extraordinario. Después de todo, aquélla era la expresión de algún tipo de creencia; tenía candor, tenía convicción, había en su susurro una nota vibrante de rebeldía; tenía el espantoso rostro de una verdad entrevista, la extraña mezcla de deseo y odio.”<sup>189</sup>

### **La figura cambiante (Director de la Estación Central)**

Si en *Apocalypse Now* la figura cambiante la asociamos con Jefe en *El corazón de las tinieblas* viene representada por el Director de la Estación Central. Ambos tienen algo en común, representan la autoridad en el viaje que los conducirá hasta Kurtz, al mismo tiempo que suponen una amenaza hacia los planes que el héroe tiene. En el caso de Jefe, como apuntamos, se debe a que recela desde el comienzo de la misión secreta que tiene entre manos Willard. Esta sospecha hace que no se fíe del héroe poniendo todo tipo de trabas durante el desarrollo del viaje.

En la novela de Conrad encontramos una actitud parecida hacia el héroe por parte del Director de la Estación Central. Este personaje representa el cinismo y la ambición del espíritu colonial europeo. Desde el comienzo, intuye en Marlow un adversario de cara al ascenso en su carrera en la compañía. Por este motivo, la función de dicho personaje será la de retrasar el viaje que le lleve hasta Kurtz. Al encontrarse éste gravemente enfermo, con esta estrategia pretende que el Jefe de la Estación Interior muera antes de que Marlow lo pueda trasladar al continente europeo para su recuperación. La intención final es quedarse con el puesto de Kurtz, mucho más rentable desde el punto de vista económico. Éste es el motivo principal por el cual Marlow se encuentra el barco que deberá capitanear averiado y estancado en el río. Al mismo tiempo que se intuye, en el retraso de los remaches necesarios para su reparación, un impedimento perpetrado por este personaje.

Aunque no sabemos la suerte que corre dicha figura tras la muerte de Kurtz, está claro que, al menos, termina cumplido su objetivo. Como conclusión, podemos afirmar que en el Director de la Estación Central podemos vislumbrar una crítica explícita de Conrad a la falsedad de la empresa colonizadora, que en nombre del progreso y la libertad sumió el continente africano de muerte y barbarie.

### **La sombra (Kurtz)**

El personaje de Kurtz, tal como ocurría con su homónimo fílmico, constituye la representación perfecta del arquetipo jungiano de la sombra. Tal como analizamos en

---

<sup>189</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 239.

capítulos anteriores, esta figura arquetípica presente en gran parte de las narraciones mitológicas y literarias viene a simbolizar lo más oscuro de la personalidad del ser humano, aquello que reprimimos pero que se hace presente a través de numerosos mecanismos oníricos y artísticos.

A lo largo del siglo XX ha sido muy común el estudio de la novela de Conrad a través de la teoría psicológica de Jung. Ha sido recurrente, especialmente, la indagación en la figura de Kurtz, el cual se ha interpretado en clave universal como símbolo de la degeneración moral del ser humano. Fernando Galván y José Santiago Fernández aluden a esta interpretación alegórica:

“A este respecto, existen varias lecturas de la novela que hacen hincapié en su vertiente psicológica, interpretando *El corazón de las tinieblas* como una especie de viaje interior a las profundidades de la mente humana. Albert J. Guerard es uno de los pioneros de este tipo de estudios. Guerard reconoce que la novela tiene una dimensión pública, con su análisis parcialmente autobiográfico sobre la brutalidad europea en el Congo y sobre el miedo victoriano a la degeneración del hombre blanco. Pero, al mismo tiempo, siguiendo las teorías de Carl G. Jung (1875-1961), destaca la existencia de un nivel de lectura más profundo, que es el que otorga a Marlow la condición de protagonista. De acuerdo con este segundo nivel de lectura, *El corazón de las tinieblas* recrearía un arquetipo universal, el del «viaje nocturno», cuya forma clásica conduce al viajero hacia un mundo inferior de tinieblas, desde el que asciende después hasta la luz. Esta experiencia iniciática, que cambia para siempre la psicología del viajero, puede tener lugar en sueños o mediante una incursión real en lo desconocido. Guerard se inclina por la primera opción y sugiere que la extraña relación que Marlow mantiene con Kurtz es en realidad una representación alegórica del intento de conocerse a sí mismo a través de los sueños. Según esta teoría, Kurtz representaría el arquetipo del doble o «alter ego»; o, para ser más precisos, sería una encarnación del *id* freudiano o de la *sombra* jungiana.”<sup>190</sup>

Como ya hemos señalado en más de una ocasión, éste es uno de los puntos de unión entre la novela y la película. Las dos representan un viaje iniciático hacia las profundidades de la oscuridad, en el cual el héroe se conocerá mejor a sí mismo en el momento que haga frente a sus traumas más profundos. El «viaje nocturno» que los dos héroes realizan supone un enfrentamiento radical a los instintos primigenios de la propia especie humana. Algo que choca de lleno con los ideales morales de la cultura occidental.

En este sentido, son muy interesantes las descripciones que Conrad realiza de Kurtz. En ellas aparecen de manera explícita su asimilación con las sombras. Hecho que

---

<sup>190</sup> Fernández Vázquez, J. S. y Galván, F. O. C. Pág. 61.

nos lleva a corroborar que la interpretación jungiana es bastante recurrente. Tomemos los siguientes ejemplos:

“Estoy intentando entender al... señor Kurtz..., a la sombra del señor Kurtz. Ese fantasma surgido de detrás de la Nada me honró con su asombrosa confianza antes de desaparecer por completo.”<sup>191</sup>

“Me chocó el fuego de sus ojos y la tranquila languidez de su expresión. No era tanto por el agotamiento de la enfermedad. No parecía sufrir. Esta sombra parecía saciada y tranquila, como si por el momento estuviera ahíta de todas las emociones.”<sup>192</sup>

“No traicionaré al señor Kurtz: estaba dispuesto que nunca le traicionaría; estaba escrito que guardaría lealtad a la pesadilla que había elegido. Estaba impaciente por habérmelas con aquella sombra por mí mismo, a solas, y aún hoy ignoro por qué no quería compartir con nadie la peculiar negrura de aquella experiencia.”<sup>193</sup>

En esta última descripción intuimos una clara interpretación psicológica, en la cual se asimila la figura de Kurtz con una experiencia traumática que el héroe debe resolver. El viaje hacia las profundidades de la oscura selva se ha convertido en un viaje hacia el interior de sí mismo (el inconsciente). Mientras que en la película la figura de la sombra se enfatiza gracias a los claroscuros utilizados por Vittorio Storaro con su fotografía, en la novela, Conrad, lo consigue a través de las innumerables descripciones de la selva con adjetivos que remiten a la oscuridad. En ambos casos, se vislumbra la caverna selvática como la metáfora del inconsciente humano y en Kurtz la representación de sus traumas más profundos.

### **El embaucador (El arlequín ruso)**

Como ya argumentamos más arriba, existe una similitud clara entre el personaje del arlequín ruso en *El corazón de las tinieblas* y el reportero loco en *Apocalypse Now*. En ambos casos, son fieles servidores de la causa de Kurtz y nexo de unión entre éste y el héroe. Como describimos en el análisis del viaje del héroe en la película de Coppola, el arlequín ruso comparte con la figura del reportero gráfico la función principal del “alivio cómico”. Es interesante la descripción que de él hace Marlow a su llegada a la estación regentada por Kurtz, ya que denota absurdo e irrealidad. Una imagen que supone un momentáneo alejamiento de la cruel realidad colonizadora.

---

<sup>191</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 207.

<sup>192</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 223.

<sup>193</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 229.

“Su aspecto me recordaba algo que ya había visto, algo divertido que había visto en alguna parte. Mientras maniobraba para poner el barco de costado, me preguntaba a mí mismo: ¿A qué se parece ese individuo? De repente lo supe. Se parecía a un arlequín. Sus ropas estaban hechas de un tejido que probablemente había sido una holanda marrón, pero que ahora estaba cubierto de remiendos por todas partes; remiendos brillantes, azules, rojos y amarillos; (...) y la luz del sol le hacía aparecer extremadamente alegre y al mismo tiempo maravillosamente aseado, porque se podía apreciar con qué esmero habían sido hechos todas aquellos remiendos. Una cara infantil, imberbe, muy agradable, sin rasgos destacables, con la nariz pelada, pequeños ojos azules, sonrisas y ceños persiguiéndose por aquel semblante ingenuo.”<sup>194</sup>

“Le miré, perdido de asombro. Allí estaba, ante mí, con su traje de colorines, como si hubiera escapado de una *troupe* de mimos, entusiasta, fabulosos. El hecho mismo de su existencia era imposible, inexplicable y completamente desconcertante.”<sup>195</sup>

Como podemos intuir de esta descripción, la gran diferencia que existe entre ambos personaje, el fílmico y el novelístico, es que Marlow siente por el arlequín admiración mientras que Willard por el reportero lo que siente es indiferencia. A pesar de todo, en los dos casos, son personajes que juegan un papel esencial en la última parte del viaje del héroe.

### Resumen de los personajes arquetípicos en *El corazón de las tinieblas*

Arquetipo	Personajes en <i>El corazón de las tinieblas</i>
El héroe	Marlow
El heraldo	Tía de Marlow y directivos de la Compañía en Bruselas
El mentor	Kurtz
El guardián del umbral	Capitán sueco del barco francés
La figura cambiante	Director de la Estación Central
La sombra	Kurtz
El embaucador	El arlequín ruso

<sup>194</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 211.

<sup>195</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 215.



**e) Temas y motivos esenciales.**

Como dijimos anteriormente, los temas y motivos sobre los que se constituyen argumentalmente ambas narraciones vienen a coincidir a grandes rasgos. Enumeraremos a continuación los que consideramos más importantes y de los que no podemos prescindir si pretendemos tener una visión completa e integral de los elementos sobre los que se yuxtaponen tanto la trama como el argumento narrativo en ambos casos. Todas ellas serán ampliamente desarrolladas y debidamente analizadas posteriormente en este complejo viaje mítico-literario que estamos realizando en torno a *Apocalypse Now*:

1. Como hemos comprobado, las dos tienen la misma concepción de viaje cuya raíz se encuentra en el esquema mítico desarrollado por Joseph Campbell. En ambas obras se describe un peligroso viaje hacia parajes inhóspitos y peligrosos que termina convirtiéndose en un viaje interior hacia uno mismo. El tipo de héroe presente en gran parte de los relatos mitológicos y literarios característicos de este tipo de viajes, adquirirá especial resonancia durante el Romanticismo cuya concepción estética creemos que está detrás de los dos relatos.
2. Este viaje, en ambos casos, termina convirtiéndose en un peculiar descenso a los infiernos. Hecho que abordaremos detenidamente en los próximos apartados.
3. Los dos relatos tienen como denominador común la idea del enfrentamiento del hombre con un medio natural siempre amenazante. Comparten una visión de lo sublime romántico de la naturaleza. Una naturaleza que incita y tienta al hombre, con su exuberancia, a que penetre en ella, para que una vez insertado en ésta sea cruelmente “devorado”. Estamos, sin ir más lejos, ante el motivo romántico de “la atracción del abismo”.
4. Tanto en la novela como en la película se establece una crítica implícita a los mecanismos imperialistas y coloniales presentes en la época contemporánea de cada uno.
5. Dialéctica entre naturaleza y tecnología. Tienen en común una visión antropomórfica de la naturaleza que se evidencia en la resistencia destructiva y dialéctica que ofrece ante una tecnología que amenaza con destruirla. Aunque no llega a establecerse, ni mucho menos, una crítica ecológica, sí

que se pretende ensalzar una idea de la naturaleza misteriosa y primitiva muy en boga en las novelas de aventuras de finales del siglo XIX y principios del XX.

### 5.1.3. Una posible lectura poscolonialista de *Apocalypse Now*.

Aunque vamos a desviarnos brevemente de la urdimbre mítica que está detrás de *Apocalypse Now*, nos parece oportuno detenernos en la posible lectura poscolonialista que está detrás de *Apocalypse Now* ya que es uno de los vínculos temáticos más importantes que comparte con la novela de Conrad, al mismo tiempo que nos ayudará a establecer un nuevo punto de unión entre ambas obras. Para ello debemos partir de una de las teorías literarias más influyentes en el siglo XX, la poscolonialista, a partir de la cual realizaremos una lectura de la película de Coppola alternativa y necesaria a la mítico-literaria.

Desde mediados del siglo XX, vinculados a movimientos críticos surgidos en antiguas colonias europeas, empezaron a organizarse inconformistas movimientos cuya máxima prioridad era desenmascarar la ideología opresora que estaba detrás de la dimensión cultural que desde el colonialismo e imperialismo decimonónico se habían impuesto y esparcido por todo el mundo. Entre ellos se encuentra la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, movimiento que recoge el testigo de lo que fue la crítica ideológica marxista y que la aplicó al convulso siglo XX. Al igual que estos último, sobre todo a partir de Adorno y Horkheimer, que querían investigar los mecanismos ocultos que han llevado a una cultura posiluminista como la europea a cometer barbaries tan inhumanas e irracionales como el genocidio nazi, los estudios culturales que nacen en esa misma época pretenden aportar luz y conocimiento, para que no vuelvan a repetirse, sobre los instrumentos e intereses económicos que llevaron a los grandes países europeos a someter gran parte de los confines del planeta. Todavía, bien entrada la segunda mitad del siglo XX, época en que se rueda *Apocalypse Now*, el espíritu imperialista tomará tintes nuevos, sumido el mundo en una compleja Guerra Fría, aunque la base y el ideal opresivo del llevado a cabo un siglo antes sigue intacto a partir de mecanismos políticos, económicos e ideológicos cada vez más complejos.

Sin ir más lejos, el caso de Vietnam es paradigmático de la complejidad de las relaciones coloniales y la lucha antiimperialista de la segunda mitad del siglo XX. Un país que ha sufrido en su seno la opresión económica de un gobierno colonial, el francés, y que una vez expulsado violentamente (a partir de la revuelta comunista ideada por Ho Chi Minh) se sumerge, inmediatamente, en una devastadora guerra de casi diez años frente al imperio más potente económica y militarmente del mundo, el estadounidense<sup>196</sup>. Una guerra que participa, en definitiva, de parecidos ideales a los del colonialismo mercantilista llevados a cabo por los países europeos en África durante el siglo XIX: llevar la civilización, la democracia y la libertad a millones de personas en todo el mundo. Todo ello a través de la cultura de la guerra y la imposición de duras normas y sanciones, a cambio de grandes acuerdos y alianzas o, incluso, del sometimiento de sus recursos económicos.

Teniendo presente estas bases preliminares podemos encontrar similitudes más que explícitas a una posible lectura poscolonial tanto de *El corazón de las tinieblas* como de *Apocalypse Now*. Ambas son obras artísticas que nacen en el seno de una cultura imperial –siendo en los dos casos esclavos y cómplices a la vez del sistema– pero que, hasta cierto punto, insertan críticas dirigidas hacia ella (Conrad frente a la política colonial de Leopoldo II de Bélgica y Coppola en torno a la política imperialista estadounidense). Críticos como Wilson Harris han destacado que *El corazón de las tinieblas* dentro de la crítica del colonialismo estaría dentro de lo que se denominaría como «novela de frontera», en el sentido de que se sitúa a las puertas de una posible crítica cultural pero sin llegar a traspasarla. Fernando Galván y José Santiago Fernández, precisamente, insisten en esta idea:

“*El corazón de las tinieblas* reproduce las premisas propias del imperialismo y coincide en gran medida con los presupuestos de una ideología racista. En el momento en que Conrad escribe *El corazón de las tinieblas* la epistemología imperialista invade todos los modos de pensamiento, afectando incluso a aquellos que pretenden derribarla. Por ello, el lugar que Conrad ocupa con respecto a la ideología colonial es equívoco. Por un lado, asume como «naturales» las premisas sobre la superioridad del hombre blanco. Por otro, se siente incómodo con el sistema colonialista, debido entre otras razones a que su familia sufrió los efectos del imperialismo ruso.”<sup>197</sup>

Otros teóricos han sido mucho más críticos con la novela de Conrad, considerándola, en última instancia, como una obra nacida y asentada en la visión

---

<sup>196</sup> Es interesante e ilustrativa respecto a este tema la obra de Frances FitzGerald, *El lago en llamas. Imperialismo y revolución en Vietnam*. Muchnik. Barcelona, 1975.

<sup>197</sup> Galván, F. y Fernández, J. S. O. C. Pág. 91-92.

racista del continente africano que la literatura ayudó a fomentar durante la época colonialista. Entre ellos se encuentra Edward Said, uno de los máximos exponentes de la crítica cultural y padre de los nuevos Estudios Orientales, que en algunos de sus escritos desarrolló esta idea. Según Francesca Neri, analizando la teoría del teórico palestino, “es posible buscar el modo en que las obras literarias de un determinado período responden a este clima de gran expansión y conquista. Uno de los ejemplos más interesantes propuestos por Said es el de *Heart Of Darkness*, de Joseph Conrad, que muchos consideran una obra maestra de la crítica que Europa consiguió expresar hacia su propia obsesión expansionista. Si es cierto que el punto de vista de Conrad es crítico hacia el colonialismo belga, su crítica es tan interna a Occidente que no parece entrever ninguna salida para el mundo contemporáneo.”<sup>198</sup> Atendiendo a esta concepción de la obra por parte de Said queda claro que una novela como *El corazón de las tinieblas* no nace con el fin y propósito de establecer una crítica atroz del sistema y, ni mucho menos, dar pautas de actuación para acabar con tan injusta situación. Las razones las aclara de nuevo Francesca Neri basándose en la teoría de Said:

“El punto de vista de Conrad sobre el continente africano es decididamente exotizante: se trata de una África construida de madera ideológica: una novela de sobre estos temas no puede dejar de considerarse en el contexto de las luchas para la posesión de África. (...) Said llega a decir que no es posible pensar la novela europea entre los siglos XIX y XX independientemente del colonialismo. (...) En efecto, una de las tareas que la crítica poscolonial ha asignado al estudio literario ha sido precisamente la de desenmascarar las estructuras retóricas que han permitido que la novela apoyara la conquista y el dominio occidental sobre el mundo.”<sup>199</sup>

Según esta idea, a partir de novelas como la de Conrad, se creó una imagería excesivamente arquetípica del continente africano que, consecuentemente, caló muy hondo en los aburguesados lectores de la época.<sup>200</sup> Es de este modo, a través de personajes como Marlow, como empezó a concebirse al gigante continente caracterizado por las tinieblas, la irracionalidad y el más absoluto misterio. Para Fernando Galván y José Santiago Vázquez, “El discurso europeo sobre el continente africano y sus habitantes, basado en gran parte en fantasías análogas a Durero, afecta a la manera de pensar de Marlow y le impide aproximarse a África con una visión

---

<sup>198</sup> Neri, Francesca. “Multiculturalismo, Estudios poscoloniales y descolonización” en Gnisci, Armando (coord.). Pág. 417-418. Crítica. Barcelona, 2002.

<sup>199</sup> Neri, Francesca. O.C. Pág. 418.

<sup>200</sup> Sobre esta concepción es especialmente recurrente la obra de Chinua Achebe, *Una imagen de África: racismo en “El corazón de las tinieblas”, de Conrad*. Donde se intenta demostrar como Conrad contribuyó con su novela a fomentar una visión racista del continente africano.

ecuánime e imparcial.”<sup>201</sup> Una visión que deriva, en última instancia, de la concepción romántica del aventurero que está presente en gran parte de la obra de Conrad y que en posteriores capítulos analizaremos más detenidamente. En el propio esquema del viaje del héroe que, como hemos comprobado, es aplicable perfectamente a *El corazón de las tinieblas* se refuerza la visión que algunos críticos dan a la novela de Conrad. El héroe parte de un mundo ordinario familiar, socializado y civilizado que representa Europa para adentrarse en un mundo extraordinario, hostil, salvaje e incivilizado en el seno del continente africano donde deberá superar peligrosas pruebas. Esta visión incide, más si cabe, en la dualidad entre luz-oscuridad, razón-instintos, progreso-primitivo. Es la visión distorsionada de “el otro mundo” como antítesis de Europa que Chinua Achebe denuncia en *Una imagen de África: racismo en El corazón de las tinieblas*.

Como respuesta a la visión crítica que algunos teóricos han llevado a cabo de *El corazón de las tinieblas*, encontramos otra corriente crítica que entiende que en la novela de Conrad, por su denuncia encubierta del imperialismo europeo, podemos ver un germen, que empezaba a gestarse, de lo que más tarde serían los estudios culturales y poscoloniales. Por este motivo, la obra del escritor polaco ha sido siempre un punto de referencia, como denuncia o alabanza, de los estudios críticos desarrollado a partir de mediados del siglo XX. Autores como Frances B. Singh, según Fernando Galván y José Santiago Fernández, han analizado el grado de crítica al colonialismo alcanzado por *El corazón de las tinieblas*.

“Triple invectiva en contra del colonialismo: una crítica directa, que se manifiesta cuando Marlow se posiciona en contra de la colonización romana de las Islas Británicas; una crítica de los pretextos morales empleados por los europeos para justificar su invasión del continente africano; y una crítica indirecta, que se articula mediante el uso de metáforas como «la ciudad sepulcral» o la casa de la ciudad de los muertos.”<sup>202</sup>

Esta crítica, realizada desde la “cómoda” visión del propio colonialista-imperialista, es la que vuelve a repetirse en *Apocalypse Now*. Una película que nace en el seno de un antibelicismo creciente en las conciencias ciudadanas de los norteamericanos. Intelectuales liberales de la talla de Noam Chomsky alzarán su voz contra una política belicosa que, entienden, sólo provocaba inestabilidad social y muertes innecesarias. Éstas son las causas de las críticas que obtuvo la película antes de estrenarse, siendo, incluso, tachada de antipatriótica por los sectores más conservadores de la política norteamericana. Según el propio Coppola, la razón es que estaba todavía

---

<sup>201</sup> Galván, F. y Fernández, J. S. O. C. Pág. 81.

<sup>202</sup> Galván, F. y Fernández, J. S. O. C. Pág. 81.

muy reciente la humillación sufrida por Estados Unidos y es por esta razón por la que se le negó las ayudas que debía recibir del propio ejército (asesoramiento militar y utilización de material bélico) para la realización de la película. *Apocalypse Now*, al igual que *El corazón de las tinieblas*, parte de una visión irónica del proceso imperialista que sirve como crítica implícita a su razón de ser.

Pero esta crítica al imperialismo norteamericano y sus verdaderos propósitos en Vietnam no sólo está presente, al igual que sucede en la novela, de un modo implícito sino que se insertan alusiones concretas al respecto. Si en la novela de Conrad esto sucede en el discurso que da Marlow al inicio de la misma sobre la colonización del Imperio Romano en las islas británicas, en el guion original de la película, escrito por Milius, este discurso estaba presente en la secuencia de “la Plantación Francesa”, que una vez rodada quedó eliminada en el montaje final de 1979. Posteriormente, en la versión extendida que Coppola realizó en 2001, *Apocalypse Now Redux*, se añade definitivamente dicha secuencia que quedó suprimida en aquel momento por considerarse políticamente incorrecta y excesivamente provocadora. “La Plantación Francesa” es un pequeño reducto familiar francés dedicado al caucho que todavía queda milagrosamente en Indochina a pesar de haber sido expulsados sus compatriotas hace casi veinte años. La lancha de Willard llega a ella en torno a una densa niebla justo después de la muerte de Limpio, cuyo cuerpo descansará para siempre en dicha plantación.

Tras una fría acogida, armas en mano, son invitados a una suntuosa cena durante la cual se produce una acalorada discusión entre diferentes generaciones de franceses sentados en la mesa en torno al por qué de resistirse a la idea de regresar a Francia. Esta familia lleva instalada allí más de setenta años y, según ellos, nadie los moverá de allí hasta que mueran. Son un pequeño resquicio de antiguos colonizadores que se niegan a abandonar lo que con tanto esfuerzo han creado. Según ellos, antes de su llegada no había nada en esas tierras, son ellos los que han traído la prosperidad a la zona y los han abierto al competitivo comercio exterior. En definitiva, han llevado la civilización.

Sobre esta idea reflexiona el propio Conrad en un relato, que comparte mucha similitud con *El corazón de las tinieblas*, titulado *Una avanzada del progreso*. En él se relata la tragicómica existencia de dos trabajadores europeos (Carlier y Kayerts) de una compañía de explotación de marfil. Son los encargados de un puesto comercial perdido en plena selva y lejos de todo contacto de vida civilizada. En uno de los pasajes más irónicos del relato, Conrad trata de desenmascarar el falsario concepto de «civilización»

en el que los países coloniales se basaban para hacer legítima la explotación de esas tierras vírgenes, que no es otra que la visión que de él tienen los componentes de “la Plantación Francesa” en *Apocalypse Now*. En el siguiente pasaje de la novela se resume esta idea.

“También encontraron unos viejos números de un periódico de la metrópoli. Trataban de lo que se había dado en llamar «Nuestra expansión colonial» en un lenguaje altisonante. Hablaba abundantemente de los derechos y deberes de la civilización, de lo sagrado de la obra civilizadora, y ensalzaba los méritos de los hombres que iban por el mundo llevando la luz, la fe y el comercio hasta los más oscuros rincones de la tierra. Carlier y Kayerts lo leyeron, reflexionaron y comenzaron a pensar mejor de sí mismos. Carlier dijo una tarde moviendo una mano:

- Dentro de cien años tal vez haya aquí una ciudad. Muelles, almacenes y barracas, y... y... quizá salones de billar. La civilización, muchacho, la virtud y todo eso. ¡Y luego la gente se enterará que los dos buenos tipos, Kayerts y Carlie, fueron los primeros hombres civilizados que vivieron en ese lugar.”<sup>203</sup>

Pero estos ilusos personajes, víctimas de esta falsa imaginación puesta al servicio del poder y los intereses comerciales, terminan sucumbiendo a la locura y mueren olvidados sin comprender en qué consiste la verdadera barbarie civilizadora.

En torno a esta idea, a través de *El corazón de las tinieblas* se establece una crítica irónica y cruenta a las innumerables muertes cometidas en el África colonial en nombre de la «Civilización». Sobre este asunto es especialmente ilustrativo el original trabajo del sueco Sven Lindqvist, “*Exterminad a todos los salvajes*”. Escrito en forma de diario de viaje, Lindqvist examina la historia del concepto de exterminio a partir de la frase proclamada por Kurtz extraída de *El corazón de las tinieblas* que da título al libro y que sintetiza la esencia de la política europea en la expansión del colonialismo en el siglo XIX. Lindqvist ve en la novela de Conrad la sustancia del racismo y la violencia aniquiladora, hábitos de pensamientos que creó la expansión colonialista, sostenida por una abierta defensa del exterminio, que se convirtieron en la base a las que se aferró Hitler para asesinar más tarde a millones de judíos en toda Europa. Esa ideología es la que “contribuyó a hacer a Kurtz” como intuye el propio Marlow.

“Toda Europa contribuyó a hacer a Kurtz; y más tarde me enteré de que la Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes le había confiado, muy acertadamente, la redacción de un informe que les sirviera de guía para el futuro. (...) Comenzaba con el argumento de que nosotros, los blancos, desde el nivel de desarrollo que hemos alcanzado, «tenemos, necesariamente, que parecerles (a los salvajes) seres sobrenaturales; nos acercamos a ellos con el mismo poder que una deidad», y así sucesivamente. «Por el simple ejercicio de nuestra voluntad podemos tener un poder benefactor

---

<sup>203</sup> Conrad, Joseph, *Una avanzada del progreso*. Alianza Cien. Madrid, 1993. Pág. 21.

prácticamente ilimitado”, etc. (...) era muy simple, y al final de aquella conmovedora apelación a toda clase de sentimientos altruistas le deslumbraba a uno, luminoso y aterrador, como un relámpago en un cielo sereno: ¡Exterminad a todos los salvajes!»<sup>204</sup>

Son estas ideas las que revuelan todavía en la Plantación Francesa. ¿Por qué deben marcharse de allí cuando todo lo que merece la pena en esas tierras lo han creado ellos? “Usted me pregunta por qué queremos seguir aquí. Queremos seguir porque es nuestro, nos pertenece. Mantiene la familia unida, luchamos por eso”, dice convencido Christian Marquand, el más activista defensor de la permanencia de toda la familia en Indochina. Lo que queda claro con estas palabras, para concluir, es que esta familia, según su representante, tiene una razón de mucho peso para mantenerse y por eso lucharán hasta la muerte contra su expulsión de esas tierras. Pero, ¿por qué lucha Estados Unidos? A esta pregunta responde el propio Marquand dirigiéndose a Willard, “Ustedes, en cambio, luchan por la nada más grande de la historia”.

Esta misma pregunta es la que se hace Jake Grafton, personaje protagonista de *El vuelo del Intruders*, un piloto del ejército norteamericano durante la misma contienda bélica que, desesperado, comprueba como sus compañeros mueren en misiones absurdas donde no existen objetivos militares concretos. Durante gran parte de la última película como director de John Milius se ahonda, aunque de manera más superficial que en *Apocalypse Now*, sobre el sentido de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam.

Aunque no vamos a desarrollarlo, ya que nos saldríamos del tema que nos ocupa, sí que es interesante señalar que la reflexión colonial ha sido un denominador común en gran parte de la filmografía de Milius, tanto como director como guionista. Además de las películas señaladas, sobre el colonialismo se trata de manera transversal en películas como *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (sobre los colonos en la conquista del Oeste norteamericano), *El viento y el león* (sobre la colonización europea en el norte de África), *Adiós al rey* (sobre la expansión japonesa por el pacífico durante la Segunda Guerra Mundial) o *Geronimo, una leyenda* (sobre el sometimiento y la reclusión en reservas de los nativos en América del Norte).

Tal como señala Donato Ndong-Bidyogo en *Los herederos del señor Kurtz*, una de las mayores virtudes que tiene la novela de Conrad es su universalidad y perdurabilidad en el tiempo. De ella pueden sacarse múltiples lecturas adaptadas a muchas épocas diferentes. Esta flexibilidad es la razón que hizo posible que Milius se

---

<sup>204</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 207-208.



fijase en ella para adaptar la historia que relata a la Guerra de Vietnam. *El corazón de las tinieblas*, incide, según Simon Njami, en uno de los grandes mitos universales: la conquista de la tierra. Una idea presente tanto en la discusión de la Plantación Francesa como las películas de John Milius señaladas más arriba.

“La conquista de la tierra es un viejo mito universal, del que la historia nos ha enseñado a desconfiar. Desde el Imperio Romano hasta Hitler, pasando por la conquista del Oeste americano por parte de los colonos europeos, hemos tenido tiempo suficiente para evaluar sus consecuencias. Esta conquista no se ha hecho nunca sin violencia y sin creencias desinteresadas. El exterminio de los pueblos cuya tierra se codiciaba es un ejemplo flagrante de ello. Esta conquista tiene un nombre, en todas las latitudes: colonización. La idea directriz a la que Marlow hace aquí referencia es ciertamente la de una misión civilizadora según el modelo europeo. (...) Por desgracia, la arrogancia de los «civilizadores» estableció una separación inmediata entre dos humanidades, una de las cuales, la europea, no solo poseía la luz y el progreso, sino también la del verdadero dios, la de la verdad exclusiva. (...) Conrad nos describe esta certeza casi religiosa con una precisión digna de un reportero. El postulado colonial es ante todo un concepto altamente etnocéntrico en el que el otro no tiene cabida.”<sup>205</sup>

#### 5.1.4. El héroe sumido dentro de la dialéctica entre naturaleza y tecnología en el ámbito sintético de la guerra.

El héroe conradiano es un personaje que, normalmente, penetra en un medio natural hostil en el cual encontrará dificultosas pruebas que, a medida que vaya superándolas, transformará su percepción de la realidad y de sí mismo. La visión de la naturaleza que tiene el escritor polaco es una mezcla de tentación exótica (por los lugares donde se desarrollan sus novelas) y amenaza antropófaga (por la capacidad que tiene de engullir a aquel que ose penetrar en ella). Ya sea la selva, la nieve o el mar, en cualquier caso, como demostraremos en este capítulo, la naturaleza, a través de sus diversos rostros, representa la visión romántica de «la atracción del abismo».

Esta visión coincide plenamente con la concepción de la naturaleza que se desprende de *Apocalypse Now* y que deriva, principalmente, de la novela en la que se basa. La visión que se da de la selva como una realidad primigenia y misteriosa fue lo que encandiló a John Milius a la hora de escribir el guion de la película. Según el

---

<sup>205</sup> Njami, Simon. “El corazón de las luces” en Marzo, Jorge Luis y Roig, Marc (eds.) *Planeta Kurtz*. Mondadori. Barcelona, 2002. Pág. 141.

guionista, cuando leyó por primera vez *El corazón de las tinieblas* a los 17 años en las montañas de Colorado le impresionó sobremedida, extrayendo una de las ideas bases sobre lo que después se sustentó uno de los temas principales de la película: el regreso a lo primitivo a través del viaje a un medio natural hostil.

“Leer ese libro fue algo maravilloso: leer en pleno invierno, sobre la jungla, sobre África, el Congo, o lo que fuera. (...) Una de las cosas maravillosas del tema del libro era la jungla como fuerza en sí misma. Sin corrupción, porque tienes miedo de ella, te das cuenta de que es algo primitivo, es una fuerza a la cual debes entregarte. Tan simple como temer a la oscuridad. En la jungla haces lo mismo que de niño ante la oscuridad. Te sometes a la oscuridad. En la jungla te adentras en ella, tanto como puedes. Y cuando tienes miedo de ella y de sus espíritus, te pones la pintura de guerra. Y eres una criatura de la selva. Usas tótems, te vuelves un animal, empiezas a aullar como un lobo.”<sup>206</sup>

Los personajes de las películas de Milius sienten, al igual que les sucede a los de Conrad, esa atracción del abismo que los lleva a penetrar en una naturaleza peligrosa y salvaje, donde se terminan encontrando a sí mismo. Esta idea, además de en *Apocalypse Now*, se desarrolla de una manera muy clara en *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, guion que analizaremos ampliamente en el capítulo dedicado a los otros viajes heroicos dentro de la filmografía de Milius y Coppola.<sup>207</sup>

Centrándonos en la película que nos ocupa, en *Apocalypse Now*, el héroe, además de penetrar en la selva como fuerza originaria y primigenia (tesis), se verá sumido en una lucha dialéctica entre ésta y una tecnología militar destructiva y ciega (antítesis). En este sentido, la amenaza es doble y, por lo tanto, el viaje heroico mucho más peligroso. Esta dialéctica entre dos grandes fuerzas, una natural y otra artificial, se desarrolla y toma realidad dentro de un ámbito sintético como es la Guerra de Vietnam, contexto en el que acontece el filme. Una cruenta guerra que supuso una de las derrotas más dolorosas de la historia de Estados Unidos. John Milius a la hora de enfrentarse al guion de la película quiso representar la imagen de un conflicto bélico en el que la naturaleza y su poder juega un papel más determinante que los propios enemigos a los que se enfrentó el ejército norteamericano. La visión que se desprende de la selva es la de una “fuerza en sí misma” que observa como un intruso, muy destructivo, quería

---

<sup>206</sup> Milius, John. *Una entrevista con John Milius*. Incluida en la edición en Blu-ray de *Apocalypse Now Redux*.

<sup>207</sup> La naturaleza como medio hostil juega un papel decisivo en gran parte de las películas en las que Milius ha trabajado como director y guionista. En *Apocalypse Now*, *Adiós al rey* y *El vuelo del Intruders*, la selva. En *Las aventuras de Jeremiah Johnson* y *Amanecer rojo*, las grandes Montañas Rocosas. En *El viento y el león*, el desierto.

penetrar en su seno. Esta visión de la naturaleza vengativa con vida propia es la que se desprende de algunas descripciones del propio Marlow en *El corazón de las tinieblas*.

“Atracamos en algunos lugares más con nombres ridículos, donde la alegre danza de la muerte y el comercio continúa en una atmósfera telúrica, inmóvil como la de una catacumba caldeada, a lo largo de la informe costa orlada de peligroso oleaje, como si la misma naturaleza hubiera tratado de mantener alejado a los intrusos; entrando y saliendo de los ríos, corrientes de muerte en vida, cuyas orillas degeneraban en barro, cuyas aguas, espesas hasta convertirse en lodo, invadían los contorsionados manglares, que parecían retorcerse de dolor ante nosotros, en el extremo de una desesperación impotente.”<sup>208</sup>

“Había momentos en que tu pasado volvía a ti, como ocurre a veces, cuando no tienes ni un momento de más para ti mismo; pero se presentaba en la forma de un sueño intranquilo y ruidoso, recordado con asombro entre las sobrecogedoras realidades de ese extraño mundo de plantas, agua y silencio. Y esta quietud de vida no se parecía en lo más mínimo a la paz. Era la quietud de una fuerza implacable que medita melancólicamente sobre una intención inescrutable. Miraba con aspecto vengativo.”<sup>209</sup>

Este hecho es una de las sensaciones más visibles que se desprenden también de la película. Tanto Milius en el guion como, posteriormente, Coppola en la dirección intentaron captar esa dialéctica intensa, destructiva y violenta entre la naturaleza y tecnología, dentro de un elemento sintetizador global como es la guerra.

La tecnología de por sí y según el uso que el ser humano le dé, puede tener un poder destructivo ciego, tal y como muy bien pronosticó simbólicamente Alfred Kubin con su dibujo *La Guerra*. El ejemplo más claro e icónico es el de la bomba atómica. Una imagen en donde la guerra se convierte en mero horror destructivo que no mira a quien mata, sólo actúa, no diferencia entre soldados y objetivos militares o entre niños y edificios civiles. Esto es lo que Milius quiso reflejar en una de las secuencias más reconocibles de la película, conocida como “La cabalgata de las valquirias”, nombre de la ópera wagneriana. Aunque ya aludimos a ella en el análisis del viaje del héroe, a través de dicha secuencia presenciamos el ataque con helicópteros huey al amanecer sobre una aldea Vietcong plagada de mujeres y niños. Se observa el horror de la guerra ante la sangre gratuita que se derrama gracias a los misiles y balas lanzadas desde los helicópteros del 9º de Caballería estadounidense. La tecnología aquí no se anda con contemplaciones. Como una apisonadora, aplasta y destruye el poblado ante la mínima resistencia enemiga. Es curioso ver también como un aparato tan normal y cotidiano en nuestras vidas sirva para poner nerviosos a los vietnamitas, este es el

---

<sup>208</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 146.

<sup>209</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 181.

caso del cassette que enchufado a un megáfono reproduce *La valkiria* de Wagner con el fin de desorientar al enemigo<sup>210</sup>.



La escena vagamente descrita, y de la que en posteriores capítulos nos ocuparemos de nuevo ampliamente desde perspectivas diferentes, es de las pocas donde aparecen soldados enemigos de carne y hueso, ya que en el resto de la película, éstos, aparecerán como meros fantasmas. Continuamente presentes (ya que se comprueba su carácter destructor) pero siempre escondidos y custodiados por una fortaleza impenetrable, la selva<sup>211</sup>. Los soldados norteamericanos morían en manos de un enemigo que parecía invisible. Eliminaban a sus víctimas con minas, estacas punji, francotiradores o ataques de mortero. Era un enemigo que se asociaba indisolublemente con el calor, la humedad, el aburrimiento y el terror a lo impredecible. La sensación es

---

<sup>210</sup> Este suceso puede recordar a la anécdota que se describe en *El corazón de las tinieblas*, en la cual el barco capitaneado por Marlow consigue atemorizar a un grupo de indígenas, no gracias a sus armas de fuego sino al simple hecho de tocar la sirena del vapor. Como dice el propio Marlow: “Un buen pitido puede serle de más utilidad que todos los rifles juntos. Son gente simple.” (Conrad, J. O. C. Pág. 212.)

<sup>211</sup> Michael Herr describe del siguiente modo la impotencia que sentía el ejército norteamericano ante la imposibilidad de dejarse ver los soldados del Vietcong: “Había también una división no identificada justo al otro lado de la frontera camboyana, donde habían instalado la artillería pesada tan profundamente en la ladera de las montañas que ni siquiera nuestros B-52 podían hacerles daño. Todo aquel terreno, toda aquella protección, cadena tras cadena, rampas y gargantas asesinas, todo cubierto de un triple dosel de follaje y de espesa niebla monzónica. Y había divisiones completas allí metidas.” (Herr, M. O. C. Pág. 103-104).

como la de matar moscas a cañonazos, un absurdo que utiliza Coppola y que puede haberse basado en otra anécdota relatada en la obra de Conrad.

“Recuerdo que una vez nos encontramos con un barco de guerra anclado frente a la costa. No había ni un cobertizo allí, y estaban enzarzados en una de sus guerras por aquel lugar. El estandarte colgaba lánguidamente como un trapo; las bocas de los largos cañones de seis pulgadas asomaban por todo el bajo casco del barco (...) Allí estaba, en la vacía inmensidad de tierra, cielo y agua: incomprensible disparando contra un continente. ¡Pum! Disparaba uno de los cañones de seis pulgadas; una pequeña llama asomaba y se desvanecía, una pequeña nube blanca desaparecía, un diminuto proyectil producía un débil chirrido y no ocurría nada. No podía ocurrir nada. Había algo de insensato en toda la maniobra; una sensación de lúgubre bufonada en el espectáculo, que no se disipó porque alguien a bordo me asegurara seriamente que había un campamento de indígenas (¡los llamaba enemigos!) oculto en alguna parte”<sup>212</sup>.

Este fragmento extraído de la novela de Conrad nos recuerda a dos secuencias claves de la película: la muerte de Limpio y Jefe, dos de los viajeros de ese fatídico barco que va río arriba hasta el infierno. En ambas se describe sendos ataques de un enemigo agazapado en la espesura de la selva. Como respuesta, los tripulantes de la embarcación, disparan con sus ametralladoras a una selva inhóspita en ausencia de todo rastro humano pero de donde aparecen, casi de la nada, ráfagas de balas o incluso flechas y lanzas en contestación al fuego de Willard y sus hombres. Es significativa la muerte de Jefe, que se corresponde al timonel loco del vapor en *El corazón de las tinieblas*, ambos mueren por una lanza indígena. En el caso del personaje fílmico, al caer, emiten una frase llena de patetismo e incredulidad: “¡Una lanza!” No se explica, segundos antes de morir, como un arma tan primitiva y rudimentaria, en comparación a las armas precisas y minuciosas que manejan ellos, han podido dar con tanta precisión en el blanco. Esta secuencia es sin duda una de las más explícitas a la hora de atestiguar el triunfo de la naturaleza dentro de una guerra poco convencional. Una visión del conflicto que tiene mucho que ver con las situaciones que el héroe vive durante el viaje que se describe en *El corazón de las tinieblas*. En un pasaje de la novela, Marlow es consciente de lo ineficaz de las armas de fuego en un medio como el selvático: “Los peregrinos habían hecho fuego con sus Winchesters y sencillamente estaban arrojando plomo a chorros sobre aquel matorral”<sup>213</sup>. Lo mismo sucede con las dos secuencias señaladas.

---

<sup>212</sup> Conrad, J. O.C. Pág. 145-146.

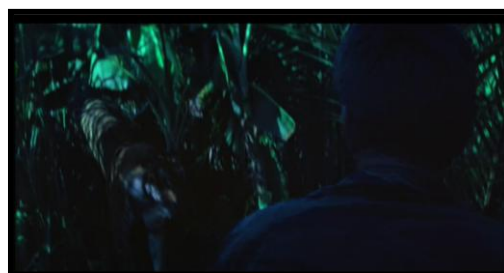
<sup>213</sup> Conrad, J. O.C. Pág. 87.



La selva vietnamita representa a la perfección ese mundo especial en el que penetra el héroe como viaje iniciático. Se caracteriza por lo impredecible, pudiendo albergar en su seno peligros insospechados. Precisamente esto es lo que le ocurre a Willard y Chef cuando no cumplen la primera de las reglas sagradas que establecieron antes de emprender este *vía crucis*, “nunca salgas del barco... a menos que estés de acuerdo”. Una noche, encallados en la orilla, salen en busca de mangos y en lugar de eso lo que encuentran es un tigre que casi los destroza antes de que huyeran a la carrera. Hecho que confirma inmediatamente la necesidad de cumplir tal *mantra* y es que nunca sabes lo que puedes encontrarte en la oscura y primitiva selva. Como observamos en la descripción del viaje del héroe en *Apocalypse Now* la selva se correspondía simbólicamente con «el vientre de la ballena», referencia que metafóricamente Joseph Campbell utilizaba para referirse al lugar donde el héroe realizaba las pruebas más peligrosas y durante las cuales renacerá en su condición heroica. Es importante destacar que, según el mitólogo norteamericano, dicho lugar está siempre custodiado por un guardián del umbral que tiene como función principal advertir de los peligros que el héroe se encontrará una vez que penetre en lo más profundo de la caverna. Dichas figuras suelen coincidir con colosales bestias que deben sortear. En el caso de la película, claramente, está representado en el tigre.

“Este motivo popular subraya la lección de que el paso del umbral es una forma de autoaniquilación. Su parecido a la aventura de las Simplegades es obvio, pero aquí, en vez de ir hacia afuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer. Su desaparición corresponde al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué es, o sea polvo y cenizas a menos que alcance la inmortalidad. El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y abajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa. Por eso las proximidades y entradas de los templos están flanqueadas y defendidas por gárgolas colosales: dragones, leones, exterminadores de demonios con espadas desenvainadas, genios resentidos, toros alados. Éstos son los guardianes del umbral que apartan a los que son incapaces de afrontar los grandes silencios del

interior. Son personificaciones preliminares del peligroso aspecto de la presencia y corresponden a ogros mitológicos que ciñen el mundo convencional, o a las dos hileras de dientes de la ballena. Ilustran el hecho de que el devoto en el momento de su entrada al templo sufre una metamorfosis. Su carácter secular queda fuera, lo abandona como las serpientes abandonan su piel. Una vez adentro, puede decirse que muere para el tiempo y regresa al Vientre del Mundo, al Ombligo del Mundo, al Paraíso Terrenal. El mero hecho de que alguien pueda burlar físicamente a los guardianes del templo, no invalida su significado, porque si el intruso es incapaz de llegar al santuario, en realidad ha permanecido afuera. Aquel que es incapaz de entender un dios, lo ve como demonio, y es así como se le impide que se acerque. Alegóricamente, pues, la entrada al templo y la zambullida del héroe en la boca de la ballena son aventuras idénticas; ambas denotan, en lenguaje pictórico, el acto que es el centro de la vida, el acto que es la renovación de la vida.”<sup>214</sup>



En el caso de *Apocalypse Now*, el héroe está obligado a penetrar en el vientre de la ballena porque en lo más profundo de sus entrañas, el ombligo del mundo, se encuentra Kurtz, es decir, la razón de ser de su viaje iniciático. Ahora bien, durante la Guerra de Vietnam, ante el peligro que suponía para los soldados norteamericanos adentrarse en el selvático territorio enemigo idearon una de las armas más mortíferas de la historia armamentística, con una capacidad devastadora ciega: el napalm<sup>215</sup>. Es

<sup>214</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 89-90.

<sup>215</sup> Gelificante que se añade a sustancias inflamables, como la gasolina, y se emplea en la fabricación de bombas incendiarias. La mezcla se inflama en el momento del impacto y arde con temperaturas superiores a los 2000° C. Ni debajo del agua una persona puede salvarse de su devastador poder. En la extensa obra de José Miguel Romaña Arteaga, *Tempestad sobre Vietnam*, donde se hace un minucioso

inimaginable el daño humano y ecológico que estas bombas pudieron provocar durante la contienda. Esta arma se convirtió en la alternativa más efectiva a los absurdos tiroteos ciegos que comentamos anteriormente tan presentes en la película. Bombardeos que tienen mucha importancia simbólica en la misma. Sobre todo en aquellas secuencias protagonizadas por Bill Kilgore, uno de los personajes claves en la primera parte del viaje del héroe. En uno de los discursos más recordados de la película, el coronel, enfadado porque los proyectiles de morteros lanzados por el Vietcong desde una arboleda contigua no dejan hacer surf a sus hombres en pleno ataque al poblado vietnamita, ordena un bombardeo aéreo sobre dicha posición. Al instante, varios aviones de combate lanzan cargas inflamables de napalm en dicho objetivo. Una llamarada inmensa invade el plano. Dirigiéndose a Lance que lo escucha perplejo, le dice: “¿Hueles eso? ¿Lo hueles muchacho? ¡Napalm hijo! Nada en el mundo huele así. ¡Qué delicia oler napalm por la mañana! Una vez durante doce horas bombardeamos una colina y cuando todo acabó subí. No encontramos ni un cadáver de esos chinos de mierda. ¡Qué pestazo a gasolina quemada! Aquella colina olía a victoria.” La descripción de Kilgore de aquella colina devastada nos recuerda a una similar que Michael Herr nos cuenta en *Despachos de guerra*: “Conocí a un oficial de información del cuartel general de la División 25 de Cu Chi, que me enseñó en su mapa, y luego desde su helicóptero, lo que habían hecho con los bosques Ho Bo, los desaparecidos bosques Ho Bo, arrasados con arados romanos gigantes y productos químicos y fuego prolongado y constante, destrozando indiscriminadamente cientos de acres de tierra cultivada y de selva virgen «privando así al enemigo de valiosos recursos y de protección».”<sup>216</sup>

---

análisis de los ataques aéreos durante el conflicto, encontramos un interesante capítulo que bajo el título de “Tecnología para la muerte” describe cuáles eran las armas más mortíferas diseñadas por el ejército de Estados Unidos con el fin de hacer frente a la impenetrabilidad de la selva. Romaña Arteaga afirma que “a lo largo de los años sesenta y setenta, Estados Unidos de América convirtió los dos Vietnam, Laos y Camboya en un gigantesco laboratorio natural donde eran experimentados en masa los más sofisticados «juguetes bélicos» del Departamento de Defensa. La guerra química y biológica alcanzó proporciones realmente alarmantes debajo del paralelo 17, dejando aniquiladas para lustros inmensas zonas de selva e incontables cultivos. Dentro de la escalada aeronaval desencadenada contra la RDVN destacó un arma que ha conquistado fama en los últimos decenios: el napalm. Digamos, en síntesis, que se trata de una sustancia química que arde sin cesar y es difícil de apagar, tanto en agua como en tierra. Sus víctimas se consumen entre horribles quemaduras y en medio del pavor de sus observadores.” (Romaña Arteaga, J. M. *Tempestad sobre Vietnam*. Inédita Editores. Barcelona, 2005. Pág. 77).

<sup>216</sup> Herr, M. O. C. Pág. 8.



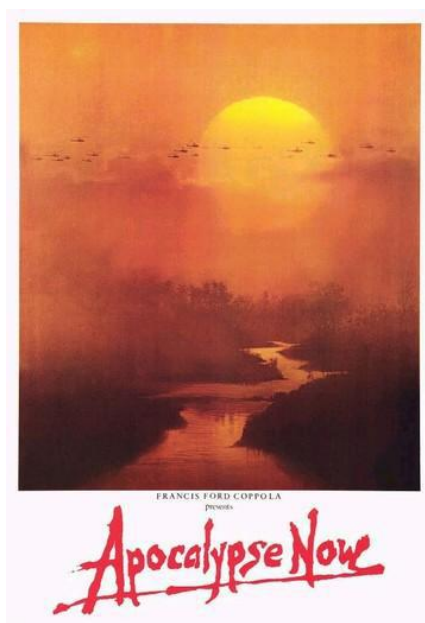


Pero la sensación que sentía Kilgore o el oficial de información que describe Herr no era más que un espejismo pasajero, ya que incluso dicho armamento se mostró ineficaz frente a su invisible enemigo resguardado en la selva. A pesar de todo, es en este tipo de bombardeos donde mejor puede verse esa tensión dialéctica entre naturaleza y tecnología, tal como se refleja ya desde el comienzo de la película y que en más de una ocasión describiremos durante esta investigación. El conflicto estalla ya en el plano inicial, cuando los helicópteros de combate rodean la pantalla y un horno de napalm prenden fuego a la selva verde, primitiva y apacible. El Apocalipsis ha comenzado, como en un cuadro del Bosco y sonando el tema de The Doors, *The End*, pero la naturaleza va a exigir venganza durante toda la película, tal como hemos relatado en algunas de las escenas descritas. El culmen y la nota meramente simbólica, pero ineludible, lo constituye dos breves planos, en los cuales la embarcación capitaneada por Willard, en diferentes momentos de su travesía, pasa ante los restos destrozados de un B-52 y un helicóptero huey abatidos, un montón de chatarra, en ambos casos, devorados por la maleza, unos cazabombarderos, en el caso de los B-52, que son los que lanzan las bombas de napalm, en definitiva. Es el triunfo lento de la naturaleza sobre la tecnología. Este plano, que, creemos, puede estar inspirado en una secuencia de la película *La infancia de Iván* (*Ivánovo detstvo*, 1962), remite, en última instancia, a un pasaje de *El corazón de las tinieblas*, en el cual Marlow describe un vagón de ferrocarril devorado por la maleza, símbolo de la tecnología y el fracaso de las pretensiones coloniales en el continente.

“Me topé con un caldero caído entre la hierba; luego encontré un sendero que subía colina arriba y se desviaba para evitar las rocas y también un pequeño vagón de ferrocarril que yacía boca abajo con las ruedas al aire. Le faltaba una. El objeto parecía tan muerto como los restos de algún animal. Encontré más piezas de maquinaria deteriorada, un montón de rieles oxidados. A la izquierda un grupo de árboles formaban un lugar sombreado, donde parecían agitarse débilmente cosas oscuras.”<sup>217</sup>

<sup>217</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 148-149.

Esta imagen tiene mucho del espíritu romántico que se refleja especialmente en las obras pictóricas de artistas como Caspar Friedrich o William Turner. Como veremos a continuación con un par de ejemplos, la visión que ofrece la película en comparación a algunos lienzos románticos es la de estar contemplando la derrota del ser humano y su tecnología ante la inmensa superioridad destructiva de la selva.



Esta idea se ejemplifica inmejorablemente si analizamos uno de los carteles promocionales del filme, muy representativo de este espíritu romántico que recorre toda la película y que en capítulos posteriores completaremos. En él puede verse el serpenteante río, refugiado por la maleza amenazante e inhóspita de la selva, y todo ello custodiado bajo un sol del amanecer que da a la fotografía una luz indeterminada, rojiza, en definitiva, infernal. Toda esta grandiosidad del contraste de luces y sombras, de una Naturaleza dormida pero a punto de despertar, contrasta enormemente con los minúsculos

helicópteros que como pájaros indefensos revolotean delante del inmenso y omnipotente sol custodiado por grandiosas nubes.

Este diseño del artista gráfico Robert Speak, que se inspira claramente en algunos planos de la película donde se nota la mano de Vittorio Storaro, que fue galardonado con el Oscar por su labor y, según Coppola, de Steve Burum (el fotógrafo de la 2ª unidad), es el reflejo de lo que se convirtió toda la película: un gran cuadro romántico, que raya lo tenebroso, y que pretende representar lo indefenso que el hombre debe sentirse ante la grandiosidad de una naturaleza todopoderosa. Una idea claramente influenciada por la fuente literaria en la que se inspira y de la que venimos dando cuenta, *El corazón de las tinieblas*.

Así describe Joseph Conrad en su novela la imposibilidad del hombre para enfrentarse a la primitiva selva: “La gran muralla de vegetación, una exuberante y enmarañada masa de troncos, festones, inmóviles a la luz de la Luna, era como una desenfrenada invasión de vida muda, una ola arrolladora de plantas, amontonadas, crestadas, a punto de venirse abajo sobre el río y arrancarnos a todos nosotros, ínfimos seres, de nuestra ínfima existencia. Y no se movía”<sup>218</sup>. Esta descripción de Marlow nos recuerda al cuadro de Caspar Frirdrich *El coracero en el bosque*. Recuperando la descripción que hace del mismo Javier Arnaldo: “En este cuadro de pequeñas dimensiones un Friedrich osado cubre prácticamente toda la superficie del lienzo con la masa de esos enormes abetos, por encima de los cuales apenas se vislumbra un fragmento de cielo. Al pie de esa grandiosa pared de abetos vemos a un coracero sin caballo, perdido, que se adentra en la oscuridad del bosque (...) El tema radica, por el contrario, en el enfrentamiento del soldado a la soledad y a la derrota en medio de una Naturaleza severa, como pudo ocurrir con tantos soldados en el repliegue de las tropas francesas en Rusia y en situaciones semejantes”<sup>219</sup>. Iconográficamente la imagen es idéntica a un plano de la película perteneciente a la secuencia más arriba comentada, en la cual Willard y Chef se insertan en la vegetación en busca de mangos. En dicha imagen, al igual que el lienzo de Caspar Friedrich, la arboleda lo inunda todo y, en comparación, los dos soldados aparecen como pequeñas y minúsculas figuras a punto de ser devoradas por las verdes fauces de la selva. Una visión que recuerda a la descripción

---

<sup>218</sup> Conrad, J. O.C. Pág. 61-62.

<sup>219</sup> Arnaldo, J. *Caspar David Friedrich*. Historia 16. Madrid, 1993. Pág. 141-142.

que el propio Marlow hace en *El corazón de las tinieblas*, en la cual compara su insignificancia y pequeñez en comparación con la desproporción de los grandes árboles.

“Árboles, árboles, millones de árboles, masivos, inmensos, que trepaban hacia lo alto; y a sus pies, apretujando la orilla contra la corriente, se arrastraba el pequeño vapor tiznado, como lo hace un perezoso escarabajo por el suelo de un grandioso pórtico. Le hacía sentir a uno muy pequeño, muy perdido.”<sup>220</sup>



Esta visión del soldado devorado por una naturaleza inhóspita y a veces vengativa no solamente aparece en la novela de Conrad inspiradora de *Apocalypse now*, sino que en otros relatos suyos se plasma este tema como *leitmotiv*. Brevemente podemos mencionar dos novelas que tienen precisamente como contexto, al igual que el cuadro del pintor alemán, la retirada del ejército napoleónico de Rusia en 1912, ejemplo paradigmático de la dialéctica entre naturaleza y tecnología en el ámbito sintético de la guerra. Si en *Apocalypse Now* el infierno de la guerra se tiñe de verde, durante la campaña rusa, que significó el principio del fin de las pretensiones imperialistas napoleónicas, fue el blanco de la nieve lo que envolvía todo. En *El alma del guerrero*

---

<sup>220</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 183.

(1925), Joseph Conrad, a través de los ojos del narrador, un soldado de la caballería rusa, nos lo describe del siguiente modo: “Entonces empezó la larga desbandada del Gran Ejército. Yo lo he visto avanzar en tropel, como una fatal estampida de demacrados y espectrales pecadores, a lo largo del más profundo y helado de los círculos del infierno de Dante, que iba abriéndose incesantemente ante sus desesperadas miradas.”<sup>221</sup> Ante estas condiciones climáticas la fortaleza de la tecnología militar se vuelve insignificante y el único objetivo que les queda no es la victoria sino la lucha desesperada por la supervivencia. “Convendría quizá que os dijera que eran los últimos cañones que les quedaba, y que esa fue la última vez que los colocaron en posición. Aquella batería no salió nunca de allí. A la mañana siguiente encontraron los cañones abandonados. Pero esa tarde mantenían un fuego infernal contra nuestras columnas de ataque; el furioso viento se llevaba el humo e incluso el ruido, pero podíamos ver el constante llamear de las lenguas de fuego a lo largo del frente francés. Luego, una veloz ráfaga de nieve lo ocultaba todo excepto los destellos de color rojo oscuro en medio del blanco remolino.”<sup>222</sup> Si en *El alma del guerrero* el trágico desenlace de los franceses en Rusia se ve desde el punto de vista del enemigo, en *El duelo* (1908), Conrad se inserta dentro de las tropas napoleónicas a través de las peripecias de sus dos protagonistas Feraud y D’Hubert. Dos puntos de vistas que se complementan y que ofrecen una desgarrada visión de lo que supuso este episodio histórico<sup>223</sup>.

“Era como una marcha *macabre* de cadáveres que se esforzaban por llegar a una tumba lejana. Sólo una alarma de cosacos podía restituir a sus ojos una apariencia de marcial tesón. El batallón daba media vuelta y se desplegababa, o formaba un cuadrado bajo la inacabable lluvia de copos de nieve. Una nube de jinetes con las cabezas cubiertas por gorros de piel blandía grandes lanzas y gritaba «¡Hurra! ¡Hurra!» en torno a su amenazadora inmovilidad desde la cual, con sordas detonaciones, centenares de oscuras llamas rojas atravesaban el aire denso de la nevada. Los jinetes desaparecía en muy pocos instantes, como arrebatados por la tempestad, gritando, y el batallón sagrado, inmóvil y solitario en medio de la ventisca, no oía nada salvo el aullar del viento, cuyas ráfagas buscaban sus mismísimos corazones. A continuación, con uno o dos gritos de *vive l’Empereur!* Reanudaba su marcha, dejando tras de sí algunos cuerpos sin vida acurrucados, diminutas motas negras sobre la blanca inmensidad de la nieve”<sup>224</sup>

---

<sup>221</sup> Conrad, Joseph. *El alma del guerrero y otros cuentos de oídas*. Alianza. Madrid, 2008. Pág. 8.

<sup>222</sup> Conrad, Joseph. O.C. Pág. 9.

<sup>223</sup> Dentro de la historia del cine bélico, contexto en el que nos movemos, encontramos un recurso similar al que vemos en estas dos novelas de Joseph Conrad. Hablamos de las películas dirigidas por Clint Eastwood, *Banderas de nuestros padres* (2006) y *Cartas desde Iwo Jima* (2006). Juego perspectivista, en el que se ofrecen los puntos de vistas de norteamericanos y japoneses durante la Batalla de Iwo Jima durante la Segunda Guerra Mundial.

<sup>224</sup> Conrad, Joseph. *El duelo*. Destino. Barcelona, 1994. Pág. 80.

Más recientemente, si hay una película que haya intentado recrear, de nuevo, la dialéctica entre naturaleza y tecnología en el ámbito sintético de la guerra ésta ha sido *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998) de Terrence Malick.<sup>225</sup> Aunque mucho más poética y espiritual que *Apocalypse Now*, la película, que se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial en la Batalla de Guadalcanal, intenta ofrecernos una visión trascendental de la vida y la muerte a través de la reflexión de sus personajes, un grupo de hombres de la compañía de fusileros del ejército norteamericano que combate contra el ejército japonés por la conquista de una estratégica colina. A diferencia de *Apocalypse Now*, la naturaleza, más que asociada al infierno, se asocia al paraíso. Ya desde el inicio se observan imágenes de una naturaleza en calma y de una tribu indígena en su vida cotidiana que conviven con algunos soldados norteamericanos. En voz en *off*, se escuchan los pensamientos de uno de sus protagonistas Robert Witt: “¿Qué significa esta guerra en el corazón de la naturaleza? ¿Por qué la naturaleza compite consigo misma como la guerra hace con el mar? ¿Hay alguna fuerza vengadora en la naturaleza? ¿O no solo una sino dos?” Vemos como aparece, de nuevo, la idea de la naturaleza personificada que compite con el ser humano y su violencia destructora a través de la guerra, por la supremacía de la Tierra.



---

<sup>225</sup> En torno a la relación entre Francis Ford Coppola y Terrence Malick hay una anécdota curiosa que habla mucho de la intrahistoria de *Apocalypse Now* y su peculiar proceso de creación. A mitad de rodaje y cuando Coppola no paraba de darle vueltas al posible final de la película, pensó en el director de *La delgada línea roja* para que interpretase un pequeño papel en el que hiciera de uno de los personajes de la novela de Joseph Conrad, idea que al final no llegó a buen puerto: “En aquel momento, el filme empezaba a ser demasiado largo, porque empezaba a encantarme trabajar en él y en todas esas ideas extraordinarias que surgían de la investigación que estaba haciendo, supuestamente buscando el final del filme. Leía más información buscando pistas. Además estaba leyendo *El corazón de las tinieblas* y veía nuevas escenas que quería trasladar a un contexto moderno. Recuerdo que escribí una carta o llamé por teléfono a Terry Malick, que siempre he considerado un tipo brillante y muy divertido para que viniera a Filipinas a interpretar el rol de Conrad, un vendedor de remaches. Iba a hacer una escena con él.” (Coppola, F.F. *Comentarios a Apocalypse Now Redux*).

Pero en la película de Terrence Malick se vislumbra un claro componente panteísta que no está en *Apocalypse Now*. De ahí que, mientras se suceden las preciosas imágenes de la selva virgen y sus moradores, como un rezo resuenan, otra vez, las palabras de su protagonista: “¿Quién eres tú que adoptas tan diferentes formas? De tu muerte nadie escapa pero también eres la fuente de todo lo que ha de nacer. Eres Gloria y misericordia, paz, verdad. Aportas calma al espíritu, comprensión, valor y curas los corazones.”



En esta asociación entre Dios y Naturaleza (tan presente también en la pintura romántica) lo trascendente es luz y no tinieblas como en el caso de *Apocalypse Now*. De ahí que la cámara a través de contrapicados siempre busque la copa de los árboles desde abajo para que se vea como penetra la luz desde fuera (cielo) hacia dentro (selva). La idea de Malick (en una línea muy agustiniana) es que la oscuridad como maldad sólo está dentro del alma de los hombres pero nunca en Dios o su personificación en la naturaleza.<sup>226</sup> Después de una cruel batalla durante el desarrollo de la película nos lo advierte: “Esta terrible crueldad, ¿de dónde sale? ¿Cómo ha arraigado en el mundo? ¿De qué semilla, de qué raíz ha brotado? ¿Y de quién es obra? ¿Quién nos mata? Nos arrebató la vida y la luz. Se burla de nosotros mostrándonos lo que podríamos haber conocido. ¿Acaso nuestra destrucción beneficia a la tierra? ¿Ayuda a que crezca la hierba o luzca el sol? ¿También en ti hay esta oscuridad? ¿Has vivido esta negra noche?” Al final, su protagonista, el soldado Robert Witt, muere en una emboscada

---

<sup>226</sup> Aunque ésta no es la idea que de ella tienen todos sus protagonistas. El Teniente Coronel Gordon Tall advierte al Capitán James Staros, en una línea mucho más cercana a la que se desprende de *Apocalypse Now*, que la naturaleza también es cruel a parte de bella: “Mire esta selva. Esas lianas que se enredan entre los árboles y engullen absolutamente todo. La naturaleza es cruel, Staros.”

japonesa en plena armonía con la naturaleza. Muere en paz porque sabe que su alma ha quedado irremisiblemente unida a ella. Se vislumbra la idea de inmortalidad asociada a Dios, ese Dios que mora en su más bella estampa en la naturaleza, en la cual el cuerpo de Robert Witt quedará para siempre y donde su alma se unirá a la inmensidad de lo trascendente. Una visión muy diferente a la que se desprende de la muerte del personaje de Kurtz en la novela de Conrad al que entierran también junto al río en un “agujero enfangado” y que representa la podredumbre del ser humano en pleno corazón de las tinieblas.



## 5.2. El viaje como odisea. Una comparación con la *Odisea* homérica.

Una vez observadas las concomitancias, más que evidentes, entre *Apocalypse Now* y la obra de Conrad, debemos prestar atención con más detenimiento y desde otro punto de vista a uno de los elementos más importante que nos aparece como denominador común en la película y la novela: la noción de viaje. Como venimos observando, el viaje no se utiliza como una mera excusa argumentativa sino que lo debemos entender como la base desde la cual se construye temática y estructuralmente ambas obras. En este sentido tomará mucha importancia la figura del río, elemento omnipresente durante toda la película, por donde serpentea la lancha capitaneada por Willard y que conducirá a todos sus ocupantes a un viaje sin retorno hacia el corazón de las tinieblas, hacia Kurtz y, en definitiva, hasta el infierno.



Como ya argumentamos en apartados anteriores, la obra esencial para la creación de *Apocalypse Now* es *El corazón de las tinieblas*. La novela de Conrad es la base para la creación del filme. A pesar de todo, el guionista originario de la película, John Milius, siempre ha rehusado de esta idea. Según Ramón Moreno, Milius “siempre ha adjurado de la novela de Conrad, sustituyendo esta inspiración por la de la *Odisea*.”<sup>227</sup> Esta opinión nos parece del todo exagerada, teniendo en cuenta las posibles similitudes entre el relato de Homero y el guion de la película. Quizá lo único que compartan sea la idea de viaje, aunque, como tal, siempre sostendremos que *Apocalypse Now* es hija indiscutible de las novelas de aventuras surgidas a finales de siglo XIX (con Conrad como uno de los grandes precursores); y Willard, como personaje principal, es fiel representante del héroe romántico con características ya muy diferentes al héroe homérico.

Este afán del coguionista por asimilar el guion de la película con la *Odisea* obedece, principalmente, a la veneración que el cineasta siempre ha sentido sobre la épica homérica que la entiende como modelo de toda narración. Milius que concibe el cine, al igual que Coppola, como un moderno arte de contar historias se siente, en todo momento, deudor del modo en que en la antigüedad se transmitían dichas historias. En una entrevista en 1984 declara al respecto lo siguiente: “No soy un cineasta puro. No me preocupo por la yuxtaposición de imágenes, ni por el color o los elementos visuales. Todo eso me da igual. El concepto de lo que hago se basa en la idea tradicional de contar una historia. Esa intención homérica de poder contar una y otra vez la historia de la Guerra de Troya. De ir transmitiéndola hasta que alguien la escriba. Nadie sabe quién fue Homero.”<sup>228</sup>

A esto se une la gran dificultad que a Milius siempre le supuso enfrentarse al proyecto de adaptar *El corazón de las tinieblas*, lo que se convirtió en uno de los retos más complejos de toda su carrera. “Cuando me vi frente esa auténtica obra de arte de la literatura y pensé que tenía que convertirla en algo, no pude. No podía, simplemente no podía hacer una adaptación de *El corazón de las tinieblas*. Tenía que cambiar completamente *El corazón de las tinieblas* para aumentar su potencial y convertirlo en

---

<sup>227</sup> Moreno Cantero, R. O. C. Pág. 88.

<sup>228</sup> Declaraciones de John Milius extraídas del documental *Milius. Hombre, Mito, Leyenda* (Joey Figueroa y Zak Knutson, 2013).

algo que estuviera a la altura del libro. Y creo que lo conseguí. Aumentando tremendamente el riesgo.”<sup>229</sup>

Es un hecho que *Apocalypse Now* como obra de arte surgida en Occidente no puede rechazar el legado que la *Odisea* ha supuesto en la tradición literaria greco-latina. La *Odisea* como epopeya ha marcado un tipo de estructura narrativa muy importante a lo largo de la historia aunque, como argumentaremos más adelante, no se ajusta del todo al esquema del viaje del héroe del que es deudora la película. *Apocalypse Now* comparte con el viaje homérico el constituirse como una sucesión de aventuras, pero Willard, como héroe, muy poco se parece ya a Odiseo.

A pesar de todo, por la influencia que el guionista ha ejercido al respecto, en más de una ocasión se ha intentado analizar *Apocalypse now* en clave homérica, llegándose en muchos casos a una visión más que superficial de tal relación. Sin ir más lejos, el propio Milius establece las siguientes asociaciones entre los personajes de ambas historias: Willard-Odiseo; Kilgore-Cíclope; Chicas PlayBoy-Sirenas. Aunque más adelante abordaremos dichas relaciones, creemos que no dejan de ser emparejamientos un tanto forzados. Lo que mantiene, sin duda, del relato homérico es la sucesión de pruebas y aventuras que el héroe supera mediante esfuerzo sobrehumano, efectuando la mayor parte del viaje embarcado, surcando las aguas. Por lo demás, la mayor parte de los personajes que aparecen en el filme han sido extraídos de la novela de Conrad, como anteriormente establecimos. A pesar de todo vamos a intentar comparar las peripecias de Willard y Odiseo, sin olvidarnos de los diferentes personajes que en ambos viajes se encuentran.

### **1. Personajes:**

a) Willard-Odiseo. Odiseo constituye para la cultura griega el más importante de los héroes antiguos. Sus aventuras son las que aparecen relatadas en la *Odisea*, obra atribuida a Homero, datada, aproximadamente, en el s. VIII a.C. La *Odisea* (cuya compleja estructura aquí, evidentemente, no trataremos) está incluida, según José Luis Calvo “Dentro de uno de los temas más celebrados de la épica griega: los Nostoi o Regresos de los héroes aqueos desde Troya; de esta forma la *Odisea* es el Nostos de Odiseo”<sup>230</sup>. Ésta, como es bien sabido, no será nada sencilla. Múltiples serán las

---

<sup>229</sup> Declaraciones de John Milius extraídas del documental *Milius. Hombre, Mito, Leyenda* (Joey Figueroa y Zak Knutson, 2013).

<sup>230</sup> Calvo, J. L. “Introducción” de *Odisea*. Cátedra. Madrid, 1988. Pág. 9.

aventuras que al héroe le suceden durante varios años vagando de isla en isla hasta conseguir arribar en su ansiada Ítaca.

Lo mismo le ocurre a Willard. “Como las siete estaciones del Vía Crucis, cada episodio a lo largo del viaje imprime su huella en el peregrino Willard: el ataque al amanecer junto a Kilgore, el encontronazo con el tigre, el frenesí de las chicas Playboy, la masacre del sampán, el puente de Do Lung, la muerte de Limpio y el fallecimiento de Jefe”<sup>231</sup>. Son todas pruebas que debe superar para concluir su misión. No es más que la respuesta a sus plegarias. Necesitaba a toda costa una misión, salir de la prisión en que se había convertido la habitación del hotel, volver a su verdadero hogar: la jungla. A diferencia de Odiseo, cuyo máximo deseo es poder volver junto a su mujer, Willard se ha divorciado de ella. En la sucesión de planos iniciales del filme llega a quemar una foto de su esposa con un cigarrillo. Esto demuestra que el héroe ha roto todo contacto con la vida que llevaba antes de la guerra. No concibe regresar a Estados Unidos, ese ya no es su hogar. Aquí tenemos la primera diferencia radical con respecto al héroe griego.



Otra de las diferencias esenciales entre Willard y Odiseo es, sin duda, su condición moral. Mientras que al héroe griego “es considerado con frecuencia por los estoicos como el tipo del hombre juicioso y prudente”<sup>232</sup>, el (anti)héroe norteamericano puede ser caracterizado por un carácter cínico y calculador. Ambos fieros guerreros, pero mientras Odiseo se caracteriza por la lealtad a su ejército y por el buen cumplimiento de las normas de la guerra, Willard, aunque fiel a sus superiores, es un soldado adiestrado para actuar sin escrúpulos. Mientras que a Odiseo se le alaba por su pasado, la destreza con las armas y sus numerosas hazañas bélicas (quizá la más destacada como mandatario en el destacamento dentro del caballo de madera en Troya), Willard es, como muchos en el ejército norteamericano durante la contienda de Vietnam, un soldado con un turbio pasado al que intentan ocultarles sus asesinatos

<sup>231</sup> Cowie, Peter. O. C. Pág. 245.

<sup>232</sup> Grimal, P. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Labor. Barcelona, 1966. Pág. 221.

(recordemos cuando el coronel Lucas en Nha Trang le hace referencia a que cuando era agente especial durante la guerra asesinó a un recaudador de impuestos enemigos). Odiseo recuerda a sus víctimas con respeto y pesar, Willard con indiferencia.

Hay un pasaje clave para entender todos estos atributos con los que presentamos a Willard y que demuestra que el carácter de éste es totalmente incompatible con el del héroe griego. Es el de la masacre del sampán. Tras dar el alto a una embarcación de una familia de pescadores nativos sospechosa de transportar armas para el Vietcong, Clean ametralla a sus tripulantes después de que uno de ellos dé un movimiento en falso. Más tarde se descubre que lo que guardaban era un pequeño cachorro. Tras comprobar su error, intentan socorrer a una mujer que, desangrándose, está todavía con vida. Willard, sin miramientos, le da el disparo de gracia ante la mirada atónita de sus acompañantes. Y es que nada les puede entorpecer la misión que les ha traído allí. Éste, como decimos, es el mejor ejemplo para demostrar lo lejos que Willard se encuentra del carácter virtuoso de Odiseo.<sup>233</sup>



---

<sup>233</sup> Este carácter cínico del soldado norteamericano es compartido por otro de los personajes clave de la filmografía de Coppola: Patton. En el guion por el que obtuvo su primer Oscar de Hollywood, el realizador de *El Padrino*, se centra precisamente en las contradicciones morales, tal como sucede en *Apocalypse Now*, que en el ejército norteamericano se vislumbra durante cualquier contienda bélica. Relata el descenso a los infiernos personal de un oficial clave para la derrota del ejército nazi en el norte de África y el sur de Europa, que fue vilipendiado y degradado por los altos mandos por humillar en público a un soldado de baja por cobardía. En dicha película encontramos una secuencia que recuerda mucho a la de la masacre del sampán y que da muestra de lo mucho que tienen en común ambos personajes. En ella, Patton, durante su incursión en Sicilia, mata sin miramientos al caballo de un campesino que ha quedado herido en mitad de un puente y que impide a las tropas bajo su mando continuar. Una vez muerto ordena tirarlo al río y así el camino queda de nuevo despejado.

b) Kilgore-Polifemo. Éste es otro de los emparejamientos que Milius establece para intentar justificar que *Apocalypse Now* está inspirada en la *Odisea* y, no tanto, en *El corazón de las tinieblas*. Pocos aspectos guarda de semejanza el teniente coronel Bill Kilgore con el personaje mitológico de la *Odisea*. A pesar de todo, ambos, se caracterizan por ser dos de los personajes más recordados e identificables en ambas historias.



Polifemo, hijo de Poseidón y de la ninfa Toosa, pertenece a la especie de los Cíclopes. “La narración homérica lo presenta como un horrible gigante, el más salvaje de todos los Cíclopes. Es pastor, vive del producto de su rebaño de ovejas y mora en una caverna. Aunque conoce la utilidad del fuego, devora la carne cruda”<sup>234</sup>. Odiseo fue capturado por él junto a otros compañeros en su caverna. Una vez que hubo empezado a comerse a alguno de ellos, Odiseo tramó una estratagema para poder huir. Así le obsequió con vino por haberle prometido que se lo comería el último. Polifemo, ebrio, se quedó dormido. Esto fue aprovechado por los que aún quedaban vivos para clavarle una lanza en el único ojo que tiene. A la mañana siguiente el Cíclope ciego no pudo impedir que Odiseo y sus hombres escapasen, atados al rebaño, cuando éste salió a pastar.

Acordándonos de una de las aventuras más citadas de Odiseo podemos asimilarlo con la que le acontece a Willard y sus hombres con el carismático Kilgore. El teniente coronel ya no caracterizado por tener un único ojo, sino más bien por su sombrero del séptimo de caballería y su pañuelo amarillo al cuello, será víctima de otra estratagema igual de maliciosa por parte del héroe. Kilgore al enterarse de que Lance, famoso surfista, viaja con Willard le ofrece su ayuda incondicional para transportar la lancha de un río a otro. Después de la famosa secuencia del ataque aéreo al amanecer a

---

<sup>234</sup> Grimal, P. O. C. Pág. 440.

un pueblo Vietcong, Kilgore se obsesiona con ver como Lance cabalga sobre las olas en una tabla de surf. Todo esto en medio de una lluvia de proyectiles de mortero cayendo por toda la playa. Lance se resiste ante la peligrosidad de tal empresa. En un despiste del oficial, Willard y sus hombres salen huyendo, al igual que Odiseo del monstruo mítico, robándole a Kilgore su tesoro más preciado: su tabla de surf. En imágenes muy parecidas, tanto Willard como Odiseo salen huyendo en sus embarcaciones de las figuras de Kilgore y Polifemo, sorteando respectivamente los proyectiles de mortero lanzados por el Vietcong y las grandes piedras lanzadas por el ciego Cíclope sobre la embarcación del héroe griego.<sup>235</sup>

El propio Milius incide en una entrevista en dicha asimilación simbólica:

“Cuando estaba haciendo esas escenas con Kilgore, el primer avión, tenía consciencia de que, si estudias literatura tienes que poner una especie de alegoría. Eso hacen los escritores. Y pensé: “Bien, esto es como tener cíclopes”. Es como Odiseo con los cíclopes. Luego, con las conejitas Playboy son sirenas. Bien. Tiene que engañar a los cíclopes para pasar. La única manera es con los surfistas. Encuentra los medios, es Lance.”<sup>236</sup>



c) Chicas Playboy-Sirenas. Al igual que en la comparación anterior, tanto la aventura de las sirenas como la de las chicas Playboy son, en ambos casos, de las más recordadas si hablamos tanto del relato homérico como de la película. Según Grimal, las sirenas son mencionadas por primera vez en la misma *Odisea*. “Según la leyenda más antigua, las sirenas habitaban una isla del Mediterráneo y con su música atraían a los navegantes que pasaba por sus parajes. Los barcos se acercaban entonces peligrosamente a la costa rocosa de la isla y zozobraban, y las sirenas devoraban a los imprudentes.”<sup>237</sup> Estas habitantes marinas mitad mujer, mitad ave, representó, según la mitología griega, una auténtica tentación hacia la muerte para los Argonautas y el

<sup>235</sup> Esta secuencia del robo de la tabla de surf de Kilgore no aparece en la versión original de la película de 1979 sino en montaje ampliado de 2001, *Apocalypse Now Redux*.

<sup>236</sup> Declaraciones de John Milius extraídas de “Una entrevista con John Milius” que aparece como extra en la edición Blu-ray de *Apocalypse Now Redux*.

<sup>237</sup> Grimal, P. O.C. Pág. 483-484.

propio Odiseo. Aunque en los dos casos la pericia de los navegantes fue clave para salvar sus vidas. Nadie puede resistirse ante la sensualidad que desprenden el canto de las sirenas en su espectáculo de perdición, según dicha descripción mitológica.

En *Apocalypse Now* la tentación y sensualidad es introducida en la escena del espectáculo de las chicas de Playboy en Hau Phat, enclave norteamericano a la orilla del río al que llegan Willard y sus hombres en busca de gasolina y víveres. Allí tiene lugar, frente a una tropa enardecida, el espectáculo erótico de tres de las chicas Playboy del año. Descendiendo del cielo en helicóptero, bajan al escenario para bailar *Suzie Q* ante un público cada vez más exaltado<sup>238</sup>. Pero estos soldados en medio de la nada, desesperados de sexo, no resisten y comienzan a invadir el escenario lanzándose hacia las chicas. Pierden el control de sí mismos al igual que les ocurría a los navegantes que se topaban con las sirenas.



Todo este exceso de lujuria es lo que comparten tanto las sirenas como las chicas Playboy. “En la interpretación alegórica posterior, de origen etrusco, [las sirenas] representan una de las tentaciones que el hombre debe soportar en su peregrinar por la tierra, interpretación llevada a su extremo por el cristianismo, para el cual simbolizan

---

<sup>238</sup> Es importante la fuerza simbólica que desprende esta escena. En varios planos en los que los soldados aparecen desatados ante la llegada de las chicas, las gradas en las que se encuentran aparecen custodiadas por misiles de cartón piedra dispuestos de forma claramente fálica que incide iconográficamente en el carácter sexual de la escena.

concretamente la lujuria”<sup>239</sup>. No es más que lo aludido en la cita anterior lo que representan las chicas Playboy para la tripulación de la lancha capitaneada por Willard antes de continuar su travesía hacia el infierno de Kurtz.

d) Tigre-Escila. Otro de los escollos que Odiseo y sus hombres deben superar para continuar su regreso a casa es el del monstruo de nombre Escila. Habitante de una oscura gruta, “aúlla que da miedo: su voz es en verdad tan aguda como la de un cachorro recién nacido, y es un monstruo maligno. Nadie se alegraría de verla, ni un dios que le diera cara. Doce son sus pies, todo deformes, y seis sus largos cuellos; en cada uno hay una espantosa cabeza y en ellas tres filas de dientes apiñados y espesos, llenos de negra muerte”<sup>240</sup>. Junto a Caribdis, es un obstáculo peligroso que le cuesta la vida a varios de los hombres de Odiseo, aunque consiguen sortearlo, al igual que a las sirenas, gracias a los consejos que Circe proporcionó al héroe griego.

En *Apocalypse Now* la oscura gruta está representada por el interior de la tenebrosa selva y el monstruo mitológico es sustituido por un tigre<sup>241</sup> que a punto está de devorar a Willard y Chef cuando estos se internan en la poblada vegetación en busca de mangos. Tal suceso les hace comprender que no deben, bajo ningún concepto, salir del itinerario establecido: el río que les lleve irremisiblemente a Kurtz.

e) Limpio-Elpenor. Brevemente, podemos decir que estos dos personajes se asemejan en dos aspectos que le otorgan similar valor narrativo en ambas obras. El primero de ellos es que tanto Elpenor como Limpio son los navegantes más jóvenes tanto de la tripulación de Odiseo como en la de Willard. Y segundo es que los dos mueren durante el transcurso de ambas aventuras. Elpenor, de una manera absurda, al caer desde el techo del palacio de Circe y romperse el cuello. Limpio de una forma dramática, tras un ataque desde el interior de la selva mientras escucha una grabación que le había enviado su madre. Personajes entrañables, son víctimas del destino aciago.

---

<sup>239</sup> Calvo, J. L. O.C. n.p. 190.

<sup>240</sup> Homero, O.C. Pág. 222.

<sup>241</sup> Esta secuencia del tigre nos trae a la mente el famoso poema de William Blake, *Tiger*. En el cual se describe al felino, igual que en la película, como una bestia agazapada en la oscuridad de la noche: “Tigre, Tigre, que ardes brillante/ en los bosques de la noche:/ ¿¿qué mano u ojo inmortal/ pudo delinear tu tremenda simetría?// ¿En qué profundidades o cielos distantes/ ardió el incendio en tus ojos?/ ¿Con qué alas se atreve su aspiración?/ ¿Cuál es la mano que osa atrapar tal fuego?// ¿Y cuál escápula, cuál arte pudo/ entrelazar las fibras de tu corazón?/ Y cuando tu corazón comenzó a latir/ ¿qué mano tremenda, qué pies tremendo?// ¿Cuál es el martillo, cuál es la cadena?/ ¿En cuál horno se forjó tu cerebro?/ ¿En qué yunque?/ ¿Qué terrible garra/ se animó a asegurar sus mortíferos terrores?// Cuando las estrellas dispararon sus dardos/ y regaron el cielo con sus lágrimas:/ ¿sonrió Él al ver su obra?/ ¿El que hizo al Cordero fue quien te hizo?// Tigre, tigre que ardes brillante/ en los bosques de la noche:/ ¿qué mano u ojo inmortal se atrevió/ a delinear tu tremenda simetría?” (Blake, William. *Cantares de Inocencia y Experiencia*. Pág. 98-99. Longseller. Buenos Aires, 2000.)



Como tal, merecen todo el respeto por parte de sus respectivos compañeros, de ahí que se les homenajee, en ambos casos, con una ceremonia funeraria adecuada y con todos los honores según la tradición a la que pertenecen cada uno.

La ceremonia de Elpenor se realiza por petición suya, cuando en el *Descensus ad inferos* de Odiseo se lo encuentra vagando como alma en pena<sup>242</sup>, estado en el que se mantendrá (sin lograr el justo descanso en el Hades) hasta que no se le dé correcta sepultura. Sin dilación, al regreso del mundo de los muertos, nos cuenta Odiseo que envió a “unos compañeros al palacio de Circe para que se trajeran el cadáver del difunto Elpenor. Cortamos enseguida unos leños y los enterramos apenados, derramando abundante llanto, en el lugar donde la costa sobresalía más. Cuando habían ardidado el cadáver y las armas del difunto, erigimos un túmulo y, levantando un mojón, clavamos en lo más alto de la tumba su manejable remo.”<sup>243</sup>

Igual de solemne y respetable es la que celebran en honor a Limpio en *Apocalypse Now*. En una escena insertada en el montaje de 2001, una vez que llegan a la Plantación Francesa llevan a cabo dicha ceremonia con todos los honores militares requerida en estos casos. En el montaje original se intuía que el cuerpo de Limpio lo abandonaban en mitad de la selva o, como hacen con Jefe más adelante, lo sumergen en las aguas del río. En *Apocalypse Now Redux* se comprueba que no es así y, gracias a este gesto, el cadáver de Limpio no queda perdido e insepulto para siempre en la selva vietnamita. Más adelante volveremos a aludir a estas víctimas del deshonor cuando abordemos la escena del puente de Do Lung.

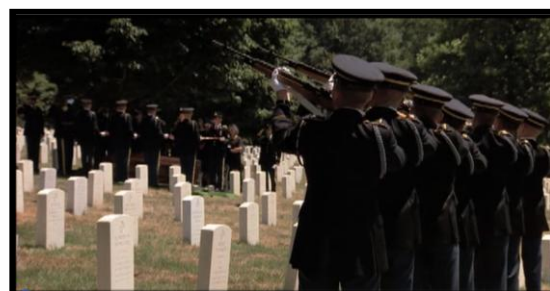
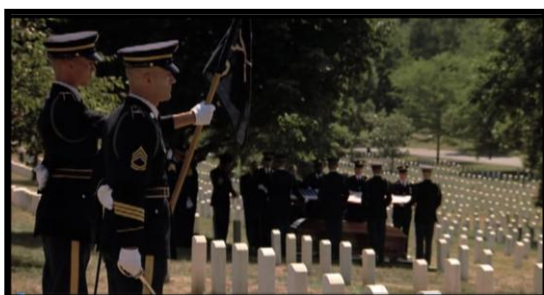


---

<sup>242</sup> Según Máximo Brioso Sánchez “estas temporales almas en pena (como la de Patroclo en Iliada 23 o la de Elpénor en Odisea 11) reclaman una tumba, según un derecho sancionado por las leyes divinas y humanas. Los vivos tienen la obligación perentoria de proporcionar una sepultura, incluso cuando se trata de enemigos, lo que puede interpretarse como prueba de afecto, sino más bien como indicio de respeto o temor al difunto”. “El concepto del Más Allá entre los griegos” en *Descensus ad inferos*. Universidad de Sevilla. Sevilla. Pág. 18.

<sup>243</sup> Homero, *Odisea*. Cátedra. Madrid, 1988. Pág. 220.

El tema de las honras funerarias propias del ejército volvió a ser un tema recurrente en *Jardines de piedra* (*Gardens of Stone*, 1987), donde se relata las andanzas de un grupo de soldados, pertenecientes a la Guardia Nacional, que tienen como función rendir homenaje a los soldados muertos en combate. En dicha película, Coppola se recrea en estos rituales, mientras sus protagonistas, inmersos en continuas disputas morales sobre la razón de ser de la Guerra de Vietnam, cuidan del Cementerio Nacional de Arlington. En esta segunda película sobre el conflicto en tierras asiáticas, gozando de mucho menor presupuesto que en *Apocalypse Now*, Coppola analiza las repercusiones anímicas en las personas que perdieron a sus familiares en la Guerra, mientras que las únicas imágenes que vemos del conflicto son aquellas que llegan a través de los televisores en las casas de sus personajes. Sin duda, un punto de vista muy diferente al enfoque que se da de la Guerra de Vietnam en *Apocalypse Now*.



f) Plantación Francesa-Isla de los Feacios. Ciertamente podemos encontrar cierta similitud entre las escenas citadas. La isla de los Feacios es a la que llega Odisea tras el naufragio que le provoca Poseidón, una vez liberado de Calipso. En ella “Alcínoo y la reina Arete tributaron a Ulises una acogida afectuosísima y por demás hospitalaria. Se dio en su honor un gran banquete, durante el cual, Ulises contó sus aventuras con todo detalle.”<sup>244</sup> Con la misma hospitalidad reciben los componentes de la Plantación Francesa a la expedición capitaneada por Willard. Tras la ceremonia y entierro de Limpio son invitados a una cena de gala con todo lujo de exquisiteces. Willard en un puesto privilegiado escucha las discusiones familiares sobre el futuro colonial de Francia en el país. Entre los integrantes de la familia podemos destacar a Roxanne con la que Willard mantiene una idílica noche de sexo y opio antes de partir rumbo a su verdadero objetivo: Kurtz. A Roxanne la podemos asimilar, muy forzadamente, con

---

<sup>244</sup> Grimás, P. O.C. Pág. 533.

Nausícaa, la hija del rey de la Isla de los Feacios, que es ofrecida a Odiseo para casarse con ella.



Ambas escenas, tanto la de la Plantación Francesa como la Isla de los Feacios tienen gran importancia estructural dentro de cada una de las obras que nos ocupa. En los dos casos actúan como punto de inflexión de la trama y se convierten en trampolín para pasar a la última parte de la narración. En la *Odisea*, el héroe griego inmediatamente después de dejar la isla, por fin, llega a su deseada Ítaca y tiene lugar la conclusión de la historia: Odiseo vuelve al lado de Penélope y se vengá de los pretendientes. En *Apocalypse Now* una vez que Willard y compañía abandonan la Plantación Francesa se irán introduciendo, poco a poco, en la última parte de la trama: el territorio Kurtz.

## 2. Estructura narrativa.

La última reflexión realizada anteriormente nos lleva a un asunto que trataremos breve y esquemáticamente: la estructura de ambas historias. En este sentido no nos interesa comparar la estructura narrativa de ambas obras ya que esto complicaría en exceso dicho estudio y, en parte, ya puede ser estudiado si se compara, por ejemplo, el estudio estructural del relato de Homero que realiza José Luis Calvo con el minucioso análisis realizado por Ramón Moreno Cantera de la película escena por escena. En nuestra investigación, retomando la diferenciación establecida por Genette, nos interesa mucho más la historia que se cuenta que de la forma en que se hace (el discurso). Hay que aclarar, de todos modos, que la complejidad discursiva de la *Odisea*<sup>245</sup> es mucho

---

<sup>245</sup> Según José Luis Calvo, “La *Odisea* consta de 24 Cantos o Rapsodias, división que puede ser antigua, como prueban a menudo las junturas entre canto y canto (muchos finales de canto coinciden con unidades

mayor que la de *Apocalypse Now*, más próximo a la estructura narrativa utilizada por Conrad en *El corazón de las tinieblas*.

En cuanto a la historia relatada en ambos casos, dejando de lado sus estructuras narrativas, sí que encontramos ciertas similitudes curiosas.

<i>Odisea</i>	<i>Apocalypse Now</i>
Reclusión de Odiseo en la isla de Calipso.	Reclusión de Willard en la habitación del hotel en Saigón.
Relato de las aventuras padecidas por Odiseo.	Sucesión de aventuras padecidas por Willard y sus hombres.
Odiseo llega tras un naufragio a la Isla de los Feacios.	Willard y sus hombres llegan, tras un ataque Vietcong, a la Plantación Francesa.
Conclusión del viaje (Ítaca) y la misión perseguida por Odiseo: recuperar a su esposa y vengarse de los pretendientes.	Conclusión del viaje (reducto de Kurtz) y la misión perseguida por Willard: matar a Kurtz.

### 3. Estructura mítica.

Como hemos comprobado, podemos encontrar cierta similitud estructural entre las historias relatadas tanto por Homero como por Coppola. Salvando el contexto en el que se mueve cada una de ellas, sí que vemos cierta simetría en los sucesos acontecidos a dichos personajes. Salvando estas pequeñas semejanzas, otro de los aspectos que nos hace considerar a *Apocalypse Now* más fiel a *El corazón de las tinieblas* que a la *Odisea* es su estructura mítica. La novela de Conrad, como analizamos ampliamente en el capítulo dedicado a ella, comparte a la perfección el esquema monomítico del viaje del héroe establecido por Joseph Campbell y otros teóricos. En la obra del escritor polaco se hacía claramente visibles las tres etapas de la estructura mítica predominante en la imaginación narrativa de todos los tiempos: separación-iniciación-regreso. En cambio, la

---

temporales, como demuestran frases como «se fueron a dormir» o «allí dormían», etc.), y éstos se reparten con una proporción perfectamente equilibrada entre la Telemaquia o viaje de Telémaco (Cantos 1-4), las Aventuras de Odiseo narradas en tercera persona (Cantos 5-8), las Aventuras de odisea narradas en primera persona por Odiseo en Esqueria (Cantos 9-12), estancia de Odiseo con el Porquero (Cantos 13-16), Odiseo entre los Pretendientes (cantos 17-20), Matanza de éstos y sus consecuencias (Cantos 21-24). Así pues, se divide en seis bloques dramáticos, cada uno constituido por cuatro Cantos. Este mismo hecho demuestra el alto grado de elaboración formal y de madurez narrativa del poema.” En O.C. Pág. 14.

obra épica griega se centra en una sola de las etapas del ciclo heroico: el regreso. Una etapa, por otro lado, que es, precisamente, la menos desarrollada en la película de Coppola.

Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* tiene claro que el relato protagonizado por Ulises, al centrarse solamente en una de las partes, no representa dicho esquema, por este motivo solamente dedica tres breves referencias en todo el ensayo. En una de ellas toma el poema épico griego como ejemplo de narración fragmentada desde el punto de vista de su estructura mítica.

“Los cambios que se llevan a cabo en la escala del monomito desafían toda descripción. Muchas historias aíslan o aumentan grandemente uno o dos elementos típicos del ciclo completo (el motivos de la prueba, el motivo de la huida, el raptó de la desposada), otros reúnen un grupo de ciclos independientes en una sola serie (como en la *Odisea*).”<sup>246</sup>

Según Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal*, deben diferenciarse los argumentos universales de “la búsqueda del tesoro”, más en la línea del esquema mítico del monomito (representado originariamente por las aventuras de Jasón y los Argonautas), y el del “retorno al hogar” que tendría a la *Odisea* como punto de partida. Para esto autores, la imaginería popular ha hecho que las aventuras de Odiseo sea lo más recordado de su periplo. Ello se debe a que “Homero enriqueció la *Odisea* con una serie de acontecimientos hoy famosos, que se desarrollan en el interior de los diferentes episodios secundarios que configuran el agitado viaje de vuelta. Capítulos que por su espectacularidad han usurpado el protagonismo del conjunto de la obra y han hecho pensar, injustamente, que la *Odisea* no es más que un viaje aventurero.”<sup>247</sup> En cambio, lo que la *Odisea* ha aportado desde el punto de vista argumental a la ficción dramática universal ha sido el tema del retorno del expatriado. En el ámbito cinematográfico, “no hay que buscar la figura de Ulises en el clásico cine de aventuras exóticas, generalmente dedicadas a viajes de ida y no de vuelta. El Ulises cinematográfico casi nunca es un aventurero explorador del tipo Jasón, sino, sobre todo, un excombatiente repatriado.”<sup>248</sup> Un ejemplo paradigmático podría ser *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) de William Wyler. Aunque dicho tema tomó gran importancia durante los años 70 y 80 tras la traumática Guerra de Vietnam. Títulos como *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, 1976), *El regreso* (*Coming Home*, 1978) o *Nacido el cuatro de*

---

<sup>246</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 225.

<sup>247</sup> Balló, J. y Pérez, X. O. C. Pág. 29.

<sup>248</sup> Balló, J. y Pérez, X. O. C. Pág. 33.

*Julio (Bor non the Fourth of July, 1989)* constituyen claros referentes de esta tipología argumental. Un tipo de cine más centrado en la psicología de los personajes que en la épica de sus aventuras.

Mientras que la *Odisea* se centra en la etapa del regreso del héroe, *Apocalypse Now* relata, más bien, el camino de ida del héroe en búsqueda de su tesoro particular, Kurtz. En este sentido, como venimos argumentando en más de una ocasión, la película de Coppola está más cerca del esquema mítico de Jasón (más ajustado al monomito) que al del viaje de Ulises.

Llegados a este punto, nos gustaría detenernos en un asunto que definitivamente hace muy diferentes a las dos obras: el descenso a los infiernos. Mientras que en la *Odisea* este episodio (Canto XI), según José Luis Calvo, presenta graves problemas e inconsistencias, en *Apocalypse Now* debemos considerarlo como la base argumental del mismo. Mientras que en la *Odisea*, éste constituye una de las aventuras de Odiseo, *Apocalypse Now* (acercándose más a la tradición cristiana que a la griega y, por tanto, estando más cerca de la *Divina Comedia* que de la *Odisea*) es, ante todo, un peculiar descenso al infierno. Como tal, *Apocalypse Now* consistiría en una *Katábasis* (Descenso al infierno) en sí mismo, mientras que la *Odisea*, como dijimos anteriormente consistiría en un *Nostoi* (Regreso) del héroe a su hogar, en el cual se incluye como suceso o acontecimiento una *Nekyomanteia* (consulta oracular a los muertos), y no una *Katábasis*<sup>249</sup>. De este modo, según muchos estudiosos, la *Odisea* no se puede considerar como ejemplo literario de descenso a los infiernos. Según Máximo Brioso Sánchez “En realidad en el relato son las almas de los muertos las que acuden a la invocación ritual del héroe, porque de hecho éste no llega a penetrar propiamente en su morada, (...) Resulta así que el viaje al Hades mejor atestiguado en la literatura griega antigua no es estrictamente un *descensus ad inferos*, sino una arribada a sus umbrales, al ser los muertos los que acuden al encuentro del héroe.”<sup>250</sup>

A diferencia de la *Odisea* sí que se produce una penetración al mundo de los muertos, aquél en el que Kurtz gobierna al mismo nivel que Plutón o Satanás. De este modo y estableciendo una estructura alternativa a la expuesta anteriormente podemos

---

<sup>249</sup> “En primer lugar, hay evidentemente, una fusión o confusión entre una *Nekyomanteia* (o consulta oracular a los muertos) y una *Katábasis* (o descenso a los infiernos). En efecto, Odiseo va propiamente a consultar al alma del adivino Tiresias a las puertas del Hades. Sin embargo, sin transición ninguna lo vemos de repente en medio del Hades conversando animadamente con las almas de Agamenón y Aquiles o recorriéndolo para visitar a los condenados y otras figuras relevantes de la Mitología, de las que curiosamente, una es Heracles, protagonista de la más célebre *Katábasis*”. José Luis Calvo, O. C. Pág. 27-28.

<sup>250</sup> Brioso Sánchez, M. O. C. Pág. 29.

decir que en *Apocalypse Now* se va descendiendo poco a poco círculos infernales del mismo modo que Dante lo hacía en la *Divina Comedia*.

Esta travesía contrasta sobremanera con el inconcluso descenso a los infiernos de Odiseo. Mientras que el viaje de Willard cada vez se hace más peligroso a medida que penetra en el territorio de la oscuridad. Recordemos que las muertes de Limpio, Jefe y Chef se producen una vez que se ha traspasado el umbral del puente de Do Lung (metáfora de las puertas del infierno) y penetran en el Mundo de los Muertos. Mientras tanto, como destaca irónicamente Carlos García Gual en el capítulo “El viaje al más allá en la literatura griega” dentro de su obra *Mitos, Viajes, Héroes*, “es sorprendente la facilidad con que Ulises va y vuelve del Mundo de los Muertos. Cuando se piensa en el largo y cruel itinerario de otros héroes, sorprende que Ulises pueda realizar su viaje en una jornada de navegación con viento favorable. (...) Es, curiosamente, una de las travesías marinas más plácidas de la *Odisea*.”<sup>251</sup>

Teniendo en cuenta las relaciones establecidas entre la *Odisea* y *Apocalypse Now* en este capítulo, podemos concluir que éstas, aunque no dejan de ser interesantes, son más fortuitas y forzadas que reales. Según las apreciaciones que John Milius tiene del guion de la película, parece que, siguiendo la terminología de Genette, ha realizado un ejercicio de hipertextualidad en toda regla. En uno de los ejemplos más interesantes de transtextualidad, según el teórico de la literatura francés, entiende por hipertextualidad toda relación que une un texto B (que llama hipertexto) con un texto anterior A (al que denomina hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Un ejemplo clásico de ello en el ámbito literario sería el del *Ulises* de James Joyce (hipertexto) en relación a la propia *Odisea* de Homero (hipotexto). La primera deriva indudablemente de la segunda mediante una operación transformadora que transpone la acción de la *Odisea* y la adopta como modelo estructural para describir las peripecias durante un día de la vida de Leopold Bloom en el Dublín de principios del siglo XX. En el ámbito cinematográfico un ejemplo característico de hipertexto basado en la *Odisea* lo constituiría la película *O Brother! (O Brother, Where Art Thou?, 2000)* de Joel Coen y Ethan Coen. El filme narra las peripecias Ulysses Everett McGill, un moderno Odiseo, que junto con otros dos compañeros se escapan de la cárcel durante la época de la Gran Depresión americana con el objetivo de encontrar una gran fortuna enterrada en el fondo de un valle lejano. Para ello recorren gran parte del estado de

---

<sup>251</sup> García Gual, C. O. C. Pág. 43.

Mississippi sorteando peculiares y surrealistas aventuras donde se irán topando con personajes inspirados en el poema homérico: Tiresias, Polifemo, Penélope, las Sirenas, etc.

Sería muy pretencioso asegurar que el guion de *Apocalypse Now* deberíamos considerarlo un hipertexto en relación con la *Odisea*. En todo caso, siguiendo con la terminología de Genette y como ya hemos argumentado, *Apocalypse Now* está mucho más cerca tanto estructural como temáticamente de *El corazón de las tinieblas*. En este sentido, estaríamos ante un ejercicio hipertextual en el cual se recoge las aventuras de Marlow a través del río Congo en plena época colonial y se traspone a un nuevo contexto, mucho más actual, como es la Guerra de Vietnam.

### 5.3. Un descenso a los infiernos.

#### 5.3.1. La influencia de la *Divina Comedia* de Dante.

En el capítulo anterior ya hemos señalado la importancia que tiene para *Apocalypse Now* el motivo literario clásico del “descenso a los infiernos”. Éste es uno de los temas recurrentes que la película ha querido recuperar de la novela en la que se inspira, *El corazón de las tinieblas*. Un viaje que en nada se parece al llevado a cabo por Odiseo, tal como hemos constatado, sino que, para encontrar sus raíces, debemos fijarnos en la tradición cristiana. Según David Lodge, “el viaje de Marlow, río Congo arriba, en *El corazón de las tinieblas* se compara explícitamente al descenso de Dante a los círculos del infierno en la *Divina Comedia*.”<sup>252</sup> La obra de Conrad es fiel reflejo de la alegoría mítica del viaje al inframundo, tan presente en la literatura universal de todo los tiempos. Algo que queda constatado desde el propio título de la misma en su referencia a las tinieblas y que se agudiza a medida que Marlow relata su viaje por los territorios de la oscuridad: “Al fin llegué al pie de los árboles. Tenía la intención de pasear un rato por la sombra, pero tan pronto como estuve allí me pareció haber penetrado en el tenebroso círculo de algún Infierno.”<sup>253</sup> Varios estudiosos han intentado constatar las similitudes que existen entre los lugares que transita Marlow en la novela y aquellos en los que penetra Virgilio en la obra de Dante. Entre ellos se encuentra Robert

---

<sup>252</sup> Lodge, David. *El arte de la ficción*. Pág. 156. Península. Barcelona, 1998.

<sup>253</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 151.



O. Evans, autor en el que se basan Fernando Galván y José Santiago Fernández para analizar simbólicamente *El corazón de las tinieblas*.

“La verdadera inspiración de *El corazón de las tinieblas* sería, pues el «Infierno» que Dante describe de manera detallada en la *Divina Comedia*. Para probar esta influencia, Evans intenta establecer una correlación entre la estructura del viaje de la novela de Conrad y la geografía infernal de la *Divina Comedia*, con sus nueve círculos concéntricos en forma de embudo. Con este propósito, equipara a los personajes que pululan por el Congo con los pecadores que purgan sus penas en el infierno creado por el escritor italiano: los nativos africanos, por ejemplo, representarían a aquellos que han cometido actos de violencia (a los que Dante consigna en el tercer círculo interior); el comerciante ruso que permanece al lado de Kurtz sería un hereje, ya que adora a Kurtz como a un dios (los herejes habitan en el cuarto círculo interior); el propio Kurtz, situado en el círculo más profundo del infierno, sería un ejemplo conspicuo de traición (traición a la patria, a su civilización y a sus propios ideales).”<sup>254</sup>

En *Apocalypse Now* podemos vislumbrar una estructura simbólica muy parecida si atendemos a los lugares por donde transita Willard durante el filme.

Geografía física	Geografía simbólica	Alegoría mítica
Antes del puente de Do Lung	Mundo de los vivos	Guerra y sucesión de aventuras
El puente de Do Lung	Puertas del Infierno	Almas en penas esperando que sean admitidas en el Más Allá
Antes del reduto de Kurtz	Mundo de los Muertos	Descenso a los círculos superiores del infierno
Reduto de Kurtz	Centro del Infierno	Lugar donde se encuentra el Señor del Mal entronizado

Si en la novela de Conrad las referencias infernales se intensifican mediante las descripciones que Marlow realiza de su viaje, en la película de Coppola esto se consigue gracias a la atmósfera que Vittorio Storaro imprimió al trabajo de fotografía, en el que supo captar toda esa atmósfera claustrofóbica y fantasmagórica que desprende la obra del escritor polaco. Este hecho se constata, especial e intencionadamente, a partir de una secuencia clave para entender la película como metáfora del descenso a los infiernos: el

<sup>254</sup> Fernández, J. S. y Galván, F. O. C. Pág. 68-69.

punto de Do Lung. Como hemos señalado anteriormente, este enclave fronterizo entre Vietnam y Camboya marca el umbral simbólico de las puertas del infierno. Aquellas en las que Virgilio se encontraba la siguiente inscripción (advertencia, más bien) antes de penetrar en el inframundo:

“Por mí se va a la ciudad doliente,  
por mí se va al eternal dolor,  
por mí se va con la perdida gente.  
Fue la justicia quién movió a mi autor.  
El divino poder se unió al crearme  
con el sumo saber y el primo amor.  
En edad sólo puede aventajarme  
lo eterno, más eternamente duro.  
Perded toda esperanza al traspasarme.”<sup>255</sup>



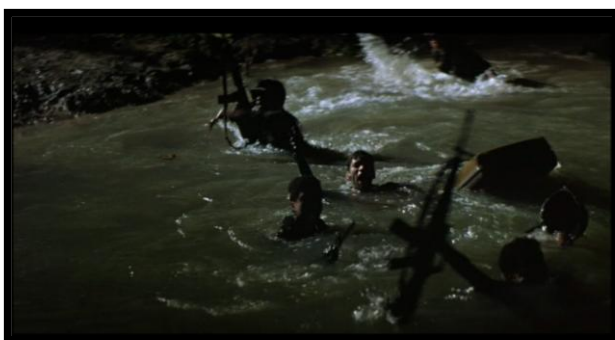
El puente de Do Lung se va a convertir para la expedición de Willard en la última fuente de contacto con los soldados norteamericanos y la propia Guerra de Vietnam. Más allá comienza el territorio camboyano, pero más allá está también el infierno. La inscripción que lee Virgilio podría plasmarse como advertencia en el simbólico puente y no perdería un ápice de su sentido. Marcado por la psicodelia (metáfora del viaje onírico que muchos de los soldados norteamericanos experimentaron en Vietnam a causa del consumo de drogas) nos encontramos con una secuencia rica en matices. Willard y sus hombres se aproximan cautelosos al puente (“la cloaca del infierno”, “el culo del mundo”, anota Milius en el guión<sup>256</sup>) tras contemplar el espectáculo: explosiones, bengalas de colores, gritos escalofriantes, sombras siniestras por todas partes y, sobre todo, soldados norteamericanos lanzándose al agua e

<sup>255</sup> Dante Alighieri. *Divina Comedia en Obras Completas* Vol. I. Aguilar. Barcelona, 2004. Pág. 176.

<sup>256</sup> Cowie, Peter. O.C. Pág. 71.

intentándose subir a la patrullera (uno de ellos, dando un toque surrealista a la escena, llevando en la mano una gran maleta). Son soldados condenados a morir en medio de ese horror sin sentido para ellos. Personajes que simbólicamente representan a aquellos que, desesperados, gritan por el dolor perpetuo que sienten y que conmueven tanto a Virgilio en la obra canónica de Dante. Una imagen que iconográficamente asociamos a las pinturas de Miguel Ángel y Delacroix<sup>257</sup>.

“Al lugar que te dije hemos llegado / donde verá las gentes dolorosas/ que sin el bien del alma se han quedado/ (...) llantos, suspiros y ayes escuché/ resonando en el aire sin estrellas/ y por eso a llorar allí empecé/ (...) un manotear, formaban un violento/ tumulto, en aquel céfiro manchado/ como de arena que levanta el viento.”<sup>258</sup>



<sup>257</sup> Recogiendo las palabras de Esperanza Guillén: “El infierno de Dante tenía agua. El viaje que realizó con Virgilio a la ciudad infernal de Dis es una travesía en barco por un mar inferior. Delacroix, en La barca de Dante, recrea el pasaje de la Divina Comedia en el que los protagonistas atraviesan el quinto círculo del infierno. El descenso a esos demoníacos ámbitos acuáticos era para Jung un viaje al inconsciente, pero añadía que la oscuridad y la profundidad marina son, además de un símbolo del inconsciente, el de la muerte, no como negación total, sino como reverso de la vida (estado latente) y como misterio que ejerce una fascinación sobre la conciencia, atrayéndola desde el abismo.” (Guillén, Esperanza. *Naufragios*. Siruela. Madrid, 2004. Pág. 52.)

<sup>258</sup> Dante Alighieri. O. C. Pág. 176.

En *El corazón de las tinieblas*, la imagen de los condenados se asocia a los nativos africanos explotados por la maquinaria colonizadora y que el protagonista describe durante la obra. Figuras moribundas que esperan el fin de sus días de manera trágica mientras se aferran inútilmente a la vida:

“Se veían negras sombras acurrucadas, tumbadas, sentadas entre los árboles, apoyándose en los troncos, asiéndose a la tierra apenas visible en la débil luz, en todas las posturas del dolor, el abandono y la desesperación. (...) Y éste era el lugar donde algunos de los ayudantes se habían retirado a morir.

Estaban muriendo lentamente, estaba muy claro. No eran enemigos, no eran malhechores, ahora no eran nada terrenal; nada más que sombras negras de enfermedad e inanición que yacían confusamente en la penumbra verdusca.”<sup>259</sup>

Centrándonos en la película, lo que los componentes de la embarcación pilotada por Jefe no intuyen, aunque quizás prevean tras contemplar tan descorazonador espectáculo, es que después de que crucen el puente se convertirán ellos mismos en auténticos condenados. Atraídos por la fuerza incandescente de Kurtz, la selva se los irá tragando uno a uno. Ya que, según la tradición clásica, una vez traspasada las puertas del infierno no hay marcha atrás e irremisiblemente, aquel que lo hace, se sienta avocado a vagabundear por el territorio del dolor eterno. Y todo esto lo tuvo muy en cuenta Coppola a la hora de rodar dicha secuencia.

“Pero quise mostrarlo a través de los ojos de Lance [sumido en los efectos de las drogas] y de ojos míticos. Esto era, clarísimamente, el infierno de Dante y las almas perdidas querían huir de él. Estábamos llegando al límite de la civilización. Era como: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*. Abandona la esperanza si vienes a este puente.”<sup>260</sup>



<sup>259</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 151.

<sup>260</sup> Coppola, F. F. Comentarios a *Apocalypse Now*.

Como Virgilio, Marlow y Willard realizan un descenso hasta las profundidades del infierno, reino de la oscuridad, el dolor y la maldad. Una vez que traspasan definitivamente el umbral del mundo de los vivos, como afirma Francis Vanoye, “en *Apocalypse Now*, se asiste igualmente a un descenso a los infiernos y se traduce la referencia a Dante (explícita en Conrad) mediante la configuración espacial del viaje de Willard, que atraviesa los diferentes umbrales (guardados por demonios de todas clases) de círculos sucesivos para hundirse en el horror.”<sup>261</sup> Es el territorio de los condenados por sus pecados donde se incluyen los crímenes de guerra y la traición a la patria (y ahí se encuentra Kurtz después de huir tras ser acusado por el asesinato de los supuestos agentes dobles).

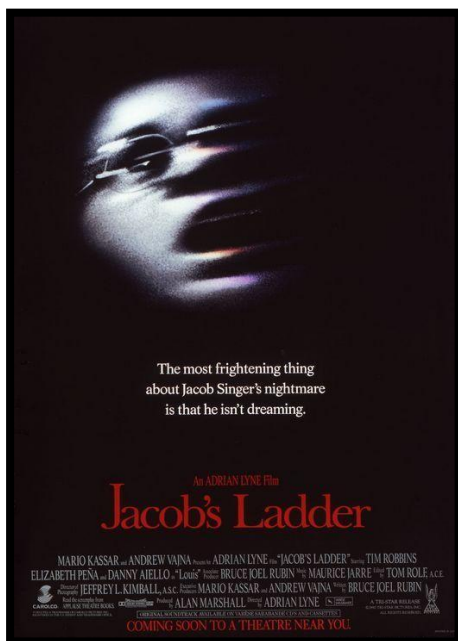
El infierno, tanto en la película como en la novela de Conrad, viene representado por la selva, representación del mundo especial en la tradición mítica. Esta visión de la jungla como metáfora del averno ha sido utilizada repetidamente a lo largo de la literatura del siglo XX. Los autores sudamericanos han sido algunos de los que más han recurrido a proponer a la selva como protagonista principal de sus novelas. Recordemos el caso paradigmático de Horacio Quiroga. Pero si ha habido un escritor que ha sabido captar lo que de infernal tiene un ámbito tan inhóspito como la selva, éste ha sido José Eustasio Rivera. Su novela *La vorágine* (1924) tiene muchos puntos en común con *El corazón de las tinieblas*: crítica a la explotación mercantilista de los recursos naturales; interpretación de la relación del hombre con la naturaleza; aunque el más importante sea el de la visión de la jungla como un auténtico “abismo antropófago”, cuna del dolor y el sufrimiento para todo aquel que pretenda penetrar en ella. La peculiar expedición dirigida por Arturo Cova, protagonista de la obra, es devorada por la selva igual que los personajes de la película. Uno a uno irán sucumbiendo a su tremendo poder en ese continuo vagabundear sin rumbo hacia su propia muerte. Es sin más la condena merecida por sus pecados. Así lo expresa dramáticamente Arturo Cova: “«Andamos perdidos». Estas dos palabras, tan sencillas y tan comunes, hacen estallar, cuando se pronuncian entre los montes, un pavor que no es comparable ni al «sálvese quién pueda» de los derrotados. Por la mente de quien las escucha pasa la visión de un abismo antropófago, la selva misma, abierta ante el alma como una boca que se engulle los hombres a quienes el hambre y el desaliento le van colocando entre las mandíbulas.”<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Vanoye, Francis. Guiones modelos y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine. Paidós. Barcelona, 1996. Pág. 151.

<sup>262</sup> Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Cátedra. Madrid, 2003. Pág. 307

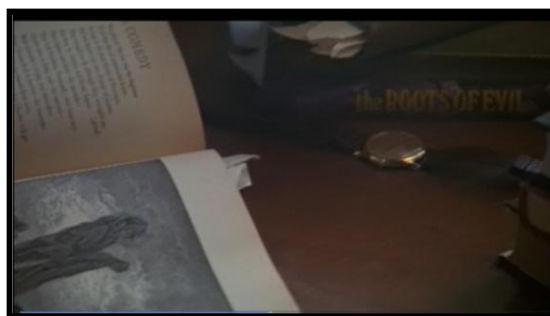
Si nos atenemos al ámbito cinematográfico, en el género bélico el motivo de asociar la guerra con el infierno ha sido algo muy común. Muchas películas a lo largo de la historia del cine han tratado de denunciar, con mayor o menor crueldad y veracidad, el descenso a los infiernos que significa cualquier enfrentamiento bélico. Da igual el conflicto del que hablemos, el fragor de la batalla ha sido en muchos momentos retratado en toda su crudeza como una orgía de muerte y destrucción. La guerra, sin duda, es lo más parecido en la tierra a lo que puede llegar a ser el infierno: fuego, muerte, sufrimiento, dolor, castigo. Dentro del contexto de la Guerra de Vietnam, muchas son las películas que se han sumergido en sus entresijos y han intentado hacer un retrato de lo que supuso un conflicto terrible en la que perecieron miles de jóvenes estadounidenses dentro de un infierno teñido de verde. *El cazador* (Michael Cimino, 1978); *Platoon* (Oliver Stone, 1986); *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987); *La colina de la hamburguesa* (John Irvin, 1987); *Corazones de hierro* (Brian De Palma, 1989); *Rescate al amanecer* (Werner Herzog, 2006), algunos de los directores más reconocibles de las últimas tres décadas han intentado aportar su visión personal al infierno de Vietnam.



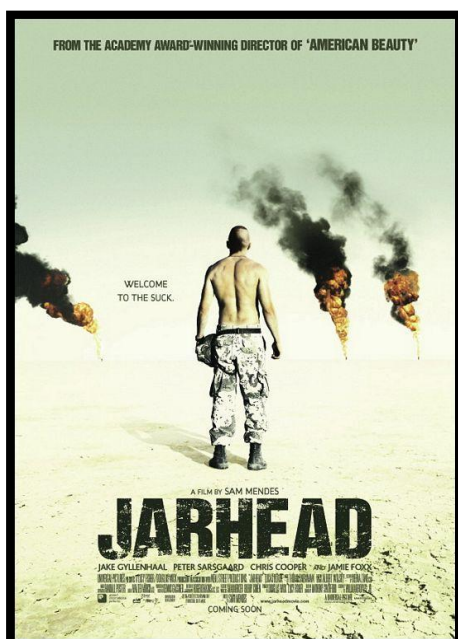
De todas ellas, al igual que *Apocalypse Now*, existe una película que ha sabido conjugar de manera explícita dicho conflicto con el texto de Dante, prototipo literario del descenso a los infiernos. Nos referimos a *La escalera de Jacob* (Adrian Lyne, 1990). Estrenada más de una década después que *Apocalypse Now*, comparte con esta última el ser un auténtico *descensus ad inferos* de su protagonista. La diferencia es que mientras que el que se produce en la película de Coppola es real, el que se relata en *La escalera de Jacob* es más bien en clave onírica. La película de Adrian Lyne trata sobre el terrorífico viaje de Jacob Singer, veterano de Vietnam, doctor en filosofía y trabajador en el servicio de correos, que lucha en un purgatorio de pesadilla por salvar la vida tras el ataque sufrido en plena batalla en Vietnam. En su inconsciente obsesión por aferrarse a la vida, Jacob irá penetrando cada vez más hondo en los círculos infernales en el que aparecen monstruosos demonios de todo tipo. En su camino aparecerá un quiropráctico (Daniel Aiello), figura angélica que representa al

mentor y que será el que intentará guiar al personaje por el buen camino, alejándolo del infierno al que parece precipitarse para, posteriormente, conducirlo al cielo, lugar en el que podrá reunirse con su fallecido hijo. Lo único que debe hacer para conseguirlo, así se lo dice el quiropráctico citando al Maestro Eckhart, es aceptar la muerte y no luchar contra ella. "Si luchas contra la muerte verás demonios arrebatándote la vida, pero si aceptas tu muerte, los demonios se convertirán en ángeles que te harán ser libre". Al final consigue alejarse del infierno (acepta su muerte en paz consigo mismo) y ascender por las escaleras, junto a su hijo, que lo lleve al cielo.

Lo interesante de esta película es que comparte con *Apocalypse Now* un gran entramado intertextual. A lo largo de la trama se harán multitud de interesantes referencias filosóficas (el maestro Eckhart), literarias (en diversos momentos de la película Jacob aparece leyendo la propia *Divina Comedia* de Dante o *El extranjero* de Albert Camus) y religiosas (el propio título hace referencia a la escalera mencionada en el Antiguo Testamento –*Génesis* 28, 11-19- por la que los ángeles ascendían y descendían del cielo y que fue vista por el patriarca Jacob durante un sueño, tras su huida por el enfrentamiento con su hermano Esaú) que se integran en la estructura de la película y ayudan a dar sentido a todo lo que vive su protagonista, al igual que sucede en *Apocalypse Now*.



*La escalera de Jacob* representa un tímido acercamiento al cine mitologizante debido a su rica interrelación de los elementos míticos que sustentan el filme, incluido el del viaje del héroe. En ella podemos rastrear todas las etapas de la travesía iniciática presente en los relatos míticos y sus personajes arquetípicos.



Dejando a un lado el filme de Adrian Lyne, quizá más próximo al género de terror que al bélico, vamos a detenernos para concluir este capítulo en una película interesante a propósito del tema del descenso a los infiernos en aquellas películas que retratan la guerra. Nos referimos a *Jarhead. El infierno espera* (Sam Mendes, 2005), una película que, aunque tiene como contexto la Guerra del Golfo, es un auténtico homenaje al cine bélico de los últimos cuarenta años, especialmente aquellas referidas al conflicto vietnamita. *Jarhead* es la adaptación de las memorias de Anthony Swofford, Marine que vivió el conflicto de 1991 como francotirador pero que regresó a EEUU sin haber disparado en combate a ningún enemigo. La película se centra en las secuelas psicológicas que dejan en los soldados el haber participado en cualquier conflicto bélico. En este sentido, las referencias a películas como *El cazador* o *Taxi Driver*, centradas en dicho tema, son explícitas.

La película de Sam Mendes es uno de los mejores ejemplos para estudiar la intertextualidad en el cine. Y es que, a medida que avanza su metraje, las referencias, homenajes y pastiches a otras películas (especialmente bélicas) de la historia del cine son constantes. El inicio del filme es un claro homenaje a *La chaqueta metálica* de Kubrick donde se relata el primer día del protagonista como Marine; los soldados bromean con *Star Wars* una vez que se ponen las máscaras antiguas; en los *flashback*, donde se relata el pasado del protagonista, aparece la habitación del mismo decorada con pósteres de *El cazador* y *Taxi Driver*, anteriormente nombradas; en las conversaciones entre los soldados se mencionan *Rambo* y *Gigantes*, etc. Además de todas estas películas nombradas, en *Jarhead* la referencia más explícita es, precisamente, la de *Apocalypse Now*. Justo antes de que se trasladen a Oriente Medio, todavía en EEUU, vemos como los soldados (deseosos de incorporarse al campo de batalla) disfrutan, en una sala repleta, viendo *Apocalypse Now*. Los marines tararean al unísono *La cabalgata de las Valkirias* de Wagner, mientras que en la pantalla los helicópteros de Kilgore atacan el poblado vietnamita. En los comentarios que se incluyen en la edición en DVD de la película, el director, Sam Mendes, alude a la secuencia descrita:



“Y pasamos a una de las escenas que más me atrajeron del libro y el guion. Es una escena asombrosa en la que están viendo, sin duda algunas, una de las mejores películas antibélicas: *Apocalypse Now*, y la ven emocionados, como una película probélica. Hay partes asombrosas del libro sobre cómo las películas antibélicas son lo contrario cuando las ponen los marines. Pero pensé que era muy irónico que fuera esta estupenda película, y agradezco a Francis Coppola que nos permitiera usarla. Porque puedes entenderla de dos maneras, y espero que se entienda como debe. No es una película probélica.”<sup>263</sup>

Además de esta evidente intertextualidad, las concomitancias entre *Apocalypse Now* y *Jarhead* son varias:

- Ambas son un alegato antibelicista que intenta retratar la guerra como un absurdo. De ahí, que no sea raro que en un par de ocasiones aparezca el protagonista de la película de Mendes leyendo *El extranjero* de Albert Camus (curiosamente, del mismo modo que Jacob Singer, protagonista de *La escalera de Jacob*<sup>264</sup>), una de las obras literarias que mejor refleja las teorías filosóficas del premio Nobel francés de la vida como absurdo. Es lógico que alguna secuencia de *Jarhead* nos remita indiscutiblemente a *Apocalypse Now*. La más clara es aquella en la que Sykes, que está siendo entrevistado por unos reporteros de televisión, obliga a sus hombres a jugar al fútbol americano con los trajes antiguos puestos y a más de 40° C. Un absurdo similar al que viven los protagonistas de *Apocalypse Now*, al tener que contemplar como Kilgore obliga a sus hombres a hacer surf en medio de los bombardeos del Vietcong.



<sup>263</sup> Comentarios de Sam Mendes incluidos en la edición en DVD de *Jarhead, el infierno espera*.

<sup>264</sup> En ambos casos la intertextualidad no es fortuita ni casual. Tanto Anthony Swofford como Jacob Singer son representaciones anímicas del extranjero. El primero se siente un auténtico extraño durante toda la película en medio de una guerra que considera ridícula y unos compañeros con los que tiene muy pocas cosas en común. Añora su casa y, ante todo, a su novia (que al final lo termina dejando ante la desesperación de Swofford, impotente a miles de kilómetros de distancia de su hogar). El caso de Jacob Singer es más explícito. El protagonista de *La escalera de Jacob*, sin darse cuenta, vive en un mundo extraño, un purgatorio onírico en el que está retenido a la espera de que su alma quede en paz consigo mismo. En ambos casos, son extranjeros en un mundo especial en el que los héroes deben enfrentarse a reglas que desconocen. Desde un punto de vista antropológico, según Arnold van Gennep, el extranjero ocupa un lugar importante en la imaginaria de las culturas primitivas y sobre él se desarrolla una gran variedad de ritos. “La consideración del extranjero, por parte de un elevado número de pueblos, como un ser sagrado, dotado de potencialidad mágico-religiosa, sobrenaturalmente benéfico o maléfico, ha sido puesta de relieve en numerosas ocasiones, especialmente por J. G. Frazer y E. Crawley; ambos explican, basándose en el terror mágico-religioso experimentado ante la presencia del extranjero, los ritos a lo que se somete, cuyo fin no sería otro que convertirle, bien en neutro, bien en benéfico, «desencantarle» en suma.” Gennep, V. A. O. C. Pág. 46.

- En los dos filmes algunos protagonistas comparten ciertos rasgos psicológicos: la apatía continua y evidente falta de sensibilidad de Anthony Swofford-Willard o el trastorno megalómano de Kilgore-Sykes<sup>265</sup>.

- Ambas películas se ajustan a la estructura mítica del viaje del héroe. El viaje del protagonista de *Jarhead* constituye un auténtico viaje iniciático de autodescubrimiento, al que llega después de superar numerosas pruebas y obstáculos y en el que es guiado por su peculiar mentor, el sargento Sykes.

### El viaje del héroe en *Jarhead, el infierno espera*.

Etapas del viaje del héroe	<i>Jarhead, el infierno espera</i>
<b>Primer acto (Partida)</b>	
El mundo ordinario	La película se sitúa en 1989. Anthony Swofford es hijo de un veterano de la Guerra de Vietnam, nació en una familia con grandes carencias emocionales. Lleva una vida monótona, aburrida y vacía.
La llamada de la aventura	Para romper con todo este hastío decide alistarse en el cuerpo de Marines.
La travesía del primer umbral	Una vez alistado lo trasladan para su instrucción al Camp Pendleton – Base del Cuerpo de Marines. Compañía Golf. Una vez allí le someten a las primeras pruebas (las novatadas y las humillaciones de sus superiores).
El rechazo de la llamada	Ante este panorama, surgen en el héroe las primeras dudas sobre lo adecuado de su alistamiento en el cuerpo de Marines. Le cuesta convivir con sus compañeros y no se integra en una institución repleta de reglas que no entiende (metáfora del mundo especial). Por este motivo, toma laxante para hacer creer que está enfermo y así pasar el menor tiempo posible con sus compañeros.
Encuentro con el mentor	Conoce al sargento Sykes que le da la oportunidad de unirse a la compañía de francotiradores de los Marines. Comienza el adiestramiento en el uso del rifle y termina siendo seleccionado entre los ocho elegidos.

<sup>265</sup> En los comentarios de Sam Mendes a la película en su edición en DVD encontramos algunas alusiones a dicha relación.

<b>Segundo acto (Iniciación)</b>	
Pruebas, aliados, enemigos	<p>Se trasladan a Arabia Saudí donde ha comenzado la Guerra del Golfo (símbolo del cruce del umbral). En pleno desierto miles de soldados esperan que empiece la guerra. Se crea complicidad entre los compañeros. Comienza el entrenamiento para aclimatarse al clima. La tarea: esperar.</p>
La aproximación a la caverna más profunda	<p>Lo trasladan a retaguardia pero la espera comienza a ser insoportable por la inacción y la impotencia por las noticias que vienen de su hogar: su novia, Kristina, le deja por su jefe. Además, es degradado a soldado raso y le mandan a limpiar los retretes donde encuentra escrito la inscripción: “Abandonad toda esperanza...” (metáfora de que pronto comenzará el descenso a la caverna más profunda, el infierno).</p> <p>Se trasladan a la frontera. Comienza la Operación Tormenta del Desierto. Llega el momento de combatir. Sufren el primer ataque.</p> <p>Pronto se encuentran de frente con el horror de la guerra en la secuencia que el director denomina como la “autopista del infierno”: símbolo del umbral del infierno. En ella descubren un cementerio con centenar de vehículos y cuerpos de kuwaitíes calcinados.</p>
La odisea (el calvario)	<p>Una vez que cruzan el umbral se encuentran los pozos petrolíficos ardiendo (metáfora del infierno) y cadáveres calcinados (condenados en el infierno). Todo se tiñe de rojo (fuego) y negro (lluvia de petróleo).</p>
La recompensa	<p>El sargento Sykes le da la oportunidad, junto a su compañero Troy, de entrar en batalla, su gran sueño y deseo, en una misión especial para francotiradores: el asesinato de dos oficiales de la Guardia Republicana iraquí en un aeropuerto de la zona.</p> <p>Es el primer enemigo real que ven en toda la guerra. Una vez que lo tienen a tiro aparece un oficial norteamericano que contradice la orden que le habían dado ya que van a solicitar un ataque aéreo sobre la zona.</p> <p>Al final se quedan sin disparar y se van de la guerra sin matar a nadie, ni usar siquiera el rifle.</p> <p>Termina la guerra: gran fiesta en el desierto para celebrarlo.</p>
<b>Tercer acto (Regreso)</b>	
El camino de regreso	<p>Regresan a EEUU y son recibidos por una multitud como si fuesen héroes. Pero su vida ya no volverá a ser la misma.</p> <p>Se encuentra que su novia lo ha abandonado por otro y al cabo del tiempo recibe la noticia de que Fowler (su mejor</p>

	amigo en la guerra) ha muerto. Va al funeral.
Renacimiento	Intenta reconstruir su vida fuera del ejército como han hecho otros compañeros suyos pero al final se da cuenta de que su vida, su identidad ha quedado profundamente marcada por su estancia en el desierto, su particular infierno. Ya nunca volverá a ser el mismo.
El retorno con el elixir	De todo lo vivido saca una lección con la que concluye la película: “Un relato. Un hombre pasa muchos años disparando un rifle y se va a la guerra. Después, regresa a casa y se da cuenta de que haga lo que haga en su vida, construir una casa, amar a una mujer, cambiarle los pañales a su hijo, siempre seguirá siendo un «cabezabote». Y todos los cabezabotes que matan y mueren siempre serán como yo. Aún seguimos en el desierto.”

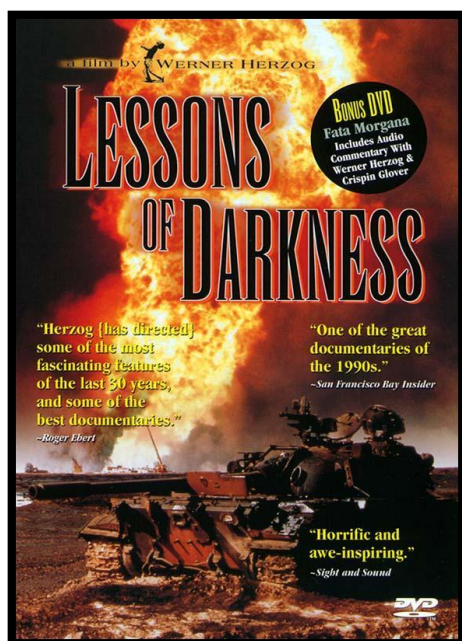
- La afinidad más evidente entre las dos películas es precisamente la visión explícita del descenso a los infiernos como ya hemos apuntado en alguna de las etapas del viaje del héroe. En ambos casos sus protagonistas viven un viaje sorprendente, casi irreal, durante dos guerras desarrolladas en medios climatológicos del todo adversos. En *Jarhead* se cambia la verde y húmeda selva por el ardiente y árido desierto. Los protagonistas de la película de Sam Mendes, una vez que se trasladan a Oriente Medio, deambulan en medio de la nada, castigados por un sol omnipresente. La luz en ambas películas difiere mucho. Si *Apocalypse Now* se caracteriza por la oscuridad de la noche y por el cielo crepuscular, *Jarhead* lo hace por la extrema claridad. El infierno que viven sus soldados, unidos al aburrimiento y el dolor por lo que dejaron atrás, paródicamente queda definido en la frase escrita en uno de los depósitos de excrementos que se encuentran debajo de las letrinas: “Abandonad toda esperanza vosotros que entráis aquí”. Una referencia intertextual extraída de la *Divina Comedia* que marca, de nuevo, el umbral de acceso al infierno. Sam Mendes desde el comienzo, al igual que Coppola, concibió el filme como un descenso lento y tortuoso a un más allá dantesco y cruel. Si el umbral en *Apocalypse Now* lo situamos en el puente de Do Lung, en *Jarhead* se cruza cuando dejan el campamento, una vez que, por fin, después de varios meses de espera, comienza la guerra. En el particular descenso, Swofford, por el camino, no se encontrarán enemigos (la sensación es que siempre llegan tarde), sólo muertos y destrucción. El clímax de la película se alcanza cuando llegan cerca de los yacimientos de petróleo ardiendo (icono de lo que fue la Guerra del Golfo). En la noche, la imagen

de esas inmensas llamaradas de fuego se aproxima a lo más parecido al infierno en la Tierra para esos soldados que contemplan atónitos (incluso extasiados, como es el caso de Sykes) esa postal.

“Esta escena estuvo bien porque forma una especie de... Es uno de los círculos del infierno en la tercera parte de la película. Siempre he pensado que estos círculos eran concéntricos. Van descendiendo hasta el centro inmutable. Pasas del fuego amigo a la “Autopista de la muerte”, luego entras el círculo y te cubres de petróleo, y luego viene la escena en la que Fawler mutila el cadáver. Y en el centro del infierno está este hombre, Sykes, que más tarde justifiquen que estén ahí y les dice lo bonito que es. Para mí es la visión del infierno. Esta secuencia siempre me pareció parte de un viaje a lo más profundo de la oscuridad. No sabes ni a dónde van ni por qué. Pero ellos tampoco lo saben. Sólo reciben órdenes. Viajan por el desierto. Duermen y viajan. Pero no se han encontrado con nada. No han visto enemigos, sólo muertos, y todo arde a su alrededor.”<sup>266</sup>



<sup>266</sup> Mendes, Sam. Comentarios incluidos en la edición en DVD de *Jarhead*.



Esta estampa nos remite, de nuevo, a la filmografía de Werner Herzog. En concreto a *Lecciones en la oscuridad* (*Lektionen in Finsternis*, 1992). En este documental, muy anterior a la película de Sam Mendes, el director alemán retrata de manera poética uno de los desastres ecológicos más grandes de la historia. Precisamente el que se produjo en la Guerra del Golfo tras la retirada de las tropas iraquíes de Kuwait. Una visión apocalíptica muy afín a *Apocalypse Now* en su gran fuerza visual y temática (es un buen ejemplo de la dialéctica

entre naturaleza y tecnología en el ámbito sintético de la guerra) que ya se vislumbra desde el prólogo, a modo de cita de Pascal: “El colapso del universo estelar ocurrirá como la creación. En un grandioso esplendor”. A partir de ahí, según Antonio Weinrichter se produce el “*Apocalypse Kuwait*: asombrosas imágenes con la calidad de una película de 35 mm de fuegos petrolíferos, el infierno en la tierra, en la estela de la Guerra del Golfo, musicadas con temas de Mahler, Wagner, Verdi y otros, y encuadradas por Herzog como un “infierno” de ciencia-ficción tal como lo vería un visitante de otro planeta.”<sup>267</sup>



<sup>267</sup> Weinrichter, Antonio (Ed.). *Caminar sobre hielo y fuego*. Los documentales de Werner Herzog. Ocho y Medio. Madrid, 2007. Pág. 286.

A través de estos dos ejemplos cinematográficos hemos pretendido constatar la importancia que tiene la metáfora del descenso a los infiernos en el cine actual y como sigue siendo un motivo recurrente en el arte de contar historias. *Apocalypse Now*, *La escalera de Jacob* y *Jarhead, el infierno espera* comparten la idea de viaje como un penetrar en el Más Allá en el cual se pone a prueba al héroe en la más dura de las aventuras. No es una aventura más del héroe mítico, como en el caso de Odiseo, sino la aventura por excelencia, según Carlos García Gual. Aquella a la que debe hacer frente valientemente y que le terminará reportando conocimiento sobre sí mismo y sabiduría sobre la realidad.

“El viaje al Más Allá es la empresa definitiva del héroe mítico; es la aventura por excelencia, la que aguarda al Elegido, la que sólo él puede cumplir. Ese Más allá es el mundo negado a los mortales de condición efímera, es el ámbito vedado que queda en la otra orilla, el mundo de los dioses y de los muertos, el de los espíritus, los fantasmas y las hadas. Pero el Héroe, que desafía los límites, debe arrostrar esa Aventura, que es la Aventura con mayúscula, saltar por encima de las barreras, atravesar los linderos de mayor riesgo, vadear los ríos tenebrosos, surcar los senderos de la mar ignota, y allá, en ese otro Mundo, templar su mirada con el encuentro de lo eterno. A veces ese viaje es un periplo sinuoso y selvático, que solo con la ayuda de mágicos auxiliares y prodigiosos saberes se consigue, tras largas fatigas, llevar a término; otras veces el Más Allá está sorprendentemente cercano y el héroe se topa de pronto, tras pasar una extraña barrera apenas insinuada, con ese Otro Mundo negado a los simples mortales. El héroe va al Más Allá en pos de algo que anhela, acaso por realizar un voto o por ejecutar un mandato, y vuelve triunfador de su trascendente apuesta, aunque algunas veces su botín se le escape de entre las manos, como a Orfeo y a Gilgamés. Pero siempre vuelve, más sabio, más ejemplar, más magnánimo. Desde la epopeya acadia de *Gilgamés* a la *Divina Comedia* el viaje al Otro Mundo es un motivo literario iridiscente y fascinante, con su sobrecarga de tonos religiosos peculiares. Bajar a los Infiernos, sumergirse en las mansiones de la tiniebla donde aguardan incontables fantasmas del pasado y cruzar a través de los fuegos y los lodos del Reino de la Muerte es la prueba del destino del héroe, según atestiguan los mitos. En una nave negra, sobre un corcel alado, o pie firme con una rama dorada, el héroe penetra en ese mundo “de donde nadie retorna” para desafiar esa misma impenetrabilidad sobrenatural. Y el héroe vuelve. Después del héroe tal vez el camino quede menos intransitable para los iniciados. Los ritos de iniciación imitan, parodian, ese viaje del héroe mítico.”<sup>268</sup>

Como argumentamos en capítulos precedente, según Joseph Campbell, el descenso a los infiernos se presenta en la mayoría de los relatos míticos, los cuentos de hadas y los sueños como una metáfora de la muerte a la que simbólicamente se enfrenta el héroe en su viaje. Dicho descenso suele acontecer al final de la segunda parte de su periplo, durante la etapa de iniciación. Se produce tras traspasar el segundo umbral,

---

<sup>268</sup> García Gual, C. O. C. Pág. 32-33-

aquél que representa el lugar más peligroso y recóndito del mundo especial. Según Sánchez-Escalonilla es el momento de la historia en el cual se intensifica la fuerza dramática del relato y donde el héroe se enfrenta de cara con la muerte. En el caso de *Apocalypse Now* ésta tiene el rostro de Kurtz. El viaje de Willard, en su “periplo sinuoso y selvático”, se ajusta claramente a las características del descenso al Más Allá que describe García Gual, desafiando la “impenetrabilidad sobrenatural” que representa el territorio gobernado por el renegado coronel norteamericano. Aunque no sabemos si finalmente regresa, el viaje de Willard, al igual que el de Jacob Singer y Anthony Swofford, constituye la recreación contemporánea de los ritos de iniciación más antiguos. En su peregrinar por los territorios de la muerte se encuentran a sí mismos y terminan conociendo la esencia de la realidad. A cambio han tenido que sufrir las penalidades de su paso al otro mundo, aquellas que sólo el héroe puede soportar.

### 5.3.2. Mefistófeles en lo más profundo del infierno.

Mefistófeles  
(que de repente aparece muy viejo)  
“El pueblo está maduro para el Juicio Final,  
y como quiera que subo por última vez al monte de las brujas,  
y de mi tonel el vino sale turbio,  
decido que en el mundo ande todo torcido y a traspiés.”  
(*Fausto*, Goethe)

En una de las secuencias finales de la película, justo antes de que Willard asesine a Kurtz, el primero echando un vistazo a las pertenencias personales del coronel descubre una pequeña biblioteca. Esparcidos, junto a sus insignias militares y la foto de su hijo, aparecen cuatro libros: la *Biblia*, una edición reducida de *La rama dorada* de James George Frazer, otro libro de antropología titulado *From Ritual to Romance* de Jessie Weston y una obra de Goethe<sup>269</sup> sin identificar. En sucesivos capítulos ahondaremos en la importancia que tiene en la película los tres primeros libros que hemos nombrado para comprender el carácter mitologizante que adquiere el filme. En

---

<sup>269</sup> Francis Ford Coppola es gran conocedor y admirador de la obra de Goethe. Precisamente el proyecto que tuvo en mente y en el que estuvo trabajando largo tiempo después del rodaje de *Apocalypse Now* fue la adaptación de *Las afinidades electivas* del escritor alemán. Un proyecto sumamente pretencioso que al final no se llevó a la práctica. Por el contrario, decidió embarcarse en su mayor fracaso creativo y financiero, el rodaje de *Corazonada*.



este apartado nos centraremos en el significado de la incursión del último de los libros mencionado, sobre todo teniendo en cuenta el tema que nos ocupa en esta parte de la investigación: *Apocalypse Now* como descenso a los infiernos. En la imagen no se aprecia cuál es la obra concreta del escritor alemán que constituye uno de los libros de cabecera de Kurtz. Pero teniendo en cuenta el transcurso de la última parte de la película y por los argumentos que enseguida daremos intuimos que dicho libro es *Fausto*.

La obra de Goethe es partícipe de toda una tradición mítico-literaria que se remonta mucho más allá del Doctor Faustus como personaje histórico convertido en leyenda. Muchos son los antecedentes que preceden al tema fáustico y muchos también son los motivos literarios que recoge de la tradición desde Homero, pasando por toda una serie de leyendas paganas y cristianas, sin olvidarnos de Virgilio ni Dante. Hecho que hace que a *Fausto* se le considere como un “clásico tardío”. Uno de los motivos evidentes de los que participa la obra de Goethe dentro de la tradición clásica no es otro que el que aquí nos ocupa: el descenso a los infiernos<sup>270</sup>. No es difícil hacer esta apreciación si tenemos en cuenta que el personaje esencial de este poema dramático, después del propio Fausto, no es otro que Mefistófeles, señor de los infiernos. Aunque aquí el viaje se invierte: ya no es un ser humano el que desciende al mundo de los muertos para encontrarse allí con el diablo sino que, por el contrario, es este último el que asciende al mundo de los vivos después de hacer una apuesta con Dios con la intención de realizar un trato con un ser humano.

Llegados a este punto cabe preguntarnos qué sentido tiene la incursión de este libro de una forma tan explícita en la película. Dos pueden ser las interpretaciones, aunque será la segunda de ellas la que desarrollaremos teniendo en cuenta todo lo dicho en los capítulos anteriores:

---

<sup>270</sup> Para demostrar esto no hay más que leer los versos con los que concluye el Director durante el Prólogo en el teatro con el que Goethe abre la obra. Palabras que son el fiel reflejo de la tradición que marcó la obra de Dante y desde la cual se ha configurado toda la imaginería cosmológica cristiana:

“Así pues, esparcid por esta angosta casa de tablas  
todo el ámbito de la creación en gran exceso,  
e id , con velocidad prudente,  
desde el cielo, pasando por el mundo, hasta el infierno.”

(Goethe, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Millenium. Madrid. 1992. Pág. 19)

Es interesante que en estas palabras del director están implícitamente recogida la idea de viaje que es otro de los temas recurrentes que aquí estamos tratando.

1. Una posible interpretación puede ser la consideración alegórica de la figura de Kurtz como un ser humano heredero del espíritu fáustico. Kurtz representaría a ese ser humano que ha vendido su alma al diablo a cambio de un conocimiento pleno de la verdadera esencia de la realidad. Muchas son las cualidades que asemejan a éste con Fausto si leemos estas palabras de Pérez Rioja: “[Fausto] representa el espíritu humano, inquieto y ambicioso, que se afana por el conocimiento de la suprema verdad; es el hombre que discurriendo a través de la ciencia y de la vida, queda dolorido y desalentado y camina a tientas, en busca, no sólo de las verdades humanas, sino también de las sobrenaturales, vislumbrando las formas ideales e incorpóreas, en cuyo umbral debe detenerse, hasta que, desesperado de alcanzarlas, decide darse la muerte.”<sup>271</sup> Es evidente que tanto el personaje de Goethe como el de Coppola tienen muchas cosas en común: son seres humanos insatisfechos con la realidad que les toca vivir; intelectualmente inquietos pretenden por todo los medios alcanzar un conocimiento pleno de la realidad; por este afán sus vidas están marcadas por el sufrimiento, el dolor interno y la soledad. Sus almas nunca están en paz consigo mismo ante la impotencia que la inaccesibilidad de la realidad les impone; ambos dedican su existencia a la acción, ya que sólo en el dinamismo olvidan sus anhelos<sup>272</sup>; por último, ambos están marcados por un talante claramente nihilista y pesimista<sup>273</sup>.

Fausto, como le ocurre a Kurtz, “se trata de un hombre que vaya donde vaya, regresará más infeliz de lo que ya era antes. (...) Es, de un lado, un espíritu anhelante que se esfuerza por conseguir cada vez más y más en su deseo por llegar a la autonomía personal. Se trata de un esfuerzo que puede llevar y de hecho lleva al error en la elección del camino, en la elección de los medios para alcanzarlo”<sup>274</sup>. Haciendo acopio de una excesiva radicalidad en sus decisiones, en este deseo desesperado de rebelarse

---

<sup>271</sup> Pérez Rioja, J.A. *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Tecnos. Madrid, 2004. Pág. 205.

<sup>272</sup> De este modo lo expresa Fausto:

“¡Precipitándonos en el zumbido del tiempo,  
en el rodar eterno del acontecer!,  
Y que luego dolor y placer,  
éxito e infortunio  
se sucede como les venga en gana,  
pero que el hombre actúe sin descanso” (Goethe. O. C. Pág. 74)

<sup>273</sup> De nuevo palabras de Fausto:

“En cualquier viaje sentiré bien la tortura  
de la angustiosa vida terrenal  
(...)”

Y así es para mí una carga la existencia;  
la muerte, deseable; la vida, algo que odio” (Goethe. O. C. Pág. 67)

<sup>274</sup> Acosta, Luis A. “Mefistófeles. Un diablo en figura de hombre” en *Descensus ad inferos*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1995. Pág. 208-209.

ante la inaccesibilidad y las limitaciones a las que tales espíritus inquietos son sometidos, los medios elegidos en ambos casos son extremos: el uno vende su alma al diablo, el otro directamente se desmarca de todo método e intenta acabar con el mal realizando a su vez el mal. Tanto Fausto como Kurtz sienten que el mundo, visto desde el prisma humano, carece de sentido. Sienten que el dolor y el sufrimiento les sobrepasan. De este modo se lo dice a sí mismo Fausto en unas palabras que nos puede hacer recordar el propio entorno del reducto de Kurtz en la película:

“¡Ese es tu mundo! ¿Y eso a de ser un mundo?  
¿Y preguntas todavía  
Por qué el corazón en tu pecho, temeroso se te encoge?  
¿Por qué un dolor inexplicable  
te frena toda ansia de vivir?  
En vez de la animada naturaleza,  
en la que Dios creó a los hombres,  
te rodean tan sólo, entre humo y moho,  
despojos de animales y osamenta de muertos.”<sup>275</sup>

Para acabar con este anhelo inextirpable que sienten ante la vida, no dudan en aliarse con el mal. No se quedan en la mera contemplación, quizá como le sucedía al ingenuo Cándido de Voltaire, sino que buscan demostrar por todos los medios que éste, con rotunda seguridad, no es el mejor de los mundos posibles. La diferencia entre Fausto y Kurtz estriba en que el primero al final consigue eludir la influencia del mal, consigue desprenderse del pacto acordado con Mefistófeles, mientras que Kurtz decide quedarse en ese ámbito de lo maligno, se siente más a gusto en la zona geográfica del infierno, convirtiéndose, al fin y al cabo, en un auténtico sirviente del Diablo o, como posteriormente argumentaremos, el Diablo mismo.

2. Esta última reflexión nos lleva a considerar la figura de Kurtz como la alegoría del Diablo o, en todo caso, un sirviente del mismo. En esta segunda interpretación que ahora hacemos, siguiendo el hilo conductor de esta investigación, nos ayuda a corroborar la idea de la que partimos: *Apocalypse Now* está construido temáticamente como un viaje a los infiernos siguiendo la tradición narrativa clásica. Como ya aludimos anteriormente, en todas las obras literarias que recurren a este motivo del descenso a los infiernos aparecen seres y personajes que a lo largo de la tradición se han colocado en dicho lugar. El personaje más recurrente para la tradición cristiana es el Diablo con sus diferentes nombres. En *Fausto* el personaje infernal es

---

<sup>275</sup> Goethe. O. C.

representado por Mefistófeles<sup>276</sup> que no parece que sea el Diablo mismo sino más bien un ángel malo, enviado o agente de confianza de Satán. Analizando psicológicamente a este personaje encontramos varias concomitancias entre Mefistófeles y Kurtz.

Como ya dijimos en el capítulo anterior, aludiendo a la relación entre *Apocalypse Now* y la *Divina Comedia*, en la película de Coppola el descenso a los infiernos que realiza Willard concluye en el reducto de Kurtz, que se asemejaría en la topología de Dante con el centro del infierno en la que se encontraría en ese caso Lucifer. La correspondencia es evidente: Willard después de vagar por lugares fantasmagóricos y tenebrosos, una vez cruzado el puente de Do Lung (dejando algunos hombres en el camino), llegan al reducto de Kurtz que como el entronizado Lucifer en la *Divina Comedia* representa el mal en estado puro. Esta asimilación la encontramos también de manera explícita en *El corazón de las tinieblas*. En la novela de Conrad encontramos varias descripciones de Kurtz con características demoníacas.

“He visto el demonio de la violencia, el demonio de la avaricia, el demonio del deseo ardiente; pero, ¡por todas las estrellas!, eran demonios fuertes, vigorosos, con los ojos inyectados, que dominaban y manejaban hombres; hombre os digo. Pero cuando estaba de pie en aquella ladera presentí que, bajo la luz cegadora de aquella tierra, iba a conocer un demonio flácido, pretencioso y de ojos apagados, de una locura rapaz y despiadada.”<sup>277</sup>

“Él se había colocado, literalmente, en un alto sitio entre los demonios de la tierra.”<sup>278</sup>

Muchas son las características que comparte con el representante supremo del mal en la tradición cristiana. Aludiendo a las expuestas por Luís A. Acosta en su artículo “Mefistófeles. Un diablo en figura de hombre”, el ser maligno (que en este caso también cobra figura de ser humano) sería:

1. El diablo como representante del Mal sólo cobra sentido si existe su contrario (el Bien).
2. Ansia desmedida de poder.
3. Orgulloso, arrogante, altivo y, a veces, hasta Bello (Lucifer)
4. Es el símbolo inequívoco de la oposición (Satanás)

El primero de estos puntos ya lo abordaremos en el próximo apartado dedicado al viaje romántico en relación a *Apocalypse Now* donde analizaremos la consideración

---

<sup>276</sup> “Hijo del Infierno” o “semiengendro del Averno” son algunos calificativos con los que es aludido.

<sup>277</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 150.

<sup>278</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 206.

en torno al bien y el mal en la figura de Kurtz, siempre en relación con la filosofía de Nietzsche. Los puntos 2 y 3 son claramente compartido por el coronel: Soberano y Dios en un reino infranqueable con poder absoluto, muy inteligente, caracteriza sus discursos por una retórica arrogante y un orgullo desmedido. Kurtz representa a la perfección a ese ángel caído que alguna vez estuvo al servicio del “Bien” (en el caso de Kurtz fue un honorable oficial del ejército norteamericano), pero que se precipitó al lado oscuro en sus desavenencias con Dios, convirtiéndose, al final, en el máximo enemigo del orden establecido.<sup>279</sup> Niega el orden e intenta implantar el Caos, siendo en este caso la muerte y la discordia sus aliados. En el infierno de Kurtz la orgía de muerte y horror que rodean la fortaleza del oficial no es más que la afirmación de sus valores. Valores que son compartidos por el propio Mefistófeles, correspondiente representante del lado oscuro dentro de la obra de Goethe:

“Soy el espíritu que siempre niega,  
y con razón, pues todo cuanto nace  
digno es de perecer;  
por eso sería mejor que nada naciera.  
Así pues, todo cuanto llamáis pecado  
y destrucción, en resumen: el mal,  
es mi elemento natural.”<sup>280</sup>

Kurtz se siente afín a este carácter y por ello lo aplica activamente. Dejándose arrastrar por la dinámica del mundo quiere demostrar una evidencia que se quiere ignorar: éste no es un mundo perfecto y soñado. Dios se ha olvidado de los hombres tras la creación del Universo<sup>281</sup>. Nos encontramos ante una realidad que nos desborda y nos hace sufrir. De ahí que Kurtz quiera enfrentarse al supuesto orden impuesto y se rebelde contra lo establecido. Al igual que Mefistófeles que se enfrenta a Dios, Kurtz lo hace contra los altos cargos del ejército norteamericano, seres despreciables que sin salir de sus despachos se olvidan que en el campo de batalla están muriendo muchos inocentes.

Tanto Mefistófeles (como representante del Diablo en *Fausto*) como Kurtz, por tanto, se convierten en personajes paradójicos, ya que en el deseo de ambos está el provocar el bien desde la pretensión de hacer el mal. Así es como se presenta

---

<sup>279</sup> “En su búsqueda de lo absoluto, Fausto exagera su orgullo humano, incapaz de aceptar su insuficiencia delante del poder omnímodo de la divinidad, y llega, por dicho motivo, a abjurar de los Evangelios y a convertirse en un blasfemo enemigo de Dios.” (Balló, J. y Pérez, X. O. C. Pág. 233) Al igual que Fausto, Kurtz se rebela contra el ejército norteamericano al que pertenece, convirtiéndose en un soldado renegado contra la propia Patria. El coronel se concibe así como un peculiar ángel caído.

<sup>280</sup> Goethe, O. C. Pág. 60.

<sup>281</sup> “¡Para un Dios únicamente está hecho el todo!

Vive en un resplandor eterno,

a nosotros nos suma en las tinieblas

y para vosotros sólo rezan las noches y los días.” (Goethe. O. C. Pág. 75)

Mefistófeles como espíritu que “siempre quiere lo malo y siempre hace lo bueno”. Además, es importante la consideración que ambos personajes sienten por el ser humano. Éste corresponde con su lado más amable en ambos casos y, seguro, el más humano. Resulta interesante al respecto el siguiente pasaje de la obra de Goethe:

A la pregunta del Señor:  
“¿Es que sólo has de venir a presentar queja?  
¿No habrá jamás nada en la tierra que sea de tu agrado?”  
Responde Mefistófeles:  
“¡Nada!, Señor, que todo me sigue pareciendo, como siempre detestable.  
Los hombres me dan lástima, en sus miserias,  
y hasta a mí mismo me disgusta martirizar a esas pobres criaturas.”<sup>282</sup>

En esta última frase está la clave para comprender la relación entre Mefistófeles y Kurtz. Como se demuestra en muchos diálogos de la película, Kurtz siente un gran desconsuelo ante el sufrimiento humano y ante un mundo regido por el horror (no hay más que escuchar el relato de los niños a los que se les cortan el brazo una vez que han sido vacunados por los norteamericanos). Sufre sobremanera al recordar tal miseria de la condición humana. Como Mefistófeles, no ve nada en el mundo que sea de su agrado. Por ello su afán máximo será, ante todo, presentar todo tipo de quejas (todas las que le hace llegar a Willard, en definitiva). Lo más triste, por ello se siente sumido en tal tragedia, es que, en su naturaleza, Kurtz se siente arrastrado a la ejecución del mal. Como una obligación siente la necesidad de demostrar la ausencia de bondad en el mundo, realizando, a su vez, el mal. No hay otra forma de justificar los crímenes tan brutales que comete en su reino, su infierno particular.

El espíritu fáustico es una característica muy recurrente de algunos de los personajes de la larga carrera cinematográfica de Francis Ford Coppola. Además de *Apocalypse Now*, podemos vislumbrar su influencia en películas como *El padrino*, *La conversación*, *Drácula de Bram Stoker*, *Tetro*<sup>283</sup> o *El hombre sin edad*, película a la que dedicaremos unas páginas en la parte final de este estudio. Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal* entienden *Fausto* como el germen moderno de un tema que ya tiene sus orígenes en los primeros libros del *Antiguo Testamento*: el pacto con el demonio. Un argumento muy repetido tanto en la historia literaria como cinematográfica y que guarda mucha relación con el tema del poder, como es el caso de *Apocalypse Now*. Los

---

<sup>282</sup> Goethe. O. C. Pág. 22-23.

<sup>283</sup> En esta película de la última etapa de la filmografía de Coppola es donde aparece de una forma más explícita la obra de *Fausto* de Goethe. En este caso a modo de parodia. Tetro, uno de sus protagonistas principales, trabaja como técnico de iluminación en una compañía de teatro independiente que se encuentra representando la obra *Fausta*, visión paródica de la del autor alemán.

personajes fáusticos, tal como le sucede a Kurtz, “conciben el poder más allá de las limitaciones de la humanidad. De ahí su extraordinaria y excelsa desmesura.” En el modo de gobernar su peculiar reino de la muerte observamos dicha característica. Su poder va más allá de lo humano, ya que sus súbditos lo entienden como divino. Esto hace que lo utilice de un modo desmesurado, aplicando justicia de un modo cruel. La multitud de cadáveres que esparcido por su territorio es fiel reflejo de su “extraordinaria y excelsa desmesura”.

Fausto representa uno de los mitos literarios más recurrentes en la filmografía de Coppola como argumentamos en el capítulo sobre las diversas concepciones del mito en la filmografía de del director norteamericano. El motivo es que la obra de Goethe establece un tipo de sensibilidad humana muy cercana al carácter que tiene el prototipo heroico coppoliano. Sobre este carácter indagaremos en el próximo apartado dedicado al análisis de la influencia del héroe romántico en *Apocalypse Now*.

Para concluir con este tema, retomando la reflexión de Jordi Balló y Xavier Pérez, Fausto representa el proyecto de hombre total, cercano al ideal del superhombre nietzscheiano, en el que puede verse reflejado, por todo lo argumentado, el carácter de Walter Kurtz.

“Si Fausto es un mito que se universaliza con tanta fuerza, es porque abarca el proyecto del hombre total, partiendo del carácter incompleto de la existencia. Condenada a la insatisfacción, la humanidad no cesará de crear ficciones con héroes fáusticos que intentan la conquista de la totalidad y llevan el proyecto de Fausto hasta sus últimas consecuencias.”<sup>284</sup>

#### 5.4. Influencia del viaje romántico: la reafirmación del Yo heroico-trágico.

*Apocalypse Now* no toma del Romanticismo solamente la referencia intertextual de *Fausto* de Goethe, uno de sus grandes hitos literarios. En el nacimiento de sus personajes principales, Willard y Kurtz, encontramos una recreación del héroe trágico prototípico de la literatura de una época artística que ha influido sobremanera en diversos ámbitos culturales del siglo XX. El propósito en este punto es retomar las coordenadas básicas de dicho arquetipo heroico y demostrar de qué modo está presente, de una manera reafirmada, en la película de Francis Ford Coppola. Para ello nos

---

<sup>284</sup> Balló, J. y Pérez, X. O. C. Pág. 224.

serviremos del exhaustivo estudio que Rafael Argullol realiza del héroe trágico romántico a partir de obras como *La atracción del abismo*, *El territorio del nómada* y, sobre todo, *El Héroe y el Único*, ensayo en el que analiza el espíritu trágico del Romanticismo y su gran influencia en diversas corrientes literarias y filosóficas posteriores.

Es importante aclarar, tal como hace Argullol en la introducción del último de los ensayos nombrados, que cuando hablemos de Romanticismo no lo haremos como época artística (ya que en ella deberíamos distinguir muchos romanticismos) sino como “visión del mundo” y como “actitud” del ser humano frente a él. Una forma de ser y actuar en la que el autor catalán encuentra el germen del hombre contemporáneo compuesto de una serie de atributos característicos que derivan de toda una tradición heroico-trágica presente en la cultura occidental desde la Grecia antigua y que encuentra sus grandes hitos en la épica homérica, la tragedia griega, Shakespeare y la poesía romántica. Este “hilo trágico” se extiende, a través del filtro de la filosofía de Nietzsche, a la literatura del siglo XX gracias al existencialismo o a los autores mitologizantes más significativos: Kafka, Joyce o T. S. Eliot. Pero su esencia no se queda en el ámbito literario, sino que, además del pictórico que tendremos en este capítulo muy presente, su influencia llegará al cine. Ámbito artístico en el que jugará especial importancia el Nuevo Cine de Hollywood de finales de los 60 y la década de los 70, en el cual resurgirá con mucha fuerza la concepción del Yo heroico-trágico a través de los trabajos de Dennis Hopper, Martin Scorsese, Peter Bogdanovic, Roman Polanski o el propio Francis Ford Coppola. Aunque, como venimos haciendo, nos centraremos especialmente en esta época cinematográfica, de la cual *Apocalypse Now* es una de sus máximas exponentes, el Yo heroico-trágico del espíritu romántico podemos rastrearlo en Orson Welles (precursor del Nuevo Cine de Hollywood), la *Nouvelle Vague* o el Nuevo Cine Alemán.<sup>285</sup> En la mayoría de estos autores y épocas cinematográficas

---

<sup>285</sup> Sobre el Nuevo Cine Alemán y su influencia en la filmografía de Francis Ford Coppola ahondaremos en el próximo apartado, donde nos centraremos en una de las figuras más representativas de este movimiento cinematográfico europeo, Werner Herzog. Aunque es una corriente muy heterogénea, muchos de los cineastas que la formaron tomaron la idea de viaje como un elemento recurrente en sus películas. Para más información, es interesante el artículo de Vicente Sánchez-Biosca en *Die toten Seelen von Deutschland: formas, viajes e historias en el Nuevo Cine Alemán*: “Si en ese terreno pantanoso, ambiguo, de las formas, rebuscamos algo en lo que el joven o Nuevo Cine Alemán incurrió casi fatalmente, es el viaje. Viajes explícitos, de recorrido, de autodescubrimiento, tutelados desde la lejanía por aquellas novelas de aprendizaje; viajes delirantes al infierno de la locura; viajes mitológicos al corazón del *Heimat*; viajes invertidos emprendidos por otros, los inmigrantes; viajes de la conciencia y viajes, por último, a la traumática historia alemana, pues reconocer la familia, las zonas oscuras del pasado, no fue sólo para el Nuevo Cine Alemán hacer ese *Trauerarbeit* (trabajo de duelo) del que hablara



reaparecerá, al mismo tiempo, el tema del viaje como razón de ser de la esencia del héroe. Un referente temático que remite de manera clara a la visión romántica de la situación del hombre en el mundo.

Como ya hemos argumentado, a partir de la *Odisea*, en Occidente, el tema del viaje dentro de la literatura y las artes en general (especialmente pictóricas) ha sido un recurso muy utilizado, adquiriendo un nuevo sentido, a partir del Romanticismo. En esta época aparecerá, gracias, en parte, a la categoría estética de lo sublime de Burke y Kant, una concepción del viaje que retornará con toda su fuerza y vivacidad creadora en las novelas de viajes de finales del siglo XIX y principios del XX. “El viaje romántico es siempre búsqueda del Yo”, proclama rotundamente Rafael Argullol.

“El héroe romántico es, en el sueño o en la realidad, un obsesionado nómada. Necesita recorrer amplios espacios –los más amplios a ser posible– para liberar a su espíritu del asfixiante aire de la limitación. Necesita templar en el riesgo el hierro de la voluntad. Necesita calmar en geografías inhóspitas la herida que le produce el talante cobarde y acomodaticio de un tiempo y una sociedad marcados por la antiépica burguesa. El romántico viaja hacia fuera para viajar hacia dentro y, al final de la larga travesía, encontrarse a sí mismo.”<sup>286</sup>

Entre el siglo XVIII y comienzos del XIX nos vamos a encontrar con un hombre, ante todo, desorientado, atónito y perplejo. En su corto periplo por el mar inmenso de la infinitud del universo ha perdido definitivamente el rumbo, se ha extraviado y para colmo, el patrón del barco, la Razón, sólo tiene preguntas, infinitud de preguntas, pero no encuentra ninguna respuesta. Ésta se cuestiona, ¿hacia dónde va ahora la humanidad? Y quizá la respuesta sea que hacia ningún sitio en concreto. El hombre está abocado a vagabundear por este mundo que se creía tan dominado, pero que ahora se da cuenta que es un lugar inmenso y desconocido. La sospecha va a ser la nota predominante en todo el Romanticismo y se prolongará hasta principios del siglo XX. Se va a sospechar de todo, pero sobre todo del hombre. Éste se ha dado cuenta que la historia de la humanidad no ha sido otra cosa que la historia de un engaño, un autoengaño, que culminó con la maravillosa descripción de Pico della Mirandola sobre la dignidad del hombre. Esa dignidad que le viene dado por su esencia, gracias a su origen divino, porque es Dios quien lo ha puesto ahí, en el centro del Universo, para

---

Freud y recordara Alexander Kluge, sino enunciarlo desde la alegoría, la representación operística, el ensayo o el mito.” Sánchez-Biosca, Vicente, “*Die toten Seelen von deutschland*: formas, viajes e historias en el Nuevo Cine Alemán” en Losilla, Carlos y Monterde, José Enrique (Ed.) *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*. Institut Valencià de Cinematografia. Valencia, 2007. Pág. 133.

<sup>286</sup> Argullol, Rafael. *La atracción del abismo*. Destino. Barcelona. 2000. Pág. 85-86.

que en su posición privilegiada contemple y observe la maravilla de la creación divina. Pero esta concepción va a caer irremisiblemente con los descubrimientos de Copérnico y Galileo. La Revolución Científica, culminada por Newton, se va a convertir en el principio del fin del hombre como ser supremo de la naturaleza, y aunque al principio no se quiso asimilar, en el Romanticismo, por fin, se va a tomar conciencia plena de esta irreconciliable relación entre macrocosmos y microcosmos.<sup>287</sup>

Ante la oposición que le produce al hombre la naturaleza y la condición finita a la que está sometido verá en la infinitud de la naturaleza, además de la conciencia que hemos descrito, unos espacios y lugares grandiosos que le evadan de la cárcel a la que está sometido<sup>288</sup>. De este modo se verá al héroe romántico como un “héroe nómada”, tal como destaca Argullol. El héroe romántico buscará innumerables aventuras por mares, cielo y tierra, e incluso descensos a los infiernos, en una búsqueda incansable de uno mismo, de un Yo y una identidad, que aflore entre tanta hostilidad de la naturaleza. En este sentido el buque se va a constituir como el máximo símbolo que refleja este nomadismo romántico. Pocos escritos revelan, como ocurre en *El corazón de las tinieblas*, el verdadero espíritu romántico, un espíritu confundido, solitario y melancólico fruto de una escisión insuperable entre la naturaleza y el ser humano. La pintura romántica fue la mejor exponente de este sentimiento inmerso en una negatividad absoluta, a través de grandes maestros como Caspar Friedrich o William Turner. La pintura de la época se va a convertir en un viaje a través de paisajes nostálgicos, a través de laberintos y ruinas de tiempos grandiosos para el hombre. Ruinas de las obras más grandes jamás construidas por el hombre (Edificios greco-romanos y catedrales góticas) que lo único que demuestran son la debilidad del hombre a merced de las poderosas fuerzas de la naturaleza y del tiempo. El héroe romántico es un hombre absorto, perdido sin rumbo, en un vagabundear por el propio infinito, en

---

<sup>287</sup> “Esta tensión antagónica, esta *coincidencia oppositorum* entre el Universo físico único e infinito y el Universo del Yo que tiende, infructuosamente, hacia esa infinitud y unidad, está en la base tanto de la «angustia renacentista», perceptible ya en la polémica filosófica del *Quattrocento* florentino y, desde luego, en el arte de Durero y Miguel Ángel, como del bien conocido pesimismo romántico.” (Argullol, R. O. C. *El héroe y el Único*. Destino. Barcelona, 1990. Pág. 20)

<sup>288</sup> De este anhelo participa, como no, el poeta italiano Giacomo Leopardi, que nos dejó un inmejorable testimonio de ese carácter escindido del ser humano ante la enormidad de la Naturaleza, gracias a su poema *El Infinito*: “Siempre cara me fue esta yerma loma/ y esta maleza, la que tanta parte/ del último horizonte ver impide./ Sentado aquí, contemplo interminable/ espacios detrás de ella, y sobrehumanos/ silencios, y una calma profundísima/ mi pensamiento finge; poco falta/ para que el corazón se espante. Escucho/ el viento susurra entre estas ramas,/ y comparando voy a aquel silencio/ infinito, esta voz; y pienso entonces/ en lo eterno, en las muertas estaciones/ y en el presente, rumorosa. En esta/ inmensidad se anega el pensamiento,/ y el naufragar en este mar me es dulce.” (Leopardi, Giacomo. “El infinito” en *Cantos*. Planeta. Barcelona, 1983. Pág. 41.)

perpetua atracción por acercarse al abismo de una inmensidad que le desborda pero que le atrae, a pesar de todo, en un aproximarse irremisiblemente a ese “corazón de las tinieblas”<sup>289</sup>.

Ésta es, sin duda, la concepción de viaje que está detrás de *Apocalypse now* y que muy bien ha sabido extraer Coppola de la esencia de la novela de Conrad. Tanto Marlow como Willard se convierten en prototipos innegables de héroes románticos. Ambos emprenden un viaje de doble dirección: una aventura metafórica salvando las adversidades de la primitiva selva (y la devastadora guerra en el caso de Willard) y un viaje, en última instancia, hacia el interior de ellos mismos. Ésta es la grandeza del nómada y el aventurero tal como retrataron en sus novelas Stevenson, Melville, Salgari, Kipling, London y el propio Conrad, que afrontan los innumerables peligros en su huida desesperada hacia el anhelo. En la huida está la verdadera esencia del viaje romántico. De ahí que, según nos advierte José Luis Molinuevo en *Magnífica miseria*, “las novelas de viajes románticas o no acaban o acaban bien en una forma que es un no acabar (...) La gran paradoja del viaje romántico es que casi siempre buscan algo huyendo de algo (...) Huida, pues, a la aventura para encontrarse a sí mismos.”<sup>290</sup>

Es indudable que la película que nos ocupa, como hemos visto en los diversos ejemplos propuestos, guarda gran concomitancia con esta forma de representar a un hombre sumido en una escisión radical, cuyo destino irrevocable va a ser el naufragio. En este sentido el hecho de que toda la película sea un viaje en barco a través de un fantasmagórico río, demuestra esa visión de vagabundeo perpetuo que se esgrimía en el Romanticismo, un deambular descarriado y ciego hacia lo primitivo del Universo, el origen que se convierte en un final trágico, la muerte. Éste, sin duda, es el viaje en que se encaminó Kurtz (antes que Willard), un personaje que se convierte en un verdadero profeta que recuerda el destino que le espera a un mundo que ha entrado en un juego de destrucción muy peligroso. Un anticristo, Kurtz, que en su locura nos incita a que nos

---

<sup>289</sup> En *El corazón de las tinieblas* nos encontramos con una descripción de la selva que refleja inmejorablemente la visión romántica del hombre escindido y que magistralmente fue desarrollada pictóricamente por los ya nombrados en este trabajo Caspar Friedrich o William Turner: “La luna había tendido una fina capa de plata sobre todas las cosas -sobre la exuberante hierba, sobre el fango, por encima del muro de espesa vegetación que se levantaba a una altura mayor que el muro de un templo, por encima del gran río que yo veía brillar a través de una brecha oscura, brillar a medida que fluía en toda su anchura, sin un murmullo-. Todo esto era grandioso, expectante, mudo (...) Yo me preguntaba si la quietud en la faz de la inmensidad que nos miraba a los dos significaba una llamada o una amenaza. ¿Qué éramos nosotros que nos habíamos extraviado allí?, ¿podríamos dominar aquella “cosa” muda o nos dominaría ella a nosotros? Sentí lo grande, lo malditamente grande que era aquella “cosa” que no podía hablar y que tal vez era también sorda.” (Conrad, J. O. C. Pág. 56).

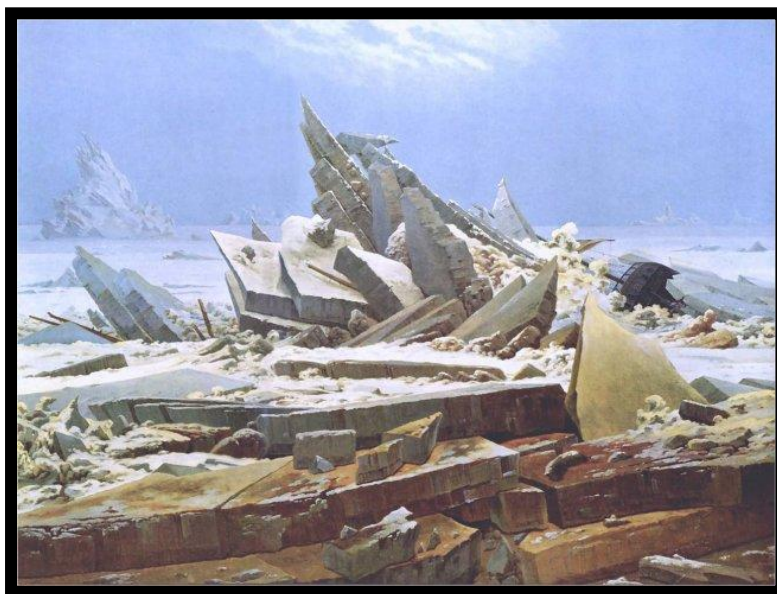
<sup>290</sup> Molinuevo, J. L. *Magnífica Miseria. Dialéctica del Romanticismo*. Cendeac. Murcia, 2009. Pág. 80-81.

planteemos desde nuestra cordura el sinsentido del horror y podredumbre en que el siglo XX, a través de sus guerras, convirtió el mundo. Desde su continua pose de pensador (como el desmoralizado anciano que aparece en *La balsa de la Medusa* de Géricault o la figura que representa la *Melancolía* para Durero) le da la espalda a toda esperanza y es que cómo puede haberla después de haber contemplado los horrores que ha tenido que ver. El hombre ha naufragado, por su terquedad y su falta de escrúpulos, y con él ha naufragado todo tipo de esperanza, como muy bien reflejara Caspar Friedrich en su lienzo de título tan descorazonador, *El naufragio de la Esperanza*<sup>291</sup>. Kurtz se siente (y así se lo hace entender a Willard) como el monje de Friedrich, inmerso, como una mínima monada, en el infinito de una Naturaleza que le llama, le incita a adentrarse en el silencio, el vacío, la muerte. ¿Qué somos ante la grandeza y monstruosidad de la Naturaleza? Nada, pero hay algo que nos incita a penetrar en ella a sabiendas de las consecuencias que traerá: “¡El Horror!, ¡el Horror!”



<sup>291</sup> Icono de la visión estética del naufragio tal como lo plantea José Luis Molinuevo en su obra *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia. 2001.

Aquí, en resumen, nos encontramos con la imagen del viaje como metáfora de la vida, que excepcionalmente reflexionara Hans Blumenberg en su obra *Naufragio con espectador*. El subtítulo es revelador para nuestros propósitos: “Paradigma de una metáfora de la existencia”. “El hombre conduce su vida y levanta sus instituciones sobre tierra firme. Sin embargo, prefiere concebir el movimiento de su existencia, en su conjunto, mediante la metafórica de la navegación arriesgada”.<sup>292</sup> No es más que concebir la vida a través de sus naufragios, algunos salvables y sin consecuencias y otros más trágicos e insalvables como la muerte. Kurtz, sin duda, elige esta última. Ha sucumbido ante la llamada de la selva, ante el poder originario de la naturaleza, y qué ha encontrado: la locura ante la imposibilidad de aprehenderla. El naufragio que representa el fracaso en la travesía es la metáfora de la autodestrucción al que se ve sometido el héroe romántico en su peregrinar.<sup>293</sup> Para Molinuevo, “la *Bildung* romántica es un viaje de (de)formación a través del cual se construye y descubre el individuo, pero también se aniquila”<sup>294</sup>. Es el precio que hay que pagar por comprender la verdad y penetrar en lo más profundo del Yo.



---

<sup>292</sup> Blumenberg, Hans, *Naufragio con espectador*. Visor. Madrid, 1995. Pág. 13.

<sup>293</sup> En *El corazón de las tinieblas* está muy presente la idea de la vida como travesía y la asimilación de la muerte con el naufragio definitivo. “No hubiéramos podido decir a dónde nos dirigíamos, si estábamos remontando el río o navegando río abajo, o atravesándolo incluso, hasta que hubiéramos alcanzado una de las orillas. (...) No tenía ganas de naufragar. No os podríais imaginar un lugar más siniestro para un naufragio. Tanto si nos ahogábamos en el acto como si no, era seguro que habríamos perecido todos rápidamente de una u otra forma.” (Conrad, J. O. C. Pág. 196)

<sup>294</sup> Molinuevo, O. C. Pág. 76.

Aquí nos encontramos con las premisas que están detrás de la novela *La llamada de lo salvaje* que el aventurero norteamericano Jack London narró. Buck (el perro protagonista de la novela del escritor norteamericano) tiene mucho en común con Kurtz (fímico y novelístico). Ambos eran seres refinados, modélicos y leales (Buck sirviendo a su amo y Kurtz sirviendo al ejército-compañía comercial respectivamente) hasta que sienten la llamada irremisible de lo salvaje, de la naturaleza originaria y primitiva<sup>295</sup>. Una vez que penetran en ella y se sienten parte de su esencia ya no hay marcha atrás. Dentro de la selva han encontrado su verdadera identidad. Buck después de oír la llamada de los lobos salvajes, que comprende son antepasados suyos, decide unirse a ellos. Después de la larga travesía y tras sufrir tantos avatares no concibe regresar a su acomodada vida de perro de compañía, ya que ésta no es su verdadera condición. Algo similar le sucede a Kurtz. El incuestionable oficial que después de contemplar y ser partícipe del horror de la guerra, decide desmarcarse de la pantomima y falsedad del ejército norteamericano y escoge continuar el conflicto por su cuenta tras ser adoptado como a un nuevo dios por una tribu primitiva. Consciente de lo que le ha tocado vivir no quiere seguir siendo partícipe de una guerra sin sentido regida por altos cargos que no han pisado ni la selva. Ya es hora de abandonar la inoperante moralidad bélica que le impide actuar según sus propios métodos (más crueles e inmorales pero más efectivos)<sup>296</sup>. Ha comprendido que la crueldad y el dolor sólo se pueden vencer con más crueldad y dolor aún. Y esto lo sabe como nadie Buck: “Había que dominar o ser dominado; dar muestras de misericordia era una debilidad. La misericordia no existía en la vida primitiva. Se la confundía con el miedo, y tal confusión acarrea la muerte. Matar o

---

<sup>295</sup> “Desde el bosque llegó la llamada (...) un dilatado aullido semejante y a la vez completamente diferente de cualquier ruido emitido por un perro esquimal. Y lo reconoció al resultarle familiar desde antaño (...) entre los árboles del bosque, y mirando más allá divisó, erguido sobre sus ijares, con su puntiagudo hocico apuntando al cielo, un enorme y delgado lobo del bosque”. London, Jack. *La llamada de la naturaleza*. Alianza. Madrid, 2002. Pág. 101.

<sup>296</sup> Coppola confiesa que éste es uno de los temas esenciales en *Apocalypse Now*: La crítica a la hipocresía y la falsa moral del ejército norteamericano. “Toda esta cuestión es moral. ¿Cómo se puede acusar a un oficial por cometer un asesinato? o, ¿cómo se puede reprender a soldados que han sido entrenados para maltratar a gente, para matarla? ¿cómo se le puede acusar de asuntos que son morales, cuando tú mismo estás tan lejos de la moral? Y de nuevo era un dilema acusar a alguien de asesinato en el contexto de una guerra que mataba a tanta gente. Está la gran frase que oí decir a John Milius y que está en la película: “No les permiten escribir joder en sus aviones pero los entrenamos para arrojar napalm”. ¿Cómo puede alguien civilizado albergar tal contradicción? ¿Cómo se puede, por un lado, dedicar todo ese dinero, ese esfuerzo y esos recursos modernos a matar, destruir y eliminar bosques y al mismo tiempo discutir sobre un punto simple de moral? Sólo pensarlo, te da dolor de cabeza. Éste es el fondo, el meollo de *Apocalypse Now*. Su tema. Y nunca la he considerado una película en contra de la guerra, aunque desde luego, cuando muestras como masacran a la gente y como la saquean, asumes que va a provocar una actitud contra la guerra.” Coppola, F. F. Comentarios a *Apocalypse Now*.

morir, comer o ser comido, era la ley. Él obedecía aquel mandato, que se hundía en las profundidades del tiempo”<sup>297</sup>.

Leyendo estas palabras es lógico que nos venga a la mente la figura de Friedrich Nietzsche. Es innegable que en la última parte de la película se advierte una influencia más que explícita a la (anti)moralidad nietzscheana. Ésta no es otra que la moralidad del “superhombre”, figura profetizada por el filósofo alemán que ha tomado como cuerpo el de Kurtz. La moralidad del “superhombre” es la moral de la acción, del instinto, de la crueldad, de la libertad, en definitiva de la “voluntad de poder”. Para adquirir esta mentalidad hay que desprenderse de toda la absurda moralidad de la responsabilidad aprendida anteriormente (moral de la falsedad, de la mala conciencia, de la culpabilidad perpetua, de la civilización occidental, del cristianismo). Tal como sostiene el filósofo alemán en *La genealogía de la moral*:

“Aquellos terribles bastiones con que la organización estatal se protegía contra los viejos instintos de la libertad hicieron que todos aquellos instintos del hombre salvaje, libre, vagabundo, diesen vuelta atrás, se volvieran contra el mismo hombre. La enemistad, la crueldad, el placer en la persecución, en la agresión, en el cambio, en la destrucción- todo esto vuelto contra el poseedor de tales instintos: ése es el origen de la mala conciencia (...) una dolencia de la que la humanidad no se ha curado hasta hoy, el sufrimiento del hombre por el hombre, por sí mismo: resultado de una separación violenta de su pasado animal (...) resultado de una declaración de guerra contra los viejos instintos en los que hasta ese momento reposaban su fuerza, su placer y su fecundidad”<sup>298</sup>.

Pero este cambio de mentalidad que ha sufrido Kurtz sólo ha podido producirse después de un largo proceso (un largo viaje, en definitiva) a través del calvario de la guerra. No quería seguir vinculado a un sistema que no compartía, por ello decidió salirse del programa que le obligaban a realizar.<sup>299</sup> Se desmarcó de todo ello, se desvió del itinerario (que siempre es el camino más fácil) y optó por lo desconocido. Precisamente en las profundidades de lo desconocido (la selva) halló la verdad de la esencia humana,<sup>300</sup> comprendió la falsedad que desprende. Supo que en

---

<sup>297</sup> London, Jack. O. C. Pág. 83.

<sup>298</sup> Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Alianza. Madrid. 2002. Pág. 111-112.

<sup>299</sup> “Para el romántico, que rechaza la relatividad de los valores que el mundo de su tiempo le ofrece, ninguno de sus actos debe estar guiado por el absurdo y la gratuidad. Su conciencia dolorosamente adquirida de pertenecer a un mundo espiritualmente superior, que necesariamente se halla convulsionado por las grandes pasiones y en contraposición al mundo inferior y mediocre de los que se consuelan en la resignación y en la miseria idolátrica, le conducen a la vigorosa aceptación de los principios desesperados, pero veraces, de la vida.” (Argullol, R. O. C. Pág. 371)

<sup>300</sup> En *El corazón de las tinieblas* se describe claramente este renacer de los instintos en Kurtz en plena selva como le ocurre al Buck, el perro protagonista de *La llamada de lo salvaje*: “Traté de romper el hechizo, el pesado y mudo hechizo de la selva, que parecía atraerle hacia su despiadado seno despertando

la guerra no tiene cabida la bondad, sino nada más que la maldad y el dolor (y ésta es la verdadera esencia humana). Nietzsche ya se dio cuenta de ello.

“Para lograr aquel fin se necesita una especie de espíritus distinta de los que son probables cabalmente en esta época: espíritus fortalecidos por guerras y victorias, a quienes la conquista, la aventura, el peligro e incluso el dolor se les hayan convertido en una necesidad imperiosa (...) y se necesita además una sublime maldad (...) tiene que venir a nosotros el hombre redentor, el hombre del gran amor y del gran desprecio, el espíritu creador (...) cuya soledad es malentendida por el pueblo como si fuera una huida de la realidad (...) ese hombre del futuro (...) ese anticristo y antinihilista, ese vencedor de Dios y de la nada –alguna vez tiene que llegar...”<sup>301</sup>

Y llegó, pero lo condenaron a muerte por ser un férreo enemigo de lo establecido.

Tanto el personaje literario como el cinematográfico de Kurtz representan, según todo lo que hemos expuesto, la esencia del (anti)héroe romántico. Si tomamos como referencia las características que según Molinuevo representan dicha figura para el romanticismo negro<sup>302</sup>, Kurtz se convierte en el auténtico arquetipo de la esencia romántica. El carácter de Kurtz viene marcado por el sufrimiento y el aburrimiento mortal que son la clave para penetrar en la esencia de la propia condición humana. El sufrimiento del que ha sido testigo durante su periplo por la guerra le ha servido, como a los personajes de las obras de Albert Camus, para darse cuenta de que la condición de la realidad es el absurdo. Pero a diferencia de Rieux, el médico protagonista de *La peste*, que lucha contra ese absurdo en forma de enfermedad con todas sus fuerzas, aun a sabiendas que va a salir derrotado, la solidaridad no es lo que mueve a Kurtz ya que para él no existen esperanzas<sup>303</sup>. Todo

---

en él instintos brutales y olvidados, trayéndole a la memoria pasiones monstruosas y satisfechas.” (Conrad, J. O. C. Pág. 231).

<sup>301</sup> Nietzsche, Friedrich. O. C. Pág. 123-124.

<sup>302</sup> “El romanticismo negro tiene como temas la muerte, la noche, la nada, pero desde la visión barroca del mundo como un «teatro» en el que los seres humanos desempeñan sus papeles movidos por fuerzas oscuras, generalmente sociales. Lejos de la idea de centralidad, el individuo ocupa un rincón del mundo, entregándose para engañar y engañarse a ridículas especulaciones idealistas, en las que juega a dios destronado. Lejos de ser pesimista, este romanticismo denuncia la vaciedad e hipocresía de las especulaciones idealistas. Y proclama, antes de Nietzsche, la necesidad de permanecer fieles a la tierra” (Molinuevo, J. L. O. C. Pág. 112).

Kurtz en *Apocalypse Now*, más bien como dios entronado, desde su iluminada lucidez aparece como fiel reflejo de la denuncia a la vaciedad del hombre (ver más adelante la reflexión que haremos sobre el poema *Los hombre huecos* de T.S. Eliot y su relación con la película) y la hipocresía, en este caso, del ejército norteamericano.

<sup>303</sup> “El romanticismo negro va unido al sufrimiento por la condición humana, la mentira de la creación, la inhospitalidad del mundo y la injusticia de la sociedad (...) El sufrimiento y el aburrimiento que actúan



lo contrario, partiendo de la decadencia de un mundo sin valores morales que se tomen de referencia, decide crear su propio reino partiendo del nihilismo, entendido como la ausencia de normas ni preceptos algunos. En el reino de Kurtz lo que prima es la voluntad de poder, creadora y destructora, pero nunca sometida. El problema es que dicha voluntad es tan fuerte que termina por autodestruirse, como sucede en la película.

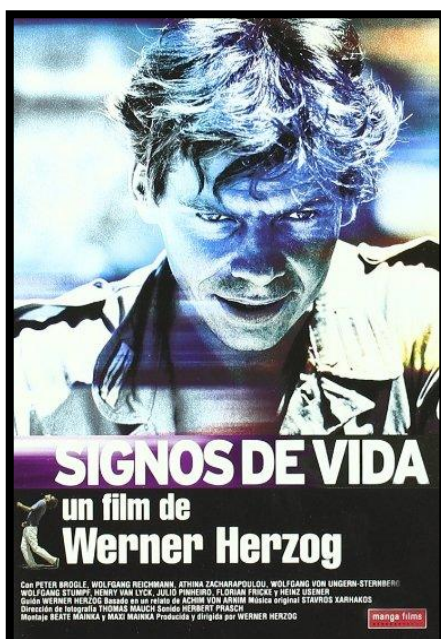
Por otra parte, Kurtz y su reino, representan el final del viaje, el dejar de deambular, en definitiva, la quietud. Willard cuando llega al territorio de Kurtz se encuentra en un espacio donde el tiempo se ha detenido, donde lo que emana por todas partes es hastío y, en definitiva, “la experiencia abismática de que no pasa el tiempo”. Esa es la impresión que causa la figura de Kurtz, un ser lento de movimiento, cansado, agotado, aburrido. Dicho temple de ánimo es otra de las características que, como Molinuevo afirma, mejor describen al héroe romántico. Y éste se produce cuando se acaba el camino y se es consciente de que es innecesario seguir vagando por un mundo en el que siempre se va a sentir uno como un extranjero. La inactividad provoca el “aburrimiento mortal”, donde uno descubre la auténtica esencia de la creación, la Nada. Esta visión existencialista presente en la película guarda mucha concomitancia con el espíritu romántico. “El existencialismo es un romanticismo de interior y, en una época en que han caído los grandes ideales ilustrados de la humanidad, entonces les embarga un tedio, un aburrimiento mortal, del que le sacan grandes temples de ánimo, inoculados desde el exterior, ya sea la náusea y la angustia, los dos romanticismos en cualquiera de sus versiones es malestar existencial. El péndulo romántico va de lo sublime de la condición humana a lo absurdo de la misma.”<sup>304</sup>

El personaje de Kurtz tiene mucha similitud, en este sentido, con uno de los particulares personajes retratados en las películas del director alemán Werner Herzog y que tanto admira Coppola (como más adelante seguiremos constatando). En concreto, se trata de Stroszek, protagonista de una de sus primeras películas *Signos de vida* (*Lebenszeichen*, 1968), basada en el relato del escritor romántico alemán Ludwig Achim Von Arnim, *El inválido loco del fuerte Ratonneau* (1818). Stroszek es un paracaidista alemán herido que es enviado a una población tranquila de la isla

---

como motores del romanticismo son los que le conducen al nihilismo. Schopenhauer en su propuesta de negación del individuo es ya la esperanza de vivir sin esperanzas.” (Molinuevo, J. L. O. C. Pág. 140).

<sup>304</sup> Molinuevo, J. L. O. C. Pág. 149.



griega de Kos, junto a su mujer y otros dos soldados con heridas leves. Mientras se van recuperando se les asigna la custodia de un polvorín situado en una vieja fortaleza de defensa. Con un ritmo lento, característico de la filmografía de Herzog, los días se suceden y el tedio comienza a pasar factura en los personajes. La falta de actividad y el calor asfixiante hacen que Stroszek se vuelva loco al no soporta más la situación en la que vive, imbuido en el aburrimiento mortal más radical. Al igual que Kurtz, su locura deriva en violencia.

Atrincherándose en la fortaleza comienza a disparar contra la población civil, bajo claros signos de demencia. Al final, los cargos más importantes del ejército alemán que se encuentran en la zona (del mismo modo que las autoridades militares en Nha Trang en *Apocalypse Now*) deciden acabar con ello. Terminan con él a través de una incursión nocturna en la fortaleza, mientras Stroszek se entretiene lanzando fuegos artificiales elaborados con la pólvora de las granadas que se guardan en el polvorín.

Para terminar de analizar los sentimientos que confluyen en la figura de Kurtz, debemos detenernos en la última de las características que Molinuevo asocia al espíritu romántico: la extranjería<sup>305</sup>. Este carácter, que tan hondamente supo reflejar en sus obras Camus, es el resultado mismo del viaje, esta vez, de nuevo, como metáfora misma de la vida. La existencia del hombre romántico es concebida como un devenir constante por un mundo que siente que no le pertenece y en el que se encuentra extraño. Dicha visión es la consecuencia de la imposibilidad de adaptarse a lo establecido y de renegar en todo momento de lo que a uno se le ha dado y le ha tocado vivir. Kurtz siente que el mundo en el que vive es un engaño del que no quiere seguir siendo partícipe. Por eso se exilia y pretende crear su propio reino, su propio mundo, el único en el que ya no puede sentirse un extranjero. Ésta es precisamente una de las características que mejor comparten Willard y Kurtz, almas

<sup>305</sup> “La extranjería tiene su raíz en un mundo que no ha sido hecho a la medida del hombre, y también en el fracaso de intentar hacer al hombre medida del mundo. No es ni microcosmos ni macrocosmos, ya sea por las palabras o por el origen. La extranjería, tal como viene del romanticismo tiene una doble condición: extranjero en y para el mundo y extranjero en y para sí mismo” (Molinuevo, J. L. O. C. Pág. 152.)

gemelas, aunque anverso y reverso, en un sentir que les hace alejarse de ese mundo que los rechaza y en el que se sienten incomprendidos. Ambos parecen haber encontrado su hogar en la jungla y la misma guerra, y ninguno de los dos parece concebir volver a la vida que dejaron atrás en su país junto a sus familias. En cierto modo porque ya no serían aceptados, como les sucedió a tantos otros veteranos de la Guerra de Vietnam<sup>306</sup>.

En torno a la idea de extranjería, en el montaje de 2001, Coppola introdujo una referencia intertextual clave para comprender hasta qué punto *Apocalypse Now* está imbuida de todo este espíritu romántico que estamos desentrañando. Ésta se produce en la secuencia de la Plantación Francesa. En ella, antes de que los miembros de la familia se pongan a discutir acaloradamente sobre el sentido de permanecer en esas tierras, un niño, miembro de la familia, les recita en francés a todos los comensales un poema bajo la atenta supervisión de los adultos. La recitación, que queda inacabada, es la del poema *El albatros* de Charles Baudelaire, perteneciente a su canónica obra *Las flores del mal* (1857).

“Suelen, por divertirse, los mozos marineros  
cazar albatros, grandes pájaros de los mares  
que siguen lentamente, indolentes viajeros,  
al barco, que navega sobre abismos y azares.

Apenas los arrojan allí sobre cubierta,  
príncipes del azul, torpes y avergonzados,  
el ala grande y blanca aflojan como muerta  
y la dejan cual remos, caer a sus costados.

¡Qué débil y qué inútil ahora el viajero alado!  
Él, antes tan hermoso, ¡qué grotesco en el suelo!  
Con su pipa uno de ellos el pico le ha quemado,  
otro imita, renqueando, del inválido el vuelo.

El poeta es igual... Allá arriba, en la altura,  
¡qué importan flechas, rayos, tempestad desatada!  
Desterrado en el mundo, concluyó la aventura:  
¡sus alas de gigante no le sirven de nada!”<sup>307</sup>

---

<sup>306</sup> Aunque no es el lugar para tratar el tema, es interesante constatar como este sentimiento de extranjería fue común en aquellos veteranos de guerra que regresaron del frente con grandes problemas físicos y psicológicos y a los que la sociedad norteamericana les dio la espalda. Para ninguno fue lo mismo una vez que dejaron Vietnam. Asumieron, después de pagar un alto precio, la hipocresía de la sociedad y aquellos principios e ideales que los llevó a la barbarie y a desvanecer sus vidas en el tormento. Desde el punto de vista cinematográfico, *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1975), claramente, es el mejor exponente de lo que hablamos.

<sup>307</sup> Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Millenium. Madrid, 1999. Pág. 20.



Como todo en la película, esta referencia intertextual no es casual. Dicho poema es un símbolo y un canto de denuncia a la incompreensión del poeta romántico en la sociedad de su época. El albatros, ave que acompaña a los barcos en sus travesías, representa la soledad del poeta, marginado y vapuleado por una sociedad, representada por los marineros del barco en el poema, por expresarse libremente y vivir alejado de los cánones convencionales. El albatros desde el cielo (interioridad creativa del poeta) observa la sociedad desde una perspectiva amplia y alejada (es donde realmente se siente cómodo). Pero una vez que descienden y penetran en el bullicio de los demás, es rechazado violentamente sintiéndose inútil y extraño, criticado y maltratado, en definitiva, extranjero en su propio mundo (*desterrado en el mundo*). Es interesante, para nuestros intereses, que la figura del poeta sea asociada a la idea del viajero (*príncipe del azul*) que sorteja flechas, rayos y tempestades (metáforas de la soledad y el sufrimiento) pero cuyo final siempre es trágico cuando la intolerante e inhóspita sociedad les hace sentir miserables al hacerles salir de su mundo creativo. Éste es el sentimiento que ahonda en Kurtz, y en cierto sentido también en Willard. El primero considerado por sus súbditos como un auténtico “guerrero poeta” comparte con el escritor romántico la incompreensión de sus creativas ideas, el odio por la falsedad del tiempo en que les tocó vivir, el considerarse extranjeros en un mundo que no les pertenece y que pretende aniquilarlos<sup>308</sup>. Frente a esto solamente queda la violencia. En este sentido, retomando la teoría de Rafael Argullol, Kurtz comparte mucha similitud con el poeta romántico, imbuido también por el espíritu del superhombre anteriormente descrito:

---

<sup>308</sup> Sobre esta idea volveremos en el capítulo dedicado a la influencia de la poesía mítica de T.S. Eliot en *Apocalypse Now*.

“La imperfectibilidad, la infelicidad, generan una violencia natalicia contra el hombre. El poeta, el superhombre, por aspirar más que ningún otro ser a la plenitud (al *Único*), recibe más que ningún otro esta violencia. (...) el poeta recibe sobre sí la tortura de su aislamiento y se revuelve con desdén contra la sociedad de los hombres.”<sup>309</sup>

“El poeta romántico tiende a desolidarizarse radicalmente de la sociedad y de su época. (...) El hombre no lucha contra su miseria, sino contra los otros hombres. (...) El romántico percibe al hombre de su tiempo como a una sombra errante en la tiniebla, expulsado para siempre del cielo de la plenitud, (...) como a un ser desarticulado, impotente, sometido al azote de la fugacidad, cósmicamente devorado por un Cronos capaz de destruir todos los actos en su misma raíz. Al hombre moderno, colectivamente ciego a la aspiración del *Único*, se le aplican, en suma, las palabras de Baudelaire: «En cada minuto somos destruidos por la idea y la sensación de tiempo».”<sup>310</sup>

Me ha parecido necesario y oportuno recrearme ampliamente en la omnipresente figura de Kurtz porque sólo así se podrá comprender el verdadero sentido del viaje que realiza Willard, que es el que en realidad se narra en la película. El viaje de Willard es un viaje hacia Kurtz. Es un viaje iniciático hacia la realidad más cruda vista desde el prisma de la religión desnuda de lo primitivo que practica el renegado oficial norteamericano. No es difícil, por tanto, concebir la travesía de Willard como un auténtico viaje en el tiempo (más propio de Julio Verne) hacia un primitivismo salvaje como en los últimos capítulos de este estudio constataremos.

. Como hemos demostrado, la odisea a la que se encamina Willard va mucho más allá de una mera superación de pruebas o aventuras para alcanzar un fin marcado. En *Apocalypse Now*, Willard aparece también como máximo prototipo de héroe romántico, tal como lo describimos anteriormente, sustancialmente diferente al héroe homérico clásico que tratamos en capítulos precedentes. En *Apocalypse now* no tiene cabida ningún tipo de final feliz. Por todas las razones expuestas, los personajes de la película deben concebirse como una suma indivisible entre el “héroe épico” y el “héroe trágico”, y ésta, quizá, sea la auténtica concepción del “héroe romántico”. En los primero dos tercios de la película lo que predomina es la visión del primero: el héroe que debe superar arriesgadas e inhumanas pruebas hasta conseguir la misión que se propone. Pero la película no se queda ahí. Este tipo de héroe necesita un reconocimiento al final del viaje que le haga comprender, aliviado, que todo el sufrimiento acumulado ha merecido la pena. Odiseo consigue recuperar a

---

<sup>309</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 215.

<sup>310</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 310-311.

su mujer y vengarse de sus pretendientes, pero Willard al final del viaje qué ha conseguido. Simplemente atormentar aún más su alma asimilando, a través de Kurtz, la verdad. El último tercio de *Apocalypse Now* se convierte en la representación de una auténtica tragedia griega. En un escenario perfecto, el reducto de Kurtz, los dos personajes principales escenifican un drama propio de Sófocles que culmina con la muerte necesaria de uno de ellos (porque así estaba predestinado). Una metáfora de la tragedia humana en la que Willard reconoce su propio drama. Es así como nace un nuevo héroe romántico con todos sus atributos (nómada, épico y trágico).

Rafael Argullol amplía esta taxonomía de atributos románticos considerando en todo momento la asimilación del poeta con sus personajes: el superhombre, el enamorado, el sonámbulo, el genio demoníaco, el nómada y el suicida.

“El artista romántico acostumbra a representar un mundo en el que él mismo, mediante su *alter ego*, el protagonista, se enfrenta al mundo de la realidad. A través del *superhombre* proyecta su aislamiento y su rabia vital ante lo que él considera incompreensión y mediocridad de la sociedad que le rodea, y así, de su fragilidad de hombre acorralado hace crecer la gigantesca voluntad de quien desafía a su tiempo. En la figura del *enamorado*, en el amor que infructuosamente sustenta, muestra su desengaño ante el ansia de plenitud que materializa en la persona amada, permanentemente frustrado en la desposesión que sigue a la pasión. Por medio del *sonámbulo*, el artista romántico se remonta a los espacios oníricos en los que cree poder subsanar la limitación de lo real. A su vez, mediante el *genio demoníaco*, desciende al universo de las sombras en la esperanza de hacer converger, aunque sea transitoriamente, la máxima sensualidad con el conocimiento máximo. El artista romántico se halla así siempre identificado con la silueta viajera del perpetuo *nómada* incansablemente lanzado al camino de búsqueda y de huida. Finalmente, en el *suicida* plasma el más elevado acto de voluntad y reafirmación de la propia identidad, el abrazo de la reconciliación trágica en el sacrificio y la autoaniquilación.”<sup>311</sup>

Teniendo presente estos atributos encontramos gran similitud sobre la percepción del mundo y de su trabajo entre el poeta romántico y Francis Ford Coppola como creador.<sup>312</sup> Autor muchas veces incomprendido, ha pretendido en muchos momentos de su carrera hacer un cine independiente basado en historias personales y métodos revolucionarios alejados del modo de hacer cine de los grandes estudios de Hollywood. Frente a estos sueños se ha encontrado la indiferencia de un público que le demanda grandes historias como *El Padrino* y el rechazo de unos

---

<sup>311</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 374-375.

<sup>312</sup> Muchos de los personajes de la filmografía de Coppola son fiel reflejo de sus anhelos. Muchos críticos y estudiosos coinciden en afirmar que es fácil descubrir en personajes como Harry Caul, Preston Tucker o Dominic Matei ciertas referencias autobiográficas, sublimadas a través de la ficción.

productores que no avalan dichos proyectos. Ante esta incertidumbre creativa creó su propia productora, American Zoetrope, intentándose aislar en su proceso creativo y cegado por grandes sueños utópicos y de grandeza. Este desafío a su tiempo, propio de la idiosincrasia del *superhombre*, está condicionado por su gran amor al cine. *Enamorado* de su profesión no es más que un *sonámbulo* que cree poder alcanzar la plenitud en su profesión pero que no se da cuenta de que es un sueño imposible y que el sistema no le dejará, en ningún momento, llevarlo a cabo. Para conseguir su propósito es consciente de que debe pactar con el diablo (las grandes productoras), sólo así podrá obtener el dinero que le permita emprender sus grandes aventuras (la realización de sus películas más personales). Por ello este *genio demoníaco* no es más que un *nómada*, un buscavidas en el sentido más picaresco, en continua huida de lo establecido y en una búsqueda constante de su identidad creadora. Ello le ha llevado a naufragar en innumerables ocasiones, asumiendo proyectos premeditadamente *suicidas* y aniquiladores (la ruina económica y la disgregación familiar, su gran valor vital).

Esta visión trágica del hombre escindido y vapuleado por la sociedad y condenado en la mayoría de los casos al fracaso es el que está detrás, además de *Apocalypse Now*, de muchos de los personajes característicos de la filmografía coppoliana. De ahí la asimilación entre creador y personaje. Ahondaremos en esta consideración en el capítulo dedicado a los otros viajes heroicos en la filmografía de Milius y Coppola, donde comprobaremos que el Yo heroico-trágico exaltado por el romanticismo está muy presente en la obra del director norteamericano. Personajes como Natalie Ravenna (*Llueve sobre mi corazón*), Michel Corleone (*El Padrino*), Harry Caul (*La conversación*), El Chico de la Moto (*La ley de la calle*), Preston Tucker (*Tucker, un hombre y su sueño*) o Dominic Matei (*El hombre sin edad*) comparten el atributo de la necesaria soledad del héroe, tan presente en la historia de la literatura a través de sus grandes personajes trágicos. Entre ellos, Argullol destaca a Antígona, Edipo, Ajax, Hamlet, Macbeth, Lear..., los grandes arquetipos trágicos, héroes “antiguos y modernos”, que “afroitan al Destino agigantado su desnuda individualidad. Sólo las grandes épocas son capaces de provocar pensamiento trágico; pero éste se manifiesta siempre con caracteres individualizados.”<sup>313</sup>

---

<sup>313</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 244.

Esta visión del espíritu romántico que encuentra en su autoconocimiento el dolor coincide plenamente con la concepción mítica del viaje del héroe para Joseph Campbell:

“La travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo. Cuando esta hazaña se realiza, la vida ya no sufre desesperadamente bajo las terribles mutilaciones del desastre ubicuo; sino que, todavía visible en su horror, con gritos de angustia todavía tumultuosos, queda penetrada con el conocimiento de un amor que todo lo invade y todo lo alienta y con el conocimiento también de su propia fuerza inconquistada.”<sup>314</sup>

En el próximo capítulo seguiremos indagando en el carácter trágico de los personajes característicos de la filmografía de Coppola, en este caso, haciendo una comparativa con los protagonistas de las películas del director alemán Werner Herzog.

### 5.5. La influencia fílmica de *Aguirre, la cólera de Dios* de Werner Herzog. El viaje como autodestrucción.

“Buscadores de oro o perseguidores de gloria, todos habían zarpado en esa corriente, empuñando la espada, y a menudo la antorcha, mensajeros del poder de la nación, portadores de la chispa del fuego sagrado. ¡Qué grandeza no habrá flotado en el flujo de ese río hacia el misterio de una tierra desconocida!... Los sueños de los hombres, la semilla de las colonias, el germen de los imperios”<sup>315</sup>.

*El corazón de las tinieblas* está lleno de citas con un gran valor universal que se pueden transponer y adquieren la misma efectividad en diferentes momentos de la historia humana. En la línea de la posible visión poscolonial que dimos de *Apocalypse Now* en relación con la novela de Joseph Conrad, debemos afirmar que son similares los deseos y metas que comparten las incursiones coloniales por África en el siglo XIX con las que realizaron los españoles por América tras su descubrimiento: el afán de riquezas y expansión territorial. Dos factores esenciales para el mantenimiento y continuo desarrollo imperial que tomó otros tintes más ideológicos durante el siglo XX.<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 34-35.

<sup>315</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 129.

<sup>316</sup> Conrad, a partir de su alter ego, Marlow, introduce una interesante reflexión al comienzo de la novela sobre la diferencias que existen entre el colonialismo decimonónico europeo y otras incursiones territoriales a lo largo de la historia, donde podríamos incluir el expansionismo imperialista romano o el español. “No eran colonizadores, su administración era simplemente opresión, y sospecho que nada más. Eran conquistadores, y para ello sólo se necesita la fuerza bruta; no hay nada en ello de qué jactarse



Como se describe en *El corazón de las tinieblas*, el problema de toda expansión colonial es que llega un momento en que ya no se puede ir más allá. En ese momento se crea una línea de sombras que te cohibe que la traspases pero que a la vez te incita y te provoca para que la cruces.<sup>317</sup> A ella (a esa infinita curiosidad humana de enfrentarse a lo desconocido) se le une siempre la insaciable necesidad del hombre de pretender poseer cada vez más, a sabiendas de que va a terminar por desbordarle. Todos los grandes imperios se han topado con esta línea de sombras y todos ellos en su ciego afán expansivo han penetrado en ella. En muchos casos lo que han encontrado más allá ha sido la naturaleza virgen y misteriosa, aquella que en todo su esplendor retrataba la pintura romántica. Quien cruza esa línea de sombras, tal como le sucede a Kurtz en *Apocalypse Now*, debe saber que más allá solo se encontrará el primitivismo más originario en comunión con un entorno virgen. Tras esa línea los elementos confluyen desde su máxima disposición creadora, todos se fusionan desde el más profundo silencio y así lo han hecho desde el comienzo de los tiempos. La armonía lo invade todo pero ese orden originario puede romperse con facilidad: solo hace falta que un elemento extraño traspase esa línea que separa lo originario de lo no-originario. Es entonces cuando las fuerzas primitivas se desbordan y se rompe el equilibrio armónico de la que todo participaba. Y en un acto reflejo, la naturaleza invadida destruye y elimina todo lo que le produce una amenaza. En ese momento ya no hay marcha atrás<sup>318</sup>.

---

cuando se tiene, ya que la fuerza de uno es sólo un accidente que se deriva de la debilidad de los otros. Se apoderaban de todo lo que podían por simple ansia de posesión, era un pillaje con violencia, un alevoso asesinato a gran escala y cometido a ciegas, como corresponde a hombres que se enfrentan a las tinieblas.” (Conrad, J. O. C. Pág. 132)

<sup>317</sup> Esta visión de la Naturaleza como lo desconocido se corresponde con la visión romántica de “la atracción del abismo”. En *El corazón de las tinieblas*, encontramos varios pasajes en los cuales se vislumbra este carácter provocador de la selva convertida en trampa mortal sobre los que quieren penetrar en ella. “Observaba la costa. Observar una costa mientras se desliza ante el barco es como pensar en un enigma. Allí está ante ti, sonriente, ceñuda, insinuante, grandiosa, mezquina, insípida o salvaje, y siempre muda, con aire de estar susurrando: «Ven y descúbreme.»”<sup>317</sup> (Conrad, J. O. C. Pág. 144)

<sup>318</sup> Así es la descripción que Marlow realiza sobre las fallidas incursiones del Imperio Romano a través de los vírgenes bosques británicos: “Imagináoslo aquí, en el mismísimo fin del mundo, un mar del color del plomo, un cielo del color del humo, un barco tan rígido como una concertina, navegando río arriba con provisiones, u órdenes, o lo que fuera. Bancos de arena, marismas, bosques salvajes; bien poco que comer para un hombre civilizado, nada que beber salvo el agua del Támesis. Sin vino de Falerno, ni posibilidades de desembarcar. Aquí y allá un campamento militar perdido en la selva, como una aguja en un pajar; frío, niebla, tempestades, enfermedades, exilio y muerte; la muerte acechando en el aire, en el agua, en la maleza. Debieron morir como moscas.” (Conrad, J. O. C. Pág. 23)



Ésta es la línea que, sin duda, cruza Aguirre (al igual que Kurtz) en la película de Werner Herzog, *Aguirre, la cólera de Dios* (1972). Coppola confiesa en muchas ocasiones que ésta fue una de las obras que más influyó estéticamente a la hora de elaborar *Apocalypse Now* y las dos pasaron por el mismo calvario a la hora de ser rodadas en condiciones climatológicas del todo adversas, cambiando las selvas peruanas por las filipinas.<sup>319</sup> Sin duda, comparten mucha similitud fotográfica y en algunos casos, incluso, argumentativa. Herzog se traslada a la selva peruana durante la época colonial española (1650) en torno a una expedición de Gonzalo Pizarro en búsqueda de esa leyenda utópica de El Dorado. Ya desde la primera secuencia (donde se observa una columna de soldados españoles y esclavos indígenas cruzando a pie las tortuosas malezas andinas como de un cuadro alpino de W. Turner o Philip James de Louthembourg –*Alud en los Alpes*, 1803- se tratase) todo resulta onírico, algo sobrenatural y místico rodea el ambiente.<sup>320</sup> Ante la imposibilidad de continuar con

<sup>319</sup> En una entrevista realizada por Gerald Peary al director norteamericano constata dos de las referencias cinematográficas más importantes en *Apocalypse Now: King Kong* (1933) y *Aguirre, la cólera de Dios*. “Staying clear of politics, I asked Coppola to comment on what seemed two filmic inspirations for *Apocalypse Now*: Skull Island in *King Kong* (1933) as a source for Kurtz's Cambodian fortress, and the fever-trip down the Amazon in Werner Herzog's *Aguirre: the Wrath of God* (1972), repeated in Willard's mindbending river sojourn. “I saw *King Kong* when I was five, and many times after”, Coppola replied. “*King Kong* is in our consciousness and culture. Perhaps it did influence me. *Aguirre*, with its incredible imagery, was a very strong influence. I'd be remiss if I didn't mention it.” (Peary, Gerald. *Film reviews, interviews, essays & sundry miscellany*. <http://www.geraldpeary.com/interviews/abc/coppola.html>)

<sup>320</sup> Werner Herzog se caracteriza en su filmografía por la búsqueda de la imagen pura y primigenia (lo que él denomina como la “verdad extática”), de ahí que tenga tanta importancia el paisaje en sus obras. Esta obsesión le ha llevado a considerarlo como un auténtico cineasta aventurero que es capaz de recorrer desiertos, subir montañas, adentrarse en la selva o descender a las heladas aguas del Antártico con el fin de conseguir dicho objetivo. Este motivo ha hecho que muchos críticos asocien su labor como cineasta con aquellos artistas románticos, pintores viajeros, que no dudaban en salir de sus estudios para encontrar el paisaje perfecto. Para Gonzalo de Pedro y Laura Gómez “Herzog iniciaría ya en estos sus primeros años esa búsqueda de lo original (del origen, en suma) que le llevará, como los exploradores del siglo pasado, a viajar por distintos países del mundo y que caracterizará toda su obra. Guiado por una pulsión que le exige encontrar ese momento fascinante que favorezca la *revelación* y le permita construir una imagen permanente, ajena a las amenazas de la desmemoria incitada por la constante invasión (audio)visual, Herzog no dudará en sublimar la naturaleza y en ensalzar lo que ésta tiene de indomable para contraponerla a la heroica debilidad humana. De este modo se tornará ya en un artista romántico, ya en un primer hombre de cine que, sin embargo, empleará las herramientas que le brinda su contexto espacio-temporal (en el que, quiera o no, se desarrolla su existencia) para llevar a cabo su mayor objetivo: salir del mundo que le rodea y buscar la Verdad.” (Gonzalo de Pedro Amatria y Laura Gómez Vaquero, “Filmando desde el volcán. Los documentales de Werner Herzog (1963-1978)” en Losilla, Carlos y

tal empresa por la escasez de fuerzas y provisiones, Pizarro nombra a un grupo de expedicionarios para que se embarquen en varias balsas río abajo (ya que es la única vía rápida para continuar tal expedición) en busca de ese lugar mítico que trajo de cabeza a muchos de los grandes conquistadores españoles. Tal expedición será comandada por el precavido y realista Pedro Urzúa, al que le acompaña su mujer, y el lunático y ambicioso Lope de Aguirre, que va con su hija.



Es en ese momento cuando en la película se cruza la línea de sombras que separa lo civilizado de lo salvaje, lo racional de lo irracional, la cordura de la locura. Es cuando comienza la pesadilla y donde el personaje de Aguirre, interpretado por el megalómano Klaus Kinski, adquiere el protagonismo absoluto como capitán en ese viaje que los lleva a todos al infierno, a ese corazón más profundo de las tinieblas, a la muerte. Aguirre, totalmente inmerso en hacer realidad sus deseos ambiciosos de poder y riqueza, que le obliga a descubrir El Dorado a toda costa, propone un motín contra Pedro Urzúa que, ante lo desproporcionado y por la imposibilidad de tal empresa, quiere dar marcha atrás. En ese momento ya sólo quedaban dos de las tres balsas con las que comenzaron la expedición. Ciegos ante las pretensiones imperialistas de Aguirre, que incluso pretende casarse con su hija tras encontrar El Dorado para crear una nueva raza de una pureza inmaculada, deciden seguir embarcados en una odisea que todos presienten cuál va a ser su final. Así lo expresa uno de los esclavos indígenas: “Me dais lástima porque nunca lograréis salir de esta selva.”<sup>321</sup>

---

Monterde, José Enrique (Ed.), *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1892)*. Institut Valencià de Cinematografia. Valencia, 2007. Pág. 202.)

<sup>321</sup> En la filmografía de Werner Herzog, la Naturaleza siempre aparece grandiosa y amenazante. En el documental *Grizzly Man* (2005) llega a afirmar que “el denominador común del universo no es la armonía pero sí el caos, la hostilidad y la matanza”. Una concepción muy extrema que tiene que ver, en parte, con

El río que al principio se deslizaba por rápidos y remolinos de agua termina por estancarse en aguas espesas y sin fluidez que lleva al grupo de supervivientes a una muerte lenta y silenciosa pero efectiva. Las flechas que vuelan de entre la maleza provocan víctimas entre los españoles pero los



indígenas nunca se ven. Los españoles (como ocurría con el ejército estadounidense en Vietnam o los peregrinos en la novela de Conrad) responden con mosquetes y cañonazos pero sólo disparan a la inmensidad de la selva, o lo que es lo mismo, a la nada. El silencio invade toda la atmósfera y esto es lo que realmente pone nervioso a los ocupantes de la balsa. “¿Qué pasará? No se oye nada” (...) “Todo es silencio de pronto”- dice uno de ellos. Frente a ese silencio que huele a muerte, Aguirre exige ruido. Por este motivo, pide a uno de los esclavos que toque la flauta y exige que se usen los cañones oxidados por la humedad: “¡Disparad, haced ruido!”-, ordena Aguirre. “Pero ¿dónde?”- le contesta uno de los soldados. “¡Dónde sea, pero haced ruido!”

Esta visión de la selva silenciosa y amenazante está muy presente también *El corazón de las tinieblas*, en la cual se describe, en más de una ocasión, la tensión que se vive cuando se manifiesta en su silencio más sepulcral.

“Y fuera, en el exterior, la selva silenciosa que rodeaba este claro en la tierra se me presentó como algo grandioso e invencible, como el mal o la verdad, esperando pacientemente a que pasara esta fantástica invasión.”<sup>322</sup>

“Al otro lado de la valla se levantaba espectral el bosque a la luz de la luna, y a través de la ligera agitación, a través de los confusos sonidos de aquel patio melancólico, el silencio de la tierra se le adentraba a uno en el mismísimo corazón: su misterio, su grandeza, la asombrosa realidad de la vida oculta.”<sup>323</sup>

---

la visión de la Naturaleza que se desprende de *El corazón de las tinieblas* o *Apocalypse Now*. En una entrevista, Herzog aclara esta idea: “No es una idea desolada del mundo. Estoy hablando del universo. Si miras al universo de una manera no sentimental, no romántica, no Walt Disney, inmediatamente te darás cuenta de que el denominador común es la hostilidad en vez de la amistad. Lo ves muy claramente en *Conquista de lo inútil*.” (Entrevista de Andrés Hax a Werner Herzog en *Ñ. Revista de Cultura*. [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/03/28/\\_-01885959.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/03/28/_-01885959.htm))

<sup>322</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 163.

<sup>323</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 167.

Volviendo a la película de Herzog, los indígenas, como en *Apocalypse Now*, nunca se llegan a ver del todo, son como fantasmas invisibles pero a los que se sabe que están presentes. En este sentido, el fraile que los acompaña (Fray Pascual de Carvajal) y que es el narrador de la historia, le dice a Aguirre en uno de estos momentos donde la selva imprime su silencio más amenazante: “Sólo vemos hambre y muerte. Perdemos hombres pero nunca vemos un solo enemigo”. Ésta es justo la sensación que los componentes de la embarcación de Willard río arriba sienten ante la imposibilidad de ver al enemigo mientras que desde la selva estos consiguen asestar golpes mortales con la muerte de Limpio y Jefe<sup>324</sup>.

Uno de los momentos más dramáticos de la película se desarrolla cuando, tras encontrar un poblado indígena, cuyas cabañas están ardiendo y sin señales de vida, descubren que hay indicios de prácticas caníbales, cuyas víctimas son soldados españoles (lo deducen tras encontrar material militar español, una momia y miembros humanos carcomidos). Es en ese punto de horror absoluto cuando no hay marcha atrás posible, después de lo visto sólo queda jugársela a una carta: todo o nada. Sin duda se la juegan y sin ninguna opción lo pierden todo (ya lo anunciaba premonitoriamente el indígena río arriba). Aguirre decide continuar, al igual que hace Marlow en la novela de Conrad, con su “peregrinar en medio de indicios de pesadilla”.

Precisamente, la muerte es la única presente en la escena final donde un último y definitivo ataque indígena acaba con los últimos supervivientes. En este momento todos se encuentran desvalidos, con fiebres y alucinaciones – la más espectacular, en una imagen del todo sublime, uno de los componentes de la balsa ve un barco encima de la copa de un árbol. Decenas de pequeños monos invaden la balsa y Aguirre con esa mirada siempre fija en ninguna parte vagabundea entre los cuerpos inertes de sus hombres (incluido su hija), pero nunca deja de imaginar ese imperio que nunca

---

<sup>324</sup> Este silencio sepulcral que siente la expedición de Aguirre es el mismo que el que sentirían muchos soldados estadounidenses durante sus incursiones selváticas en Vietnam. Es justamente esta sensación, que claramente se acrecienta por las noches, la que describe Michael Herr en *Despachos de guerra*: “A veces, por la noche, todos los ruidos de la selva cesaban de pronto. No había un descenso o un atenuamiento, todo se iba en un solo instante, como si le hubiesen transmitido una señal a la vida: murciélagos, aves, culebras, monos, insectos, conectados a una frecuencia que mil años de selva podían condicionar a recibir, mientras tú, dada tu situación, te preguntabas que no escuchabas ya, pendiente de cualquier ruido, de cualquier fragmento de información. Yo había oído antes esto en otras selvas, en el Amazonas y en Filipinas, pero aquellas selvas eran «seguras», había muy pocas posibilidades de que anduviesen por ellas cientos de Vietcongs deslizándose, acechando, viviendo allí sólo para hacerte daño.” (Herr, M. O. C. Pág. 55). Es curioso la referencia a las selvas del Amazonas y a la de Filipinas en comparación con las del Vietnam y es que en la primera se rodó *Aguirre, la cólera de Dios* y en la segunda *Apocalypse Now*.

construirá. Así, totalmente demente y herido, proclama a la selva: “¡Yo soy la cólera de Dios! ¿Quién está conmigo?”.

En referencia a esta última secuencia con la que se cierra el viaje de locura y muerte de Aguirre, Coppola filmó una escena para *Apocalypse Now* con la que guarda muchas reminiscencias y que es fácilmente reconocible como su inspiradora. Aunque al final no vio la luz en ninguno de los dos montajes de la película, aparece recogida como escena perdida, bajo el título de “Monkey sampan”, en la edición en Blu-ray de la película. En ella se observa como la embarcación de Willard sigue río arriba sin demora hacia Kurtz. De pronto aparece un sampán, una embarcación típica de la zona, que va a la deriva río abajo. Con toda cautela se observan los primeros planos de Willard y Jefe que no dan crédito a lo que ven sus ojos: la fantasmagórica barca se encuentra custodiada por multitud de monos que saltan y juegan, indiferentes al único ocupante humano de la misma, un vietnamita muerto con claros signos de violencia atado de pies y manos al mástil de la vela, rodeado de pequeñas cabezas de monos decapitados. Jefe, absorto, le dice a Willard: “Eso viene de a donde vamos nosotros, capitán”. Como una suerte de Holandés Errante que surca los ríos en densas selvas tropicales, en la embarcación, que poco a poco se aleja de los protagonistas, se atisba el espíritu maldito de Aguirre que como alma en pena vaga con su ejército de monos.



En el siguiente plano de esta escena eliminada, como si un espectacular cuadro romántico se tratase, desde un plano general se ve como la patrullera de Willard pasa delante de la cola de un gran B-52, metáfora, de nuevo, de la victoria de la naturaleza sobre la tecnología y que recuerda a la sublime imagen descrita más arriba, en las que los tripulantes de la balsa de Aguirre observan atónitos, fruto de una alucinación, un barco en la copa de un árbol. Cambiando la blancura de la nieve por la bastedad verde de la selva, aquí nos encontramos claramente con *El naufragio de la Esperanza* de Friederich, ya es que, a partir de ese momento, su sentencia de muerte está predicha en ambos casos.



Aguirre es, sin duda, el prototipo de hombre que se siente arrastrado en su existencia indomable a lo desconocido, no tiene miedo de cruzar ese umbral en el que más allá ya nada entra dentro de los cánones de la razón. Es el camino que tomó Kurtz y es el camino irremisible que toma también el conquistador español. A ambos se les consideran locos porque son los únicos capaces de cruzar esa línea de sombras y adentrarse en la oscuridad de la que todo participa y que es el origen primitivo del fluir del mundo. Conrad en *El corazón de las tinieblas* alude a esta “fascinación de la abominación”, entendido como algo grandioso pero incomprensible:

“Pensad en un joven y honrado ciudadano vistiendo una toga y que llega aquí en la comitiva de algún prefecto o recaudador de impuestos,..., desembarca en una zona pantanosa, atraviesa bosques, y en algún enclave tierra adentro siente que la barbarie, la más absoluta barbarie, le va rodeando; toda esa misteriosa vida de la selva que se agita en los bosques, en las junglas, en los corazones de los salvajes. No hay posible iniciación en semejantes misterios; tiene que vivir en medio de lo incomprensible, que es también detestable. Y esto ejerce además una fascinación que actúa sobre él: la fascinación de la abominación”<sup>325</sup>.

---

<sup>325</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 24.

Kurtz y Aguirre se sienten más que atraídos por ella, se sienten integrante de la abominación más absoluta. En el interior de la selva ponen fin a un viaje que les descubre que son parte de una cosa que no consiguen llegar a comprender desde una perspectiva racional pero que se les presenta en la forma del horror más puro y primitivo.



Como hemos comprobado, la figura de Aguirre, al igual que sucedía con la de Kurtz, posee gran parte de los rasgos característicos del héroe trágico definido por Rafael Argullol. *Apocalypse Now* recoge de la película de Herzog la inmersión del héroe en un mundo especial grandilocuente que le desborda pero que provoca un deseo irracional de fundirse con lo divino (el Único, lo denomina el filósofo catalán).<sup>326</sup> El problema es que en ese deseo de inmortalidad lo que encuentra es la muerte.

“Rasgo principal y punto de partida del Yo heroico romántico es su apercebimiento profundo de la condición mortal del hombre: el insuperado sentimiento de muerte, más allá de toda esperanza, preside el clima de cualquier obra romántica. (...) más que la «muerte física», es de imposibilidad de inmortalidad, de «no poder amar y vivir como un dios». (...) es decir de lo que, como paradoja, puede calificarse de *mortal inmortalidad*.”<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> En su libro autobiográfico *Yo necesito amor*, Klaus Kinski, actor que interpreta a Lope de Aguirre, habla de lo que supuso para él el rodaje en la selva amazónica. Una experiencia que le supuso, al igual que el personaje que da vida, una unión mística con la Naturaleza, una toma de conciencia total con el Único: “Quizás es la primera vez que un bote se desliza por estas aguas; quizás en millones de años no ha puesto los pies aquí ningún ser humano. Ni siquiera un indio. Esperamos en silencio, largas horas. Siento cómo la selva se nos acerca, los animales, las plantas, que ya hace tiempo que nos han visto, pero no se nos muestran. Por primera vez en mi vida, no tengo pasado. El presente es tan intenso, que hace desvanecerse el pasado. Sé que soy libre, verdaderamente libre. Soy el pájaro que ha conseguido huir de la jaula, que extiende sus alas y se eleva hacia el cielo. Participo del Universo.”

<sup>327</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 375.



En ambos casos, la condición divina que toman se torna imposible y terminan sucumbiendo a la locura y la muerte. La síntesis entre el Héroe y el Único es inviable. Pero dicha condición autodestructiva deriva, precisamente, de uno de los rasgos esenciales del héroe trágico: el superhombre. “El sentimiento de superioridad y el desdén son la venganza del romántico contra su tiempo. El héroe romántico se considera un alma superior (...) su creencia en la propia *megalopsique* le conduce a entender la existencia sin cuartel como una guerra sin cuartel en la que unos pocos, los elegidos del cielo para el mayor placer y el mayor dolor, se hallan acometidos por una mayoría asustadiza que rehúye las pasiones extremas.”<sup>328</sup> Esta definición se ajusta fielmente al espíritu de Aguirre y Kurtz. Dos hombres que se sienten almas superiores e incomprendidas. Este motivo les lleva a rebelarse en su más férrea voluntad de poder, siempre dejándose llevar por el más cruel instinto de violencia. El primero frente a la corona española, el segundo frente al ejército norteamericano. De ahí que sientan la necesidad de fundar sus propios reinos donde impongan unos nuevos valores alejados de la falsedad que implora la sociedad que les rodea, o lo que es lo mismo: la Patria.<sup>329</sup> Por este motivo se hace necesario el exilio y es, por tanto, como nace la condición nómada del héroe, otro de los rasgos básicos del sujeto romántico. El problema es que esa rebeldía llevada al extremo en su afán de poder e inmortalidad se convierte en el germen de su destrucción. Así es como culmina la *espiral heroico-trágica* a la que sucumben tanto Aguirre como Kurtz.

“Todos los caminos románticos conducen a la autodestrucción. Ésta es evidentemente la consecuencia lógica de la *espiral heroico-trágica* por la que el romántico siente alternativamente, y cada vez en proporciones más desmesuradas, la proximidad y lejanía del Único. La pasión de la totalidad se inflama en su espíritu en dimensión cada vez mayor a medida que más grande es la frustración de su anhelo. Como Ícaro al acercarse al Sol, así el romántico

---

<sup>328</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 376-377.

<sup>329</sup> En *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Jordi Balló y Xavier Pérez consideran que *Aguirre, la cólera de Dios* se encuentran dentro de la tipología universal de la “fundación de una nueva patria”, argumento que según ellos deriva mitológica y literariamente de la *Eneida*. Entendido dentro de una crítica postcolonial. “Pero el argumento del descubrimiento ha acabado centrándose principalmente en filmes críticos capaces de mostrar la locura de esa epopeya. El caso más ejemplar es la recurrencia a la figura histórica de Lope de Aguirre, un tenaz buscador de la ciudad de El Dorado, en el corazón de la selva amazónica, a la que quiere llegar capitaneando una expedición que pasará por todo tipo de dificultades. Este héroe enloquecido fue recreado en el film de Werner Herzog *Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre, la cólera de Dios*, 1972) –con un Klaus Kinski visionario, cruel, un tirano iluminado por el mal- y en *El Dorado* (1988), de Carlos Saura, donde Omero Antonutti encarnaba un Aguirre más comedido. En ambos casos predomina la negación del carácter benéfico de la expedición: El Dorado es una tierra prometida sólo para los ambiciosos protagonistas hambrientos de riqueza y premiados con el fracaso.” (Balló, J. y Pérez, X. O. C. Pág. 53.)

prepara su perdición al obstinarse en alcanzar su imposible sueño de infinitud.”<sup>330</sup>

Aunque *Aguirre, la cólera de Dios* y *Apocalypse Now*, se organizan en torno a la trama de la búsqueda, de El Dorado por parte de Aguirre y de Kutz por parte de Willard respectivamente, si atendemos a lo que venimos argumentando es fácil vislumbrar como trama transversal lo que Ronald B. Tobias denomina como “el precio del poder”. Una trama que “versa sobre personas que han perdido el respeto hacia la civilización porque o bien han enloquecido o bien han sido atrapados por unas circunstancias que les obligan a comportarse de una manera diferente a lo que haría bajo unas circunstancias «normales». (...) El campo de batalla puede ser el alcoholismo, la avaricia, la ambición, la guerra u otros temas. Estos personajes han sido empujados hacia los extremos.”<sup>331</sup> Personajes como Aguirre y Kurtz, prototipos de lo que denominaremos como héroes megalómanos, están muy presentes en la filmografía de los directores de ambas películas. Personajes que se sienten arrastrados por inútiles sueños de grandeza que los lleva a adentrarse de lleno en retos o viajes suicidas. Este tipo de héroe contrasta con el otro gran prototipo de personaje que caracterizan las películas de Herzog y Coppola: los héroes desvalidos. Personajes débiles, marginales que sienten el rechazo de una sociedad que los vapulea y los lleva, en la mayoría de los casos, a la autodestrucción. A pesar de la gran diferencia entre una y otra tipología heroica, precisamente, ambas coinciden en este rasgo. El fracaso, la muerte y, en casos extremos, el suicidio suelen ser su final. Este rasgo autodestructivo es especialmente significativo en la filmografía de Herzog. Si analizamos sus películas (donde podríamos incluir la vasta creación documental) los protagonistas de sus historias se caracterizan por una común condición trágica. Salvo excepciones, como la historia de Dieter Dengler en *Rescate al amanecer*<sup>332</sup>, sus relatos suelen culminar de un modo dramático.

---

<sup>330</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 419-420.

<sup>331</sup> Tobias, R. B. O. C. Pág. 236-237.

<sup>332</sup> *Rescate al amanecer* es una película de ficción basada en la historia real del piloto norteamericano de origen alemán Dieter Dengler. Su historia, desarrollada en Laos durante la Guerra de Vietnam, se ajusta a perfección al hilo argumental del viaje del héroe. Un viaje iniciático con final feliz que ya fue llevado a la pantalla en formato documental por el propio Werner Herzog, bajo el título de *El pequeño Dieter necesita volar*. Es muy interesante al respecto el artículo de Diego Zavala *La figura heroica en «El pequeño Dieter necesita volar» (1997) de Werner Herzog. La hibridación de la narrativa mítica y el documental contemporáneo*. Universidad Pompeu Fabra. [http://www.ocec.eu/pdf/2007/zavala\\_diego.pdf](http://www.ocec.eu/pdf/2007/zavala_diego.pdf)

### Tipología heroica de Werner Herzog y Francis Ford Coppola

	Héroes megalómanos	Héroes desvalidos
<b>Werner Herzog</b>	Lope de Aguirre ( <i>Aguirre, la cólera de Dios</i> ) Conde Drácula ( <i>Nosferatu, fantasma de la noche</i> ) Fitzcarraldo ( <i>Fitzcarraldo</i> ) Francisco Manoel Da Silva ( <i>Cobra Verde</i> ) Zische Breitbart ( <i>Invencible</i> ) Terence McDonagh ( <i>Teniente corrupto</i> )	Stroszek ( <i>Signos de vida</i> ) Enanos ( <i>También los enanos empezaron pequeños</i> ) Bruno Stroszek ( <i>Stroszek</i> ) Franz Woyzeck ( <i>Woyzeck</i> ) Dieter Dengler ( <i>Rescate al amanecer</i> )
<b>Francis Ford Coppola</b>	Vito Corleone ( <i>El Padrino, El Padrino II</i> ) Michael Corleone ( <i>El Padrino, El Padrino II, El Padrino III</i> ) Harry Caul ( <i>La conversación</i> ) Kurtz ( <i>Apocalypse Now</i> ) El Chico de la Moto ( <i>La ley de la calle</i> ) Preston Tucker ( <i>Tucker, un hombre y su sueño</i> )	Bernard Chanticleer ( <i>Ya eres un gran chico</i> ) Natalie Ravenna ( <i>Llueve sobre mi corazón</i> ) Ponyboy Curtis ( <i>Rebeldes</i> ) Peggy Sue ( <i>Peggy Sue se casó</i> ) Jack ( <i>Jack</i> ) Dominic Matei ( <i>El hombre sin edad</i> ) Angelo Tetrocini ( <i>Tetro</i> )

Gran parte de los héroes prototípicos de la filmografía de ambos realizadores, principalmente los megalómanos, son personajes obsesivos cuyos deseos y sueños desproporcionados suelen llevarlos a la locura y a la caída más cruel.<sup>333</sup> En Werner Herzog lo encontramos perfectamente representado en Aguirre, como ya hemos argumentado, pero también en los personajes de Drácula (obsesionado por la figura de Lucy), Cobra Verde (obsesionado por su ascensión en el comercio esclavista), Zische Breitbart (obsesionado por salvar al pueblo judío del régimen nazi), Franz Woyzeck (obsesionado por el sueño americano), Dieter Dengler (obsesionado por la libertad) y,

<sup>333</sup> Es interesante el título que da Herzog al diario de rodaje de *Fitzcarraldo* que publicó bajo el título de *La conquista de lo inútil*. Una denominación que se ajusta a la perfección a lo que supone gran parte de los viajes heroicos que emprenden sus protagonistas. De nuevo, Jordi Balló y Xavier Pérez reflexionan sobre el característico héroe obsesivo de la filmografía del director alemán y su peculiar noción de viaje: “Werner Herzog, tomaría el relevo de estos viajeros pesimistas al actualizar la gran tradición germánica del viaje con la crónica de las peripecias delirantes de una serie de héroes obsesivos. Los protagonistas de *Fitzcarraldo* (1983) y *Schrei aus Stein (Grito de piedra)*, 1990) viven empeñados en encontrar la pureza existencial lejos de una civilización occidental agónica. A diferencia de los films de carreteras, Herzog enaltece el destino de sus héroes: tienen un objetivo claro (instalarse en el Amazonas o escalar una montaña), aunque parezca imposible conseguirlo.” (Balló, J. y Pérez, X. O. C. Pág. 25)

ante todo, por Fitzcarraldo, el personaje prototípico del realizador alemán, un hombre cegado por el deseo inútil de construir una ópera en medio de la selva amazónica.<sup>334</sup>

En el caso de Coppola, como ampliaremos en el siguiente capítulo, nos encontramos con rasgos muy parecidos a los personajes protagonistas de Herzog. Si nos centramos en los héroes desvalidos, que serán principalmente en el que nos centraremos en el capítulo destinado a analizar los otros viajes heroicos en la filmografía del realizador norteamericano, normalmente, estarán caracterizados por la búsqueda de la identidad y la madurez. Un deseo que los llevará en muchos casos, como comprobaremos, a la autodestrucción. Este rasgo es igual de evidente en los grandes héroes megalómanos que pueblan las películas de Coppola. Cegados por el éxito y el poder, irán sucumbiendo a una espiral autodestructiva que los sumirá en el fracaso, la locura o la muerte. Además de Kurtz, los grandes héroes megalómanos son Michael Corleone cuya vida se describe en la trilogía de *El Padrino*, que es el máximo exponente del ascenso y caída del héroe por culpa, precisamente, de un ansia de poder llevado al extremo; Harry Caul, el investigador privado y técnico de sonido que fracasa rotundamente al intentar dar solución a un crimen que lo termina acercando a la demencia; El Chico de la Moto, líder de una pandilla de barrio que acaba muriendo a manos de la policía y Preston Tucker, un ingeniero que se rebela contra las grandes compañías automovilísticas con el fin de crear un prototipo de coche revolucionario que le llevará a la ruina.<sup>335</sup>

En este breve recorrido comparativo entre la filmografía de Werner Herzog y Francis Ford Coppola hemos pretendido corroborar el carácter heroico-trágico de muchos de los personajes de la filmografía de dos directores que, con formas muy diferentes de entender el cine, han revitalizado una tipología de héroe que hunde sus

---

<sup>334</sup> Es un tópico comparar en el ámbito cinematográfico el rodaje que supuso en plena selva amazónica la película *Fitzcarraldo* con el rodaje de *Apocalypse Now* en la selva filipina. En una entrevista para el diario *Público*, Herzog intenta minusvalorar dicha apreciación: “No se pueden comparar, ni las películas y mucho menos los rodajes. En el de *Apocalypse Now* todo se resolvía con dinero, con mucho dinero. Y en *Fitzcarraldo* no había dinero. En un momento, tuve que cambiar unos botes de champú (y acondicionador de pelo) por tres o cuatro kilos de arroz. Y ese arroz me alimentó durante un mes.” (Entrevista de Gonzalo de Pedro para el diario *Público*. 23-02-2010. <http://www.publico.es/culturas/no-superhombre-completamente-humano.html>)

<sup>335</sup> Al igual que sucede con las películas de Werner Herzog, los críticos siempre han buscado asociar los personajes de sus filmes con la figura de Coppola y buscar elementos autobiográficos en sus trabajos. Es especialmente recurrente la asociación entre el director y Preston Tucker, dos hombres que lucharon contra el orden establecido (Coppola frente a las grandes productoras de Hollywood y Tucker frente a las multinacionales del motor) en busca de un sueño que se torna inútil. El fracaso, al igual que las películas de Herzog, suele ser un elemento determinante en la construcción de sus historias.

raíces en la épica y la tragedia griega y que adquirió nuevos matices en los grandes viajes de la literatura romántica.

## Capítulo 6. El viaje del héroe en otras películas de Francis Ford Coppola y John Milius.

El viaje del héroe, tal como lo hemos descrito y aplicado en *Apocalypse Now*, no es un recurso estructural que Coppola y Milius (tanto como guionistas como directores) sólo hayan utilizado en la película sobre la contienda de Vietnam que nos ocupa. El viaje iniciático es una seña de identidad de ambos cineastas, ya que en sus respectivas filmografías este argumento se repite en numerosas ocasiones, aunque en ambos casos utilizan tramas argumentales muy diferentes. Si Milius está especializado en películas de aventuras y de acción, Coppola utiliza el viaje del héroe en historias mucho más personales, centrándose en la mayoría de las ocasiones en contar el paso a la madurez de sus personajes. A la hora de rastrear el viaje del héroe en estos dos cineastas vamos a seleccionar un puñado de películas extraídas de ambas carreras para demostrar cómo la estructura mitológica descrita por Joseph Campbell y aplicada al cine por Christopher Vogler puede ajustarse a películas de géneros muy diferentes. De la filmografía de John Milius analizaremos *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (guionista), *Conan el Bárbaro* (director y guionista) y *Amanecer rojo* (director y guionista). De la de Francis Ford Coppola nos centraremos en *Ya eres un gran chico* (director y guionista), *Llueve sobre mi corazón* (director y guionista), *El Padrino* (director y guionista), *El Padrino II* (director y guionista), *Rebeldes* (director), *Drácula de Bram Stoker* (director), *Jack* (director) y *Tetro* (director y guionista).

### 6.1. John Milius y los héroes vengativos.

John Milius (San Luis, Missouri, 1944) es uno de los cineastas más representativos del nuevo cine de Hollywood surgido en los años 70 aunque por su carácter e ideales políticos es también uno de los más controvertidos. Para adentrarnos en su figura son interesantes los testimonios que de él dan familiares, amigos y cineastas con los que trabajó en aquellos años y que están recogidos en el documental *Milius. Hombre, mito, leyenda* (*Milius. Man, Myth, legend*, 2013), el cual tendremos muy presente en estas páginas. En el mismo, el propio Milius se presenta como “cineasta,

historiador y narrador”, facetas todas ellas que están entremezcladas en sus películas. Al igual que Coppola, mantiene que una buena película es aquella que cuenta una buena historia. De ahí que siempre se haya valorado más en él su faceta de escritor (por sus guiones) que la de director. Criado en el medio oeste americano, Milius tuvo como su principal sueño convertirse en un héroe de guerra. Por ello, supuso un fuerte varapalo existencial que se le denegase el ingreso en la Marina norteamericana por culpa de un problema de asma crónico. Su idea era ir a la Guerra de Vietnam y vivir hasta los 26 años porque según él no tenía sentido vivir más. O le mataban o hacía carrera en el ejército. Fue desmoralizador no poder conseguirlo.

Su vida cambió tras ver en unos cines un ciclo de películas de Akira Kurosawa, hecho que le llevó a interesarse por el séptimo arte e ingresar en la USC, una de las pocas escuelas de cine que existían en Estados Unidos a finales de los años sesenta. Terminado los estudios, su nombre comenzó a sonar entre las diversas productoras convirtiéndose según Peter Biskind en uno de los “niño mimado” de Hollywood desde muy joven. Su talento como guionista le llevó a escribir historias que están detrás del imaginario colectivo de toda una generación: *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, *Harry, el sucio* o *Conan, el bárbaro*. Además de trabajar en guiones en los que no aparece acreditado como *Tiburón*. Cercano al círculo de Coppola, Spielberg y George Lucas, decidió, gracias a sus guiones, crear personajes grandilocuentes que fueran protagonistas de historias heroicas cercanas a lo que él hubiera querido experimentar en la vida. Su propio hijo, Ethan Milius, llega a esta conclusión: “[John Milius] Pertenece a una generación educada en el estudio de los clásicos. A través de sus personajes fue alimentando ese profundo anhelo de ser ese tipo que se alista en el ejército y sacrifica su vida o, al menos, está dispuesto a sacrificarla. Pero no pudo hacerlo.”<sup>336</sup> Todo ello estará muy presente en su universo creativo tal como pasaremos a analizar tomando como referencia un puñado de películas muy representativas del cine de John Milius, tanto como guionista como director. Comprobaremos como dichas películas que se desarrollan en contextos históricos muy diferentes se ajustan perfectamente al esquema mítico del viaje heroico. Hecho que demuestra que dicha estructura es claramente intemporal y flexible.

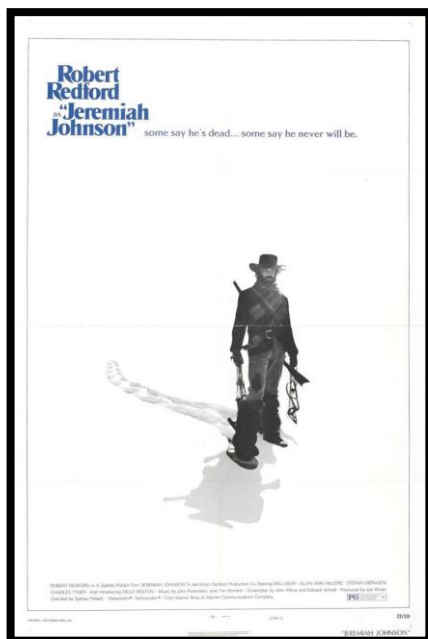
Lejos de ser un análisis exhaustivo, el verdadero propósito es desentrañar las distintas historias que relatan cada una de las películas para poder así encontrar

---

<sup>336</sup> Declaraciones de Ethan Milius incluidas en el documental *Milius. Hombre, mito, leyenda*.

paralelismos y concomitancias desde un punto de vista mítico con el filme que en esta investigación principalmente nos ocupa: *Apocalypse Now*. Por este motivo nos centraremos principalmente en sus guiones y no tanto en el proceso de producción, dirección o postproducción.

### 6.1.1. *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972).



*Las aventuras de Jeremiah Johnson* fue una de las películas que John Milius escribió a principio de los años 70 inmediatamente después de culminar el guion inicial de lo que años después sería *Apocalypse Now*. Según Peter Biskind, “después de *Apocalypse Now*, había escrito *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, *El juez de la horca* y un borrador de *Harry el sucio*, y también tenía en su haber un encomiable trabajo como director. *Dillinger*, su primer largometraje, aunque la película fue un fracaso.”<sup>337</sup> Se encontraba en un gran momento creativo y las películas que escribió en aquellos años

recogían la esencia del tipo de héroe común en toda su filmografía: el héroe vengativo. La denominación obedece al carácter visceral de la mayoría sus protagonistas. Personajes cuyas existencias están marcadas por una afrenta personal que necesitan vengar. Un ejemplo paradigmático es el guion de *El juez de la horca*, que relata la desventuras de Roy Bean, un forajido que decide convertirse en implacable juez en una pequeña localidad más allá del río Pecos (Texas) con el fin de impartir justicia (vengarse, en definitiva) sobre aquellos que han estado a punto de matarle. En esta película dirigida por John Houston encontramos un denominador común de toda su filmografía: la justicia sólo es efectiva a través de la violencia. Idea que también está detrás de *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, la historia de un soldado renegado que viaja hasta las montañas para encontrarse a sí mismo. El guion, coescrito junto a Edward Anhalt, está basado en la novela de Raymond Thorp y Robert Bunker, *Crow killer: The Saga of Liver-Eating Johnson* y en la de Vardis Fisher, *Mountain Man*.

<sup>337</sup> Biskind, Peter. O. C. Pág. 309.



Sydney Pollack, el encargado de dirigirla, destaca precisamente el carácter violento que tenía el guion originario: “Ese guion de John Milius fue mítico como todo el material que escribió. Pero ese guion era en un principio muy violento, como casi todo lo que escribía. El guion original de Milius era sobre un tipo que se alimentaba de árboles y de hígados. Mataba a los indios, los descuartizaba, se comía sus hígados, se bebía su sangre, gritaba.”<sup>338</sup> Aunque por exigencia de los productores tuvo que suavizarse su contenido, en el resultado final se reconocen los puntos cardinales básicos del cine de Milius.

La película comienza con una larga overture de tres minutos. De estilo pictórico y muy similar a las composiciones de Caspar Friedrich, en ella se muestra la imagen fija de Jeremiah Johnson de espaldas observando las montañas rocosas en el horizonte. La escena representa la pequeñez del hombre frente a la naturaleza. Un tema que se repite en *Apocalypse Now* y que resume la esencia de la película.

### **1. Mundo ordinario:**

“Se llamaba Jeremiah Johnson y cuentan que quería ser un hombre de la montaña. Dicen que era un hombre de gran ingenio y espíritu aventurero. Nadie sabía de dónde procedía y aquello no parecía importar a nadie. Era un hombre joven y las leyendas de fantasmas no le asustaban lo más mínimo. Buscaba un rifle Hawkin, calibre 50 o mejor. Tuvo que contentarse con uno del 30. Pero vaya, era un verdadero Hawkin. Luego compró un buen caballo, cepos y todo lo necesario para vivir en la montaña y se despidió de la vida que pudiera haber en el valle”.

Así es como comienza el relato. Una voz en *off*<sup>339</sup> nos presenta al héroe, Jeremiah Johnson: un soldado desertor de la guerra entre EEUU y México que cansado de la civilización y la monótona vida en el valle (mundo ordinario) decide aventurarse a establecerse en las crudas Montañas Rocosas de Colorado (Mundo especial).

---

<sup>338</sup> Declaraciones de Sydney Pollack incluidas en el documental *Milius. Hombre, mito, leyenda*.

<sup>339</sup> En la filmografía de Milius es muy común encontrarnos la figura del narrador, algo que deriva de su concepción homérica de contar historias. En la entrevista de Nat Segaloff recogida en el libro *Backstory 4* (Plot ediciones), éste le pregunta a Milius que por qué en tantas de tus películas utilizas la voz en *off*. La respuesta del guionista y director es: “No hay nada como que alguien te cuente una historia. Lo que yo hago tiene que ver con la ética homérica: contar el cuento de la guerra de Troya una y otra vez, hasta que alguien lo escriba. Nadie sabe quién era Homero. En todas mis películas hay una escena -que a menudo elimino- en la que alguien cuenta una historia potente: unos personajes hablan y cuentan una historia. Hay otras películas en las que ese procedimiento resulta efectivo. El discurso de *Patton* (1970) es mucho más eficaz porque dice: “Vamos a pasar por encima de esos cabrones alemanes.” Otra gran escena es la de *Persona* (1966) de Bergman. Dos mujeres en la playa cuentan la historia de un encuentro sexual, un incidente erótico. Ni siquiera recuerdo cuál era el incidente erótico –no he vuelto a ver la película desde mi juventud-, pero recuerdo que era muy excitante escucharles hablar de ello mientras yacían en la playa. No se veía nada, salvo la conversación; usabas tu imaginación y era extraordinariamente potente.” ([http://www.laboratoriodeguion.com.ar/notas/Entrevista-a-John-Milius-por-Nat-Segaloff\\_\\_166.php](http://www.laboratoriodeguion.com.ar/notas/Entrevista-a-John-Milius-por-Nat-Segaloff__166.php))

**2. Llamada de la aventura:** Aunque ya se nos presenta a punto de iniciar su aventura, podemos intuir que es un hombre curtido en la batalla, una persona que ha perdido la esperanza en la vida en sociedad, que no le provoca más que hastío, y se siente arrastrado hacia la búsqueda de una vida alejado de los demás. En este sentido, comparte con Willard la predisposición a la aventura. No es un héroe reticente sino decidido.

**3. Rechazo de la llamada:** A pesar de lo dicho anteriormente, pronto surgirán las dudas ante la imposibilidad de adaptarse a la vida en las montañas. Poco a poco comprobará lo difícil que es la vida en un lugar tan inhóspito (mundo especial) que nada tiene que ver con la tranquilidad de la vida en el valle que ha dejado atrás (mundo ordinario). Es interesante al respecto la sucesión de secuencias en las que vemos como Jeremiah es incapaz de adaptarse al entorno: intenta pescar un pez ante la incredulidad de un indio nativo que lo observa; no consigue encender un fuego en medio de la ventisca; encuentra el cadáver de otro aventurero que murió congelado tras romperle las piernas un oso (símbolo de lo peligrosas que son las montañas); termina muriendo su caballo, etc. Todo ello hace que comience a plantearse lo adecuado de tal empresa.

**4. Encuentro con el mentor:** Su suerte cambia el día en que se topa con Chris Lapp, “Zarpa de Oso”. Un trampero que vive en las montañas y que, apiadándose de él, termina llevándolo a su cabaña. Una vez allí se burla de Jeremiah por su incapacidad de adaptarse a la montaña. Pero pronto le toma estima y decide ayudarlo adiestrándole en todo lo relativo a la dura vida en la montaña. Lo pone a prueba trayéndole un oso vivo a la cabaña; le enseña que rigen diferentes reglas en el valle y la montaña, por ello de nada sirve lo aprendido allí; le informa sobre las diferentes tribus que habitan en las montañas y, sobre todo, le adiestra en la caza y en la supervivencia. Zarpa de Oso representa a la perfección el arquetipo del mentor, el viejo sabio que enseña al héroe cómo desenvolverse con éxito en el mundo especial en el que ha penetrado forzosa o voluntariamente (como es el caso de Jeremiah Johnson).

**5. Mundo especial:** Una vez que el héroe ha aprendido la lección es hora de enfrentarse por su cuenta al mundo especial. Se despide del viejo y se enfrenta solo a la montaña donde deberá poner en práctica todo lo aprendido. Todavía no ha llegado el invierno (la estación más dura) pero pronto descubre que la montaña no reduce su fiereza a causas climatológicas. En ella habitan gente despiadada, tribus que van dejando un reguero de sangre allá por donde pasan. Esto se constata el día en que se topa con una masacre perpetrada por los indios Crow a una familia de colonos. El

ataque ha sido devastador y en él solo han quedado dos supervivientes, una mujer y un niño. Jeremiah ayuda a enterrar los cuerpos de los fallecidos. Una vez concluida la tarea se marcha del lugar llevándose al niño consigo ante la insistencia de la mujer.

**6. Pruebas, aliados y enemigos:** Continuando su peregrinaje se encuentran a un hombre enterrado en la arena (Del Gue) por los Pies Negros. Lo desentierra y se compromete a ayudarlo a recuperar su caballo y las pertenencias que los indios les han robado. Una vez conseguido su objetivo se encuentran con los Cabezas Lisas, una tribu de indios cristianos que los acogen con hospitalidad. En un ritual de cortesía el jefe de la tribu, Dos Lenguas, ofrece a su hija (Cisne) como esposa a Jeremiah a cambio de los caballos y las cabelleras de los Pies Negros que éste les ha ofrecido. Continúa el camino con la mujer y el niño. Poco a poco toman confianza. Construyen una cabaña que será su hogar durante el invierno y conforman una especie de familia.

**7. Aproximación a la caverna más profunda:** Esta situación idílica que vive el héroe se rompe al llega el invierno. Abandona el hogar que ha formado para cazar un bisonte con el que abastecerse de comida para la cruda estación pero es atacado por una manada de lobos que simboliza el primer contacto cercano de Jeremiah con la muerte. Es ahora cuando la montaña ofrece su cara más peligrosa en este particular infierno helado. De nuevo en la cabaña, un grupo de soldados norteamericanos se presentan en su casa para pedirles ayuda: guiar a un grupo de colonos que han quedado atrapados en la nieve. Para ello debe recorrer un largo trecho. En el camino se encuentran un cementerio Crow. Un lugar sagrado que Jeremiah desaconseja cruzar por suponer una afrenta grande hacia la beligerante tribu. En el fondo representa el inframundo, el mundo de los muertos en el que, irremisiblemente, el héroe va a penetrar. El umbral hacia lo más profundo del mundo especial. Al final deciden cruzar el cementerio (cruzan el umbral) y les lleva hasta el lugar donde están atrapadas varias familias de colonos.

**8. La odisea (el calvario):** Una vez que ha cumplido su cometido (hecho que denota el carácter virtuoso del héroe) regresa a su cabaña. Una vez allí descubre como sus reticencias al pasar por el cementerio indio tenían razón de ser. Su “familia” ha sido atacada por los Crow que han acabado con la vida del niño y la mujer. En una suerte de ceremonia funeral quema la casa con los cadáveres dentro y sale en busca de los asesinos. Comienza una feroz captura en la que irá dando muerte a todos los Crow que encuentra a su paso.

**9. Recompensa.** La venganza se convierte en su recompensa personal una vez que ha perdido a Cisne y al niño. Es lo único que le motiva y le mueve. Algo similar a lo que le sucederá a los protagonistas de *Conan, el Bárbaro* y *Amanecer rojo* como veremos más adelante.

**10. Camino de regreso.** Una vez concluida su misión personal regresa a la casa donde encontró al niño y la mujer al comienzo de su periplo solitario por las montañas al separarse de su mentor. Allí encuentra a una familia de colonos que se han asentado en el lugar.

**11. Resurrección.** En el mismo lugar encuentra una tumba simbólica con los restos de los Crow que ha ido matando y se da cuenta de que se ha convertido en una leyenda, un mito del que hablan todos en la zona, incluidos los nativos con el jefe Crow a la cabeza. Ha alcanzado la condición de héroe y por ello le veneran hasta sus enemigos.

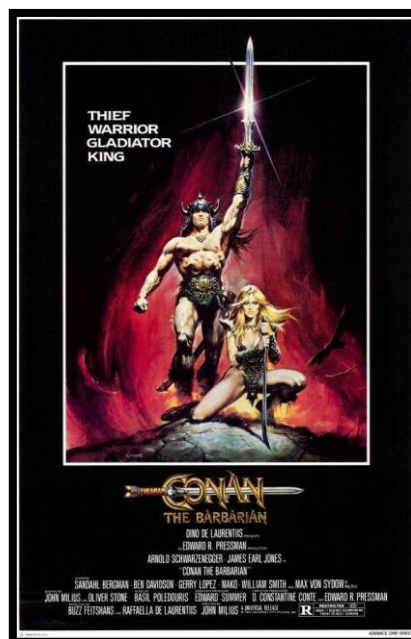
**12. Retorno con el elixir.** Se reencuentra con su mentor Chris Lapp que le pregunta: “Has venido lejos, ¿Ha valido la pena?” Aunque Jeremiah Johnson no le responde queda claro que así es. El héroe ha superado la gran prueba iniciática que supuso el trasladarse a las Montañas Rocosas y, no sólo eso, ha descubierto que ése es su sitio, es su hogar. Algo muy común con el tipo de héroes desarraigados similares a Jeremiah. Como sostiene Sánchez-Escalonilla, “un héroe puede retornar a su patria sin necesidad de hallarse de nuevo en el punto exacto de partida. Tras experimentar los peligros de la misión, los protagonistas desarraigados descubren su hogar auténtico en una nueva patria.”<sup>340</sup> Y su nueva patria son las montañas, aquellas en las que se siente feliz. La película culmina con el saludo entre Jeremiah Johnson y el jefe Crow, muestra del fin de las hostilidades y el inicio de una nueva vida de leyenda.

---

<sup>340</sup> Sánchez-Escalonilla, A. O. C. Pág. 231.

### 6.1.2. *Conan, el Bárbaro* (1982).

*Conan, el Bárbaro* es el inicio de una de una de las sagas cinematográficas más reconocibles de todas aquellas que surgieron a finales de los 70 y principio de los 80. Relata las aventuras de Conan el Cimmerio, un personaje literario creado en los años 30 por Robert E. Howard para la revista *Weird Tales*. Su éxito hizo que el personaje se popularizase haciendo que se extendiese a otros medios como el cómic, la televisión, los videojuegos y el cine. La primera versión cinematográfica de la saga comenzó a gestarse en la década de los setenta. Tras varios guiones fallidos, fue Oliver Stone<sup>341</sup> quien consiguió



atraer la atención de los productores que, indecisos, decidieron entregárselo a John Milius para pulirlo y dirigirlo. Éste reelaboró la historia eliminando gran parte de sus elementos fantasiosos y terminó convirtiendo el guion en una historia de acción y aventuras dentro de un contexto histórico antiguo pero indeterminado que mezcla estéticas de diferentes civilizaciones, principalmente nórdica y mongola<sup>342</sup>:

“No sabía nada de *Conan the Barbarian* ni de Robert E. Howard. Ni de esos libros o comic, nada de nada... hasta que Oliver Stone me habló de ellos. Sí que conocía, en cambio, la pintura de Frank Frazetta. Siempre quise hacer una película de vikingos. Me gustan. Cuando hacía surf, mi apodo era “Viking Man”. Tenía una gran espalda. Oliver ya había escrito un guion y eso fue inspirador. Quizás porque era una locura. Entonces vi que podría hacer la película de mis sueños. No quería que tuviese una base histórica

<sup>341</sup> Oliver Stone ingenió el guion como una saga interminable que tuviera multitud de secuelas caracterizada por la fantasía y fuertes dosis de violencia que recordaba, según su productor, al *Inferno* de Dante: “El primer borrador, siempre lo vi como uno de 12. Pensaba que harían 12 películas. Creo que los productores no entendieron el objetivo,...y que lo vendieron mal. Arnold debería haber vuelto cada año, como James Bond. (...) Había muchos mutantes, muchos animales. Traté el tema de la clonación hace mucho tiempo. Tenía sentido. Yo veía ejércitos de 50.000 mutantes luchando unos contra otros.” (Declaraciones de Oliver Stone en el documental *Conan desencadenado: Cómo se hizo Conan*, incluido como extra en la edición en DVD de *Conan, el Bárbaro*)

<sup>342</sup> Ron Cobb, productor artístico de la película, habla de este carácter indeterminado de la época en la que se desarrolla y el reto que supuso el diseño en imágenes: “Visualicé la primera versión del guion, que seguía la vena fantástica de Robert Howard. En su reescritura, John orientó la película hacia la acción con menos elementos mágicos y fantásticos, y más como un mundo antiguo. Todo tiene un reflejo en algo que ya existió. (...) Me encantó inventar un estilo arquitectónico no identificable. Me apetecía hacerlo. Diseñé el culto a la serpiente, y los adornos encajan como logos de empresas. La simbología era muy importante. John y yo así lo creíamos. Pasamos mucho tiempo asegurándonos que resonaría en la pantalla y que serían recordados y temidos por su significado.” (Declaraciones de Ron Cobb en el documental *Conan desencadenado: Cómo se hizo Conan*, incluido como extra en la edición en DVD de *Conan, el Bárbaro*)

determinada. Intenté que pareciera que aquello realmente había ocurrido. De hecho, Howard podría haber escrito las historias de Conan situándolas en un periodo histórico real.”<sup>343</sup>

Esta idea le llevó a crear todo un universo mitológico que fuese la base sobre la que se sustentaba la sociedad en la que nace Conan, en la cual se rinde culto a Crom, un dios guerrero sobre el que se fundamenta el Misterio del Acero. Milius, al igual que Oliver Stone, concibió la historia como una saga, aunque no tan pretenciosa, contada en una trilogía donde se asimilaría el proceso de la forja de la espada (creada con el acero al que Conan y su sociedad rinden culto) a la forja del propio héroe. Una asimilación entre macrocosmos y microcosmos, tan presente en la consideración heroica de Joseph Campbell, que es solo el punto de partida del viaje iniciático que relata la película y en el cual comprobamos como se adapta a la perfección al monomito del mitólogo estadounidense.

**1. Mundo ordinario:** La película comienza presentándonos el mundo cotidiano de Conan todavía niño. En un paisaje nevado y dentro de un tranquilo poblado inspirada en la época vikinga transcurre la vida del futuro héroe. Su padre le cuenta los Misterios del Acero, religión de una cultura eminentemente guerrera.

**2. Llamada de la aventura:** Mientras que un día Conan se encuentra tranquilamente pescando en mitad del hielo una horda de temerosos guerreros comandada por Thulsa Doom irrumpe en la aldea destruyendo todo a su paso. Conan presencia como matan a su padre mientras luchaba heroicamente y como a su madre la decapita el propio Thulsa Doom con él agarrado de la mano. Este hecho trágico saca violentamente al héroe de su mundo ordinario (donde vivía bajo el respaldo de sus padres) y hace que penetre en un mundo especial lleno de peligros. Una vez masacrado el pueblo, Thulsa Doom y sus secuaces se llevan a los niños presos y los ponen a trabajar en la Rueda de Sufrimiento, un molino manual para moler trigo en el que con el paso del tiempo van muriendo todos por el esfuerzo físico al que se someten, hasta que, transcurrido muchos años, sólo queda él. En esta suerte de tortura clásica, Conan se va fortaleciendo físicamente, convirtiéndose en un fornido hombre, mientras que psicológicamente sólo piensa en una cosa: la venganza.

**3. Rechazo de la llamada:** En Conan no encontramos un héroe dubitativo sino decidido, ya que su sed de venganza a partir de entonces marcará todos sus actos y

---

<sup>343</sup> Declaraciones de John Milius en el documental *Conan desencadenado: Cómo se hizo Conan*, incluido como extra en la edición en DVD de *Conan, el Bárbaro*.

decisiones. Aún más si cabe, cuando, después de muchos años, es vendido como esclavo para competir en luchas a muerte con otros contrincantes. En esos combates comienza a comprender cuál es su verdadero poder y en qué lo quiere utilizar. Como dice el narrador “ya no le importaba la vida o la muerte” sólo tiene en mente una cosa: el estandarte con las dos serpientes enfrentadas que representa a Thulsa Doom (la sombra).

**4. Encuentro con el mentor:** Cuando sus dueños se dan cuenta de que no tiene rival en el combate deciden llevarlo al Este (un lugar con estética mongola) donde los mejores maestros le enseñan la disciplina del acero, el lenguaje, la escritura, la poesía y la filosofía. Lo convierten en una máquina de matar sin escrúpulos ni sentimientos y terminan liberándolo. Ya está preparado para enfrentarse al mundo especial, aquel en el que la sombra de Thulsa Doom se extiende a través de sus innumerables templos que rinden culto a la serpiente.

**5. Mundo especial:** Pero este mundo está lleno de peligros. Al poco tiempo de ser liberado Conan es perseguido por una manada de lobos que pretenden darle caza. Con las cadenas todavía fijadas a sus muñecas y tobillos consigue ponerse a salvo, accidentalmente, en una cámara funeraria secreta en medio de las rocas en donde yace un general de la Atlántida y todo su séquito. Conan se adueña de la espada del general y con ella se libera definitivamente de las cadenas (símbolo de su nueva condición de hombre libre). Aunque ha sorteado el primer obstáculo, pronto se dará cuenta de que el mundo en el que, poco a poco, penetra es totalmente impredecible. Todo ello lo descubre el día en que se topa con una bella mujer que le seduce dándole refugio y alimento. Una vez que han intimado, la mujer se transforma en un diabólico ser con grandes colmillos y garras. Conan se zafa de ella lanzándola a la hoguera. Ésta se transforma en una bola de fuego y escapa del lugar. En este personaje encontramos claramente al guardián del umbral, aquel que pone a prueba al héroe antes de penetrar en el mundo de lo desconocido.

**6. Pruebas, aliados y enemigos:** A la mañana siguiente, una vez que descubre que en ese mundo rigen otras reglas, sale del hogar de la bruja y se encuentra con un hombre encadenado en la pared. Es Subotai, ladrón y arquero, que pronto se convierte en su más fiel aliado al ser liberado por Conan. Continúan el viaje juntos. Pasan por varias ciudades y en los descansos discuten sobre religión y teología. Su suerte cambia el día en que llegan a una ciudad en la cual destaca la torre de las serpientes perteneciente al Sumo Sacerdote Thulsa Doom, el asesino de su familia. Conan y su

compañero decide penetrar dentro para ver qué encuentran. Cuando están a punto de escalar la alta torre se topan con Valeria, una ladrona que tiene el mismo propósito y que les ayudará a conseguir su propósito. Una vez dentro observan como se lleva a cabo un ritual de culto a la gran serpiente consistente en el sacrificio humano de una joven mujer. Conan, mientras tanto, se enfrenta a la serpiente gigante que guarda en su interior. La mata y roba el tesoro que custodia: una enorme piedra preciosa que recibe el nombre de «el ojo de la serpiente». Una vez que escapan del lugar, Conan y Valeria pasan la noche juntos y se enamoran. Se entregan al placer con las ganancias del hurto, hecho por el que levantan sospechas y son llevados ante la presencia del Rey Osric el Usurpador. Los agasaja por haber conseguido enfrentarse a los secuaces de Thulsa Doom con éxito y les pide que rescaten a su hija que ha sido abducida como esclava por el poder de la serpiente y ha sido conducida a la Montaña de Poder, guarida del malhechor. Valeria está dubitativa en continuar con la misión que les encomienda el rey Osric, por lo que Conan se marcha solo en busca de la hija de la reina y sobre todo de su ansiada venganza. Para ello realiza un largo viaje donde irá encontrando iniciados al culto de la serpiente que se dirigen hacia el templo sagrado, el lugar que Conan busca (la caverna más profunda).

**7. Aproximación a la caverna más profunda:** Conan cada vez está más cerca de Thulsa Doom pero antes de llegar todavía le queda por conocer a un personaje que será crucial en su aventura: Akiro, un mago ermitaño con rasgos orientales que vive cerca de un antiguo complejo monolítico que, probablemente, fuera utilizado como cementerio. De nuevo, igual que sucedía en *Las aventuras de Jeremiah Johnson* el héroe cruza un lugar sagrado, símbolo de que se acerca al reino de la muerte. Una vez que entabla amistad con Akiro (que no es otro que el narrador de la historia) sigue su camino hacia su objetivo. Se integra dentro de Los Hijos de Thulsa Doom, se disfraza de monje y penetra junto con los demás en los alrededores de la Montaña de Poder. Allí presencia el gran poder que ejerce Thulsa Doom. Pero finalmente Conan es descubierto y hecho preso.

**8. La odisea (el calvario):** Aquí es cuando comienza el peculiar calvario de Conan. En él observamos referencias explícitas al calvario de Jesucristo. Como el mesías del cristianismo es torturado cruelmente en el palacio de Thulsa Doom-Poncio Pilatos para posteriormente ser condenado a morir crucificado. En el caso de la película lo clavan en el Árbol del Infortunio donde pasa varios días rodeado de buitres que lo



acechan esperando su muerte. John Milius en el comentario a la película habla sobre la comparación entre Jesucristo y el propio Conan a raíz de esta secuencia:

“Me gusta esta escena. Es todo lo contrario a cuando Cristo está allí arriba y se pregunta si Dios le ha abandonado, está indefenso y el romano le clava la lanza diciendo: “¿Dónde está ahora tu Dios?” Con Arnold, es todo lo contrario. El buitre se lanza sobre él y empieza a picotear sus heridas. Los dioses le insultan y Crom le ha abandonado. ¿Y qué hace? Hace lo increíble de R. E. Howard y lo genial de Conan. Muerde al buitre. Sólo tiene sus dientes. Le mata a mordiscos y lo escupe, como desafiándole.”<sup>344</sup>

Conan está a punto de morir hasta que es rescatado por Subotai y Valeria que lo llevan en presencia de Akiro que lo somete a un ritual-conjura para que despierte de su letargo y su alma no abandone el cuerpo. En un símbolo de la resurrección del héroe, Conan revive.

**9. Recompensa.** Nuevamente consciente tiene como recompensa, tras el paso por el calvario, el poder reencontrarse con sus amigos Subotai y Akiro y, por supuesto, con su amada Valeria. Al mismo tiempo que renace una nueva oportunidad para completar su venganza con la experiencia de todo lo aprendido. Piensan un plan para penetrar dentro de La Montaña de Poder y rescatar a la princesa. Penetran en la Montaña y allí descubren que la verdadera esencia del culto a la serpiente es el canibalismo. Descubren una orgía presidida por Thulsa Doom que vigila desde su trono mientras se convierte en serpiente, clara referencia al Monstruo-Tirano que en su obra describe Joseph Campbell.

Conan y sus compañeros llevan a cabo una masacre sobre los secuaces del Sumo Sacerdote y se llevan a la fuerza a la princesa.

**10. Camino de regreso.** Huyen del lugar a toda prisa pero Valeria es alcanzada por una flecha-serpiente lanzada por Thulsa Doom y muere en los brazos de Conan.<sup>345</sup> Es incinerada en una pira funeraria en el complejo monolítico junto a la cabaña del mago. Posteriormente, preparan la defensa para el probable ataque de los hombres de Thulsa Doom convirtiendo el cementerio en su bastión. Justo antes del ataque, en un discurso que tiene como base la filosofía de Nietzsche, reza al dios Crom: “Crom, nunca antes te había rezado. No se me da muy bien. Nadie, ni siquiera tú, recordarás si éramos

---

<sup>344</sup> John Milius en los comentarios en la edición en DVD de *Conan, el Bárbaro*.

<sup>345</sup> Esta secuencia remite a una etapa clave de todo viaje heroico según Joseph Campbell, la que denomina como la «huida mágica» y que según él es el episodio favorito del cuento popular: “Si el trofeo ha sido obtenido a pesar de la oposición de su guardián, o si el deseo del héroe de regresar al mundo ha sido resentido por los dioses o los demonios, el último estadio del círculo mitológico se convierte en una persecución agitada y a menudo cómica. Esta fuga puede complicarse con milagrosos obstáculos y evasiones mágicas.” (Campbell, J. O. C. Pág. 182)

hombres buenos o malos. ¿Por qué luchamos o por qué morimos? No. Lo que importa es que dos se enfrentan a muchos. Eso es lo importante. El valor te agrada, Crom. Concédeme una petición. Concédeme la venganza.” Tras una cruel lucha, consiguen resistir el ataque heroicamente, aunque Thulsa Doom consigue escapar con vida.

**11. Resurrección.** Conan debe terminar la tarea que le supuso embarcarse en esta aventura, por ello vuelve a la Montaña de Poder la noche del Día del Juicio. La secuencia tiene muchos puntos en común con la secuencia final de *Apocalypse Now*, tanto estéticas como desde el punto de vista mítico. En ambas películas el héroe penetra en el palacio-templo<sup>346</sup> del personaje arquetípico de la sombra para darle muerte y acabar así con el despiadado mandato que tanto Kurtz como Thulsa Doom llevan a cabo con sus fieles. En las dos secuencias dichos fieles están llevando a cabo un ritual nocturno agolpados a los pies de las escalinatas del templo, por ello las antorchas tiñen de luz el lugar. Son importantes los picados y contrapicados de los planos con los que se juega en las secuencias de ambas películas ya que remiten metafóricamente a la condición divina de los personajes que habitan dichos templos. Machete y espada en mano, Willard y Conan penetran sigilosamente en el templo sorteando a algún guardián y llegando hasta Kurtz y Thulsa Doom respectivamente le dan muerte. Una vez perpetrado el asesinato y desde lo alto de la escalinata exhiben sus respectivos trofeos: las memorias de Kurtz en el caso de Willard y la cabeza de Thulsa Doom en el de Conan. Y en ambos casos hacen un mismo gesto conciliador: tirar el arma con el que han asesinado a su rey-dios. Metáfora de que la situación ha cambiado. Los fieles responden a este gesto: en *Apocalypse Now* todos dejan caer sus armas y se postran ante Willard y en *Conan* apagan las antorchas que simbolizaban la iluminación a la que Thulsa Doom conducía a sus fieles y que con su muerte se ha desvanecido.

En esta secuencia de *Conan, el Bárbaro* que hemos descrito comparativamente con el asesinato de Kurtz por parte de Willard en *Apocalypse Now* no sólo podemos integrarla en una de las etapas del viaje heroico descrito por Joseph Campbell sino que, como ocurría en la película de Coppola, en ella podemos rastrear referencias claras al psicoanálisis y a la teoría ritualista de James Frazer en torno al dios que muere y renace.

---

<sup>346</sup> En este caso encontramos otro paralelismo interesante. Ambos enclaves son denominados como montañas. La de Thulsa Doom como Montaña de Poder, mientras que el templo donde habita Kurtz y, como analizaremos en el próximo capítulo, representa la Montaña Cósmica de la mitología hindú característica de la arquitectura jemer en la que se inspiró *Apocalypse Now* para diseñar el reducto del oficial norteamericano.

Todo ello posibles influencias del trabajo conjunto que Milius y Coppola habían realizado para dar forma a la compleja película sobre Vietnam.

La interpretación psicoanalítica se puede extraer de las palabras que Thulsa Doom dirige a Conan antes de que éste lo asesine cruelmente. En él se pone de manifiesto la referencia al Dios-Padre tan presente también, como argumentaremos más adelante, en la figura de Kurtz: “Muchacho. Has venido a mí, hijo mío. ¿Quién es ahora tú padre, sino yo? ¿Quién te ha dado el deseo de vivir? Yo soy la fuente de la que tú manas. Cuando yo me vaya, tú no habrás existido. ¿Qué será de tu mundo sin mí? Hijo mío. Hijo mío.” Tras un momento de duda (fruto de la hipnosis al que le somete Thulsa Doom) Conan lo decapita con la espada de su verdadero padre. Con este gesto, comprobamos como se ha producido la auténtica catarsis del héroe, la extirpación de un trauma infantil asociado a una serpiente a la cual le ha terminado cortado la cabeza. Un trauma que guarda relación con lo que Campbell denomina como «la llamada del Gran Padre Serpiente».

“La llamada del Gran Padre Serpiente fue motivo de alarma para el niño; la madre significaba la protección. Pero el padre vino. Fue el guía y el iniciador a los misterios de lo desconocido. Así como el padre es el intruso original en el paraíso del niño con su madre, es el enemigo arquetipo; de este momento en adelante, a través de toda la vida, todos los enemigos son símbolos (para el inconsciente), del padre. “Todo aquello que se mata se convierte en el padre.” De aquí la veneración que se tiene en las comunidades de cazadores de cabezas (en Nueva Guinea, por ejemplo) a las cabezas humanas que producen las incursiones en busca de venganza. De aquí la compulsión irresistible de hacer la guerra: el impulso de destruir al padre está continuamente transformándose en violencia pública.”<sup>347</sup>

Estas consideraciones de Campbell son el fiel reflejo mitológico de las pretensiones de Milius a la hora de construir la historia. Todo ello, partiendo de las connotaciones simbólicas de la serpiente como el mal tan presentes en gran parte de las mitologías del mundo: “Las serpientes asustan. Y aún así, de alguna manera siempre son místicas. En todas las religiones son místicas. Es la serpiente quien convence a Eva de que coma la manzana.”<sup>348</sup> Efectivamente, el Padre-Serpiente representado por Thulsa Doom irrumpe como un “intruso” en el “paraíso” familiar del niño Conan bajo la protección de su madre a la que decapita traumáticamente. A partir de entonces, Thulsa Doom (el Padre-Serpiente) se convierte en el “enemigo arquetipo” (la sombra) de Conan y todas sus decisiones estarán encaminadas a ese “impulso de destruir al padre en

---

<sup>347</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 144.

<sup>348</sup> John Milius en los comentarios en la edición en DVD de *Conan, el Bárbaro*.

busca de venganza”. De ahí, la gran violencia con que actúa sobre todo lo que esté bajo el amparo del símbolo de la Serpiente de Seth. Una violencia que, como en el teatro griego, tal como argumenta John Milius, es la fuente de la catarsis del héroe: “No pensé en la violencia. No pensé: “¿Cuánta violencia mostraré? ¿Cuántas cabezas destrozadas?” Mi intención era ser fiel a lo que se esperaría de la época pagana. La violencia tenía que ser la que se toleraría en un teatro griego. Ni más ni menos que eso. No haces hincapié en la violencia. En un teatro griego no lo harías. Está ahí. Sabes lo que le pasa a la gente. Es realista. Las personas no bromean. Se toman la violencia muy en serio. La muerte es algo muy..., es una fuerza muy poderosa presente en toda la película.”<sup>349</sup>

Pero en el asesinato de Thulsa Doom no sólo encontramos la presencia de estas connotaciones psicoanalíticas sino que además en ella vislumbramos, tal como es el caso de *Apocalypse Now* también, referencias a la teoría ritualista de Frazer. Aunque en el capítulo dedicado al antropólogo británico lo abordaremos con más detenimiento en relación a la película de Coppola, en Conan presenciamos una peculiar adaptación del ritual del dios que muere y renace descrito por Frazer en *La rama dorada*. Un ritual que comparten gran parte de las mitologías de todo el mundo y que no es más que la manifestación del segundo nacimiento de toda divinidad, es decir, de su resurrección.

“Pero puede verse, comparando las figuras del ritual australiano con aquellas de las elevadas culturas que nos son familiares, que los grandes temas, los arquetipos eternos y su efecto sobre el alma permanecen los mismos.

Venid, oh Ditirambos,  
Penetrad mi vientre masculino.

Este grito de Zeus, el que lanza el rayo, a su hijo el niño Dionisos es el *Leitmotiv* de los misterios griegos de la iniciación del segundo nacimiento. “Y los bramidos de toros venían de un lugar invisible y desde un tambor sale al aire algo como un trueno subterráneo cargado de espanto.” La palabra “Dithyrambos”, en sí misma, como epíteto del muerto y resucitado Dionisos, significaba para los griegos “el de la doble puerta”, aquel que había sobrevivido al tremendo milagro del doble nacimiento. Y sabemos que los cantos corales (ditirambos), y los ritos oscuros y sangrientos en celebración del dios, asociados con la renovación de la vegetación, de la luna, del sol y del alma, solemnizados en la estación en que se renueva el dios anual, representan los principios rituales de la tragedia ática. En el mundo antiguo esa clase de ritos y mitos abundaban: las muertes y resurrecciones de Tammuz, Adonis, Mitra, Virbio, Attis y Osiris, y de sus variadas representaciones animales (cabras y corderos, toros, cerdos, caballos, peces y pájaros) son familiares a todos los estudiosos de religiones comparadas.”<sup>350</sup>

---

<sup>349</sup> Milius, J. Comentarios de John Milius en la edición en DVD de *Conan, el Bárbaro*.

<sup>350</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 133.

En el caso de *Conan, el Bárbaro*, recreado en esa mitología imprecisa y arcaica ideada por John Milius, el ritual se lleva a cabo en torno al culto de la serpiente Seth, divinidad encarnada en Thulsa Doom como sumo sacerdote. Como si de un rito totémico se tratase, Conan mata a su animal sagrado: la serpiente (recordemos que Thulsa Doom tiene la capacidad de transformarse en dicho reptil). De este modo contribuye a que la tierra bajo sus dominios se purifique, eliminando al causante de sembrar de muerte todo aquello que pisaba. Es en el momento en que asesina a Thulsa Doom cuando Conan renace definitivamente convertido en héroe. Su viaje iniciático por fin ha concluido y con él ha surgido su verdadera condición. Este hecho se atestigua simbólicamente en la reacción de la princesa tras el asesinato de Thulsa Doom. Ésta enajenada por el poder de la serpiente asume la muerte de su dios pero ve en Conan el surgimiento de otro ser divino. Por ello se postra ante él, aunque éste pasando de largo desprecia su nueva condición divina (una reacción muy similar a la de Willard en *Apocalypse Now*). Antes de todo eso, Conan sabe que debe acabar con todo rastro del culto a la serpiente. El lugar necesita purificarse. Para eso lanza una antorcha ardiendo al templo y prende fuego al lugar. De nuevo nos encontramos el fuego (al igual que en *Apocalypse Now*) como elemento purificador. John Milius hace referencia a todo ello en los comentarios a la película:

“Conan es un intelectual (...) Conan es un hombre de filosofías profundas. De emociones profundas y poderosas. No es un superhéroe. (...) Ahí está ella [la princesa], esperándole. Porque quiere otro dios. Finalmente lo tiene claro. Se decide. Ahora. Tiene que continuar. Y ella, de alguna manera, se inclina ante él. Sí, este es el final que siempre quise porque tiene que cauterizar el lugar con fuego. Entonces le enseña que no puede tener otro líder. Debe encontrar su camino. Se la lleva, pero para que encuentre su camino. No puede ser su dios. Cuando la tira [la antorcha], sabe que su lanzamiento será decisivo porque sabe que su destino es limpiar ese lugar. Quemarlo. El mal debe desaparecer.”<sup>351</sup>

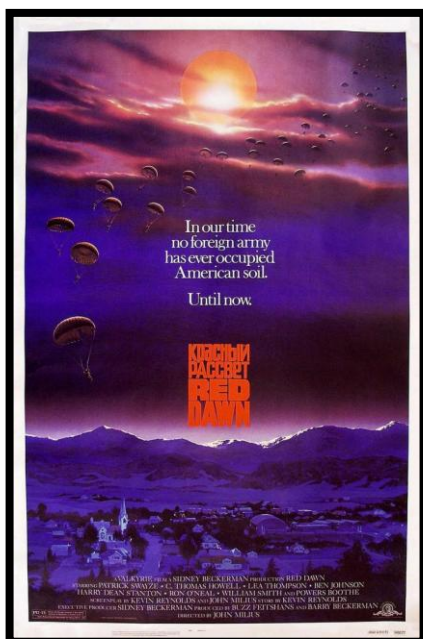
**12. Retorno con el elixir.** A modo de epílogo, se observa un plano fijo de Conan envejecido y sentado en un trono mientras el narrador informa sobre el devenir del héroe una vez acontecido las maravillosas aventuras relatadas en la película: “Así es como Conan llevó a su casa a la caprichosa hija del Rey Osric. Y no teniendo otros asuntos ahí, él y sus compañeros fueron a buscar aventuras al oeste. Conan luchó en muchas guerras y contiendas. Honor y temor se asociaron a su nombre. Con el tiempo se convirtió en el rey por sus propios méritos. Pero esa es otra historia.”

---

<sup>351</sup> Milius, J. Milius, J. Comentarios de John Milius en la edición en DVD de *Conan, el Bárbaro*.

Además de la venganza que era su verdadero objetivo y la cual satisface, el verdadero tesoro (elixir) que adquiere Conan es su condición de héroe legendario que le llevará en un futuro a convertirse en rey.

### 6.1.3. *Amanecer rojo* (1984).



Poco después de la realización de *Conan, el Bárbaro*, John Milius se embarcó en la realización de *Amanecer rojo*, una controvertida película que tenía como tema central la llegada de la Tercera Guerra Mundial a Estados Unidos. La historia se gestó a raíz de un guion originario de Kevin Reynolds, el futuro director de grandes producciones como *Robin Hood, el príncipe de los ladrones* (1991) o *Waterworld* (1995). Al igual que sucediera con el guion de *Conan, el Bárbaro*, Milius lo modificó y aceptó el encargo de dirigirlo. En el guion definitivo pueden observarse elementos comunes en toda la filmografía

de Milius como la incursión de sus protagonistas en un medio hostil (de nuevo las Montañas de Colorado) o la recreación en la violencia como acto de venganza. La película lleva al extremo las hipotéticas consecuencias de la imprevisible Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética y relata como una fuerza aliada liderada por ésta última invaden inesperadamente a los primeros sumiendo al país en el caos. En este contexto cobra protagonismo un grupo de adolescentes que se convierten en héroes al hacer frente con valentía al enemigo invasor. El viaje heroico relatado en esta cinta bélica tiene la peculiaridad de ser coral, ya que no es un solo personaje el que va adquiriendo dicha condición en el transcurso de los acontecimientos, sino que el protagonismo se reparte entre un puñado de jóvenes que luchan por liberar a su país de la amenaza comunista. Algo común en muchas películas como sostiene Christopher Vogler: “Son muchas las historias que presentan varios héroes o a un héroe respaldado por un equipo de personajes dotados con destrezas o cualidades especiales.”<sup>352</sup> A pesar de que el protagonismo está repartido en varios personajes, como comprobaremos a

<sup>352</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 170.

continuación, la historia sigue ajustándose al esquema iniciático del héroe sintetizado por Vogler a partir de Joseph Campbell.

**1. Mundo ordinario:** A través de sucesivos planos se muestra la vida tranquila en una pequeña localidad ficticia de Colorado, Calumet. A modo de prólogo la cámara se detiene en plano detalle en una cita de Theodore Roosevelt<sup>353</sup> que custodia la Estatua del Jinete Voluntario: “Es preferible intentar grandes cosas que estar en la fila de esos pobres y tímidos espíritus que no conocen ni la victoria ni la derrota. Theodore Roosevelt (1899).” Dicha cita está muy en la línea de aquella de Nietzsche con la que comienza *Conan, el Bárbaro*. En ambas se hace referencia a la grandeza del espíritu y la lucha ante las adversidades, una idea clave en el transcurso de la película.

**2. Llamada de la aventura:** La llamada de la aventura para los futuros héroes de esta historia se produce de la manera más inesperada. La mayoría son compañeros de secundaria en un pequeño instituto de la localidad. Se encuentran en medio de una clase de historia donde el profesor estudia los rituales guerreros de Ghengis Khan. En medio de la explicación observan por las ventanas como descienden multitud de paracaidistas de fuerzas aliadas soviéticas y cubanas que han iniciado una incursión en suelo estadounidense con el fin de invadir el país. Sin dilación, abren fuego contra el instituto y matan al profesor y multitud de alumnos. Un grupo de ellos escapa en el coche de Jed, el hermano mayor de Matt, que, ante el desconcierto, ha venido a rescatarlos. Dicho acontecimiento marca sus destinos definitivamente. La llamada de la aventura se ha producido y no hay marcha atrás.

**3. Rechazo de la llamada:** Tras salir de la ciudad y tras un momento de duda deciden huir a las montañas para ponerse a salvo. Cogen provisiones y armas de la gasolinera del padre de otro de los chicos (Robert) y se marchan hacia las montañas. Mientras tanto, en la ciudad se inician duros combates entre las fuerzas aliadas y los vecinos. Una vez en las montañas comienzan las dudas entre los chavales que discuten entre las posibilidades que tienen. Un grupo quiere rendirse pero Jed, el mayor de todos, convence a los demás para quedarse en las montañas ya que entiende que es la única opción de sobrevivir.

**4. Encuentro con el mentor:** Jed es lo más parecido a la figura del mentor. Es el mayor, el que tiene más experiencia y el que toma el mando para guiar al resto en un

---

<sup>353</sup> Theodore Roosevelt es una referencia constante en gran parte de la filmografía de John Milius. Gran admirador de dicha figura histórica, que considera el mejor presidente de la historia de Estados Unidos, lo incorpora en algunas de sus películas a modo de cita (*Amanecer rojo*), en las conversaciones entre los personajes (*El juez de la horca*) o, incluso, como personaje de una de sus películas (*El viento y el león*).

hábitat inhóspito y desconocido para ellos. Sabe cazar y utilizar armas, por lo que puede enseñar al resto. Comienza la etapa de adiestramiento en la caza y en el uso de armas.

**5. El mundo especial:** Jeff, Matt y Robert deciden volver al pueblo para buscar información y ver qué suerte han tenido sus familiares y vecinos tras el ataque. Descubren que definitivamente Calumet ha sido tomado por las fuerzas aliadas. Han asesinado a mucha gente y a los supervivientes los han llevado a campos de reeducación en los cuales inculcan la ideología comunista. Allí se encuentra el padre de Jed y Matt. Éste les informa que su madre ha muerto y que, probablemente, él pronto será ejecutado. Por lo que sólo les pide una cosa: “Muchachos, ¡Vengadme! ¡Vengadme!” De nuevo aparece el tema de la venganza como recurso en la trama. Al penetrar en suelo enemigo (símbolo del cruce del primer umbral) los chicos descubren que todo ha cambiado. Desde ese momento nada volverá a ser lo mismo. Estados Unidos ha quedado dividida en dos zonas: la ocupada y la AL (America Libre). Y ellos se encuentran en la zona peligrosa y desconocida (el mundo especial).

**6. Pruebas, aliados y enemigos:** Antes de regresar a las montañas, los tres van a visitar a señor Mason que les proporciona alimentos y una radio. Les aconsejan que no vuelvan ante lo peligroso de la situación. Le informa a Robert que su padre ha muerto y les pide que se lleven a sus nietas (Toni y Erica) para ponerlas a salvo en las montañas. Les proporcionan caballos y se marchan a las montañas.

Su presencia en las montañas pasa desapercibida hasta que un día son descubiertos por tres soldados aliados pero los chicos les dan muerte. Los aliados descubren los tres cadáveres y emprenden una investigación para ver quién lo ha hecho. Preguntan al alcalde (padre de otro de los chicos, Daryl) que es un confidente de los aliados. En medio del funeral de los tres soldados fallecidos, las fuerzas aliadas realizan un fusilamiento masivo de estadounidenses como castigo, entre los que se encuentra el padre de Jeff y Matt.

Según Vogler, “las primeras fases del segundo acto pueden exponer el proceso de reclutamiento del equipo o proporcionar una oportunidad para que el equipo haga planes y ensaye una operación difícil y arriesgada.”<sup>354</sup> Esto es lo que acontece en la película. Los chicos deciden que ha llegado el momento de entrar en acción. Por ello, comienzan las incursiones de los héroes cerca del pueblo para enfrentarse con los

---

<sup>354</sup> Vogler, Ch. O. C. Pág. 170.



aliados con tácticas de guerra de guerrilla y atentados terroristas. Dejan su sello en cada acción: Wolveriner (nombre del equipo de fútbol americano del pueblo).

Un día encuentran a un paracaidista estadounidense que volaba en un F15 abatido, Andrew Tarnier. Éste les informa sobre la situación del país. A partir de este momento, el coronel Tarnier les ayuda con su experiencia militar a preparar nuevos ataques contra los aliados con la intención de liberar a los presos políticos y darles armas para que se unan a la resistencia. Lo consiguen.

**7. Aproximación a la caverna más profunda:** Llega el invierno y con él comienzan las incursiones aéreas estadounidenses. Se producen ataques aéreos muy parecidos a la secuencia del ataque al amanecer de *Apocalypse Now*. La guerra se recrudece. Poco a poco los chicos van penetrando en la caverna más profunda. En medio de este infierno helado asistimos a una batalla de tanques en el que mueren los primeros componentes del heroico grupo de adolescentes: Arturo Mondragón y el coronel Tarnier. Tras un sencillo funeral a los fallecidos, comienzan las dudas en el grupo después de producirse los primeros muertos. Mientras, los aliados preparan el ataque definitivo para dar caza al grupo de la resistencia estadounidense. Un gran número de aliados sube a las montañas en su búsqueda pero su respuesta es inminente. Consiguen detenerlos pero descubren que Daryl (el hijo del alcalde) es un traidor y ayuda a los aliados a acabar con el grupo. Robert lo ejecuta por traidor. En esta secuencia comprobamos el cambio que han sufrido a nivel personal algunos de los chicos. Se observa como han perdido la inocencia y las circunstancias los han convertido en auténticos perros de la guerra sin escrúpulos morales.

**8. La odisea (el calvario):** Una vez pasado el crudo invierno, el grupo de guerrilleros cae en una trampa aliada que termina descubriendo su posición. Por ello envían varios helicópteros en su búsqueda que culminan con la muerte Toni y Robert. Son los momentos más duros para los supervivientes. Están acorralados y tienen pocas esperanzas de salir con vida de aquellas montañas. Por ello, los dos hermanos (Jed y Matt) en un acto heroico deciden realizar un último ataque en las posiciones aliadas que sirva como despiste para que los otros dos supervivientes (Erica y Danny) escapen del lugar y crucen a territorio estadounidense. En este gesto, encontramos un acto de salvación (utilizando el símil del calvario bíblico). En una secuencia con gran influencia del western consiguen dar muerte al oficial ruso al mando pero como consecuencia quedan heridos de muerte. Los dos mueren en el banco de un parque abrazados.

Nos encontramos con un ejemplo claro de héroe mesiánico, aquellos que según Sánchez-Escalonilla se inspiran en la figura de Jesús de Nazaret y que tienen en el sacrificio su razón de ser. “El sacrificio es el caso más extremo de viaje interior y, llegado el momento, la entrega del héroe resulta más atractiva que su propia misión.”<sup>355</sup>

**9. Recompensa.** Su objetivo se ha cumplido: Erica y Danny cruzan a la América Libre. Por lo tanto, sus muertes no han sido en vano. Se ha cumplido la máxima del héroe mesiánico: “El sacrificio del héroe mesiánico consiste en la inmolación de su propia vida, lo cual puede parecer, en efecto, un acto de insensatez. Éste es el final que aceptan los protagonistas que se entregan a la muerte, conscientes de que así consiguen el rescate –real o figurado– de las víctimas que intentan liberar.”<sup>356</sup>

**10. Camino de regreso.** Ambos vuelven a casa (a su patria), siendo los únicos supervivientes de una odisea que ha dejado atrás grandes aventuras que todo el mundo debería conocer y recordar.

**11. Resurrección.** La película culmina con el testimonio de Erica que en voz en *off* informa sobre lo que sucedió después de los hechos narrados en la película: “Jamás volvimos a ver a los hermanos. Con el tiempo esta guerra, como todas las guerras, terminó. Pero yo nunca pude olvidar. A menudo vengo hasta aquí y me paro a meditar. «Al principio de la Tercera Guerra Mundial las guerrillas formadas en su mayoría por niños escribían en esta roca los nombres de los que caían. Lucharon solos y donaron sus vidas para que esta nación no desaparezca de la tierra.»” Erica habla de un monumento construido en honor a los jóvenes héroes caídos en la guerra que dejaron sus nombres escritos en las rocas de las montañas que fueron testigos de sus actos heroicos. Aunque han muerto, sus hazañas se recordarán para siempre y, por ello, renacen como leyenda.

**12. Retorno con el elixir.** Como en gran parte de la filmografía de John Milius, la película termina convirtiéndose en un monumento en sí mismo a las hazañas de aquellos héroes que cumplen con los valores de valentía, fortaleza y sacrificio. El verdadero tesoro de sus personajes es la inmortalidad. Es decir, ascender al olimpo de los grandes héroes de ficción. Igual que los libros de historia versan sobre grandes héroes que ha dado la humanidad, con sus historias, Milius, quiere contribuir a crear grandes personajes que puedan sobrevivir en el imaginario colectivo de la historia del cine. “Los relatos históricos hablan del valor y de los héroes y las grandes empresas que subrayan lo mejor de los hombres. Y creo que eso merece la pena. Éste es mi cometido.

---

<sup>355</sup> Sánchez-Escalonilla, A. O. C. Pág. 96.

<sup>356</sup> Sánchez-Escalonilla, O. C. Pág. 98.

Estoy aquí para construir monumentos dedicados a los Rouge Riders y los marines de Iwo Jima y los soldados de Son Tay y, espero, a Curtis LeMay.”<sup>357</sup>

## 6.2. Francis Ford Coppola: el héroe en busca de su identidad.

Francis Ford Coppola compró en 1979, el año del estreno de *Apocalypse Now*, los derechos de la novela *En el camino* (*On the Road*, 1957) de Jack Kerouac, considerado el libro de referencia de la generación *beat* y que con el tiempo se convirtió en una de las obras cumbres de la narrativa norteamericana del siglo XX. Esta novela autobiográfica de Kerouac marcó a muchos jóvenes durante los años 60 y 70, entre los que se encontraba Coppola, hecho que le llevó a tenerla como una referencia literaria permanente. *En el camino* se ajusta a la perfección al esquema mítico del viaje del héroe. En ella se describen las peripecias de Sal Paradise (alter ego del propio autor) y los desenfrenados viajes de ida y vuelta que realizó de costa a costa de los Estados Unidos junto con su amigo y mentor Dean Moriarty (inspirado en Neal Cassady). Durante la narración asistimos al deterioro físico y mental de este último, sumido en una vida alocada de excesos y a la madurez vital y creativa de Sal Paradise como aspirante a escritor. El viaje representa en la novela el caudal vital necesario que todo escritor necesita para encontrar una buena historia que contar. En ella irán apareciendo simbólicamente todas las etapas del viaje heroico. El ansia de aventura del protagonista; el encuentro con el mentor (Dean Moriarty); el viaje al mundo especial representado por los impredecibles viajes por las eternas carreteras estadounidenses; los aliados y enemigos reflejados en la multitud de amigos, familiares y personajes de toda clase que se encontrarán en su caótico peregrinar; los diversos descensos a los infiernos a los que Moriarty le conducirá debido a sus descontrolados impulsos, ..., pero todo ello inmerso en una travesía iniciática de varios años en los cuales el héroe se irá transformando hasta conseguir el elixir que buscaba: una historia que contar.<sup>358</sup>

---

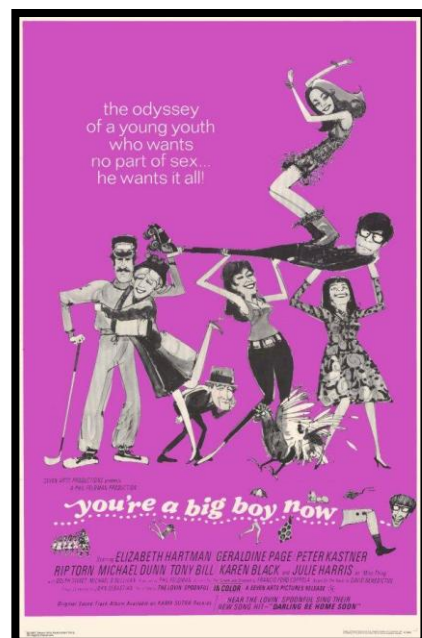
<sup>357</sup> Entrevista de Nat Segaloff a John Milius.

<sup>358</sup> Durante muchos años Coppola intentó adaptar *En el camino* a la gran pantalla pero sucesivos problemas creativos y en la financiación de la misma hizo imposible que sus diversos proyectos al respecto concluyesen con éxito. Finalmente encargó la película al director brasileño Walter Salles que ya había dirigido la película, también biográfica, *Diarios de motocicleta* sobre el viaje iniciático de Ernesto “Che” Guevara y su amigo Alberto Granado por América del Sur. *On the Road*, producida por American Zoetrope, se estrenó en 2011.

La novela de Jack Kerouac guarda grandes concomitancias con un puñado de películas repartidas por toda la filmografía de Francis Ford Coppola. Desde el comienzo de su carrera cinematográfica, imbuido del cine que venía del viejo continente, el director ítaloamericano ha apostado en sus películas más personales por historias centradas en personajes corrientes y cotidianos (muy alejados de los personajes prototípicos y grandilocuentes de John Milius) que por circunstancias fortuitas o por impulsos vitales deciden emprender un viaje liberador hacia lo desconocido en el cual encuentran ciertas respuestas, normalmente trágicas, a algunos de sus interrogantes vitales. Dichas historias salpican la filmografía de Coppola desde sus comienzos (*Ya eres un gran chico* y *Llueve sobre mi corazón*), siguiendo en su etapa más efervescente (*Rebeldes* y *Jack*) y llegando a sus últimas creaciones más íntimas y personales (*Tetro*). Dichos personajes son los que se encontrarían dentro de la categoría de “héroes desvalidos” que analizamos en el capítulo anterior. Aunque no se encuentran dentro de esta tipología heroica, en este apartado también aludiremos a tres películas claves de la filmografía de Coppola: *El Padrino*, *El Padrino II* y *Drácula de Bram Stoker*.

### 6.2.1. *Ya eres un gran chico* (1967).

Después de los trabajos que había realizado para Roger Corman en sus primeros pasos en el cine, Coppola abordó su primer proyecto personal con *Ya eres un gran chico* (*You're a Big Boy Now*, 1967), la historia de Bernard Chanticleer, un joven inmaduro de 18 años que vive al amparo de una madre protectora y que trabaja en la biblioteca que regenta su padre. En los primeros compases de la película se presenta el mundo ordinario del protagonista marcado por la rutina del trabajo en la biblioteca bajo la atenta supervisión de su padre-jefe y la protección excesiva de su madre que lo trata como a un niño. Su cotidianeidad se rompe radicalmente el día en que estos preocupados por su inmadurez deciden obligarle a que se independice mandándole a una casa de huéspedes en la que se esfuerce por salir adelante sin la protección familiar. En este caso, los padres actúan como heraldos del héroe (Bernard) que instigan a que éste emprenda una aventura



inesperada (su independencia). El cruce del umbral entre el mundo ordinario y el mundo especial viene representado en el momento en el que llegan a la casa de huéspedes regentado por una casera y su mascota, un misógino gallo, que tienen como función vigilar y controlar que Bernard no se desmadre ni traiga chicas a casa. En este sentido, ambos actúan como guardianes del umbral ya que son barreras que el héroe deberá superar para consumir su mayor deseo en su nueva vida en solitario: el sexo.

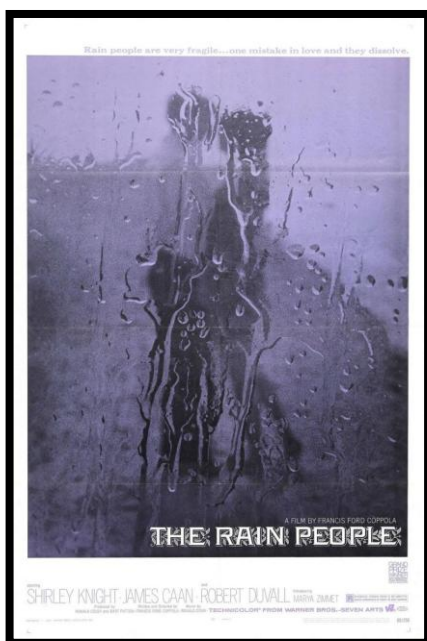
Su primera noche solo la pasa vagando por las calles de Nueva York en donde, sorprendido, irá descubriendo cines porno y *sex sophs* por doquier. Como un niño en una tienda de caramelos, irá entrando y deleitándose en todos los escaparates de los distintos establecimientos. El viaje de Bernard, como comprobaremos, no deja de ser un viaje hacia sus deseos más profundos y reprimidos. El mundo especial en el que poco a poco comienza a penetrar el protagonista estará marcado por un continuo deseo irrefrenable pero insatisfecho. Una vez cruzado el umbral irán apareciendo en su vida personajes que le pondrán a prueba en las más variopintas situaciones. Entre ellos se encuentra Amy, una antigua compañera del colegio y trabajadora de la biblioteca que está enamorada de Bernard, la histriónica casera y su vecino policía que vigilan todos sus movimientos o Raef, el mujeriego compañero de la biblioteca que se convertirá en el mentor de Bernard aconsejando en todo momento a éste sobre cómo actuar con las chicas (un mundo nuevo para él y en el que no sabe desenvolverse). Pero su vida da un vuelco el día en que conoce a Barbara Darling, una atractiva chica que se convertirá en toda una obsesión para Bernard. Este deseo viene acrecentado por el hecho de encontrársela fortuitamente en cada sitio que va: en Central Park, de gogó en una discoteca y como actriz en una obra de teatro a la que asiste con sus padres. En ella encontramos claramente el personaje arquetípico de sombra ya que en su comportamiento neurótico y sus continuos cambios de humor intuimos el reverso de la candidez e inocencia de Bernard.<sup>359</sup> En el fondo, Barbara Darling representa los deseos reprimidos del héroe que ve en su figura una atracción irracional pero que sólo le

---

<sup>359</sup> Como comprobaremos a lo largo de este estudio, el coqueteo de Coppola con el psicoanálisis es continuo y toda su obra se encuentra salpicada de referencias a la simbología freudiana. En el caso de *Ya eres un gran chico*, en el que se tiene como protagonista a un chico obsesionado con el sexo, las referencias son fáciles de encontrar. Así lo corrobora Esteve Rimbau en su monografía sobre Coppola: “El más rudimentario de los manuales de psicoanálisis subrayaría la simbología freudiana de la escena en la que la corbata del protagonista se enreda en los engranajes del proyector e interrumpe el momento culminante del *striptease* que está contemplando. El fantasma de la castración y de la impotencia sobrevuela desde entonces la trayectoria de este personaje que lucha por encontrar una identidad sexual que sólo hallará junto a la virginal Amy, una antigua compañera de la escuela con la que acabará unido sentimentalmente.” (Rimbau, E. O. C. Pág. 140)

acarreará más desconcierto y desorden en su vida. Sobre todo una vez que la conoce personalmente. Sus diversos encuentros se caracterizan por el deseo insatisfecho de Bernard que tendrá que soportar sus continuas humillaciones y engaños de posibles relaciones sexuales consentidas que se rompen ilógicamente antes de ser consumadas por los continuos cambios de carácter de Barbara (hecho que remite a la castración y la impotencia sexual de la que habla en su análisis de la película Esteve Rimbau). Bernard irá descendiendo progresivamente en el peculiar infierno al que le arrastra ésta, convirtiendo su vida en un ir y venir confuso y sin sentido. La película culmina con una sucesión de acontecimientos absurdos que acrecientan la destartalada existencia en que se ha convertido la vida de Bernard. Harto de todo lo que está viviendo decide vengarse de su padre (que es el que ha propiciado todo el embrollo) llevándose la valiosa *Biblia* de Gutenberg que éste guarda con tanto recelo. Comienza entonces una persecución por las calles de Nueva York que termina cuando Barbara, dentro de unos grandes almacenes, golpea a Bernard con una pierna ortopédica en la cara. Bernard es detenido por el intento de robo del valioso libro pero Amy paga la fianza y libera al protagonista que iniciará junto a ella un idilio amoroso que no es más que el elixir que tanto buscaba y deseaba, su particular santo grial, la consumación amorosa y sexual.

### 6.2.2. *Llueve sobre mi corazón* (1969).



Tras rodar *En el valle del arco iris*, una convencional película basada en un famoso musical de Broadway y que Coppola había aceptado como homenaje a su padre, gran admirador de la pieza teatral, dedicó las ganancias económicas de dicho trabajo a la realización de otro de sus proyectos personales que venían rondándole la cabeza desde hacía tiempo. En ella pretendía poner en práctica ciertas técnicas cinematográficas deudoras del influyente cine europeo (la *nouvelle vague* especialmente) basadas en la movilidad, el dinamismo y el alejamiento de los grandes estudios

cinematográficos para el rodaje.<sup>360</sup> Con diecisiete personas y siete vehículos dedicaron algo más de tres meses en el rodaje de la película. Un filme sin un guion definitivo que se iba construyendo y transformando día a día (algo que después se repitió durante el rodaje de *Apocalypse Now* pero llevado al extremo). Un proceso que sienta sus bases en la concepción que tiene Coppola de la creación de una película como si de un ser vivo se tratase, algo a lo que aludimos en el capítulo dedicado a desentrañar la peculiar «poética cinematográfica» del director.

El germen de la película está en un suceso autobiográfico de la infancia del director, en el cual su madre se fue de casa por una discusión con su padre y pasó varios días fuera viviendo en un motel. Esta anécdota le sirvió a Coppola para escribir una película enmarcada en los valores sociales y la revolución estética del Nuevo Cine de Hollywood que comenzaba a despuntar a finales de los años 60, tal como recoge José Luis López García en su obra *Coppola. Un hombre y su sueño*:

“En 1968 se estrenaron en Estados Unidos tres películas emblemáticas por su inconformismo, por su crudeza en la crítica social y por el viaje en busca de una nueva identidad que emprendían diversos personajes desarraigados en el seno del modelo vital que les había tocado vivir. Las dos más conocidas son sin duda *Buscando mi destino* y *Cowboy de Medianoche* (*Midnight Cowboy*, 1969), de John Schlesinger. Ambas son dramas, metáforas de la vida, alegorías sobre la búsqueda incansable por parte del ser humano de sí mismo, de su verdadera identidad, del yo perdido, pedazos de una realidad que se descomponía, de un modelo social en decadencia, de la crisis del capitalismo como patrón económico, un canto a la amistad y a la tolerancia frente a la violencia y la intolerancia. La tercera y menos conocida para el gran público, sería *Llueve sobre mi corazón* (*The Rain People*), de Francis Ford Coppola.”<sup>361</sup>

*Llueve sobre mi corazón* comparte perfectamente las características más arriba expuestas por José Luis García, ya que en ella asistimos a un viaje desesperado de autoconocimiento (y autodestrucción) de su protagonista, Natalie Ravenna. Como la mayoría de los viajes iniciáticos, la heroína despierta una lluviosa mañana en su casa de Long Island. Se nos presentan en su mundo ordinario, en su hogar. Allí prepara el desayuno a su marido y tras dejarle una nota cruza el umbral de su casa para no volver. Se traslada en coche hasta la casa de sus padres (extensión de su mundo ordinario) en

---

<sup>360</sup> “Como *Easy Rider* (en busca de mi destino), *Llueve sobre mi corazón* describe un viaje a través del país, aunque en la dirección opuesta, de este a oeste. Como Hopper y Fonda, también Coppola y Lucas eran conscientes de que las películas ya no tenían que rodarse y montarse en Hollywood. Contar con nuevo equipo ligero significaba poder lanzarse a la carretera en busca de la América auténtica y filmar historias reales de gente reales.” (Biskind, P. O. C. Pág. 114).

<sup>361</sup> López García, José Luis. *Coppola. Un hombre y su sueño*. Notorious Ediciones. Madrid, 2011. Pág. 32.

donde les comunica que ha tomado la decisión de irse de casa, dejarlo todo atrás y emprender una nueva vida. En estos primeros compases de la película descubrimos que la llamada de la aventura se produce por un impulso vital ante la insatisfacción en la que se ha convertido su vida familiar. Necesita un cambio en su monótona y vacía existencia que se ha trastocado tras saber de que está embarazada. Una noticia inesperada que no sabe cómo afrontar y que, en última instancia, le ha llevado a tomar distancia de su hogar para poder tomar una decisión meditada sobre las riendas de su futuro. El hilo que le conecta a su antigua vida lo rompe definitivamente tras realizar la primera parada de su viaje sin rumbo fijo. En ella llama a su marido (Vinny) para informarle de que está embarazada pero que no piensa volver a casa ya que su decisión es firme. A pesar de su fragilidad física, en Natalie encontramos una heroína valiente y resuelta (no dubitativa) que tiene claro que es dueña de su vida. Desde ese instante la película se convierte en una *road movie* con grandes tintes trágicos, muy en la línea de películas contemporáneas como *Bonny and Clyde* o *Easy Rider*, en las cuales se representa, utilizando el símil existencial de Baumgarten, el naufragio de la existencia humana.

A medida que se aleja de su hogar, Natalie Ravenna irá penetrando en el mundo especial caracterizado por el alquitrán de la carretera y los fríos moteles de carretera. Sin nadie que le guíe en su aventura (hay una ausencia de cualquier personaje que pueda asimilarse al de mentor) la heroína viaja con la única compañía de sus pensamientos hasta que conoce a Jimmie Kilgannon, un joven autoestopista al que recoge en la carretera. Jimmie es un antiguo jugador de fútbol americano que ha sido expulsado de la universidad tras sufrir una grave lesión cerebral durante un partido. Dicha lesión le ha disminuido drásticamente sus facultades psíquicas convirtiéndole en una persona inocente con la edad mental de un niño. En él encuentra un aliado en su deambular solitaria aunque más tarde se convertirá en una pesada carga debido a su carácter inestable y su vulnerabilidad en las relaciones sociales producto de su deficiencia psíquica. Aunque al comienzo lo pone a prueba e incluso llega a humillarle en un juego erótico en la habitación de un motel en el que Jimmie no entra, Natalie se da cuenta que necesita ayuda (muestra de su virtuosismo y complacencia). Por ello, lo lleva a casa de una antigua novia suya de la universidad, Ellen, que termina rechazándolo bruscamente. Natalie compasiva se lo lleva con ella y emprenden el viaje hacia Alabama y Nebraska, donde la heroína desesperada ante la imposibilidad de abandonar a Jimmie decide buscarle un trabajo en un zoológico para reptiles regentado por un malicioso propietario



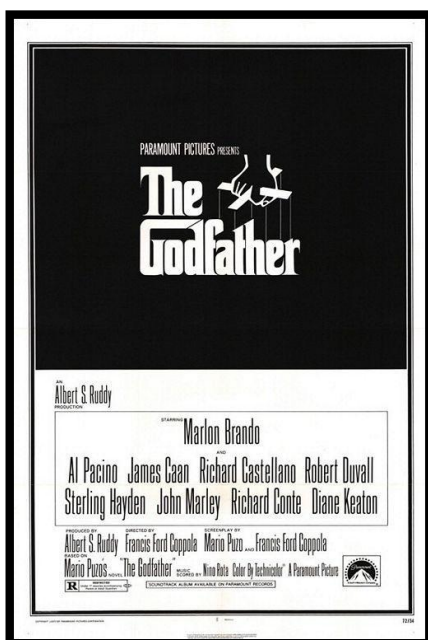
que busca quitarle el dinero que éste posee de la indemnización que recibió tras su lesión.

La presencia de Jimmie ha terminado por desestabilizar más la identidad de la protagonista y futura madre que ve en la tormentosa relación con el jugador de fútbol americano un presagio del fracaso de su vida si decide tener el niño. Junto a Jimmie (representación arquetípica de la figura cambiante) se ha hundido en los más profundos pesares y en la certeza de que su viaje de autoconocimiento no es más que un fracaso. Poco a poco, va penetrando en un infierno traumático (a su particular gruta abismal) del que, sin saberlo, nunca más podrá salir. Todo se magnifica definitivamente en el momento en que conoce a Gordon, un policía local que la detiene mientras huía a toda prisa tras dejar a Jimmie en el zoo y al que debe volver para pagar la multa de tráfico. Allí descubre que Jimmie ha liberado a todos los animales de sus jaulas y debe cargar de nuevo con el joven tras ser despedido y quedarse sin su dinero. Pero un día mientras habla con su marido, Jimmie corta el cable del teléfono, por lo que ella desesperada lo abandona definitivamente.

Aquí es cuando entra en juego el personaje arquetípico de la sombra, representado por Gordon, el policía. Una persona obsesionado por un suceso traumático, la muerte de su mujer en un incendio, y que intenta intimar esa noche con Natalie. Pero todo termina en tragedia. Tras rechazar la heroína al policía, éste enfadado y fuera de sí amenaza a la mujer con su pistola. Jimmie que rondaba el lugar se enfrenta a Gordon, hasta que la hija del policía que también estaba en el lugar coge la pistola y dispara a Jimmie causándole la muerte. Natalie, trastornada, se maldice llorando sobre el cadáver mientras se lamenta por la familia que hubiese querido formar junto con su marido y con Jimmie (al que inconscientemente está asociando con el hijo del que está embarazada).

Al contrario de lo que sucede en otras películas de Coppola, el viaje de la heroína ha quedado inconcluso. El autoconocimiento por el que emprendía el viaje se ha tornado en una vivencia autodestructiva provocadora de un trauma que se antoja irreversible y dramático. La muerte de Jimmie es el reflejo del fracaso del viaje, del naufragio de sus expectativas, por culpa de una vida sesgada por la tragedia. En este caso, la heroína no ha encontrado el elixir que buscaba, el conocimiento de sí mismo, sino todo lo contrario. En este sentido, la figura de Natalie está muy cerca del héroe trágico griego (muy presente en la filmografía de Francis Ford Coppola) que sólo descubre y se encuentra a sí mismo en el dolor y la tragedia.

### 6.2.3. *El Padrino* (1972).



Si Natalie Ravenna se puede considerar la precursora del Yo heroico-trágico en la carrera artística del realizador norteamericano, Michael Corleone, protagonista de la saga de *El Padrino*, representa el más alto nivel de desarrollo de este tipo de personajes en toda su filmografía. Diametralmente opuesto al resto de personajes que estamos analizando en este apartado, todos ellos dentro del canon de los héroes desvalidos especificados en el capítulo anterior, Michael Corleone representa la quintaesencia del héroe megalómano caracterizado por su ansia de poder desmedido. Un deseo que le llevará a un ascenso y caída tan cruel que culminará, en la tercera entrega de la saga, en la destrucción personal y familiar más dramática.<sup>362</sup> A pesar de ser una producción hollywoodiense, la trilogía de *El Padrino* sigue conservando los elementos característicos del cine más personal del realizador norteamericano, al mismo tiempo que supone el más fiel reflejo del héroe en busca de su identidad.

Sobre la producción y el rodaje de las tres películas de *El Padrino* existe una vasta y extensa bibliografía. Por este motivo, nos centraremos en este apartado en la cuestión que nos interesa: rastrear cómo está presente el viaje del héroe en algunos de los personajes de la saga: Michael Corleone (*El Padrino*) y Vito Corleone (*El Padrino II*).

**1. Mundo ordinario:** Michael es el más joven de los hermanos Corleone, una familia que vive bajo el amparo de Don Vito, uno de los jefe de la mafia de Nueva York, con gran poder e influencias. Desde muy joven, el protagonista de la saga pretende alejarse de los sucios asuntos que rodean a la familia y en los que están

<sup>362</sup> El ascenso y la caída son según Ronald B. Tobias una de las tramas fundamentales presentes en muchas de las historias fundamentales de la literatura universal. Una trama mental que versa en torno a un personaje central sobre el que se predispone estructuralmente toda la historia. Lo peculiar de la trilogía de *El Padrino* es que dicha trama se expande a través de tres películas que describen el ascenso de Michael Corleone a los estatus más alto del poder (*El Padrino*, *El Padrino II*) y como esa ansia desmedida por mantenerse en la cúspide le llevará a la más dramática caída (*El Padrino III*).

involucrados de lleno sus hermanos Sonny y Fredo. Por este motivo se alista en el ejército estadounidense y regresa de la Segunda Guerra Mundial convertido en un héroe. Ésta es la visión que tenemos de él en los primeros compases de la película. Durante la boda de su hermana Connie, vestido con el uniforme militar, intenta explicar a su estupefacta novia, Kay Adams, la idiosincrasia de su familia. Le pretende convencer de que ése no es el mundo en el que quiere vivir pero que, a pesar de todo, es imposible desvincularse de la familia. En contraposición con Sonny, por ejemplo, observamos que el carácter del héroe contrasta de lleno con los demás hermanos y en él vislumbramos, a pesar de su indiferencia, un mayor virtuosismo y autoridad moral.

**2. La llamada de la Aventura:** El apacible reinado de la familia Corleone, caracterizado por sus actividades delictivas y sus grandes influencias políticas y policiales, se rompe de lleno el día en que entra en escena Sollozo, un gangster especializado en el tráfico de drogas, que termina chocando con los intereses de Don Vito. A partir de este momento, se produce una sucesión de amenazas y muertes entre las dos bandas rivales que termina con el intento de asesinato del patriarca de los Corleones por parte de Sollozo. En este sentido, éste actúa como heraldo, ya que a partir de tal hecho se desencadenará la transformación del auténtico héroe de la saga, Michael.

**3. Rechazo de la llamada:** A pesar de su carácter racional y sosegado, el hijo menor de Don Vito, sufre una gran conmoción el día que se entera, a través de los periódicos, de que su padre está a punto de morir por culpa de un intento de asesinato. Días después, todavía ajeno a las represalias que prepara la familia, con Sonny a la cabeza, decide visitar una noche a su padre al hospital. Una vez allí, descubre que lo han dejado solo y sin protección. Por lo cual deduce que hay una conspiración, secundada por el capitán de la policía McCluskey, para acabar definitivamente con su vida. Éste será el factor determinante que aplacará sus dudas y le llevará a tomar la decisión de involucrarse definitivamente en la organización criminal que con tanto esfuerzo ha conseguido encumbrar su progenitor.

**4. Mundo especial:** El enfrentamiento al capitán McCluskey en la puerta del hospital supone el cruce del primer umbral que lo conducirá de lleno en un mundo especial para él, el mundo del crimen organizado. Con la cara marcada por el enfrentamiento con el policía, un signo de violencia física que marcará metafóricamente su progresivo cambio psicológico, Michael decide ofrecerse voluntario para orquestar el plan que pretende acabar con la vida de Sollozo y McCluskey. Es consciente de que una vez acceda a ejecutar dicha misión ya no habrá marcha atrás, por lo que deberá dejar

atrás definitivamente su carrera militar para dedicarse a los asuntos familiares. En él ha surgido un sentimiento de *vendetta* tan grande que no duda en ningún momento a la hora de tomar una decisión tan importante.

**5. Pruebas, aliados, enemigos:** Dicho plan marcará el rito de iniciación que conducirá al protagonista a un mundo peligroso, con reglas especiales, repleto de aliados y enemigos de todo tipo que no dudan en traicionar y asesinar según sus intereses. Michael resuelve el plan (la prueba iniciática) de manera satisfactoria, culminando la venganza y perpetuando con ello el poder de la familia en la ciudad.

**6. Gruta abismal:** Este éxito le conducirá a un cambio radical en su vida. Tras el asesinato se ha convertido en el hombre más buscado por los clanes rivales de la familia Corleone y su vida en Nueva York corre peligro. Por ello, mientras su padre se recupera y su hermano mayor se hace con el mando de la familia, deciden que mientras las aguas se calmen debería trasladarse y esconderse en Sicilia. Este exilio forzado representa el peculiar descenso a los infiernos del héroe. Envuelto en una omnipresente luz de tonos amarillentos (símbolo de las llamas infernales), viajará al lugar de origen de la familia, allí donde nació su padre. Mientras que en Nueva York se vive una relativa calma después de la tormenta que supuso el asesinato perpetrado por Michael, en Sicilia, el héroe, envuelto en una apacible y tranquila vida, se enamora Apollonia, una bella siciliana con la que vive sus mejores momentos, ajeno a todo lo que pasa en el continente americano.

**7. La Odisea (el calvario):** Todo se trunca, inesperadamente, el día que recibe la noticia de que su hermano Sonny ha sido cruelmente asesinado. La muerte se hace presente en la familia y ahora de manera real. Este hecho determinará el devenir del héroe que pronto terminará entendiendo las reglas que rigen el mundo especial en el que ahora reside. Ello se constata el día en que Apollonia muere fruto de un atentado, al explotar el coche con el que se iban a ir de viaje. El desenlace lógico a un matrimonio que se ha llevado a cabo sin el consentimiento del Padrino. Es el peculiar calvario que debe sufrir por haber incumplido las reglas. A pesar de todo, este suceso le hará más fuerte y le reforzará a la hora de cruzar el siguiente umbral: el camino de regreso a su verdadera casa, Nueva York.

**8. Camino de regreso:** Como si de un agridulce sueño se tratase, Michael deja atrás Sicilia y regresa a Norteamérica, en donde retoma su relación con su antigua novia, Kay, con la que se casa y asiste a la feliz recuperación física de su padre tras largos meses de sufrimiento. Durante esta etapa, Don Vito, cansado de tanta violencia y

consternado por la muerte de su hijo, decide firmar una tregua con las bandas rivales con el deseo de utilizar esa época de paz para proclamar y adoctrinar a su hijo pequeño Michael como el nuevo jefe de la familia, Don Michael Corleone.

**9. Encuentro con el mentor:** A partir de este momento el temido personaje de Vito Corleone, ser todopoderoso al que podríamos asociar con el personaje arquetípico de la sombra, se convierte en el instructor de su propio hijo, el mentor perfecto para que su descendiente adquiriera las enseñanzas básicas que hará perpetuar el poder y la unión familiar. Un cargo que no estaba destinado para él pero que debido a los lances del destino deberá asumir y ejercer. Esteve Rimbau en su monografía sobre el director establece unas claras connotaciones shakespearianas en estos juegos sucesorios.

“Don Vito Corleone es un hombre todopoderoso, un demiurgo que hace y deshace la vida de todos cuantos le rodean y exige sumisión y respeto a cambio de una protección que implica el miedo y la violencia. Dispone sus propios códigos, (...), es un rey cruel y despótico que impone sus leyes y marca sus fronteras. (...) No espera que la muerte vaya a su encuentro sin antes haber resuelto el problema de la sucesión dentro de unos esquemas familiares particularmente rígidos. Muerto Sonny, el fogoso primogénito que engaña a su mujer, y descartado el débil Fredo, este nuevo Rey Lear viril convertirá al pequeño Michael en su particular Cordelia, en el legítimo sucesor de un trono al cual no pueden aspirar, por falta de vínculos sanguíneos, el adoptado Tom Hagen o, por razones de sexo, Connie.”<sup>363</sup>

Michael pronto demuestra a su padre que la elección no ha sido equivocada y en un viaje a Las Vegas consigue ampliar los lazos de influencia de la familia gracias a un despiadado y temible poder de persuasión.

**10. Recompensa:** Cuando Vito Corleone muere de un infarto mientras juega con su nieto en el jardín, Michael ya se ha convertido en un hombre respetado, preparado para dirigir los asuntos familiares. Ha culminado definitivamente su ascensión al trono o, lo que es lo mismo, su recompensa particular después de las pruebas superadas, el calvario vivido y las enseñadas recibidas por su antecesor en el cargo.

**11. Resurrección:** En una secuencia que analizaremos detenidamente en el capítulo dedicado a analizar el rito como recurso narrativo en la filmografía de Coppola y que se puede relacionar implícitamente con la teoría ritualista expuesta por James George Frazer en *La rama dorada*, Michael Corleone renace en su nueva condición de demiurgo poderoso en el funeral de su padre. Durante el entierro de su predecesor, vislumbra quiénes han sido los traidores que asesinaron a su hermano Sonny y conspiran en contra de la hegemonía de su familia. Su ansia de poder, que le pone al

---

<sup>363</sup> Rimbau, E. O. C. Pág. 171.

nivel que alcanzó su padre, le llevará a idear un ambicioso y sangriento plan consistente en el asesinato de los distintos jefes de las bandas rivales, al igual que a los traidores Tessio y Carlo, marido de Connie y responsable último del asesinato del hermano mayor de los Corleone. En un gran montaje paralelo, los sicarios de Michael irán dando muerte a todos ellos mientras que el nuevo Don ejerce, cínicamente, de padrino en el bautizo del hijo de su hermana. Un hecho que constata como ha cambiado radicalmente la personalidad del héroe.

**12. retorno con el elixir:** Culminada la venganza, Michael Corleone adquiere el poder absoluto de la ciudad, su elixir máspreciado. Un poder, como se demuestra en la segunda entrega de la saga, que sólo podrá ser perpetuado mediante la violencia y el cual le hará tomar dramáticas decisiones que se convertirán en el germen de su propia decadencia.

#### 6.2.4. *El Padrino II* (1974).

Debido al éxito cosechado, tanto de crítica como de público, en la primera parte de *El Padrino*, Paramount no tardó en mover los hilos para convencer a Coppola para que rodase la segunda parte de la saga. El director, con algunas reticencias, aceptó el reto debido a que en esta secuela iba a contar con mayor libertad artística y de toma de decisión en el proceso de producción. De nuevo, junto a Mario Puzo, se puso a trabajar en un complejo guion estructurado en un gran montaje paralelo que se centraba en dos momentos claves de la historia del ascenso al poder de la familia



Corleone. Por una parte, esta película continuaba la senda ascendente de Michael y su afianzamiento en el poder. Por la otra, se relataba la historia de la niñez y juventud de su padre, Vito Corleone, describiéndose cómo éste logró alcanzar tan alto estatus, hasta llegar a convertirse en el gran Don retratado al comienzo de la primera entrega. Es esta vertiente de la historia la que nos interesa y en la cual nos centraremos en este apartado. En ella se vislumbra a la perfección, igual que ocurría en la primera parte con Michael, la estructura del viaje del héroe. Precisamente, contar esta historia fue uno de los

incentivos que encontró el director a la hora de embarcarse en este proyecto. Una historia que provenía en gran parte de la novela originaria. “Un pretexto que tenía para hacer *El Padrino II* era el uso del material del libro original relativo a la historia de Vito Corleone, desde sus días en Sicilia hasta su llegada a América, convirtiéndose en el personaje de Brandon de la primera película. Se sacó todo del libro.”<sup>364</sup>

**1. Mundo ordinario:** Sicilia, 1901. Se presenta el mundo ordinario en el que nació Vito Andolini. Una zona rural y luminosa de la isla italiana dominada por el cacique Don Ciccio, el cual asesina al padre y el hermano mayor del héroe. Vito vive en un mundo regido por el honor, las deudas de sangre, el temor y la violencia. Un mundo peligroso dominado por un hombre despiadado y sin escrúpulos.

**2. La llamada de la aventura:** Temiendo por la vida de su hijo, la madre de Vito, decide ir a casa de Don Ciccio con la intención de pedir clemencia para éste pero como respuesta el cacique la acribilla a sangre fría delante de su hijo que consigue escapar milagrosamente de la muerte. Unos familiares consiguen ocultarlo y mientras los hombres de Don Ciccio lo buscan por todo el pueblo, logran sacarlo sin ser visto de tan cruel mundo en el que desde entonces se encuentra condenado a muerte. Huérfano y sin hermanos, monta en un barco que lo llevará lejos de Italia, Nueva York.

**3. Rechazo de la llamada:** Al comienzo del filme Vito se presenta como un ser desvalido, un niño que ha perdido a toda su familia, enfermo de viruela y en la soledad más absoluta. En este sentido, no es que rechace la llamada es que no se plantea en ningún momento, debido a su edad y falta de madurez, las grandiosas posibilidades que la vida le depara en un mundo tan diferente al que conoce.

**4. Mundo especial:** Una vez en Ellis Island (símbolo del primer umbral), se le rebautiza como Vito Corleone, apellido que proviene del nombre del pueblo en el que nació. Allí debe aguardar unos meses mientras que se recupera de la viruela, antes de penetrar definitivamente en el mundo especial (Estados Unidos).

**5. Encuentro con el mentor:** A diferencia del propio Michael que encuentra en su padre, protagonista de esta historia, su maestro perfecto a la hora de enseñarle a desenvolverse en un mundo tan complejo como el crimen organizado, Vito, en su momento, no cuenta con la figura cercana de ninguna persona que le guíe en el “País de las oportunidades”.

---

<sup>364</sup> Coppola, F. F. Comentarios en la edición en DVD de *El Padrino II*.

**6. Pruebas, aliados, enemigos:** En el siguiente corte, ya se nos presenta a un joven Vito Corleone casado, con un hijo (Sonny) y trabajando en una tienda de alimentación. En pleno Little Italy, pasará los días con la compañía de algún amigo como Genco o su vecino Clemenza, que será el que le iniciará en el mundo de la delincuencia. Su apacible y tranquila vida se trastoca el día en que es despedido de la tienda por culpa de Fanucci, un extorsionador que tiene atemorizado al barrio, y que obliga al dueño del establecimiento a que contrate a su sobrino como dependiente. Es en este instante en el cual Vito descubre que si quiere salir adelante en un mundo así debe asumir las reglas que lo rigen.

**7. Gruta abismal:** Junto a Clemenza y otro compañero, Vito crea una banda que se dedica al robo de casas. Una organización poco importante pero que constituye el particular descenso del héroe al peligroso mundo del crimen organizado.

**8. La Odisea (calvario):** El omnisciente Don Fanucci pronto se entera de las fechorías de la banda y, como actúan en el territorio que él domina, reclama a Vito un porcentaje de las ganancias de la banda. El resurgente héroe, que ya se vislumbra como líder del grupo, convence a estos para que le dejen negociar con el extorsionador las condiciones de pago. Pero lo que en realidad planea Vito es el asesinato de Don Fanucci. En otro dinámico montaje paralelo, el protagonista asesina al villano en la puerta de su casa, mientras en la calle se celebra una fiesta en honor a San Gennaro.

**9. Recompensa:** A partir de esta peligrosa gesta, Vito Corleone se convierte en el nuevo padrino de Little Italy, al mismo tiempo que monta una empresa de venta de aceite junto a sus socios. Su influencia pronto comienza a notarse entre sus vecinos que no dudan en pedirle consejos y favores. Su esfuerzo y valentía le han llevado a lo más alto, posición en la se afianzará a lo largo de los años, tal como se corroboraba en la primera parte de la saga. Con el impulso que le da este sentimiento de poder, cree que ha llegado la hora de resolver las deudas pendientes que dejó en su tierra de origen, Sicilia, la que siempre considerará como su verdadero hogar.

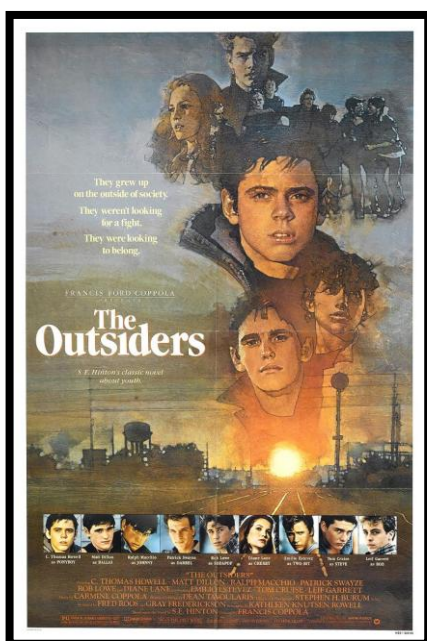
**10. Camino de regreso:** Con la excusa de sus negocios con el aceite, Vito viaja a Sicilia junto con su mujer y sus hijos pero con el verdadero propósito de zanjar un recuerdo que le llevará atormentando durante años: la muerte de su familia a manos de Don Ciccio. La figura del cacique siciliano se presenta fielmente como el arquetipo de sombra. Una figura asociada a un suceso traumático acontecido cuando era niño y que debe curar de la única manera posible, *vendetta*.



**11. Resurrección:** Junto a Tommasino visitan a Don Ciccio, un débil anciano que nada recuerda ya a aquel que asesinó a sus padres y su hermano, con la intención de que éste dé el visto bueno a los negocios de un paisano que hace ya tiempo dejó Sicilia. Al preguntarle su nombre, le contesta que se llama Vito Corleone (el nombre que le ha conducido a convertirse en la figura todopoderosa con la que comienza la primera parte de *El Padrino*). Pero, al insistirle, cuál era el apellido de su padre, éste se lo dice (Andolini) mientras que le asesta una puñalada mortal.

**12. Retorno con el elixir:** Vito y su familia abandonan Sicilia y retornan a Estados Unidos habiendo consumado la venganza que le trajo allí, su elixir particular. A bordo de un tren, una entrañable imagen familiar se torna premonitoria de lo que años más tarde les deparará a la familia: Vito (el Padrino) y su hijo pequeño, Michael (el sucesor en el mandato), saludan a los familiares que dejan en el andén.

#### 6.2.5. *Rebeldes* (1983).



*Rebeldes* es la película, dentro de la filmografía de Coppola, que mejor se ajusta al viaje del héroe. Junto con *La ley de la calle* (ambas adaptaciones de novelas de la escritora S. E. Hinton) conforman un díptico sobre la juventud rodadas en menos de un año de diferencia. La película nació después de que una bibliotecaria y los alumnos de una clase de un colegio de Fresno que habían leído la novela le escribieran una carta a Coppola en la que le proponían que hiciera una película con ella. El propio Coppola recuerda el momento en que decidió adaptar la novela de S. E. Hinton, “Me escribían que *Rebeldes*, una novela que yo no conocía, era su preferida, y me preguntaban si no podía filmarla. Todos los alumnos firmaban. Recibir una carta firmada por 30 niños me conmovió mucho. Esa letra pequeña, de chicos de 13 años, hizo que leyera la novela, pues me lo pedían. Y yo tiendo a hacer aquello que los niños me piden. Leí el libro y

pensé que debía hacer la película.”<sup>365</sup> La película se estrenó el 25 de Marzo de 1983. A partir de entonces Coppola recibió miles de cartas de espectadores. La mayoría de ellas coincidían en criticar el no haber sido fiel al libro. Coppola explica que la razón fue las presiones recibidas por Warner Brothers para que la película fuera más efectiva para el público. Desde ese momento el director se planteó la idea de montar de nuevo la película, incluyendo las escenas eliminadas del montaje original, y que los amantes de la novela echaban de menos en la misma. Por ello se decidió a montarla de nuevo veinte años después. Montaje más extenso y fiel al libro que es el que aquí tendremos presente. A través de las andanzas y desventuras de su particular héroe, Pony Boy, participamos de todo un viaje iniciático en el cual un adolescente de una pequeña ciudad estadounidense termina perdiendo la inocencia de la niñez, teniendo que madurar a pasos forzados por unas circunstancias que le obligan a ello. Como en seguida analizaremos las etapas del viaje del héroe aparecen fielmente integradas en la historia que el protagonista nos relata en primera persona.

**1. Mundo ordinario:** Al comienzo del filme, en unos minutos de metrajes eliminados de la versión original de la película, se nos describe la vida cotidiana de Pony Boy en Tulsa. Una ciudad dividida por dos bandas callejeras que continuamente están enfrentadas entre ellas: los grasientos (chicos de clase humilde caracterizados por su pelo engominado y a los que pertenece el protagonista) y los dandis (chicos de familias pudientes que pasean por las calles con sus bonitos coches). Pony Boy es un héroe desvalido, ya que la tragedia marca su infancia. Sus padres murieron en un accidente de tráfico y desde muy pequeño estuvo al cuidado de sus hermanos mayores: Sudapop (con el que duerme y al que cuenta todas sus intimidades) y Darly (el exigente hermano mayor que asume el rol de padre de la familia). La monotonía marca el paso de los días, aunque se entretienen yendo al cine, charlando con los amigos y a través de las continuas disputas con los dandis.

**2. La llamada a la aventura:** La monotonía de su vida se rompe radicalmente el día en que Pony Boy mantiene una fuerte discusión con su hermano mayor Darly (que indirectamente representa el arquetipo del heraldo) que le recrimina el llegar tan tarde a casa tras quedarse dormido junto a su amigo Johnny en un parque. Mientras discuten, Pony Boy decide irse de casa (símbolo del cruce del umbral entre el mundo ordinario – su casa- y el mundo especial –lo desconocido que le depara los próximos días). Tras

---

<sup>365</sup> Declaraciones extraídas de “Ser de oro: una retrospectiva de *Rebeldes*”, contenido extra incluido en la edición en Blu-Ray de *Rebeldes*.

este impulso (la llamada de la aventura) corre hacia el parque donde dejó a su amigo para reunirse de nuevo con él.

**3. Rechazo de la llamada:** Pony Boy encuentra a Johnny y charla con él. Aunque está enfadado con su hermano se da cuenta de que su amigo vive en una situación mucho peor que él por culpa de unos padres agresivos que se pasan el día peleándose. Perdidos sin rumbo llegan a una plaza en la cual se toparán de frente con la cruda realidad que les espera en ese mundo especial en el que están penetrando poco a poco y sin el amparo de los adultos.

**4. Mundo especial:** Al parque llegan en su coche los dandis con los que discutieron unas horas antes a la salida del cine. Están borrachos y buscan problemas. Al ser más, acorralan a Ponny Boy y a Jonnhy. Tras una pelea, estos reducen a Ponny Boy y entre todos le introducen la cabeza en una fuente. Johnny al ver que su amigo corre peligro, en un impulso instintivo, coge la navaja que esconde y apuñala a uno de ellos al que da muerte. Ambos, asustados, se dan cuenta de que han penetrado en el “bosque del lobo”, un lugar peligroso con sus propias reglas.

**5. Encuentro con el mentor:** Tras el asesinato, necesitan huir de allí y enfrentarse a su nueva condición de delincuentes. Para ello buscan a la persona que mejor puede aconsejarles al respecto. Éste es Dallas, delincuente habitual que les aconsejará en todo momento sobre qué deben hacer para huir de la policía. Desde ese momento se convierte en su mentor, ya que es el que mejor sabe cómo hacer frente a un problema como ése. Les proporciona dinero, ropa y una pistola. Además les da unas indicaciones para que puedan llegar a una iglesia abandonada lejos de la ciudad y perfecta para poder resguardarse y esconderse de la policía.

**6. Pruebas, aliados, enemigos:** Se marchan a una iglesia abandonada enmarcada en un ámbito rural (mundo especial) alejado de su ciudad natal (mundo ordinario), donde vivirán varios días mientras la policía los busca por todo el país. Allí malviven dándose consuelo mutuo mientras reflexionan sobre lo que han hecho. Además de sus largas conversaciones sólo se entretienen con la lectura de una edición de bolsillo de *Lo que el viento se llevó*, en cuyos personajes se ven reflejados. Para Coppola, esta referencia intertextual que también aparece en la novela originaria es esencial para dar sentido a la película.

“*Rebeldes* siempre fue, en esta versión mucho más que en la primera versión, pensada como una epopeya para niños. *Lo que el viento se llevó* también es una epopeya e influyó mucho en el estilo de *Rebeldes* porque, en la novela, los chicos leen *Lo que el viento se llevó* y lo interpretan como una reflexión sobre sus propias vidas, marcadas por el sufrimiento y la pobreza, mientras que *Lo que el viento...* habla de caballerosidad y romanticismo. Yo quería realizar la película al estilo de *Lo que el viento...* y, por esa razón, diseñé títulos de mucho peso, para darle un aspecto épico. Quería presentar a todos los personajes y también el tema del atardecer. El amanecer tenía que jugar un papel pero, sobre todo, el atardecer, porque es una metáfora de la pérdida de la juventud. (...) Estos chicos son, en el fondo, bebés, que viven en un mundo de sentimientos maduros, en el que reinan el conflicto y la tragedia. Pero aún son muy pequeños, y creo que esa es la razón por la cual los chicos que leen la novela se identifican con la historia, pues también se enfrentan a situaciones para las que no están listos, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones humanas. (...) Les emocionan esos héroes del libro, esos personajes heroicos del Sur. Y el único que conocen, que se les parece, es Dallas. Pues es independiente, tiene un código de honor y vive una vida peligrosa.”<sup>366</sup>

Precisamente Dallas, el único que sabe dónde se encuentran, les hace una visita. Se da cuenta de que la transformación como personas ya ha empezado, aunque sea en lo físico, ya que se han cortado y teñido el pelo. Tras dale una carta a Ponny Boy de su hermano Sodapop, se van a un restaurante a comer. Durante el día discuten la posibilidad de que se entreguen a la policía o no.

**7. Gruta abismal.** Dallas los lleva de vuelta a la iglesia. Cuando se aproximan se dan cuenta de que ésta está ardiendo y que un grupo de niños que estaban de excursión se han quedado atrapados dentro. Pony Boy y Johnny no dudan en meterse dentro para intentar salvarlos. Penetran en la “gruta abismal”, “la caverna más profunda”, en definitiva, descende a los infiernos. Una vez dentro consiguen salvar a los niños atrapados, pero ellos, tras caerles una viga ardiendo encima, salen malheridos.

**8. La Odisea (el calvario).** A partir de este momento comienza el auténtico calvario para los protagonistas. Los dos tienen que ser ingresados en el hospital por sus heridas. Ponny Boy se recupera pronto pero Johnny se encuentra mucho más grave y en estado crítico.

**9. Camino de regreso.** A causa del incidente han regresado forzosamente a la ciudad, aunque ya nada será lo mismo. El héroe interiormente ha cambiado. A través de sus peripecias ha aprendido que la vida no es fácil. Además, la visión que de él tendrán nunca será la misma. Ha perdido su condición “dorada” que Coppola asocia a la

---

<sup>366</sup> Coppola, F. F. Comentarios en la edición Blu-Ray de *Rebeldes*.

juventud y que recoge del poema de Robert Frost, *Nothing Gold Can Stay*, que en algún momento de la película *Ponny Boy* recita a Johnny.

**10. Recompensa.** *Ponny Boy* se reencuentra con sus hermanos y vuelve a casa. Allí descubre que gracias a los periódicos que relatan lo sucedido en la iglesia han adquirido una nueva condición de héroes. Son reconocidos socialmente por su hazaña.

**11. Resurrección.** A pesar de regresar al hogar, todavía están por llegar los momentos más dramáticos de la historia. Dallas y *Ponny Boy* quedan para ir a visitar a Johnny al hospital. Una vez allí éste muere. Dallas, muy afectado anímicamente, comete un atraco en un supermercado del que sale malherido por el disparo del dependiente. En su huida desesperada y sin rumbo termina abatido a tiros por la policía y también muere. Además, en esa misma noche, se produce la gran batalla final concertada entre Greaser y Socs que tiene grandes tintes épicos en medio de la lluvia y amplificado por el formato panorámico que tiene la película que remite, como el propio Coppola admite, al cine de Kurosawa.<sup>367</sup>

Aunque *Ponny Boy* queda destrozado por la muerte de sus amigos sale absuelto del delito de homicidio por el que se le juzgaba. Metáfora clara de la resurrección (la madurez) y de la nueva vida que le espera después de todo lo aprendido tras los acontecimientos relatados por la película.

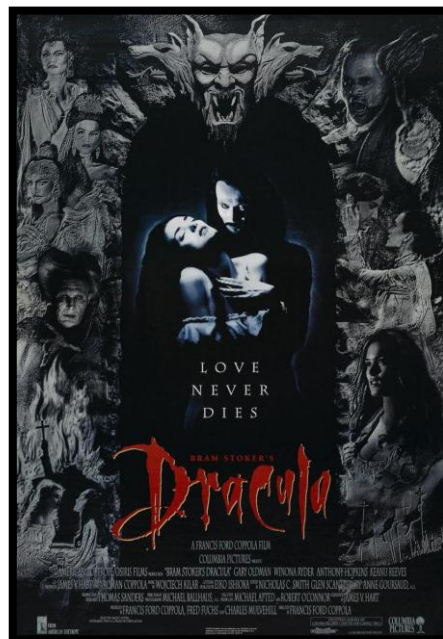
**12. Retorno con el elixir.** El resultado de todo lo vivido lo relata en una historia que presenta como redacción en clase para poder pasar de curso. Al igual que ocurre con Willard en *Apocalypse Now*, el héroe siente la necesidad de contarla, ya que en ella se describe lo que ha aprendido y cómo ha influido en su personalidad. En ambos casos el contar la historia se convierte en una necesidad, ya que es el tesoro más importante (el elixir) que han podido conseguir.

---

<sup>367</sup> “Rodé la película en formato panorámico. Fue mi decisión, pues quería que tuviera el aspecto de un relato épico, y como había tantos personajes, estaba seguro de que haría falta imágenes panorámicas, para poder mostrarlos a todos en una toma.” Coppola, F. F. Comentarios en la edición Blu-ray de *Rebeldes*.

### 6.2.6. *Drácula de Bram Stoker* (1992).

Si la historia descrita en *Rebeldes* representa uno de los ejemplos más gráficos del viaje del héroe dentro de la filmografía de Francis Ford Coppola, el viaje de Jonathan Harker que se narra en la novela de *Drácula* de Bram Stoker es uno de los más reconocibles de la historia de la literatura universal. Dicha historia se ha llevado numerosas veces a la gran pantalla convirtiéndose, en sus múltiples versiones, en unas de las novelas más adaptadas de la historia del cine. El personaje de Drácula desde que surgiera a finales del siglo XIX, en el mismo tiempo histórico que el propio



nacimiento del cine<sup>368</sup>, constituye un auténtico mito literario que ha quedado grabado en el imaginario colectivo hasta la actualidad. Su figura ha inspirado a gran cantidad de creadores que han recuperado su imagen y la han adaptado a la literatura, la pintura, el comic, los videojuegos y, como no, al cine. Entre ellos se encuentra Coppola que a principios de los 90 aceptó el reto de llevar a la gran pantalla la obra de Bram Stoker a partir de un guion de James V. Hart. Tanto el director como el guionista partieron de una idea común: la necesidad de alejarse de la imagen de vampiro que había proliferado en el cine durante el siglo XX. Para ello se centraron en los orígenes históricos y literarios de un personaje que desde niño había fascinado al realizador: “Ya saben lo que se siente al ser un niño. A veces sentimos una conexión personal con una película favorita o con un cuento de hadas, o lo que sea. Es algo que crees... Lo consideras tuyo. Recuerdo que de niño me encantaban las películas de terror, especialmente *Drácula*.

<sup>368</sup> Esta asociación estuvo muy presente a la hora de rodar la película. Al mismo tiempo que la adaptación suponía una recreación lo más fiel posible a la novela original, el filme pretendía ser un homenaje a los pioneros del cine. Por ello utilizó técnicas clásicas de filmación propias del cine mudo. “Dado que el libro *Drácula* se escribió hacia 1900, la misma fecha que la del nacimiento del cine y no sólo eso, el nacimiento del cine a mano de los magos que creaban ilusiones y trucos de magia pensé que no solo haría la película en un lugar totalmente falso, en un estudio sino que también usaría efectos como los de 1900.” Declaraciones de Francis Ford Coppola en el documental “En la cámara. Los sencillos efectos visuales de *Drácula de Bram Stoker*” incluidos en la edición en DVD del filme.

Recuerdo que miré en la *Encyclopaedia Britannica* y busqué a Drácula, y encontré a Vlad el Empalador. Me entusiasmé al pensar que se trataba de alguien real.”<sup>369</sup>

Esta es la premisa de la que partió James V. Hart a la hora de elaborar una adaptación con grandes pretensiones de fidelidad a la novela originaria<sup>370</sup> pero de la que se vislumbran bastantes licencias y añadidos. El resultado final fue la concatenación de dos historias paralelas: la del viaje de Jonathan Harker que vamos a analizar en este apartado y la del propio Vlad/Drácula que analizaremos detenidamente en el capítulo “El rito como recurso narrativo”.

**1. Mundo ordinario:** Londres, 1897. Jonathan Harker es un joven que disfruta de una vida acomodada y trabaja como agente en una firma inmobiliaria de la capital británica. Es una persona sencilla que disfruta intentando ascender en su trabajo y con la compañía de su prometida Mina Murray con la que pronto tiene la intención de casarse.

**2. La llamada a la aventura:** La tranquila vida del héroe se ve trastocada el día en que su jefe, metáfora del heraldo, le elige para que lleve a cabo un importante trabajo. Deberá sustituir a Renfield, un compañero suyo que se ha vuelto loco tras viajar a Transilvania e intentar cerrar unos negocios con el excéntrico Conde Drácula.

**3. Rechazo de la llamada:** El carácter inocente de Jonathan Harker hace que no intuya menor peligro en la empresa que le proponen. Es más, en ella vislumbra una oportunidad de demostrar su valía y cualidades. Por ello, a pesar de la decepción que supone en su amada la idea de que su prometido se vaya a hacer un largo viaje de negocios a las puertas de su enlace, el héroe no duda en embarcarse en lo que será su particular travesía iniciática a los Cárpatos.

**4. Mundo especial:** El umbral entre el mundo ordinario y el mundo especial en el que va a introducirse lo marca el fundido encadenado entre el primer plano del círculo de la cola de un pavo real presente en la despedida entre los enamorados con la salida de un túnel que cruza Jonathan Harker rumbo al castillo de Drácula. La diferencia entre un paisaje y otro marca el gran contraste entre la vida tranquila que dejó atrás y la impredecible existencia en la que ahora penetra. Carolina Adam y Mercedes Azcárraga en su *Guía para ver y analizar Drácula de Bram Stoker* describen gráficamente este

---

<sup>369</sup> Declaraciones de Francis Ford Coppola en el documental “La sangre es la vida. El rodaje de *Drácula de Bram Stoker*” incluida en la edición en DVD del filme.

<sup>370</sup> “Siempre que he hecho una película, he pensado que si se basa tan profundamente en el trabajo de un escritor como ésta, su nombre debe ir por encima del título. Quienes conozcan mis anteriores trabajos como *The Godfather*, el título es: *The Godfather de Mario Puzo*. En este caso, quise que fuera: *Drácula de Bram Stoker*.” Francis Ford Coppola en la Introducción a los Comentarios del director en la edición en DVD de *Drácula de Bram Stoker*.

tránsito entre los dos mundos: “El paisaje que ahora contemplamos contrasta con la belleza del idílico jardín de la escena anterior. Todo el paisaje exterior e incluso el interior del tren están inundados de una intensa iluminación rojiza que, junto a la inquietante banda sonora, nos hacen sentir el mundo amenazante de Drácula. El viaje de Harker desde Inglaterra a las tierras de los Cárpatos marca, pues, el paso de un espacio cotidiano, la Inglaterra victoriana, en donde prima la razón y la “castidad”, a uno regido por las pulsiones más primitivas del ser humano”.<sup>371</sup>

El héroe absorto en sus lecturas no se da cuenta de que va entrando en un mundo irracional regido por el omnipresente Drácula, fiel reflejo del arquetipo de sombra. Este hecho se remarca a través de otro fundido en que los ojos amenazantes del Conde se superponen fantasmales al rojizo cielo mientras observa al héroe en el interior del tren. Dicha omnipresencia será una característica predominante durante toda la historia y determina la influencia que ejercerá sobre gran parte de los personajes de la historia. Una recurrente idea que marca la relación del filme con el psicoanálisis, ya que Drácula represente esas pulsiones reprimidas por la sociedad inglesa de finales del siglo XIX. De ahí que sea una constante las referencias a los sueños. Según Coppola, “mi interpretación de esta película es la de una pesadilla siniestra y erótica. Lo que quiero es que... Quiero que la película evoque el mundo de los sueños y la psicología más que la realidad.”<sup>372</sup>

Esta incursión en un mundo de pesadilla se acrecienta en el momento en el que deja el tren y se encamina en diligencia por el paso del Borgo hacia el castillo de Drácula. Una clara referencia al bosque del lobo de los cuentos de hadas. El carruaje lo deja en un tenebroso lugar custodiado por un murciélago crucificado<sup>373</sup> tras la advertencia del resto de ocupantes que, ante la incredulidad de que se baje en tan tétrico lugar, le regalan un crucifijo bajo la advertencia de que “los muertos viajan deprisa”.

Allí no tarda en recogerlo otro coche conducido por un enigmático conductor enmascarado que lo conduce a toda prisa rodeado por una manada de lobos al castillo de Drácula. Justo al llegar al lugar atraviesan un círculo de llamas azules que incide en la idea de que el héroe cada vez está más próximo al epicentro de ese mundo donde rigen

---

<sup>371</sup> Adam Mateu, Carolina y Azcárraga Pascual, Mercedes. *Guía para ver y analizar Drácula de Bram Stoker*. Nau Libres/Octaedro. Valencia, 2001. Pág. 29.

<sup>372</sup> Declaraciones de Francis Ford Coppola en el documental “Método y locura. Visualizando *Drácula de Bram Stoker*” incluido en la edición en DVD del filme.

<sup>373</sup> Una clara referencia premonitoria que recuerda a la secuencia eliminada de *Apocalypse Now* en la cual se cruza la embarcación de Willard con un samprán repleto de monos y un vietnamita crucificado a la que aludimos en el capítulo dedicado a la comparación entre la película de Coppola y *Aguirre, la cólera de Dios* de Werner Herzog.



otros seres y reglas. La indefensión del héroe se atestigua gracias a un plano general de las puertas del castillo en el cual se muestra a Harker solo y diminuto ante la inmensidad del lugar en que va a entrar. Se abren las puertas y lo recibe un extravagante Conde Drácula que a modo de bienvenida le advierte: “Bienvenido a mi morada, entre libremente por su propia voluntad y deje parte de la felicidad que trae.” Tras una breve duda, ante tan enigmáticas palabras, accede al lugar que pronto se convertirán en una cárcel para él. Una vez dentro comprobamos como, definitivamente, el viajero ha penetrado en el lugar presidido por la sombra que supondrá un punto de inflexión decisivo en su vida. Ya no hay marcha atrás. El juego de sombras que a partir de este momento se produce, además de ser un homenaje al *Nosferatu* de Mornau, es una clara referencia al carácter simbólico del personaje de Drácula.

“Aquí pueden ver uno de los temas visuales de la película, que es el uso de sombras. Se me ocurrió que, en presencia de un fenómeno metafísico como un vampiro, las leyes de la naturaleza y la física no se mantendrían. Sombras que parecen liberarse de la persona que las emite. Cosas que suben en vez de caer. Sabes que estás en el reino de lo sobrenatural porque las cosas no pasan correctamente. Bien es sabido que en cuanto entras en el mundo de los vampiros, no pueden hacerte daño, a no ser que tomes tú mismo ese paso voluntariamente. Y cuando Harker toma esos primeros pasos y atraviesa el umbral, entra por voluntad propia en el reino de ese vampiro, y eso significa peligro.”<sup>374</sup>

**5. Pruebas, aliados, enemigos:** Una vez que Harker ha atravesado el umbral, poco a poco irá descubriendo que tras el excéntrico Conde se esconde un ser temible. Este hecho se acrecienta en el momento en el que Drácula descubre la foto de Mina. En ella contempla la reencarnación de su amada Elisabeta que cuatro siglos antes se suicidó tras creerlo muerto en batalla. A partir de este instante, el deseo de reencontrarse con ella supondrá el inicio del calvario del héroe. Lo primero que hace es insistirle para que se quede un mes en el castillo para poder cerrar definitivamente los contratos de las fincas que adquirirá en Inglaterra. Pronto el castillo se convierte en una prisión para Harker que comienza a intuir el peligro que supone para su vida Drácula, su carcelero.<sup>375</sup> Esto hará que el carácter del héroe sea cada vez más irascible y deba estar

---

<sup>374</sup> Francis Ford Coppola en los comentarios en la edición en DVD de *Drácula de Bram Stoker*.

<sup>375</sup> Para Coppola, la película “quiero que tenga el estilo simbólico y surrealista de Escher, algo extraño e imposible. Y no me importa si se trasmutan entre sí.” (Declaraciones de Francis Ford Coppola en el documental “El vestuario es el decorado. El diseño de Eiko Ishioka” incluido en la edición en DVD del filme). La recreación artística del castillo de Drácula y los seres que habitan en él estuvo muy influido por la estética de pintores simbolistas como Alfred Kubin o Gustave Moreau. En la concepción espacial del recinto influyeron también artistas como M. C. Escher o Piranesi y sus *Le Carceri d’Invenzione* que suponen un contrapunto pictórico perfecto de la visión simbólica del castillo de Drácula como cárcel para Harker.

alerta de todos los movimientos de su anfitrión. Su desconfianza sobre Drácula se acrecienta en el momento en el que éste último le advierte de que no transite por otras habitaciones del castillo.

**6. Gruta abismal:** Harker se siente aprisionado en su particular vientre de la ballena. Por ello, a pesar de la prohibición del Conde de salir de sus aposentos, decide contravenirlo y explorar las estancias del castillo. Comienza entonces un descenso a la caverna más profunda, allí donde habitan sus deseos reprimidos y perversos. Tres sensuales mujeres lo atraen para que yazca con ellas en una orgía de sexo y sangre. Estas vampiras, siervas de Drácula, representan las pulsiones sexuales que hasta ahora permanecían reprimidas. El héroe se deja llevar por el desenfreno, hasta que aparece en escena el Conde. En sus manos trae a un bebé que ofrece a sus fieles concubinas para que puedan alimentarse con su sangre. Lo siniestro de la imagen hace que Harker llegue al clímax del horror al que se enfrenta, mientras que se constatan los peores presagios sobre la naturaleza de Drácula.

**7. La Odisea (el calvario):** Mientras que este último prepara su viaje a Londres, Jonathan Harker cada día está más convencido de que tiene pocas posibilidades de salir con vida de ese infierno de depravación. Metáfora perfecta de la muerte simbólica del héroe dentro del esquema mítico. Este pesimismo lo refleja en su diario: “Amanecer. Éstas pueden ser las últimas palabras que escriba en este diario. Drácula me ha dejado con estas mujeres, estos diablos del averno. Me beben la sangre para mantenerme débil, a penas con vida para no poder escapar. Hoy intentaré por última vez huir hacia el agua. Debe haber un pasadizo hasta el río y luego me alejaré de esta tierra maldita. El diablo y sus hijos todavía caminan con pies terrenales.”

Las sirvientas de Drácula, se ocuparán de la custodia de Harker mientras que el Conde se dirige hacia Londres en la nave Demeter. A medida que se acerca a la ciudad británica la influencia de su alargada sombra se deja notar cada vez más. Sobre todo en el manicomio en el que se encuentra Renfield que presiente, como ningún otro, la inminente llegada de su amo. Tras acabar con la vida de los tripulantes del barco, arriba en el puerto de Londres. A partir de ese instante la ciudad sucumbirá al inmenso poder de Drácula que no tardará en atacar a su primera víctima, Lucy, atrayéndola en sueños bajo la apariencia de un hombre-lobo.

Ajeno a todo lo que pasa en Londres, el héroe espera tener una oportunidad para huir de tan macabra prisión. Entre tanto, Drácula inicia su plan para seducir a Mina, la reencarnación de su amada Elisabeta. Poco a poco va sucumbiendo a los encantos de un

rejuvenecido Conde, mientras su íntima amiga Lucy cada vez está más enferma. Ante la preocupación de su prometido Arthur Holmwood y sus amigos el doctor Seward y Quincey Morris, deciden ponerse en contacto con un antiguo profesor del segundo de ellos, Abraham van Helsing, filósofo metafísico experto en cuestiones paranormales y narrador de la historia, que se convertirá en el guía para luchar contra el mal que acecha a Lucy y a todos los que le rodean. En este personaje encontramos una clara referencia al arquetipo de mentor.

**9. Recompensa:** Al mismo tiempo que en Londres, Mina acaba por sucumbir a los encantos de su “eterno” amado, el héroe desesperado intenta huir del castillo de Drácula en un descuido de sus carceleras. En su desesperación termina precipitándose al vacío cayendo milagrosamente al río y sobreviviendo. A duras penas consigue llegar a un convento de monjas de las Hermanas del Santísimo Sacramento. Una vez allí, gracia a la ayuda de la hermana Agatha, escribe una carta dirigida a Mina en la cual le informa de que está vivo y le advierte del grave peligro que corre. En Mina surge un gran dilema moral pero termina viajando a Rumania para formalizar lo antes posible la boda con su prometido.

Un Drácula furioso y decepcionado por el rechazo de su amada acaba con la vida de Lucy en un ataque definitivo, mientras que, en un montaje paralelo, Mina y Harker, visiblemente envejecido, se casan en una ceremonia ortodoxa.<sup>376</sup> Sin duda, en esta secuencia encontramos una metáfora clara de la recompensa que recibe el héroe tras el calvario: el reencuentro con su prometida y la posibilidad de retomar su plácida existencia.

**8. Camino de regreso:** Una vez unidos en matrimonio Mina y Harker regresan a Londres, justo al tiempo en el que Van Helsing, con la ayuda del desconsolado Arthur Holmwood, el doctor Seward y Quincey Morris, realizan el ritual vampírico destinado a que el alma de Lucy pueda descansar definitivamente.

**10. Encuentro con el mentor:** Una vez en Londres los recién casados conciertan una cena con Van Helsing para concretar cuáles son las vías de actuación para acabar con Drácula. En ella les detalla como exorcizaron a Lucy y tranquiliza a Harker ante la posibilidad de que pueda estar infectado. El agente inmobiliario informa al Doctor sobre el lugar en el que se encuentra Drácula, la Abadía de Cárfax, aquella que adquirió el Conde tras la mediación de Harker.

---

<sup>376</sup> Ahondaremos en esta importante secuencia en el capítulo dedicado a “El rito como recurso narrativo” en la filmografía de Coppola.

**11. Resurrección:** En un nuevo montaje paralelo, Harker, Van Helsing, Holmwood, Quincey y el Doctor Seward se dirigen a la Abadía de Cárfax para intentar dar muerte a Drácula. Mientras fracasan en su intento, éste consigue escapar de sus cazadores y dirigirse al colindante manicomio donde se encuentra recluida Mina. Una vez allí, da muerte a Renfield por traidor y posteriormente se dirige a los aposentos donde se encuentra Mina que no tarda en sucumbir ante su amado. Una metáfora de la resurrección del amor eterno entre Drácula y Elisabeta. La fuerza de su pasión es tanta que en un ritual de iniciación lleno de erotismo decide convertirse, por voluntad propia, en otra “no-muerta”.

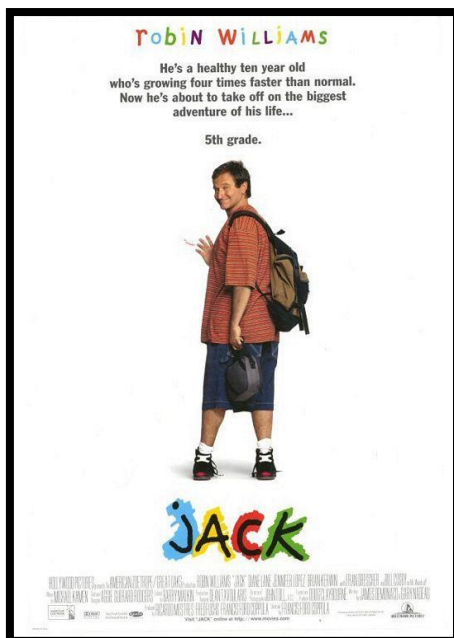
Una vez culminado el ritual, los cazadores del vampiro irrumpen en la habitación provocando la huida del monstruo en forma de multitud de ratas. A partir de esta secuencia comienza la última parte de la película centrada en el intento de caza del vampiro.

**12. Retorno con el elixir:** Una vez que Mina ha quedado transformada en vampiro mantiene una conexión mental con Drácula. Van Helsing conocedor de este hecho decide hipnotizarla para descubrir el paradero del Conde que se encuentra camino de su tierra natal. Mientras que Drácula, tal como hizo en la ida, viaja en barco, sus perseguidores deciden hacerlo en tren para adelantarse a él e interceptarlo antes de que regrese a su guarida. Saben que la única forma de que la amada de Harker recobre su antigua condición es dar muerte a Drácula. Tras una trepidante persecución consiguen atraparlo a las puertas de su propio castillo. En una muestra de amor trágico, Mina decide darle reposo eterno clavándole una estaca en el corazón y decapitándolo. Una acción que supone una doble recompensa: el fin de la maldición para Drácula y la posibilidad de que el héroe recobre, por fin, su vida después de una experiencia que indudablemente lo ha transformado.

Como hemos comprobado la idea de viaje es especialmente recurrente en *Drácula de Bram Stoker*, ya que como sostienen Carolina Adam y Mercedes Azcárraga la inclusión de este motivo, presente en la novela originaria, marca la estructura de la película, al mismo tiempo que se ajusta fielmente al viaje iniciático del héroe descrito por Joseph Campbell, tal como ocurría con *Apocalypse Now*:

“Enmarcada por un prólogo y un epílogo, la película de Coppola se puede dividir en tres partes. La transición entre cada una de ellas se realiza a través de un viaje: el viaje de negocios de Harker da comienzo a la presentación; la transición al segundo bloque narrativo se realiza mediante el viaje de Drácula a Inglaterra; y su regreso a Transilvania, perseguido por los “cazadores de vampiros”, constituirá la mayor parte del tercer bloque. El punto de partida argumental de la obra es la de muchas novelas góticas: el viaje de un joven puro e inexperto hacia un territorio desconocido y salvaje donde le aguarda el mal. Todos los viajes que realizan los personajes, de ida y vuelta a Londres y Transilvania, son traumáticos e iniciáticos, pues todos ellos han de superar una serie de enfrentamientos con ese “lado oscuro” que los marca a cambio de la obtención de un saber.”<sup>377</sup>

### 8.2.7. *Jack* (1996).



La mayoría de los críticos entienden esta película como una rareza en la filmografía de Francis Ford Coppola ya que en su esencia se ajusta a los elementos más convencionales del cine de Hollywood, aquellos de los que el director siempre rehuyó. Después del éxito cosechado en 1992 por la adaptación de *Drácula de Bram Stoker*, Coppola estuvo sondeando varios proyectos personales, entre los que se encontraba la adaptación de *On the Road* de Jack Kerouac. Finalmente decidió embarcarse en otro proyecto comercial consistente en dirigir el guion de dos jóvenes y prometedores cineastas, Gary Nadeau y James De Monaco. Aunque Coppola apenas participó en la creación de esta historia que relata las peripecias de un niño que por una alteración genética crece mucho más rápido que los demás, en ella se pueden rastrear referencias autobiográficas evidentes de la vida del director norteamericano. De ahí que, aunque se trate de un encargo comercial, en esta película Coppola aportó mucha carga sentimental.

<sup>377</sup> Adam, C. y Azcárraga, M. O. C. Pág. 19.

“Yo siempre era un niño nuevo en la escuela –recuerda el cineasta-. Debido al trabajo de mi padre estábamos mudándonos todo el tiempo, y siempre me estaba cambiando de colegio; llegué a ser “el nuevo” hasta en tres escuelas diferentes en un mismo año. Recuerdo muy bien cada vez que el nuevo maestro decía: “alumnos, éste es Francis”, de pronto de acordaba de lo incómodo que me resultaba mi nombre. Y, por supuesto, nunca me sentí como James Dean, me creía muy feo. Me daba mucha vergüenza mi labio inferior porque, como ves, tengo un enorme labio inferior. Aunque siempre me han dicho que no me queda mal, y hasta que podía reducirme con una operación, a mí siempre me dio mucha vergüenza y ésa es la razón por la que nunca me he quitado la barba. Me sentía muy avergonzado por mi aspecto físico, y además era muy malo en los deportes porque había tenido poliomielitis. Me resultaba muy difícil hacer amigos, sobre todo cuando después de haber estado tres meses en una escuela me sacaban para ponerme en una nueva. Lo que más me ayudó a identificarme con Jack es que tuve polio a los nueve años y durante el transcurso de mi enfermedad me tuve que quedar en un cuarto de arriba de la casa, porque en aquel tiempo la poliomielitis aterrorizaba a todo el mundo. Todos los demás niños mantenían una más que prudente distancia conmigo y me desesperaba por tener amiguitos. Jugaba mucho con títeres, y quizá fue a partir de esos juegos solitarios como desarrollé mi interés por contar historias, porque a falta de amigos me inventaba pequeños personajes con los que hablaba como si fuera un ventrílocuo. Tenía un tutor que venía y se sentaba conmigo, igual que en la película. Por tanto, hubo muchos elementos en esta película que me permitieron vincularme con ella sentimentalmente, más allá de que yo no haya tenido ninguna influencia en el guion.”<sup>378</sup>

Si el viaje del héroe es la metáfora del crecimiento de la persona a través de las diversas etapas que pasa en su vida, *Jack*, además de poseer numerosas referencias personales a la infancia del propio director, recrea a la perfección las etapas de dicho viaje heroico.

**1. Mundo ordinario:** La película comienza en medio de una alocada fiesta de disfraces en la cual una pareja disfrazada con personajes de *El mago de Oz*<sup>379</sup> (la Bruja mala del Oeste y el Hombre de Hojalata) se divierten. De repente, ella se siente mal y la llevan con urgencia al hospital. Allí descubre que, aunque está embarazada solamente de dos meses, se ha puesto de parto. Da a luz a un niño. Tras varias pruebas los médicos diagnostican que éste sufre una enfermedad crónica que le lleva a crecer cuatro veces más rápido que las demás personas. De ahí que cuando tenga diez años su cuerpo aparentará tener cuarenta. Debido a esta deficiencia, sus padres por el afán de protegerlo lo tienen encerrado en casa la mayor parte de su infancia, alejándolo deliberadamente de los demás niños que lo toman por un monstruo.

---

<sup>378</sup> Coppola, F. F. en una entrevista realizada por Gabriel Lerman para la revista *Dirigido*, núm. 252, diciembre de 1996. Pág. 21.

<sup>379</sup> Dicha referencia no es fortuita. Con este guiño a *El mago de Oz*, el director nos anuncia que el ámbito en el que nos vamos a mover es el de la fantasía y que los sucesos que se van a relatar, lejos de tener verosimilitud, deben tomarse como un entrañable cuento.

**2. La llamada a la aventura:** Aunque en casa (mundo ordinario) Jack está seguro, cada vez siente más curiosidad por lo que existe fuera del umbral de su casa. Poco a poco van surgiendo en él el deseo de descubrir cosas nuevas, más allá de las paredes en las que está encerrado y que comienzan a aburrirle. Sus propios impulsos vitales por descubrir el mundo se convierte en el heraldo que provoca la llamada de la aventura.

**3. Encuentro con el mentor:** A ello contribuye también Lawrence Woodruff, su tutor personal que comienza a darse cuenta de que sus clases aburren a Jack y que en los libros nunca encontrará aquello que le puede aportar las vivencias personales que se está perdiendo por culpa de su protector cautiverio. Por ello, el señor Woodruff convence a los padres de Jack para que vaya a la escuela y se relacione con otros niños.

**4. Rechazo de la llamada:** Sus padres dudan de que Jack pueda adaptarse al mundo exterior y de que éste pueda ser aceptado por los demás niños. Tras el rechazo inicial, terminan aceptando ante el entusiasmo que ha despertado en Jack la idea de adentrarse en un mundo nuevo y desconocido para él.

**4. Mundo especial:** El primer día que va al colegio supone el salto al vacío para Jack, en el cual cruza el primer umbral hacia ese mundo extraordinario que le depara “aventuras” inesperadas. Lo recibe el director de la escuela (el guardián del umbral) que es el encargado de conducirlo a su clase cuya tutora es la señorita Márquez que se encarga de presentarlo al resto de los alumnos, los cuales se quedan atónitos ante el aspecto físico de Jack.

**6. Pruebas, aliados, enemigos:** Los primeros días en la escuela son difíciles ya que recibe el rechazo de sus compañeros de clase que lo ven como alguien raro. Lejos de la protección de sus padres, Jack debe luchar por darse a conocer y ganar el cariño de sus compañeros. Pero esto es difícil cuando todo el mundo se empeña en marginarlo. Todo cambia el día en que uno de sus compañeros (Louie Durante) lo elige para jugar un partido de baloncesto. Gracias a su corpulencia se hace el dueño de la pista y consigue multitud de canastas. A partir de este momento comienza a integrarse en la pandilla de Louie, los cuales le harán pasar por diversas pruebas que Jack irá superando con creces: se hace pasar por el director del colegio para hablar con la madre del propio Louie, lo utilizan para comprar la revista *Penthouse* y así disfrutar de ella en la cabaña del árbol donde todos se reúnen, le hacen comerse como rito iniciático una comida asquerosa repleta de insectos, etc. Estos son los momentos más felices de Jack. Aquellos en los que está descubriendo un nuevo mundo inimaginable (mundo especial),

muy diferentes a los que vivía unos meses atrás cuando se encontraba encerrado en casa (mundo ordinario).

**7. Gruta abismal.** Todo da un vuelco inesperado el día en que pide a la señorita Márquez que sea su pareja en el baile del colegio. Se da cuenta que su físico le impide ir acompañado de alguna niña de su clase y como no quiere ir solo, de manera inocente, se lo sugiere a la profesora. La señorita Márquez le intenta hacer comprender que eso es imposible y rechaza su oferta. Jack, que comienza a sentir impulsos emocionales jamás experimentados, huye con tal aflicción que termina sufriendo una angina de pecho que lo obliga a dejar el colegio. Es aquí cuando comienza su particular descenso al infierno.

**8. La Odisea (el calvario).** Despechado decide ir en busca de Dolores Durante (la madre de Louis) que le dejó la dirección de un club al que suele acudir ella durante el transcurso de la falsa entrevista en la que se hizo pasar por el director del colegio. Una vez allí vive uno de los momentos más desagradables de su vida. Tras emborracharse con un asiduo del club y tras entablar conversación y algún baile con Dolores a la que finalmente encuentra, se produce una refriega con otro cliente que termina convirtiéndose en una batalla campal. Jack es detenido e ingresado en el calabozo. El héroe ha tocado fondo. Es incapaz de adaptarse a un mundo cuyas reglas desconoce. Su inocencia choca de lleno con el mundo de los adultos en el cual no puede adaptarse a pesar de aparentar físicamente ser uno de ellos. Éste es el drama al que se enfrenta Jack. El descubrimiento de la sexualidad se torna traumático al igual que le sucedía al protagonista de *Ya eres un gran chico*.

**9. Recompensa.** La propia Dolores Durante paga la fianza en la comisaría y lo lleva de nuevo a casa sin saber todavía que en realidad es el mejor amigo de su hijo y que tiene diez años.

**10. Camino de regreso.** Jack entra en una gran depresión que le lleva a enclaustrarse en casa sin tener el menor contacto con sus amigos. Todas las vivencias que ha experimentado le han llevado a darse cuenta que siempre será diferente y que su vida pronto comenzará a apagarse como la mariposa que muere en su mano.<sup>380</sup> La idea de la muerte atenaza al protagonista y en ella encontramos propiamente el arquetipo de la sombra. Sus amigos insisten continuamente para que Jack salga por fin de su

---

<sup>380</sup> “Hay además en *Jack*, como ocurre en varias cintas de Coppola, un recurso narrativo muy interesante y que aquí el cineasta personifica en una bella mariposa. Las tres veces que aparece el hermoso insecto, el director lo utiliza como marca de “planteamiento, nudo y desenlace”. Ya lo había hecho con las naranjas en la trilogía de *El Padrino* o con los peces en *La ley de la Calle*.” (López García, J. L. O. C. Pág. 150-152).



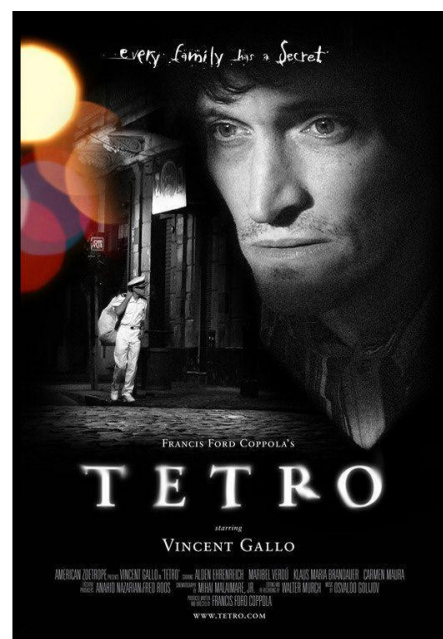
habitación pero será el profesor Woodruff quien definitivamente le haga comprender al héroe que es alguien muy especial (lo compara con una estrella fugaz en relación a las demás estrellas). Efectivamente, su vida pasará más deprisa que la del resto de personas pero por ello mismo dejará más huella en los demás.

**11. Resurrección.** Jack, por fin comprende que no debe malgastar su vida encerrado en casa sino que debe disfrutar de los años que le queden de vida con las personas que le quieren y aprecian. Por ello decide volver al colegio, volver a la vida después de haber estado enterrado en su tumba particular: su habitación. Jack ha resucitado, ha resurgido renovado. Ha comprendido su verdadera esencia y se ha encontrado a sí mismo. En este momento, igual que en la mayoría de las películas de Coppola que en este apartado estamos analizando, se produce el paso a la madurez de Jack. Un acontecimiento que en su caso se ha adelantado ante la creciente aceleración de su envejecimiento físico.

**12. Retorno con el elixir.** La última secuencia de la película se desarrolla siete años después de su regreso al colegio. Es el día de la graduación. Todos sus compañeros se han convertido en adolescente pero él ya es un anciano. Es el encargado de leer el discurso de graduación en el que se fundamenta en lo aprendido todos estos años. Esta enseñanza es su verdadero tesoro, el elixir que puede transmitir a sus compañeros y amigos.

### 6.2.8. *Tetro* (2009).

Tras dirigir *La ley de la calle*, que rodó sólo cuatro meses después de *Rebeldes* y que puede considerarse una de las películas más autorales del cine de Francis Ford Coppola, el devenir de la carrera del director ítaloamericano estuvo marcado por la precaria situación económica, tras el fracaso de algunos de sus proyectos, que le llevó a dirigir películas encargadas por grandes productoras en las que, salvo excepciones, nunca llegó a sentirse cómodo. Entre ellas podemos rastrear interesantes propuestas que, en cierto modo, remitirían al



esquema mítico del viaje del héroe como es el caso de *Drácula de Bram Stoker* o *Jack* que hemos analizado más arriba. La mayoría de ellas son adaptaciones de obras literarias heterogéneas y variopintas: *Peggy Sue se casó* (que relata el viaje en el tiempo de su protagonista en busca de oportunidades perdidas) o *Legítima defensa* (la historias de un novato abogado que decide enfrentarse en un juicio suicida frente a una compañía de seguros).

Tras diez años sin dirigir desde la última de las películas nombradas y tras solventar gran parte de sus problemas económicos, Coppola decidió que había llegado el momento de desentenderse de las grandes productoras que habían condicionado sus preferencias artísticas y tomar las riendas de sus propios proyectos cinematográficos.

Como ha manifestado en muchas ocasiones, las grandes deudas que acarrea durante los años 80 y principios de los 90 hizo que pasara de los 40 a los 50 años pagando por el experimento fallido que supuso *Corazonada*. Por este motivo estuvo obligado a trabajar como director en siete películas en menos de diez años entre las que se encontraban la tercera parte de *El Padrino*, *Jack* o *Drácula de Bram Stoker*. En los comentarios a este último filme hace referencia a dicha época y al resurgir de su última etapa creativa:

“No disfruté mucho trabajando en esta película. Tomé la decisión en ese momento de mi vida, cuando acepté hacer algo que pensé que nunca haría, que fue hacer una tercera parte de *Godfather* después de estar casi en bancarota por mi aventura con *One from the Heart*. Pero *Godfather III* me llevó a *Drácula* y a estar económicamente solvente lo que sabiamente invertí en negocios de vino y comida y un centro vacacional y finalmente logré liberarme de la industria cinematográfica como industria. Y ahora, mientras hablo con ustedes, estamos en 2006 y hace poco cumplí 67 años. Y decidí hacer lo que siempre he querido hacer que es ser un amateur, como esos grandes compositores rusos Borodin y Tchaikovsky. Y gente que eran médicos y profesionales que componían música sólo por amor al arte y eran amateurs, y ahora yo soy un empresario dedicado al maravillosos mundo de la comida, el vino y la aventura. Y si hago películas, porque me gustaría continuar haciéndolas pero como afición.”<sup>381</sup>

Esta última etapa creativa comenzó con el rodaje de *El hombre sin edad*, adaptación de la novela de Mircea Eliade a la que dedicaremos un amplio análisis en el último capítulo de esta investigación. Pero desde hacía muchos años quería crear una película escrita íntegramente por él, una película personal que supusiera una vuelta a ese tipo de cine que comenzó a realizar al comienzo de su carrera con obras como *Llueve*

---

<sup>381</sup> Comentarios de Francis Ford Coppola incluidos en la edición en DVD de *Drácula de Bram Stoker*.

*sobre mi corazón* o *La conversación* y que debió abandonar tras el éxito alcanzado con películas como *El Padrino*. Así lo expresa el propio director: “Cuando comencé, de muy joven, quería hacerlo todo. No sólo escribir el guion, sino también dirigir la historia. En ese tiempo, los guiones abundaban, pero la mayoría eran adaptaciones que, claro está, han dado origen a películas espléndidas. Pero para mí, el verdadero reto consistía en lograr hacer mis propias historias.”<sup>382</sup>

*Tetro* simboliza la vuelta a esos sueños perdidos en la filmografía de Coppola. Aunque fue acogida de manera fría tanto por la crítica como por el público, se ha convertido, según el propio autor, en una de las cintas más personales de su carrera. Si en *Jack* encontramos ciertos paralelismos entre el personaje y la infancia del director, *Tetro* (sin ser una película autobiográfica) plantea ciertos temas que han estado presentes, de una manera u otra, en su vida.<sup>383</sup>

La película que fue estrenada en 2009 es una de las más complejas desde el punto de vista narrativo de toda la filmografía de Coppola. En este sentido, guarda muchos puntos en común con *La ley de la calle* tanto desde el punto de vista estético como temático. Ambas, filmadas en blanco y negro, recrean la relación dramática entre dos hermanos. El tema de la familia vuelve a estar presente en la obra del director norteamericano como un denominador común en gran parte de sus películas. La trama principal está salpicada con secuencias a color donde se recrean recuerdos de sus protagonistas o donde el baile y la danza se convierten en un recurso narrativo para escenificar pasajes de la novela inacabada de *Tetro* o indagar en su memoria.

Esta complejidad narrativa de la película hace que su desarrollo no se ajuste a la linealidad del esquema mítico-narrativo del monomito. A pesar de todo en ella seguimos encontrando referencias simbólicas, mucho más fuertes que otras películas analizadas más arriba, sobre el viaje como autodescubrimiento con tintes de tragedia griega. Además de tener como protagonista, de nuevo, a un adolescente en cuyo relato asistimos a un proceso de madurez muy en la línea de la selección de gran parte de las películas que estamos analizando en este apartado.

Dicho personaje es Benjamin, un joven que en tres días cumplirá 18 años y que trabaja como camarero en un crucero. Por culpa de una avería, el barco hace una parada

---

<sup>382</sup> Coppola, Francis Ford. Entrevista en *La Jornada*.

<sup>383</sup> “Es la más personal, sí, pero no es autobiográfica en el sentido de que la historia que cuenta haya sucedido en mi familia; no, eso lo entenderás perfectamente cuando veas la película. Pero como tantos escritores, hablo sobre sentimientos y emociones que he tenido en mi propia vida y que me han afectado.” (Coppola, F. F. en una entrevista para el diario *El Mundo* publicada el 12 de Octubre de 2008).

obligada en Buenos Aires, ciudad en la vive su hermano mayor y al que lleva muchos años sin ver. Por ello, aprovecha la ocasión para ir a visitarlo. Cuando llega a su casa por sorpresa la recibe Miranda, su cuñada. Su hermano ni siquiera sale a recibirle la primera noche, por lo que Benjamin duerme en el sofá esperando a que a la mañana siguiente se produzca el reencuentro. Esa noche la pasa relejendo una carta vieja y arrugada que su hermano Angelo le dejó cuando le abandonó. Ya comienza a intuirse experiencias traumáticas enquistadas en el espíritu de sus protagonistas. La confusión inicial del joven se amplifica cuando por fin ve a su hermano. Comprueba como se ha convertido en un escritor fracasado con un carácter fuertemente autoritario. Éste es reticente a que su hermano haya ido a visitarlo y le da a entender que ha roto definitivamente con su pasado. “Angi está muerto, me llamo Tetro”, sentencia. Son hermanos por parte de padre, un famoso director de orquesta, el cual sigue vivo, pero sin contacto con ninguno de los hermanos. Además les une una situación trágica con respecto a sus respectivas madres. La de Tetro murió en un accidente de tráfico mientras él mismo conducía y la de Benjamin lleva en coma nueve años.

Tetro termina aceptando que Benjamin se quede con ellos en casa mientras arreglan la avería del barco en el que éste trabaja. A lo largo de una semana el protagonista irá conociendo a excéntricos personajes en ese mundo especial y desconocido que le conducirá al descubrimiento de algo inimaginable. Entre ellos se encuentran el autor y los actores de una compañía de teatro independiente en la que trabaja Tetro como técnico de iluminación. A través de las sucesivas conversaciones con su hermano y su cuñada irá descubriendo datos de la biografía de Tetro. Descubre que éste decidió dedicarse a la literatura ante la oposición de su padre tras advertirle que sólo puede haber un genio en la familia (referencia al tema de la rivalidad que es el núcleo de la trama definitivamente). Todo ello unido al suceso en el que murió su madre, llevaron a padre e hijo a distanciarse irremisiblemente. Todas estas vivencias y otras que se desvelarán al final de la película llevarán a Tetro a ingresar en el psiquiátrico La Colifata, donde conoció a Miranda, la cual trabajaba allí como voluntaria.

A medida que pasan los días, Benjamin se siente más atraído por ese oscuro hermetismo que da muestra su hermano. Intuye que hay algo que no le quiere contar y por eso, un día que no hay nadie en casa, rebusca entre sus cosas personales para recabar más información. Por los cajones de la casa encuentra una foto de la madre de Tetro, una pistola y los escritos del libro inacabado de éste. Al leer la novela descubre

que la misma está escrita en clave autobiográfica. Los sucesos que en ella se describen recuerdan mucho a la relación de su padre con Tetro y la rivalidad que el primero tenía con su propio hermano también músico. Según Coppola, éste es precisamente el tema clave de la película y por el que se estructura una historia que tiene sus raíces en los más antiguos relatos mitológicos.<sup>384</sup>

El carácter megalómano del padre es el núcleo de esa inacabada novela. Su presencia sobrevuela todo lo que le rodea adueñándose de todo aquello que considera que puede poseer, incluido el trabajo de su propio hermano o la novia de su hijo. En este hecho se intuye la definitiva ruptura del Tetro con su padre. A partir de aquí, la historia queda inconclusa por lo que Benjamin decide acabarla y convertirla en una obra de teatro que presenta al Festival de la Patagonia organizado por la famosa crítica literaria, Alón. La obra, bajo el título de *El deseo de viajar*<sup>385</sup>, queda seleccionada entre las finalistas al premio por lo que tienen que desplazarse a la Patagonia para representarla en la fase final del Festival. Aunque al comienzo Tetro estalla en ira al descubrir que su hermano ha usurpado su obra (algo tan personal que nunca podrá entender) al final decide viajar junto a Benjamin y los actores para defender la obra. Dicho viaje se convertirá en un descenso hacia la verdad. Tetro termina confesando a Benjamin que en realidad no es su hermano sino su propio padre. Su madre fue su novia (alter ego de aquella mujer que aparecía en la novela) hasta que conoció al gran maestro Tetroccini (su padre) que lo abandonó por él cuando ya estaba embarazada de Benjamin. De este modo descubre que el que creía su padre es en realidad su abuelo. Un personaje que refleja el prototipo de sombra ya que es el culpable de la inestabilidad psicológica de Tetro y el causante, en definitiva, de todas las tensiones que vive su familia. El impacto del descubrimiento se incrementa en el momento en que reciben la noticia de que su abuelo ha muerto. En el final de la película, padre e hijo asisten al funeral en el cual de manera catártica Tetro proclama a los cuatro vientos quién era en realidad su padre, mientras Benjamin desvela a todos los presentes que él es hijo de Tetro.

---

<sup>384</sup> “Tanto la mitología clásica como la *Biblia* hablan de historias de rivalidad en el seno de la familia. *Tetro* habla de esa rivalidad porque se centra en una familia en la que hay muchos miembros con un fuerte componente creativo, gente con mucho talento que entra en conflicto. En mi familia también hay mucha gente con talento. Mi padre, mi hermano, mis tíos, mi hermana, mi hija, mi hijo... Somos una familia con directores, actores, músicos, escritores... Por eso me sentí atraído por el tema de la rivalidad. Normalmente, cuando hago una película puedo resumir el tema en una sola palabra. Y en este caso es la rivalidad.” (Coppola, F. F. en una entrevista para la revista *Fotogramas*.)

<sup>385</sup> El tema del viaje vuelve a ser un elemento esencial. El título de la obra hace referencia a la pasión que ambos hermanos sienten por viajar, algo que según Benjamin es de las pocas cosas que ambos tienen en común. “Me encanta viajar. He salido a ti.” Le dice éste a Tetro al comienzo de la película.

De nuevo, como se repite en gran parte de la filmografía de Coppola encontramos similitudes y referencias explícitas a la tragedia griega. Hecho del que es consciente el propio director: “Nada en la historia sucede en realidad, pero todo es verdad. Para mí, la familia es esencial, aunque encubre sentimientos ambivalentes, de amor y odio, relaciones complejas y pasionales. Puedes renegar de ella, pero siempre te seguiré. Mi familia es muy creativa, y mi padre era un hombre maravilloso, aunque vivía frustrado por su falta de éxito profesional. No se parece en nada al de *Tetro*, que vive, como en las tragedias griegas, en competición con él.”<sup>386</sup> Además de ello, encontramos que el héroe del filme de Coppola comparte con aquellos griegos, como es el caso de Edipo, la asimilación de la verdad como dolor.

### 6.3. Tramas de acción vs. Tramas mentales.

A través del estudio de diversas películas de los guionistas de *Apocalypse Now*, hemos comprobado como las historias que cuentan, por regla general, pertenecen a tipo de tramas muy diferentes. Mientras John Milius es especialista en escribir y crear películas cuya trama principal es la acción, Francis Ford Coppola le atraen más las películas con tramas mentales centrada en los personajes. Esta distinción la hemos extraído del estudio ya comentado de Ronald B. Tobias *El guion y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. En ella, el profesor de la Universidad de Montana, establece una distinción entre estas dos tramas dominantes a la hora de enfrentarse a la elaboración de un guion cinematográfico cuya diferencia remite, al mismo tiempo, a dos maneras esenciales de entender el cine. La primera (las tramas físicas o de acción) remite a la concepción del cine como entretenimiento mientras la segunda (las tramas mentales o de personajes) se ajusta más a la visión del cine como un arte que plantea preguntas vitales para el ser humano a través de las historias que cuenta. A lo largo de la historia del cine las tramas físicas han sido mayoritarias, mientras que las tramas mentales se han asociado más a un tipo de cine minoritario asociado a corrientes cinematográficas alternativas alejadas premeditadamente de un modo comercial de hacer cine.

Para Ronald B. Tobias, “la mayoría de las novelas y de las películas dirigidas a un mercado de masas pertenecen a la primera categoría. El público posee un apetito

---

<sup>386</sup> Coppola, Francis Ford. Entrevista en *La Jornada*.

insaciable por las historias de aventuras (...) El ritmo es rápido y a la gente le gusta tal sensación de vértigo. Su mayor preocupación como lectores o espectadores se reduce a «¿Qué pasará ahora?» (...) Con una trama de acción no nos vemos implicados en ningún tema intelectual o moral. Al término del relato, el personaje probablemente no haya cambiado en exceso, lo cual es muy conveniente de cara a una secuela.»<sup>387</sup> A este tipo de películas se ajusta principalmente la filmografía de John Milius tanto como guionista como director. Las películas de aventuras, westerns, acción o bélicas que abundan en su carrera son los géneros que mejor casan con este tipo general de trama. Como sintetizamos en el primer capítulo, Tobias incluía en este tipo de trama general varias subtramas cuya esencia es la acción: búsqueda, aventura, persecución, rescate, huida, venganza y enigma. De una manera u otra en las películas de John Milius se mezcla alguna de estas subtramas. La búsqueda en *Conan, el Bárbaro*; la aventura en *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, la persecución en *Amanecer rojo*, etc. A pesar de todo hay una de ellas que sobresale al resto y que es el punto de unión en todas las películas que hemos analizado del director norteamericano: la venganza.

Como ya anunciamos más arriba a colación del análisis de *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, los héroes en las películas de Milius se guían por una sed de venganza producto de un acto de violencia previo perpetrado sobre su persona o algún ser querido. El tema de la venganza hunde sus raíces en las tragedias griegas y tubo como máxima expresión en el teatro isabelino del siglo XVII. Para Tobias la estructura de esta trama ancestral ha cambiado muy poco a lo largo de los siglos y debe su éxito a lo fácil que resulta empatizar con sus protagonistas víctimas de una gran afrenta. La venganza “es una trama visceral, lo que significa que nos conmueve hasta un nivel emocional profundo. Nos indignamos al ver las injusticias y deseamos que éstas sean enmendadas. Y casi siempre, la revancha se halla fuera de la ley.”<sup>388</sup> Este hecho está presente en las tres películas analizadas más arriba. En *Las aventuras de Jeremiah Johnson* el héroe debe vengarse de los indios Crow por haber asesinado a la fortuita familia que formó en las montañas (Cisne y al niño colono adoptado); en *Conan, el Bárbaro* el protagonista fundamenta todas sus decisiones a un único motivo, encontrar y matar a Thulsa Doom por matar a su familia<sup>389</sup>; por último, los jóvenes protagonistas de

---

<sup>387</sup> Tobias, Ronald B. O. C. Pág. 54.

<sup>388</sup> Tobias, Ronald B. O. C. Pág. 123.

<sup>389</sup> De todas las películas descritas más arriba, *Conan, el Bárbaro* es la que mejor representa la trama de venganza ya que su estructura se ajusta a la perfección a las tres fases señaladas por Tobias: “El crimen constituye en esencia la primera fase dramática. El héroe y sus seres queridos se hallan en una situación

*Amanecer rojo* se unen para luchar heroicamente frente a aquellos que han invadido su hogar y han matado a sus familiares. La respuesta que da cada uno de los héroes protagonista únicamente pasa por la violencia. Ésta es una de las características principales que destaca Tobias de la trama de venganza, al hacer referencia a un impulso que puede llevar a acciones irracionales y desproporcionadas. “La venganza es una motivación de gran fuerza emocional: tiende incluso a apoderarse del héroe. El relato puede tener aspectos desagradables y puede hacer que los lectores se sientan incómodos ante la violencia que el tema conlleva. A pesar de que la violencia no es un requisito en esta trama, la venganza clásica habitualmente conlleva violencia, y un examen superficial de relatos de este tipo mostrará que la violencia es un motivo recurrente.”<sup>390</sup> Otro ejemplo dentro de la filmografía de Milius lo encontramos en el guion de *Geronimo, una leyenda* dirigida por Walter Hill en 1993. En esta película escrita por el coguionista de *Apocalypse Now* encontramos un monólogo del protagonista del filme que resume a la perfección la esencia del carácter del héroe vengativo de Milius:

“Cuando era joven yo tomé esposa. Vivíamos en estas montañas. Teníamos nuestra familia. Los soldados mexicanos vinieron y la mataron a ella y a mis hijitas. Ellos las mataron porque somos Apaches. Recuerdo cuando encontré sus cuerpos, me quedé allí hasta que pasó mucho tiempo sin saber qué podía hacer. Yo no tenía armas pero no deseaba luchar. Tampoco recé. No hice nada. No me quedaba ningún propósito. Después de pasado un año mi poder me mostró como podía vengarme y siempre, desde entonces, me estoy vengando.”

Muy en la línea del Nuevo Cine de Hollywood de comienzo de los años 70, las películas de Milius tienen en la violencia un *leit motive* claro. Los personajes de los filmes de Milius encuentran en la violencia su razón de ser y su esencia. Algo que el guionista y director asocia al complejo concepto de voluntad de poder de Nietzsche tan presente en su filmografía y que éste toma de un modo sesgado. Milius no entiende la violencia como algo reprochable sino lícita en muchas circunstancias. En este sentido, está cerca de directores como Sam Peckinpah (*Perros de Paja, Grupo salvaje, Quiero la cabeza de Alfredo García*) o Quentin Tarantino (*Pulp Fiction, Malditos bastardos, Django desencadenado*) en cuyas películas es común rastrear la trama de venganza con grandes dosis de violencia.

---

estable cuando de repente un crimen horrible se interfiere en sus vidas, acabando con la felicidad del héroe. (...) La segunda fase dramática comienza cuando el héroe planea su venganza. Se prepara para la acción. (...) La tercera fase dramática versa sobre el enfrentamiento entre el antagonista y el protagonista.” (Tobias, Ronald B. O. C. Pág. 125-126)

<sup>390</sup> Tobias, Ronald B. O. C. Pág. 126-127.



Película	Trama dominante	Subtramas
<i>Dilinger</i>	Mental	Ascenso y caída
<i>El viento y el león</i>	Física	Aventura
<i>El gran miércoles</i>	Mental	Maduración
<i>Conan, el Bárbaro</i>	Física	Búsqueda y venganza
<i>Amanecer rojo</i>	Física	Persecución y venganza
<i>Adiós al rey</i>	Física y mental	Aventura y ascenso y caída
<i>El vuelo del Intruder</i>	Física	Venganza

A diferencia de Milius, Francis Ford Coppola es mucho más pudoroso a la hora de introducir la violencia en sus películas. En este sentido, el gran uso que se hace de ella en *Apocalypse Now* es algo extraño en su carrera. Sólo un puñado de películas han explotado la violencia física de un modo tan explícito, aunque a veces obligado por el carácter y el género de la cinta (*Drácula de Bram Stoker*, por ejemplo). Entre ellas se encuentran, indiscutiblemente, la trilogía de *El Padrino*<sup>391</sup>, en la cual explora de un modo muy particular el tema predilecto de Milius: la venganza. Para ello Coppola se va a los orígenes de la trama y en su historia, escrita junto a Mario Puzo, se puede vislumbrar, claramente, el esquema estructural de las grandes tragedias griegas y shakespearianas<sup>392</sup>, en las cuales la violencia sirve para remarcar algún momento clave

<sup>391</sup> Coppola, dentro del contexto del Nuevo Cine de Hollywood, sostiene que ha habido grandes cineastas de la época que han representado la violencia con gran maestría. El origen de este impulso estético por representarla lo encuentra en el cine de Kurosawa, cineasta japonés que supuso una gran influencia en los cineastas de su generación y en cuya particular representación de la violencia se inspiró para recrearla en *El Padrino*. “La violencia estaba representada de una manera sorprendente y casi poética que parecía surgir de esos momentos en que te sobresaltaba la violencia, pero iba más allá de la simple truculencia, era algo bellissimo y dramático y encarnaba el momento que se suponía estaba expresando. Eso se convirtió en un estilo. Yo diría que empezó con Kurosawa. A través, ciertamente, de Peckinpah, de *Bonnie y Clyde*, de mi propia *El Padrino*, yo creo que puede uno remontarse de *El Padrino* a *Bonnie y Clyde* y a Kurosawa.” (Declaraciones de Francis Ford Coppola extraídas del documental “Lucas, Coppola y Kurosawa” incluido como extra en la edición en DVD de *Kagemusha, la sombra del guerrero* de Akira Kurosawa).

<sup>392</sup> Jordi Balló y Xavier Pérez hacen una interesante comparativa entre la trilogía de *El Padrino* y las principales obras trágicas de Shakespeare, autor que según ellos ha explotado como nadie la lucha por el poder. “Su extraordinario tríptico alrededor de la mafia debe buena parte de su eficacia dramática a la admirable exposición que Coppola y el guionista Mario Puzo hicieron de las posibilidades de adaptar al

de la obra. Según el propio director, “el tema de la violencia en una película así, es que tienes que intentar que cada momento sea, en cierto modo, excéntrico o que tenga algún momento inusual memorable, para que no sea una masacre o violencia gratuita, sino que esté en un contexto en el que sobresalga.”<sup>393</sup>

Dejando a un lado la saga de *El Padrino*, el cine de Francis Ford Coppola es diametralmente opuesto al de Milius. Aunque ambos le dan mucha importancia a las historias en sus películas, dentro de ellas, Milius concibe la acción como lo más importante, mientras que el director de *Apocalypse Now* se lo da a los personajes. De ahí que éste considere esencial el trabajo previo con los actores ya que si estos no son creíbles la trama pierde su sentido. El cine más personal de Coppola se centra en héroes cotidianos, personas insignificantes unidas mayoritariamente por un trágico destino. Si Milius tiene como referente claro el modo de contar historias de Homero (tal como argumentamos en capítulos anteriores) la clave para entender el prototipo de héroe coppoliano es la tragedia griega. Mientras que el largo viaje de Ulises termina en violenta venganza después de superar aventuras y adversidades de todo tipo (rasgo compartido por los personajes de las películas de Milius) en las tragedias griegas se describe el viaje interior de sus personajes en búsqueda de un autodescubrimiento dramático que los hunde anímicamente. Las películas de Coppola se centran más en el carácter existencial de sus personajes que en lo que ellos hacen. Según Tobias, “el autor que se interese más por las tramas mentales examina el interior de la naturaleza humana y las relaciones entre el personaje (y los acontecimientos que las rodean). Estos son viajes interiores que analizan las creencias y los comportamientos. La trama mental versa sobre las ideas. Los personajes casi siempre se dedican a buscar algún tipo de significado.”<sup>394</sup> Éste es precisamente el carácter que adquiere la mayor parte de las películas que en este capítulo hemos analizado de Coppola.

Al igual que ocurría con las tramas físicas o de acción, las tramas mentales o de personajes pueden dividirse en subtramas universalmente reconocibles en la historia de

---

cosmos de la mafia norteamericana las convenciones del gran teatro shakespeariano. Esta transposición se puede rastrear en un amplio despliegue de motivos. Las conspiraciones entre miembros de un clan remiten a *Julio Cesar*; la locura sanguinaria y los crímenes familiares (en el concepto amplio de familia mafiosa) están inspirados en los excesos de *Ricardo III*; el ciclo acumulativo de crímenes y venganza entre clanes recuerda obsesivamente a *Tito Andrónico*; el desmembramiento de la familia, un motivo permanente de la trilogía, es el argumento del *Rey Lear*. Incluso un tema, no sobre el poder, sino sobre el amor prohibido —el de *Romeo y Julieta*— encuentra su espacio en *El Padrino III*.” (Balló, J. y Pérez, X. O. C. Pág. 216)

<sup>393</sup> Coppola, F. F. Comentario de *El Padrino* incluido en la edición en DVD.

<sup>394</sup> Tobias, Ronald B. O. C. 55.

la literatura o el cine. La rivalidad, el desvalido, la tentación, la metamorfosis, la transformación, la maduración, el amor, el amor prohibido, el sacrificio, el descubrimiento, el precio del exceso o el ascenso y caída conforman el amplio abanico de estructuras dramáticas que se ajustan a las tramas de personajes. En la amplia filmografía de Coppola, directa o indirectamente, ha aplicado a sus historias (tanto como guionista como director) gran parte de estas subtramas. En *Tetro*, como hemos analizado más arriba, la rivalidad y el descubrimiento; en *Jack*, el desvalido; en *Drácula*, la metamorfosis; en *Corazonada*, el amor; en *El gran Gatsby* (como guionista), el amor prohibido; en *Patton* (como guionista), el ascenso y la caída; en la trilogía de *El Padrino*, el precio del exceso; en *La conversación* y *Twist*, el enigma; en *El hombre sin edad*, la transformación y la tentación; etc. Pero como hemos visto a lo largo de este capítulo, si hay una trama que se repite habitualmente en la filmografía de Coppola, ésta es la maduración. Un tema muy presente en las películas aquí analizadas y que tiene mucho en común con las denominadas *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. En ellas se relata la transformación hacia la madurez de uno o varios personajes tras las lecciones que a estos les enseña la vida. Relata el paso de la niñez a la juventud, en cuyos protagonistas se observa una clara pérdida de inocencia durante el transcurso de la historia. Como aclara Tobias, “la esencia de estos relatos es el crecimiento moral y psicológico del protagonista. Comienza la historia cuando el protagonista ha llegado al momento de sus vidas en que puede someterse a las pruebas de un adulto. Puede estar listo para estas pruebas, o puede verse obligado a afrontarlas por las circunstancias.”<sup>395</sup> Esta idea es visible en películas como *Ya eres un gran chico*, *Rebeldes*, *La ley de la calle*, *Jack* o *Tetro*. Historias en las que asistimos a una pérdida de inocencia en sus protagonistas fruto de un acontecimiento que les marca toda su existencia y les hace madurar a pasos forzados. En las películas de Coppola suelen asociarse a un suceso trágico que desencadena la transformación. La enfermedad de Jack, el asesinato de un sics en *Rebeldes*, la muerte del Chico de la moto en *La ley de la calle*, el descubrimiento de la verdadera identidad en *Tetro*, etc. Muchos críticos intuyen en esta repetición relevante en la obra de Coppola, una concepción determinista muy en la línea de la tragedia griega.

---

<sup>395</sup>Tobias, Ronald B. O. C. 188.

<b>Película</b>	<b>Trama dominante</b>	<b>Subtramas</b>
<i>Demencia 13</i>	Física	Enigma
<i>Ya eres un gran chico</i>	Mentales	Maduración
<i>El valle del arco iris</i>	Física	Búsqueda
<i>Llueve sobre mi corazón</i>	Mental	Maduración y descubrimiento
<i>El Padrino</i>	Física y Mental	Ascenso y caída y venganza
<i>La conversación</i>	Física y mental	Enigma
<i>El Padrino II</i>	Física y Mental	Ascenso y caída y venganza
<i>Apocalypse Now</i>	Física y mental	Búsqueda y transformación
<i>Corazonada</i>	Mental	Amor
<i>Rebeldes</i>	Mental	Maduración
<i>La ley de la calle</i>	Mental	Maduración y ascenso y caída
<i>Cotton Club</i>	Mental	Ascenso y caída
<i>Peggy Sue se casó</i>	Mental	Transformación
<i>Jardines de piedra</i>	Mental	Maduración
<i>Tucker, un hombre y su sueño</i>	Mental	Ascenso y caída
<i>Mi vida sin Zoe</i>	Mental	Maduración y amor
<i>Drácula de Bram Stoker</i>	Física y mental	Búsqueda, metamorfosis y amor
<i>Jack</i>	Mental	Maduración
<i>Legítima defensa</i>	Física y mental	Enigma y maduración

<i>El hombre sin edad</i>	Mental	Tentación y metamorfosis
<i>Tetro</i>	Mental	Maduración y descubrimiento
<i>Twist</i>	Física	Enigma

Una de las riquezas que tiene el viaje del héroe planteado por Joseph Campbell y adaptado al cine por Christopher Vogler es la flexibilidad de adaptarse a diversas tramas, tanto físicas como mentales. A lo largo de este capítulo, a través del análisis de todas las películas analizadas hemos dado constancia de ello. A pesar de todo, el prototipo de todo viaje heroico debería tener en proporción algo de ambas. Y es que la acción del viaje (lo físico) marca la transformación del personaje (lo mental). Por ello, creemos que, en muchos casos, es un error caer en el reduccionismo al considerar la trama que está detrás de una historia como única e inflexible. En una novela o en una película es fácil encontrarse referencias a diversas tramas que pueden complementarse perfectamente. Para ejemplificarlo, recurriremos a la principal película que nos ocupa, *Apocalypse Now*.

En la compleja película sobre la guerra de Vietnam se une la virtud creativa de dos cineastas y narradores muy diferentes. Como hemos argumentado más arriba, donde hemos analizado algunos de sus guiones y direcciones fílmicas, con respecto a la trama Milius y Coppola se encuentran en las antípodas. Milius basa sus historias en tramas físicas donde la acción y la aventura son el factor dominante. Coppola, por el contrario, se centra en los personajes, en su evolución y transformación. En *Apocalypse Now* se unen ambos elementos y cada uno de los cineastas consigue aportar al guion final una gran dosis de su manera de entender el cine. Sobre la base está el guion originario de Milius, una epopeya bélica con grandes dosis de acción en la cual destacaba principalmente lo físico y donde los personajes se diluían en la espectacularidad de los acontecimientos. Coppola, en su proceso de transformación del guion originario aportó más profundidad y complejidad psicológica a los personajes consiguiendo transformar una película eminentemente física en un filme donde la acción y los personajes se complementan y compaginan.

Como ya aludimos en el capítulo dedicado al análisis de la película en relación con *El corazón de las tinieblas*, *Apocalypse Now* comparte con la novela que la inspira sus dos tramas principales: la búsqueda (física) y la transformación (mental). Willard debe viajar hasta lo más profundo de la selva camboyana para encontrar a Kurtz y darle muerte y en ese proceso físico (a través de las diversas etapas que describimos en su comparación con el viaje del héroe) comprobamos la transformación que el personaje va experimentando. Según Ronald B. Tobias, “se puede hacer que exista un equilibrio entre la acción y el personaje, pero habrá que poseer un enfoque que evite oscilaciones continuas entre un elemento y otro.”<sup>396</sup> Coppola, esto lo consigue gracias a la narración en *off* que acompaña a los acontecimientos y que se introdujeron a posteriori en el proceso de montaje gracias a la colaboración de Michael Herr. Dicha narración aporta profundidad y significado a los acontecimientos que el propio protagonista vive, al mismo tiempo que ahonda en el interior del personaje principal guiándonos en su proceso de transformación. En la narración de Michael Herr, encontramos precisamente el nexo de unión entre el guion originario de Milius y los añadidos de Coppola, en definitiva, entre la trama física y la trama mental que forman la estructura narrativa de la película.

---

<sup>396</sup> Tobias, R. B. O. C. Pág. 57.



## Capítulo 7. Un viaje en el tiempo. Una interpretación de la película a partir del evolucionismo cultural y la teoría de las religiones de Sigmund Freud.

A pesar de la riqueza de la noción del viaje del héroe que hemos desarrollado en los capítulos precedentes, existe otra concepción del mismo que hemos querido reservar para dedicarle un tratamiento especial: el viaje en el tiempo. En *Apocalypse Now*, el héroe además de superar innumerables pruebas, penetrar en un peligroso mundo especial y realizar su particular descenso a los infiernos, tiene la peculiaridad de convertirse en un peculiar trayecto a través de las diferentes etapas del desarrollo humano. Una interpretación que enriquece todavía más los matices de la estructura narrativa de la película.

A través de las teorías antropológicas afines al evolucionismo cultural enfatizaremos en uno de los aspectos más recurrentes que los guionistas del filme supieron extraer de la novela que lo inspira. Por otro lado, para ahondar un poco más en el calado mitológico-ritualista de la película recurriremos a la teoría de las religiones de Freud para poder aportar una interpretación alternativa al complejo entramado simbólico desde el que se construye. Este capítulo nos servirá como nexo de unión entre las diversas visiones del viaje del héroe (donde aquí presentaremos una más que enriquece a las anteriores) y el estudio de la película desde el prisma de la teoría antropológica de Frazer que abordaremos posteriormente y que supone una de las piezas claves para poder considerar a *Apocalypse Now* una obra mitologizante.

### 7.1. *Apocalypse Now* desde el Evolucionismo cultural.

“En muchos aspectos vivir en Manila es como retroceder en el tiempo.”

Eleanor Coppola, *Corazones en tinieblas*.

Si hay algo que aúne el ver *Apocalypse Now* y leer *El corazón de las tinieblas* es la sensación de estar embarcándose en un auténtico viaje en el tiempo hacia las edades más primitivas y ancestrales de la especie humana. Tanto en la obra cinematográfica como en la literaria acontece un elocuente y sintético resumen de la inmensa historia



evolutiva de la humanidad desde el culmen del desarrollo de la civilización occidental (visto desde el particular contexto histórico de cada uno) hasta los inicio de las andaduras del ser humano en sociedad. Del presente nos dirigimos al pasado en un viaje involutivo donde podemos observar de manera gráfica alguna de las etapas de desarrollo social y tecnológico por las que ha pasado la humanidad hasta llegar a convertirse en lo que es. En este sentido, *Apocalypse Now*, al igual que la obra literaria en la que se inspira, se concibe como un breve viaje de varias semanas en el tiempo narrativo pero que representa metafóricamente el largo recorrido de la humanidad misma.

En varios pasajes de *El corazón de las tinieblas*, Marlow alude a su viaje como un auténtico descenso hacia los orígenes, un vagabundeo en tierras prehistóricas donde no sería extraño toparse con algún monstruo creído ya extinto. Hemos seleccionado algunos de estos fragmentos ya que son fiel reflejo del carácter que toma la travesía del héroe en la novela y, por similitud, tal como vamos a argumentar a continuación, en la película:

“La gran muralla de vegetación, una exuberante y enmarañada masa de troncos, ramas, hojas, brazos de árbol, festones, inmóviles a la luz de la luna, era como una desenfrenada invasión de vida muda, una ola arrolladora de plantas, amontonadas, crestadas, a punto de venirse abajo sobre el río y arrancarnos a todos nosotros, ínfimos seres, de nuestra ínfima existencia. Una amortiguada explosión de potentes chapoteos y resoplidos nos llegó desde lejos, como si un ictosaurio hubiera estado tomando un baño de resplandor en el gran río.”<sup>397</sup>

“Remontar aquel río era regresar a los más tempranos orígenes del mundo, cuando la vegetación se agolpaba sobre la tierra y los grandes árboles eran los reyes.”<sup>398</sup>

“Éramos vagabundos en tierra prehistórica, en una tierra que tenía el aspecto de un planeta desconocido. Podíamos haber soñado que éramos los primeros hombres que tomaban posesión de una herencia maldita que debía ser sometida al precio de una profunda angustia y de un enorme esfuerzo. Pero de pronto, cuando luchábamos por doblar un recodo, vislumbrábamos momentáneamente unas paredes de juncos, unos techos de hierba puntiagudos, un estallido de alaridos, un revuelo de extremidades negras, una masa de manos dando palmadas, de pies pateando, de cuerpos tambaleándose, de ojos girando bajo la inclinación del pasado e inmóvil follaje. El vapor avanzaba penosa y lentamente al borde de un negro e incomprensible frenesí. El hombre prehistórico nos estaba maldiciendo, suplicando, dándonos la bienvenida, ¿cómo saberlo? (...) No podíamos comprender porque estábamos demasiado lejos, y no podíamos recordar porque estábamos viajando en la noche de los primeros tiempos, de aquellos tiempos que se han ido, dejando apenas una señal y ningún recuerdo.”<sup>399</sup>

---

<sup>397</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 173.

<sup>398</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 181.

<sup>399</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 184.

Es fácil, teniendo en cuenta esta idea preliminar, que se nos venga a la mente viendo el filme y leyendo algunos de estos fragmentos de *El corazón de las tinieblas* las extendidas teorías decimonónicas sobre la evolución socio-cultural de la humanidad que se empezaron a construir justo al tiempo en que las teorías sobre la evolución biológica de Lamarck y Darwin comienzan a aparecer. La mayoría de estas teorías tienen un claro componente de optimismo teleológico y es que tienen en común, como base, la idea de que la humanidad, gracias sobre todo a los avances científicos y tecnológicos, ha evolucionado siempre, y lo seguirá haciendo, a mejor.

Esta idea del progreso universal de la humanidad tiene su punto de partida en la Ilustración. Desde mediados del siglo XVIII, en Europa, comenzarán a aparecer los primeros intentos sistemáticos por explicar, con mayor o menor base científica, la gran diferencia de desarrollo cultural que existe en los diferentes rincones del planeta. Estudiosos como Adam Ferguson, Jean Turgot o Denis Diderot, fueron los primeros en sostener que las culturas eran diferentes no porque expresasen diferencias innatas en las capacidades o preferencias humanas, sino porque expresan diferentes niveles de conocimiento y logros racionales. De este modo se tenía la creencia de que el género humano al completo, incluyendo a los antepasados de los europeos, había vivido en unas condiciones de miseria “incivilizada”. Pero a medida que la razón se había ido convirtiendo en luz y guía del hombre, el género humano había progresado desde un estado de naturaleza salvaje a otro civilizado e ilustrado. De este modo se entendía a las diferentes culturas asentadas en grados concretos de progreso moral e intelectual. Esta idea de progreso cultural fue la precursora de las teorías sobre la evolución cultural que tanto éxito tuvieron durante el siglo XIX. Autores tan reconocibles como Hegel, Marx o Comte sucumbieron ante esta forma de concebir la historia universal de la humanidad, estructurando la misma como una sucesión de etapas o estadios de desarrollo que siempre concluía con el más alto nivel de vida euroamericana (las monarquías parlamentarias europeas, la sociedad capitalista o la sociedad positivista respectivamente). Lejos de la dudosa aportación especulativa de estas teorías, excesivamente etnocéntricas y con una pobre base empírica, se constituyeron inesperadamente, como el auténtico germen de una nueva disciplina científica: la antropología socio-cultural. A ello contribuyeron sobremanera la publicación de dos obras cumbres de la antropología evolutiva: *Ancient Society* de L. H. Morgan y *Primitive Culture* de E. B. Tylor.

Detengámonos brevemente en la primera de ella ya que su contenido puede ayudarnos a desentrañar el carácter evolutivo (o involutivo, más bien) que parece reflejarse en *Apocalypse Now*. Sin duda, de todos los esquemas evolucionistas que surgirán durante el siglo XIX, el elaborado por Morgan será el más complejo e influyentes de todos. El antropólogo norteamericano, gran estudioso de los indios iroqueses, concebía la historia humana en tres “periodos étnicos”: salvajismo, barbarie y civilización. Los dos primeros se dividían a su vez en tres subperiodos cada uno: inferior, medio y superior. En un abierto enfoque materialista (que influirá sobremanera en autores como Marx y Engels) lo que distingue cada una de estos periodos étnicos será el uso de cierto tipos de tecnología y modos de subsistencia. Cada etapa de la humanidad representa un modo de vida sociocultural en la que primará cierto tipo de tecnología o condiciones de subsistencia.

<b>Periodos</b>	<b>Tecnología y Condiciones de subsistencia</b>
<b>I.</b> Estado inferior de salvajismo.	Subsistencia de frutos y nueces.
<b>II.</b> Estado medio de salvajismo.	Subsistencia de pescado; uso del fuego.
<b>III.</b> Estado superior de salvajismo.	Arco y flechas.
<b>IV.</b> Estado inferior de barbarie.	Cerámica.
<b>V.</b> Estado medio de barbarie.	Domesticación de animales (hemisferio este); cultivo de maíz, riegos, arquitectura de adobe y piedra (hemisferio oeste)
<b>VI.</b> Estado superior de barbarie.	Instrumentos de hierro.
<b>VII.</b> Estado de civilización.	Alfabeto fonético y escritura.

Haciendo algo más simple el esquema evolutivo de L. H. Morgan, vamos a comprobar cómo la película puede entenderse, claramente, como un auténtico viaje lineal en el tiempo desde el estado de civilización que representa el contexto en que se desarrolla la película hasta el estado más primitivo y “salvaje” del ser humano.

*Apocalypse Now* comienza en la habitación de un hotel dentro de una típica calle convulsa de Saigón, centro neurálgico de la vida y el ocio de los soldados norteamericanos durante la Guerra de Vietnam, donde se dejaban el sueldo en bebida, drogas y prostitución en sus días libres, evadiéndose de la mortífera selva que representa el campo de batalla. Durante el primer tercio de la película (hasta el puente Do Lung aproximadamente) se van sucediendo diversos acontecimientos que atestiguan el grado de desarrollo al que ha llegado la civilización occidental a lo largo de su historia: el sistema burocrático, representado en la película por el alto mando del ejército norteamericano que encargan a Williard la misión; gran desarrollo de la tecnología militar, que gráficamente aparece en su más devastadora versión cuando los hombres de Kilgore entran en acción; desarrollo de la cultura de masas, claramente representado por la actuación de las chicas Playboy, show erótico organizado por una de las revistas de entretenimientos más vendidas en el mundo desde su fundación en 1953; etc.



Todos estos elementos que atestiguan el grado de civilización alcanzados en Occidente contrastan con la vida rural de los ciudadanos vietnamitas, cuya subsistencia se basa en la agricultura, la pesca y la ganadería y que podía ser un símbolo, visto desde una perspectiva algo exagerada, de la etapa de barbarismo descrita por Morgan en *Ancient society*. La patrullera de Willard se cruza en su viaje con pequeñas embarcaciones pesqueras autóctonas con las que transportan mercancías entre poblados (recordemos la escena de la masacre del sampán). Estas visiones rurales de lo que en realidad era Vietnam antes de la incursión norteamericana sirve para suavizar el contraste entre el principio y el final de la película, donde se pasa de una bulliciosa ciudad a una estampa de lo que parece un estado de salvajismo primitivo.



Cuando Willard y los hombres que le quedan llegan al campamento de Kurtz les reciben de un modo fantasmagórico un grupo de indígenas, ataviados con indumentaria y pinturas étnicas. De un modo amenazante, en pequeñas canoas, forman una barrera humana que advierte a los intrusos que están entrando en el último y más primitivo lugar sobre la tierra. Armados con arcos y lanzas, atrás quedó el sonido aterrador de la más avanzada tecnología militar. El desconcierto de los tripulantes de la patrullera es enorme. No comprenden lo que ven, pero huelen lo que quizá les espere: la muerte. Una muerte ritualizada y atroz. La montaña de cadáveres que se encuentran en las orillas lo atestigua. Atrás quedó el esperpéntico mundo civilizado de la ciudad de Saigón, con el que se abría el filme, símbolo de la libertad y el progreso que Estados Unidos quería devolver a esas tierras. Han llegado, por fin, al auténtico *corazón de las tinieblas*, allí donde la vida en un ciclo eterno se destruye y se crea a sí misma; allí donde, tomando como referencia a Hegel, reina el “tirano asiático” que es el único ser libre que como un *leviatán* impone su ley desde su más cruel locura.

A la hora de elaborar el personaje de Kurtz, Coppola se documentó, siguiendo con la metáfora del “tirano asiático” hegeliano, sobre Gengis Khan, tirano mongol que logró expandir sus dominios a través de la fuerza por toda Asia. En pleno rodaje en Filipinas el director seguía dándole vueltas a dicha relación: “Francis estaba leyendo un libro sobre la vida de Gengis Khan, haciendo comentarios en la grabadora y murmurando cosas sobre Kurtz.”<sup>400</sup> Esta obsesión inicial por dar sentido al personaje de Kurtz, asimilándolo con uno de los más sanguinarios guerreros de la historia, se debe a que en el guion original de John Milius se hacía una referencia explícita a dicha relación:

---

<sup>400</sup> Coppola, E. O. C. Pág. 83

“Francis creía que una vez llegabas al reducto [de Kurtz]. Tenía que resolverlo bastante rápido. Hay un gran discurso que eliminé y utilicé en otra película, *Amanecer rojo* (*Red Dawn*, 1984): cuando Brando está hablando y recitando «Los hombres huecos». No estaba previsto que dijera eso, se supone que debía hablar de la caza mayor de los mongoles. Los mongoles hacían un círculo del tamaño de Rhode Island, escuchaban los tambores y los tambores les indicaban que cerraran el círculo y obligaban a que retrocediera todo lo que tuvieran delante: todas las bestias, hombres, todo lo que estuviera dentro del círculo. Y, al final, cuando el círculo se estrechaba tanto que se veían unos a otros, empezaba la matanza. Y la matanza continuaba hasta que el hijo del Gran Khan se sacaba un as de la manga y decía: «Padre, deja que se marche la última criatura viviente». Y, por su puesto, ¡era Willard!»<sup>401</sup>

Para John Milius, gran amante de la historia militar, Gengis Khan es uno de los personajes históricos más interesante. La admiración que procesa al emperador asiático le ha llevado a que sea una referencia constante durante gran parte de su filmografía como director. A la ya nombrada *Amanecer rojo* (película que se abre con una lección de historia sobre la estrategia militar de Gengis Khan durante una clase en un instituto, justo antes de la invasión enemiga a EEUU), se hacen también referencias en *Adiós al rey* en la cual se compara al ejército japonés con el mongol.<sup>402</sup> Aunque la referencia más clara la encontramos en *Conan, el Bárbaro* muy influenciada estéticamente por el imperio mongol. Algunos personajes de esta película, como Subotai, por ejemplo, están inspirados en los generales mongoles de Gengis Khan. El propio Conan podría entenderse como una referencia explícita a dicho genio militar, ya que en ambos casos sus padres son asesinados y a raíz de ahí se rebelan con el poder establecido. Esta obsesión continua por dicho personaje histórico le ha llevado a escribir un guion cinematográfico, un *biopic* sobre el general mongol, que quería dirigir pero cuyo proyecto quedó inconcluso tras el grave ictus que sufrió en 2010.

Retomando la secuencia de la entrada de Willard y su embarcación en el campamento de Kurtz con los indígenas observándoles desde sus canoas, nos aclara Coppola que “esta escena... creo que una vez vi un documental sobre Indonesia y vi algo así. Me gustó porque me pareció que la escena significaba que habíamos vuelto a la prehistoria. Habíamos regresado mil años y al introducirnos con ese cordón de barcas

---

<sup>401</sup> Cowie, Peter. O. C. Pág. 74. Entrevista telefónica del autor con Milius, 14 de Septiembre de 1999

<sup>402</sup> “La columna fantasma, el coronel fantasma. Esos han decidido no morir. Luchan como Gengis Kahn. Destruyen cuanto encuentran por su paso. No hacen prisioneros. Siguen llevando el uniforme completo y armas. Hasta parecen bien alimentados. Se mueven tan deprisa como nosotros.”

con hombres y niños cubiertos de arcilla blanca como hacen ciertas tribus, habíamos llegado a esos tiempos.”<sup>403</sup>



Coppola, por su carácter perfeccionista, no se conformaba a la hora de describir la vida de esta tribu indígena con disfrazar a extras filipinos, sino que en su reparto quiso contar y observar de primera mano cómo son y actúan un grupo primitivo similar, para que su realismo fuese aún mayor y el impacto visual perdurase más. Tal como nos relata Eleanor Coppola:

“En el guion, la panda de soldados renegados de Kurtz ha entrenado a una tribu de indios montagnard como grupo de combate. Viven en chozas junto al templo. En vez de disfrazar cada día a un grupo de extras filipinos, Francis le pidió a Eva, una ayudante de producción, que fuera a una provincia del norte en la que están las terrazas de arrozales y que reclutara a una tribu auténtica de gente primitiva para que viniera a vivir al set y apareciera en las escenas. He oído que está intentando hacer un contrato con un grupo de 250 indios ifugao. El contrato incluye pensión completa, salario, servicios médicos y una cantidad de pollos, cerdos y carabaos para ser sacrificados.”<sup>404</sup>

Este auténtico viaje en el tiempo que hemos descrito a través de la película y que comparte, sin lugar a duda, con la novela en la que se inspira tiene una relación directa con el montaje de la película. Si atendemos al ritmo narrativo característico del filme comprobamos claramente que éste va de más a menos. La primera mitad de la película fluye mucho más rápido que la segunda. A medida que nos acercamos a Kurtz el río parece cada vez ir más y más lento. Este elemento fílmico no es casual. Si como hemos intentado corroborar en este capítulo, decimos que *Apocalypse Now* representa una metáfora de la evolución cultural del ser humano, ésta última, ni mucho menos, se ha desarrollado en una progresión homogénea. Nada tiene que ver el vertiginoso desarrollo

<sup>403</sup> Coppola, F. F. Comentarios a *Apocalypse Now*.

<sup>404</sup> Coppola, E. O. C. Pág. 114.

tecnológico y social de los últimos dos siglos con el lento e imperceptible progreso que durante miles de años acontecían a nuestros más ancestrales antepasados. Ésta es la idea que nos da a entender la película. Si el primer tercio del filme se caracteriza por el dinamismo y el desarrollo fluido de los acontecimientos, a medida que nos acercamos a Kurtz el ritmo se ralentiza sobremanera, el río parece estancarse y la historia de la humanidad parece detenerse en sus orígenes más oscuros y primitivos.

Algo parecido sucede con la evolución de la música utilizada durante la película. Siendo consciente el realizador de la impresión que los espectadores se iban a llevar de este descenso a las épocas primitivas del ser humano, quiso que la música fuese partícipe de esta involución, a medida que el viaje de los protagonistas parecía retroceder cada vez más en el tiempo histórico. En el reportaje *La música de Apocalypse Now*, vemos como Coppola, en pleno proceso de postproducción, durante una sesión de percusión con varios músicos que participaron en la banda sonora de la película, les aclara qué es precisamente lo que debe representar la música en el filme:

“Éste es el plan. Lo que haremos ahora es sentarnos juntos para hablar de lo que la banda sonora será para el filme en el momento clave en que toma el mando. Porque la música hasta este momento tiene todo tipo de cosas que involucran síntesis, ¿y qué tienes? Construye una gran sensiblería, Puccini... como una ópera. Y cuando el niño muere, de ahí en adelante es una nueva dimensión, y se empiezan a sentir los ritmos, son los ritmos primitivos que dominan musicalmente la banda sonora, hasta la muerte de Kurtz. Y al avanzar el filme, retrocede en el tiempo, se oyen al principio los ritmos de 1969, por ejemplo. Luego los de 1954, y después los de 1900 y del 1600, y del 1200, y son 2000 años atrás, y luego 1 millón de años atrás, y nos adentramos en el corazón de las tinieblas. Se vuelve más salvaje, de alguna manera, pero también más pacífico y más bello”.<sup>405</sup>

Si en la primera mitad del filme escuchamos temas contemporáneos de la época en la que se desarrolla la película (*The end de The Doors*, *Satisfaction* de The Rolling Stone o *Suzie Q* de The Creedence), posteriormente se da un salto de un siglo al escuchar *La cabalgata de las Valkirias* de Wagner, para acabar imbuyéndonos en los ritmos tribales de los indígenas de las montañas de Camboya al final de la película.

---

<sup>405</sup> Coppola, F. F. *La música de Apocalypse Now* incluido como extra en la edición en Blu-ray de la película.



## 7.2. *Apocalypse Now* como metáfora de una posible involución histórica.

"No sé cómo será la tercera guerra mundial,  
lo que sí sé es que la cuarta guerra mundial  
los hombres la disputaremos con palos y piedras".  
Albert Einstein.

En relación con el capítulo en el que analizaremos la película partiendo del género apocalíptico y en relación a las claves socio-políticas de la época, podemos hacer una relectura metafórica de este viaje hacia los orígenes de la humanidad sin salirnos de las líneas argumentales de la antropología evolucionista que acabamos de exponer. Dichas teorías, que estuvieron en declive durante gran parte de la primera mitad del siglo XX, gracias, ante todo, a las críticas a las que fueron sometidas por los nuevos paradigmas antropológicos vigentes en la época (el particularismo de Frank Boas, el funcionalismo de Malinowsky, el difusionismo, etc.), resurgieron renovadas después de la Segunda Guerra Mundial, gracias a autores como Leslie A. White, Marshall D. Sahlins o, el propio, Marvin Harris. La época en la que se inscriben dichas teorías neoevolucionistas fue la de la tensa Guerra Fría entre EEUU y URSS. Dicha tensión no dejará indiferentes a los estudiosos de la cultura de este tiempo y eso se hace manifiesto en sus escritos. Como ejemplo, que nos servirá perfectamente como argumentación de esta nueva lectura que estamos haciendo de *Apocalypse Now*, analizaremos algunos fragmentos de la obra de Leslie White *The science of culture* (1949), que son un fiel reflejo de la incertidumbre en que vivirá la humanidad durante algunas décadas. En dicha obra el antropólogo norteamericano parte de la idea de que la historia de la civilización humana (que la concibe también de un modo unilineal) sólo se puede entender como una lucha continua de hombre por controlar el medio en el que vive. Para ello se ha servido de diferentes técnicas y tecnologías, más o menos eficientes, con las que ha sabido aprovechar, en mayor o en menor medida, la energía que producen a la hora de transformar y sacar beneficio a su entorno. Dos tipos de revoluciones tecnológicas esenciales han hecho que la cultura humana haya ido evolucionando sobremanera hasta el siglo XX: la agrícola y la del combustible (Revolución Industrial). Pero, preocupado, advierte Leslie White que este progreso evolutivo puede llegar a su

fin en un futuro no muy lejano, en el mismo momento en que se asistía a una nueva revolución tecnológica sin precedentes.

“Pero un elemento nuevo y siniestro ha entrado recientemente en la escena: la energía atómico-nuclear con fines militares. Aquí, de nuevo, el significado de este nuevo factor se deriva del hecho de que una nueva fuente de energía ha sido aprovechada y de manera terrible. Una vez más, estamos en el umbral de una revolución tecnológica. Pero las consecuencias de este nuevo avance tecnológico pueden posiblemente diferir radicalmente de las revoluciones agrícolas y del combustible. (...) La nueva tecnología nuclear amenaza con destruir la misma civilización, o al menos paralizarla en tal grado que pueda necesitar un siglo, mil, o diez mil años para volver a su estado actual. Por lo menos esto es lo que nos dicen los eminentes científicos y los militares; al igual que unos legos, estamos en un mundo infantil de ignorancia.”<sup>406</sup>

El temor a una guerra nuclear entre las dos potencias mundiales tras la segunda gran guerra fue *in crescendo* en las décadas posteriores al lanzamiento de las primeras bombas atómicas sobre las poblaciones niponas. En los 70, década en la que se rueda *Apocalypse Now*, comenzarán a aparecer numerosas obras literaria y cinematográficas que juegan con la idea de un mundo devastado por la mano del hombre. Este subgénero postapocalíptico (dentro del más amplio de catástrofes) intentaba recrear cómo sería la humanidad después de una devastadora guerra de carácter global en la que se utilizasen indiscriminadamente armamento nuclear. Era común que fuera representada como una vuelta a los orígenes en la que los pocos hombres que quedasen sobre la tierra debían ingeniárselas para sobrevivir en un mundo más hostil que nunca en el que todo ha quedado destruido. Se entendía como una vuelta al estado de naturaleza más absoluto en el cual el hombre, por pura y simple supervivencia, pierde todo resquicio de valores morales y se convierte en un fiero lobo para el hombre<sup>407</sup>. Es justamente esta posible vuelta al estado más cruel de naturaleza al que alude más adelante White.

“La tecnología es todavía el personaje principal en nuestra representación, incluso puede convertirse en villana en lugar de heroína. La tecnología construye, pero también puede destruir. (...) Con la extinción final de la raza humana (ya que en algún momento llegará) no será la primera vez que desaparezca una especie. Ni tampoco será un acontecimiento de gran significado

---

<sup>406</sup> White, Leslie. A. *La energía y la evolución de la cultura*. Pág. 365.

<sup>407</sup> Basta recordar como ejemplo una de las películas paradigmáticas de este género estrenada justamente el mismo año en que lo hizo *Apocalypse Now*. No es otra que *Mad Max* (1979). Desarrollada en un futuro post-nuclear, Max Rockatansky, un policía encargado de la vigilancia de una autopista, tendrá que vérselas con unos criminales que actúan como vándalos en su zona sembrando el pánico por todas las carreteras. Otras interesantes películas dentro del género estrenadas en la década de los 70 fueron *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971) o *The Ultimate Warrior* (Robert Couse, 1975). Este subgénero en las últimas décadas, lejos de desaparecer tras el fin de las hostilidades Este-Oeste, curiosamente ha resurgido con mucha fuerza. Baste como ejemplo nombrar *The Road* (John Hillcoat, 2009) adaptación de la novela homónima de Cormac McCarthy con la que ganó el Premio Pulitzer de ficción en 2007.

terrestre. Pero el hombre puede sobrevivir al holocausto venidero de la radioactividad, aunque su cultura se hunda al nivel de los tiempos neolíticos, sólo para empezar la gran escalada de nuevo, quizá esta vez por una ruta diferente.”<sup>408</sup>

Quizá el viaje simbólico que realiza Willard en *Apocalypse Now* no sea más que una metáfora de la degradación que puede vivir la humanidad si sigue por el camino de la guerra. Al final de la película, en territorio Kurtz, vislumbramos esa cultura hundida en “tiempos neolíticos” a la que tarde o temprano se sucumbirá según la creencia de White. En este sentido, la película se convierte en una llamada de atención enmascarada del desastre al que pueden abocar la Guerra Total (representada en la película en los ataques aéreos devastadores con napalm de Kilgore). Kurtz y sus hombres representan el más alto nivel de degradación que alcanzará la especie humana, embarcada en guerras como la de Vietnam, sin percatarse de que éstas se convertirán en el caldo de cultivo de una futura destrucción de todo lo que a lo largo de la historia se ha alcanzado. El territorio de Kurtz, al fin y al cabo, supone, al mismo tiempo, el final y el inicio metafórico de la humanidad. El alfa y el omega de la especie humana con un carácter común: la destrucción, el egoísmo y la violencia. Es la representación, en definitiva, de la naturaleza más profunda del hombre, que nada tiene que ver con la visión del buen salvaje rousseauiano sino, más bien, con la del desechado ser humano hobbesiano. En relación a esta pesimista idea de la condición del hombre, recordemos que el desarrollo del final de la película transcurre en territorio camboyano, país que en la década de los 70 sufrió uno de los mayores genocidios de la historia de la humanidad, tal como fue retratado, años después del estreno de *Apocalypse Now*, en la película de Roland Joffé, *Los gritos del silencio* (1984). Más de dos millones de personas murieron a manos del régimen de los Jemeres Rojos (1975-1979). El reguero de calaveras que a su paso va dejando Kurtz, bien podía ser la metáfora del infinito números de cadáveres que años después (recordemos que *Apocalypse now* se desarrolla durante 1968) aparecería en Camboya en improvisadas fosas comunes. Testimonios ambos de la degradación humana y su afán aniquilador desmedido. Pasado primitivo, atroz presente político y futuro aniquilador de la humanidad se superponen. Basta observar los tres fotogramas siguientes extraídos de *Apocalypse Now*, *Los gritos del silencio* y *The road* para atestiguar lo que venimos argumentando. En todas ellas la muerte atroz, indiscriminada y ritualizada lo inunda todo.

---

<sup>408</sup> White, Leslie. O. C. Pág. 366-367.



Es en este momento en el que entra en juego Willard, el que ha realizado este viaje iniciático a través de la historia humana y que se ha dado cuenta que el final del camino es al mismo tiempo una vuelta a empezar. Gracias a Kurtz y sus enseñanzas ha comprendido cuál es el irremediable fin humano y que solamente el mundo saldrá adelante si se empieza de cero. Una vez muerto Kurtz, Willard iluminado interiormente parece regresar como ese esclavo platónico, de nuevo, a la oscuridad cavernosa (a la realidad) en forma de selva, habiendo aprendido una lección muy valiosa, aun a sabiendas de que no podrá ser compartida por ese *mundo infantil de la ignorancia* en el que vive. No le quedará más remedio al ser humano que aprender de la experiencia una vez que lo inevitable haya acaecido.

“También la cultura puede aprovechar la experiencia. Pero quizás la cultura no se destruya o se haga daño con sus nuevos poderes. La destrucción no es más inevitable que la salvación. Por muy grande que pueda ser la devastación (y lo será) en la próxima prueba de fuerza en el terreno internacional, los poderes creativos de la nueva tecnología pueden ser lo suficientemente grandes para levantarse de las ruinas y unir todo el mundo bajo un solo abrazo político. Sólo entonces se cancelará el curso de la guerra y se abrirá el camino para una vida más rica y plena.”<sup>409</sup>

---

<sup>409</sup> White, Leslie. O. C.

Esta es la idea, en definitiva, que, como explicaremos en el capítulo de dedicado al *Apocalipsis*, pretendía dar a entender Coppola con el final de la película. Con Willard tirando el machete con el que había asesinado a Willard ante sus nuevos súbditos representa la esperanza de la venida de una nueva era sin guerras, en contraste con el tiempo presente erosionado por los conflictos que representaba Kurtz.

### 7.3. Un recorrido a través de la historia de las religiones.

Siguiendo desde una perspectiva evolucionista el análisis de *Apocalypse Now*, vamos a detenernos en una cuestión que no fue ajena a las teorías antropológicas desde las que estamos dilucidando el entramado simbólico-temporal de la película, y que iconográficamente está presente durante el transcurso de la trama: la evolución de las ideas religiosas. La estructura sociocultural de cualquier periodo de la historia de la humanidad no podrá nunca entenderse si no atendemos al sistema que en cada caso constituyen las diferentes creencias religiosas a las que un determinado pueblo se apega. Dichas creencias constituyen un elemento esencial para poder entender en la mayoría de los casos el nivel de desarrollo de determinadas culturas o etapas históricas. Como tal, ya desde el comienzo de la antropología social y cultural como disciplina, empezaron a aparecer esquemas evolutivos sobre el hecho religioso que, en última instancia, intentaban ajustarse a los estadios evolutivos generales que estableciesen con tanto éxito estudiosos como Morgan. Marvin Harris destaca al respecto los estudios llevados a cabo por John Lubbock (*The origin of civilization*, 1870) y Tylor (*Primitive Culture*, 1871) que destacó sobremanera en el análisis del animismo.

A pesar de que los autores antes nombrados ofrecen una división en etapas mucho más desarrolladas del hecho religioso, vamos a utilizar, en cambio, una mucho más simple que engloba de manera muy general la evolución de las creencias religiosas en tres grandes etapas. Como comprobaremos ésta se ajusta a la perfección a nuestras pretensiones en el análisis del filme. Para ello nos serviremos (más como inspiración que como fuente) de la subdivisión que realiza Auguste Comte de las etapas teológicas dentro de la más global y exitosa teoría de los tres estadios que desarrolló en su *Discurso sobre el espíritu positivo* (1842). Para el padre de la sociología, la humanidad en su totalidad, desde una perspectiva teleológica, está determinada a ir superando

diferentes estadios sociales marcados por distintos grados de desarrollo intelectual: el estadio teológico o ficticio, el estadio metafísico o abstracto y el estadio científico o positivo. El paso de un estadio a otro constituye una ley del progreso social necesario y universal en el momento de que emana de la naturaleza propia del espíritu humano. Cada uno de estos estadios conforman una determinada cosmovisión de la realidad, ya que en cada cual se explica el mundo recurriendo a diferentes medios: fuerzas sobrenaturales y dioses, conceptos abstractos o leyes empíricas. Dentro del primero (que Comte considera debería estar ya superado al igual que el metafísico, al menos en el mundo occidental), que es el que nos interesa en estos momentos, establece una subdivisión de las creencias religiosas en tres modelos que esquematiza la evolución que a través del tiempo la humanidad ha ido superando en la representación de la realidad dentro del estadio teológico de la humanidad: fetichismo, politeísmo y monoteísmo. Los tres coinciden en intentar explicar las causas últimas de la naturaleza recurriendo a elementos sobrenaturales, elementos que cambiarán dependiendo del grado de desarrollo que haya alcanzado determinada cultura.

Las religiones más primitivas se denominan fetichistas y en ellas podemos incluir el animismo y el totemismo (este último pieza clave para comprender el final de la película), se caracterizan por una forma de creencia religiosa que parten de la consideración de que diferentes objetos presentes en la naturaleza poseen poderes mágicos o sobrenaturales que actúan como protector de los hombres, de algún modo, apegados a él.

En un nivel intermedio encontramos las religiones politeístas, aquellas que creen en la existencia de múltiples dioses que normalmente aparecen organizados jerárquicamente. Es común que cada uno de estos dioses sea adorado individualmente según el atributo que lo caracterice. En esta categoría se incluyen las antiguas religiones egipcia, griega, romana, celta o nórdica, todas extintas, o la hinduista que cuenta aún con millones de seguidores, sobre todo en el sudeste asiático y que será clave también para la interpretación de *Apocalypse Now*.

En el nivel más alto de desarrollo de la mentalidad religiosa nos encontramos con las religiones monoteístas (cristiana, islámica y judía) que son las más extendidas en la actualidad y que representan el mayor grado de abstracción que ha alcanzado la mentalidad humana en esta materia según Auguste Comte

Cada uno de estos niveles de creencia religiosa, forzosamente, puede relacionarse con cada una de los periodos étnicos señalados en el punto anterior:

Periodo de primitivismo	Religión fetichista
Periodo de barbarie	Religión politeísta
Periodo de civilización	Religión monoteísta

Al igual que como vimos en el punto anterior, en el que a través de la película pasábamos de un modo de vida plenamente civilizado (con sus características más esenciales) a otro del más absoluto primitivismo, el fenómeno religioso aparece también perfectamente reflejado de un modo involutivo en *Apocalypse Now*. Vamos a introducirnos brevemente en este viaje en retroceso desde la forma de religiosidad más desarrollada según Comte (el cristianismo) hasta una de las versiones fetichistas de la religión (el totemismo) pasando, a medio camino, por unas de las concepciones politeístas aún vigente en la actualidad (el hinduismo).

**a) Monoteísmo (Cristianismo).**

Si hay una religión que pueda asociarse plenamente con el periodo de civilización occidental, ésta es, sin duda, la cristiana. Aunque es verdad que no es la única (ya que en ella se encuentran la griega, romana y judía) es la que ha marcado plenamente el ideario ético y cultural de los últimos veinte siglos de la historia, siempre teniendo en cuenta sus diferentes versiones. Su dogma esencial (creencia en Dios Padre y Jesucristo como hijo y divinidad encarnada) y uno de sus ritos principales (la eucaristía) aparecen reflejado en la película de un modo casi grotesco. Tiene lugar en los primeros compases del filme, concretamente en la secuencia donde Willard y sus hombres toman contacto por primera vez con la caballería aérea de Kilgore. Justo en el instante en que Kilgore tiene noticias de que el conocido surfista Lance viene con Willard, inmediatamente va a saludarlo de un modo reverencial debido a su pasión por el surf. Ante la perplejidad de Willard por la euforia con la que Kilgore recibe a Lance, observa como el grupo de soldados amantes del deporte de la tabla se alejan hablando animadamente. Como fondo de la absurda conversación en plena batalla aparece una

iglesia cristiana derruida, apuntalada con andamios, de la que parece sólo quedar en pie la fachada y una de las torres que la coronan. Para dar más patetismo a la imagen, al mismo tiempo que Kilgore y sus hombres se alejan en el plano, un helicóptero comienza a ascender a un búfalo de agua por los cielos. Cuando el helicóptero coge altura el plano cambia y aparecen unos soldados de espaldas escuchando misa justo en el momento en que el sacerdote va a consagrar la sangre y el cuerpo de Cristo y se dispone a rezar el *Padre nuestro*. En un plano subjetivo de algunos de los soldados que lo escuchan, observamos, como si de un retablo con motivos del juicio final se tratase, a las espaldas del sacerdote, como un tanque aniquila con su lanzallamas todo lo que encuentra a su paso. El *Padre nuestro* comienza a ser recitado mientras que, a través de un plano picado, vemos al búfalo volando por los aires (una imagen que como comprobaremos más adelante no es gratuita).



Esta secuencia que hemos descrito tiene mucha fuerza simbólica. La iglesia derruida aparece aquí como la viva imagen de la decadencia de los valores cristianos, tal como ya supo intuir Nietzsche un siglo antes. La religión cristiana es asociada en la película con el ejército estadounidense, una suerte de entramado ideológico con normas de honor tan férreas como las exigidas por la fe en Cristo. El problema es que los valores que representan ambos se están desmoronando. El afán civilizador



estadounidense se transforma en una matanza desproporcionada de seres humanos mientras que se rezan plegarias para salvar el alma. Con esta imagen se atestigua cómo los valores cristianos se hacen cómplices de toda una masacre humana, regida por un odio por el prójimo desmedido. De esto es consciente perfectamente Kurtz que con su discurso crítico nos desvela como se han perdido todos los valores sagrados en un mundo sumido en el absurdo. Entre esos valores en descomposición se encuentran los del ejército estadounidense que, como le sucede al cristianismo, naufraga en un turbulento mar sin rumbo.

Ramón Moreno lo resume perfectamente:

“El absurdo nace de la inversión de valores: la iglesia simboliza conceptos inmutables que son insultados porque aquí las vacas vuelan, desarrollando un orden trastocado como en un cuadro de El Bosco. Los dogmatismos religiosos y militares, tan unidos para justificar históricamente el belicismo, quedan reducidos a polvo en el encuadre que cierra la secuencia: de nuevo la vaca remontada, ahora sola, mugiendo entre el atardecer y el humo, consolidando el binomio cromático de la destrucción, naranja-negro. Los animales vuelan, los curas se desgañitan, las máquinas escupen fuego, las casas arden, los soldados quieren hacer surf y los inocentes son expulsados.”<sup>410</sup>



#### **b) Politeísmo (Hinduismo).**

Aunque a lo largo del estudio que estamos llevando a cabo sobre *Apocalypse Now* ya han ido apareciendo multitud de referencias simbólicas extraídas de las religiones mitológicas más importantes que se han desarrollado en la historia de Occidente, no debemos perder de vista que la trama se desarrolla muy lejos en el espacio y en el tiempo de dichas creencias. Nos encontramos en Oriente, en terreno fronterizo entre Vietnam y Camboya. En pleno sudeste asiático, tradicionalmente, las

<sup>410</sup> Moreno, Ramón. O. C. Pág. 54.

religiones más desarrolladas históricamente han sido el hinduismo y el budismo. Hecho que se tubo muy en cuenta en la película. Para ello debemos fijarnos en el templo-guardada de Kurtz. En plena selva camboyana, territorio donde se desarrolló uno de los imperios más florecientes de la historia de Indochina, el Imperio Jemer (Khmer) que floreció entre los siglos IX y XIII en la actual Camboya, Kurtz parece haber usurpado uno de tantos templos perdidos en medio de la maleza y que siglos atrás eran el reflejo de la expansión Jemer en dicho territorio. El corazón de este inmenso imperio fue Angkor, región que se extiende sobre un área de casi cien kilómetros al noroeste de Camboya con un total de mil templos repartidos por la selva. Vestigios de la grandeza de un imperio que comenzaron a recuperarse durante el siglo XX ya que, en la mayoría de los casos, se encontraban devorados por la selva después de siglos de abandono. Hay uno en particular, Angkor Wat, que es el corazón y el alma de Camboya, además de ser uno de los edificios religiosos más grandes del mundo y que aparece en la bandera nacional. Lo mandó construir el rey Suryavarman II durante el siglo XII para que fuera su templo y su capital. Dedicado al dios hindú Visnú, el templo está adornado con estatuas, esculturas y bajorrelieves que representan escenas de la mitología hindú. Los diseñadores de producción de la película, tal como lo relata Eleanor Coppola en su diario de rodaje, tomaron Angkor Wat como fuente principal de inspiración para construir el reducto de Kurtz. Una construcción que no fue fácil y que conllevó mucho esfuerzo económico y humano.



“11 de marzo de 1976, Manila. Fuera había un estudio muy grande, con un escultor y cinco o seis ayudantes que tallaban una enorme cabeza y moldeaban las decoraciones de un templo con barro, que luego se utilizaría en el templo del decorado principal, llamado «el reducto de Kurtz». Trabajaban sobre los dibujos de Dean y fotos de Angkor Wat. La modelo de la cabeza grande era una bella asistente filipina de una pensión cercana”.<sup>411</sup>

“24 de agosto de 1976, Pagsanján. Hoy he rodado un poco de metraje de la construcción del set principal, el reducto de Kurtz. Se supone que es un decadente templo camboyano junto al río. El departamento de Dean está construyendo un enorme templo y una serie de edificaciones alrededor hechas de ladrillos de adobe (...) Me ha sorprendido lo primitivos que eran los métodos de trabajo. John LaSandra me dijo que aquí la fuerza humana cuesta menos que las máquinas, y es más sencillo explicarles lo que se quiere hacer y dejarles que lo hagan a su manera. En total hay cerca de setecientos trabajadores, contando los que tallan la madera, los que hacen los moldes, los carpinteros, etc.”<sup>412</sup>



El esplendor del Imperio Jemer acabó sobre el siglo XIII. A partir de entonces los numerosos templos del territorio de Angkor fueron abandonándose y se quedaron en manos de la selva que los fue absorbiendo y deteriorando (salvo Angkor Wat que se reutilizó como templo budista). Éste es el estado en que se encuentra el templo que ahora ocupa Kurtz, rehabilitado como capital de su peculiar imperio. A pesar de todo, muchas son las estatuas y relieves que asoman a la luz entre el verde de la espesa arboleda que todo lo rodea. Todas ellas remiten indudablemente a la mitología hindú, fuente iconográfica clave en la construcción de los templos de Angkor. Todo estos templos que se construyeron bajo el Imperio Jemer, denominados *prasat*, comparten similar estructura, que claramente podemos verla a su vez representada en el que construyeron exclusivamente para la película. La mayoría son grandiosos templos piramidales que vienen a representar simbólicamente el Monte Meru, mítica montaña cósmica, morada de los dioses y centro del universo para la mitología hindú.

<sup>411</sup> Coppola, Eleanor. O.C. Pág. 21.

<sup>412</sup> Coppola, Eleanor. O.C. Pág. 113.

Atendiendo a las palabras de Marilia Albanese en *Los tesoros de Angkor*, donde se acentúa su carácter simbólico, el *prasat* debe entenderse “como símbolo axial, la montaña une el cielo, la tierra y, en sentido invertido, el inframundo, a modo de embudo bajo la montaña. En sus picos (uno, tres o cinco, según las diversas versiones míticas) moran los dioses, uno de los cuales se asocia en especial con las montañas: el dios Siva. (...) El exterior del prasat consta de niveles o alturas superpuestas, progresivamente menguantes. La parte superior del templo tiene un motivo circular en forma de jarrón o de brote de loto. El prasat nunca toca el suelo, sino que se alza sobre una plataforma de laterita o arenisca con una o cuatro escaleras de acceso.”<sup>413</sup> Todas estas escaleras de acceso a cualquiera de los niveles del edificio y las puertas de acceso a cualquiera de las naves se encuentran custodiados por guardianes de piedra que suelen estar representados por leones, nagas (seres míticos con forma de serpiente compuestos de 3, 5 o 7 cabezas) o el mismo dios mono hindú Hánuman.



Otras de las características esenciales de la mayoría de estos templos es que cada uno de ellos (característica que se ajusta a la perfección al de Kurtz) se situaba en torno a un estanque en el cual se reflejaba y que con un fin práctico servía como embalse. Como función simbólica dicho estanque representaba el océano primordial para la mitología hindú. Si tomamos la descripción de las características generales de los *prasat* que acabamos de realizar, no cabe duda de que Willard y sus hombres al llegar al reducto de Kurtz están entrando en uno de ellos. Una vez que cruza entre las canoas de la tribu primitiva que le da la bienvenida, vemos como la embarcación se acerca a una de las escalinatas que dan acceso al recinto. Repleto por una multitud de hombres de Kurtz que los esperan expectantes con las armas en la mano, podemos observar como dichas escaleras (que tienen como finalidad descender al estanque que vendría a simbolizar, como acabamos de decir, el océano primordial) aparecen

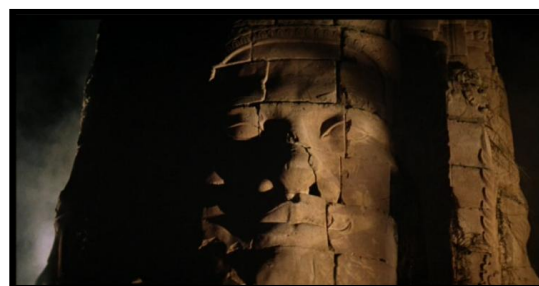
---

<sup>413</sup> Albanese, Marilia. *Los tesoros de Angkor*. Libsa. Madrid, 2006. Pág. 42-43.

efectivamente custodiadas por leones y nagas de cinco cabezas, ejemplos claro de la imaginería angkorniana de referencia hinduista.



Aunque debemos apuntar, antes de seguir describiendo cuáles son esos elementos, que el templo cinematográfico es de claro carácter sincrético, ya que en él, junto con los iconos hindúes ya comentados aparecen otros budistas que quizás sean igual de prevalentes e importantes.



En este sentido, el templo de Kurtz, si nos ceñimos a su estructura, no tan piramidal y si más extensa horizontalmente, podríamos encuadrarlo claramente dentro del estilo Bayon (1181-1220) que introdujo Jayavarman VII, emperador que convirtió al budismo en religión del Estado y, de este modo, la estructura e iconografía de los templos camboyanos bajo el Imperio Jemer<sup>414</sup>. De todos ellos el elemento iconográfico más destacable de templos como Ankor Thom o Bayon, impulsados por Jayavarman VII, son los enormes rostros que miran en las cuatro direcciones y que representan al

---

<sup>414</sup> Con respecto al sincretismo característico de la arquitectura camboyanos de esta época K. M. Sen en su obra *Hinduismo* nos advierte que ésta era una práctica muy común y generalizada. “No ha habido conflicto alguno entre el budismo y el hinduismo y hay bastantes templos que tienen imágenes de Buda junto con imágenes de la mitología hindú. En esta época el budismo y el hinduismo existieron simultáneamente, incluso en la India, sin ninguna cruzada violenta y un proceso similar de compromiso y asimilación se puede ver también en el sudeste asiático.” (Sem, K. M. *Hinduismo*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1976. Pág. 91.)

rey de un modo divinizado. Cabezas divinizadas que son el fiel reflejo de Kurtz como rey-dios, omnipresente por encima de la maleza, observando desde los cuatro puntos cardinales todo lo que sucede en su reino.<sup>415</sup>



El contexto en el que se desarrolla la parte final de la película concuerda perfectamente con el simbolismo que Joseph Campbell asocia con lo que él denomina como “el ombligo del mundo”. Dicho lugar, manifiesto en gran parte de los relatos mitológicos, representa el centro del universo, aquel sitio desde el cual el mundo se crea y destruye cíclicamente, allí donde los rituales primigenios tuvieron lugar por primera vez y al que el héroe debe volver para concluir su viaje, su misión.

“El torrente surge de una fuente invisible y su punto de entrada es el centro del círculo simbólico del universo, el Punto Inmóvil de la leyenda del Buddha, alrededor del cual puede decirse que el mundo gira. (...) El árbol de la vida, por ejemplo, el universo mismo, crece en este punto. (...) la figura puede ser también la de una montaña cósmica, con la ciudad de los dioses, como un loto de luz, sobre su cumbre. (...) De este modo el ombligo del mundo es el símbolo de la creación continua; el misterio del mantenimiento del mundo por medio del continuo milagro de la vivificación que corre dentro de todas las cosas”.<sup>416</sup>

“Para las culturas que todavía se nutren en la mitología, el paisaje, como cada una de las fases de la existencia humana, toma vida por medio de las sugerencias simbólicas. Las colinas y los bosques tienen protectores sobrenaturales y están asociados con episodios populares bien conocidos en la historia local de la creación del mundo. En diversos lugares constituyen

---

<sup>415</sup> “Angkor Thom fue creación del «rey-dios» jemer Jayavarman VII (1181-1219), que se convirtió al mahayana tras la destrucción de Angkor por parte de los cham (vietnamitas) durante el reinado de su padre. El budismo de Jayavarman parece haber sido una versión revisada de la religión brahmánica que los anteriores reyes jemer habían explotado para deificarse a sí mismos. La principal deidad de la religión de Jayavarman era Lokeshvara, «Señor de los Mundos», y al reconstruir Angkor Thom a una escala grandiosa, el rey creó una ciudad «budista» como monumento a Lokeshvara, que era un aspecto del ser divino de Jayavarman. La convergencia de rey y deidad es aún visible en las máscaras –retrato talladas en las cuatro caras de las torres del templo de Bayon en Angkor Thom (...) El retrato del rey-dios mirando hacia sus dominios hechos pedazos añade un patetismo siniestro.” Lowenstein, Tom. *El despertar de Buda*. Evergreen. 2006. Pág. 164.

<sup>416</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 44-45.

santuarios. (...) Ese tipo de templo se construye, por lo general, simulando las cuatro direcciones del horizonte del mundo y el santuario o altar en el centro es el símbolo del Punto Inagotable. Aquel que entra al conjunto del templo y se acerca al santuario, está imitando la proeza del héroe original. Su finalidad es reproducir el modelo universal para evocar dentro de sí mismo el recuerdo de la forma que es el centro y la renovación de la vida. (...)

El Ombligo del Mundo es ubicuo. Y como es la fuente de toda la existencia, produce la plenitud mundial del bien y del mal. La fealdad y la belleza, el pecado y la virtud, el placer y el dolor, son igualmente producidos por él. De aquí que las figuras a que se rinde culto en los templos del mundo no sean de ninguna manera siempre bellas, siempre benignas o ni siquiera necesariamente virtuosas.<sup>417</sup>

La descripción que da Joseph Campbell del ombligo del mundo cobra especial significado si se analiza el reducto en el que ejerce su poder Kurtz. En este caso, su guarida representa, como hemos señalado más arriba, la montaña mágica (el Monte Meru para el hinduismo), un santuario (“Punto inagotable”) en el cual se alza como figura divinizada el rostro de rey-buda, Kurtz, que representa “las cuatro direcciones del horizonte del mundo”. En él volverá a repetirse “la proeza del héroe originario” representado por Willard que consistirá en dar muerte al Padre primordial, aquel al que se le rinde culto y veneración pero que es fuente del pecado y el dolor cósmico. El héroe tendrá como misión divina devolver el torrente vital del universo que ha quedado marchitado por el tiránico monarca que ocupa su centro.

### **c) Religión fetichista (totemismo).**

Paradójicamente los monumentos ankorgianos que acabamos describir ya no representan la forma de religiosidad vigente en el reino de Kurtz. Los templos Jemer han sido profanados por rituales mucho más primitivos y ancestrales que tienen su origen en el nacimiento de la religiosidad humana, marcado por ritos desesperados y sangrientos. En el final de la película asistimos, como veremos a continuación desde una perspectiva psicoanalítica, a una vuelta a la forma más primigenia de la creencia en divinidades asociadas a los elementos naturales que les envuelven. Además, el rito con el que concluye la película puede representar el sacrificio con el que a la postre nacerán todas y cada una de las distintas formas de religiosidad humanas.

---

<sup>417</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 46-47.

#### 7.4. Una interpretación psicoanalítica de la muerte de Kurtz.

En línea con el análisis evolucionista de la religión que acabamos de explicar, vamos a recuperar el pensamiento de Sigmund Freud para reinterpretar desde otro punto de vista la secuencia final de *Apocalypse Now* en la que el coronel Kurtz es asesinado por Willard. Mucho se ha comentado ya al respecto a lo largo de este estudio pero la complejidad de su significado nos lleva a acercarnos a ella desde otra interesante perspectiva no alejada de los planteamientos de la antropología evolucionista antes expuestos y de los que la película tan claramente está apegada.

Se tiene constancia a través de sus obras que el creador del psicoanálisis, ya en su madurez intelectual, tuvo una preocupación especial por el hecho religioso. Sea cual sea la forma como se manifieste, la religión la entiende como una suerte de “delirio colectivo”, una ilusión necesaria a la que el hombre se apegaba para hacer soportable el sufrimiento de la vida y la incertidumbre de la muerte. Tres son los escritos de Freud que en esencia tratan decididamente el asunto religioso: *Tótem y tabú* (1913), *El porvenir de una ilusión* (1927) y *El malestar en la cultura* (1930). Las dos últimas tienen como finalidad hacer una crítica mordaz a la cultura occidental vista bajo el prisma de la religión cristiana, entendida como la cima más alta que la creencia en la divinidad del ser humano ha alcanzado. Freud asume al respecto y sin reservas teorías sobre el desarrollo de la mentalidad religiosa del siglo XIX como las de Tylor o Comte, al mismo tiempo que abraza como irrefutables los argumentos ateos de filósofos como Feuerbach o Nietzsche. En *El porvenir de una ilusión*, con apreciaciones un tanto racistas al estilo de Spencer o Morgan, lo expresa claramente: “Las ideas religiosas sintéticamente enunciadas en lo que precede han pasado, claro está, por una larga evolución y han sido reunidas por diversas civilizaciones en distintas fases. En el presente ensayo hemos aislado una sola de estas fases evolutivas: la de la cristalización definitiva en nuestra actual civilización blanca, cristiana.”<sup>418</sup> Teniendo en cuenta esta idea inicial de la asunción radical de Freud a las teorías evolucionistas decimonónicas, vamos a detenernos exclusivamente en la primera de las tres obras antes citadas ya que su análisis nos ayudará a desentrañar un poco más el significado de las secuencias

---

<sup>418</sup> Freud, S. *El porvenir de una ilusión* en Obras Completas Vol. VIII. Biblioteca Nueva. Madrid, 2001. Pág. 2970.



finales de la *Apocalypse Now* y que tantos problemas le supuso a Coppola como director y guionista.

Si, como hemos señalado, en *El porvenir de una ilusión* y *El malestar en la cultura* Freud exprime al máximo su crítica a cristianismo como principal culpable de la represión instintiva y sexual que se vive en la civilización occidental de su tiempo, en *Tótem y tabú* realiza un estudio exhaustivo del origen histórico de la religión. Dando muestras de una gran erudición, lleva a cabo su peculiar estudio del inicio de las ideas religiosas desde el prisma psicoanalítico, haciendo suyas muchas de las teorías de los antropólogos expuestas anteriormente<sup>419</sup>. Para ello, retrotrayéndose en el tiempo y sirviéndose de recientes estudios de su época sobre tribus australianas, rastrea en los sistemas animistas y totémicos la explicación psicológica de la creencia y supeditación de la humanidad a la divinidad. Lo interesante para nuestro propósito es que la hipótesis a la que Freud llega al final de su ensayo es perfectamente compatible con la extraña religiosidad totémica que practican los súbditos de Kurtz en la parte final de la película.

Como se apuntó en el epígrafe anterior, el sistema religioso totémico consiste en la división de las tribus primitivas que las practican en grupos más pequeños denominados clanes. Cada uno de estos clanes está vinculado de un modo sagrado a un tótem y como tal lleva su nombre. Este tótem suele hacer referencia en la mayoría de las ocasiones a animales tanto doméstico como salvaje y más rara vez a plantas o fuerzas naturales como la lluvia o el fuego. Según Freud, “el tótem, es en primer lugar, el antepasado del clan, y en segundo, su espíritu protector y su bienhechor, que envía oráculos a sus hijos y les conoce y protege aun en aquellos casos en los que resulta peligroso. Los individuos que poseen el mismo tótem se hallan, por lo tanto, sometidos a la sagrada obligación, cuya violación trae consigo un castigo automático, de respetar su vida y abstenerse de comer su carne o aprovecharse de él en cualquier otra forma (...) De tiempo en tiempo, se celebran fiestas, en las cuales los asociados del grupo totémico reproducen o imitan, por medio de danzas ceremoniales, los movimientos y familiaridades de su tótem”<sup>420</sup>. Teniendo en cuenta estas consideraciones, el clan totémico se concibe como una macrofamilia que desciende toda ella, a través de las

---

<sup>419</sup> El material bibliográfico que Freud maneja en *Tótem y tabú* es ingente, pero los autores y sus respectivas obras a los que más hace referencia son en su mayoría antropólogos que ya han sido citados con anterioridad en este estudio: J. G. Frazer (*Totemism and exogamy* y *The golden bough*); W. Wundt (*Voelkerpsychologie*); E. B. Tylor (*Primitive culture*) y Robertson Smith (*Religion of the semites*).

<sup>420</sup> Freud, S. *Tótem y tabú*. Alianza. Madrid, 1975. Pág. 9.

generaciones, del mismo “Padre supremo”, en este caso asociado a un animal, una planta o fuerza natural.

En *Apocalypse Now* los seguidores de Kurtz parecen abrazar por completo la forma de religiosidad totémica. Como un enorme y heterogéneo clan en el que el orden y la armonía social brillan por su ausencia, todos participan del culto al tótem común, en este caso, el búfalo de agua o carabao (*Bubalus bubalis*), especie bovina muy común en el sudeste asiático que se puede encontrar domesticado o en estado salvaje. Junto a las esculturas hinduistas y budistas que sobreviven después de siglos de abandono y que todavía no han sido devoradas del todo por la maleza, en el territorio regido por Kurtz encontramos multitud de símbolos totémicos y altares dedicados a este particular tótem. Llegados a este punto podría plantearse un problema. Si la cruel horda seguidora de Kurtz ha tomado a éste como dios y soberano absoluto, ser sobrenatural al que se le venera y se le teme al mismo tiempo, qué tipo de relación guarda esta divinidad encarnada con el tótem al que tan claramente están apegados. La respuesta es sencilla: Kurtz y el tótem son uno y el mismo. Esta asociación es fácil de argumentar y lo haremos sirviéndonos de tres caracteres básicos de toda creencia totémica: el tótem como padre común, los símbolos totémicos y el tabú.

#### a) El tótem como padre primordial.

Anteriormente dijimos que el tótem (en este caso el carabao) se entiende como el “Padre supremo”, el antepasado común del que desciende todo el clan y gracias al cual se establece la alianza de sangre entre ellos. Ésta es justo la concepción que en *Apocalypse Now* tienen los súbditos de Kurtz sobre él y así se lo hace saber el reportero gráfico a Willard nada más poner un pie en su territorio de terror: “Todos ellos [señalando a los aborígenes] son sus hijos. Todos los que ves. [ante la perplejidad de Willard] ¡Sí hombre, sí! Todos son hijos suyos.”



**b) Los símbolos totémicos.**

En las sociedades primitivas todo clan tiene perfectamente delimitado su territorio. Cada territorio está consagrado de un modo sagrado a un tótem. Para hacer constar la pertenencia a dicho animal sagrado es normal que aparezca demarcado con determinados símbolos totémicos que representan iconográficamente al animal en cuestión. Para ello suelen utilizarse las partes más características de su cuerpo (según la especie de que se trate) como las plumas, la piel o el pico, que aparecen fijadas en piedras, estacas o pilares de madera labradas. En el caso del carabao, tótem sagrado en la película, lo más característico y utilizado para elaborar los símbolos totémicos omnipresentes en el territorio Kurtz son los cuernos aplanados y curvados hacia atrás con las puntas muy separadas. Desde el ataque con flechas, en donde Jefe muere atravesado por una lanza, dichos símbolos son visibles en ambas orillas del río junto a los cadáveres amontonados. Antes del inminente ataque, al son de palmas y tambores invisibles, Willard como narrador omnisciente no tarda en asociarlos, como un mal presagios, al oficial que tiene que encontrar y dar muerte. “Él estaba cerca, estaba muy cerca. No le veía pero podía sentirlo. Como si el barco fuera absorbido y el río fluyera hacía la selva.” Sabe que ha entrado en territorio prohibido, en el país impenetrable de divinidades terroríficas. Coppola en un intencionado guiño nos advierte que los protagonistas han cruzado dicho umbral y que ya están dentro de la zona reservada al dios Kurtz. De un modo subliminal, justo cuando comienzan a lanzarse las primeras flechas, surge un primer plano del asiento vacío de la ametralladora en el que aparece, antes de ser tapado por la figura de Lance alzándose desde las entrañas de la lancha, la siguiente inscripción con pintura blanca: “Gods Country”. Otra prueba por la cual se haga inevitable la asociación tótem-Kurtz.





### c) El tabú.

Nunca podremos comprender la esencia de los sistemas religiosos totémicos si no tenemos en cuenta un elemento consustancial al mismo: el tabú. Dicha palabra de origen polinesio hace referencia, simplificando mucho, a una serie de prohibiciones y restricciones sagradas que todo miembro perteneciente a un clan concreto debe respetar, bajo amenaza de castigo inminente si son desatendidas. Freud que considera el tabú como el germen de lo que más adelante serán los mandatos morales y religiosos, afirma que tales restricciones “no emanan de ningún mandamiento divino, sino que extraen de sí mismas su autoridad. (...) Las prohibiciones tabúes carecen de todo fundamento. Su origen es desconocido. Incomprensibles para nosotros, parecen naturales a aquellos que viven bajo su imperio. Wundt dice que el tabú es el más antiguo de los códigos no escritos de la humanidad, y la opinión general lo juzga anterior a los dioses y a toda la religión.”<sup>421</sup> Toda sociedad totémica se organiza en torno a innumerables tabúes que hacen referencia tanto a animales (sobre todo referidas al tótem), hombres (mujeres embarazadas, niños recién nacidos, soberanos) y objetos inanimados. Sin duda, las dos prohibiciones tabúes más importantes que debe regir en todo clan totémico son la de no dañar ni comer la carne del animal tabú y el incesto. Inmediatamente volveremos sobre el primero de ellos. Antes vamos a aludir brevemente a otro de los tabúes esenciales del totemismo, el que denomina Freud como “el tabú de los soberanos”. Éste deriva del respeto y temor que los pueblos primitivos sienten sobre sus jefes, soberanos y sacerdotes. Los súbditos conciben a sus señores como poseedores de fuerzas mágicas y peligrosas que ponen en peligro la vida de quien se acerque a ellos. De ahí que se haga necesaria la figura del intermediario, único con la potestad de hablar con él. El resto evita sobremanera todo contacto directo con dicha instancia superior. De ahí que, como afirma Freud, “nada tiene, pues, de extraño, que se haya hecho sentir la necesidad de

---

<sup>421</sup> Freud, S. O. C. Pág. 30.

aislar a personas tan peligrosas como los jefes y los sacerdotes y rodearlas de murallas que les hace inaccesibles a los demás”<sup>422</sup>. Esta separación tajante entre soberano y súbdito es la que se observa justamente en la película. Kurtz como rey-divinidad se encuentra siempre recluido en su palacio-templo, en el que nadie osa penetrar en sus aposentos, salvo sus sirvientes de mayor confianza que se dirigen a él con el máximo respeto y prudencia. La figura del intermediario aparece claramente representada en el personaje del reportero gráfico, punto de unión entre Kurtz y sus súbditos. En torno al soberano Kurtz debe existir innumerables tabúes y todos los cadáveres que pueblan el territorio colindante a su templo atestiguan lo que les sucede a quien comete el más mínimo desliz en torno a estas máximas. Cuando Willard y sus hombres desembarcan en su territorio son advertidos inmediatamente del respeto que se le debe tener. Al solicitarle al reportero que le lleve inmediatamente a hablar con Kurtz, éste alterado le avisa: “Al coronel no se le habla, sólo se le escucha”. Y para que quede claro que la advertencia es seria, le relata, mientras fotografía a Willard, como intentó en una ocasión matarle por haberse atrevido a hacerle una fotografía sin su permiso.



Salvo cuando él quiere manifestarse (y sólo suele hacerlo para impartir justicia), Kurtz confiere a su persona el don de la trascendencia sobre sus súbditos. La empinada escalera custodiada por nagas y leones guardianes de piedra representa la perfecta metáfora de la separación e inaccesibilidad del soberano, recluido en su peculiar y tétrico olimpo de piedra, para sus seguidores. La reclusión del soberano y los tabúes que existen sobre su figura han sido desarrollados de un modo más profano en algunas de las películas cumbres de la filmografía de Coppola. Recordemos la inaccesibilidad del castillo de Drácula en las montañas transilvanas y, ante todo, las diversas residencias que utilizan Vito y Michael Corleone durante el transcurso de la trilogía de *El Padrino*. Todas ellas aparecen continuamente custodiadas por hombres armados y, curiosamente,

---

<sup>422</sup> Freud, S. O. C. Pág. 61.

también por leones de piedra que simbólicamente guardan las puertas de entradas al recinto. Dichos leones están presentes en la casa de Vito Corleone en Nueva York (*El Padrino*), en la gran mansión del Lago Tahoe en Nevada en la que reside Michael Corleone (*El Padrino II*) y la residencia familiar de los Corleone en Sicilia (*El Padrino III*). Un hecho que acerca a las figuras protagonistas de tales películas a la categoría de dioses a los que se les presta devoción y se les teme. No todo el mundo tiene acceso a ellos, sólo los hombres de más confianza para la familia, con el *consigliere* Tom Hagen como intermediario y guía. Es interesante, al mismo tiempo, el mundo en el que se desenvuelven las historias de *El Padrino*, el de la mafia siciliana, repleto de duras reglas (tabúes), símbolos y rituales de todo tipo. Todo ello supervisado por la omnisciente figura del Don (el calificativo del “Padrino” remite a la figura del “Padre primordial”) cuya finalidad es procurar el bienestar y estatus familiar, al igual que el dios-tótem en las culturas primitivas vela por los fieles a los que representa.<sup>423</sup>

Como hemos visto en este último punto, el respeto que las sociedades estructuradas según creencias totémicas tienen sobre su animal sagrado y su soberano es muy estricto. Ambos comparten la misma esencia sagrada y como tal deben ser respetados y venerados con la misma devoción. Es lo que sucede en la película entre Kurtz y el carabao, de ahí que en definitiva, como en seguida veremos, terminen por fundirse y asociarse.<sup>424</sup>

En estas prácticas tabúes hay límites y excepciones. El respeto y sumisión al tótem o el soberano en ocasiones excepcionales se incumplen, pero, ni mucho menos, por motivos arbitrarios. En torno al soberano, afirma Freud recuperando cierta reflexión de Frazer, “estos pueblos creen necesario vigilar a sus reyes, para que empleen convenientemente sus fuerzas, pues no están nada seguros de sus buenas intenciones ni de su lealtad. (...) Adorado hoy como un dios, puede ser muerto mañana como un criminal. Si su rey es su dios, piensan debe mostrarse también su protector, y desde el momento en que no quiere protegerles, debe ceder su puesto a otro más inclinado a

---

<sup>423</sup> En el apartado titulado “El rito como recurso narrativo” nos dedicaremos a desentrañar la relación existente entre las películas icónicas de la filmografía de Coppola y las teorías psicoanalíticas y antropológicas aquí expuestas.

<sup>424</sup> La asimilación entre la divinidad y el búfalo de agua también la encontramos en uno de los dioses más reconocibles del panteón hinduista: Iama. Es el dios de la muerte y guardián del infierno y siempre aparece representado a lomos de un búfalo de agua, su animal sagrado. Una visión que encaja perfectamente con la figura de Kurtz, al que en más de una ocasión hemos asimilado con el máximo señor del inframundo, más si tenemos en cuenta que la última parte de la película se desarrolla en un antiguo templo hinduista. Un lugar donde dicha relación adquiere todavía más sentido.

hacerlo; pero mientras responde a lo que de él esperan, los cuidados que se le dedican son ilimitados”.<sup>425</sup> Llegados al momento, veremos que no es fácil llevarlo a cabo. Y es que el soberano, igual que el animal totémico, comparte la potestad paterna de dicho clan, y en este sentido, el asesinar al soberano por muy injusto que éste puede llegar a ser con su pueblo, al igual que si se da muerte al animal sagrado, supone un cruel acto de parricidio.<sup>426</sup>

La réplica del asesinato y sustitución del soberano en las sociedades totémicas, si nos referimos al animal sagrado, es la que constituye lo que Freud denomina (esta vez basándose en Robertson Smith) como la “comida totémica”. Consistente en el sacrificio ritual y posterior consumición de la carne del animal sagrado del clan, aquel que antes dijimos que era intocable, todo ello en medio de una gran fiesta. Según la argumentación del antropólogo británico en las que se basa Freud, dicha práctica esporádica nace como una gran fiesta en la que participa toda la comunidad con la intención de contribuir a estrechar el lazo de unión entre ésta y su dios.

“En los tiempos más remotos poseía el animal del sacrificio, por sí mismo, un carácter sagrado. Su vida era intangible y no podía ser despojado de ella sino con la participación y bajo la responsabilidad de toda la tribu en presencia del dios, con objeto de conseguir la sustancia sagrada cuya absorción abría de reforzar la identidad material de los miembros de la tribu entre sí y con la divinidad. El sacrificio era un sacramento; la víctima, un miembro del clan, y en realidad, el antiguo animal sagrado, el mismo dios primitivo, cuyo sacrificio y absorción reforzaban la identidad de los miembros de la tribu con la divinidad.”<sup>427</sup>



---

<sup>425</sup> Freud, S. O. C. Pág. 62-63.

<sup>426</sup> Sobre las prácticas de la muerte del dios-soberano dedicaremos un amplio análisis en el capítulo dedicado a la influencia de *La rama dorada* de Frazer en *Apocalypse Now*.

<sup>427</sup> Freud, S. O. C. Pág. 181.

Aceptando como base esta explicación de Robertson Smith, Freud irá más allá, en su obsesión por indagar en lo más oscuro de la mente y las razones del proceder humano, estableciendo una peculiar relación causal entre el asesinato del soberano y el sacrificio del animal totémico. Será dicha relación la que nos servirá de argumento esencial para reinterpretar la secuencia final de la muerte de Kurtz en *Apocalypse Now*, que como veremos parece una recreación en imágenes de la hipótesis que en *Tótem y tabú* establece Freud. Una interpretación que se complementa a la que daremos en el próximo capítulo, en el cual abordaremos la influencia de *La rama dorada* de Frazer en la creación del final del filme. Para ello reproduciremos íntegra la interpretación freudiana del origen del sacrificio totémico para poder aplicarlo seguidamente a la secuencia que ingenió Coppola para cerrar la película.

En el primer capítulo aludimos a ciertos autores, muy influenciados por Frazer y las teorías del inconsciente colectivo de Jung (sobre todo encuadrados en la escuela mitológico-ritual) que establecían como teoría principal la existencia de un monomito esencial y originario como base del desarrollo de la multitud de leyendas y mitos que a lo largo de la historia van apareciendo por todos los rincones del mundo. Esta concepción, que autores como Campbell o Frye aplicaron a la literatura, ya fue promulgada por Freud en torno al estudio psicoanalítico del ser humano. El monomito al que el médico austriaco reduce la mayor parte de las neurosis y patologías psíquicas de las personas es el Complejo de Edipo. Dicho complejo simboliza la relación paterno-filial estándar del ser humano, el cual nace de una serie de deseos infantiles que se dirigen, sexualmente, de los niños a sus progenitores de sexo opuesto acompañado de un odio competitivo hacia los del mismo sexo. Estos deseos quedan reprimidos en la educación pero están dotados de una fuerza singular, de modo que subyace en no pocos trastornos neuróticos. Trasladándolo al ámbito de las creencias religiosas Freud encuentra que en el origen de las mismas puede encontrarse en una peculiar superación del Complejo de Edipo. En una argumentación que nos recuerda a la descripción de estilo narrativo del nacimiento de la sociedad y la consiguiente superación del estado de naturaleza de guerra de todos contra todos por parte de Hobbes en su *Leviatán*, más que en una argumentación antropológica fundamentada, Freud describe, basándose esta vez en las teorías de Darwin sobre la evolución humana, cómo pudo surgir el totemismo y el ritual de la “comida totémica” como primera forma de religiosidad.



“La teoría darwiniana no concede, desde luego, atención alguna a los orígenes del totemismo. Todo lo que supone es la existencia de un padre violento y celoso, que se reserva para sí todas las hembras y expulsa a sus hijos conforme van creciendo. Este estado social primitivo no ha sido observado en ninguna parte. La organización más primitiva que conocemos y que subsiste aún en ciertas tribus, consiste en asociaciones de hombres, que gozan de iguales derechos y se hallan sometidos a las limitaciones del sistema totémico, ajustándose a la herencia por línea materna. ¿Puede esta organización provenir de la postulada por la hipótesis de Darwin? Y en caso afirmativo ¿Qué camino ha seguido tal derivación?

Basándonos en la fiesta de la comida totémica, podemos dar a estas interrogaciones, la respuesta siguiente: Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así un fin a la existencia de la horda paterna. Unidos, emprendieron y llevaron a cabo lo que individualmente le hubiera sido imposible. (...) Tratándose de salvajes caníbales, era natural que devorasen el cadáver. Además, el violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo de la asociación fraternal, y al devorarlo, se identificaban con él y se apropiaban una parte de su fuerza. La comida totémica, quizás la primera fiesta de la humanidad, sería la reproducción conmemorativa de este acto criminal y memorable, que constituyó el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión. (...) La horda fraterna rebelde abrigaba con respecto al padre aquellos mismos sentimientos contradictorios que forman el contenido ambivalente del complejo paterno en nuestros niños y en nuestros enfermos neuróticos. Odiaban al padre que tan violentamente se oponía a su necesidad de poderío y a sus exigencias sexuales, pero al mismo tiempo, le amaban y admiraban.”<sup>428</sup>

Resumiendo, el ritual totémico en el que se sacrifica y devora al animal tabú es reflejo del hecho, según Freud, de que en el origen de la religión se encuentra el asesinato del padre primitivo. Es el asesinato y posterior consumición del mismo el que da lugar a los cultos totémicos y, por evolución de estos, a las consiguientes formas de religiosidad. Un ejemplo paradigmático, al que dedica las últimas páginas del ensayo que nos ocupa, es el ritual cristiano de la comunión donde este proceso se hace explícito, ya que los fieles comparten, ni más ni menos, que el cuerpo y la sangre de Dios encarnado.

Retrotrayendo esta entroncada hipótesis freudiana a la película es fácil a posteriori asociar algunos elementos. Kurtz representa subconscientemente para la disgregada y caótica horda de la que está al frente la auténtica reencarnación del “padre violento y celoso” que más arriba se relataba. Sin duda ha vuelo fortalecido y aún más cruel de lo que fue en el amanecer de los tiempo en donde el ser humano comenzaba a tomar conciencia de sí mismo. Las montañas de cadáveres que riegan su territorio parece ser la venganza más justa por su ancestral asesinato. Los súbdito, mientras tanto,

---

<sup>428</sup> Freud, S. O. C. Pág. 185-186.

asumiendo la venida y resurgir de su dios y su padre, lo veneran, lo respetan y lo temen, sobre todo, lo temen. Sus conciencias están atormentadas ya que en el inconsciente colectivo pesa el sentimiento de culpabilidad por el “magno suceso con el que se inicia la humanidad” y por el que tuvieron que tomar refugio en el tótem para sentirse protegidos ante la ausencia del padre al que dieron cruel muerte. De ahí que ahora, tal como argumentamos más arriba, sientan la obligación de ver al animal (el carabao) y al hombre (Kurtz) como uno y el mismo. Sus más ardientes deseos pasan por una reconciliación con la imagen del padre-Kurtz asesinado, por ello rinden culto al tótem. Aunque en lo más profundo de sus almas quieren que muera de nuevo ya que si no, en su inagotable sed de venganza, acabará con todo su pueblo.

Hay que recordar que la horda de fieles a Kurtz está formada por militares survietnamitas, desertores del Vietcong, renegados norteamericanos y nativos montargard camboyanos. De todos ellos solo el núcleo autóctono de la zona abraza el culto totémico que, curiosamente, se ha constituido en la base de la superestructura del reino de Kurtz. Con su llegada se ha roto la armonía apacible que durante siglos seguramente existiera entre los hombres, la naturaleza y su tótem. Ahora que todo es muerte y desamparo, y aunque nuevamente están oprimidos no se sienten con fuerzas de cometer un nuevo parricidio, y más teniendo en cuenta que Kurtz se cuida de ello rodeándose de fieles sirvientes como el renegado Colby.

Al resultar inviable dicho acto, recurrirán, como es muy común en todas las religiones animistas y totémicas, a la magia. Es en este momento donde debemos retrotraernos de nuevo al sacrificio del carabao que se celebra en la película por parte de los indígenas camboyanos. Éste no es más que un ejemplo excepcionalmente gráfico de la “comida totémica” con la que se conmemora periódicamente, según Freud, la tragedia mítica. “La religión del totemismos no abarca solamente las manifestaciones de arrepentimiento y las tentativas de reconciliación, sino que sirve también para conservar el recuerdo del triunfo conseguido sobre el padre. La satisfacción emanada de este triunfo conduce a la institución de la comida totémica (...) y convierte en un deber la reproducción del parricidio en el sacrificio del animal totémico.”<sup>429</sup> Como explicaremos en el capítulo dedicado al mito del dios que muere y renace de Frazer, el sacrificio del carabao se convierte en una petición desesperada a la muerte de Kurtz. En este sentido, con dicho acto no solo quieren recrear o conmemorar el parricidio primordial (del que

---

<sup>429</sup> Freud, S. O.C. Pág. 189.

están al mismo tiempo orgullosos y arrepentidos) sino que desean con todas sus fuerzas que sirva como ejemplo de lo que en realidad querrían satisfacer sobre su dios y padre. Constituiría un ejemplo ideal de acto de magia imitativa u homeostática, práctica inherente en este tipo de religiosidad primitiva. Así nos lo explica Freud, citando al propio Frazer:

“El factor al que atribuye máxima eficacia en todos estos actos mágicos, es la analogía entre el acto realizado y el fenómeno cuya producción se desea. Por tal razón, denomina Frazer a esta clase de magia, magia imitativa u homeostática.”<sup>430</sup>

“Los motivos que impulsan al ejercicio de la magia, resultan fácilmente reconocibles: no son otra cosa que los deseos humanos. Habremos únicamente, de admitir, que el hombre primitivo tiene una desmesurada confianza en el poder de sus deseos. En el fondo, todo lo que intenta obtener por medios mágicos, no debe suceder sino porque él lo quiere.”<sup>431</sup>

El ritual sobre el carabao que sucede en *Apocalypse Now* contiene los dos elementos descritos anteriormente: es un acto mágico imitativo (realizan sobre el carabao lo que en realidad quieren llevar a cabo sobre Kurtz) que tiene como desesperada finalidad que se cumpla el mayor deseo conjunto de la comunidad (la recreación de la muerte de su dios, soberano y padre primitivo, Kurtz). De esto es perfectamente consciente Coppola al reescribir el guion de Milius. De ahí que, justo antes del comienzo del fatídico sacrificio, introduzca un plano general de la puerta y escalinata que da entrada a la morada de Kurtz. El plano, presidido en el margen izquierdo por el símbolo totémico, está compartido por el coronel y el carabao, imagen premeditada que alude a la identificación total entre ambos.



---

<sup>430</sup> Freud, S. O. C. Pág. 110.

<sup>431</sup> Freud, S. O. C. Pág. 113.

A partir de este instante, una vez que Kurtz se introduce en sus aposentos y el animal baja las escalera (los dos se dirigen al lugar del ritual) en el montaje se van sucediendo, cronológicamente al mismo tiempo, ambos sacrificios y con semejante crueldad (ambos son dados muerte a machetazos): el del carabao por parte de la comunidad en medio de un ambiente festivo y el de Kurtz por parte de Willard dentro de la tétrica morada del primero<sup>432</sup>.



<sup>432</sup> Del siguiente modo relata Eleanor Coppola el rodaje de dicha secuencia, durante la cual su marido toma conciencia, al mismo tiempo, de la clara concomitancia que existe entre la muerte de Kurtz y la del carabao: “Anoche estuve sentada en una plataforma de cámara, a unos cinco metros de altura. Fue como estar en la mejor butaca de primera fila del anfiteatro. Desde allí veía toda la obra de teatro evolucionar a mi alrededor. Era una toma de los guerreros ifugao danzando alrededor del carabao. Cuando Francis vio el primer ensayo tuvo una iluminación. La danza ritual con lanzas de los ifugao era el paralelismo perfecto de lo que ocurría dentro del templo con Willard. Era como si los bailarines de fuera del templo estuvieran contando lo que Willard estaba haciendo dentro. Los guerreros ifugao matan al carabao, y Willard mata a Kurtz.” (Coppola, E. O. C. Pág. 163)

Una vez que parece que se ha apaciguado la fiesta y ven salir a Willard, portando el machete ensangrentado en la mano, por la misma puerta que antes ocupaba Kurtz, los súbdito de éste se dan cuenta que el ritual ha surtido el efecto que más deseaban: han dado muerte de nuevo (esta vez, indirectamente, a través de la magia) a su padre primitivo y violento al que tanto admiraban y temían al mismo tiempo. Es en este momento cuando cobra relevancia la palabras que introduce Freud al final de *Tótem y tabú*: “En la escena del sacrificio ofrecido al dios de la tribu, se halla realmente presente el padre, a doble título: como dios y como víctima del sacrificio.”<sup>433</sup>

Es ahora cuando cobra especial sentido el plano que describimos más arriba en relación al cristianismo. En él, si recordamos, mientras en plena batalla, en una misa improvisada, el sacerdote consagraba el pan y el vino (vinculación cristiana a la “comida totémica”), un carabao era alzado a los cielos por un helicóptero. Todos los presentes, al mismo tiempo, rezan el *Padre nuestro*. Ese Padre que es Dios, no es otro que Kurtz, omnipresente durante toda la película, se eleva en su forma totémica a los cielos, y es allí donde se mantiene a la espera, hasta que es sacrificado de forma cruel al final de la misma. De un modo cíclico se asocia el cristianismo con el totemismo. Principio y fin de dos mentalidades religiosas que tienen su origen en el mismo ritual arquetípico: la muerte del padre primordial.<sup>434</sup>

Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* claramente utiliza esta interpretación de la muerte del padre primordial, según la aplicación que hace Freud del complejo de Edipo al ámbito religioso, para ofrecernos una interpretación del viaje del héroe asociada al psicoanálisis. Para el mitólogo norteamericano la figura del Monstruo-Tirano (máximo exponente del arquetipo de la sombra) con sus múltiples rostros, presente en la mayoría de relatos mitológicos de todas las épocas, está vinculado a todos aquellos traumas infantiles derivados del odio al padre.<sup>435</sup> En el ámbito de las religiones

---

<sup>433</sup> Freud, O.C. Pág. 194.

<sup>434</sup> En *El corazón de las tinieblas*, hay un interesante pasaje en el cual Marlow realiza una aproximación forzada entre los rituales primitivos que observa a su alrededor y el sonido de las campanas de las iglesias cristianas cuando anuncian la defunción de alguna persona. Una referencia que denota que la mente del autor, influenciado por alguna de las teorías antropológicas de la época, intuye ciertos vínculos compartidos entre las diferentes creencias religiosas que se han desarrollado en la historia de la humanidad: “De vez en cuando un porteador muerto en servicio, tirado en la alta hierba junto al sendero, con una cantimplora vacía y su largo cayado a su lado. Sobre él y a su alrededor un gran silencio. Tal vez en alguna noche tranquila el temblor de tambores lejanos; apagándose, subiendo, un temblor dilatado, desmayado; un sonido sobrenatural, atractivo, sugerente y salvaje; y tal vez con un significado tan profundo como el sonido de las campanas en un país cristiano.” (Conrad, J. O. C. Pág. 156)

<sup>435</sup> Ya aludimos a dicha relación en el análisis que realizamos anteriormente del viaje del héroe en *Conan, el Bárbaro*, película en la que se vislumbra claramente esta interpretación psicoanalítica de las religiones totémicas.

totémicas este trauma, como hemos comprobado, es colectivo y termina degenerando en una serie de conductas y prácticas rituales que tienen como finalidad la catarsis colectiva, representada, en el caso de *Apocalypse Now*, con la muerte del dios-tótem.

“La catarsis trágica (la “purificación” o “purgación” de las emociones del espectador de la tragedia a través de su experiencia de la compasión y el terror) corresponde a una catarsis ritual anterior (la purificación de la comunidad de las corrupciones y venenos del año que acaba de terminar, de los viejos contagios de la muerte y del pecado), lo cual era función de la comedia festiva y de misterio dedicados al desmembrado dios-toro, Dionisios.”<sup>436</sup>

En el plano individual, la figura del héroe se entrona como el elegido para consumir la tragedia, la muerte del dios-padre. Sólo así sanará la comunidad y el ciclo cósmico seguirá su curso. Para ello, deberá superar innumerables pruebas y enfrentarse al final del camino al dilema que da sentido a todo lo padecido. Es en ese instante, como argumentaremos en el próximo capítulo, en el cual el héroe toma conciencia de su filiación sagrada con el Padre. Ambos son parte de un juego cíclico en el cual muerte y resurrección se alternan obligatoriamente. Es el momento en el cual el héroe se reconcilia con el padre y descubre que comparten la misma esencia divina. Pero para conseguir la catarsis colectiva, el héroe necesita matar al cruel Padre, solo así podrá sanar la comunidad y regenerarse el ciclo cósmico y divino.

“Para decirlo en términos directos: el trabajo del héroe es exterminar el aspecto tenaz del padre (el dragón, el que pone las pruebas, el rey ogro) y arrebatarse de su poder las energías vitales que alimentarán el universo. “Esto puede hacerse de acuerdo con la voluntad del Padre o en su contra. Él [el Padre] puede ‘decidir su muerte, para el bien de sus hijos’ o bien pudiera ser que los Dioses impusieran la pasión sobre él, haciéndolo su víctima propiciatoria. Estas doctrinas no son contradictorias, sino diferentes maneras de decir una y la misma historia; en realidad, el matador y el dragón, el sacrificador y su víctima, son solamente una mente detrás de bambalinas, donde no hay polaridad de contrarios, pero mortales enemigos en la escena donde se presenta la eterna guerra entre los Dioses y los Titanes. (...)”

La figura del salvador que elimina al padre tirano y después asume la corona se apodera (como Edipo) del sitial de su señor. Para suavizar el terrible parricidio, la leyenda representa al padre como un tío cruel o un Nemrod usurpador. Sin embargo, permanece el hecho escondido a medias. Una vez entrevisto, surge el espectáculo completo; el hijo mata al padre, pero el hijo y el padre son uno mismo. Las figuras enigmáticas se disuelven en el caos primario. Ésta es la sabiduría del fin (y el recomenzar) del mundo.”<sup>437</sup>

---

<sup>436</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 31-32.

<sup>437</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 313-314.



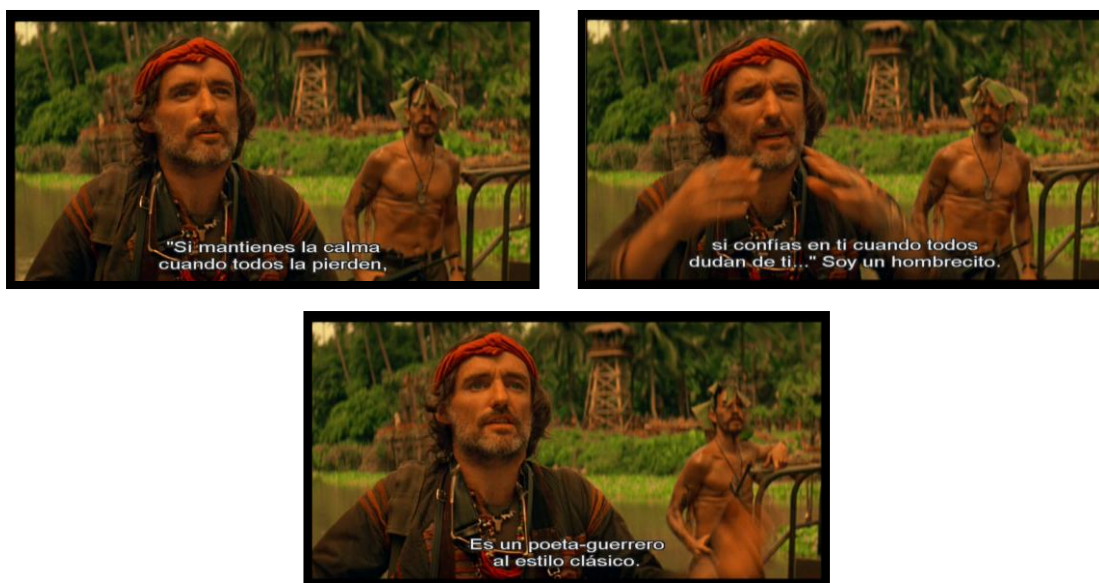
## Capítulo 8. El monomito del dios que muere y renace. *Apocalypse Now* a partir de *La rama dorada* de J. G. Frazer.

Sería muy pretencioso considerar a *Apocalypse Now* un filme mitologizante sólo por el hecho de que su estructura se ajusta, tal como hemos demostrado en capítulos anteriores, a la arquetipo mítica del viaje del héroe descrita originariamente por Joseph Campbell. Muchas son las películas que utilizan dicho esquema narrativo, sobre todo a partir de la aparición del influyente escrito de Christopher Vogler *El viaje del escritor*, obra que conjuga las dos visiones que hasta ahora hemos dado del filme: el viaje del héroe de Campbell y la teoría del psicoanálisis. La peculiaridad de la película de Coppola es que las ramificaciones y connotaciones míticas de la noción de viaje son muy ricas y variadas, planteando una amalgama de referencias intertextuales muy complejas. El carácter del héroe en la película de Coppola adquiere sentido en el transcurso del viaje, en el cual, como hemos apuntado, vislumbramos influencias teóricas y creativas extraídas de la antropología (*El héroe de las mil caras* y *Los ritos de paso*), la literatura (*Odisea*, *Divina Comedia*, *Fausto*, *El corazón de las tinieblas*) o el cine (*Aguirre, la cólera de Dios*).

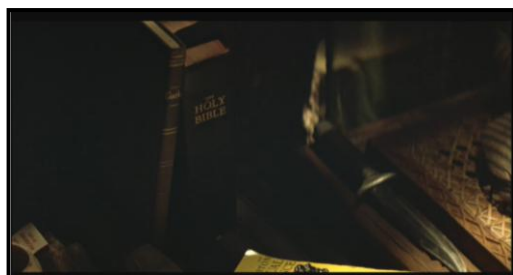
Lo interesante de *Apocalypse Now* es que la estructura mítica del viaje del héroe como base de la narración se superpone con otras teorías y referencias mitológicas y literarias que serán las que complementarán la trama y aportarán definitivamente el carácter mitologizante a la película. Entre ellas se encuentra *La rama dorada* de James George Frazer, una obra clave para entender la «poética del mito» fundada en la primera mitad del siglo XX y que, como demostraremos, es recuperada por Francis Ford Coppola a la hora de aportar sentido a la película que nos ocupa. Como señalamos en el capítulo dedicado a comparar la película con *Fausto* de Goethe, la obra de Frazer no sólo aparece implícitamente en la estructura del filme sino que el libro aparece físicamente depositado en la pequeña biblioteca que Kurtz guarda en sus aposentos. *La rama dorada* descansa junto a *From Ritual to Romance* de Jessie Weston, la *Biblia* y la obra de Goethe ya analizada. Esta incursión consciente de uno de los estudios claves para el desarrollo de la literatura mitologizante será esencial si queremos dar sentido al carácter mítico de la película de Coppola, sobre todo si atendemos a su última parte. Además, sabemos que no son los únicos libros que maneja Kurtz. En una de sus



exaltaciones de locura el loco reportero gráfico le recita a Willard los primeros versos del poema *Si...* de Rudyard Kipling<sup>438</sup>, que seguramente habría escuchado a Kurtz, justo antes de describirlo a este último como el “poeta guerrero”.<sup>439</sup>



Ahora bien, todos estos libros que ávidamente devora Kurtz no están dispuestos en la película de manera aleatoria. Entre ellos se produce e inserta una red de relaciones muy complejas que ayudan a construir la trama final de la película. Esta red de relaciones es la que precisamente vamos a intentar desentrañar en las siguientes páginas con el fin de aportar las bases con las que poder entender el complejo desenlace de la película por el cual se optó finalmente. Una visión claramente complementaria a la que acabamos de desarrollar sirviéndonos de la teoría de Freud.



<sup>438</sup> Concretamente recita sin control: “Si puedes mantener la cabeza en su sitio/ cuando todos la pierden – y te culpan por ello-/si confías en ti cuando los otros/ desconfían...” (Kipling, Rudyard. *Poemas*. Pág. 115. Renacimiento. Sevilla, 2002). Un poema que debe tomarse, claramente, como una denuncia de Kurtz hacia sus superiores que lo creen un loco por haberse desviado del sistema haciendo la guerra por su cuenta.

<sup>439</sup> Este carácter erudito de Kurtz es compartido por el homónimo personaje de la novela de Conrad. En una exaltación de su carácter, el arlequín ruso, le dice a Marlow: “¡Ah! Nunca, nunca volveré a encontrar a un hombre semejante. Tendría que haberle oído recitar poesía; era suya además; él me dijo. ¡Poesía!” (Conrad, J. O. C. Pág. 228)

La incursión de tales referencias bibliográficas en *Apocalypse Now* no aparecen en el guion original de John Milius y la conclusión de la historia que terminó rodándose dista mucho de la idea preliminar del guionista. Según Coppola, a medida que avanza su peculiar calvario en Filipinas:

“La película está empezando a dar un giro extraño, surrealista, que me persiguió durante todo el rodaje, pues sabía que el final del guion original, que era un final de filme bélico relativamente convencional, no encajaría, vista la dirección que había tomado el filme. Se estaba convirtiendo en un filme surrealista, y un final normal, a lo John Wayne, donde ganan a los malos, no iba a funcionar. (...) Sin lugar a dudas, el fundamento de mi ansiedad, aparte de las prolongaciones diarias, y de que la película nos llevara más tiempo del supuesto, era que no sabía como terminarla. No sabía cuáles serían las últimas escenas. En el guion original de John Milius, Willard llega y encuentra al coronel Kurtz. Kurtz es un soldado sano y de algún modo renegado, que ha sucumbido al lado oscuro y del que dicen los informes que ha disparado contra sus propios helicópteros. Y creo que la última escena era un gran ataque del ejército norvietnamita y Kurtz que toma a su variopinto grupo de montagnards y hombres y van a luchar su última batalla. En el guion original, Willard se suma a ellos. Y en una de esas escenas finales, dispara a helicópteros americanos. Esa parte me gustaba, pero no entendía cómo podía hacer una escena con una gran batalla con el ejército vietnamita. Y sabía que por como era mi filme, tendría que hacer algo muy distinto, algo tan extraño como lo eran las escenas río arriba. Y según iba avanzando por el río, por la historia, y por mi propia aventura o desventura personal, comencé a pensar en cómo podría hacerlo y salir de aquella.”<sup>440</sup>

Efectivamente, el final de *Apocalypse Now* se aleja mucho de cualquier tipo de convencionalismo presentes en el cine bélico. Durante mucho tiempo, en plena selva filipina, se estuvo reflexionando sobre cuál podría ser el digno final que concluyese la odisea protagonizada por Willard. Al final gracias al asesoramiento de Dennis Jakob, antiguo compañero de clases en la UCLA y asesor creativo de Coppola, pudo poner en orden todas sus pretensiones, a partir de las recomendaciones que esta “especie de figura legendaria”, como lo denomina Coppola, le proporcionó en la última parte del rodaje. Como idea esencial, le propuso que el filme girase en torno a la concepción cíclica del tiempo y a los ritos ancestrales de purificación. Todo ello iría más acorde al contexto en el que se desarrolla el final de la película, imbuida de un primitivismo más que evidente. Fue entonces cuando Coppola comenzó a conocer *La rama dorada*, *From ritual to romance*, *La tierra baldía*, *Los hombres huecos*, comenzó a oír hablar, al mismo tiempo, del mito del eterno retorno de Mircea Eliade (al que dedicaremos el último capítulo de este estudio y del que décadas más tarde adaptaría una de sus

---

<sup>440</sup> Coppola, F. F. Comentarios a *Apocalypse Now*.

novelas). Gracias a este asesoramiento pudo optar por un final mucho más acorde, desde sus pretensiones literarias y especulativas, a lo que siempre había tenido en mente a la hora de enrolarse en la aventura de rodar *Apocalypse Now*.

“En mi tentativa literaria, si puedo llamarlo así, o en mi tentativa de escritura, lo he probado todo. Tenía un viejo amigo de clase bastante brillante, muy excéntrico pero bastante brillante, llamado Dennis Jakob, una especie de figura legendaria. Fui a la UCLA con él y fue uno de mis primeros amigos. (...) Pero Dennis había venido porque se lo pedí yo, estaba desesperado. Lo que no sabía era cómo poner todo esto en orden en relación al tema. Tuve muchas conversaciones con Dennis, que sabe mucho de todo. A Dennis se le ocurrió la idea de que quizá necesitara la noción del mito primitivo. Le pregunté que era un mito primitivo. Me dijo que estaba la idea de *La rama dorada*, un libro fantástico afín al mito y a la idea de que lo primero a lo que se enfrentó el hombre fue a la realidad de la vida y la muerte, de que el sol sale y se pone, de que hay una primavera y luego un invierno. Y del eterno retorno, noción de Mircea Eliade, según el cual, un ciclo creó un mito primitivo que tiene que ver con el asesino que va a matar al rey para convertirse en el nuevo rey, porque los seres humanos somos conscientes de este ciclo de la vida: muerte y renacimiento. Este es el mito primitivo. T. S. Eliot habla de él en su obra y en *Los hombres huecos*. Por supuesto, está en *From ritual to Romance*, y en *La rama dorada*. Hablé con Dennis de esto, Le dije: “Kurtz está leyendo esas cosas”. Y por eso me refiero a esos libros. Porque cuando estaba rodando, buscaba pistas para un final. Y el final iba a ser que en cierto modo, el asesino en este mito era Willard. Iba allí a matar al rey, que era Kurtz, y solo tenía que hacer que lo matara. Era como un asesinato ritual. El rey quería que le mataran porque eso conduciría a una nueva primavera. La cosecha crece, y eso es tan viejo, tan anciano, tan parte del ser humano, del mito humano y de la vida como podría ser. Me facilitó mucho el trabajo (...) Dennis no me dijo: “Haz esto”, pero me llenó la cabeza de esta idea del asesino que va hasta allí y mencionó *Los hombres huecos* y todas esas obras literarias y libros sobre mitos. Y dije: “esto facilita las cosas. No tengo más que matarle. Que Willard le mate. Es el final que necesitaba”. Pero de algún modo, del hecho de matarle, surgió algo nuevo, algo más grande. Y decidí que era lo que iba a hacer.”<sup>441</sup>

Así fue como Francis Ford Coppola llegó a la conclusión de que el final de *Apocalypse Now* podría ser el clásico “mito del dios que y renace” estudiado por el antropólogo escocés Sir James George Frazer en su colosal obra de doce volúmenes *The Golden Bough* (1906-15). Esta obra será el pilar fundamental de la denominada Escuela mito-ritual de los antropólogos de Cambridge, que consideraban que la forma básica de la literatura remite en sus raíces a este mito primigenio. A su vez la obra de Frazer será, junto a la teoría de los arquetipos de Jung, una de las fuentes esenciales de los estudios míticos-literarios que tanta importancia tuvieron en la crítica literaria y literaturas comparadas de mediados del siglo XX. Entre los más importantes discípulos

---

<sup>441</sup> Coppola, F. F. Comentarios a *Apocalypse Now*.

intelectuales de esta Escuela se encuentra el propio T. S. Eliot que tan presente está también en la película y que su estudio más adelante abordaremos. Estos estudios mítico-literarios están caracterizados por conjugar disciplinas tan dispares como la antropología, el psicoanálisis, la historia de las religiones y, como no, la propia literatura. Todos tienen como denominador común la búsqueda de la relación esencial que se establece entre mito y literatura partiendo de su conjunta base narrativa. Estudiosos como Joseph Campbell, Northrop Frye o Mircea Eliade están en deuda con los planteamientos teóricos del autor británico.

Como ya apuntamos en el primeros capítulos de este estudio, uno de los aspectos fundamentales de la teoría expuesta por Frazer fue la de dar prioridad al rito respecto al mito como auténtico germen de la consiguiente aparición de la mitología y la religión en el mundo antiguo. Una idea que se extendió y fue aplicado al ámbito artístico, especialmente al literario, gracias al desarrollo de la escuela mitológico-ritual nacida en los años cincuenta. En torno al rito del dios que muere y renace y sus diversas variantes, se hace hincapié en uno de los aspectos esenciales que determina gran parte de las creaciones mitologizantes nacidas en el siglo pasado: la concepción cíclica del tiempo.<sup>442</sup> Una característica muy presente en la filmografía de Coppola y que expondremos en el apartado dedicado a explicar cómo en la filmografía de Coppola, un elemento común con la mitopoiesis del siglo XX, el rito aparece como recurso narrativo.

Antes de introducirnos en la importancia que guarda el rito en alguna de las películas más reconocibles del director norteamericano, especialmente en la que nos ocupa, debemos preguntarnos hasta qué punto la teoría expuesta por Frazer en *La rama dorada* es compatible con el viaje del héroe de Campbell, al que tantas páginas hemos dedicado a lo largo del estudio. Para Meletinski es fácil encontrar puntos de unión entre lo que él denomina el «ritema del rey-sacerdote» y los ritos de iniciación (descritos principalmente por Arnold van Gennep) y que están en la base del viaje heroico esquematizado por el mitólogo estadounidense.

“Fue precisamente Frazer el que divulgó los temas míticos de los que ahora nos estamos ocupando y descubrió, o mejor dicho, reconstruyó, sobre la base de datos etnográficos heterogéneos, el ritema del rey-sacerdote. Podría llegar a ser rey-sacerdote sólo un joven que hubiese superado la prueba y el rito de iniciación que constituye el complejo mitológico-ritual más antiguo y probablemente más universal. (...) El rito de iniciación puede utilizarse de

---

<sup>442</sup> A esta concepción temporal tan presente en *Apocalypse Now* dedicaremos un amplio capítulo titulado: “El eterno retorno: destrucción y regeneración. Claves cosmológicas de *Apocalypse Now*”.

forma bastante «natural» como modelo mitológico para la «novela de formación» en la medida en que las iniciaciones constituían una forma antigua de «formación», de preparación para la vida religiosa, guerrera, económica de los miembros adultos de la tribu. El tema de la iniciación se encuentra, no sólo en muchos mitos, sino también en numerosos episodios épicos y cuentos, además de novelas medievales de caballería, por ejemplo, en el *Parzival*: el ingenuo Parzival (Perceval) supera una determinada prueba y se convierte en defensor del santo Grial. (...) El rito de iniciación, al igual que el culto al dios que muere y renace, incluye la concepción de la muerte temporal y, muy a menudo, la visita al reino de los muertos.<sup>443</sup>

Tal como hemos ejemplificado a través de numerosos ejemplos de la filmografía de Coppola y otros cineastas, la muerte y la resurrección de carácter simbólica forma parte de las etapas claves del viaje del héroe. Es especialmente recurrente la asociación que se establece entre ambos ritos en *Apocalypse Now*, teniendo en cuenta que el viaje que lleva a cabo Willard se puede asociar explícitamente a un descenso a los infiernos («el reino de los muertos») en el cual el héroe penetra, entendido como una muerte temporal, de la cual renace adquiriendo una nueva condición divina («dios que nace») al dar muerte a Kurtz («dios que muere»).

### 8.1. *La rama dorada*, J. G. Frazer: Rito del dios que muere y renace.

Partiendo de este entramado teórico, el final de *Apocalypse Now* se convierte en una auténtica constatación en imágenes del rito del dios que muere y renace estudiado por Frazer, ritema que propone el antropólogo en su exhaustivo estudio. Es una decisión a la que se llegó tras multitud de modificaciones en el guion y que se ajusta al contexto de primitivismo absoluto en que se encuentra el reino de Kurtz compuesto por tribus de las montañas camboyanas. Pero indagemos un poco más en la teoría ritualista del autor de *La rama dorada* con el fin de desentrañar la esencia de este sangriento mito de base ritual. El autor inicia su estudio buscando los fundamentos del misterioso culto de Nemi, prototipo primigenio de cualquier práctica ritual en el mundo, cuyo sacerdote encargado de custodiarlo ocupaba esta posición privilegiada hasta que otro lo mataba y ocupaba su lugar, y es que el hombre hecho dios debía morir al acercarse su ocaso, para garantizar así el dominio eficaz del viento, las lluvias y la fertilidad de las cosechas.

---

<sup>443</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 294-295.

“En la Antigüedad este paisaje selvático fue el escenario de una tragedia extraña y repetida. En la orilla norteña del lago, inmediatamente debajo del precipicio sobre el que cuelga el moderno villorrio de Nemi, estaba situado el bosquecillo sagrado y el santuario de Diana nemorensis o Diana del Bosque. (...) Alrededor de cierto árbol de este bosque sagrado rondaba una figura siniestra todo el día y probablemente hasta altas horas de la noche: en la mano blandía una espada desnuda y vigilaba cautelosamente en torno, cual si esperase a cada instante ser atacado por un enemigo. El vigilante era sacerdote y homicida a la vez; tarde o temprano habría de llegar quien le matara, para reemplazarle en el puesto sacerdotal. Tal era la regla del santuario: el puesto sólo podía ocuparse matando al sacerdote y sustituyéndole en su lugar hasta ser a su vez muerto por otro más fuerte o más débil.”<sup>444</sup>

Leyendo estas líneas en torno al ancestral culto de Nemi se observan las enormes concomitancias con el complejo final propuesto por Coppola y que estaba muy lejos de lo previsto en el guion original de Milius. Es indudable que Kurtz conoce el rito, ya que *La rama dorada* descansa en su pequeña biblioteca, y es probable que partiendo de la obra de Frazer haya constituido su peculiar reino donde él es el mandatario absoluto, metáfora del “Rey de los Bosques” al que alude el antropólogo escocés.

Las condiciones físicas del terreno sobre el que se asienta su campamento son muy similares a la descripción que hace Frazer del templo de Nemi. Ambos se sitúan en un “paisaje selvático” y a la orilla de un lago-río respectivamente. Desde este lugar es desde el cual Kurtz controla a su ejército irregular montagnards<sup>445</sup> sembrando el pánico y el terror sin control en medio de la más siniestra selva. Este rasgo, según el antropólogo británico, es una característica distintiva del “Rey del Bosque”, una suerte de rey-sacerdote al que se le considera un ser divino y por lo cual se le teme. En sus manos está la salvaguarda del orden de la naturaleza. De él depende que la cosecha sea rica y los temporales se aplaquen.<sup>446</sup> Esta consideración proviene, según Frazer, de la noción de «dios-hombre» tan repetida en el periodo más primitivo de la historia de la religión y del que existen multitud de ejemplos repartidos por todo el mundo. En muchos casos, tal como se describe en el capítulo titulado “Dioses humanos”, es muy

---

<sup>444</sup> Frazer, J. G. *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1992. Pág. 23

<sup>445</sup> “Las Fuerzas Especiales norteamericanas y la CIA habían tomado posiciones a lo largo de la frontera de Camboya, con Vietnam del Sur, para controlar la actividad enemiga. Con la intención de combatir las incursiones del Vietcong, reclutaron a miembros de tribus montañosas y a camboyanos de grupos étnicos que vivían en Vietnam, y esos montagnards se convirtieron, en opinión de muchos observadores, en las mejores tropas de guerra.” (Cowie, Peter. O. C. Pág. 217.)

<sup>446</sup> “Los reyes fueron reverenciados en muchos casos no meramente como sacerdotes; es decir, como intercesores entre hombre y dios, sino como dioses mismos capaces de otorgar a sus súbditos y adoradores los beneficios que se creen imposible de alcanzar por los mortales y que, si se desean, sólo pueden obedecerse por las oraciones y sacrificios que se ofrecen a los seres invisibles y sobrehumanos. Así, solía esperarse de los reyes la lluvia y el sol a su debido tiempo para conseguir que los sembrados produjeran abundantes cosechas, e igualmente muchas otras cosas.” (Frazer, J. G. O. C. Pág. 21-22.)

común que estos dioses, germen del arcaico Rey de los Bosques, fuera sumamente temido debido a su carácter sanguinario. Un rasgo que claramente concuerda con Kurtz, en cuyo territorio sólo reina la muerte.

Comparemos la visión que se ofrece del templo de Kurtz en la película con esta descripción que propone Frazer de uno de estos tipos de deidades humanas existentes en la antigua Polinesia:

“Algunas veces estos dioses humanos están limitados a sus funciones puramente sobrenaturales o espirituales y en otras ocasiones, además, ejercen el poder político supremo. En este último caso son reyes tanto como dioses y el gobierno es una teocracia. Así, en las islas Marquesas o Washington hubo una clase de hombres que fueron deificados en vida; se les suponía poseedores de un poder sobrenatural sobre los elementos; podían conseguir abundantes cosechas o afligir la tierra con esterilidad; podían infligir enfermedades y la muerte. Se les ofrecía sacrificios humanos para conjurar sus iras. No había muchos de éstos; a lo sumo, uno o dos por isla. Vivían en reclusión mística y sus poderes eran a veces hereditarios, aunque no siempre. Un misionero ha descrito su observación personal de uno de estos dioses humanos. El dios era un hombre muy viejo que vivía en una casa grande dentro de un cercado. En la casa había una especie de altar y de las vigas de la casa y árboles de alrededor colgaban esqueletos humanos cabeza abajo. De ordinario nadie podía entrar en el cercado, salvo las personas dedicadas al servicio del dios; solamente los días en que sacrificaban víctimas humanas podían entrar en el recinto la gente en general. Este dios humano recibía más sacrificio que todos los otros dioses: con frecuencia se sentaba sobre una especie de plataforma delante de su casa y pedía dos o tres víctimas humanas a la vez, que le traían siempre, pues inspiraba un terror extremado. Era invocado en toda la isla y le enviaban ofrenda de todos lados. (...) A esta clase de hombres se les llamaba dioses y su naturaleza estaba mezclada con la divinidad. Este «dios-hombre» era en ocasiones el mismo rey y con frecuencia un sacerdote o jefe subordinado.”<sup>447</sup>

Son muchas las semejanzas que encontramos entre la descripción de este «dios-hombre» y Kurtz. El reino de terror que describe Frazer repleto de sacrificios humanos exhibidos en honor al rey es muy similar al ideado por Coppola en *Apocalypse Now*. Kurtz, que ejerce el poder político y espiritual supremo, ha convertido su reino en una tierra desolada en la cual la enfermedad y la muerte lo dominan todo, fruto, principalmente, de la fuerte ira que desprende su carácter. Su morada se sitúa en el templo principal, custodiado en todo momento por sus siervos y, metafóricamente, por las bestias guardianas (leones y nagas) que custodian las escalinatas de acceso al recinto. Una separación que responde a las prohibiciones y tabúes que recaen sobre su

---

<sup>447</sup> Frazer, J. G. *La rama dorada. Magia y religión*. Fondo de Cultura Económico. México, 2011. Pág. 53.

figura, un rasgo común presente en la devoción a cualquier dios-hombre, cuyo contacto es inviable.<sup>448</sup>

Según Frazer, la figura temible del dios-hombre al que se le asociaba poderes mágicos fue evolucionando a medida que las creencias religiosas fueron haciéndose más complejas. Los dioses dejaron de estar asociados a esas personas que hacían sus funciones y comenzaron a creerse en seres sobrenaturales que eran de los que dependían realmente los ciclos naturales.<sup>449</sup> A pesar de todo, siguieron existiendo sacerdotes muy influyentes y respetados a los que se les confería la custodia de algún templo o bosque sagrado y del que dependía en muchas ocasiones el devenir y el bienestar de aquellos que estaban bajo su protección. Al poseer esta gran responsabilidad, el hombre-dios o el rey-sacerdote, se creía que debían estar en plenas condiciones físicas para poder controlar la naturaleza y sus ciclos de los que tanto dependen las cosechas. De ahí que si se vislumbraba algún tipo de debilidad, enfermedad o incapacidad para seguir con el cargo debía dársele muerte para que en su lugar reinase otra persona capaz de asumir tan crucial tarea. Esta práctica extendida por todos los rincones del mundo es lo que está en la base, según Frazer, del ritual que se celebraba en el templo de Nemi. Una forma más suave del rito que para el antropólogo británico tiene una correspondencia mítica que le precede en la figura de Virbio, primer sacerdote del templo y consorte de la diosa Diana a la que está consagrada el templo.<sup>450</sup>

---

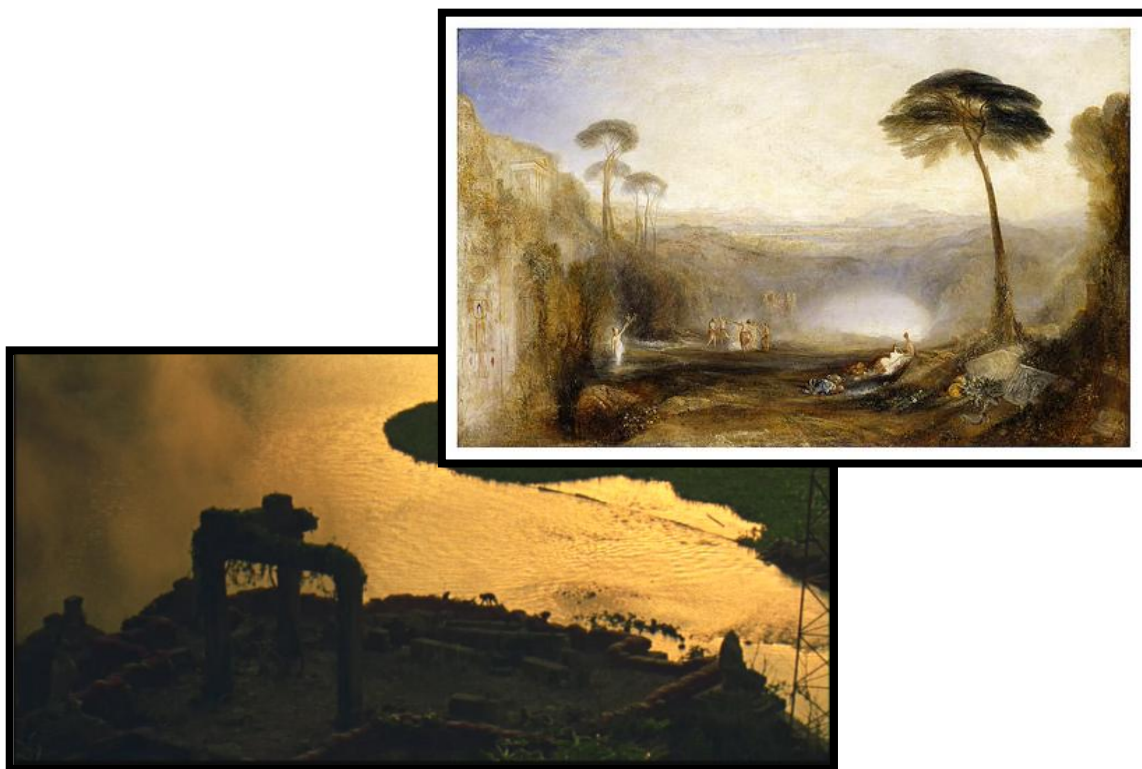
<sup>448</sup> “Como el objeto de los tabúes reales es aislar al rey de toda fuente de peligro, su efecto general es compelerlo a vivir en un estado de reclusión más o menos completa.” (...) “En primer lugar podemos observar que la temible santidad de los reyes conduce, naturalmente, a la prohibición de «contacto» con sus sagradas personas”. (Frazer, J. G. O. C. Pág. 131 y 142).

<sup>449</sup> Para Frazer llegó un momento en el que las artes mágicas asociadas a los grandes reyes-sacerdotes a la hora de ejercer el control sobre la naturaleza dejó de tener eficacia y sentido. Por ello, junto al surgimiento de los primeros sistemas religiosos, se comenzó a creer que los ciclos naturales estaban supeditados a la muerte y resurrección de las deidades que lo controlaban. En torno a esta idea fueron surgiendo ciertos ritos sagrados con el fin de ayudar a sus dioses. Entre todos ellos, Frazer se centra en un puñado de divinidades que son las que mejor representan este cambio de mentalidad y a los que le dedica cuantiosas páginas en su estudio. Precisamente los capítulos dedicados a dichas deidades son las que más influyeron, como comprobaremos más adelante, en la elaboración de *La tierra baldía* de T. S. Eliot. “Al parecer en ninguna parte estuvieron estos ritos más extendidos ni se celebraron con más solemnidad que en los países que bordean el Mediterráneo. Bajo los nombres de Osiris, Tamuz, Adonis y Atis, los pueblos de Egipto y del Asia Menor representaron la decadencia y el despertar anual de la vida, en particular de la vegetal, personificándola como un dios que muere anualmente y vuelve a revivir. En nombre y detalles variaron los ritos de lugar en lugar, aunque sustancialmente eran los mismos.” (Frazer, J. G. O. C. Pág. 231).

<sup>450</sup> “En su carácter de fundador del bosque sagrado y primer rey de Nemi, Virbio es claramente el predecesor mítico o arquetipo de la dinastía de sacerdotes que servían a Diana bajo el título de rey de los bosques, y que, como él, estaban predestinados uno tras otro a un violento final. Es natural, por lo tanto, conjeturar que su relación con la diosa del bosque era del mismo orden que la de Virbio con ella. Resumiendo, el mortal rey del bosque tenía por reina a la misma Diana selvática. Si el árbol sagrado que guardaba a riesgo de perder la vida era la personificación de la diosa misma, el sacerdote no sólo lo adoraba como a su diosa, sino que lo abrazaba como a su mujer.” (Frazer, J. G. O. C. Pág. 12).



Es muy importante el contexto en el que se desarrolla el rito, ya que como hemos apuntado más arriba, el templo de Nemi estaba consagrado a la diosa selvática Diana, que era “el ideal y la personificación de la indómita vitalidad de la naturaleza –la vida de las plantas, los animales y los hombres–, en su exuberante fertilidad y profusión”.<sup>451</sup> Para su descripción, Frazer recurre al cuadro de William Turner, *La rama dorada*, pintura que aparece como frontispicio de la primera edición de la versión inglesa originaria. En ella se retrata un pasaje perteneciente a la *Eneida* de Virgilio, en el cual el héroe troyano pide autorización a la sibila en Cumas para poder penetrar en el inframundo y encontrar a su fallecido padre. Ésta le dice que para poder descender al mundo de los muertos necesita ofrecer a Proserpina (diosa del inframundo) una rama dorada cortada de un árbol sagrado. El cuadro representa la entrada al mundo de los muertos, el averno. Lugar mítico que Frazer toma erróneamente como el bosque de Nemi. “¿Quién no conoce *La rama dorada*, el cuadro de Turner? La escena, bañada en el dorado resplandor con que la divina imaginación del artista envolvía y transfiguraba hasta el más bello paisaje, es una visión de ensueño del pequeño lago del bosque de Nemi, llamado por los antiguos «el espejo de Diana».”<sup>452</sup> El tono cromático al que alude Frazer es el que predomina en las últimas secuencias de la película, aquellas que se desarrollan en el templo de Kurtz, en torno al cual ha levantado su particular reino.



<sup>451</sup> Frazer, J. G. O. C. Pág. 17.

<sup>452</sup> Frazer, J. G. O. C. Pág. 9.

Pero igual que ha constituido su reino a partir de la obra de Frazer, Kurtz sabe que su poder no puede ser eterno y es que así lo manda el rito. Sabe que alguien vendrá y acabará con él. No es más que la ley del hombre primitivo. Un Kurtz renegado y hundido, con centenares de muertes a sus espaldas, ve en Willard su auténtico sustituto. Es por esta razón por la cual no le mata (como hace con Chef, por ejemplo). Su misión se convierte entonces en instruirlo en la auténtica sabiduría de horror y el absurdo en que se ha convertido el mundo, a sabiendas de que éste, tarde o temprano, acabará con su mandato y con su vida, aunque no con su espíritu si culmina con éxito su instrucción.

“En Nemi, dentro del santuario, arraigaba cierto árbol del que no se podía romper ninguna rama; tan sólo le era permitido hacerlo, si podía, a un esclavo fugitivo. El éxito de su intento le daba derecho a luchar en singular combate con el sacerdote, y, si le mataba, reinaba en su lugar con el título de Rey de los Bosques (*Rex Nemorensis*).”<sup>453</sup> Y este esclavo en la película es Willard (“el chico de los recados” lo llama Kurtz), un sirviente de las fuerzas especiales americanas que acabará siendo el nuevo “Rey de los Bosques” en plena selva camboyana<sup>454</sup>. La secuencia de la muerte de Kurtz y la sucesión al trono se estructura en torno a un montaje paralelo con gran significado, como más adelante argumentaremos. Willard, con la música de fondo de *The Doors*, asoma siniestra su embarrada cabeza sobre las aguas a los pies del templo del hombre-dios. Resurge de la misma selva porque es de ella desde donde emana la orden de matarlo. Símbolo de que ambos se han fundido. Con un machete en la mano, como la “figura siniestra” que describe Frazer, avanza cauteloso hacia el templo, penetra en él y se encuentra a Kurtz hablando a una grabadora. No se resiste, sabe que ha llegado su hora, tal como manda el rito. Deseaba más que nadie que llegase ese momento, ya que sólo así podrá purgar su alma moralmente hundida. A la vez que toda esta secuencia se desarrolla, paralelamente, los indígenas al servicio de Kurtz realizan un primitivo ritual. Al mismo tiempo que Willard sacrifica a Kurtz la tribu sacrificará a un carabao (búfalo de agua autóctono). Una asociación que, como comprobaremos más adelante, tiene un significado muy profundo.

---

<sup>453</sup> Frazer, J. G. O. C. Pág. 25.

<sup>454</sup> Frazer en *La rama dorada* alude a ciertas prácticas rituales en la propia Camboya donde se desarrolla la trama de la película y que guarda mucha relación con el rito del templo de Nemi. “En el fondo de los bosques de Camboya viven dos soberanos misteriosos conocidos como el rey del fuego y el rey del agua. (...) Semejantes a otros reyes sagrados de los que hablaremos más adelante, los reyes del fuego y del agua no pueden morir de muerte natural, porque ello dañaría la reputación real. En consecuencia, cuando alguno de los dos está gravemente enfermo, los ancianos celebran una consulta entre ellos y si se ponen de acuerdo en que el rey no podrá reestablecerse, le matan a puñaladas, incineran su cadáver y recogen piadosamente las cenizas para venerarlas durante cinco años.” (Frazer, J. G. O.C. Pág. 140-141.)



El propio ritual del sacrificio al búfalo, de carácter vegetal y estacional, aparece descrito minuciosamente en la obra de Frazer:

“Otros sacrificaban un búfalo, le atan a un poste de madera en un bosque sagrado, bailan salvajemente a su alrededor blandiendo sus cuchillos y después caen sobre el animal vivo y lo acuchillan, rajándolo y despedazándole a jirones en pocos instantes, y luchan y riñen entre sí disputándose las piltrafas. Tan pronto como alguno de los reñidores se asegura un trozo de carne, sale corriendo a toda velocidad para enterrarlo en sus tierras, siguiendo la antigua costumbre, antes de que se ponga el sol; como algunos tienen su campo lejos, tienen que correr muy ligeros. Todas las mujeres tiran terrones a las rápidas figuras de hombres que se retiran de allí, algunas de ellas con gran empeño y mejor puntería. Pronto el bosque sagrado, teatro hasta hace unos momentos de una escena de tumulto, queda silencioso y desierto y sólo algunos permanecen allí para guardar lo que quedó del búfalo, a saber, cabeza, huesos y bandullo, que se queman con solemnidad al pie del poste.”<sup>455</sup>

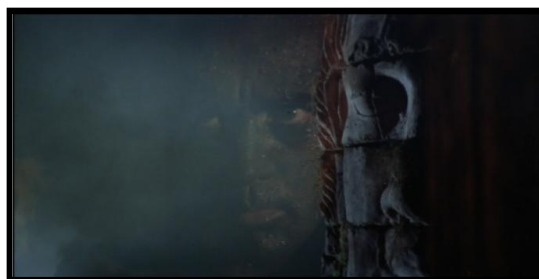
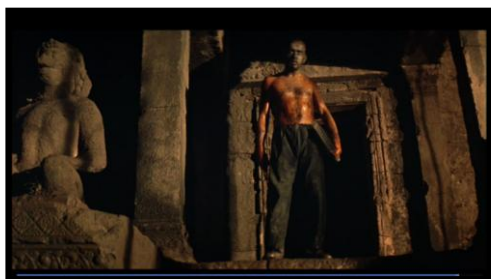


Pero en esta ocasión el lugar no queda desierto sino que se convierte en el lugar de recibimiento del nuevo “Rey de los Bosques”, el nuevo Dios que resurge y revive en otra persona. Willard tras recoger las anotaciones de Kutrz (su sabiduría), sale del templo con la pose propia de su nueva condición divina. Los indígenas atónitos guardan silencio ante la venida del nuevo soberano. Éste, bajando los altos escalones, tira el

---

<sup>455</sup> Frazer, J. G. O.C. Pág. 497.

machete, símbolo del cambio cualitativo que se produce con su reinado. A diferencia de Kurtz, auténtico rey del terror, la guerra y la maldad, Willard propone con este gesto un nuevo reinado caracterizado por la paz. Los componentes de la tribu sin dudar lo imitan su gesto e inmediatamente tiran sus armas y se arrodillan ante él. Lentamente pasa entre ellos, coge del brazo a Lance y se marchan río abajo sin que nadie sepa su verdadero destino. Ante la lancha se tiende una oscuridad teñida de una espesa niebla que da a la imagen un gran aire de misterio. Mientras que se adentran lentamente en las tinieblas se superpone la imagen de Willard saliendo del barro y el rostro de uno de los grandes Budas que custodiaban el Templo de Kurtz. Una imagen con la que se cierra la película y que guarda mucha similitud simbólica al modo como concluye *El corazón de las tinieblas*.<sup>456</sup>



“Marlow cesó de hablar y se sentó aparte, confuso y se movió silencioso, en la postura de un Buda meditando. Nadie se movió durante algún tiempo. Hemos perdido el comienzo de la marea, dijo el director súbitamente. Levanté la cabeza. La desembocadura estaba bloqueada por un negro cúmulo de nubes, el apacible canalizo que conducía a los más remotos rincones de la tierra fluía sombrío bajo un cielo cubierto, parecía conducir hacia el corazón de una inmensa oscuridad.”<sup>457</sup>

---

<sup>456</sup> Según Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, la imagen de Buda suele asociarse a la etapa de la “Apoteosis” dentro del viaje heroico. Dicha etapa es aquella en la cual el héroe encuentra la iluminación que le hace asimilar su nueva condición heroica o divina. “Como el Buddha mismo, este ser divino es el modelo del estado divino al que llega el héroe humano que ha atravesado los últimos terrores de la ignorancia. “Cuando la envoltura de la conciencia ha sido aniquilada, se libera de todo temor, queda fuera del alcance de todo cambio.” Ésta es la liberación potencial que está dentro de cada uno de nosotros, y que cualquiera puede obtener a través del heroísmo; así, leemos: “Todas las cosas son las cosas-Buddha”; y también, otra forma de hacer la misma declaración: “Ninguno de los seres tiene ser.” El mundo está lleno e iluminado por el Bodhisattva (“aquel cuyo ser es iluminación”), pero no lo sostiene; más bien es él quien sostiene al mundo: el loto”. (Campbell, J. O. C. Pág. 140-141)

<sup>457</sup> Conrad, J. O. C. Pág. 139.

Aunque en *El corazón de las tinieblas* no cabe una lectura estrictamente frazeriana, ante todo, porque Kurtz en la novela muere de muerte natural y no asesinado por Marlow<sup>458</sup>, vemos como a éste se le está elevando a la categoría divina siendo comparado con un Buda meditante. Y es que en él pervive el espíritu y la sabiduría de su predecesor. Es así como Marlow se convierte también, en la obra de Conrad, en un nuevo dios que revive dispuesto a perpetuar la memoria del difunto Kurtz (dios que muere).<sup>459</sup>

## 8.2. La importancia de la poesía mítica de T. S. Eliot en *Apocalypse Now*.

### 8.2.1. El reino de Kurtz como *Tierra Baldía*.

Junto a la edición reducida de la obra de Frazer descansa en la pequeña biblioteca de Kurtz otro libro de antropología de la misma época que el anterior que tiene como base de su estudio la leyenda del Santo Grial. En *From Ritual to Romance* (1914) de Jessie Weston se rastrea los orígenes de dicha leyenda. Con el tiempo la historia del Grial ha ido anexionando diferentes elementos paganos y cristianos hasta que llegó a constituirse en leyenda, gracias al proceso de desacralización que sufrió el

---

<sup>458</sup> Para Frazer hay una diferencia sustancial en el hecho de que el hombre-dios fallezca de muerte natural (como le acontece a Kurtz en la novela) a que se produzca violentamente (como es el caso del Kurtz fílmico). La segunda opción toma más sentido desde el punto de vista de la creencia en el dios que muere y renace: “Las ventajas de matar al hombre-dios en vez de dejarle morir de vejez y enfermedad, son bastante evidentes para el salvaje, porque si el hombre-dios muere de lo que llamamos muerte natural, significa, en consecuencia, para el salvaje que su alma se ha marchado voluntariamente de su cuerpo y rehúsa volver o, más, a menudo aún, que ha sido arrebatada o por lo menos detenida en sus correrías por algún demonio o hechicero. En cualquiera de estos dos casos, el alma del hombre dios se ha perdido para sus adoradores y con ella se ha marchado la prosperidad y la propia existencia de éstos se halla en peligro. (...) En cambio, matándole sus adoradores, en primer lugar se asegura la captura de su alma cuando escape y su transferencia a un sucesor apropiado.” (Frazer, J. G. O.C. Pág. 177-178).

<sup>459</sup> Fernando Galván y José Santiago Fernández introducen en su estudio introductorio de *El corazón de las tinieblas* una referencia a la posible interpretación de la novela de Conrad a partir de *La rama dorada* de Frazer. “Como indica S. A. Reid, basándose en las teorías antropológicas de James Frazer (1854-1941), existe una explicación alternativa. Según expone Frazer en *La rama dorada*, las tribus del Congo solían interpretar la muerte de uno de sus dirigentes como un signo ominoso. De ahí que, cuando está próxima la muerte de alguno de sus líderes (como sucede con Kurtz), adelanten su final mediante un asesinato colectivo. Éste pudiera ser el sentido de la ceremonia descrita en *El corazón de las tinieblas*.” (Fernando Galván, F. y Fernández, J. S. O. C. Pág. 69-70.)

En concreto la referencia que hacer Frazer al respecto es la siguiente: “La gente del Congo creía, como hemos visto, que si su pontífice el Chitomé moría de muerte natural, el mundo perecería y la tierra, que sólo se sostenía por el poder y la virtud, sería aniquilada inmediatamente. En consecuencia, cuando caía enfermo y creía posible su muerte, el hombre destinado a ser su sucesor entraba en la casa pontifical con una cuerda o una maza y lo estrangulaba o lo aporreaba hasta matarlo.” (Frazer, J. G. O.C. Pág. 180).

mito originario por la literatura medieval. Éste empezó a manifestarse de muy diferentes maneras pero siempre conservando un núcleo central que nos remite a su origen mitológico. Lo peculiar de la obra de Jessie Weston es que, partiendo de una concepción claramente ritualista, en la línea de Frazer, establece una correlación evidente entre los ritos de iniciación y el surgimiento de la literatura narrativa caballerescas en torno al cáliz sagrado. De ahí el sentido del título de la obra.<sup>460</sup>

Secundino Villoria en su estudio sobre las *Estructuras míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*, sintetiza del siguiente modo la leyenda del Grial:

“Una tierra que ha sido castigada por una maldición y que ha quedado estéril y sin agua para poder vivificar los pocos frutos que buscan fuerza en su seno. Nada crece allí, ni plantas, ni animales. Esta situación está ligada a la de su jefe, el Rey Pescador, quien a consecuencia de una enfermedad o quizá de una herida ha quedado sexualmente impotente. Sus tierras están desoladas y el poder de transmitir vida suspendido. La maldición sólo será revocada cuando aparezca el Caballero y pregunte al Rey por el Santo Grial y la Lanza. La sola pregunta cura al Rey y salva la tierra. La redención es lograda por el valor y el sacrificio del joven caballero, y el rito de enterrar en la primavera al dios de la vegetación. El agua caerá sobre esta tierra yerma y brotará vida.”<sup>461</sup>

*La rama dorada* y *From Ritual to Romance* no están dispuestos juntos en la misma estantería aleatoriamente. Estas obras se convirtieron en su momento en los pilares fundamentales sobre los que se sustenta el poema del escritor norteamericano Thomas Stearns Eliot, *La tierra baldía (The Waste Land)*<sup>462</sup>. La erudita mente de Eliot hará coincidir y conjugar al “Rey de los Bosques” de Frazer con el “Rey Pescador”<sup>463</sup>

---

<sup>460</sup> Para Fernando Galván y José Santiago Fernández en la novela originaria en la que se inspira *Apocalypse Now* es fácilmente vinculable a la leyenda del Grial estudiado por Jessie Weston: “La búsqueda del Santo Grial es otro de los mitos que ha sido utilizado para dar cuenta del viaje de Marlow. De acuerdo con la estructura de la leyenda artúrica, Marlow encarnaría al caballero que parte en busca del Grial (cuyo lugar ocupa Kurtz). El Grial permanece asociado al conocimiento supremo, que en el caso de *El corazón de las tinieblas* consiste en descubrir la naturaleza del mal. Para obtener la necesaria «iluminación» (que supuestamente emanaría de las indescifrables palabras finales de Kurtz) Marlow ha de superar diversos obstáculos, remedando así al caballero medieval, que debe probar su valía mediante ritos iniciáticos.” (Galván, F. y Fernández, J. S. O. C. Pág. 73.)

<sup>461</sup> Villoria, Secundino E. *Estructuras míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*. Bello. Valencia, 1978. Pág. 187

<sup>462</sup> Así lo reconoce el propio Eliot, que nunca oculta sus fuentes de inspiración, en las notas que él mismo elaboró en torno a este complejo poema: “No sólo el título, sino el plan y buena parte del simbolismo incidental del poema me fueron sugeridos por el libro de la señorita Jessie L. Weston sobre la leyenda del Graal: *From Ritual to Romance* (Cambridge). (...) Estoy también en deuda, en general, con otra obra de antropología que ha influido profundamente en nuestra generación: me refiero a *La rama dorada*; he usado especialmente los dos volúmenes Adonis, Attis, Osiris. Quien conozca estas obras reconocerá inmediatamente en el poema ciertas referencias a ceremonias de la fertilidad.” (Eliot, T. S. *Poesías reunidas. 1909-1962*. Pág. 94. Alianza. Madrid, 2004.)

<sup>463</sup> En el ámbito cinematográfico existe otra película muy interesante que puede ser estudiada desde la órbita de la poética del mito aplicado al cine. Nos referimos a *El rey pescador (The Fischer King)*, 1991)

estudiado por Weston bajo el prisma ritualista en este poema de 434 versos. Es en torno a todo este entramado bibliográfico sobre el que se estructurará narrativamente el final de *Apocalypse Now*. La visión pesimista que ofrece Eliot en este poema-mito, que no es más que un retrato atroz de una tierra y unos habitantes que agonizan y mueren de impotencia, es la que se intenta reflejar también en la película. El territorio dominado por Kurtz no es más que una rememoración cinematográfica de la mítica “tierra baldía” de Eliot. Esta sensación se advierte a medida que avanzamos con la tripulación capitaneada por Willard una vez abandonada la Plantación Francesa. Es a partir de ese momento de la película cuando la peculiar expedición se introduce en un territorio amenazador y siniestro regido por el dios del horror. Todo en él se tiñe de un rojo sangre y es que el territorio de Kurtz no es más que el “reino de la muerte”. Al igual que en el poema de Eliot, esta ausencia total de vida tiene su causa principal en el rey del lugar que, como una auténtica maldición, se ha hecho el dueño absoluto del territorio sembrando el paisaje de cabezas humanas clavadas en estacas o cuerpos inertes ahorcados por doquier. Mientras que Kurtz (Rey de los Bosques-Rey Pescador) siga en el poder estas tierras seguirán sumidas en una orgía sangrienta que impide que de nuevo surja la vida en ella (es en este momento donde entroncamos con los mitos de la fertilidad estudiados por Frazer).

Esta visión del despiadado soberano tiene una clara asociación con la figura arquetípica del Monstruo-Tirano descrita por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* y presente en gran parte de los mitos y cuentos universales. Dicha figura se corresponde, a grandes rasgos, con la sombra maligna a la que debe dar muerte el héroe en su viaje iniciático y que en la película toma el rostro de Kurtz. En una de las referencias a este siniestro personaje, el mitólogo norteamericano se sirve del poema de Eliot que nos ocupa para ilustrarlo. Hecho que corrobora dicha correspondencia.

“La figura del Monstruo-Tirano es conocida en las mitologías, en las tradiciones populares, en las leyendas y hasta en las pesadillas, en todo el mundo, y sus características son esencialmente las mismas. (...) El ego desproporcionado del tirano es una maldición para sí mismo y para su mundo aunque sus asuntos aparenten prosperidad. Aterrorizado por sí mismo, perseguido por el temor, desconfiado de las manos que se le tienden y luchando contra las agresiones anticipadas de su medio, que son en principio los reflejos de sus impulsos incontrolables de adquisición que se albergan en él, el gigante de independencia adquirida por sí mismo es el mensajero mundial del desastre, aún en el caso de que en su mente alienten intenciones humanas.

---

de Terry Gilliam. En ella se hace una peculiar adaptación de la leyenda del Grial situando la trama en la convulsa Nueva York de finales del siglo XX. Sus personajes, seres atormentados y con profundos traumas, emprenderán una irónica búsqueda del Grial con la finalidad de sanar sus almas.

Donde pone la mano surge un grito, sino desde los techos de las casas, sí, más amargamente, dentro de cada corazón; un grito por el héroe redentor, el que lleva la brillante espada, cuyo golpe, cuyo toque, cuya existencia liberará la tierra.

No se puede estar de pie, ni tenderse, ni sentarse  
Ni siquiera hay silencio en las montañas  
Sino secos truenos estériles sin lluvia  
Ni siquiera hay soledad en las montañas  
Sino hoscos rostros enrojecidos que desprecian y regañan  
En las puertas de casa de barro agrietado.  
(T. S. Eliot, *La tierra baldía*)<sup>464</sup>

Si en el mito del Santo Grial la esperanza al cambio se ponía en el joven caballero que milagrosamente llegaba y pregunta al Rey por la reliquia evangélica, en *Apocalypse Now* la esperanza al cambio claramente se refleja en la figura de Willard, el héroe redentor según Campbell. Éste se convierte, entroncando con el mito frazeriano del dios que muere y renace, en el bálsamo que devolverá a sus habitantes el aliento vital<sup>465</sup> y destruirá, tras el asesinato de su rey, un gobierno regido por el miedo. Por tanto, no sería descabellado interpretar el sacrificio del carabao de este pueblo oprimido por la muerte como una súplica desesperada a un cambio que devuelva la vitalidad a sus tierras; que elimine ese fétido olor a podredumbre en el ambiente; les haga vivir sin el temor perpetuo de ser asesinados y, ante todo, que sean expulsados los máximos responsables de tan crítica situación, Kurtz y sus secuaces.

Las leyendas del Grial y los mitos de vegetación se convierten, de este modo, en la unidad interpretativa y estructural sobre la que descansa tanto *La tierra baldía* como *Apocalypse Now*. Aunque esta intención no estaba en el guion original de John Milius

---

<sup>464</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 22.

<sup>465</sup> Ésta es, al fin y al cabo, la finalidad última del viaje del héroe, tal como lo expresa Campbell en una correlación explícita con los ritos de vegetación descritos por Frazer y poetizados por Eliot:

“El efecto de la aventura del héroe cuando ha triunfado es desencadenar y liberar de nuevo el fluir de la vida en el cuerpo del mundo.” (Campbell, J. O. C. Pág. 44).

“Porque el héroe mitológico es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer; el dragón que debe ser muerto por él, es precisamente el monstruo del *status quo*: Soporte, el guardián del pasado. Desde la oscuridad el héroe emerge, pero el enemigo es grande y destaca en el trono del poder; es el enemigo, el dragón, el tirano, porque convierte en ventaja propia la autoridad de su posición. Es Soporte o Garra no porque guarda el *pasado*, sino porque *guarda*.

El tirano es orgulloso y eso es su perdición. Es orgulloso porque piensa que su fuerza le es propia; así, está en el papel del payaso, que equivoca la sombra con la sustancia; su destino es ser engañado. El héroe mitológico que reaparece desde la oscuridad, que es la fuente de las formas del día, trae un conocimiento del secreto de la condena del tirano. Con un gesto tan sencillo como el de apretar un botón, aniquila su forma impresionante. La acción del héroe es un continuo quebrar las cristalizaciones del momento. El ciclo prosigue, la mitología se enfoca al punto creciente. La transformación, la fluidez, y no la pesadez inquebrantable, son las características del Dios vivo. La gran figura del momento existe sólo para ser destrozada, para ser cortada en pedazos y para ser dispersada. En pocas palabras, el ogro-tirano es el campeón del hecho prodigioso; el héroe es el campeón de la vida creadora.” (Campbell, J. O. C. Pág. 300-301)



sino que fueron elementos introducidos por Coppola a posteriori y durante el propio rodaje de la película<sup>466</sup>. A pesar de todo, son muchas las concomitancias que podemos encontrar entre el poema y la película. La primera y más evidente es la presencia de la técnica alusiva. Innumerables son las referencias intertextuales que comparten *La tierra baldía* y *Apocalypse Now*: además de Frazer y Weston, encontramos referencias bíblicas, la *Divina Comedia* de Dante, la mitología hindú, las operas de Wagner, Baudelaire, etc. Aunque, en ambos casos, las alusiones míticas que delimitan el marco de referencia, tanto del poema como de la película, son similares, en cuanto a su estructura, *Apocalypse Now*, a pesar de sus complejidades, aparece regida por una unidad narrativa más cerrada e inteligible, tal como estamos intentando desentrañar con esta investigación<sup>467</sup>.

Al mismo tiempo que la técnica alusiva, otra de las características que hacen que *La tierra baldía* y *Apocalypse Now* concuerden es el uso del método mítico. En ambos casos, Eliot y Coppola (al igual que supo hacer James Joyce con el *Ulises*) utilizan el mito para analizar el presente que les tocó vivir a cada uno. En este sentido, la obra de Eliot puede considerarse uno de los máximos exponentes de la mitologización literaria dentro del ámbito de la poesía. En un proceso de redescubrimiento de los mitos, inspirado probablemente en Jung, se actualizan vivencias ancestrales (guardadas durante milenios en lo más profundo del inconsciente humano) sin perder en nada su sentido primordial. Los personajes de ambas obras guardan mucho en común, ya que es a través de ellos como dichos mitos toman nueva resonancia. Si atendemos a las apreciaciones que hace Viorica Patea de los personajes de *La tierra baldía* veremos que, en muchos aspectos, son muy similares a los de *Apocalypse Now*.

---

<sup>466</sup> En *La tierra baldía*, que comparte con el guión cinematográfico de *Apocalypse Now* un continuo proceso de transformación y reelaboración, la intención de T. S. Eliot de dotar al poema del carácter mítico que tiene se le ocurrirá, del mismo modo que en *Apocalypse Now*, casi al final del proceso de creación del mismo, tal como nos advierte Viorica Patea: “La naturaleza heterogénea del manuscrito en las primeras cuatro partes no dejaba presuponer, en opinión de Kenner, que el plan y el simbolismo subyacentes al poema procedían del universo mítico de Frazer y Weston, tal como afirmaba Eliot en sus notas al poema. (...) El manuscrito [original] pone de manifiesto que la intención mítica cristalizó tarde, durante la composición de la última parte, «Lo que dijo el trueno». Eliot intercaló referencias míticas en las secciones escritas con anterioridad y, cuando, el poema estaba casi acabado, poco antes de su publicación, las introdujo también en los títulos, epígrafes y las notas”. Patea, Viorica. O. C. Pág. 63-64.

<sup>467</sup> Por el contrario, como afirma Viorica Patea, “*La tierra baldía* posee un carácter onírico; el argumento o los argumentos carecen de principio, desarrollo y final. Solamente hay fragmentos y retazos. (...) El poema es un conjunto de meandros, viajes interrumpidos, sagas, aventuras discontinuas e inconclusas. La estrategia alusiva evoca imágenes y motivos recurrentes que no hacen avanzar la línea argumental, sino que contribuyen al desarrollo de nuevas asociaciones.” (Patea, V. O. C. Pág. 89.)

“Los modernos personajes de *La tierra baldía* son unos derrotados. Se encuentran solos, alienados de sí mismos y del mundo. Viven en el plano de las apariencias de una existencia carente de significado y padecen una acuciante sensación de vacío y aburrimiento. (...) Sus contenidos conscientes conservan una sombra arquetípica que suscita asociaciones simbólicas con antiguos mitos y leyendas. (...) Expuestos a símbolos cuyo significado desconocen, los personajes repiten sin darse cuenta fragmento de narraciones y ritos pertenecientes a trasfondos antropológicos que está en la base de las obras de Frazer y Weston. Participan de su significado simbólico, incluso cuando piensan que estos dramas ya no existen. A pesar de ello, la vida moderna se inserta en las estructuras soterradas de un guion arquetípico.”<sup>468</sup>

Ese «guion arquetípico» se retoma de una manera clarividente al final de la película. Willard y Kurtz, desarrollan, porque su inconciente les lleva a ello, el rito iniciático del que todo surge y se renueva. Con sus actos están volviendo irremisiblemente a los orígenes, cuyo símbolo ratifica lo que somos. Es a través del rito como adquiere sentido sus vidas, esa que creen vacía, aunque sea a través de la muerte. Kurtz, como dijimos más arriba, es consciente de ello y no se resiste. ¿Quién puede contravenir lo sagrado?

A raíz de lo argumentado, vemos como *Apocalypse Now* se ajusta a la perfección y de forma consciente al método mítico, base de creaciones literarias como *La tierra baldía* o *Ulises*. De este modo, tal como venimos demostrando, la película aparece como una fuente inagotable de estudio, abordable desde diferentes perspectivas y disciplinas como la literatura, la religión, la antropología, la filosofía, etc. La obra de Coppola se convierte así, igual que sucede con el poema de Eliot o la novela de Joyce, en una obra cinematográfica clave para entender el traspaso de la mitologización literaria al cine.

### 8.2.2. *Los hombres huecos*, un homenaje bidireccional.

Hemos comprobado como todos estos mitos, tanto religiosos como literarios, participan de un denominador común, cuya idea se recoge claramente en la película: todos ellos son mitos de renacimiento. Un renacimiento que sólo es posible, paradójicamente, a través de la muerte. Esta última adquiere irremisiblemente un carácter vivificador muy fuerte convirtiéndose en el principio básico del cambio ante situaciones tan adversas. Como hemos dicho, esta idea se traspasa al imaginario de la

---

<sup>468</sup> Patea, V. O. C. pág.

película. Con la muerte de Kurtz (Rey Pescador- Dios Muriente – Monstruo Tirano) a manos de Willard (Caballero- Dios Reviviente – Héroe Redentor) surge un nuevo y esperanzador reinado que vuelva a instaurar la paz, devolviendo la vida y las ganas de vivir a unos moradores oprimidos y desesperados.

Pero la obra poética de Eliot no sólo está presente en *Apocalypse Now* de un modo tan implícitamente metafórico, sino que las poesías del escritor norteamericano, como se constata en una de las secuencias finales, forman parte de las lecturas obligatorias del decadente Kurtz. Concretamente una de ellas aparece recitada por el oficial de marines ante la perpleja mirada del propio Willard. Este último, extenuado por el calor, el cansancio y la humedad, aparece en escena apoyado en la pared mientras Kurtz, interrumpido por la verborrea delirante del reportero loco, recita *Los hombre huecos* (*The Hollow Men*, 1925). Como todas las referencias literarias introducidas en la película, ésta no aparece propuesta, ni mucho menos, al azar. Con esta lectura se está produciendo algo curioso y paradójico: el Kurtz de la película está recitando, en claro homenaje, un poema de Eliot que el escritor había concebido, a su vez, como homenaje al Kurtz de Conrad. Así reza la dedicatoria de *Los hombres huecos* a modo de epígrafe: “*Mistah Kutz – he dead.*”<sup>469</sup> Con este guiño a la obra de Conrad, al que tanto admiraba, sin duda, se estaba desquitando por no haber podido mantener el epígrafe originario que tenía predispuesto para *La tierra baldía* unos años antes y que estaba extraída de la misma novela (“¿Estaba acaso viviendo de nuevo su vida en cada detalle de deseo, tentación y renuncia mediante aquel momento supremo de total conocimiento? Gritó en susurros a alguna imagen, a alguna visión; gritó dos veces, un grito no más fuerte que una exhalación: «¡El horror! ¡El horror!»”). Por consejo de Ezra Pound, responsable que supervisó, anotó e influyó en todo el proceso de creación del poema de Eliot, dicho epígrafe fue sustituido finalmente por el extracto de *El Satiricón* de Petronio.

---

<sup>469</sup> Fragmento que extrajo de la propia obra de Conrad y que representa el momento en que uno de los negros que trabaja para Kurtz anuncia alterado que éste ha muerto.

“Una continua lluvia de pequeñas moscas se movía con rapidez por encima de la lámpara, sobre el mantel, sobre nuestras caras y nuestras manos. De pronto el muchacho del director asomó su insolente cabeza negra por la puerta, y dijo en un tono de áspero desdén:

“Señor Kurtz. Él muerto.”

Todos los peregrinos se precipitaron fuera para verlo. Yo permanecí allí y continué con mi cena.” (Conrad, J. O. C. Pág. 238.)

A pesar de todo, el protagonista explícito de dicho poema y así se establece en su subtítulo es Guy Fawkes<sup>470</sup>. “*Un penique para el Viejo Guy Fawkes*”. Ésta es la frase que los muchachos londinenses gritan a los viandantes cada 5 de noviembre con el fin de que colaboren con pequeñas aportaciones económicas con las que costearse el muñeco de paja al que tanto tiempo han dedicado para confeccionar. ¿A quién simboliza ese muñeco que esa noche será quemado en la hoguera de cualquier plaza de la ciudad? Se trata del rebelde cristiano que fue quemado en la hoguera por su intento de atentado contra el Rey y el Parlamento inglés siglos atrás. Y este proceso de ajusticiamiento de un hombre violento como Guy Fawkes es lo que los muchachos ingleses celebran cada año en dicha fecha. Partiendo de esta base nos encontramos, de nuevo, referencias explícitas a un rito (siguiendo con la idea de Eliot de que “todo arte emula la condición del rito”), esta vez de base pagana. Según Frazer éste se constituye como uno de los más constantes y antiguos rituales europeos que en muchos casos está relacionado con esos ritos de la vegetación aquí expuestos. Es de este modo como emparentaríamos a Guy Fawkes con Kurtz, tanto del libro como de la película. “Guy Fawkes y Kurtz fueron otros prometeos en rebelión con un medio ambiente hostil. Almas violentas que molestaron a los hombres con quienes convivieron, pusieron en peligro sus vidas y éstos no supieron más que ponerles en la picota de una hoguera para que desaparecieran.”<sup>471</sup> Pero ahora sus recuerdos se reducen a unos muñecos huecos que no representan más que la propia vacuidad de los hombres modernos. Esos hombres que tan duramente fueron criticados por Nietzsche, éstos de la moral férrea de la falsedad, éstos contra los que Kurtz dirige toda su furia. Es por ello por lo que proclama a gritos:

---

<sup>470</sup> Para saber quién es este personaje nos parece pertinente recurrir de nuevo a la clarividente obra de Secundino Villoria: “Guy Fawkes fue un soldado valiente y católico. Se sabe que estuvo alistado en los ejércitos de Felipe II, y que luchó en los campos de Europa con los españoles. Era diestro en la colocación y explosión de dinamita, técnica que había aprendido durante su estancia en Asturias. Sus amigos y correligionarios ingleses sabían de sus habilidades. Esta fue la razón por la que le llamaron a Londres. Debía supervisar los últimos detalles del “Complot de la pólvora”. Complot político-religioso orientado a hacer volar el Parlamento con el rey y los representantes dentro. Desde el Lambeth se haría un túnel, en el que todo estaba listo para aquella tarde del cinco de noviembre en la que debía morir el rey y un Parlamento enemigo de los católicos. El “Powder Plot” falló, y Guy fue cogido con las manos en la masa y ajusticiado. La hoguera puso fin a una vida fuerte y arriesgada.” (Villoria, Secundino E. O.C. Pág. 108). En dicho personaje, a su vez, está inspirado el (anti)héroe de la novela gráfica de Alan Moore *V de Vendetta*, un complejo relato, muy interesante desde el punto de vista intertextual. Dicha novela gráfica fue adaptada al cine por James McTeigue en 2005 con el mismo título.

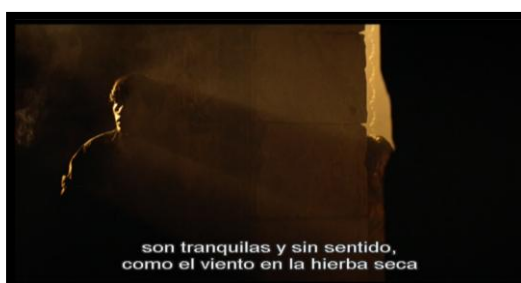
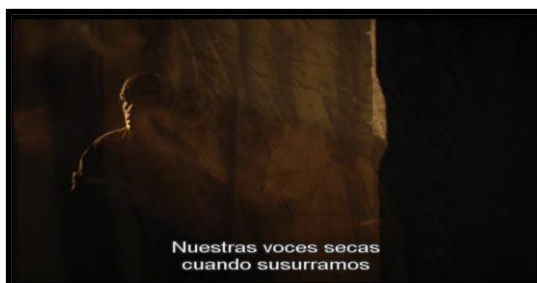
<sup>471</sup> Villoria, Secundino E. O. C. Pág. 108.



*“Somos los hombres huecos  
somos los hombres rellenos  
apoyados unos en otro  
la mollera llena de paja. ¡Ay!  
Nuestras voces reseca, cuando  
susurramos juntos  
son tranquilas y sin significado  
como viento en hierba seca  
o patas de ratas sobre cristal roto  
en la bodega seca de nuestras provisiones*

*Figura sin forma, sombra sin color,  
fuerza paralizada, gesto sin movimiento;*

*los que han cruzado  
con los ojos derechos, al otro Reino de la muerte  
nos recuerda –si es que nos recuerdan- no como  
perdidas almas violentas, sino sólo  
como hombres huecos  
los hombres rellenos.”<sup>472</sup>*



<sup>472</sup> Eliot, T. S. O.C. Pág. 103.



Ante el absurdo de vivir en una falsedad tal, se incita al cambio deliberado. Se proclama a gritos (como lo hace un enloquecido reportero loco en la película) el fin del mundo, el “Apocalipsis Ahora”:

*“Así es como acaba el mundo.  
Así es como acaba el mundo.  
Así es como acaba el mundo.  
No con un estallido sino con un quejido.”<sup>473</sup>*



No es otro que el quejido, el lamento sin vida, que proclama Kurtz antes de morir y que resume toda la esencia de la crueldad del mundo: “¡El Horror! ¡El Horror!” Se ha consumado la ejecución, al igual que la de Guy Fawkes, de un hombre violento, enemigo del sistema establecido, predestinado a caer en el olvido por la imposibilidad de ser comprendido por una sociedad falsa y vacía.



<sup>473</sup> Eliot, T. S. O. C. Pág. 106.

### 8.3. El rito como recurso narrativo.

Como hemos comprobado desde varias perspectivas, el rito juega un papel predominante en *Apocalypse Now*. Hecho que denota la gran influencia que han ejercido sobre Coppola la teoría mitológico-ritual expuesta anteriormente. Además de la película sobre Vietnam, lo ritual, desde sus más diversas vertientes, suele ser utilizado frecuentemente como recurso narrativo durante toda su filmografía: los rituales cristianos en la trilogía de *El Padrino*, los rituales militares en *Patton* (como guionista), *Apocalypse Now* y *Jardines de Piedra*, los bailes de fin de curso de los institutos norteamericanos en *Peggy Sue se casó*, los rituales vampíricos en *Drácula de Bram Stoker*, los rituales pandilleros en *Rebeldes* y *La ley de la calle*, los ritos de iniciación en *El Padrino*, *Cotton Club* o *Jack*, los rituales judiciales en *Legítima defensa*, etc. Todos ellos, ritos sagrados o cotidianos, que adquieren un significado especial en la extensa lista de películas de Coppola y que en muchas ocasiones determinan la estructura narrativa y el significado simbólico de las mismas.

Como ejemplos representativos de la importancia que tiene el rito en la filmografía de Coppola analizaremos cuatro de las películas más significativas del director: las tres que conforman la trilogía de *El Padrino* y la particular adaptación que supuso *Drácula de Bram Stoker*. En cada uno de estos filmes lo ritual adquiere una importancia fundamental y determinante.

#### 8.3.1. La trilogía de *El Padrino*.

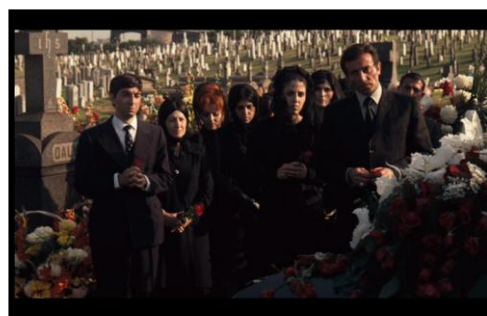
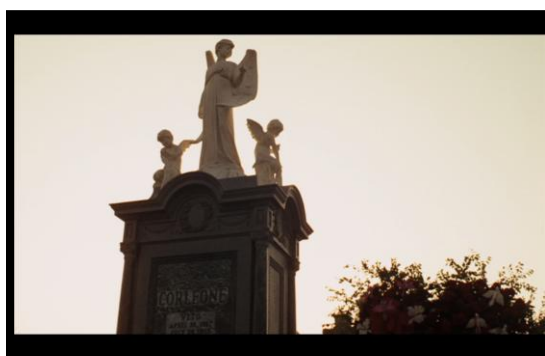
Para no alejarnos del tema que nos ocupa en este capítulo, el rito del dios que muere y renace expuesto por Frazer y fusionado con las leyendas sobre el Grial por T. S. Eliot en *La tierra baldía*, vamos a centrarnos en la importancia que tiene lo ritual en la trilogía de *El Padrino*. En las tres películas que conforman la saga encontramos una clara asimilación con el rito estudiado en *La rama dorada*, pero en este caso, visto bajo el prisma cristiano. Más aún, en las dos primeras, anteriores a *Apocalypse Now*, encontramos, precisamente, el germen de lo que será el montaje paralelo del sacrificio ritual del animal sagrado y el de Kurtz que marca la parte final de la película. Este recurso narrativo, que utilizó por primera vez en *El Padrino*, será clave en sus siguientes

películas, adquiriendo un especial sentido en el filme que nos ocupa. En todos los casos, lo ritual aparece como clave del esquema narrativo y simbólico de sus obras cumbres.

Son muchos los temas que comparten *Apocalypse Now* con la trilogía de *El Padrino*. En ambos casos, tienen mucha relación con las tramas mentales del ascenso y caída y, como no, con los excesos del poder. Los personajes de Kurtz y Michael Corleone comparten un ansia desmedido de poder que les llevará a la destrucción propia y de todo lo que les rodea. En dos ámbitos muy diferentes, la sociedad totémica primitiva y el mundo de la mafia norteamericana de origen italiano durante el siglo XX, dichos personajes se mueven en mundo divididos en clanes (totémicos y familiares), fuertes reglas (tabúes y reglas de honor) y el respeto absoluto al jefe (dios-rey y el padrino). Similitudes que encontramos también en la sucesión al trono de dichos jefes, un ascenso que sólo puede hacerse a través de la violencia. En la saga de *El Padrino* el asesinato, con grandes tintes sagrados, marca el devenir de la primacía familiar en un mundo donde al más mínimo atisbo de debilidad, como le sucedía al sacerdote del templo de Diana en Nemi, supone la sentencia de muerte. Es lo que le ocurre precisamente a Vito Corleone en la primera parte. Dubitativo ante la posibilidad de ampliar su marco de influencia al mundo de los estupefacientes (símbolo claro de debilidad) sufre un atentado por parte Sollozo, un traficante de drogas y jefe de otro clan, que casi lo lleva a la muerte. Esto se produce en plenas fiestas navideñas, celebración cristiana que conmemora la llegada al mundo del hijo de Dios. Un hecho que tiene claras connotaciones simbólicas ya que, tal como explicamos en la aplicación del viaje del héroe a la película de *El Padrino*, este suceso será el desencadenante para que el verdadero héroe de la saga, Michael Corleone (el hijo del Dios-Padrino), inicie su periplo iniciático hacia el poder. Como todo ritual iniciático, el héroe debe superar una arriesgada prueba con la que poder demostrar si es auténticamente merecedor de detentar el nuevo estatus al que aspira. En este caso, involucrarse de lleno en los asuntos familiares dentro del peligroso crimen organizado. De un modo valeroso, fiel muestra de su carácter, Michael decide que la única solución para perpetuar la supremacía de la familia en la ciudad es asesinar a aquellos que la ponen en peligro, ya que considera que a su padre, y por extensión a su clan, no le ha llegado la hora de dejar su trono. Las víctimas del ritual sagrado por excelencia de la mafia italiana, la venganza, son Sollozo y el corrupto capitán de policía McCluskey. Ambos son asesinados mediante el plan perpetrado por Michael y con ello el orden queda momentáneamente reestablecido.



Una vez que el héroe ha superado su prueba iniciática y culmina su particular destierro en Sicilia, símbolo del descenso a los infiernos, regresa a Nueva York una vez que ha sido asesinado su hermano mayor, Sonny, la persona que estaba predestinada a suceder en el trono a su padre. Una vez que regresa al hogar, es escogido por Vito Corleone para que asuma el control de la familia que se encuentra en serio peligro por la gran cantidad de enemigos que conjuran contra ella. Un padrino cada vez más viejo y enfermo (símbolo de la decadencia del dios que muere) sabe que Michael es la única esperanza para que no desaparezca todo lo que con tanto esfuerzo ha construido durante años. Al poco tiempo, Vito termina muriendo de muerte natural mientras juega con su nieto. Durante el entierro de su padre (ritual cristiano tras la muerte), Michael descubre quién es el traidor que ha conspirado contra la familia.<sup>474</sup>



En ese momento se da cuenta de que la única opción de permanecer durante años en el poder sin peligro alguno es dar muerte a todos aquellos que, precisamente, quieren destronarlos. Sólo a través de la violencia se puede alzar uno con el poder absoluto, como sucedía con los hombres-dioses descrito por Frazer en *La rama dorada*. El entierro del padre (secuencia que representa simbólicamente al dios que muere) da paso al bautizo del sobrino Michael, donde el nuevo Don ejerce la función de Padrino y

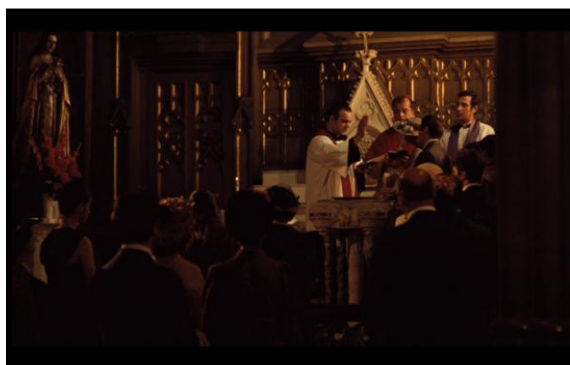
---

<sup>474</sup> Según Coppola, refiriéndose a esta secuencia en los comentarios a la edición en DVD de *El Padrino*, “como en el libro, estas celebraciones y rituales son el escenario de las negociaciones y las conspiraciones secretas.”

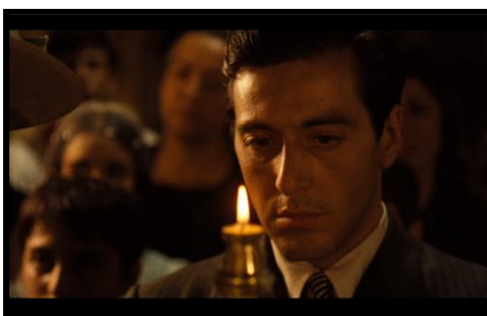
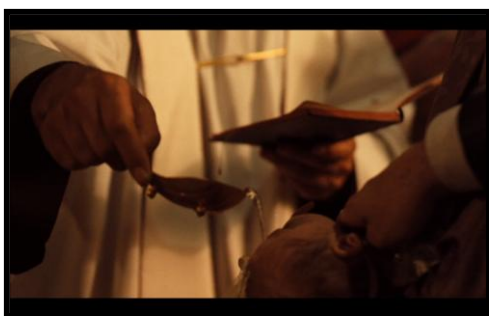
que representa metafóricamente, a través de otro ritual cristiano, la imagen del dios que renace. Durante la celebración del sacramento se produce, a través de un gran montaje paralelo, el asesinato de los cinco jefes de las bandas rivales, aquellos que han conspirado contra él. Tras completar su cruel *vendetta*, con las muertes de los traidores Tessio y su cuñado Carlo, Michael adquiere, definitivamente, el carácter de nuevo hombre-dios, un temido padrino al que se le augura muchos años de prospero reinado. En este sentido, el ritual cristiano tiene como finalidad realzar el carácter sagrado de la secuencia.

El propio director se refiere a dicha secuencia en el comentario que realiza para la edición en DVD de la película. Un recurso cinematográfico, idea original suya, que no está presente en la novela de Mario Puzo:

“En el libro de *El Padrino*, el golpe final, el que Michael ha estado planeando, que incluso había planeado con su padre antes de su muerte, que era matar a los jefes de las cinco familias de una vez. En el libro aparece con detalle cómo se lleva a cabo. Lo interesante del cine es que con frecuencia necesitas pensar cómo condensar y destilar toda la información, cómo convertir 30 páginas de un libro en tan solo un par de páginas. Al planificar el guion, tuve la idea de unificar todos los golpes contra estas familias, y unificarlo con la ceremonia del bautismo. Es una innovación de la película que no sale en el libro. (...) Esta secuencia que vemos del bautizo es algo que surgió porque era práctico, para ver como, ..., ¿Cómo se podía contar el desarrollo de estos asesinatos y convertirlos en una escena de clímax? Esa era la función del bautizo.”<sup>475</sup>



<sup>475</sup> Coppola, F. F. Comentario de *El Padrino* en la edición en DVD.



En resumen, tal como hemos comprobado, Coppola utiliza por primera en *El Padrino* los ritos religiosos como piezas claves en la estructura narrativa y el carácter simbólico de sus películas. Tras el éxito de dicho recurso, lo volverá a utilizar de un modo similar en *El Padrino II*. Esta vez por partida doble. Como argumentamos en capítulos anteriores, la segunda parte de la saga familiar, está construida a partir de un complejo montaje paralelo donde se describe de manera alternativa los orígenes de Vito Corleone como padrino, por un lado, y el afianzamiento en el poder de Michael Corleone años después de la muerte de su padre, por el otro. En ambas partes del montaje el director volverá a recurrir a la estrategia seguida en *El Padrino* con el fin de realzar el clímax de las dos historias que se cuentan al mismo tiempo. En todas ellas, lo rituales cristianos volverán a jugar un papel determinante en el devenir del relato.

Como apuntamos en el capítulo dedicado a los otros viajes heroicos en la filmografía de Milius y Coppola, una de las historias que mejor se ajusta a dicho esquema en la filmografía del director de *Apocalypse Now* es la de la ascensión de Vito Corleone al poder, tal como se relata en una de las partes del gran montaje paralelo que es *El Padrino II*. Tras tener que abandonar Sicilia por el asesinato de su familia cuando era pequeño, Vito tiene que sobrevivir y ganarse la vida en el barrio italiano de Nueva York, un lugar controlado por Fanucci, un extorsionador que le hace perder su honrado trabajo de tendero y que desencadena el particular ascenso al poder del héroe. Fanucci, es el dios-hombre que controla todo y que hace y deshace a su antojo. Todos le

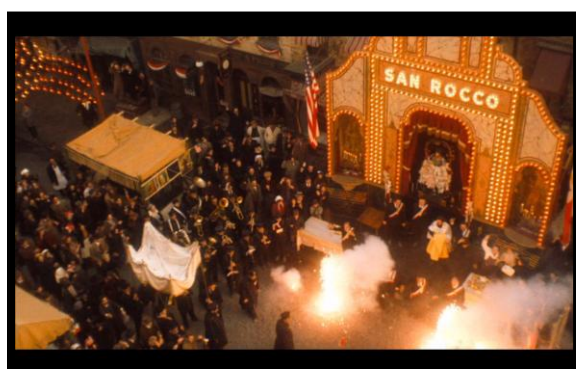
merecen respeto y nada puede llevarse a cabo sin que él lo sepa o saque partido por ello. Es lo que le sucede, precisamente, a Vito Corleone una vez que decide involucrarse en el mundo de la delincuencia. A través de pequeños hurtos, junto a otros dos compañeros, el futuro soberano del barrio se gana la vida para poder mantener a su familia. Al enterarse Fanucci les pide cuenta y les exige, al mismo tiempo, un porcentaje de lo que saquen. Lo justo por darles permiso para delinquir en su territorio. Esta avaricia y altanería será la que lo llevará a la caída, a la muerte. Este personaje es la fiel representación del Monstruo-Tirano al que se refiere Campbell en su obra y al cual el héroe está predestinado a dar muerte. “Él es el avaro que atesora los beneficios generales. Es el monstruo ávido de los voraces derechos del “yo y lo mío”. Los estragos por él provocados están descritos en la mitología y en el cuento de hadas y son de universales consecuencias dentro de sus dominios. Éstos pueden reducirse a su habitación, a su psique torturada, a las vidas que contamina con el toque de su amistad y de su ayuda o puede alcanzar a toda su civilización.”<sup>476</sup> En este caso, el campo de acción de su poder se concentra en Little Italy.

Cansado de la situación que vive el barrio ante la imposibilidad de que su gente prospere por culpa de este ser malvado, decide asesinarlo. El héroe vuelve a aparecer como el redentor de una tierra desolada y atemorizada por este Monstruo-Tirano que es Fanucci. El momento en que se llevará a cabo el asesinato coincidirá de nuevo con otro ritual cristiano: la gran procesión celebrada durante la fiesta de San Rocco. Una gran fiesta multitudinaria de origen religioso. A través de otro montaje paralelo, se alternan los planos en los que somos testigos del asesinato de Fanucci por parte de Vito Corleone con aquellas imágenes, casi costumbristas, donde se observan las abarrotadas calles de Little Italy durante la procesión en honor al santo. Para remarcar la interrelación entre ambas acciones, asesinato y celebración, tras matar al extorsionador (clímax de la secuencia) en las calles los vecinos del barrio explotan de alegría en el cénit de la fiesta. Los fuegos artificiales, los bailes y la alegría lo inundan todo. Little Italy ha quedado liberado del Monstruo-Tirano por el héroe redentor. Una secuencia que el propio Coppola reconoce es deudora de aquella con la que concluía la primera parte de *El Padrino*. “Ahora ya queda fijado este modelo de acción paralela, de parte de ritual o festividad, una celebración o boda o algo, intercalada con una acción paralela con violencia, de alguien a punto de cargarse a alguien. Esta secuencia con la fiesta de fondo

---

<sup>476</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 22.

suponía el advenimiento del Padrino. Con su asesinato, entiende la idea de un hombre respetado en el barrio, donde él llegará a ser el hombre al que acudirá la gente.”<sup>477</sup>



El esquema volverá a repetirse de un modo más sutil más adelante. Una vez que Vito Corleone se ha convertido en un hombre respetable, al que todos le tienen admiración, por liberar al barrio de Fanucci, decide viajar a Sicilia para concluir algo que le lleva rondando la cabeza desde muy pequeña: dar muerte a Don Ciccio, el malvado cacique que asesinó a toda su familia. En él encontramos de nuevo la figura del Monstruo-Tirano, un ser maligno que mediante la violencia desmedida controla a todos lo que le rodean. A pesar de todo, cuando el héroe lo ve observa que nada tiene que ver con el cruel asesino de su familia. Un viejo débil y enfermo (símbolo perfecto del dios

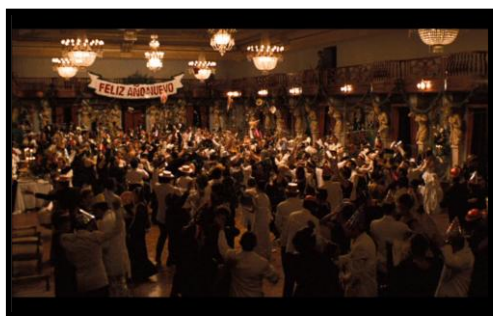
<sup>477</sup> Comentario de Francis Ford Coppola en la edición en DVD de *El Padrino II*.

que muere) lo recibe en su casa (símbolo del ombligo del mundo, allí donde comenzó la aventura del héroe) ignorante de que ha venido a culminar el rito más antiguo de la humanidad: la muerte del dios-soberano. Ahora sí, una vez que sana el trauma que le atormentaba desde niño, se constata la venida del nuevo rey absoluto, aquel que durante años gobernará en tierras americanas y sicilianas con mano de hierro. Para constatar este hecho, Coppola escoge simbólicamente la celebración del Domingo de Ramos, metáfora del advenimiento del Mesías. Un plano al que recurre después de que Vito dé muerte a Don Ciccio. De este modo, de nuevo, encontramos la superposición del ritual con un acto de violencia.



Como hemos dicho, *El Padrino II* se construye como un gran montaje paralelo centrado en dos de los grandes personajes sobre los que gira la saga. Una vez constatado la utilización del rito como recurso narrativo en la parte del montaje destinado a contar la ascensión de Vito, vamos a comprobar como esta técnica también será utilizada en aquella en la cual se relata el asentamiento en el poder de su hijo, años después de que éste muera. Comprobamos como la familia ha ampliado su imperio a la costa oeste de Estados Unidos y su influencia se deja notar en las altas esferas del poder. Su plácido reinado pronto se verá en peligro por culpa de aquellos que conspiran contra él con la intención de destronarlo. Esto le lleva a que sufra un atentado en su propia casa que casi consigue matarlo a él y a su familia. La película se convierte entonces en un fiel reflejo de la trama universal de venganza. Michael, obsesionado por encontrar a aquellos que le han intentado dar muerte, poco a poco va descubriendo quiénes han sido los responsables. Entre ellos se encuentran Frankie Pentangeli, un antiguo socio de su padre, Hyman Roth, cabecilla de la trama, y su propio hermano Fredo. Esta obsesión le llevará a comenzar una cínica guerra estratégica con el fin de culminar su venganza. Tal misión le llevará a viajar a Miami y Cuba, lugar donde intentará asesinar al financiero judío el día de Nochevieja. De nuevo, encontramos el montaje paralelo. Mientras que

Michael se encuentra en el palacio presidencial celebrando la entrada del nuevo año, dos circunstancias violentas se suceden consecutivamente: el estallido de la revolución contra el régimen de Batista y el intento de asesinato de Roth por el guardaespaldas de Michael, que al final no consigue su objetivo siendo abatido por unos soldados.



Al igual que sucediera con *El Padrino*, la segunda parte de la saga termina con otro gran montaje paralelo, en el cual Michael culmina su cruel venganza mientras se escenifica otro ritual con connotaciones cristianas. En este caso se trata de un entrañable ritual que Fredo, el hermano de Michael, utiliza desde pequeño para tener suerte en la pesca. Consiste en rezar un *Ave María* cada vez que tira la caña. Un ritual que tiene base autobiográfica.

“Ya he hablado de esta historia, pero es el origen de esta secuencia. Cuando era pequeño, tenía unos siete u ocho años, no sólo creía, sino que adoraba a la Virgen María. Pensaba que era alguien con un lugar especial en su corazón para mí. Se dice que a la Virgen María le encantan los niños. Además, si decía un *Ave María*, mis deseos se harían realidad. Un día fuimos todos a pescar en una barca grande y nadie excepto yo estaba pescando nada y yo decía el *Ave María*, lanzaba la caña, tiraba y cogía un pez. Cogí 28 peces y los demás ninguno. Estaba seguro de que era el elegido de la Fortuna y de que le gustaba a la Virgen María. Ella se parecía a mi madre, que durante toda su vida fue una mujer morena hermosa, con esa imagen de Blancanieves, que es similar a la de la Virgen María. Me interesaba mucho la mitología de la Virgen María. Y por tanto, le di a Fredo esta historia, que pescaría un pez cada vez que dijera la oración. Al final, sale diciendo la oración, justo antes de que Neri apriete el gatillo.”<sup>478</sup>

<sup>478</sup> Francis Ford Coppola en los comentarios en la edición en DVD de *El Padrino II*.

Mientras Fredo reza el *Ave María*, Frankie Pentangeli se suicida en la bañera dentro de la base militar en la que se encuentra custodiado, Hyman Roth muere asesinado en el aeropuerto una vez que regresa de su autoexilio en Israel y él mismo es asesinado por Al Neri, hombre de confianza de Michael, mientras pesca. La venganza se ha perpetrado.



La tercera entrega de *El Padrino* comienza, precisamente, rememorando la secuencia con la que termina la segunda parte. En otro breve montaje paralelo se alternan los fotogramas de la muerte de Fredo en el lago Tahoe con la ceremonia en honor a Michael Corleone, en la cual el Vaticano le otorga la Orden de San Sebastián por sus cuantiosas aportaciones benéficas. Nos encontramos en 1979, veinte años después del asesinato del hermano de Michael, hecho que desencadenará el declive de un hombre en la cumbre más alta del poder pero desolado por el remordimiento. En *El*



*Padrino III* asistimos a la caída del héroe, consecuencia derivada por su insaciable ambición y sus excesos de poder.<sup>479</sup>



En la gran fiesta en honor a Michel tras recibir el prestigioso galardón (de nuevo, la película se abre con una ceremonia de tintes religiosos, al igual que la boda en *El Padrino* y la comunión del hijo de Michael en *El Padrino II*) nos encontramos con el contraste entre el ambiente festivo que se vive entre los invitados y las tensas conspiraciones que se establecen en los despachos. En estas últimas observamos como Michael cada vez extiende sus dominios a ámbitos más elevados. Si en el *Padrino II* se constataba la influencia sobre el senado estadounidense, veinte años después su influencia se extiende hasta el estado Vaticano. Mientras cierra un acuerdo con el Banco Vaticano para ser partícipe de un multimillonario negocio inmobiliario, en un ámbito más cercano deberá lidiar con las provocaciones que Joey Zasa, jefe de una familia rival, con el que cada vez tiene más desavenencias. Sobre sus intenciones le informa Vincenzo Mancini, hijo bastardo de su hermano Sonny y que trabaja para el clan rival. Vincent se ofrece a su tío para trabajar con él con la intención de hundir a su antiguo jefe, oferta que termina aceptando Michael. La constatación del peligro que supone Zasa se produce en una negociación en Atlantic City, en la cual sufren un atentado que casi acaba con sus vidas. Igual que en las entregas anteriores, Michael no parará hasta poder culminar su venganza. El problema es que, cada vez más débil por su diabetes, cada día

---

<sup>479</sup> “Fue irónico porque cuando al final acepté la oferta de hacer una tercera parte y acordar las condiciones, sobre la que tendría todo el control y podría ser sobre un tema más maduro, le dije que sería una especie de Rey Lear, un hombre que intenta resolver su vida porque en estas dos películas, su vida ha llegado a un momento funesto. Lo ha perdido todo. Ha perdido a su familia y a sus hijos, ya su mujer. (...) Es alguien que era bueno y va a estar torturado para siempre por eso. Cuando dije que, si se hacía, la tercera sería sobre la redención y que no sería el mismo hombre asesino, frío y vengativo que habíamos visto antes.” Francis Ford Coppola en los comentarios en la edición en DVD de *El Padrino II*.

le cuesta más mover los hilos en el control absoluto de su familia. El cruel demiurgo que se retrataba en *El Padrino II* ha dejado paso a un hombre enfermo físicamente y hundido desde el plano moral. Ante este panorama Vincent, un joven con un gran carácter, decide asumir el riesgo de planear y llevar a cabo la venganza contra el capo rival. De nuevo, en una procesión, esta vez durante la fiesta de San Gennaro, al igual que hizo su abuelo sesenta años antes con Fanucci, mata a Zasa. Celebración religiosa y muerte violenta vuelven a superponerse. En esta secuencia vuelve a constatarse la visión que tiene Coppola del eterno retorno, concepto clave que tendrá una importancia vital en *Apocalypse Now*. Desde *El Padrino II*, el director concibió a los personajes de las películas que conforman la saga como prototipos heroicos inmersos en un devenir cíclico de triunfo y fracaso, ascenso y caída, vida y muerte. “Me imagino que todas las escenas de *El Padrino II* tenían un precedente en una escena de *El Padrino*. De algún modo, la historia, para poder continuar, se repite inevitablemente. Ésa era una de las razones por la que le di la estructura paralela, la estructura temporal del pasado y el presente, para darle una dimensión, más allá de la mera repetición de *El Padrino*, que en parte era lo que pensaba que estaba haciendo.”<sup>480</sup> Esta circunstancia vuelve a repetirse en *El Padrino III* como acabamos de comprobar, donde los sucesos claves de las entregas anteriores se repiten inevitablemente de un modo cíclico.



---

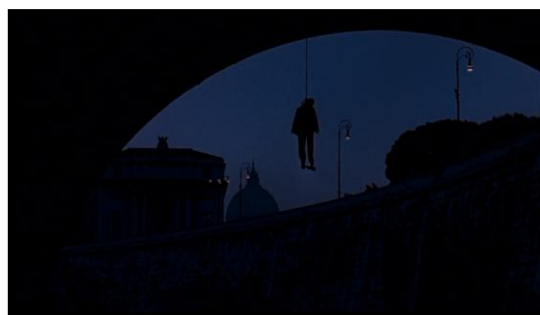
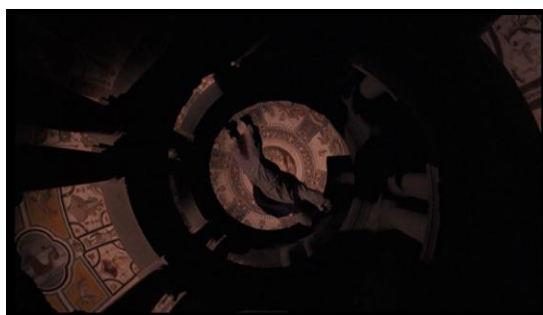
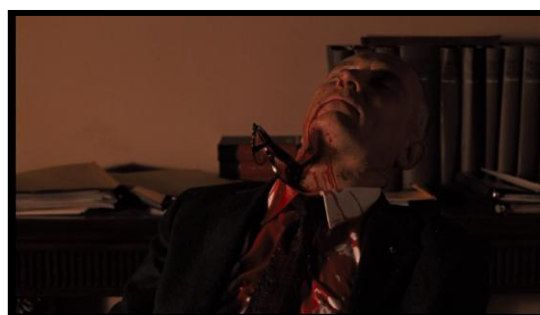
<sup>480</sup> Francis Ford Coppola en los comentarios en la edición en DVD de *El Padrino II*.

Una vez que Vincent asesina a Zasa habiendo demostrado su valentía, se convierte en el hombre llamado a suceder a Michel como padrino de la familia. Ante un soberano débil y hundido ha llegado la hora de que alguien fuerte y en plenas facultades se haga con el control de los negocios y mantenga a salvo a los suyos. Así mismo lo clama el propio sucesor que tiene claro su valía como futuro soberano: “Necesito el poder para preservar la familia”. Deseo que se cumple un tiempo después, una vez que la familia se ha trasladado a Sicilia para presenciar el estreno de la ópera *Cavalleria Rusticana* en la cual el hijo de Michael, Anthony, será protagonista. Precisamente, el momento destinado para anunciar la sucesión al trono es, de nuevo, un funeral, en este caso de Don Tommasino, un hombre cercano a la familia que ha sido asesinado por los sicarios de Don Altobello, un traidor partícipe en el intento de asesinato de Michel en Atlantic City. El funeral representa la muerte de Michael Corleone como Padrino (dios que muere), al mismo tiempo que Vincent Corleone renace en su nueva condición heroico-divina (dios que renace). Como hemos comprobado, el ceremonial cristiano vuelve a jugar un papel determinante desde el punto de vista simbólico.



El último gran montaje paralelo de la saga y, probablemente, el más complejo es el que se desarrolla en la última parte de la película. Toda la familia reunida se concentra en el teatro de Palermo para presenciar el esperado debut de Anthony como protagonista en la ópera *Cavalleria Rusticana*. Una obra que tiene como tema central, al igual que toda la trama de *El Padrino*, la venganza. Un tema universal que se repite en la historia de la literatura universal desde la tragedia griega. Como el propio Coppola sostiene, “estas pasiones y costumbres que se remontan a antaño eran la base de la ópera *Cavalleria Rusticana*, que yo había visto de niño. Esa especie de caballería rústica,

asuntos de vida o muerte entre familias y venganzas, que siempre creí ver de niño en esa historia. En cierto modo, *El Padrino* recuerda mucho a lo que yo llamaría un modo operístico al estilo de *Cavalleria Rusticana*.<sup>481</sup> En este sentido, el desarrollo de la historia representada en el teatro, se irá alternando con las tramas, asesinatos y vicisitudes que terminarán dando fin al hundimiento definitivo de la familia Corleone. Por tanto, existen ciertos paralelismos intencionados entre ambas historias predispuestas en un complejo montaje paralelo de más de media hora de duración. A medida que en escena se resuelven los enredos amorosos y se llevan a cabo los duelos a muerte por venganza, en Roma los sicarios de Michael Corleone dan muerte a los accionistas de la inmobiliaria, incluido el arzobispo Gilday, máximo responsable de la banca vaticana. Al mismo tiempo el nuevo Papa aparece muerto en extrañas circunstancias y Connie, la hermana de Michael, envenena a Don Altobello en un cruel acto de venganza mientras disfruta de la representación.



---

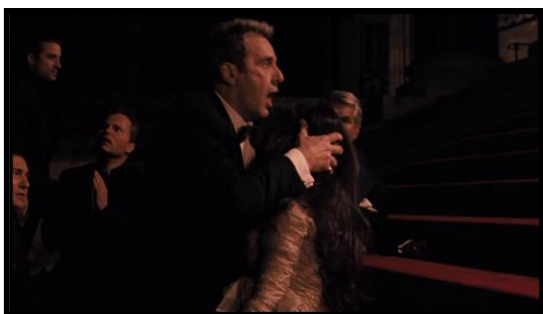
<sup>481</sup> Francis Ford Coppola en los comentarios en la edición en DVD de *El Padrino II*.



Las connotaciones religiosas y rituales volverán a estar presentes en esta secuencia. Sobre todo teniendo en cuenta que la trama de *Cavalleria Rusticana* se desarrolla durante la Pascua, fiesta clave del cristianismo donde se celebra la resurrección de Cristo a los tres días de ser crucificado. En escena los motivos religiosos se suceden. En ella se desarrolla una procesión donde se escenifica, precisamente, la muerte y resurrección de Jesús, correspondencia cristiana del ritual del dios que muere y renace estudiado por Frazer. Aunque se escenifique la resurrección de Cristo, la muerte será el motivo que predomine en escena. Un referente simbólico que anuncia el cruel destino del héroe.



Una vez concluida la obra, mientras los asistentes salen por la escalinata del teatro, decorada con velas y custodiadas por dos leones guardianes, lugar que nos recuerdan mucho visualmente al final de *Apocalypse Now*, los sicarios contratados por Altobello disparan a Michael pero terminan asesinando a su querida hija, Mary. El drama se ha consumado. Años más tarde, Michael muere solo y enfermo en el jardín de su casa en Sicilia. El triste final de un hombre que por su ansia desmedida de poder destruyó todo aquello que le rodeaba. El fiel reflejo, en definitiva, del prototípico héroe autodestructivo coppoliano.



### 8.3.2. *Drácula de Bram Stoker.*

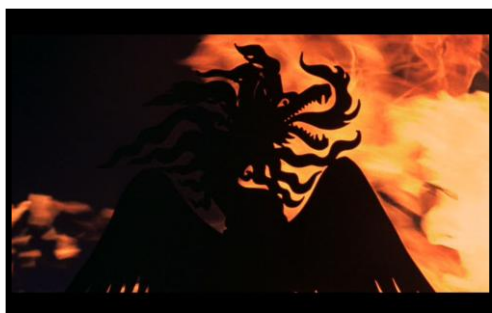
Como apuntamos en el apartado dedicado a los otros viajes heroicos en la filmografía de Coppola, *Drácula de Bram Stoker*, estrenada sólo dos años después de *El Padrino III*, es una película que en su guion original escrito por James V. Hart se superponen dos historias paralelas e interrelacionadas: el viaje iniciático de Jonathan Harker analizado en dicho capítulo y la trágica historia de amor entre Drácula y Elisabeta/Mina que da sentido al comportamiento del legendario personaje. Al igual que ocurría en *Apocalypse Now* estas dos historias interconectadas aportan una estructura narrativa algo compleja. La linealidad de la primera se complementa con el carácter cíclico de la segunda, tal como vamos a analizar en estas páginas. Todo ello centrándonos en la importancia que juega, de nuevo, lo ritual en esta organización argumental.

Al guion clásico dividido en tres partes en el que se relata la historia de Johnatan Harker y que se ajusta a la propia estructura de la novela originaria, se añade un prólogo y un epílogo centrados en la historia de amor entre Drácula y Elisabeta/Mina destinados a incidir en el carácter cíclico de la película. Con este añadido sobre la obra de Bram Stoker, el guionista James V. Hart pretendía humanizar el mito de Drácula yendo a los orígenes históricos de su figura, al mismo tiempo que se alejaba de los cánones que este

personaje había adquirido en el cine durante el siglo XX. “La idea era retratar a Drácula como el héroe trágico y carismático que realmente era. No era otro monstruo chupasangre del que había que liberarse. Era un hombre que había perdido su alma. (...) Para mí, Drácula era una historia romántica, gótica y épica a un nivel que jamás había visto. La otra razón para hacer *Drácula* fue mostrar, por primera vez la historia de Stoker, el verdadero Drácula histórico que era un héroe nacional, un caballero que juró proteger la cruz de Cristo y la Iglesia en el siglo XV.”<sup>482</sup>

Para ello la intención fue introducir una historia de amor prolongada en el tiempo que entroncase el relato de Stoker con el personaje histórico en el que se inspiró el autor para escribir la novela: Vlad III Dracul “el Empalador”.<sup>483</sup> Para esta vuelta al mito de Drácula se ideó un prólogo en el cual se presentase la imagen trágica de un personaje que ha pasado a la historia por su crueldad, tal como lo describe el propio Coppola:

“Sabía que Bram Stoker, al utilizar a ese supuestamente fiero rey conocido como Vlad el Empalador que fue famoso por empalar a los turcos en estacas había malversado ese personaje en cierto modo y lo combinó con algo que estaba de moda por entonces en Inglaterra, los cuentos de vampiros. Sintetizó ambas partes y convirtió a un auténtico rey rumano, Vlad Tepes, en un vampiro de lo que, por supuesto, no existen datos históricos. Cuando me pidieron que la hiciera, lo que me fascinó fue la idea de poder hacer el *Drácula* clásico basado en el libro, más escrupulosamente, como intenté hacer. (...) Y además mostrar parte del pasado histórico de Vlad Tepes a quien conocía por los libros de historia y crear una versión de *Drácula* que fuera mi visión particular de esa gran historia.”<sup>484</sup>



<sup>482</sup> Declaraciones de James V. Hart en el documental “La sangre es la vida. El rodaje de *Drácula de Bram Stoker*” incluido en la edición en DVD del filme.

<sup>483</sup> Sobre la figura histórica en la que se inspira el personaje de Drácula son ilustrativas las siguientes obras: Matei Cazacu, *Vlad III Drácula: Vida y Leyenda de “el Empalador”, príncipe de Valaquia*. El Ateneo. Buenos Aires, 2007; Ralf-Peter Märtin, *Los «Drácula»: Vlad Tepes, El empalador y sus antepasados*. Tusquet. Barcelona, 2009.

<sup>484</sup> Introducción de Francis Ford Coppola en la edición en DVD de *Drácula de Bram Stoker*.

Durante dicho prólogo se insertan interesantes referencias simbólicas que juegan un papel esencial en la asimilación de la historia que relata el filme con *La rama dorada* de Frazer y el carácter ritualista de algunas de las películas de Coppola. Vlad Dracul es un fiel defensor del cristianismo que lucha contra la invasión de los turcos en los estados bálticos durante el siglo XV. Su fe es tan fuerte como su crueldad a la hora de enfrentarse al ejército enemigo, hecho que atestigua su compromiso como Caballero de la Orden del Dragón, de ahí su sobrenombre.<sup>485</sup> Vestido con su peculiar armadura que denota su aspecto bestial, en clara referencia a su pertenencia a la Orden, se despidió de su amada Elisabeta para irse al campo de batalla. Allí vence heroicamente a un “ejército insuperable”. Como agradecimiento besa la cruz sobre la que más tarde renegará.



Mientras que Vlad se encuentra en el campo de batalla, en el castillo se sucede el hecho trágico que desencadenará el devenir de la historia que relata la película: El suicidio de Elisabeta tras recibir una información falsa de que su amado ha muerto en la lucha. Tras su regreso victorioso, el héroe descubre su cuerpo sin vida delante de la cruz dorada de Cristo por la que ha ido a luchar y jugarse la vida. Lee la carta que ha dejado Elisabeta y escucha los reproches del sacerdote ortodoxo que condena el alma de su amada por haberse suicidado. Es en ese instante en el cual Drácula estalla de ira y se rebela contra Dios. Mientras que el sacerdote le advierte del sacrilegio que está cometiendo, desoyendo sus palabras, derrama con violencia el agua bendita de la pila

---

<sup>485</sup> “Vlad II, padre de Vlad III Dracul, voivoda de Valaquia – uno de los estados balcánicos en el siglo XV-, fue nombrado uno de los veinticuatro Caballeros de la Orden del Dragón, sociedad secreta dedicada a defender la fe cristiana de las herejías, luchar contra la expansión de los turcos y proteger a la familia real. A partir de entonces fue acogido como “Dracul” (del latín “Draco”, dragón), es decir, como miembro de la Orden del Dragón. Cuando nació su hijo, el Vlad que inspiró el mito fue conocido por el nombre de “Drácula”, ya que en rumano el sufijo “-a” significa “hijo de”. Si en principio este nombre lo vinculaba con la valentía de su padre, su crueldad y salvajismo sirvió para connotar negativamente este título. Sin embargo, *drácula* significa también en rumano “demonio”, por lo que el nombre resulta ambivalente y polisémico.” Adam, Carolina y Azcárraga, Mercedes. O. C. Pág. 15.



bautismal y clava su espada en el centro de la gran cruz de piedra que preside el alta junto al que descansa Elisabeta. De la cruz y las velas que iluminan la capilla comienza a brotar abundante sangre y Drácula, sucumbiendo definitivamente a las fuerzas del mal, recoge el líquido sagrado con el cáliz y se lo bebe mientras grita al cielo: “La sangre es la vida.” Con ello culmina el sacrilegio y resurge la peculiar versión del Monstruo-Tirano que introduce la película.



Si utilizamos metafóricamente el rito ancestral del dios que muere y renace descrito por Frazer en *La rama dorada*, en esta secuencia que hemos descrito encontramos claras reminiscencias. Todo se desarrolla en un lugar sagrado, una capilla ortodoxa desde la que sale Vlad Dracul para luchar contra aquellos que quieren derrocar al cristianismo y, por consiguiente, dar muerte a su dios. Mientras que se marcha siendo el más fiel servidor de su figura, regresa convertido en su mayor amenaza. Siente que no puede seguir creyendo en un Dios que permite injustamente que su amada muera mientras que él lucha por su hegemonía espiritual. Para Coppola la contraposición entre

Dios/Drácula es esencial para dar sentido al carácter de este personaje legendario. “*Drácula* me parece muy sacramental. Drácula, curiosamente, se asemeja a Jesucristo. Por el sacramento. También es la máxima responsabilidad de Dios y su compromiso con nosotros, igual que el nuestro con Él. Porque Dios es un elemento en esta historia. Y la cuestión del mal. Dios tiene un papel.”<sup>486</sup>

Jesucristo en este caso representa al dios que muere y que sucumbe ante un mundo devastado por las guerras y las injusticias, como es el caso del suicidio de Elisabeta. Su fe está corrompida y sus seguidores, representado por la figura del sacerdote, son el símbolo de la decadencia de su reino. En torno a este contexto surge la figura demoníaca de Drácula, un personaje que lleva hasta el extremo su espíritu fáustico de rebeldía sucumbiendo al mayor acto de sacrilegio: el asesinato de Cristo. La sangre que brota de la cruz del Dios cristiano representa al mismo tiempo la muerte de Éste y el renacer de Drácula como divinidad maligna, ser demoníaco, tal como representa la etimología de su nombre, que reinará como Monstruo-Tirano bajo el estandarte del Dragón.<sup>487</sup>

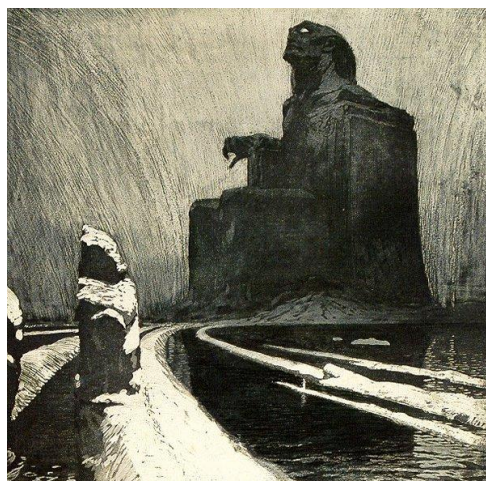
Como hemos comprobado, el componente ritual vuelve a ejercer un papel predominante en la filmografía de Coppola. Esta secuencia de gran fuerza simbólica nos ayuda a entender el carácter de Drácula y da sentido al ser en el que se ha convertido: Un “no-muerto” que recorre “océanos de tiempo” ejerciendo su temido cargo de príncipe de las tinieblas. Pero como sucedía con Kurtz en *Apocalypse Now*, su reino pronto se convierte en una tierra baldía donde sólo tiene cabida el miedo. Esto es lo que se encuentra Johnatan Harker cuatro siglos después cuando viaja a Transilvania. Un lugar tétrico y desolado donde la superstición y el terror se ha apoderado de las personas que viven bajos su custodia. Tal es la sensación que se desprende de las personas que

---

<sup>486</sup> Declaraciones de Francis Ford Coppola en el documental “La sangre es la vida. El rodaje de *Drácula de Bram Stoker*” incluido en la edición en DVD del filme.

<sup>487</sup> En esta controversia entre Dios y Drácula, encontramos una versión extrema de la imposibilidad de reconciliación con el padre, correlativo psicoanalítico entre dios y creyente para Joseph Campbell. Drácula ha dejado de creer en la misericordia divina por lo que opta definitivamente por la vía del pecado, representada tradicionalmente por la figura del dragón-serpiente: “Porque el aspecto de ogro del padre es un reflejo del propio ego de la víctima, derivado de la sensacional escena infantil que se ha dejado atrás, pero que ha sido proyectada para el futuro; y la fijación idólatra de esa pedagógica *no-cosa* es en sí misma la falta que hace permanecer al individuo penetrado de la esencia del pecado, impidiendo que su espíritu potencialmente adulto llegue a tener una visión más realista y más equilibrada del padre, y por ende del mundo. La reconciliación no consiste sino en el abandono de ese doble monstruo generado por el individuo mismo; el dragón que se piensa como Dios (superego) y el dragón que se piensa como Pecado (el id reprimido). Pero esto requiere abandonar la unión al yo mismo y eso es lo difícil. El individuo debe tener fe en la misericordia del padre y debe confiar en esa misericordia. Por lo tanto, el centro de la creencia se traslada fuera del apretado anillo del dios demoníaco, y los ogros temibles desaparecen.” Campbell, J. O. C. Pág. 122-123.

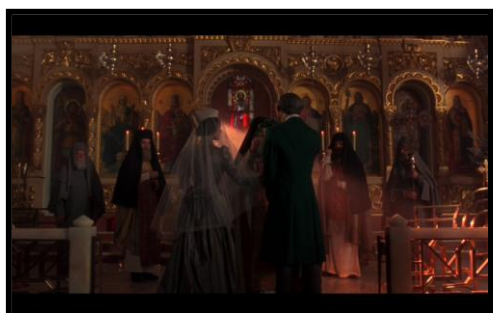
viajan en la diligencia junto con Harker camino al castillo del Conde, una construcción arquitectónica inspirada en el cuadro “El ídolo negro” del pintor checo Frantisek Kupka que destaca por su gran figura antropomórfica. Desde lo alto de la montaña en el que está situado, la silueta faraónica de Drácula se yergue omnipresente y amenazante, igual que ocurría con los grandes budas de piedra en *Apocalypse Now*. Su reino, igual que ocurría con en el de los dioses-hombres que describía Frazer, está regido por lo sobrenatural. Las fuerzas del mal se manifiestan en medio de la oscuridad a través de bestias, metáfora del poder de la sombra asociada al subconsciente. En este contexto, Johnatan Harker en su particular descenso a los infiernos quedará atrapado hasta que encuentra una oportunidad de poder escapar para reencontrarse con Mina, reencarnación de Elisabeta.



Gracias a la intermediación de Harker en la compra de unas fincas en Londres, Drácula no tardará en extender su poder en su insaciable sed de sangre. Su influjo se deja notar en el momento en el que desembarca en tierras británicas y pronto su presencia maligna adquiere tintes trágicos. Al tiempo que intenta reconquistar el amor de Mina, se nutre con la sangre de Lucy, su íntima amiga, que no tarda en caer enferma y morir por los continuos ataques del Conde a través de sus múltiples rostros: lobo, murciélago, rata, etc. Su destructivo poder se vuelve devastador en el momento en el que Mina se entera de que su prometido, del que hacía meses que no tenía noticias, sigue vivo. Por este motivo, abandona a Drácula y viaja a Transilvania para formalizar su matrimonio a través del rito ortodoxo. En un nuevo montaje paralelo, se alternan las imágenes del casamiento de Mina y Harker con la consumación de la muerte de Lucy

por parte de Drácula. Coppola en esta secuencia vuelve a utilizar la técnica que tanto éxito le reportó en la primera parte de *El Padrino*: la conjugación entre ritual religioso y muerte violenta.

“Claramente, yo ya había usado el montaje paralelo en concreto en la escena del bautismo de *The Godfather*. Una herramienta que tienes en el cine es yuxtaponer un ritual religioso de algún tipo, como éste que es una boda con otras acciones a la vez. Lo he hecho antes y probablemente lo volveré a hacer. Aquí están pasando muchas cosas, se han producido varios asesinatos y Lucy está despertando. Así que, la colección de acciones sucediendo simultáneamente en montaje paralelo con un ritual, me recuerda a cuando lo hice por primera vez, en la escena del bautizo de *The Godfather*.”<sup>488</sup>



Una vez que se ha desenmascarado al Monstruo-Tirano, aquel que tiñe de muerte todo aquello por donde pisa, toca darle muerte. Sólo así la vida volverá a fluir. Cuando Mina y Harker regresan a Londres comienza la cacería sobre Drácula, ya que tal como sostiene Joseph Campbell, “el trabajo del héroe es exterminar el aspecto tenaz del padre (el dragón, el que pone las pruebas, el rey ogro) y arrebatar de su poder las energías vitales que alimentarán el universo.”<sup>489</sup> Esto lo consiguen gracias a la ayuda de Abraham van Helsing, mentor y guía en la encrucijada contra el Conde, aunque el primer intento que llevan a cabo resulta fatal. Mientras que el profesor, Harker, Holmwood, Quincey y el doctor Seward se encuentran en las ruinas de la Abadía de Carfax, donde saben que duerme Drácula para intentar darle muerte, éste consigue escapar de la amenaza y los rituales vampíricos orquestados por Van Helsing y se dirige hacia el manicomio aledaño en el que se encuentra recluida Mina. Al mismo tiempo que el fuego quema las cajas de madera que contienen la tierra de Transilvania donde Drácula debe yacer, en la habitación de Seward asistimos al ritual de iniciación de Mina como “no-muerta” tras sucumbir de nuevo a los encantos del Conde. Aunque los

---

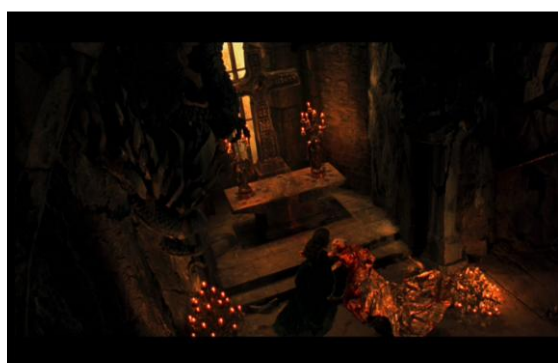
<sup>488</sup> Francis Ford Coppola en los comentarios incluidos en la edición en DVD de *Drácula de Bram Stoker*.

<sup>489</sup> Cambell, J. O. C. Pág. 313.

cazadores del vampiro los sorprende en plena “comuni3n”, Dr3cula consigue escapar e iniciar el viaje de regreso a su tierra natal, el reino en el que sentirse seguro.



Tras la trepidante persecuci3n a la que es sometido es atrapado justo a las puertas de su castillo. Aunque trata de defenderse es herido por Harker y Quincey que le cortan el cuello y le clava un cuchillo en el coraz3n respectivamente. Gravemente herido recibe la ayuda de Mina que, vampirizada, lo defiende de sus atacantes mientras penetran en la guarida de Dr3cula. Ambos regresan al lugar donde se inici3 todo, la capilla donde 3ste se rebel3 contra Dios y adquiri3 su condici3n de “no-muerto” como una condena eterna. Pero ahora los papeles han cambiado. Dr3cula es que yace en el suelo mientras Mina, reencarnaci3n de Elisabeta, lo abraza. Para Carolina Adam y Mercedes Azc3rraga es en ese instante cuando se manifiesta la misericordia divina que permite al condenado poder descansar finalmente una vez que su amada le da muerte definitivamente cort3ndole la cabeza, al mismo tiempo que se acent3a el car3cter c3clico del filme en la dicotom3a Vlad/Dr3cula y Elisabeta/Mina.<sup>490</sup>



<sup>490</sup> “La gran cruz bizantina dorada que preside la capilla, contra la que Vlad blasfem3 cuatro siglos atr3s, se presenta desde el punto de vista de Mina/Elisabeta –en contrapicado–, lo que subraya, con la salvaci3n otorgada, la circularidad del filme y el determinismo divino: en el lugar donde se clav3 la espada y man3 la sangre, surge una luz dorada que atraviesa el encuadre a un primer plano del monstruoso y ensangrentado rostro de Dr3cula envejecido y, al entrar en contacto con la piel del todav3a vampiro, recobra las facciones del pr3ncipe, mientras musita *Dame paz*”. Adam, Carolina y Azc3rraga, Mercedes. O. C. P3g. 70.

La muerte definitiva de Drácula supone el renacimiento de la condición mortal de Mina, hecho que se observa al desvanecerse la marca que la hostia consagrada le dejó en la frente tras intentar exorcizarle Van Helsing. Al mismo tiempo supondrá el resurgir de “las energías vitales” aplacadas por el Monstruo-Tirano, si tomamos como referencia la obra de Frazer.



## Capítulo 9. Destrucción y Regeneración. Claves cosmológicas de *Apocalypse Now*.

*La rama dorada* de J. G. Frazer que está en la base de la estructura mítica de *Apocalypse Now*, tal como hemos analizado en el capítulo anterior, parte de la consideración del mito como una superposición necesaria entre microcosmos (héroe) y macrocosmos (Universo).<sup>491</sup> Hasta ahora, nos hemos centrado en el primero de ellos. A través de la descripción de la aventura del héroe y su descenso al infierno iniciático con el fin de dar muerte al Monstruo-Tirano, asistimos, como comprobaremos más adelante, al resurgir de la vida y la renovación cósmica. El rito primigenio del dios que muere y renace obedece a una consideración cíclica que está vinculada plenamente a la esencia del tiempo mítico. Muchos son los teóricos que partiendo de Frazer se han centrado en el estudio del eterno retorno como arquetipo simbólico sobre el que se estructuran gran parte de los mitos. Esta característica será un denominador común de la literatura mitologizante y aparece como uno de los elementos claves de la «poética del mito» que en este estudio estamos desgranando y aplicando a la creación cinematográfica.

Durante el transcurso de la película nos encontraremos multitud de referencias intertextuales que remiten, en última instancia, a fuentes mitológicas y especulativas que sientan sus bases en la concepción cíclica del tiempo. En ellas nos centraremos en este extenso capítulo, en el cual analizaremos las claves cosmológicas sobre las que se asienta la película. La aventura del héroe se predispone e inserta plenamente en el devenir del ciclo cósmico, cuyo entramado simbólico se acentúa a partir de dichas referencias intertextuales que derivan de mitos principalmente escatológicos, un elemento común en gran parte de las religiones. Según Joseph Campbell, «El ciclo cósmico», muestra la gran creación y destrucción del mundo que se entrega como revelación al héroe triunfador. (...) El ciclo cósmico se presenta con asombroso paralelismo, en los escritos sagrados de todos los continentes, y da a la aventura del

---

<sup>491</sup> Según Meletinski, «Los ritos y mitos descritos por Frazer han centrado nuestra atención —no solo la de los etnógrafos, sino de los escritores en general— sobre el problema del sufrimiento humano como camino hacia la muerte y la renovación, sobre el paralelismo entre la vida del hombre y la vida de la naturaleza, sobre la noción de ciclo correspondiente a la idea de un eterno movimiento circular en la naturaleza y en la existencia humana.» (Meletinski, E. M. O. C. Pág. 30)



héroe un giro nuevo e interesante.”<sup>492</sup> Esta idea será especialmente recurrente en el filme de Coppola, en el cual encontramos elementos extraídos del *Apocalipsis* bíblico, la mitología nórdica o la filosofía presocrática. Elementos que enriquecerán el significado mítico de la película y aportarán una visión del cosmos premeditada y compleja, tal como analizaremos en las próximas páginas. Este capítulo sentará las bases a una referencia necesaria y obligada a Mircea Eliade, estudioso que con más ahínco ha intentado explicar la importancia del eterno retorno en el mito y el rito desde tiempos ancestrales, cuya teoría está muy presente en la construcción del filme. A su teoría dedicaremos el capítulo que cerrará esta investigación, ya que en ella encontramos la base de la particular concepción del tiempo mítico para Coppola.

### 9.1. “El Apocalipsis ahora”. Claves socio-políticas y simbólicas en que se enmarca la película.

Si hay otro libro que tenga especialmente importancia en la creación del filme es el *Apocalipsis*. Libro que culmina el canon bíblico y que encierra una gran fuerza simbólica. Este texto, sobre el que se han escrito innumerables páginas a lo largo de la historia, aporta una fuerza imaginativa tan rica que su influencia se deja notar en el desarrollo de la creación artística hasta nuestros días. Según Northrop Frye, piedra angular de la Escuela mitológico-ritual, quien no conozca la *Biblia* no puede entender gran parte de la literatura occidental, ya que en ella se contiene y de ella surge gran parte de su universo simbólico, independientemente de que se crea en ella. De todos sus libros, el *Apocalipsis* es seguramente uno de los que ha despertado más fascinación, debido a la fuerza y lo enigmático de sus imágenes. En la película, adquiere especialmente relevancia al insertarse su referencia en el propio título de un modo explícito. Hecho que revela la gran importancia que tiene para sus creadores.

El *Apocalipsis* es un escrito que, como todos los que aparecen en el Libro Sagrado, no admite una única y simple lectura. Pero éste, especialmente por su controvertido contenido, ha sido objeto de multitud de interpretaciones, por ello se ha estudiado en clave religiosa, política, literaria, etc. Partiendo de la base de que nunca se podrá aprehender por completo el verdadero alcance y significado que conllevan las palabras que allí se expresan, lo que está claro es que con el *Apocalipsis* se afianza un

---

<sup>492</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 42-43.

género literario muy importante en Occidente como es la apocalíptica. Un género que a lo largo de los siglos ha querido transmitir una concepción del mundo establecida sobre una visión dirigida siempre hacia el futuro. A corto, medio o largo plazo se ha augurado en todo momento desde la apocalíptica la creación de un mundo nuevo, gracias a la acción devastadora y vengativa de Dios que eliminará radicalmente el corrupto orden establecido. En este sentido, el género apocalíptico se constituye como una auténtica revelación o manifestación de lo que inevitablemente va a suceder según ha establecido Dios<sup>493</sup>. Veremos como esta idea está muy presente en la película, adquiriendo una visión renovada por el contexto en el que se crea el filme.

### 9.1.1. La importancia del contexto histórico en la inclusión intertextual del *Apocalipsis*.

¿Podemos interpretar *Apocalypse Now* según las claves de la literatura apocalíptica transmitida por la tradición occidental? Sinceramente, sería algo pretencioso intentar una lectura de este tipo. A pesar de todo, como enseguida argumentaremos, hay ciertas claves tanto especulativas como simbólicas (introducidas consciente o inconscientemente) que nos remiten, directamente al texto bíblico. Para comenzar nuestra argumentación debemos partir y situarnos en la fecha de rodaje de la película. Como ya hemos dicho, el proceso de creación, rodaje y postproducción se remonta desde finales de los años sesenta y culmina a finales de los setenta. Son, sin ir más lejos, los años más convulsos de la Guerra Fría, y la Guerra de Vietnam es el ejemplo más ilustrativo de ello. Se vive en un temor constante ante una inminente guerra entre las dos grandes potencias del mundo y a esta angustia no es ajeno el ámbito cultural. En plena “Guerra de las Galaxias”, desde cualquiera de los poderosos bandos en conflicto, se quiere dar muestra del poderío armamentístico que ambos poseen. La retransmisión de los ensayos de las bombas A o H es una clara muestra de ello. Todo esto provocará un pánico existencial nada infundado que hará que los intelectuales se pregunten por el futuro del mundo y la humanidad. La literatura al respecto es muy vasta, tomando en algunos momentos tintes claramente apocalípticos. Nos quedaremos,

---

<sup>493</sup> Según Elisabeth Schüssler, “El título del Apocalipsis describe concisamente su contenido, así como la autoridad que garantiza y pone en marcha la cadena de comunicados. Este “encabezamiento” identifica al libro como “revelación [*apokalypsis*] de Jesucristo” y como “palabras de profecía”. El término griego por revelación aparece sólo aquí, donde parece hacer las veces de título de toda la obra.” (Schüssler, Elisabeth. *Apocalipsis. Visión de un mundo justo*. Verbo Divino. Pamplona, 1991. Pág. 63.)

por poner un ejemplo, con uno de los escritos más clarividentes sobre la situación socio-político de aquella época. En *¿Qué es la política?*, conjunto de apuntes inconclusos de Hannah Arendt, se realiza una explícita denuncia de la situación en que en esos momentos está inserto el mundo: “Sólo la guerra fría, se está tentando de decir, nos ha enseñado lo que significa en realidad el primado de la política exterior. Y quién podía negar que las condiciones de la carrera armamentística en que vivimos y estamos obligados a vivir, sugiere al menos que lo que dijo Kant respecto a no permitir que no ocurriera nada durante la guerra que hiciera posible más tarde que la paz, se ha invertido y vivimos en una paz que no permite que suceda nada que haga imposible la guerra”<sup>494</sup>. Cuando Arendt escribe esta obra todavía se tiene el recuerdo muy cercano de las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki y que puso fin a la Segunda Guerra Mundial y en ella está presente el temor a una cercana guerra nuclear que ya se veía como inevitable. A este respecto aparecerá una terminología, que denominaremos “apocalíptica”, que irá penetrando en toda la imaginería literaria, filosófica o política. Arendt ya habla de “Guerra Total” y preguntándose sobre la justificación de dicha guerra advierte “¿qué fin podría justificar los medios que tal vez aniquilarían a la humanidad y a la vida orgánica sobre la tierra?”<sup>495</sup>. Es una imaginería que se remonta a la misma invención de la bomba atómica. El propio Oppenheimer, uno de los padres de la bomba, manifestó, tras observar de primera mano el lanzamiento de la primera bomba atómica en el desierto de Alamogordo, “me he transformado en la muerte, el destructor de los mundos”.

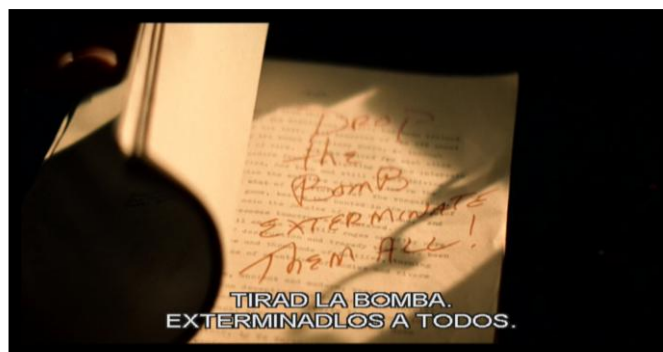
No cabe duda que es de esta imaginería de la que participa, en última instancia, *Apocalypse Now*. Es una metáfora de la “destrucción total” del mundo a causa de la próxima “Tercera Guerra Nuclear” que se creía iba a convulsionar toda la Tierra. Las claves temporales son claras, “El Apocalipsis ahora”, y sus efectos ya se notaban a través de guerras localizadas como la de Vietnam. Nos encontramos ante la auténtica esencia de la apocalíptica que no es más que el escepticismo radical que les impiden ser optimista ante un cambio a mejor del orden presente. La humanidad clama a gritos la venida de un orden nuevo pero éste sólo puede llegar a través de la destrucción y la muerte. Sólo de los cimientos del mundo antiguo se pueden crear el nuevo. Ésta es la visión político-religiosa del *Apocalipsis* de San Juan y en *Apocalypse Now* nos encontramos una visión nueva y renovada al respecto, aunque siempre manteniendo la

---

<sup>494</sup> Arendt, H. *¿Qué es la política?* Pág. 138. Paidós. Barcelona. 1997.

<sup>495</sup> Arendt, H. O. C. Pág. 136.

base esencial del escrito bíblico. No nos falta ni el personaje profético que necesita todo relato apocalíptico que en este caso, evidentemente, debe ser Kurtz. En él se asientan las bases de la crítica al orden mundial establecido que desprende el filme y el cual solo admite una drástica solución: “Tirad la bomba. Exterminadlos a todos”.



Dentro de esta reflexión, podemos preguntarnos el por qué de la explícita referencia intertextual que encontramos en el propio título de la película y que hace alusión directa al escrito bíblico de San Juan. Según Robert Stam, por ejemplo, “*Apocalypse Now*, de Coppola, ofrece una variación desencantada de los setenta sobre una famosa representación teatral utópica de los sesenta, el *Paradise Now* de The Living Theater.”<sup>496</sup> Pero el propio John Milius, en la entrevista que le hace Coppola, da otra versión explicada de un modo muy gráfico. A la pregunta de Coppola: “Recuerdo cuando surgió el título *Apocalypse Now*, recuerdo que tú tenías otros, algo como *El soldado sicodélico*.” A ello responde Milius: “No, para mí siempre fue *Apocalypse Now*. Porque había visto todo lo de los hippies. Por 1965, aparecieron de repente. Y eran buenos y malos. (...) Los hippies siempre tenían ese símbolo de la paz. Un símbolo que significaba: “el nirvana ahora”. Now. Puedes drogarte, alcanzar ese estado, para qué esperar. (...) Y yo quería ir contra todo eso. Sin más razón que llevar la contraria, ser una especie de guerrero individual. Tomé el símbolo de la Paz y lo convertí. Le puse góndolas y cola y se convirtió en un B52. Y luego agregué: «*Apocalypse Now*»”.



<sup>496</sup> Stam, Robert. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós. Barcelona, 1992. Pág. 238.

### 9.1.2. Elementos icónicos compartidos con el *Apocalipsis* de San Juan.

En el desarrollo de la película, según avanzamos por el río Nung dirección a Kurtz junto a Willard y su peculiar compañía, vamos a ir encontramos rememoraciones más que evidentes al texto bíblico que cede su nombre al de la película. En muchos momentos del filme irán apareciendo iconos muy representativos y paradigmáticos del libro profético que adquieren especial importancia en la película. Esto se observa ya desde la primera secuencia. En ella los helicópteros de combate rodean la pantalla y un horno de napalm prenden fuego a la selva verde, primitiva y apacible. El Apocalipsis ha comenzado, como en un auténtico cuadro del Bosco y sonando al tiempo el tema de *The Doors*, *The End*.

“This is the end  
Beautiful friend  
This is the end  
My only friend, the end.”

Nos está situando ante el principio del fin. Al mismo tiempo que la selva arde se superpone la imagen de Willard con el rostro embarrado y una estatua de Buda. En definitiva se nos remite directamente al final de la película, la muerte de Kurtz y con ello el posible resurgir de una nueva humanidad. Por ello en todo momento debemos concebir cíclicamente la película y es que, desde el comienzo, principio y final están directamente conectados por el insondable río que debe subir Willard.<sup>497</sup> Pero es justamente en el transcurso de este trayecto donde nos encontramos las rememoraciones más importantes y explícitas del *Apocalipsis* bíblico. Estas imágenes icónicas aparecen claramente en la escena ya descrita de “La cabalgata de las Valkirias”. En ella se refleja cruelmente el ataque con helicópteros huey al amanecer sobre una aldea norvietnamita plagada de mujeres y niños. Observamos horrorizados la sangre gratuita que se derrama

---

<sup>497</sup> Para Campbell la unidad entre principio y fin es algo muy común en gran parte de las mitologías. Una asimilación que realza el carácter cíclico del tiempo mítico y que en la película está especialmente representado. “Santo Tomás de Aquino declara: “El nombre de sabio está reservado exclusivamente para aquel cuya consideración versa sobre el final del universo, final que también es el principio del universo”. El principio básico de toda mitología es éste del principio en el fin. Los mitos de la creación están saturados de un sentido del destino que continuamente llama a todas las formas creadas al impercedero del cual emergieron por primera vez. Las formas avanzan poderosamente, pero inevitablemente alcanzan su apogeo, se derrumban y retornan. La mitología, en este sentido, tiene una actitud trágica. Pero en el sentido de que coloca nuestro verdadero ser no en las formas que ceden, sino en el impercedero del cual inmediatamente surgen de nuevo, es eminentemente no trágica.” (Campbell, J. O. C. Pág. 245.)

gracias a los misiles y balas lanzadas desde los helicópteros de la caballería aérea estadounidense. La tecnología militar no se anda con contemplaciones, como una apisonadora aplasta y destruye el poblado ante la mínima resistencia enemiga con la cómplice música de fondo de ópera compuesta por Wagner<sup>498</sup>. Participa la escena de una fuerza escatológica comparable al del relato bíblico. Los helicópteros de la primera del 9º del Séptimo de Caballería estadounidense, comandada por Kilgore, pueden representar perfectamente a los Cuatro Jinetes del Apocalipsis debido a su gran poder destructor. Pero hay un pasaje del relato bíblico (“La sexta trompeta”) que aparece, salvando las distancias, traducido en imagen en la película de Coppola.

“Y fueron soltados los cuatro ángeles que estaban dispuestos para la hora, el día, el mes y el año, a fin de exterminar a la tercera parte de los hombres. El gran ejército de caballería constaba de doscientos millones: yo oí su número. Así vi a los caballos y a los jinetes: éstos tenían corazas de color de fuego, de jacinto y de azufre; los caballos tenían las cabezas como las de los leones, y de su boca salía fuego y azufre. La tercera parte de los hombres fue exterminada por estas tres plagas, fuego, humo y azufre, que salía de las bocas de los caballos. Porque el poder de los caballos está en sus bocas y en sus colas; sus colas parecidas a las serpientes, tienen cabezas, de las que se sirven para dañar”. (Ap 9,15-20).



---

<sup>498</sup> Sobre la inclusión intertextual de la ópera de Wagner hablaremos en el próximo apartado dedicado a la influencia de la mitología nórdica en *Apocalypse Now*.

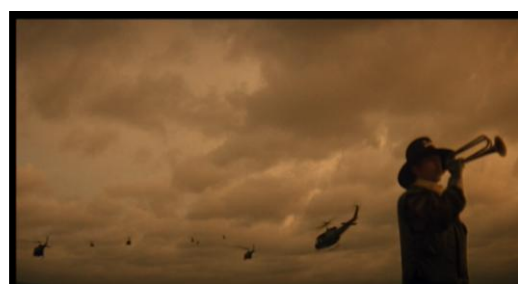
Ésta es, sin duda, la impresión que les debía dar a los vietnamitas estos destructivos ataques de la baballería aérea. Antigua división que habían cambiado hace tiempo los caballos por los helicópteros y que su máxima misión era sembrar el terror en Vietnam. Los caballos que en el pasaje bíblico se describen parecen fieles descripciones de los monstruosos helicópteros huy utilizados en Vietnam. Es interesante al respecto para poder constatar la similitud entre ambas imágenes observar uno de los dibujos extraídos del storyboard de la película. En él, un helicóptero huy adquiere un aspecto monstruoso con dientes y ojos amenazadores. Una visión amenazadora que se asimila a los caballos del relato bíblico.



Precisamente de sus bocas (lanzamisiles y ametralladoras) sale el fuego destructor que desolaba aldeas enteras. La exterminación en estos casos era brutal y más cuando entraban en acción utilizando napalm a través de los jets y los bombarderos B-52. A lo largo de la guerra se arrasaron innumerables hectáreas de selva virgen a causa de este ingenio de matar norteamericano. Es inimaginable el daño humano y ecológico que estas bombas pudieron hacer, lanzadas contra el invisible ejército del Vietcong. Así es como culmina la escena descrita anteriormente, con el fuego de la destrucción y el exterminio indiscriminado. Y al frente de toda esta masacre tenemos a Kilgore, genuino “Ángel exterminado” enviado para arrasar todo con una simple orden suya. Con su aura especial tiene la capacidad de quitar vidas y también de perdonarlas a su propia voluntad. En algunos casos Kilgore recuerda al primero de los siete ángeles que arrasan el mundo con el toque autoritario de su trompeta.

“El primero [*Kilgore y sus órdenes*] tocó la trompeta [*representado en la película con el toque de corneta con el que da comienzo el ataque al amanecer*], y cayó sobre la tierra granizo [*balas de ametralladoras y misiles*] y fuego [*napalm*] mezclado con sangre [*bengalas rojas*]; la tercera parte de la tierra quedó abrasada, la tercera parte de los árboles quedó abrasada y la tercera parte de la hierba verde quedó abrasada [*selva virgen tras los efectos del napalm*].” (Ap 8,7-8).

Vemos como comparten elementos icónicos y visuales muy similares ambas narraciones. En ambas observamos una orgía indiscriminada de violencia y destrucción con el fuego, el humo y la sangre como máximo denominador común.



Pero atendiendo a la relación entre la película y el *Apocalipsis* de San Juan si ha habido una secuencia a la que se le haya asociado al mito escatológico cristiano, ésta ha sido la de la “Destrucción del campamento de Kurtz”. El equipo técnico de la película construyó el reducto de Kurtz en plena selva filipina con estructuras bastantes estables, pero la ley obligaba a destruirlo tras el rodaje de la película. De este modo surgió la idea de explosionarlo espectacularmente y rodar con multitud de cámaras el momento. Utilizaron para ello diez cámaras, algunas de ellas con películas de infrarrojos para dar una sensación surrealista y psicodélica a la escena. El resultado fue imponente. Ya en el eterno proceso de montaje, tras mucho deliberar, decidieron introducir esas imágenes junto con los títulos de crédito al final de la película. El problema es que esas imágenes produjeron en el espectador una concepción de la película que en realidad no querían transmitir. Con esta inserción, daba la sensación que, al final de la trama, Willard se había decidido, por fin, a mandar un ataque aéreo sobre el campamento (tal era el deseo de sus superiores y del propio Kurtz). Parecía que Coppola había optado por el final más sangriento y descorazonador. Daba la sensación que con este exterminio se había destruido el nido de Kurtz y todos sus ingratos moradores. El *Apocalipsis* había concluido, el exterminio era el premio justo por sus pecados “porque ha llegado el gran día de su ira, y ¿quién podrá resistir?” (Ap 6, 17). La ira del “Todopoderoso”, nombre



en clave que, curiosamente, Coppola le da a aquellos que serán los encargados de lanzar el ataque aéreo. Sólo falta la confirmación de Willard. En este guiño vislumbramos otra referencia simbólica al texto bíblico.



A pesar de todo, las imágenes, junto al sonido de sintetizadores que las acompañan, se graban en la retina como algo grandioso y sublime. Si bien, aunque no aparece recogida dicha influencia en ningún sitio, la destrucción del campamento de Kurtz recuerda mucho al final de la película *Signos de vida* de Werner Herzog que en capítulos anteriores ya comentamos. No sería extraño que hubiese servido de inspiración para la película de Coppola, teniendo en cuenta las similitudes más que evidentes. Cuando Stroszek, el protagonista de la película de Herzog, se hace con la fortaleza, una vez que ha perdido el juicio, decide hacer volar por la noche la pólvora que allí se guarda a modo de fuegos artificiales. El espectáculo, aunque mucho más austero por la escasez de medios técnicos utilizados, se asemeja al resultado final de *Apocalypse Now*. Cambiando el templo jemer por una fortaleza defensiva moderna, la música psicodélica de sintetizadores por la música con tonos folclóricos griegos de Stavros Xarhakos y la austeridad de la fotografía en blanco y negro por la utilización de cámaras con dispositivos de infrarrojos, las explosiones, en ambos casos, se suceden de manera espectacular en la oscuridad de la noche, anunciando, de un modo definitivo, el final de las dos películas.



Esta escena que culminaba el montaje de 1979 fue eliminada posteriormente al ver que se había llegado a interpretar de un modo tan fatal y pesimista. En el DVD que editaron tras el montaje de 2001, *Apocalypse Now Redux*, indudablemente aparece eliminada, pero se inserta en los extras, los comentarios del propio Coppola argumentando dicho malentendido. En ellos nos advierte cuál era su verdadera intención que no deja de tener una lectura apocalíptica acogiéndonos a las características aportadas anteriormente sobre dicho género: “El final de la película acabó siendo Willard convirtiéndose en el nuevo Kurtz. Quería poner mi propia visión sobre el futuro, la que como a veces tienes ante la guerra, ante este extraordinario conflicto de los tiempos modernos de que quizá habría un futuro sin guerras (...) Quería que Willard tirara sus armas y hacer que los demás también lo hicieran. Cogiera a Lance y se dirigieran hacia una nueva Era”. De este modo, para Coppola estas imágenes que insertó en el montaje de 1979 deben entenderse como “algo aislado y no como un final alternativo.”<sup>499</sup>

Esta visión simbólica que nos ofrece el director del final de la película es deudora de la propia visión del héroe que se desprende de la teoría de Campbell. El viaje del héroe no es sólo un viaje interior en el cual el protagonista del relato sale reforzado y transformado. En el mito desde sus inicios, la travesía iniciática del héroe tiene obligatoriamente consecuencias sobre todo lo que le rodea, ya sea la sociedad o el propio universo. De ahí la correspondencia clara entre el microcosmos y macrocosmos. Esto es especialmente recurrente en lo que Meletinski denomina como héroes culturales, aquellos que propician, normalmente, el paso del caos al orden a través de una hazaña individual que conlleva importantes consecuencias colectivas.<sup>500</sup> Para ello, como es el

---

<sup>499</sup> Comentario de Francis Ford Coppola en el DVD de *Apocalypse Now Redux*.

<sup>500</sup> “El mito es esencialmente cósmico: se puede afirmar incluso que el modelo cósmico constituye el núcleo del «modelo mitológico del mundo» (...) Los héroes clásicos del mito personifican la estirpe, la tribu o la humanidad entera, y como tales se asocian también con la naturaleza. Incluso cuando el discurso se refiere no sólo a la creación del mundo sino también a su destrucción ulterior, por ejemplo, en los

caso de Willard, se le somete a una prueba iniciática cuya superación exitosa supone una regeneración social o cósmica. En el caso de la película, la muerte del Monstruo-Tirano Kurtz (prueba iniciática) implica la sanación de una tierra baldía teñida de muerte. Ese territorio Kurtz pretende ser una metáfora del mundo en plena Guerra Fría. Una época histórica marcada por la tensión y la amenaza a una catástrofe sin precedentes. La muerte de Kurtz representa el deseado fin del orden establecido regido por el miedo, gracias a la venida del redentor, Willard, que simboliza la deseada paz. Visto desde esta perspectiva cobra relevancia, en su aplicación a la película, la siguiente interpretación de Campbell, donde asocia el monomito del viaje heroico con la regeneración “macroscópica”:

“El complicado héroe del monomito es un personaje de cualidades extraordinarias. Frecuentemente es honrado por la sociedad a que pertenece, también con frecuencia es desconocido o despreciado. Él y el mundo, o él o el mundo, en el que se encuentra sufren de una deficiencia simbólica. En los cuentos de hadas esto puede ser un detalle tan nimio como la carencia de cierto anillo de oro, mientras que la visión apocalíptica, la vida física y espiritual de toda la Tierra se representa como caída o a punto de caer en ruina. (...) El héroe del mito tiene un triunfo macroscópico, histórico-mundial. (...) vuelve de su aventura con los medios para lograr la regeneración de la sociedad como un todo.”<sup>501</sup>

## 9.2. *Apocalypse Now*, Wagner y la mitología nórdica.

Dejando a un margen el *Apocalipsis* bíblico, otra de las referencias intertextuales más explícitas de toda la película es *La cabalgata de las Walkirias* de Richard Wagner. Para desentrañar la importancia que tiene dicha obra en la película debemos volver a retomar la secuencia que hemos comentado en el apartado anterior: el ataque aéreo al amanecer a un poblado Vietcong por parte de la caballería aérea norteamericana. Ramón Moreno Cantero describe muy gráficamente la escena comparándola con un “Drama en cuatro actos”:

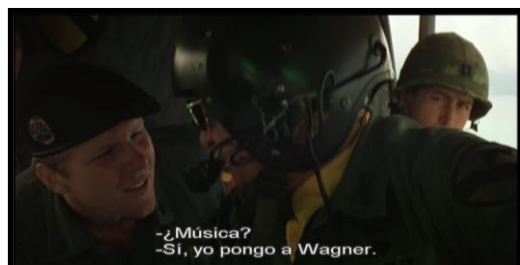
“Kilgore da los últimos toques antes de que se levante el telón (...) y conecta la música, diciendo que “vamos a bailar”. Wagner (“La cabalgata de las Walkirias”) comienza a retumbar por los altavoces, recordando que casi ha comenzado la representación. (...) Unos comienzan a cargar sus ametralladoras y otros reflejan tensión en sus rostros: nervios escénicos, ya que todo se asemeja a la preparación entre bambalinas de una gran ópera. En ella, los americanos serán los dioses que bajan para repartir furia y fuego. (...) En efecto, un gran plano general tomado con teleobjetivo ofrece una visión

---

mitos escatológicos, este destino tiene un carácter colectivo y cósmico.” (Meletinski, E. M. O. C. Pág 213)

<sup>501</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 41-42.

mitológica de todos los aparatos, más amenazantes que nunca, justo cuando la soprano inicia su canto. Ésta se convierte en directora de escena y del ataque, como diosa de la guerra: en su subida a los agudos, acompañada de una escala igualmente ascendente de la orquestación, comienza los disparos de cohetes<sup>502</sup>.



Resulta especialmente recurrente la asimilación de la escena del ataque aéreo con la representación de una gran ópera, más si tomamos como referencia *Die Walküre* de Wagner. La inclusión de esta ópera del compositor alemán utilizada por Kilgore para avisar a sus enemigos de su brutal ataque no es casual, como más adelante demostraremos<sup>503</sup>. *La Valquiria* pertenece a la famosa tetralogía de óperas épicas conocida como *El anillo del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*). El resto de dramas musicales que componen el ciclo son: *El oro del Rin*, *Sigfrido* y *El Ocaso de los Dioses* (este último nos servirá también especialmente para nuestro análisis). La complejidad de dicho proyecto hizo que Wagner tardase en escribir el libreto y componer la música más de veinticinco años (1853-1874). La representación completa del ciclo suma cuatro noches de ópera, llegando a alcanzar quince horas de duración. La tetralogía íntegra se estrenó por vez primera entre el 13 y el 17 de Agosto de 1876 en el Festspielhaus de Bayreuth, teatro diseñado y construido especialmente para representar las obras wagnerianas. Damos estos datos no como mera historiografía musical sino para comprobar la similitud entre *Apocalypse Now* y *El anillo del Nibelungo*, entendidos como dos de los mayores proyectos titánicos de la historia del arte en sus respectivas disciplinas<sup>504</sup>. Coppola y Wagner comparten, sin duda, el deseo de dotar a sus obras de

<sup>502</sup> Moreno Cantero, R. O. C. Pág. 56.

<sup>503</sup> En *Una entrevista con John Milius*, Coppola le pregunta al guionista por la idea de incluir la música de Wagner en esta escena. “¿Dónde nació esa invención extraordinaria tuya del ataque de helicóptero con la música psicológica? La de Wagner, que, por supuesta, era tu creación y no la mía.” A lo que John Milius responde: “Cuando oyes esa música, a mí me encanta Wagner, simplemente se presta para los helicópteros. Cuando escribía el guión pensaba en dos cosas: Wagner y The Doors. Porque lo escribí, todo, con Wagner y The Doors.”

<sup>504</sup> Stéphane Delorme en su monografía sobre el director de *Apocalypse Now* afirma que “Coppola pensó construir un cine en el centro de Estados Unidos para proyectar *Apocalypse Now*. La película sólo se proyectaría allí, y la gente de todo el mundo iría de «visita» como se va a ver el monte Rushmore. El

un haz de grandiosidad difícilmente superable, tanto en la ópera como en el cine.<sup>505</sup> Junto a este deseo, otra de las características que comparten la película y el ciclo dramático de Wagner es el gran cúmulo de referencias literarias en las que se inspiran. Al igual que en *Apocalypse Now*, la urdimbre mítico-literaria con la que se construye la trama de *El anillo de los Nibelungos* es inmensa como en seguida comprobaremos. La trama gira en torno a un anillo mágico, que concede el poder de dominar el mundo al que lo posee. Éste ha sido forjado por el enano nibelungo Alberich, con oro robado a las míticas ondinas que habitan en el fondo del Rin. Diversos seres mitológicos luchan ante el anhelo de quedarse con dicho anillo, entre ellos Wotan (Odín), el jefe de los dioses. El plan de Wotan para superar sus limitaciones, que se extiende por generaciones, es el motor de gran parte de la historia. Mientras tanto, el héroe Sigfrido gana el anillo como pretendía Wotan, pero acaba siendo traicionado y asesinado. Finalmente, la valquiria Brunilda (amante de Sigfrido e hija desleal de Wotan) devuelve el anillo al Rin. Durante el proceso, los dioses son aniquilados.

Para Meletinski, la tetralogía wagneriana representa la quintaesencia de la mitopoética romántica, cuya influencia se dejará notar en la literatura mitologizante del siglo XX.<sup>506</sup> Observando el nombre de los personajes más importantes de la obra wagneriana deducimos cuáles son las fuentes literarias principales de donde se extrae la trama. El compositor alemán se basó para crear este universo mítico habitado por dioses, humanos, enanos, etc., principalmente, en el poema épico germano del siglo XII, *El cantar de los Nibelungos* (inspiración originaria que da el nombre al ciclo) y en la historia de algunos personajes de la mitología nórdica<sup>507</sup>. Nosotros, teniendo en cuenta nuestros intereses, nos centraremos especialmente en estos últimos.

---

hecho de querer erigir un monumento para una película habla bien de hasta donde alcanzaba su megalomanía.” Delorme, Stéphane. *Francis Ford Coppola*. Cahiers du cinéma. 2010. Pág. 32.

<sup>505</sup> Recordemos la odisea que supuso el rodaje de *Apocalypse Now* que se alargó indeciblemente durante varios años en las selvas filipinas superando tormentas y ciclones titánicos; teniéndose que reconstruir los decorados en varias ocasiones; retocándose el guion innumerables veces. Entre el inicio del proyecto hasta su estreno en el Festival de Cannes pasaron más de una década. Al respecto resulta revelador tanto el diario de rodaje que publicó Eleanor Coppola bajo el título de *Corazones en tinieblas* como el aclamado documental *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, codirigida por la propia esposa del director.

<sup>506</sup> “Wagner fue el teórico y el artífice de un drama musical mitopoético entendido como síntesis artística suprema. Veía en el mito el núcleo de la creación artística popular y la expresión poética de las concepciones más profundas y universales. Precisamente del mito nació la tragedia griega, que es, en cierto sentido, el modelo para ese drama moderno, síntesis de música y palabra, cuya creación constituía para Wagner el objetivo fundamental.” Meletinski, E. M. O. C. Pág. 276.

<sup>507</sup> A ello hay que sumarle innumerables referencias a mitos y cuentos del folklore germánico y escandinavos, así como sucesiones de tramas inspiradas en cuentos tradicionales como *El gato con botas* de Charles Perrault o *Juan Sin Miedo* y *La Bella Durmiente* de los Hermanos Grimm.

Especialmente, son dos los personajes mitológicos que nos interesan del extenso panteón nórdico: las Valkirias y Odín (Wotan). Comenzaremos con las que dan nombre a la ópera de Wagner. Las Valkirias son deidades femeninas menores, sirvientas de Odín que es el dios que ocupa el estamento más alto en el panteón nórdico. La misión que estas diosas guerreras tienen encomendada es muy precisa: debían escoger a los guerreros más heroicos caídos en el campo de batalla para conducirlos en sus caballos al Valhalla, fortaleza a la que iban a parar dichos combatientes ya convertidos en *einjerhar* (espíritu de guerrero muerto en batalla) donde serán curados y agasajados. Una vez allí pasaban a formar parte del ejército que Odín necesitaba para la batalla del fin del mundo (*Ragnarök*).

De este modo las describe uno de los más importantes escritores nórdicos, Snorri Stúrluson (1179-1241) en su obra en prosa comúnmente conocida como *Edda Menor*: “Luego están aquellas que tienen que servir en el Vahalla, llevar la cerveza y cuidar de los manteles y las copas (...) Éstas son las llamadas Valkirias. Odín las envía a cada batalla, y ellas eligen a los que han de morir y son las que deciden la victoria. Gunn y Rota y la más joven de las nornas, que se llama Skuld, cabalgan siempre a elegir quienes van a caer y a decidir la pelea.”<sup>508</sup>

La descripción que hace de las Valkirias este escritor islandés, gracias al cual tenemos un compendio imprescindible de la mitología nórdica, hace hincapié en la influencia decisiva que estas divinidades tenían en la batalla. Se les representan surcando el cielo a lomos de flamantes corceles en donde transportan a los héroes caídos. Expresiva es también la descripción de Wagner en la ópera que les da nombre: “En la cumbre de los montes escarpados, llevadas por el viento cabalgan las valkirias. Los cadáveres de los guerreros muertos prenden de las sillas y el trotar de los caballos y yeguas resuena acompañado en las oquedades de la montaña. El desfile va acompañado de gritos, desafíos, sonidos de bronce de sus armas y corazas.”<sup>509</sup>

En *Apocalypse Now* la cabalgata de las Valkirias viene representada explícitamente por el estruendo de los helicópteros de la primera del 9º de Caballería estadounidense, comandada por Bill Kilgore. En el apartado anterior ya fueron comparados los hombres de Kilgore con los jinetes del Apocalipsis, ahora adquieren otro significado simbólico visto desde la perspectiva de la mitología nórdica. Ramón Moreno, más arriba, los comparaba con dioses que bajan para repartir furia y fuego.

---

<sup>508</sup> Snorri Stúrluson, *Edda Menor*. Alianza. Madrid, 2008. Pág. 64-65.

<sup>509</sup> Wagner, Richard. *El Anillo del Nibelungo*. Grupo Editorial Tomo. México, 2004. Pág. 61.

Como las Valkirias, tienen la potestad de decidir sobre la vida y la muerte; sobrevuelan los poblados, atemorizan y destruyen, sobre todo destruyen. Esta escena descrita por Wagner se asimila visualmente a la perfección con el ataque al poblado vietnamita al amanecer:

“A lo lejos se oye el grito de guerra que lanza Brunilda desde un peñón de la montaña [*plano panorámico de los helicópteros acercándose en el horizonte con La Valkiria de Wagner resonando*]. Es el canto bélico que anima al combate y enardece a los héroes a luchar sin desmayo; el acento es desgarrado y cruel. Pero el tono tiene una vibración heroica que hace estremecer de entusiasmo al corazón varonil que ha de esforzarse en la pelea [*los hombre de Kilgore se emocionan y envalentonan al escuchar la ópera mientras que el Vietcong se acongoja al oír una música que mezclada con los disparos parece sobrenatural*]. Si muere venciendo, podrá beber el hidromiel en el cráneo del vencido y embriagarse con el encanto de las Valkirias.”<sup>510</sup>



Es significativo, al respecto, que el coronel Kilgore cuando aparece por primera vez en la película, baja de un helicóptero bajo un aura heroico y divino. En el helicóptero del que desciende reza una inscripción: “Death from above” (“Muerte desde arriba”). Una vez en tierra firme y rodeado de un envolvente humo naranja pide las “cartas de la muerte”. Uno de sus hombres le da una baraja con dicha inscripción, la abre y comienza a tirar una carta sobre cada cadáver vietnamita que encuentra en su camino. “Para que Charlie sepa quién lo ha hecho”, le explica Willard a Lance. Sabe igual que las Valkirias que son los dueños del combate, éste es su hábitat natural. Desde el cielo ambos visualizan, escogen y matan.

---

<sup>510</sup> Wagner, Richard. O.C. Pág. 52.

Pero no tienen un desprecio absoluto sobre sus enemigos. Kilgore, como las valquirias, valora y aprecia al soldado valiente y con agallas. De ahí que al ver a un soldado del Vietcong malherido y a punto de salirse las tripas, recrimina a uno de sus hombres por no darle agua: “A un hombre con huevos para luchar con las tripas fuera no puedo negarle un poco de agua”. Coppola, en este tipo de escenas, reconoce el ingenio de John Milius valorando su originalidad, “John puso muchas cosas en el guion, como las cartas de la muerte. Medían la masacre terrible, la muerte, y les atribuían las cartas según lo atroz que fuera. (...) Esta escena es muy del tipo de John Milius. Hay un soldado del Vietcong sufriendo, sujetándose los intestinos con un cubo, pidiendo agua, y los soldados sudvietnamitas no se la dan. Y para John, en la guerra hay un sentido del honor por el cual el coronel daría agua a ese hombre que sufre, porque ha sido valiente.”<sup>511</sup>

Del mismo modo, igual que las deidades nórdicas, según Stúrluson, agasajan con cerveza y carne a los héroes caídos valerosamente en el campo de batalla una vez que han sido conducidos al Valhalla; Kilgore premia a sus hombres con una fiesta en la playa con cerveza y carne al son de una guitarra que él mismo toca. En este momento Kilgore se transformaría en Bragi, otra deidad de la mitología nórdica, hijo de Odín y dios de la poesía que es el encargado en el Valhalla de entregar la copa de bienvenida a los recién llegados (en este caso Willard y sus hombres) y acogerles con palabras corteses. Además Bragi ameniza el Valhalla recitando versos, por ello se le suele representar tocando un arpa.



---

<sup>511</sup> Coppola, F. F. Comentarios a *Apocalypse Now*.



Es interesante observar también que los helicópteros durante la Guerra de Vietnam, además de tener una clara función destructiva, fueron claves para la recogida y transporte de heridos y cadáveres durante el transcurso de las batallas, cumpliendo así la misma labor que los caballos para las Valkirias. Otro ejemplo más para demostrar que no es descabellada la comparación que venimos realizando.

Hasta ahora nos hemos centrado básicamente en la labor que las Valkirias tenían en el transcurso de la batalla: deciden desde el cielo los que deben morir. ¿Para qué? Ya lo anunciamos anteriormente, llevándonos directamente al otro aspecto simbólico de estas deidades nórdicas que nos interesa para la interpretación mitológica de la película. Una vez que el guerrero ha muerto y ya convertido en *einjerhar*, espíritu de guerrero, es trasladado como un premio por su valentía a un edificio mítico, el Valhalla. Este inmenso edificio de más de quinientas puertas se convierte así en la fortaleza del ejército personal de Odín (Wotan) formado por todos los espíritus de los más valerosos guerreros (*einjerhar*) que han ido muriendo a lo largo de los siglos. Allí los guerreros esperan comiendo, bebiendo y entrenándose en las artes de la guerra el *Ragnarök*, la batalla del fin del mundo en el que todo el universo será destruido.

Así describe Snorri Stúrluson dicho lugar mítico:

“Entonces dijo Gangleri: - Grandes maravillas estás contando. Una casa enorme debe ser el Valhalla; gran apertura debe haber allá con frecuencia ante sus puertas.

Entonces respondió El Alto: -¿Y por qué no preguntas cuantas puertas tiene aquella sala y cómo son de grandes? Cuando lo oigas dirás que sería extraño si no pudieran salir y entrar cuantos lo deseen; y con verdad se dice que no hay más apertura dentro que para entrar en ella. Escucha esto de Los Dichos de Grímnir:

Quinientas puertas más otras cuarenta

Pienso que tiene el Valhalla;

Ochocientos *inhériar* en contra del lobo<sup>512</sup>

Saldrán por puerta a la vez.

Entonces dijo Gangleri – Mucha gente hay en el Valhalla, y desde luego entiendo que Odín es un gran caudillo, pues tiene un ejército tan grande. ¿Pero cómo se divierten los *inhériar* cuando no están bebiendo?

El Alto respondió: -Cada día, después de vestirse, toman sus armas y se salen fuera y allí luchan y se matan unos a otros; éste es su juego, pero cuando llega la hora de comer, todos regresan al Valhalla y se ponen a beber.”<sup>513</sup>

Lo que nos interesa al fin y al cabo es la función última de estos *inhériar*: formar parte activa de la batalla del fin del mundo. Aquí ya tenemos el otro componente simbólico, junto al bélico, que gira en torno a las Valkirias en nuestra comparación con

<sup>512</sup> El lobo Fénrir, animal mitológico que matará a Odín en el Ragnarök.

<sup>513</sup> Snorri Stúrluson, O. C. Pág. 68-69.

la película de Coppola: el apocalíptico. El mito del fin del mundo es una pieza muy importante para comprender la peculiar mitología nórdica. El *Ragnarök*<sup>514</sup> se puede traducir literalmente como “El Destino de los Dioses” aunque, erróneamente, se denomina comúnmente como “El Ocaso de los Dioses”, traducción que utiliza Wagner en la ópera con el mismo título dentro del ciclo de *El Anillo del Nibelungo*. La peculiaridad de este mito descansa en el hecho de que el *Ragnarök* es inevitable. Una profecía anuncia que todo, incluidos los dioses, serán destruidos en esta batalla final. Por ello se preparan para la misma, aun sabiendo que van a terminar derrotados. Como en una tragedia griega, los dioses no se rinden y deciden enfrentarse a sus destinos, un destino insalvable y humillante. Ahí descansa la grandeza de estos dioses, con Odín y Thor a la cabeza, no se rinden aunque saben, incluso, quienes acabarán con sus vidas en dicho desenlace: Odín por el lobo Fénir y Thor por la gran Serpiente del Mundo, Iormungand.

Este sentimiento lo recoge muy bien Wagner en *La Valkiria*, en palabras de Wotan (Odín): “Contigo y con tus ocho hermanas, Brunilda, he querido postergar y alejar la profecía de Erda: el fin vergonzoso de los eternos dioses. Os encargué que crearais héroes para que el enemigo encontrara poderosa resistencia. Siempre debéis incitar al rudo combate para reunir en el Valhala a los más esforzados héroes.”<sup>515</sup>

Algo de similitud guarda esta visión apocalíptica con la parte final de la película. En primer lugar, si hay un edificio que nos puede recordar al Valhalla ese es, sin duda, el reducto de Kurtz. La fortaleza del deificado oficial norteamericano se erige más allá del mundo de los humanos que se ha dejado río abajo. La habitan seres fantasmagóricos y soldados renegados que vagan como almas en pena (*einjerhar*) por las dependencias del dios Kurtz. Como Odín en el Valhalla, está al control de todo y todos le obedecen como un niño a su padre. Los nombres que le da Snorri a Odín se ajustan a la perfección a la figura de Kurtz: Padre de Todo, Dios de los Cautivos, Dios de la Carga. Según Page, “Los nombres muestran diferentes facetas del carácter de Odín, o algo de la diversidad de sus actividades: el dios de la guerra y el dador de victoria, el dios de la magia, el dios siniestro, el dios terrorífico y espantoso, el dios que podía controlar los

---

<sup>514</sup> “La palabra es compuesta. Su primer elemento, *ragna-*, es el posesivo plural de la palabra *reginn* que hemos visto que se utilizaba para los dioses como poderes organizadores. La segunda parte, *-rök*, significa literalmente «prodigio, hado, suerte». Así pues, el compuesto significa literalmente «hado/prodigio de los dioses», pero en épocas muy tempranas el segundo elemento se confundió con la palabra *rökr*, «ocaso», de ahí el *Götterdämmerung* de Wagner, «El Ocaso de los Dioses.» Page, R. I. *Mitos Nórdicos*. Akal. Madrid, 2007. Pág. 63.

<sup>515</sup> Wagner, Richard. O. C. Pág. 53.

vientos, el dios en cuya palabra no se puede confiar.”<sup>516</sup> Este carácter contradictorio que expresan los nombres de Odín también está presente en la película si nos ceñimos a las connotaciones diversas que se le dan a Kurtz (sobre todo el fotógrafo de guerra, sirviente de Kurtz) cuando se le nombra: “Todos somos hijos suyo”, “poeta guerrero en el sentido clásico”, “puede ser temible, puede ser malvado”. Igual que a Odín se le respeta como a un dios pero se le teme como un demonio, concepción bipolar que ambos personajes comparten. Pero si hay una forma de referirse a Odín que nos llame la atención, especialmente en su relación con Kurtz, es la de “Dios de los Ahorcados”. Junto a los cadáveres desparramados y los cráneos humanos clavados en estacas, las personas ahorcadas son un distintivo de identidad que hace más macabro aún el peculiar Vahalla de Kurtz. Desde que Willard y sus hombres llegan al reducto se observan algunos cuerpos inertes colgados de los árboles en forma de sacrificio. Está documentado que algunas poblaciones nórdicas practicaban estos crueles sacrificios tal como nos informa Page, “Sabemos que en el gran templo de Upsala, Suecia, hombres y animales pendían de los árboles del bosque sagrado: eran sacrificios a los dioses. Sabemos que Odín era apodado «Dios de los ahorcados».”<sup>517</sup>

Pero todavía hay algo que hace que se asemejen con más claridad Odín y Kurtz. Más arriba apuntamos que una de las peculiaridades de la mitología nórdica es que los dioses no se pueden considerar inmortales, sino que están predestinados a una muerte cruel cuando llegue el fin del mundo (*Ragnarök*)<sup>518</sup>. Pero antes de que llegue este momento se produce como prelude lo que se conoce como “El tiempo del lobo”<sup>519</sup>,

---

<sup>516</sup> Page, R. I. O. C. Pág. 36.

<sup>517</sup> Page, R. I. O. C. Pág. 15.

<sup>518</sup> “Thor da muerte a la serpiente del Mídgard y luego se aparta hasta nueve pasos: también él cae entonces a la tierra, abatido por el veneno que le vomitó la serpiente. El lobo devora a Odín y ésa será su muerte.” Snorri Stúrluson, O. C. Pág. 92.

<sup>519</sup> Esta etapa preapocalíptica, en donde el ser humano vuelve a un estado de violencia primitiva según la concepción hobbesiana, aparece simbólicamente representada en dos películas del cine europeo muy diferentes: *La hora del lobo* (*Vargtimmen*) de Ingmar Bergman (Suecia, 1967) y, más explícitamente, *El tiempo del lobo* (*Wolfzeit* (*Le Temps du loup*)) de Michael Haneke (Austria, 2003). En la primera de ellas, el director sueco, establece una visión más intimista del mito, remitiendo el mismo a una interpretación según la mitología romana: “Según los antiguos romanos, la hora del lobo es la hora entre la oscuridad y el alba, justo antes de clarear, cuando los demonios alcanzan su mayor poder, cuando muere la mayoría de las personas, nace la mayoría de los niños y las pesadillas acuden a ti.” A partir de esta idea, Ingmar Bergman narra el progresivo descenso a la locura de Johan Borg, un pintor falto de inspiración que se retira junto a su esposa, Alma, a una casa de verano que poseen en una de las islas Frisonas. Dos hechos marcarán el particular descenso al infierno de Borg. Por un lado su esposa descubre un diario de su marido donde comienza a descubrir momentos oscuros del pasado como las vivencias con su antigua amante Verónica Vogler y el supuesto asesinato de un niño cuando pintaba en la costa. Por el otro, la aparición del barón Von Merkens, propietario de la isla y que invita a la pareja a su castillo. A partir de ese momento la vida de Johan Borg se trastoca y comienza a sucederles progresivos brotes de locura en los cuales se mezclan la realidad con visiones oníricas y fantasmagóricas. La película tiene claras

etapa invernal (“tres inviernos seguidos sin verano por medio”) regido por la lucha y la codicia entre los hombres donde se darán muerte unos a otros y se producirán las escenas más horribles. Este transcurrir de acontecimientos aparece claramente en la película y los vive en directo Willard en su periplo. “El tiempo del lobo” viene representado por el horror de la guerra, la muerte gratuita y absurda en que se ha convertido la Guerra de Vietnam. En el viaje por de río Nung, a través de los ojos de Willard, vamos tomando conciencia de ello: el sadismo y barbarie en los ataques aéreos de Kilgore y sus hombres; el horror fantasmagórico en el puente de Do Lung; la masacre del sampán, etc. No caben más odio y violencia en el ser humano. Willard y sus hombres avanzan río arriba siendo espectadores de excepción de este peculiar “Tiempo del lobo”, preludio a la muerte de los dioses, en este caso del dios Kurtz. El deificado coronel norteamericano espera, igual que Odín, la venida de su asesino. En este caso el lobo Fénir está representado por Willard, “el chico de los recados”. Kurtz es consciente que él es su asesino, será el autor del sacrificio predestinado del dios<sup>520</sup>. Es imposible mantener su mandato de terror eternamente. Se sabe, como Odín, un dios mortal. Pero como sucede en la mitología nórdica, “El Ocaso de los Dioses” sólo se produce cuando ha sido aniquilado todo sobre la faz de la tierra. De ahí que Kurtz pida a Willard que los extermine a todos. No se entiende el mundo sin los dioses. En este caso, el reducto de Kurtz ya no tiene sentido sin él, por eso el *Ragnarök* debe ser extensivo a

---

referencias intertextuales a E.T.A. Hoffmann, *La flauta mágica* de Mozart o *Drácula* de Bram Stoker, entre otros.

*El tiempo del lobo* del director austriaco Michael Haneke se aproxima más claramente al mito nórdico, pero traído a nuestros días. Una catástrofe, de la que no se especifica su causa, ha provocado el desalojo de las ciudades. Una familia (padre, madre y dos hijos) decide resguardarse en su casa de campo, pero cuando llegan a ella comienza su calvario. Otra familia ha ocupado su casa. Ante tal desconcierto uno de los usurpadores termina asesinando al padre. El resto de la familia huye del lugar y comienzan un peregrinar sin rumbo hacia la salvación. En su periplo comprobarán que las reglas han cambiado y las personas se han vuelto desconfiadas y egoístas. En palabras del propio Haneke: “El título de la película está tomado de un fragmento del *Codex Regius*, el poema germánico más antiguo que se conserva. Más concretamente de la *Völupsá* (La profecía de la vidente), que describe la época que precede al *Ragnarök*, el fin del mundo. Creo que en nuestra sociedad todo el mundo ha pensado en un momento u otro sobre “la gran catástrofe”. Para ello no hay más que mirar la televisión diariamente. Ya sea una guerra, un acto terrorista o una catástrofe ecológica o cósmica no hay mucha diferencia en como podría sobrevenir la hecatombe. Y la forma no es lo importante. La única pregunta productiva en cualquier caso debería ser “¿Cómo reaccionaría yo en esa circunstancia? ¿Y mi vecino?” ¿Qué deberíamos hacer al enfrentarnos a un cambio tan radical? ¿Qué grosor tiene esa cobertura que nos presenta como “civilizados”? ¿Hasta qué punto podrán conservarse nuestros “valores eternos”? ¿Cómo nos comportaremos unos con otros en una situación de ese tipo? Eso es lo que he querido abordar en *El tiempo del lobo*.” (Haneke, Michale. *Exageración y verosimilitud*. Declaraciones incluidas en los extras de la edición en DVD de *El tiempo del lobo*). Además, al igual que en *Apocalypse Now* encontramos elementos simbólicos muy claros: la muerte del caballo (símbolo de la muerte de la razón humana) o el fuego, constante en toda la película, como símbolo de purificación.

<sup>520</sup> Como vemos esta concepción comparativa de Kurtz con los dioses nórdicos se acopla a la perfección con la teoría de Frazer del dios que muere y renace que explicamos en capítulos anteriores.

todos. Ésta parece ser la visión que se desprende en el montaje original de 1979, en el cual junto a los títulos de crédito se observa en un conjunto de planos grandiosos como se destruye el reducto de Kurtz. Es sin más la visión del Valhalla ardiendo. Leamos como concluye Wagner su ópera “El Crepúsculo de los Dioses” que cierra la tetralogía de *El Anillo del Nibelungo*, acordándonos de estas imágenes finales del montaje original de *Apocalypse Now*:

“Hacia el norte, en el sombrío horizonte, un resplandor rutilante, como una fantástica aurora boreal, incendia el cielo. Arde en fuego devorador el Valhalla y los dioses desaparecen en su seno; se borra de los mortales el recuerdo de los inmortales. Libres quedan los hombres y redimidos por el sacrificio de Wotan (...) Sólo el amor traerá la dicha y la eternidad a la raza liberada a través del holocausto de héroes y de los dioses inmortales.”<sup>521</sup>



Pero ya sabemos, como explicamos más arriba en el capítulo dedicado al *Apocalipsis* de San Juan, que a Francis Ford Coppola no le gusta especialmente esta interpretación tan pesimista de la película, por eso podemos dar otra visión interpretativa alternativa. Para el director, la muerte de Kurtz había que tomarla como un acto de renovación, de esperanza ante un futuro no muy lejano donde cesase tanta hostilidad bélica. La muerte de Kurtz a manos de Willard pretendía ser un símbolo de ello. Este acto purgativo de renovación necesaria en el mundo también aparece en la mitología nórdica tal como nos lo argumenta Page: “*Ragnarök* significa el fin del régimen de los antiguos dioses. Aunque he traducido en algún lugar la frase «el fin del mundo», de hecho no es el final de todo. El *Völuspá*, y Snorri al seguirlo, habla de un nuevo comienzo, quizá deseado como anuncio de un nuevo mundo purgado de la tradición que caracteriza al antiguo, o en el que al menos tal maldad se castiga.”<sup>522</sup> Vemos, en este sentido, como dicha visión se acopla a la percepción al *Apocalipsis* cristiano y a la visión redentora que Coppola quería darle a la película.

---

<sup>521</sup> Wagner, O. C. Pág. 121.

<sup>522</sup> Page, R. I. O. C. Pág. 66.

### 9.3. La visión del Cosmos en *Apocalypse Now* desde el prisma de la filosofía presocrática.

Como estamos descubriendo en el transcurso de este estudio, *Apocalypse Now* es una película construida, utilizando de nuevo la terminología de Genette, como un universo transtextual en sí. La presencia constante de alusiones literarias, míticas o filosóficas que se vislumbran durante las tres horas de sucesión de fotogramas crea una historia de una complejidad incuestionable. Enlazando con los apartados anteriores, en este capítulo vamos a ahondar en la posible concordancia que *Apocalypse Now* guarda con las teorías mítico-especulativas de los padres de la filosofía y de la física occidental: los presocráticos. Sin la intención de entrar en cuestiones de historiografía filosófica, vamos a servirnos de las visiones especulativas de algunos de estos filósofos para aclarar la visión cosmológica (y cosmogónica) que, sin duda, están presente durante toda la película.

Coppola con *Apocalypse Now* tenía la intención de proporcionarnos una visión de la Naturaleza (*Physis*) muy acorde con las explicaciones cosmológicas de estos filósofos griegos. Y esto lo hace de una manera muy consciente como en seguida comprobaremos. En especial dos son los filósofos entre los siglos VI-V a.C. que nos interesan: Empédocles y Heráclito.

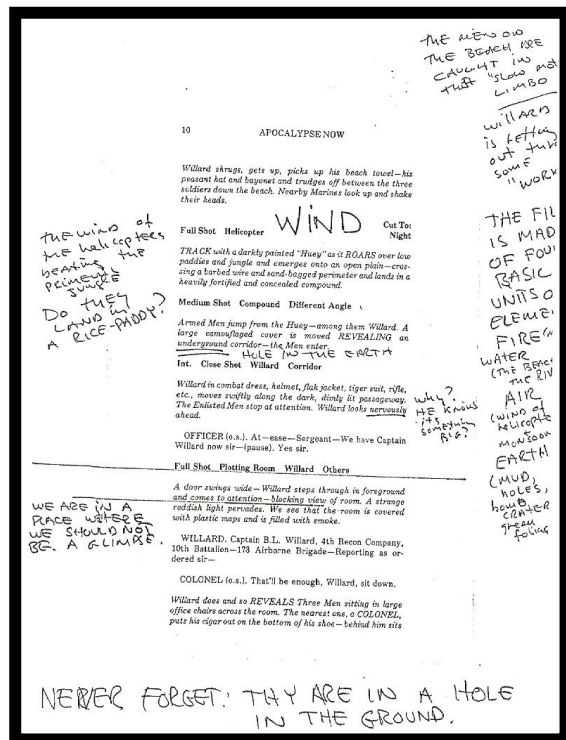


### 9.3.1. Empédocles: El Universo como lucha titánica entre los elementos.

#### 9.3.1.1. Los cuatro elementos.

“La película se compone de cuatro unidades o elementos básicos: FUEGO (bombardeos nocturnos), AGUA (la playa y el río), AIRE (el viento de los helicópteros + monzón) y TIERRA (barro, agujeros, cráteres de bombas, follaje verde)”<sup>523</sup>

Tal como se presenta en la imagen, estas palabras, al margen a la derecha, están extraídas de los comentarios que Coppola realizó al guion original de John Milius. En ellas se entrevé la intención visual básica que quiere imponer el director con la película: una lucha titánica entre los cuatro elementos primarios de la Naturaleza. En este sentido, no podemos dejar de hacer referencia al precursor filosófico de esta teoría, tal como lo reconoció ya Aristóteles en su *Metafísica*, Empédocles de Agrigento



(492-432 a.C). El filósofo siciliano es uno de los más destacados y citados entre los presocráticos, además de ser el filósofo de los anteriores a Sócrates que más fragmentos de sus obras se nos han conservado. Tiene el privilegio de ser el iniciador de la teoría pluralista sobre el origen y desarrollo del Universo, verdadero afán de los primeros pensadores de la historia en Occidente. En una de sus dos obras conservadas parcialmente, *Sobre la Naturaleza*, Empédocles desarrolla su teoría cosmológica más reconocible. No es otra que la que sostiene que todas las cosas están compuestas por cuatro raíces o elementos primordiales. En este sentido, Empédocles claramente está sintetizando, aumentándolas en complejidad, las teorías cosmológicas de los filósofos

<sup>523</sup> Coppola, F. F. Anotaciones al guion original de *Apocalypse Now* de John Milius.

monistas precedentes. Estos reducían el principio supremo (*arché*) de lo que todo nace y se desarrolla a un solo elemento: Tales de Mileto el Agua; Anaxímenes el Aire; Heráclito el Fuego y Jenófanes la Tierra. En *Sobre la Naturaleza* comprobamos como Empédocles, aunque con ciertas influencias pitagóricas y eléatas, supera claramente este restrictivo monismo. No hay ningún elemento que deba considerarse cualitativamente superior a los otros. Al contrario, ninguno es anterior en el tiempo al resto, ninguno es más fundamental, son semejantes y de la misma edad, son no generados e indestructibles y cualitativamente inalterables. En definitiva, completamente semejantes y homogéneos. Además, es de la mezcla y separación de estos elementos primordiales por lo cual que todo nace y desaparece.

Así lo expresa Empédocles en el poema citado: (fr.8) “Yo te diré otra cosa: no existe nacimiento de ningún ser mortal, ni fin alguno en la execrable muerte, sino solo mezcla y separación de lo que está mezclado [*las cuatro raíces o elementos*]; nacimiento es el nombre que los hombres dan a estas cosas.”<sup>524</sup>

Esta concepción de la Naturaleza surgida por las cuatro raíces básicas se mantuvo, gracias a su versión aristotélica, más allá de la Edad Media<sup>525</sup>. De ahí, la importancia que a priori debemos otorgarle a la teoría de Empédocles. Pero a pesar de la importancia de convertirse en el germen de una teoría cosmológica que iba a durar tantos siglos, la teoría del filósofo natural de Agrigento, igual que el resto de los presocráticos, estaba teñida de ciertos componentes místicos y mitológicos. Este hecho, como más adelante veremos, está sobre todo presente en su poema *Purificaciones* que tiene como tema central el origen y destino del alma humana, interconectada, sin duda, con el origen y destino del cosmos tal como se define en *Sobre la Naturaleza*. En esta

---

<sup>524</sup> Empédocles en Guthrie, W. K. Ch. *Historia de la filosofía griega* (Vol. II). Gredos. Madrid, 1991-2002. Pág. 151. Todas las citas y referencias bibliográficas de los filósofos presocráticos mencionados en este capítulo están extraídos de esta obra.

<sup>525</sup> Gracias a Aristóteles y Ptolomeo con *Almagesto*, establecieron el esquema cosmológico vigente en el mundo occidental hasta la renovación radical del mismo gracias a las teorías de los científicos propiciadores de la Revolución Científica en la que se vio envuelta Europa desde Nicolás Copérnico a Isaac Newton. El sistema aristotélico-ptolemaico describe un Universo finito estructurado geocéntricamente en dos regiones bien diferenciadas: la región sublunar que abarca desde la órbita circular de la Luna hasta la Tierra (compuesta materialmente por los cuatro elementos corruptibles y cambiantes que ya definiera Empédocles) y la región supralunar que abarca desde la órbita circular de la Luna hasta el cinturón de estrellas fijas donde culmina el Universo (esta región a diferencia de la anterior está compuesta de éter, materia perfecta, incorruptible y cristalina). Más allá del cinturón de estrellas fijas se encuentra la divinidad o motor inmóvil, fuerza eficiente que mueve el Universo. En la conclusión de este capítulo volveremos a referirnos a este esquema.



última obra encontramos un fragmento muy interesante con explícitas connotaciones mitológicas<sup>526</sup>:

(fr.6) “Escucha, primero, las cuatro raíces de todas las cosas: el brillante Zeus, Hera dispensadora de vida, Aidoneo y Nestis que, con sus lágrimas, hace que los manantiales broten para los mortales”.

En estos versos los cuatro elementos aparecen revestidos con nombres de dioses. Ahora bien, entre los estudiosos no se ponen de acuerdo a la hora de dividir dichos nombres divinos entre los cuatro elementos. Vamos a exponer aquí la distribución que más interesa a nuestro propósito:

- Zeus-Fuego: Como dios proveedor del rayo, debemos asociar al más importantes de los dioses del panteón griego con el Fuego.
- Nestis-Agua: Esta diosa siciliana del agua poco conocida es, por la clara referencia del fragmento, la representación del Agua.
- Aidoneo (Hades)-Tierra: Dios del mundo subterráneo de los muertos, viene a representar la Tierra<sup>527</sup>.
- Hera-Aire: En tanto que el que no respira muere, se ha hecho una asociación del aire con la divinidad Hera, “dispensadora de vida”<sup>528</sup>.

Teniendo presente la clasificación anterior, como afirma Guthrie, “los nombres divinos dados a los elementos no son meros ornamentos poéticos. (...) Dotados de pensamiento y eternos como son, ellos son inmortales y, de este modo, divinos. Los elementos también son dioses, informa Aristóteles, y los doxógrafos tardíos repiten que, tanto los elementos como su mezcla (es decir, la mezcla completa bajo el dominio del Amor) son dioses”<sup>529</sup>.

De esta cita extraemos que la causa esencial que está detrás de la asociación entre los elementos y los dioses es su carácter de eternos e inmutables. Centrándonos ya

---

<sup>526</sup> Debemos reseñar, ya que durante esta investigación se ha aludido a la *Odisea* de Homero, que a parte de la originalidad de la teoría cosmológica y religiosa de Empédocles, el filósofo de Agrigento no deja de asimilar ni da de lado a la religiosidad griega que tan bien supo compendiar Hesíodo. De ahí la amplitud de referencias mitológicas que aparecen en sus poemas. Poemas escritos con gran maestría siguiendo la tradición épica. De los poemas homéricos, *Sobre la Naturaleza y Purificaciones*, comparte el hexámetro dactílico y el lenguaje repleto de repetitivos símiles y metáforas. En este sentido debemos destacar el afán literario a la par que especulativo con los que nace los poemas de Empédocles.

<sup>527</sup> Etimológicamente algunos estudiosos lo identifican con el Aire ya que hace referencia a lo “invisible”, “lo que no se ve”, una de las características esenciales de dicho elemento.

<sup>528</sup> Algunos estudiosos asocian el calificativo de “dispensador de vida” con la tierra fértil. En este sentido estaría, evidentemente, referido a la Tierra.

<sup>529</sup> Guthrie, W. K. Ch. O. C. Pág. 155.

en la película dichos elementos son omnipresentes. Al igual que para Empédocles, la Naturaleza que retrata Coppola no deja resquicio para el vacío. Los cuatro elementos se mezclan y superponen unos a otros a veces calmadamente y a veces de una forma más violenta. Actúan más que intelectualmente (como sostiene más arriba Guthrie) de un modo volitivo y vital. Parece sólo existir estos cuatro elementos, pero a causa de su mutua interpenetración el mundo que la cámara nos presenta cambia de colores y sonidos. En este sentido debemos destacar de nuevo la gran labor que hizo Vittorio Storaro con la fotografía. Los elementos no se transforman unos en otros, sólo se mezclan en diferentes proporciones. De este modo, dichos elementos prevalecen alternativamente, igual que sucederá más adelante como veremos con el Amor y la Discordia. La fuerza vital de los elementos es representada en *Apocalypse Now* de infinitas maneras. Hay que decir que todos juegan un papel esencial y como sostenía Empédocles, para Coppola todos tienen cualitativamente la misma importancia. Dependiendo de la secuencia en la que nos encontremos durante el transcurso del montaje, destacarán de un modo alternativo unos elementos u otros:

- Fuego: Elemento que destaca sobremanera en los ataques con napalm de la aviación norteamericana; en los intermitentes bombardeos en el Puente de Do Lung y, cómo no, en la psicodélica destrucción del campamento de Kurtz.
- Aire: Se presenta en forma de remolinos provocados por los helicópteros (escenas aéreas) y en la fuerza del temporal durante el tifón.
- Agua: Es omnipresente durante la película en forma de río, playa, o lluvia (tifón).
- Tierra: De muy variopintas formas podemos asociarla con el barro, cráteres de bombas durante la batalla, follaje verde, grandes árboles, selva.

Como vemos los diferentes elementos se manifiestan de diversas formas durante el transcurso del filme. Juegan un papel totalmente activo teniendo tanta importancia como los personajes que en él aparecen. Dichos personajes soportan en su odisea particular la fuerza de los cuatro elementos. Están en manos de sus complejas tensiones, sufren sus luchas y pagan sus consecuencias en muchas ocasiones incluso con la muerte.

En relación con las diversas formas de manifestación de los elementos, hay un fragmento en *Sobre la Naturaleza* de gran riqueza visual que puede ser perfectamente

extrapolable a la película. En él Empédocles ofrece ciertas descripciones poéticas de los elementos, dando una visión muy literaria de la Naturaleza:

(fr.21) “Es, pues, mira este testimonio de mis anteriores palabras por si hubiera habido algo en ellas que adoleciera de algún defecto en cuanto a la forma: el sol, blanco a la vista y totalmente cálido, y todos los seres divinos que se bañan en el calor y en el brillante rayo, y la lluvia, entre todas las cosas, oscura y fría; y de la tierra surgen cosas firmemente enraizadas y sólidas. En el Rencor todos son distintos y se hallan separados, opero en el Amor se unen y se desean mutuamente. Pues de ellos ha nacido cuanto fue, es y será –árboles, hombres, mujeres, animales, pájaros, y los peces que se nutren del agua, y hasta los dioses de larga vida, que gozan de los mayores honores. Sólo existen, precisamente, estos elementos, pero, debido a su interpenetración mutua, alteran su apariencia; hasta tal punto la mezcla hace que cambien.”

Vamos a desgranar una a una las descripciones poéticas que Empédocles nos ofrece más arriba de los elementos para compararlos con diversas imágenes icónicas características de *Apocalypse Now*:

- *El sol, blanco a la vista*: Vemos como Empédocles asimila el Sol con el fuego. Además lo concibe como blanco, indudablemente asociándolo a la luz y la claridad (tal como hará más adelante Platón). En *Apocalypse Now* el Sol y su luz serán claves en la primera mitad de la película. Será característica la iluminación rojiza más que blanca, mucho más asociada con el fuego. Acordémonos de la secuencia de “La cabalgata de las Valquirias” por ejemplo. A medida que transcurre la película y nos acercamos al reino de Kurtz dicha luz se irá haciendo más tenue hasta que todo se vuelve oscuro.

- [El sol] *cálido, y todos los seres divinos que se bañan en el calor*: En plena selva el calor unido a la humedad se hace insoportable. Durante el transcurso del filme los protagonistas aparecen bañados en sudor debido al intenso calor que el Fuego-Sol desprende.

- *El brillante rayo*: Guiño al dios Zeus que para Empédocles representa el Fuego. Zeus icónicamente suele aparecer lanzando el rayo, ya que es el dios, entre otras cosas, de los fenómenos atmosféricos, y es que es el monarca del cielo. La agresiva caída de los rayos del cielo por el colérico Zeus en *Apocalypse Now* vienen claramente representados por los misiles lanzados por los helicópteros en la batalla. Representativa en la secuencia que hemos denominado “La cabalgata de las Valkirias”. En ella, la más espectacular de la película, viene del cielo en forma de misiles y metralla. Si Zeus es el dios de los cielos en el panteón griego en *Apocalypse Now* lo representa, sin duda, el coronel Kilgore. Con su halo de inmortalidad divina castiga a

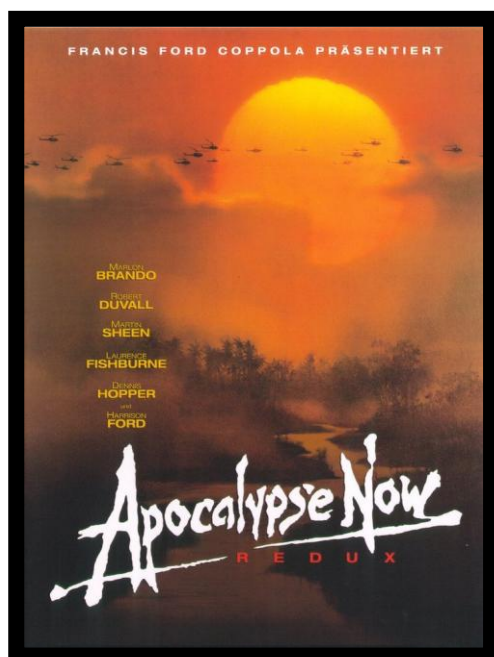
los infieles vietnamitas desde lo alto, y como tal sus enemigos le temen y sus hombres le adoran como a un ser superior.

- *La lluvia, entre todas las cosas, oscura y fría*: Si el fuego lo asocia a la luz y el calor, el agua lo asocia Empédocles con la oscuridad y el frío. Está claro que la lluvia es una de las formas más comunes de manifestación del agua. Cuando aparece de esta forma es porque el cielo está cubierto de nubes que tapan la luz y el calor del Sol. En este sentido es fácil asimilar esta asociación que hace el filósofo griego. En *Apocalypse Now* esto se pone de manifiesto en la secuencia en la que Willard y sus hombres llegan en medio de un diluvio en pleno tifón a una perdida base militar norteamericana donde se encuentran con las chicas Playboy. En dicha secuencia, introducida en el montaje de 2001, el agua lo inunda todo en una de sus más agresivas expresiones.

- *De la tierra surgen cosas firmemente enraizadas y sólidas*: En esta referencia a la tierra, Empédocles, claramente, la asocia a la fertilidad. De ella nace la vegetación (*cosas firmemente enraizadas y sólidas*). En *Apocalypse Now* la forma más común de representación del elemento Tierra es la selva. Omnipresentes durante toda la película, los grandes árboles rodean a los protagonistas a las orillas del río. Grandes árboles milenarios *firmemente enraizados y sólidos* que tienen la apariencia de grandes gigantes míticos. Hay una escena donde esto se observa perfectamente. En la única ocasión que abandonan la embarcación para adentrarse en la selva en busca de mangos y antes de que les ataque el tigre, Willard y Chef sortean e incluso deben trepar por inmensas raíces pertenecientes a árboles centenarios, clara muestra de la fertilidad de la Tierra.

#### 9.3.1.2. Ciclo cósmico.

Recopilando la clasificación más arriba realizada nos centraremos en una imagen que ya comentamos en capítulos anteriores y que la traigo de nuevo a colación ya que expresa fielmente la fusión de los cuatro elementos. No es otra que la utilizada para el cartel promocional de la película. En esta sublime composición se manifiesta una armonía perfecta entre todos los elementos. El Sol al que aludía Empédocles más arriba aparece rugiente de Fuego en el horizonte; como pequeños pájaros, el inmenso Sol lo cruzan una multitud de helicópteros que cabalgan decididos representando el Aire; en la parte inferior el río protagoniza la imagen en representación del Agua; río que serpentea hasta que se pierde a los pies de la fértil y virgen selva que representa la Tierra.



Ésta es una imagen totalmente armónica de la naturaleza. Una naturaleza en calma que poco tiene que ver con la retratada en el transcurso del film. Los elementos parecen inmóviles e inmutables, aunque no sin vida. Es en este momento, en el cual debemos seguir avanzando en el planteamiento cosmológico de Empédocles. Para el filósofo presocrático las raíces que conforman el Cosmos no tienen movimiento por sí mismo. Son elementos pasivos que necesitan una fuerza motriz que les empuje a unirse y separarse entre ellos. Sólo así

es posible que todo aparezca o se diluya. En definitiva, sin unos agentes motores externos que actúen en ellos todo permanecería inerte y en reposo absoluto tal como aparece en el cartel descrito. Dichos agentes reciben el nombre de Amor y Discordia<sup>530</sup>.

Dichos agentes, igual que los elementos, son eternos aunque están constituidos por naturalezas radicalmente opuestas. Mientras que el Amor hace que los cuatro elementos diferentes se atraigan entre sí, la Discordia lo que hace es separar unos de otros haciendo que se unan en conjuntos separados. Este principio físico que gobierna el Cosmos durante la alternancia del Amor y la Discordia es similar, afirma Guthrie, al principio psicológico que rige el alma de los hombres<sup>531</sup>. “Amor no deja de ser un nombre mítico que se aplica a una fuerza física impersonal que atrae a los cuerpos inanimados entre sí, a la manera del magnetismo o la gravedad. Él es Afrodita, el mismo poder que los hombres sienten en sus propios corazones, colmándoles de

<sup>530</sup> Al igual que sucedía con los cuatro elementos las fuerzas que los mueven también aparecen nombrados con referencias míticas. El Amor es fácil reconocerlo en la figura de Afrodita. De la Discordia, que el panteón griego aparece nombrada como Eris o Éride, es más difícil rastrear su descripción en torno a los textos clásicos. En todo caso suele asociarse a las penalidades que acontecen a los seres humanos y a la noche, e incluso se le emparenta con Ares (dios de la guerra). Hesíodo nos la presenta como engendradora de todos los males que asolan el mundo: “Por su parte Eris (Discordia) parió al doloroso Ponos (Pena), a Lete (Olvido) y a Limos (Hambre) y al lloroso Algos (Dolor), también a las Hisminas (Disputas), las Macas (Batallas), las Fonos (Matanzas), las Androctasias (Masacres), los Odios (Neikea), las Mentiras (Pseudólogos), las Anfilogías (Ambigüedades), a Disnomia (el Desorden) y a Ate (la Ruina y la Insensatez), todos ellos compañeros inseparables, y a Horcos (Juramento), el que más problemas causa a los hombres de la tierra cada vez que alguno perjura voluntariamente.” (Hesíodo, *Teogonía*, Pág. 226-232). En la *Ilíada* aparece como hermana de Ares: “Discordia, insaciable en sus furores, hermana y compañera del homicida Ares, la cual al principio aparece pequeña y luego crece hasta tocar con la cabeza el cielo mientras anda sobre la tierra. Entonces la Discordia, penetrando por la muchedumbre, arrojó en medio de ella el combate funesto para todos y acreció el afán de los guerreros.” (*Ilíada*, IV, Pág. 440).

<sup>531</sup> Este punto lo trataremos más adelante detenidamente cuando aludamos a *Purificaciones*.

pensamientos de paz y ternura; del mismo modo que la Discordia [*o el Rencor, como se aludía en el fragmento más arriba citado*] induce al odio. Los elementos se aman entre sí cuando Afrodita los une, y se tornan hostiles y rivales por designio de la Discordia. Microcosmos y macrocosmos son gobernados por los mismos principios psicológicos.<sup>532</sup> Al igual que sucede con las personas, seres de carácter y sentimientos ambivalentes y cambiantes, el Cosmos va alternando mecánicamente la prevalencia del Amor (armonía) y Discordia (desunión) entre los cuatro elementos según un ciclo cósmico preestablecido que se repite eternamente. Este “camino circular” que rige el universo se traduce en una sucesión de etapas conformadas de un modo relativamente complejo. Dichas etapas se estructuran, como especificaremos a continuación, según la alternancia del dominio del Amor y la Discordia en el Cosmos.

Ciclo cósmico:

**1. La Esfera del Amor:** En este primer periodo del ciclo el Amor domina entre los elementos sin ningún tipo de oposición. Es en este momento en el que los elementos están perfectamente cohesionados (indistinguibles unos de otros) formando una Esfera inmóvil en perfecta paz y reposo. Por su parte, la Discordia se encuentra situada en el lugar más extremo de la Esfera sin capacidad de actuar sobre los elementos.

**2. El crecimiento de la Discordia:** De un modo natural, la Discordia comienza a ganar terreno en el ámbito esférico gobernado por el Amor. Poco a poco la armonía primaria comienza a desquebrajarse y los elementos se separan progresivamente. Según Guthrie en una apreciación interesante “durante el proceso de disgregación, en el que se han separado ya grandes masas de elementos –la tierra, el mar, el aire, y (como él creía) el fuego de la periferia-, se forma nuestro mundo”<sup>533</sup>. Es interesante observar que es en este predominio creciente de la Discordia donde el universo presente se desarrolla.

**3. El predominio de la Discordia:** Llega un momento de caos absoluto en el que los elementos se separan por completo ocupando conjuntos independientes. Momento de nula influencia del Amor en el Universo y en el que la Discordia se impone de un modo radical. Pocas referencias hace Empédocles de esta fase en *Sobre la Naturaleza*, aunque se intuye que es un momento de tiempo breve, punto de inflexión del proceso retroactivo en el que el Amor comienza gradualmente a tener de nuevo poder sobre los elementos.

---

<sup>532</sup> Guthrie, W. K. C. O. C. Pág. 168.

<sup>533</sup> Guthrie, W. K. C. O. C. Pág. 183.

**4. El crecimiento del Amor:** Como todo ciclo cósmico debemos llegar al comienzo de donde hemos partido. El Amor empieza a ganar de nuevo terreno. Como fuerza centrípeta que posee, vuelve progresivamente a unir los diferentes elementos armónicamente formando una Esfera perfecta en donde la Discordia, de nuevo, es relegada al lugar más externo de la misma.

En capítulos precedentes ya se ha argumentado, en relación con temas diversos, la estructura cíclica que posee *Apocalypse Now*<sup>534</sup>. Llegados a este punto podemos de nuevo argumentarlo, al igual que lo hicimos anteriormente recurriendo a la mitología nórdica, siguiendo esta sucesión de etapas cósmicas que se vislumbran en el análisis que Empédocles realiza en *Sobre la Naturaleza*. Resumiendo lo dicho anteriormente podemos deducir dos conclusiones relevantes:

a) El ciclo cósmico se compone de cuatro etapas bien especificadas que alternan el crecimiento y triunfo armónico del Amor entre los elementos y el consecutivo crecimiento y triunfo disgregador de la Discordia entre los mismos.

b) El mundo presente se localiza claramente en una de estas cuatro etapas. Concretamente en la segunda, momento de influjo creciente de la Discordia entre los cuatro elementos.

Teniendo en cuenta dichas conclusiones, vamos a intentar extrapolar estos puntos básicos de la cosmología de Empédocles a la película. La visión cíclica que poseía el filósofo presocrático es perfectamente aplicable a *Apocalypse Now* como en seguida vamos a argumentar.

**1. La selva en Armonía:** Debemos retomar de nuevo el cartel promocional de la película, anteriormente descrito. En él, como dijimos, los elementos aparecen establecidos en perfecta composición de un modo armónico. La paz que ofrece la instantánea en muy pocas ocasiones vuelve a repetirse durante el filme. La imagen, con grandes tintes románticos, retrata toda la magnificencia de la selva. Una selva misteriosa y ancestral en la cual los elementos primarios coexisten en plena concordancia. Pero hay algo en la imagen que, como un mal presagio, va a hacer que esa armonía preestablecida durante tanto tiempo desaparezca. Como en un cuadro romántico (recordemos *Árbol con cuervos* de Caspar Friedrich) en el horizonte revolotean, como negros cuervos, unos helicópteros que asociábamos con el Aire, pero que, sin duda, aparecen como un inesperado invitado con olor a muerte.

---

<sup>534</sup> Este asunto será ampliamente tratado y sintetizado en el siguiente apartado que dedicaremos a la peculiar concepción del tiempo que la película nos ofrece.



**2. El surgimiento y extensión de la Discordia:** Esa mala premonición que nos sugería el cartel de la película se cumple nada más comenzar la misma. Aunque ya ha sido destacada en capítulos anteriores, recordemos de nuevo como comienza la película, vista desde la perspectiva cosmológica de Empédocles. *Apocalypse Now* comienza con un gran plano general que encuadra la arboleda de una verde y poblada jungla (imagen que da continuidad al cartel del film). La tranquilidad que da dicha visión se ve alterada por el monótono zumbido de algo difícilmente reconocible. De repente a cámara lenta surge cruzando el encuadre un helicóptero, desvelando que el sonido provenía de su motor. Éste es el comienzo del fin de la armonía con que la selva ha coexistido desde tiempos ancestrales. Mientras que en la banda sonora entra la guitarra de The Doors, entre una cortina de humo, un grupo de helicópteros como cuervos que revolotean sobre su presa rompe la visión primordial de la que partíamos. Y justo en ese momento aparece como de la nada el devastador elemento del Fuego: cuatro inmensas explosiones naranjas incendian la verde y primitiva selva. Ramón Moreno describe esta desaparición de la calma originaria con gran riqueza cromática:

“El verde jungla es una mezcla sosegada de azul y amarillo de azul y amarillo, sinónimo visual de calma; mientras que el naranja napalm resulta de la mezcla ardiente entre rojo y amarillo, un tono que llama la atención sobre su propia esencia manufacturada gracias a su brillantez. El llamativo naranja se convierte en símbolo de la tecnología intrusa, por oposición al relajante verde, símbolo a su vez de los orígenes perdidos. El estallido de la jungla ha sido precedido por el barrido visual de uno de los helicópteros, y coincide con la voz de Jim Morrison anunciando que “éste es el fin” en la canción *The End*: la aniquilación de la pureza en toda la devastación que sólo una guerra puede provocar”<sup>535</sup>.

<sup>535</sup> Moreno Cantero, Ramón. O. C. Pág. 40-41.





Efectivamente, la calma cósmica que resumaba la visión sosegada de la jungla se ha roto. La Discordia penetra de lleno en forma de tecnología militar y disuelve agresivamente la pacífica armonía en la que convivía la Naturaleza. Del otro extremo del mundo (igual que la Discordia ganando terreno desde lo más alejado de la Esfera del Amor en Empédocles) llega toda la maquinaria tecnológica y humana del ejército norteamericano transformando la paz primordial en caos destructivo. Ésta será la tónica durante toda la película. *Apocalypse Now* representa el crecimiento de la Discordia en la Naturaleza. Coppola en este sentido ha concebido un universo visual donde prime el caos. La quieta calma de la selva en cada secuencia pronto se ve superada por la desbordante fuerza de los elementos naturales. Todo en desmedida proporción. En cada secuencia, como vimos más arriba, alguno de los elementos toma alternativamente protagonismo. Luchan por ganar prioridad al igual que los contrincantes en la contienda se esfuerzan por ganar la batalla. En este sentido, el odio y rencor característicos de la Discordia se manifiesta en tres direcciones diferentes durante el filme a través de dos parejas de contrarios:

**a) Ejército estadounidense vs. Vietcong.** En este enfrentamiento, supervisados por el dios de la guerra Ares (imitando la terminología mitológica del filósofo de Agrigento), lo que predomina es la lucha a muerte con la utilización de tecnología militar. De este modo, el elemento Fuego es el que se impone y predomina a grandes rasgos. Lo curioso es que dicho fuego mortal llega a través de los otros tres elementos naturales. Aire (bombarderos B-52 y helicópteros de combate), Agua (lanchas y vehículos anfibios) y Tierra (carros blindados y morteros) se convierten en medios y complementos de la destrucción producida por el Fuego.

**b) Naturaleza vs. Ejército norteamericano.** En esta lucha a muerte entre los contendientes es crucial el entorno en el que se desarrolla. En este caso la selva juega un papel crucial en el crecimiento de la Discordia en este Cosmos peculiar que es *Apocalypse Now*. Si antes Aire, Agua y Tierra, se entendían como medios de los que se servía el Fuego para imponer su primacía, cuando la Naturaleza toma conciencia de que es invadida y destruida se rebela contra el intruso (en este caso el ejército norteamericano) como en un acto de autodefensa, desatando la furia de estos elementos y así contrarrestar su poder: calor, humedad, lluvia, viento, barro, insectos, densa vegetación, animales salvajes. Los elementos en este caso guiados por Éris convierten la Naturaleza (*Physis*) en un reino gobernado por el odio vengativo y en el que los máximos perjudicados son los seres humanos.

Hay una diferencia muy grande entre el ejército norteamericano y el Vietcong. Los primeros conciben la selva como algo inhóspito y desconocido, son extraños en un mundo misterioso y llenos de peligros. En cambio para el ejército norvietnamita, habiendo convivido en plena armonía entre la densa vegetación con la Naturaleza desde que los primeros pobladores llegaron a esos lugares, la selva es su hogar. De este modo, mientras que los autóctonos de la zona han coexistido con la selva bajo la protección de Afrodita desde hace milenios, los intrusos norteamericanos guiados por la Discordia sólo piensan en romper el orden establecido desde el principio de los tiempos. Para ello, de nuevo, se sirven del legado que nos dejó Prometeo: la técnica y el elemento Fuego. Unidas estas dos artes aparece el napalm, única forma que los norteamericanos tenían para contrarrestar la fuerza titánica de la Naturaleza y sus elementos en forma de selva. Con el napalm (máxima expresión del Fuego durante la película) se buscaba que los soldados norteamericanos no se expusieran a los peligros que se esconden dentro de la forma de vida más antigua de la creación y en donde el Vietcong se sentía como en su casa.

Es significativo saber que para Empédocles “los árboles [ *pensemos en la selva en Apocalypse Now*], por su parte, no son sólo la forma más antigua de vida, sino que contienen, asimismo, los elementos en un estado de mezcla más total e indiferenciada que las otras cosas [*armonía absoluta*]. Lo más significativo en el aspecto religioso y moral es, sobre todo, que nuestro mundo evidencia una degeneración desde una época de paz y armonía dominada por Afrodita a otra de discordia y de matanza [*momento que*

*recrea la película en el que el intruso norteamericano rompe la armonía ancestral tiéndolo todo de caos y destrucción].*<sup>536</sup>

**3. El cénit de la Discordia:** A medida que transcurre la película la lucha entre los elementos se va haciendo cada vez más cruenta. La selva que al principio parecía un reino de paz vista desde el objetivo de la cámara de Storaro termina siendo un lugar oscuro, tenebroso y fantasmagórico. Nos encontramos, como describe Plutarco en referencia a *Sobre la Naturaleza*, en “aquel lugar mítico y terrible estado de desorden y discordia, en que, como dice Empédocles: Ni se distingue la brillante figura del sol, ni tampoco la hirsuta tierra, ni el mar”.<sup>537</sup> Esta etapa se hace especialmente evidente en el momento en que cruzan el puente de Do Lung, claro punto de inflexión en la película, como dijimos en capítulos anteriores, momento en el que comienza el descenso metafórico a los infiernos de la tripulación capitaneada por Willard. En creciente progresión, los estragos de la Discordia se van haciendo más evidentes a medida que se acercan al reino de Kurtz. La influencia de Afrodita ha desaparecido por completos de la Naturaleza y esto se hace extensivo al alma del ser humano.

Más arriba, aludiendo a un fragmento del poema cosmológico de Empédocles, dijimos que para el de Agrigento existe una interconexión mutua entre el Universo y el alma humana. Ambos se ven arrastrados por las mismas fuerzas: el Amor y la Discordia. Si estas dos fuerzas en el Universo son las responsables de los cambios físicos y de su continua transformación (ciclo cósmico), dentro del ser humano son las responsables de las acciones morales de los mismos. Según sea la influencia que el Amor o la Discordia ejerzan sobre el alma humana estas actuarán de una manera bondadosa o cruel. Esta alternativa influencia, al igual que sucedía a nivel macrocósmico, acontecerá en los seres humanos cíclicamente a través de sucesivas reencarnaciones.

Para explicar la relación entre el alma del ser humano (Microcosmos) y el Universo (Macrocosmos), vamos a detenernos brevemente en el otro poema que se nos ha conservado fragmentariamente de la obra de Empédocles, *Purificaciones*. El título de este poema (*Katharmoi*) hace referencia a los diferentes modos de purificación (limpiar) que tiene el alma mancillada de los seres humanos tras haber atentado de alguna forma contra cualquier mandato divino. En los fragmentos que nos han llegado de esta obra se

---

<sup>536</sup> Guthrie, W. K. C. O. C. Pág. 182.

<sup>537</sup> Fragmento del diálogo *Sobre la faz que aparece en la órbita de la luna*, recogido en Guthrie, W. K. Ch. O. C. Pág. 186.

comprueba especialmente la influencia órfica que tiene Empédocles, ya que en ella se describe cuantiosos ritos y creencias similares a los practicados por dicho tipo de religiosidad mística tan extendida en la Grecia antigua. Dejando al margen estos pormenores que no son de interés para nuestra argumentación, vamos a detenernos especialmente en la concepción que tiene Empédocles del alma humana, bastante influenciada por la secta pitagórica, ya que nos será muy útil para su aplicación hermenéutica en el estudio de *Apocalypse Now*.

En una concepción muy similar a la visión judeocristiana del alma, Empédocles concibe a éstas como “daímones inmortales, cuya morada está con los Bienaventurados, pero que han sido seducidas por la Discordia para caer en el pecado, y cumplen ahora su exilio por el decreto inexorable y están condenadas a ir vagando penosamente de un elemento a otro del mundo sublunar. Sólo mediante la observancia estricta de las normas de pureza<sup>538</sup>, y obteniendo un conocimiento de la naturaleza divina, podrán escapar al ciclo de la encarnación en distintos cuerpos animales y recobrarán la compañía de los dioses”.<sup>539</sup> De esta creencia se deduce que los *daímones* (“almas-demonios” lo traducen algunos) están sujetas a penosas peregrinaciones por diversas regiones y a través de muchos cuerpos (animales y humanos). De esta argumentación se concluye del mismo modo que debió existir un tiempo en el que las almas de los seres humanos debían vivir en un paraíso regido por el Amor como si del mismo Jardín del Edén se tratase. Esta Edad de Oro que, aunque según Guthrie, no hay que situarla cronológicamente en la etapa de la Esfera del Amor cósmica, está claro que a pesar de todo guarda mucha concomitancia con ella. En esta época áurea bajo el dominio de Afrodita, la Naturaleza y el hombre vivían en una pacífica y productiva armonía. Esta situación de inocencia del hombre acaba cuando entra en escena la Discordia. Como la serpiente en el Edén, dicha fuerza incita a los hombres al pecado, a través del sacrificio y la ingesta de carne animal. Es a partir de este momento en el que se produce la caída del alma<sup>540</sup>. Por transgredir las leyes divinas son castigadas a vagar entre “tres o diez

---

<sup>538</sup> Entre ellas destacan la prohibición de sacrificar animales y comer carne, poner las manos sobre las habas o acercarse al laurel. La vida pura también exige abstenerse en general del mal y practicar los *Katharmoi* recomendados para purificar el alma.

<sup>539</sup> Guthrie, W. K. C. O. C. Pág. 255.

<sup>540</sup> (fr. 128). Así expresa Empédocles la vida bajo el reino de Afrodita entre los hombre. Al mismo tiempo en este fragmento se vislumbra cómo será la vida durante el ciclo de las reencarnaciones bajo el influjo de la Discordia y la guerra (Ares): “Entre ellos no se rendía culto a Ares, dios de la guerra, ni al Combate, ni su rey era Zeus, ni Crono, ni Poseidón, sino que Cipris era la reina. La tornaban propicia con piadosas ofrendas, con figuras pintadas, con ungüentos de variados perfumes, con sacrificios de mirra pura, con fragante incienso, y derramando en el suelo libaciones de dorada miel. Pero ningún altar era regado con la

mil estaciones” hasta que purguen sus ofensas. En un mundo en el que ya no reina Afrodita, sino Ares (la guerra) y Eris (la discordia), deberán guiar sus almas hacia la excelencia para que vuelvan a ascender al mundo de los Bienaventurados y terminar, de una vez por todas, el tortuoso camino de las reencarnaciones.

Volviendo a *Apocalypse Now*, hay algunos elementos de los mencionados anteriormente en relación con el poema *Purificaciones* que pueden ser plausiblemente aplicados a la película. Hay que partir de la creencia de Empédocles sobre la condición humana. Parecido a lo que más adelante argumentará Platón con el mito del carro alado en su diálogo *Fedro*, de nuevo con grandes connotaciones pitagóricas, Empédocles tiene una consideración muy negativa del mundo en el que vivimos y de la nueva condición mundana que adquiere el alma tras la caída y las sucesivas encarnaciones<sup>541</sup>. Estamos en un mundo regido por el Odio y la Discordia. El alma, antes benévola, debe viajar como Odiseo por infinitos y peligrosos lugares que hace que su vuelta a casa (el reino divino del Amor) se posponga más de lo que debiera. En su largo periplo, igual que le sucedía al héroe homérico, el alma debe descender varias veces al infierno (Hades). Una por cada vez que el cuerpo en el que se encuentre muera. De esta forma el vagabundear del alma se hace claramente más doloroso. De nuevo aquí nos encontramos el motivo del *Descensus ad inferos* que también admite de un modo peculiar Empédocles.

En capítulos anteriores ya argumentamos como *Apocalypse Now* podía entenderse como una visión metafórica del descenso a los infiernos, tópico literarios presentes en la obra que inspiró la película, *El corazón de las tinieblas*, pero que sobre todo lo asociamos a la *Divina Comedia*, obra canónica de Dante. Más adelante a modo de conclusión veremos como la concepción geográfica del Cosmos no es muy diferente a la que nos describió gráficamente el escritor florentino en el siglo XIII. Desde que es expulsada del Reino regido por el Amor, el alma pecadora viaja en camino ascendente desde “el lugar sin alegría” dominado por el “eternal dolor” (como se advertía en las puertas del infierno descrito por Dante) hasta lo más alto del Cosmos en donde solo tiene cabida el Amor. Este viaje recuerda al que se lleva a cabo en la *Divina Comedia* y que nos lleva desde lo más hondo del infierno a la claridad divina del paraíso. En

---

sangre del ignominioso sacrificio de los toros; antes bien se consideraba la profanación quitarles la vida y devorar sus nobles miembros” (Guthrie. O. C. Pág. 258)

<sup>541</sup> De este modo se lamenta el propio Empédocles en *Purificaciones* de las desgracias que debe soportar el alma cuando se encuentra vestida “con una extraña túnica de carne”: (fr. 118) “Yo lloré y me lamenté cuando vi un lugar que no me era familiar” o (fr.124) “¡Oh desdichada, oh miserable raza de los mortales, terriblemente desventurada, de qué conflictos y lamentos habéis nacido”.

relación a este fantasmagórico viaje del alma según Empédocles se refiere también de un modo muy ilustrativo Guthrie, aludiendo a algunas citas del filósofo de Agrigento:

“La adaptación del material tradicional a su propia cosmología se percibe aquí en la dramática descripción del tormentoso viaje del espíritu culpable a través de los cuatro elementos y de su rechazo indignado por parte de ellos, y la mención de la Discordia como influencia perniciosa (...) Este mundo al que nosotros hemos llegado es una “cueva con techo”, un “lugar sin alegría” en donde “el Asesinato, el Rencor y una multitud de otros espíritus de muerte, y las enfermedades que agostan, la corrupción y las obras del fluir vagan por las tinieblas sobre los prados de la Fatalidad.”<sup>542</sup>

Este viaje tan bien descrito metafóricamente no es otro que el que lleva a cabo Willard y mucho antes Kurtz en *Apocalypse Now*. Éste es, sin duda, un tortuoso camino, aparte de físico, de redención de sus almas. Almas atormentadas en un mundo donde la Discordia en forma de cruel y absurda guerra lo gobierna todo. A través del fluir continuo del río van dándose muestra de todos los elementos perniciosos allí donde el Odio resurge con más fuerza. Y todo ello lo vemos a través de la tripulación capitaneada por Willard. En *un lugar sin alegría* (los momentos felices de la tripulación pronto se ven truncados por la aparición del dolor, el sufrimiento y la muerte. Recordemos lo poco que dura el espectáculo de las chicas Playboy antes de que el caos lo invada todo o la patética escena en la que Limpio muere mientras está escuchando el cassette con la grabación que le ha enviado su madre) sólo tiene cabida el *Asesinato* (recordemos la masacre en el sampán); *el Rencor* (continuas discusiones entre los componentes de la tripulación - sobre todo el odio que siente Jefe hacia Willard a sabiendas de que los está llevando a una muerte segura); *una multitud de otros espíritus de muerte* (las almas en penas en el puente de Do Lung o la cruel tribu montagnard que sigue a Kurtz); *las enfermedades que agostan* (infecciones, calor, deshidratación, animales venenosos, en definitiva, condiciones climatológicas insoportables); *la corrupción* (representado en la película por los altos mandos que comen tranquilamente langostinos y beben whisky en sus despachos mientras mandan a jóvenes soldados como Limpio a morir en la selva). Como vemos, todos los elementos que deben soportar el alma en su exilio según Empédocles están presentes en *Apocalypse Now*. De las palabras que recoge Guthrie nos quedamos con dos descripciones del mundo gobernado por la Discordia que más nos recuerdan a la descripción de los infiernos. En ellas se hace una evidente asociación entre el elemento Tierra y el infierno. De ahí que es probable, como dijimos al principio

---

<sup>542</sup> Guthrie, W. K. Ch. O. C. Pág. 264.

del capítulo que Empédocles haga una asociación entre dicho elemento y Aidoneo (Hares), dios subterráneo de los muertos. En este sentido, la expresión “cueva con techo” es fácil que sea interpretada como el descenso a dichas concavidades subterráneas, que tan bien supo describir muchos siglos después Dante Alighieri. En *Apocalypse Now* esa cueva con techo está representada por la oscuridad de la selva. Una selva poblada de grandes árboles que cada vez se vuelve más densa y no deja pasar la luz, mientras que el río lentamente los lleva hacia el reducto de Kurtz. Como almas que buscan su lugar en el infierno *vagan por las tinieblas sobre los prados de la Fatalidad*.

En este viaje tan desesperanzador por el reino absoluto de la Discordia algunos perecerán y permanecerán para siempre inmerso en este mar inmenso y oscuro de vegetación (Limpio, Jefe y Chef). Otros como Willard y Lance iniciarán el viaje de regreso que les lleve desde el vértice último del infierno que representa la fortaleza de Kurtz hasta el mundo de los vivos en donde se deja ver el sol. No sabemos si ese viaje de regreso se llevará a cabo con éxito. Lo que sí queda claro es que dichos supervivientes, ante todo Willard, han recibido el conocimiento necesario de lo que supone la condición de este mundo regido por la lucha entre los cuatro elementos y el alma del ser humano rebosante de Odio que debe ser redimida. Willard al final de la película, gracias al profeta Kurtz, ha llegado a conocer la esencia del Universo y en ese sentido ha iniciado el punto de partida para la salvación de su alma. Para Empédocles uno de los síntomas para saber si el alma del ser humano está llegando irremisiblemente al fin de las penosas reencarnaciones en este mundo es precisamente el conocimiento de la esencia del mundo (*Physis*) y de lo divino. El de Agrigento cree haber aprehendido tan necesario saber, de ahí que lo haya plasmado por escrito en dos poemas que tienen como tema las disciplinas antes señaladas: *Sobre la Naturaleza y Purificaciones*. Este tipo de conocimiento sólo lo poseen ciertos tipos de seres humanos, claramente superiores al hombre común, iluminados por la divinidad. “Adivinos, poetas, médicos y príncipes de los hombres que habitan la tierra”, son el último eslabón entre los seres humanos y los dioses. Todos estos títulos se los otorgaba arrogantemente Empédocles como demuestra estas palabras con las que comienza su poema *Purificaciones*:

(fr. 112) “¡Oh amigos, que habitáis en la gran ciudad que domina el dorado Agrigento, sobre las alturas de la ciudadela, ocupados en nobles trabajos, acogiendo con honor y veneración a los extranjeros, desconocedores de la mala fortuna, os saludo! Yo, dios inmortal, no ya más mortal, voy, entre todos vosotros, honrado como conviene, coronado con ínfulas y floridas guirnaldas. Cuando con estas llego a las ciudades florecientes, soy objeto de reverencia para los hombres y mujeres. Ellos me siguen a millares,

preguntándome por dónde va el camino hacia el beneficio, unos van requiriendo oráculos (o vaticinios), mientras otros buscan escuchar la palabra de curación para las más diversas enfermedades, traspasados desde hace tiempo por vehementes dolores”<sup>543</sup>.

Curiosamente esta altiva superioridad de asimilarse con un dios inmortal está también presente en Kurtz. Es su característica más reconocible. Como una auténtica divinidad en la tierra, el coronel norteamericano representa todos los títulos que Empédocles se aplicaba y se asocia a todo aquel “superhombre” a punto de ser redimido de este mundo. Kurtz aparece como un profeta, un poeta y, cómo no, un rey “objeto de reverencia para los hombres y las mujeres” (en este caso para la tribu montargard y los soldados renegados norteamericanos que le siguen). La gran diferencia entre Empédocles y Kurtz es que el modo de purgar su alma no es siguiendo los dictámenes órficos de purificación. Si para el presocrático la mayor ofensa contra la divinidad es asesinar, sacrificar y comer animales, Kurtz sólo ve el modo de purgar su alma a través de la muerte. En este sentido, su templo se convierte en un lugar de sacrificio continuo repleto de carne putrefacta, cráneos humanos decapitados y empalados, osamentas de animales previamente sacrificados, etc. A pesar de todo se siente superior moralmente al resto y por ello se esfuerza por adoctrinar a sus discípulos como un profeta incuestionable con exquisita oratoria<sup>544</sup>. En *Apocalypse Now* el alumno aventajado de Kurtz será Willard. El final de la película, allí donde la Discordia se hace más patente en la realidad que rodea a los personajes, se convierte en una gran lección físico-teológica de la verdadera esencia de la realidad. Willard sufrirá una metamorfosis radical de su alma en ese transcurso en el que está junto a Kurtz. Este último lo irá instruyendo para que asuma el “sacrificio final” que deberá realizar para purgar su alma: matarlo a él una vez que haya asimilado toda su sabiduría<sup>545</sup> y exterminar a todos sus seguidores. Este gran sacrificio se convertirá en una metáfora de la redención del mundo sumido en el dolor, el caos y la muerte. En *Apocalypse Now* la muerte de Kurtz y la destrucción de su reducto, representa ese momento cosmológico breve pero necesario en el que, como sostenía Empédocles, la Discordia lo inunda todo. A partir de ese momento cuando las

---

<sup>543</sup> Empédocles en Guthrie, W. K. Ch. O. C. Pág. 264.

<sup>544</sup> Empédocles al igual que Kurtz es consciente de su labor profética y su riqueza retórica, aunque es consciente de la dificultad que conlleva adoctrinar a los seres humanos a los que ve como auténticos ignorantes: (fr. 113) “¿Pero por qué me acaloro contra estos hombres, como si fuese una gran empresa que yo esté por encima de los mortales sometidos a la destrucción?”

<sup>545</sup> Kurtz concibe su muerte como una especie de sacrificio que ponga fin a su sufrimiento en este mundo, reino del horror. De ahí que no se resista en ningún momento a ella.



llamas fruto de la lucha entre los elementos (representado por las explosiones del santuario de Kurtz en el montaje original) se vayan extinguiendo, el Amor podrá de nuevo ir ganando terreno hasta poder llegar a aquel reino donde Afrodita era quien imperaba y los hombres vivían en armonía serena con la Naturaleza.

4. El crecimiento del Amor y vuelta a orden preestablecido: Como en todo ciclo la última fase debe coincidir con la primera. Esta vuelta al orden primordial de pacífica armonía entre la Naturaleza en *Apocalypse Now* solamente se intuye. La esperanza hacia un nuevo orden de paz que sustituya al que regía la Discordia viene representada en la figura de Willard. No vamos a tratarlo porque ya se argumentó en el capítulo dedicado al rito del dios que muere y renace. Solamente decir que en el caso de Kurtz su adoctrinamiento al final del filme parece que ha tenido éxito. El alma de Willard irremediabilmente ha virado hacia el mundo de la divinidad, asumiendo la gran diferencia con la realidad en la que viven los hombres. La muerte de Kurtz por parte de Willard representa el inicio de la derrota de la Discordia y del resurgimiento, de nuevo, del Amor como fuerza principal que rija el Universo. Por su parte Willard termina asimilando, como ya dijimos, la condición de nuevo dios, con lo cual si seguimos la doctrina de Empédocles, su alma al final de la película ha quedado redimida definitivamente, lista, por tanto, para abandonar este mundo regido por Ares (Guerra) y Eris (Discordia) al que tan apegado se sentía al inicio del filme en la, tan lejana ya, habitación del hotel de Saigón.

### 9.3.2. Heráclito: Guerra y Fuego perpetuo como esencia del Universo.

Acabamos de comprobar como la descripción del ciclo cósmico que nos presenta Empédocles en *Sobre la Naturaleza* se puede transponer a la perfección a la estructura narrativa de *Apocalypse Now*. En la película de Coppola se observa perfectamente como la Naturaleza y la relación del ser humano con ella se rige por una tensión dialéctica que tiene a la Discordia como fuerza motora. En relación con esta concepción especulativa que se deduce de la obra del filósofo de Agrigento, debemos detenernos obligatoriamente en la figura de otro de los grandes pioneros de la historia de la filosofía occidental: Heráclito. Anterior cronológicamente a Empédocles, este pensador natural de Éfeso es uno de los más apreciados y comentados filósofos de la antigüedad,

aunque, desgraciadamente, pocos son los fragmentos que nos han llegado de su obra. Conocemos su pensamiento gracias a los comentarios de filósofos y doxógrafos posteriores. Los fragmentos que nos han llegado gracias a ellos crean la duda de si escribió algún libro o su pensamiento se resume a una colección de sentencias, tal como sostiene Kirk. Lo que sí es seguro es que tenía fama de “oscuro” ya que se caracteriza ante todo por la utilización de paradojas y aforismos aislados expresados de manera metafórica o simbólica, hecho que hace que su pensamiento sea muy difícil de interpretar. Dejando al margen estas cuestiones historiográficas que no son de interés para nuestra investigación vamos a recuperar de Heráclito algunas de sus sentencias más importantes y reconocibles ya que nos servirán para explicar algunos elementos de crucial importancia en la película.

### 9.3.2.1. La Física Dialéctica.

Heráclito parte de la idea de que el Cosmos se rige por el Logos. El Logos es algo eterno, de carácter divino, que ordena y da coherencia a todas las cosas que existen en el universo. El Logos es el patrón de medida cósmica, la razón ordenadora que da sentido y determina todo lo que acontece, aunque en la mayoría de los casos es ignorado por los seres humanos.

(fr. 1) “Aunque este Logos existe (o es verdadero) desde siempre, los hombres se muestran como incapaces de comprenderlo, tanto cuando lo han escuchado, como antes de haberlo escuchado. Porque, aunque todas las cosas acontecen de acuerdo con este Logos, los hombres parece como si fueran ignorantes cuando experimentan palabras y cosas tales como las que yo expreso al distinguir cada cosa según la naturaleza y decir cómo es. Los demás hombres no se dan cuenta de lo que hacen mientras están despiertos, del mismo modo que les pasan inadvertidas cuantas cosas hacen mientras están dormidos.”<sup>546</sup>

Pero según las palabras de Heráclito expuestas más arriba, cuál es la característica esencial de la Naturaleza (Physis) custodiada por el Logos. En una afirmación que nos recuerda en parte a algunas de las afirmaciones más importantes expresadas por Empédocles, para el filósofo de Éfeso todo lo existente está en continua lucha y tensión. La Guerra es para Heráclito la fuerza universal creadora y dominante. En este sentido cabe destacar que todo lo que vemos nace en última instancia de la Discordia. Esta Discordia viene representada por la tensión interna que dentro de la

---

<sup>546</sup> Heráclito en Guthrie, W. K. Ch. O. C. Pág. 400.

Naturaleza existen entre contrarios. De ahí que en el fr. 67 “Dios es día y noche, invierno y verano, guerra y paz, saciedad y hambre...” El Universo en última instancia es el reflejo de la armonía que surge de la tensión y lucha de tales elementos contrapuestos por naturaleza. Esta idea puede asimilarse a la segunda etapa cósmica que describía Empédocles en *Sobre la Naturaleza*, en la cual la Discordia se hacía extensible, poco a poco, sobre los elementos creando el mundo en el que vivimos. La diferencia es que para Heráclito en el Universo nunca debe producirse el cese de la tensión (Guerra-Discordia) entre contrarios ya que esta es la esencia (Logos) de todo lo que vemos y sin ella el Cosmos se desintegraría. En este sentido, a diferencia de Empédocles no se cree en una alternancia dialéctica entre etapas cósmica en las cuales el Amor (Armonía entre los elementos) y la Discordia (Odio y disgregación entre ellos) se disputan el protagonismo en el Universo. El fluir del Cosmos para Heráclito solo es posible por la disputa entre contrarios (Discordia) y si el Amor en el sentido de Empédocles se impusiera la Naturaleza caería en un estatismo ilógico y desaparecería. Por ello debemos deducir que no anhelaría, como más tarde hizo el de Agrigento, un mundo pacífico y armonioso que en nada representaría a la auténtica realidad. De ahí que concluya afirmando rotundamente que “Hay que saber que la guerra es común y la justicia discordia, y que todas las cosas suceden según discordia y necesidad.”(fr. 80) o “La Guerra es padre y rey de todo, y a unas cosas las muestra como dioses, a otras como hombres, a unas las hace esclavas, a otras libres.” (fr. 53)

Igual que Heráclito, creemos que en *Apocalypse Now*, Kurtz es fiel seguidor de esta teoría. Muchos son los rasgos que comparten el oficial norteamericano y el filósofo de Éfeso: ambos profesan un fuerte carácter despreciativo hacia el resto de la humanidad a los que ven como ignorantes e inferiores tanto intelectual como moralmente; los dos gustan de discursos aforísticos, densos y de difícil interpretación; el calificativo de “oscuro” que se le da a Heráclito también puede ser aplicable a Kurtz siempre sumido en la sombra, habla a sus interlocutores desde la oscuridad de su habitación con un discurso siempre sentencioso dando muestra de un carácter impenetrable; como le sucediera a Empédocles, tanto Kurtz como Heráclito hablan desde la vitola de quien se sabe iluminado y ha podido alcanzar el conocimiento de la esencia última de la realidad.

Kurtz, mejor que nadie, sabe que el mundo se rige por una lucha continua y que *la Guerra es padre y rey de todo*. La Guerra no sólo involucra a los hombres sino a toda la Naturaleza en su conjunto. Todo es tensión. Todo es pura y simple dialéctica

destructiva<sup>547</sup>. Pero sólo en la destrucción este mundo fluye, de ahí que Kurtz a sabiendas de que la Guerra es algo consustancial a la realidad no intente acabar con ella. Todo lo contrario. Entre el Amor y el Odio, opta por el segundo, ya que el Amor aparece en su mente como algo incoherente, una utopía inútil, imposible que se dé en este mundo. Escarbando en lo más profundo de la Naturaleza y de sí mismo descubre que tanto la *physis* como la *psique*, siempre optan por el Odio. La esencia de la Naturaleza y de la humanidad es la Discordia, por ello todos los elementos naturales y los seres humanos particulares siempre buscan a su contrario. Esta lucha es lo que hace que este mundo siga existiendo. Y eso es lo que, sin duda, Kurtz llama “Física dialéctica”.

En la secuencia que ya comentamos en el capítulo dedicado a la relación entre *Apocalypse Now* y T. S. Eliot, en la cual Kurtz aparecía recitando *Los hombre huecos* del poeta inglés, se incluye un interesante y exaltado monólogo del reportero gráfico interpretado. Mientras Kurtz le está recitando el poema a un exhausto Willard que permanece postrado en el suelo, el reportero de cuclillas al lado de este último interrumpe la lectura de Kurtz para dar un discurso un tanto incoherente y complejo: “¿Le está oyendo? Está iluminado. ¿Sabe lo que está diciendo ese hombre? ¿Lo sabe? Eso es dialéctica. Pura y simple dialéctica. De uno a nueve, sin a lo mejor, sin supuestos, sin fracciones. No se puede salir a viajar por el espacio con todo ese cuento de las fracciones. ¿Sobre qué aterrizarás? ¿Sobre un cuarto, tres octavos? ¿Qué harás cuando llegues a Venus? Eso es física dialéctica. La lógica dialéctica consiste en amar u odiar. O quieres a alguien o le odias.”



---

<sup>547</sup> En *Apocalypse Now* esta lucha dialéctica se presenta de muchas formas, pero ante todo la que prima es la que se establece entre dos fuerzas contradictorias como son la Naturaleza y la Tecnología. Más cerca de una visión hegeliana que la que nos propone Heráclito a este conflicto dialéctico le dedicaremos un capítulo exclusivo más adelante.



Este monólogo exaltado que termina cuando Kurtz le lanza un cuenco de arroz al insulto de “¡Perro!”, está claro que no es invención de tal personaje. En él se observa como mezcla diferentes consideraciones que a su vez ha debido oír de boca del propio Kurtz. Mezcla temas diferentes como teorías matemáticas, cuestiones astronómicas o pura especulación filosófica. Está claro que el reportero después de tanto escuchar la sabiduría del “iluminado” Kurtz no sabe cómo ordenar todos esos pensamientos diversos en su cabeza. De todo lo que ha dicho nos interesa ante todo la denominación de “Física dialéctica”, término que seguro, más de una vez, le ha escuchado a Kurtz. Esta expresión resume a la perfección la labor cosmológica del filósofo presocrático que aquí nos ocupa. Kurtz ha meditado mucho sobre el carácter discordante que está presente en todos los rincones del Universo. Además, cuando en él interviene el ser humano, esta característica se acrecienta ya que estos practican la confrontación dialéctica más destructiva que existe: la Guerra.

Una vez que el reportero alude a la “Física dialéctica”, nos sorprende con una reflexión muy afín a la teoría especulativa de Empédocles y que antes comentamos. Afirmo que *la lógica dialéctica consiste en amar u odiar. O quieres a alguien o le odias*. Nombra a las dos fuerzas primarias que según el filósofo siciliano se alternaban el predominio del Cosmos, haciendo incluso una correspondencia indirecta entre el Macrocosmos y el Microcosmos, ya que pasa de aplicar dichas fuerzas del universo en general al ser humano en particular. Para Empédocles *la lógica dialéctica* (Logos) en el Cosmos viraba entre ambas fuerzas<sup>548</sup>. Heráclito y Kurtz, en cambio, como hemos explicado más arriba, optan por aplicarla solamente al Odio. Kurtz después de todos los

---

<sup>548</sup> En *Purificaciones* de Empédocles encontramos un par de fragmentos en la que se nos presenta diferentes elementos del Cosmos unidos en pares contradictorios que nos recuerdan mucho a la teoría heraclíteana que aquí hemos definido, utilizando las palabras de Kurtz, como “Física dialéctica”. Nos habla de la coexistencia de contrarios físicos, morales y estéticos, sin los cuales, como afirma Guthrie, el mundo físico no podría existir. (fr. 122-123) “Allí estaba la virgen Tierra y la virgen Sol, de larga vista, la sangrienta Discordia y la grave Armonía, la Belleza y la Fealdad, la Ligereza y la Lentitud, la amable Verdad y la Oscuridad de negros cabellos, el Reposo y la Vigilia, el Movimiento y la Estabilidad, la Grandeza de muchas coronas, y la Sordidez, el Silencio y la Voz”.

horrores vividos en la Guerra no cree que los seres humanos opten por quererse alguna vez sino que siempre van a elegir el odio como forma de conducta más común. Por tanto la Guerra, como máxima expresión de la Discordia, mientras que siga existiendo el ser humano, va a seguir siendo *padre y rey de todo*.

### 9.3.2.2. La conflagración cósmica.

(fr. 30) “Este mundo en orden (*Kósmos*), el mismo para todos, no lo ha creado ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que existió siempre, existe y existirá: un fuego siempre-vivo, eterno, que se está encendiendo según medida y extinguiéndose según medida”.

Éste es, claramente, otro de los principios más reconocibles de la filosofía de Heráclito. *Este mundo en orden*, regido por el Logos-Guerra, que todos compartimos tiene como principio fundamental (*arché*) y elemento común al Fuego. Como elemento primordial que hace que todo nazca y se desarrolle es eterno e incandescente, de ahí que permanezca *siempre-vivo*. En este sentido, dicho elemento equivale a lo divino, por ello debemos asociarlo irremediabilmente con el Logos y la Guerra. Heráclito elige al fuego como elemento supremo y fuerza universal, ya que es el menos corpóreo de los elementos, el más ligero y responsable de que los demás elementos se muevan y transformen por condensación y rarefacción. En este sentido, es fuente de movimiento y responsable último de que todo en el universo fluya<sup>549</sup>.

En torno al Fuego como principio supremo en Heráclito encontramos entre los estudiosos una controversia que, en cierto modo, nos resulta muy útil para la interpretación hermenéutica de *Apocalypse Now*. Dada la importancia que el filósofo presocrático le da al Fuego y a causa de la descontextualización al que han sido sometidos la mayoría de sus aforismos y afirmaciones (sobre todo por filósofos estoicos y cristianos), a lo largo de la historia de la filosofía nos encontramos con la disputa entre los que sostienen que Heráclito defendía la idea de una conflagración periódica del Universo (*Ecpyrosis*) y los que lo niegan. A nosotros nos interesa la visión del Universo

---

<sup>549</sup> Así lo expresa Simplicio: “Hípaso de Metaponto [*filósofo que perteneció a la escuela pitagórica y que sostenía, igual que el Heráclito, que el Fuego es el elemento supremo en el Universo*] y Heráclito de Éfeso creyeron también que la sustancia del universo era única, en movimiento y finita; pero hicieron del fuego la *arché*, y del fuego ellos originan las cosas existentes por condensación y rarefacción y, de nuevo, las disuelve en fuego, por suponer que el fuego es la única *physis* subyacente. Heráclito dice, en efecto, que todas las cosas tienen intercambio con el fuego”. (*Phys.* 23.33-24.4, citado por Guthrie, Vol. I, pág. 430-431)

que se desprende del primer grupo, visión que, a su vez, en la actualidad es la que menos triunfa entre los estudiosos.

Centrándonos ya en aquellos que advierten en Heráclito una especie de cosmogonía de carácter cíclico en la que el fuego destruye y construye periódicamente (encendiéndose y apagándose según medida) el Universo<sup>550</sup>, observaremos como esta peculiar interpretación se acopla a la perfección a la interpretación hermenéutica de *Apocalypse Now*. Al igual que sucedía con Empédocles, como más arriba comprobamos, esta teoría solo puede ser defendida si se cree en algo así como un eterno retorno que controla el universo. La destrucción cíclica del universo se impondría por necesidad, igual que cambian las estaciones en la naturaleza o al día le sucede la noche<sup>551</sup>. La teoría cosmológica de Empédocles, en este sentido, era algo más compleja ya que en ella intervenían cuatro elementos y dos fuerzas motoras que hacían que el aparatoso ciclo cósmico fluyese. Para Heráclito, en cambio, el único responsable que el mundo aparezca y desaparezca, se crea y se destruya es el Fuego *siempre-vivo*. El Fuego eterno y divino es lo único que no desaparece, es lo que siempre permanece, es el principio y el fin y es lo común en cada nuevo mundo que resurja. De ahí que en una clara referencia al tiempo cíclico nos encontramos en el fragmento 103 que “*común es el principio y el fin*”.

El filósofo y doxógrafo Aecio, basándose en fuentes aristotélicas, describió muy gráficamente el supuesto ciclo cósmico establecido por el Fuego: “Heráclito e Hípaso de Metaponto... dicen que del fuego se generan todas las cosas y en el fuego todas terminan; al extinguirse éste todas las cosas forman el universo... y nuevamente el cosmos y todos los cuerpos son consumidos en la conflagración.”<sup>552</sup>

Centrándonos ya en *Apocalypse Now*, vamos a comprobar cómo esta idea del Fuego como *principio y fin* de Heráclito puede ser aplicado a la película. Algo similar ya explicamos en el apartado dedicado a las influencias icónicas del *Apocalipsis* de San Juan en *Apocalypse Now*. La película, siempre teniendo presente la versión original de

---

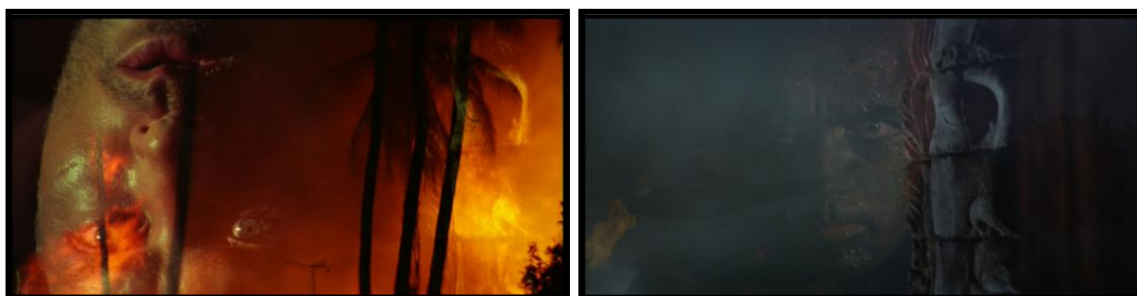
<sup>550</sup> De los últimos grandes estudiosos de la obra de Heráclito debemos tener siempre aquí presente la obra de Rodolfo Mondolfo dedicada a la figura del filósofo de Éfeso. En este estudio es donde se realiza la más seria defensa de la *ecpyrosis* en el pensamiento de Heráclito. Rodolfo Mondolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. Editorial siglo XXI.

<sup>551</sup> Aristóteles en algunos pasajes de su obra defiende una posible *ecpyrosis* en el pensamiento de Heráclito, asimilándolo respectivamente con Empédocles: “Todos afirman que el universo es engendrado, pero algunos, además de engendrado, dicen que es eterno, y otros que es destructible como cualquier otra de las cosas compuestas; en tanto, otros dicen que está destruyéndose alternativamente, unas veces de este modo, otras veces de otro modo, y que esto continua siempre así, como Empédocles de Agrigento y Heráclito de Éfeso”. Aristóteles. *Del Cielo I 10, 279b*.

<sup>552</sup> Aecio, I 3, 11.

1979, se abre y se cierra con espectaculares explosiones que inundan todo de un fuego casi incandescente. Si de nuevo recordamos la apertura de la película obtenemos que la máxima heracliteana de que *común es el principio y el fin* se cumple a la perfección. Mientras que la selva virgen se incendia tras una fuerte explosión resuena *The End* de *The Doors*. Es el comienzo de la película pero al mismo tiempo es el fin. Hay una remisión explícita a la idea de que, igual que ocurre con el cosmos en Heráclito, el mundo empieza igual que acaba: sumido en Fuego. La selva en llamas es el principio y final de un ciclo, igual que lo será la conflagración del campamento de Kurtz al final de la película. Entre medias, el Fuego siempre estará presente en el transcurso del filme, elemento indispensable en la película igual que para el mundo que describe Heráclito, ya es que nunca se apaga, solamente resurge en algunos momentos en mayor medida.

Para comprobar cómo esta idea está presente conscientemente en la película vamos a analizar dos fotogramas que demuestran que Coppola estructuró *Apocalypse Now* de un modo cíclico. Son exactamente dos fundidos encadenados simétricos que aparecen al principio y al final del filme y que remiten uno al otro. En el primero, un primer plano del rostro inverso de Willard tumbado en la cama del hotel de Saigón se funde con el rostro de piedra de una de las divinidades presentes en el reducto de Kurtz y de fondo el naranja llameante del templo de este último ardiendo. El segundo de los fotogramas lo encontramos justamente antes de que Willard desaparezca y sea absorbido por la oscuridad de la jungla al final de la película. Otro primer plano del rostro embarrado de Willard, la misma mirada fija, se funde de nuevo con el rostro de piedra de la divinidad y de fondo esta vez resurge las imágenes iniciales del filme con la selva ardiendo y los helicópteros revoloteando alrededor. Queda claro que en la película principio y final se funden y el fuego se convierte en su punto de unión.





Hemos visto como la idea de conflagración o incendio universal que algunos intuyen en los fragmentos conservados de Heráclito son perfectamente extrapolables a la película de Coppola. Hay algo en esta idea que nos resulta familiar. En el apartado anterior dedicado a la mitología nórdica advertimos como es común asociar el fuego a diversos mitos escatológicos sobre el fin del mundo. El fuego en estos casos siempre se asocia a la purificación y al fin de una situación corrupta regida normalmente por el mal. En definitiva, cualquier mito apocalíptico remite a cierto tipo de justicia cósmica, necesaria para que el mundo se redima y se castiguen al mismo tiempo a aquellos que lo merezcan. En Heráclito nos encontramos con un enigmático fragmento que ha sido el máximo exponente de que su cosmología remita a la *ecpyrosis*. No es otro que el que afirma que “El fuego vendrá, juzgará y condenará todas las cosas” (fr. 66). Esta sentencia es fácilmente manipulable, por eso no es raro que haya sido utilizada frecuentemente por filósofos cristianos como argumento a favor para defender la visión escatológica bíblica. Como ya se ha explicado en capítulos anteriores la destrucción del campamento de Kurtz que se incluyen en el montaje original de *Apocalypse Now* es una clarísima metáfora del fin del mundo o, al menos, del fin de un orden (o desorden) del mundo y la humanidad. La espectacular conflagración que se produce (símbolo a su vez del incendio universal *-ecpyrosis-* supuestamente heracliteano) debe entenderse también como un acto de justicia orientado a juzgar y condenar a quienes han contribuido a que el mundo haya alcanzado el nivel más alto de odio y depravación. Kurtz sabe que este momento es necesario que llegue para que el mundo sane. De ahí que deje escrito en sus anotaciones, a sabiendas de que va a morir: “Tirad la bomba. Exterminadlos a todos”. En el montaje original se intuye que Willard al marcharse del campamento por la, más que nunca, tenebrosa jungla, da las coordenadas donde está situado el lugar para que envíen un bombardero y lo destruya todo. Se ha dado la orden para que “el fuego venga, juzgue y condene todas las cosas”, en este caso, todos los seguidores e ídólatras de Kurtz.

En torno a esta última idea, debemos comentar una última referencia a Heráclito relativa al Fuego. En las páginas dedicadas a Empédocles comprobamos como en sus obras son frecuentes las referencias mitológicas. En especial era importante observar como asimilaba los elementos básicos existentes en la Naturaleza con determinados dioses del panteón griego. El dios que correspondía al Fuego era Zeus. Todopoderoso dios de los cielos escogido, claramente, porque su virtud más representativa es la de lanzar destructivos rayos, metáfora perfecta del elemento rey para Heráclito. Al tratar

esta relación entre elemento-dios en Empédocles lo comparamos a su vez con el personaje de Kilgore y su caballería aérea en la película. Al comandante del ejército norteamericano lo concebíamos como una divinidad (Zeus) reencarnada con sombrero stetson, capaz de sembrar el terror desde el cielo allá donde vaya lanzando sus peculiares rayos en forma de misiles y metralla. A una orden suya cualquiera que sea el objetivo resulta destruido. Su seña de identidad, sin duda, es el Fuego (napalm). Pues bien, curiosamente, Heráclito realiza una unión similar a la que más tarde hará Empédocles entre el Fuego y Zeus. Aunque el filósofo de Éfeso no se prodiga en la utilización de personajes mitológica en sus aforismos<sup>553</sup>, en el fragmento 64 nos encontramos con esta interesante sentencia “El rayo gobierna todas las cosas”. En ella, utilizando la parte por el todo, se refiere al dios Zeus aludiendo a su mayor poder, el rayo. Heráclito que concibe al Fuego como divinidad eterna que participa de todas las cosas claramente lo asimila aquí con el poder del más importante dios griego. Es interesante tener en cuenta esta idea ya que la destrucción por conflagración del campamento del Kurtz se hace desde el aire (reino de Zeus-Kilgore), a través de un caza o bombardero norteamericano que ha lanzado su carga (rayos-napalm) sobre el objetivo sin piedad y con la misma violencia que utilizaba Kilgore en sus ataques.

### 9.3.2.3. El río como devenir inevitable hacia Kurtz.

Hemos dejado para el final la referencia intertextual más clara que encontramos en *Apocalypse Now* y que tiene de nuevo a Heráclito como protagonista. Ésta acontece en la secuencia de la cena que tiene lugar con la familia que custodia la plantación francesa que se encuentran Willard y sus hombres en su viaje hacia Kurtz. Tras la tensa velada teñida por añejas discusiones coloniales entre los distintos componentes de la familia, Willard se queda a solas con Roxanne Serrault, una de los únicos miembros femeninos de la familia que desde el principio se siente atraída por el capitán. Tras invitarle a una copa de coñac, invitación que Willard rechaza visiblemente cansado, salen a una terraza con asientos de mimbre y vistas al río rodeado de la densa arboleda. Mientras Willard mira al río teñido por la tenue luz del atardecer, Roxanne le sorprende con una pregunta a modo de acertijo: “¿Sabe por qué no puede bañarse dos veces en el

---

<sup>553</sup> Es común encontrar en sus fragmentos críticas feroces contra los máximos exponentes de la literatura mitológica griega: Homero y Hesíodo.

*mismo río?”* A lo que Willard que conoce la solución responde: *“Porque no para de moverse”*.

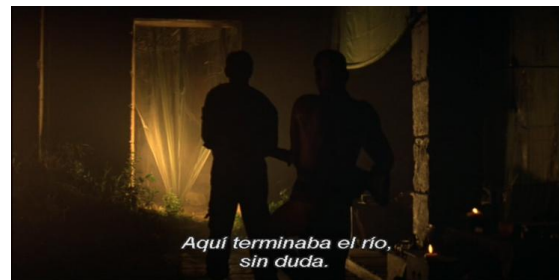


Inesperadamente en esta escena desechada en el montaje original encontramos la sentencia más conocida y comentada del pensamiento de Heráclito. Desde la antigüedad son numerosos los comentarios que filósofos y doxógrafos han aportado sobre esta reflexión que tiene como finalidad expresar la condición cambiante de la realidad de un modo metafórico. Heráclito parte en su pensamiento (historiográficamente siempre confrontado con Parménides) de la idea de que en el mundo todo es cambio perpetuo, devenir continuo y fluir constante. No hay nada que permanezca eternamente salvo el divino Fuego *siempre-viviente* que a su vez es responsable, encendiéndose y apagándose según medida, de que todo se vaya transformando. La lúcida afirmación sobre el río se convierte así en un ingenio filosófico perfecto que resume y concentra en una frase la esencia de la realidad según Heráclito y sus seguidores.

El río en *Apocalypse Now* representa algo parecido a lo que simboliza para el filósofo griego. Por el río Nung es por donde fluye el peculiar cosmos que nos describe la película. Representa el devenir de los personajes y sus peripecias hasta alcanzar el territorio gobernado por Kurtz. Es el punto de conexión entre la guerra y él, de ahí que siempre aparezca en la película como protagonista omnisciente. En este sentido, la travesía por el río se convierte en elemento narrativo indispensable sin el cual todo permanecería inmóvil y la trama se estancaría. Al mismo tiempo si tomamos la máxima heracliteana de que “el camino hacia arriba y hacia abajo son uno y el mismo” (fr. 60), ésta se acopla perfectamente a la película. Y es que el ascenso que realizan los personajes río arriba no es más que un auténtico descenso a los infiernos en donde sólo encontrarán sufrimiento, muerte y crueldad.

En el ámbito de la literatura la figura del río constituye un motivo recurrente que está presente en numerosas obras de las letras universales desde la antigüedad. En el capítulo dedicado al descenso a los infiernos ya aludimos a la asociación que se hace entre el río y el paso al otro mundo tal como aparece, por ejemplo, en la *Divina Comedia* de Dante. En torno a esta visión del río hay otra que también ha triunfado como motivo en literatura a lo largo de los tiempos y que claramente puede ser aplicable a la película. No es otra que la que se popularizó en las letras españolas Jorge Manrique en la estrofa tercera de las *Coplas a la muerte de su padre*:

“Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
qu'es el morir;  
allí van los señoríos  
derechos a se acabar  
e consumir;  
allí los ríos caudales,  
allí los otros medianos  
e más chicos,  
allegados, son iguales  
los que viven por sus manos  
e los ricos.”



El río es la metáfora perfecta para definir la vida en devenir continuo e imparable hacia la muerte representado en este caso por el mar. En *Apocalypse Now* esta metáfora se hace literal. Los personajes a bordo de la patrullera capitaneados por Willard avanzan por el río Nung directo hacia la muerte que viene representada por la figura de Kurtz. El oficial norteamericano simboliza el final del camino donde más de uno encuentra la muerte (Limpio, Jefe, Chef). Además los cadáveres mutilados y empalados que encontramos en su territorio confirman que todo el que llegue allí, igual que el río en relación con el mar, viene irremediablemente a morir.

Esta es la sensación justamente que tiene Willard nada más entrar en la morada de Kurtz. En una asociación simbólica similar al motivo existencialista que utiliza Jorge Manrique en su poema, la voz en *off* recuerda el olor a “muerte lenta” que envolvía todo allí, lugar donde justamente terminaba el río y, como no, su viaje.

#### 9.4. *Apocalypse Now*, un universo "diablocéntrico".

Peter Cowie hace referencia a otro libro, además de los comentados en capítulos anteriores, que supuestamente aparece descansando en una mesa en la estancia de Kurtz, presumiblemente obra de referencia para el oficial norteamericano. "*Los sonámbulos: el origen y desarrollo de la cosmología*, de Arthur Koestler, escrito en 1958, es una fuente de ingente especulación sobre la naturaleza del universo, vista al trasluz de los descubrimientos realizados por astrónomos y físicos, desde Babilonia hasta el bombardeo de Hiroshima. El libro hace especial hincapié en el siglo XVII y el cambio sutil, aunque crucial, en la visión humana del mundo, desde un conjunto de creencias medievales hasta la perspectiva moderna que ha moldeado la ciencia."<sup>554</sup> Esta obra, llena de erudición sobre la historia de la cosmología, que aparece en la película se convierte en prueba irrefutable de la preocupación de Coppola por reflejar una peculiar visión del Universo a través del filme. La obra de Koestler con pretensiones bastantes divulgativas realiza un amplio recorrido por la evolución de las teorías científicas sobre el Universo desde la antigüedad al siglo XX. En especial son dos los personajes que más admira y, por consiguiente, más espacio dedica: Pitágoras (y su escuela) y Kepler. Ambos son defensores y propulsores de una teoría mecanicista del Universo, teniendo en cuenta que la idea central que promueven es que éste está escrito en lenguaje matemático. Pero ésta no es, sin duda, la visión del cosmos que se refleja en *Apocalypse Now*, en la que no aparece ni un solo plano del cielo estrellado<sup>555</sup>. La armonía celeste que defendían los pitagóricos no representa a la película, sino más bien el caos y la Discordia que rigen el mundo según las ideas de otros presocráticos. En *Los sonámbulos* se le da poca importancia a estos primeros físicos de la historia de Occidente<sup>556</sup>. A pesar de todo podemos concluir que la visión del Cosmos de Coppola es más afín a las teorías mítico-especulativas de estos últimos que a las de Pitágoras o las teorías mecanicistas modernas. Teniendo en cuenta todo lo dicho en este capítulo

---

<sup>554</sup> Cowie, Peter. O.C. Pág. 231.

<sup>555</sup> Entre los árboles de la densa selva que engullen a los protagonistas es imposible ver el cielo y menos disfrutar de su belleza cuando la muerte con diferentes rostros puede sorprender en cualquier momento.

<sup>556</sup> En torno a los presocráticos en la obra de Koestler sólo hay un capítulo dedicado a la filosofía jónica entendida como el amanecer de la especulación cosmológica en Occidente, en el que ni se alude a Heráclito ni Empédocles: "El siglo VI precristiano –la maravillosa centuria de Buda, Confucio y Lao-Tsé, de los filósofos jónicos y de Pitágoras– fue un punto crucial para la especie humana. Pareciera que una brisa de marzo sopló a lo largo del planeta, desde China hasta Samos, y movió al hombre a que tomara conciencia de sí mismo como el soplo en el rostro de Adán. En la escuela jónica de filosofía, el pensamiento racional empezaba a emerger del mundo mitológico de los sueños." Koestler, Arthur. *Los sonámbulos: origen y desarrollo de la cosmología*. Ed. Librería. México, 2007.

dedicado a la relación entre las teorías de los presocráticos Heráclito y Empédocles y *Apocalypse Now*, vamos a resumir brevemente en una serie de puntos la visión del universo que Coppola nos ofrece a través de los ojos de Willard y demás protagonistas:

**a)** La Naturaleza (*Physis*) en *Apocalypse Now* está dirigida por la Discordia y no por la Armonía. La visión estética de la película es la de una naturaleza hostil en la que los cuatro elementos primarios se guían por impulso destructivos y en donde no queda margen para el deleite. Aire, Agua, Tierra y Fuego luchan por ejercer su dominio en un mundo en creciente Caos.

**b)** Aunque los diferentes elementos van ganando alternativamente protagonismo a lo largo de la película, quizá sea el Fuego el que más sobresalga, sobre todo desde un punto de vista estético. Está presente al principio, durante y al final del filme, sobremanera si tenemos en cuenta el montaje original de 1979 en el que es aplicable perfectamente la *ecpyrosis* o conflagración universal de Heráclito.

**c)** Al igual que se desprende de las teorías cosmológico-especulativas de Heráclito y Empédocles, la concepción temporal de la película es eminentemente cíclica.

**d)** En *Apocalypse Now* “todo fluye” (*panta rei*) gracias al río, convirtiéndose así en un elemento narrativo primordial y metáfora perfecta de la vida como sufrimiento continuo.

**e)** Desde un punto de vista mitológico (referencia que no pierden de vista los filósofos citados) el peculiar universo representado en la película queda dividido geográficamente en varias zonas:

- Cielo: Gobernado indiscutible por Kilgore (Zeus) desde donde imparte justicia y expande su cólera.
- Tierra: Lugar de los vivos y mundo transitorio donde los hombres llevados por la pasión y el egoísmo luchan por adquirir riquezas, famas y honores. Es el mundo de Willard y sus hombres y viene representado especialmente por la primera mitad de la película.
- Infierno: Mundo de los muertos y reino exclusivo de Kurtz (Hades).

Esta estructura del Universo que acabamos de describir desde el punto de vista de la mitología griega es perfectamente aplicable a la visión medieval que en Occidente se tendrá del mismo y que ya, en parte, fue tratado en el capítulo dedicado al descenso de los infiernos en *Apocalypse Now*. Referido a este tema hemos encontrado en *Los*

*sonámbulos* de Koestler una reflexión interesante y que nos puede servir para concluir con este análisis de la visión cosmológica en la película. En el capítulo “El universo amurallado”, dedicado a la descripción de las creencias medievales sobre el Universo, y en clara alusión a su estructura geográfica descrita por autores como Dante, Koestler afirma que el sistema asumido en esa época oscura de la historia más que geocéntrico debería denominarse “diablocéntrico”. En un universo cónico en el que se puede establecer una jerarquía entre los diferentes seres que lo reinan según su perfección y ante la creencia de que el universo es un lugar físico, enclavado geográficamente en lo más hondo de la tierra, debemos concluir que el infierno como lugar concreto del mundo es lo que se encuentra realmente en el centro del Universo.

“La cadena, ya unificada, se tendía ahora descendiendo desde el trono de dios hasta el más humilde gusano (...) Una posterior extensión hacia abajo condujo a la cavidad cónica de la Tierra, alrededor de cuyas laderas cada vez más angostas se alineaban en círculos las nueve jerarquía de demonios, como réplica de las nueve esferas celestes; Lucifer, asentado en el vértice del cono en el centro exacto de la Tierra, señalaba el último extremos de la cadena. El universo medieval, como observó un pensador moderno [Lovejoy], no es pues, realmente geocéntrico, sino “diablocéntrico”. En su centro, en otro tiempo el hogar de Zeus, se halla ahora el infierno. A pesar de la naturaleza continua de la cadena, la Tierra, comparada con los incorruptibles cielos, continúa ocupando el lugar inferior, descrito por Montaigne como «el más sucio cenagal del mundo, la peor, más baja y mortecina parte del universo, el último sótano de la casa».”<sup>557</sup>



---

<sup>557</sup> Koestler, Arthur. O. C. Pág. 97.

Esta última descripción que recoge Koestler de Montaigne es perfecta para definir el reducto de Kurtz. No se puede ver un lugar peor en el mundo que el que regenta el oficial norteamericano convertido en dios, o diablo en este caso. La película gira desde el principio en torno a él. Como en un bucle, Willard va descendiendo poco a poco los diferentes anillos que nos llevan al centro del universo retratado por Coppola. Justo en el vértice, como Lucifer en los infiernos, está Kurtz como ya anunciamos en el capítulo dedicado a Goethe. En este sentido podemos concluir diciendo que el sistema cosmológico descrito en *Apocalypse Now*, basándonos en la obra de Koestler, lectura obligada del propio Kurtz, es sin la menor duda “diablocéntrico” (o “Kurtzcéntrico”). En la película el divino cielo ni lo intuimos pero el crudo infierno lo palpamos.





## Capítulo 10. El eterno retorno como tiempo mítico en *Apocalypse Now*.

### 10.1. El mito del eterno retorno según Mircea Eliade.

Si atendemos a la concepción del tiempo en *Apocalypse Now*, partiendo del análisis de la película desarrollado hasta ahora, nos encontramos con una paradoja evidente. Por un lado, fijándonos en la descripción de la aventura del héroe, ésta podemos entenderla como un viaje en el tiempo lineal, aunque representado metafóricamente de forma involutiva como una regresión a los periodos más primitivos del ser humano. En cambio, teniendo en cuenta lo desarrollado en el capítulo anterior, hemos señalado que la estructura de la que se compone el filme es más bien cíclica. La explicación de esta paradoja temporal que acontece en la película nos ayudará a desentrañarla uno de los máximos exponentes de los estudios sobre historia de las religiones, Mircea Eliade. Sobre todo, a través de su ensayo *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, analizaremos como Coppola concebía la película como una suerte de retorno cíclico de procesos regenerativos del cosmos y, por extensión, de la historia humana.

Las relaciones creativas entre Francis Ford Coppola y Mircea Eliade son relativamente recientes. Está claro que durante el rodaje de *Apocalypse Now*, su director no tenía conocimiento pleno de la obra del teórico rumano. Hecho que aconteció ya entrado el siglo XXI a modo de adaptación cinematográfica de una de sus novelas, *Tiempo de un centenario* (1976). Esteve Rimbau nos aporta luz a este descubrimiento:

“Coppola se encontraba sumido en las enormes dudas creativas suscitadas por *Megalópolis*, un ambicioso proyecto centrado sobre «el combate del pasado contra el futuro, del futuro contra el pasado» en el que «su tema es, finalmente, el tiempo», cuando le envió un borrador del guion a Wendy Doniger, una antigua compañera de estudios y ahora profesora de lenguas y religiones indias en la Universidad de Chicago, donde había sido alumna de Mircea Eliade. Las notas que ella redactó al margen del libreto del cineasta citaban con frecuencia a este filósofo rumano (...). Coppola se interesó por las reflexiones de este especialista en la historia de las religiones y así fue como accedió a *Juventud sin juventud*, un relato sobre el paso del tiempo publicado en 1976, cuando Eliade ya contaba 69 años, uno más que el cineasta en el momento en que decidió llevar a la pantalla esa curiosa historia del veterano

profesor universitario al borde del suicidio que, al ser alcanzado por un rayo en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, recupera su juventud y, con ella, la posibilidad de alcanzar el conocimiento absoluto.<sup>558</sup>

Tanto *Apocalypse Now* como *El hombre sin edad* (2007), película que abrió una nueva etapa creativa en la filmografía de Coppola, guardan muchas concomitancias temáticas: En ambos, la temática del tiempo es esencial y en las dos ocasiones lo encontramos en retroceso (de la actualidad a la edad primitiva en el caso de *Apocalypse Now*, de la vejez a la juventud de su protagonista en el caso de la adaptación de la novela de Eliade); la obsesión por el conocimiento absoluto que quieren alcanzar sus protagonistas (recordemos las reflexiones que hicimos sobre ello cuando hablamos de la relación de la película con Fausto, intertextualidad también muy presente en *El hombre sin edad*); las referencias multidisciplinares a textos literarios, religiosos, filosóficos de diferentes épocas y culturas; etc.

Dejando de lado la adaptación de *Tiempo de un centenario*, a la que dedicaremos el siguiente apartado, y atendiendo comparativamente a la teoría de Mircea Eliade extraída de *El mito del eterno retorno* y lo que se desarrolla en *Apocalypse Now*, nos centraremos en tres aspectos temáticos básicos e interrelacionados para atender al significado de la película a modo de conclusión de lo ya argumentado en capítulos precedentes: el rito como arquetipo; la concepción del tiempo cíclico y la visión escatológica del fin del mundo.

#### **a) El rito como arquetipo.**

Mircea Eliade parte de la idea de que “todo ritual tiene un modelo divino, un arquetipo.”<sup>559</sup> En este sentido, continúa argumentando, refiriéndose a las danzas rituales en concreto, que “lo que nos interesa es su origen extrahumano presupuesto (pues toda danza fue creada *in illo tempore*, en la época mítica, por un «antepasado», un animal totémico, un dios o un héroe). (...) Una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico.”<sup>560</sup> Atendiendo a este punto de partida y si recordamos la hipótesis freudiana de la comida totémica, el ritual final de la película y la danza conmemorativa que se realiza fue ya desarrollada por antepasados comunes en una supuesta “época mítica” en la cual el padre primordial fue asesinado por una horda

---

<sup>558</sup> Rimbau, Esteve. *Francis Ford Coppola*. Cátedra. Madrid, 2008. Pág. 366-367.

<sup>559</sup> Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Alianza. Madrid, 2006. Pág. 29.

<sup>560</sup> Eliade, Mircea. O. C. Pág. 36.

vengativa y descontenta. Si dicho ritual lo analizamos desde el punto de vista de *La rama dorada* de Frazer, lo que encontramos es la recreación arquetípica del rito del dios que muere y renace. En ambos casos, el rito por la muerte de Kurtz y el rito de la muerte del carabao se unen y se complementan como uno y el mismo. En esencia, al recordar el rito originario y mítico del sacrificio se regresa al comienzo de todo, al inicio de los tiempos. El tiempo histórico se detiene y resurge el tiempo mítico. “La abolición del tiempo por la imitación de los arquetipos y por la repetición de los gestos paradigmáticos. Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del comienzo.”<sup>561</sup>

De este modo un mismo rito puede repetirse hasta la eternidad como conmemoración. El rito divino como arquetipo se repite de este modo, aun de manera inconsciente, de un modo cíclico cada vez que se recuerda. Es en este punto donde aparece otro de los temas esenciales que ponen en relación el ensayo de Mircea Eliade con *Apocalypse Now*, la concepción del tiempo cíclico.

#### **b) La concepción cíclica del tiempo.**

El rito del que se da cuenta en la película (entendido tanto como recreación del sacrificio totémico originario o como actualización del rito del dios que muere y renace) parte de una concepción cíclica del devenir de las cosas. Como ya hemos señalado en el capítulo anterior cuando hablábamos de las relaciones de la película con las concepciones cosmológicas cristiana, griega o escandinava, en la base de *Apocalypse Now* está el tema de la purificación, presente en todas las culturas. Ésta es propiamente la idea que quería dotarle Coppola al introducir la secuencia tantas veces descrita aquí. Y ésta es la idea que según Mircea Eliade está presente en todas las culturas desde sus inicios. “Para nosotros lo esencial es que en todas partes existe una concepción del fin y del comienzo de un periodo temporal, fundado en la observación de los ritmos biocósmicos, que se encuadran en un sistema más vasto, el de las purificaciones periódicas. (...) una regeneración periódica del tiempo presupone, en forma más o menos explícita, y en particular en las civilizaciones históricas, una creación nueva, es decir, una repetición del acto cosmogónico.”<sup>562</sup> El renovarse o morir se convierte para Eliade en un morir para purificarse. Esta complementación de los

---

<sup>561</sup> Eliade, Mircea. O. C. Pág. 42.

<sup>562</sup> Eliade, Mircea. O. C. Pág. 57-58.

ciclos cosmológicos y el desarrollo de las civilizaciones históricas están muy presentes en *Apocalypse Now* como enseguida comprobaremos.

Igual que la naturaleza se regenera a través de un ciclo periódico, las sociedades primitivas, como la que aparece en la película, necesita hacerlo a través de purificaciones rituales (recordemos la importancia que le daba a ello Empédocles). “Tal es, por lo demás, el sentido de las purificaciones rituales: una *combustión*, una anulación de los pecados y de las faltas del individuo y de la comunidad en su conjunto, y no una simple «purificación». La regeneración es, como lo indica su nombre, un nuevo nacimiento.”<sup>563</sup> En este sentido, el fuego ha sido el *leitmotiv* en todas las culturas históricas en relación al tema de la purificación. El fuego destruye, aniquila y acaba con todo lo que encuentra a su paso. El fuego es lo que Kurtz reclama al proclamar “¡Exterminadlos a todos!” No basta con que él muera para que todo renazca.<sup>564</sup> Su esencia, su maldad, ha quedado impregnada en sus súbditos, en los miembros de su variopinta sociedad. Sólo mediante una conflagración universal, una suerte de *ecpyrosis*, se podrá purificar la humanidad en su más degradada imagen como simbolizan los hombre de Kutz. ¡El Apocalipsis ahora!

Por motivo de la idea anterior es normal interpretar el montaje de 1979 con la destrucción del campamento de Kurtz en tono pesimista, como la anunciación o revelación del propio Apocalipsis que da nombre a la película. Todavía más si tenemos en cuenta la cantidad de referencias intertextuales que al respecto hemos introducido durante esta investigación. El fuego purificador como hemos visto está presente tanto en el Apocalipsis judeocristiano, el *Ragnarök* nórdico o las interpretaciones cosmológicas de Heráclito y Empédocles. De todo ello da debida cuenta Mircea Eliade en su ensayo, al realizar un recorrido histórico del arquetipo de las creaciones y destrucciones periódicas del cosmos, presente en todas las culturas, desde su origen iranio hasta la actualidad. *Apocalypse Now* indudablemente participa de esta idea y es deudora cultural de la imaginería escatológica del fin del mundo.

---

<sup>563</sup> Eliade, M. O. C. Pág. 59.

<sup>564</sup> Mircea Eliade durante el transcurso de su argumentación alude varias veces, en la línea de *La rama dorada* de Frazer, a la creencia primitiva de que a un nuevo soberano siempre le sucede una nueva era. Esta es justo la visión que Coppola, tal como comenta en el DVD de *Apocalypse Now Redux*, que pretendía dar al sacrificio de Kurtz. “El antropólogo inglés A. M. Hocart ha estudiado, en una brillante y controvertida, *Kingship*, el ceremonial de la entronización en varios pueblos civilizados y «primitivos», comparándolos con los rituales de iniciación (que el autor considera como derivados del escenario ritual real). Se sabe desde hace tiempo que la iniciación es un «nuevo nacimiento» que comporta una muerte y una resurrección rituales. (...) Con cada nuevo soberano, por más insignificante que fuera, comenzaba una nueva era.” Eliade, Mircea. O. C. Pág. 82.

“Un rasgo común, en efecto, relaciona todos los sistemas cíclicos difundidos en el mundo helenista-oriental: en la perspectiva de cada uno, el momento histórico contemporáneo (sea cual fuere su posición cronológica) representa una decadencia respecto de los momentos históricos precedentes. (...) en la agravación de la situación contemporánea de los hombres veía los signos anunciadores de la regeneración que necesariamente debía seguir. (...) Ninguna de las catástrofes que la historia revelaba era arbitraria. Los imperios se construían y se hundían, la guerras provocaban sufrimiento sin número, la inmortalidad, la disolución de las costumbres, la injusticia social, etc., se agravaban sin cesar, porque todo eso era *necesario*, es decir, *querido*, por el ritmo cósmico, por el demiurgo, por las constelaciones o por la voluntad de Dios”<sup>565</sup>

En *Apocalypse Now* nos encontramos muchos de los rasgos descritos por Mircea Eliade. Es una obra que nace en un momento de plena decadencia, ante un mundo sumido en el riesgo de destrucción total a causa de la Guerra Fría, donde el sufrimiento de la guerra sigue muy vigente en conflictos como el de Vietnam. Se hace *necesario* un cambio y éste solo puede conseguirse por la vía de la destrucción total que acabe con el régimen del caos anterior y haga posible, de nuevo, el resurgimiento purificado del mundo.

### **c) La visión escatológica del fin del mundo.**

En el capítulo titulado “Desdicha e historia”, Mircea Eliade hace una reflexión muy interesante donde relaciona los mitos cosmológicos-apocalípticos que aquí venimos comentando con los ciclos que siguen y han seguido los grandes imperios de la historia. Esta idea tiene cabida perfectamente en el sentido que le estamos dando a la película, como ya anunciamos en parte, en el capítulo dedicado al *Apocalipsis* de San Juan.

Para Eliade, en 1951, año de publicación de este ensayo, consideraba (basándose en el ciclo cosmológico hindú) que la actualidad humana se encontraba en la “edad de las tinieblas” (*Kaliguya*). “Por el simple hecho de vivir actualmente en el *kaliguya*, o sea en una «edad de tinieblas», que progresa bajo el signo de la disgregación y ha de terminar en una catástrofe, nuestro destino es sufrir más que los hombres de «edades» precedentes. Ahora, en nuestro momento histórico, no podemos esperar otra cosa.”<sup>566</sup> En el momento en que se escriben estas palabras estaban muy recientes las barbaridades y calamidades acontecidas durante la Segunda Guerra Mundial. Para muchos, entre ellos Eliade como denotan sus palabras, la civilización

---

<sup>565</sup> Eliade, M. O. C. Pág. 129-131.

<sup>566</sup> Eliade, M. O. C. Pág. 117.

occidental estaba llegando a su fin. Es la *Decadencia de Occidente* que preconizara Spengler, donde se asocia irremisiblemente los ciclos biológicos y cósmicos con el de las grandes civilizaciones, justo lo que aquí encontramos. Todos los grandes imperios de la historia han tenido, tienen y tendrán un nacimiento, un auge y una caída. Ya le ocurrió al Imperio Romano y tarde o temprano le ocurrirá a Estados Unidos como máximo bastión de la cultura occidental. En este sentido, *Apocalypse Now*, representa el último estadio de dicho desarrollo, la descomposición de un Imperio, su derrota. La Guerra de Vietnam se consideraba un síntoma irrevocable de tal hecho. La película de Coppola se convierte de este modo en una anunciación, una revelación escatológica de lo que está por llegar: el fin de todo. *Apocalypse Now*, si tomamos en consideraciones el siguiente fragmento extraído del ensayo de Eliade, es para el Imperio estadounidense lo que el *Apocalipsis* de San Juan fue para el Imperio Romano. En ambas obras se advierte lo que está por llegar.

“Una sucesión de calamidades anunciará la proximidad del fin del mundo, y la primera de ellas será la caída de Roma y la destrucción del Imperio romano: previsión frecuente en el Apocalipsis judeocristiano. (...) Entonces las montañas se derrumbarán y la tierra quedará llana, los hombres desearán la muerte y envidiarán a los muertos, y sólo sobrevivirá un décimo de ellos. (...) pero después de ese estadio precursor, descenderá el fuego purificador que aniquilará a los malos, y vendrá entonces el milenio de beatitud.”<sup>567</sup>

*Apocalypse Now* refleja de manera gráfica el cataclismo que supuso para Estados Unidos la derrota en Vietnam. El ejército invencible en las más cruentas guerras del siglo XX, sucumbe en las selvas asiáticas en una humillación sin precedentes. Las dos primeras partes de la película representan el “preludio” de lo que está por llegar. La destrucción y la muerte indiscriminada lo inundan todo. El rojo fuego es una constante. Pero el “fuego purificador” está por llegar y éste se consume con la destrucción del campamento de Kurtz, como símbolo de la destrucción de la maldad y belicosidad humana. La destrucción del reducto de Kurtz no es más que la metáfora del fin del imperio estadounidense, el cual ha alcanzado su más alto nivel de degradación. Iconográficamente la idea que nos sugiere las reflexiones de Mircea Eliade sobre el desarrollo cíclico de los imperios, la encontramos perfectamente reflejada en la secuencia de cinco cuadros realizada por el pintor estadounidense Thomas Cole, bajo el título de «El curso del Imperio» (1834-1836). En él pictóricamente se hace un recorrido por el nacimiento, desarrollo, auge y destrucción de

---

<sup>567</sup> Eliade, E. O. C. Pág. 124-125.

cualquier imperio. Nos interesan especialmente los dos últimos que llevan como título *Destrucción* y *Desolación*. El primero está regido por la guerra entre los hombres, el segundo por las ruinas y la ausencia de ellos.



En *Destrucción* las estatuas clásicas de antiguos y grandes imperios como el romano son testigos mudos de cómo se dan muerte los hombres de todas las formas posibles. En *Apocalypse Now* las estatuas romanas se transforman en esculturas hinduistas, reliquias de otro antiguo Imperio como fue el Jemer en Camboya, pero al fin y al cabo son testigos de las mismas estampas dantescas. Observan a través de los siglos como los imperios se van autoaniquilando de forma sucesiva y en sus recuerdos solo quedan ruinas que dan testimonios de lo que fueron, como representa *Desolación*.

Desolación y soledad será lo que rijan en el paisaje una vez que caiga sobre el campamento de Kurtz el fuego purificador. Símbolo de la decadencia y el fin de un imperio podrido, y, al mismo tiempo, germen de una nueva y esperanzadora época.





## 10.2. *El hombre sin edad*. Una revisión del mito.



Tras *Apocalypse Now*, *El hombre sin edad* es la película, dentro de la filmografía de Coppola, que más se aproxima a la mitologización fílmica. Basada en la novela *Tiempo de un centenario* de Mircea Eliade, su rodaje supuso una vuelta a los orígenes del cine de autor que tanto anhelaba desde su juventud y, al mismo tiempo, una revisión de gran parte de los grandes temas que habían sido tratados en la película sobre Vietnam. Una vez solventados los graves problemas económicos que arrastraba desde hacía décadas y después de diez años sin trabajar como director, *El hombre sin edad*

representaba el resurgir del tipo de cine que siempre había querido hacer y aquel al que los grandes estudios nunca le habían dejado dedicarse.

El director de *El Padrino* a pesar de haber cosechado a lo largo de su carrera grandes éxitos, incluso de haber sido participe en la creación de auténticos mitos cinematográficos, creía que su gran obra todavía no había sido rodada. Esto es lo que pretendía ser *Megalópolis*, un macroproyecto cinematográfico al que dedicó muchos años pero que nunca llegó a buen término. Como apuntamos anteriormente, fue trabajando en el guion de dicha película cuando Coppola comenzó a retomar y familiarizarse de nuevo con la obra de Mircea Eliade. Todo ello gracias a una antigua compañera del instituto que fue colaboradora del historiador de las religiones rumano.

“Me han preguntado como conocí a Mircea Eliade y la historia de *Tiempo de un centenario*. Sucedió hace muchos años. Yo tendría 17 años, conocía a una chica de 16 e íbamos al instituto Great Neck North. Ella era una chica muy inteligente y muy guapa también. Y confieso que fue la primera chica a la que besé. Se llamaba Wendy Doniger. Era una alumna brillante, estudiaba la cultura clásica y decidió ser sancritista. Hoy es una de las sancritistas más destacadas del mundo. Hizo el doctorado en Harvard y en Oxford, y cuando terminó su tesis, que era monumental, Harvard se la envió a Mircea Eliade, que era el jefe de Estudios Orientales de la Universidad de Chicago para que evaluara su trabajo. Quedó tan impresionado que invitó a Wendy a que fuera a conocerlo y luego a formar parte con él del profesorado de la Universidad de Chicago. Cuando leí la historia de Eliade, *Tiempo de un centenario*, me pareció una historia maravillosa. Todo sucede en Bucarest, en diferentes lugares de Rumania. Pensé que en Rumanía tendría los medios para

rodarla. De esta manera concebí la idea de hacer esta película. Eso fue en torno a diciembre de este año, perdón a enero de este año, escribí el guion por aquellas fechas, vinimos a Rumania, a introducirme en el país, y empecé a reunirme con gente, y así concebí este proyecto. Todo fue por mi amiga Wendy Doniger, la Dra. Wendy Doniger, famosa sancritista y traductora de muchas obras del sánscrito al inglés, entre ellas, hace poco, el *Kamasutra*, y muchos otros libros.”<sup>568</sup>

La novela de Eliade cuenta la historia de Dominic Matei, un fracasado profesor universitario especialista en estudios orientales, que dedica toda su vida a escribir su gran obra sobre la historia de la humanidad. Una investigación que queda finalmente inacabada. Ya anciano y enfermo asume que ha fracasado en la vida. Sacrificó todo por el afán de conocimiento, incluido a su gran amor Laura, pero sólo ha encontrado soledad. Ante esta situación, decide suicidarse. Pero no quiere hacerlo en su ciudad de origen, Piatra Neamt. Para que su suicidio pase desapercibido decide irse a Bucarest. Llega a la capital rumana el día de Pascua para llevar a cabo su cometido pero, mientras espera en un semáforo, éste se ve truncado al caerle un rayo. Muy grave, lo ingresan en el hospital, donde, tras varias semanas entre la vida y la muerte, los médicos descubren sorprendidos que sufre un proceso de rejuvenecimiento asombroso.

De su recuperación se ocupa el profesor Stanculescu que desde el comienzo siente fascinación por este caso de un hombre que tras recibir una fuerte descarga eléctrica ha conseguido recobrar y mejorar sus facultades mentales dañadas por la edad. A partir de este momento es cuando comienza la particular odisea del héroe. Pronto la noticia de su extraordinario caso llega a oídos del doctor Josef Rudolf, oficial nazi que partiendo del deseo de crear al auténtico superhombre, está haciendo experimentos para conseguir la regeneración física y mental a través de electrocuciones. Dominic deberá huir para no caer en manos nazis y durante ese proceso descubre que sus facultades mentales cada vez son más portentosas, hecho que le anima a retomar su gran obra, ésa que dejó inacabada. Pero todo da un vuelco en su vida el día que conoce a Veronica, una joven que trastocará todos sus planes de alcanzar el conocimiento absoluto y con la que vivirá una dramática historia de amor imposible.

Lo interesante de la adaptación que realiza Coppola de la novela de Mircea Eliade es que, a través de ella, consigue reactualizar algunas de las concepciones temáticas y mitológicas que están presentes en gran parte de su carrera. Si lo comparamos con *Apocalypse Now*, *El hombre sin edad* revisa algunos motivos

---

<sup>568</sup> “Entrevista a Francis Ford Coppola” en los extras de la edición en DVD de *El hombre sin edad*.

importantes de dicha película entroncando, en muchos casos, con la teoría del eterno retorno del historiador de las religiones rumano. A continuación vamos a analizar algunos de los motivos más importantes que están presentes en ambas obras: la peculiar visión del tiempo, el ciclo cósmico y el espíritu fáustico de alguno de sus personajes.

**a) El tiempo.**

Desde el rodaje de *La ley de la calle*, el tema del tiempo se convertirá en auténtico *leitmotiv* en la filmografía de Coppola. En una época en donde la madurez creativa y vital confluyen, el paso del tiempo aparece como una preocupación constante en algunas de las películas más emblemáticas del director durante la década de los 80 y 90. Lo interesante es comprobar como este motivo temático aparece sublimado de muy diferentes formas. En *La ley de la calle* el tiempo viene representado a través de los numerosos planos de relojes en los que la fotografía en blanco y negro de la película se centra. Relojes que marcan el ritmo acelerado de la película y que conducen irremisiblemente hasta la muerte de su protagonista, El Chico de la Moto. En *Peggy Sue se casó*, al igual que en *Apocalypse Now*, el tiempo es tratado en forma de viaje del presente al pasado. Pero más que un viaje simbólico a los orígenes de la humanidad, en esta película con guion de Jerry Leichting y Arlene Sarne el viaje en el tiempo se concibe como una segunda oportunidad. La de poder revivir, con la experiencia que te da aprender de los errores, un gran amor de juventud. Esta vivencia, que no es otra cosa que una recreación del eterno retorno en clave de fábula, reproduce de un modo original las preocupaciones del director en torno al tiempo. Un tema que había sido tratado por Coppola un año antes en la adaptación que llevó a cabo para la televisión de un cuento de Washington Irving, *Rip van Vinkle*. En este medimetro se cuenta la historia de un vago colono holandés de las montañas de Catskill, cerca del río Hudson. Tras el reproche de su esposa debido a su inactividad decide salir a cazar a las montañas. Allí encuentra a un grupo de fantasmagóricos seres, tripulantes de un barco que naufragó hace 150 años. Tras ser embriagado por el alcohol se queda dormido, pero su sueño dura veinte años. Envejecido despierta y regresa a su hogar donde descubre que ya nada es lo que era. Su casa está derruida y Estados Unidos se ha independizado y ahora es una democracia. Como un extraño deambula hasta que es reconocido por un amigo suyo que lo creía, como todos, muerto. Tras reencontrarse con su hijo es nombrado “guardián de las tierras”. En esta fábula el viaje se invierte y tras un prolongado sueño

(tras un desmayo y una borrachera respectivamente) comprobamos como Rip van Vinkle despierta en el futuro al igual que Peggy Sue lo hacia en el pasado.

Ya en los años 90, dos serán las películas que con fuerza retoman la preocupación del tiempo por parte de Coppola: *Drácula de Bram Stoker* y *Jack*. En la primera de ellas, el personaje que da título a la película sufre una maldición milenaria que le lleva a convertirse en un vampiro, un ser maligno con dotes mágicas e inmortales que vaga por “océanos de tiempo” en la más completa soledad. El tiempo se convierte en este caso en una condena por culpa del recuerdo imborrable de la muerte de su amada que le atormenta día a día. Diametralmente opuesto es el caso de Jack, como señalamos en el capítulo dedicado a los diversos viajes heroicos en la filmografía de Coppola. En esta película el héroe sufre una enfermedad que acelera sobremanera su ritmo vital, un hecho que atestigua cruelmente la fugacidad de la existencia y la caducidad de su vida. Si uno sufre por el hecho de no morir, el otro lo hace porque sabe que esta muerte la ve cerca e inevitable. Dos personajes que remiten al héroe trágico griego sumido en la condena eterna, por un lado, y por la inevitabilidad del cruel destino, por el otro.

*El hombre sin edad* está repleto de referencias simbólicas al tiempo. Un tema que ha pasado de ser una preocupación a convertirse en una auténtica obsesión en la obra de Coppola.<sup>569</sup> En ella aparece de nuevo el motivo de la fugacidad de la vida, el rejuvenecimiento, el envejecimiento prematuro, los viajes en el tiempo, etc. Todos aquellos temas que habían sido tratados en las películas referidas más arriba se mezclan, aportando al filme una gran complejidad narrativa. A ello contribuyen las continuas referencias a la filosofía india a las que continuamente se aluden. Desde los primeros planos del filme el tiempo se hace omnipresente. Un primer plano de un reloj de bolsillo (similar a aquellos que aparecían en *La ley de la calle*), el sonido acompasado de las manecillas y el fundido con una calavera nos sugiere desde el comienzo la asociación irremisible entre el paso del tiempo y la muerte. El carácter onírico de estos planos remite al mismo tiempo a la concepción clásica de la vida como sueño, idea que se reitera con la incursión del cuento chino de *Chiang-Tse* y *la mariposa* al final del filme, tal como explicaremos más adelante. Con esta asociación

---

<sup>569</sup> “Son campos que me interesan mucho en este momento de mi vida, aportar algo al lenguaje cinematográfico que los trata. El tiempo y la conciencia están unidos, porque sin la conciencia humana conceptos como el pasado y el futuro serían imposibles. Un perro no piensa en el futuro, piensa que quiere comer ya, que quiere algo ya, trata con el único tiempo que existe, el presente, pero los seres humanos tenemos una capacidad compleja para comprender el concepto del futuro y del pasado.” Francis Ford Coppola en una entrevista incluida en los extras de la edición en DVD de *El hombre sin edad*.

simboliza el punto de partida del héroe en la historia, un hombre anciano y enfermo que pretende suicidarse.



Tras la caída del rayo, su condición cambia radicalmente. Pasa de ser un héroe desvalido a convertirse en un héroe megalómano con una capacidad mental desmedida y un ansia de conocimiento insaciable. Mientras el mundo a su alrededor cambia (se sucede la Segunda Guerra Mundial, el lanzamiento de las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki, etc.) y las personas que viven a su alrededor mueren, su juventud sigue intacta. Físicamente aparenta ser un hombre de cuarenta años mientras que su mente acumula una cantidad ingente de conocimiento que le lleva incluso a intuir cuál será el futuro de la humanidad. En este sentido recuerda mucho a la figura de Drácula, cuya comparación más adelante trataremos.

En contraposición con Dominic Matei está el personaje de Veronica Buehler. Una joven maestra de 25 años que tras sufrir un grave accidente de tráfico entra en un estado de metempsicosis en la cual sufre alteraciones constantes en su espíritu y de la que Dominic no tarda en enamorarse por su gran parecido físico con Laura, su amor de juventud.<sup>570</sup> Su alma sufre transmigraciones periódicas que le hacen cambiar de personalidad. Al mismo tiempo que su espíritu retrocede en el tiempo reencarnándose en personas que vivieron en épocas cada vez más ancestrales de la humanidad<sup>571</sup>

---

<sup>570</sup> Aquí encontramos otro motivo que asimila, como venimos comprobando, *El hombre sin edad* y *Drácula de Bram Stoker*. En ambos casos se trata el tema de la reencarnación de la amada perdida en el pasado: Laura-Veronica y Elisabeta-Mina respectivamente. Una idea que aclara el propio Coppola en los comentarios a *Drácula de Bram Stoker*: “Yo he tenido siempre esa teoría, porque este argumento de la reencarnación de una mujer, sale en muchos de mis proyectos. Y de hecho, sale en una película que hice recientemente *Youth Without Youth* y siempre he tenido la teoría de que un hombre ama a la misma mujer toda su vida. Incluso aunque tome la forma de una mujer diferente. Desde el primer día, un hombre ama a la misma mujer toda su vida y ella a él.” Francis Ford Coppola en los comentarios incluidos en la edición en DVD de *Drácula de Bram Stoker*.

<sup>571</sup> “En efecto el ritmo era semanal, aunque los éxtasis paramediúmnicos tenían lugar a horas distintas. «Materiales para la historia documental del lenguaje», pensó mientras clasificaba las cuatro cintas. «Al egipcio y al ugarita han seguido probablemente muestras del protoelamita y otra de sumerio. Estamos

(vuelve a aparecer el viaje a los orígenes como en *Apocalypse Now*), su cuerpo sufre una degeneración galopante similar a la del personaje de Jack. La juventud permanente de él contrasta con el envejecimiento prematuro de ella. Domicic se da cuenta que la causa de dicha enfermedad está producida por permanecer a su lado. Por ello, decide marcharse lejos de ella para que pueda rehacer su vida y recuperar su vitalidad. Aquí de nuevo encontramos la similitud con el personaje de Drácula, alguien que es incapaz de amar sin hacer daño a los que le rodean.



Como hemos comprobado, *El hombre sin edad* se presenta en la filmografía del director como un compendio de sus preocupaciones esenciales en torno al tiempo y una repetición de los numerosos recursos que a lo largo de su carrera ha utilizado para representarlo. Todo ello revestido por las teorías y referencias a la filosofía oriental presentes en la novela originaria y recogidas por Coppola en su película.

#### **b) El ciclo cósmico: muerte y resurrección.**

Basándose en una novela de Mircea Eliade, en la película que nos ocupa, no podía faltar una de las referencias teóricas más importantes del filósofo rumano: el eterno retorno. Una concepción del tiempo que era esencial para entender el simbolismo de *Apocalypse Now* y que en esta película se antoja también clave. Tal como estudiase en su obra *El mito del eterno retorno*, el tiempo mítico sólo se puede entender como cíclico, una visión que ya está presente, en cierto modo, en Frazer y que, como comprobamos, es lo que da sentido a gran parte de los rituales de vegetación que están en la base de la teoría del dios que muere y renace. Un ritual que jugaba un papel crucial en *Apocalypse Now* y en la trilogía de *El Padrino*. En *El hombre sin edad*, Coppola volverá a utilizar lo religioso como recurso narrativo. El héroe, anciano y

---

sumergiéndonos en un pasado cada vez más lejano. Documentos para el Arca», añadió con una sonrisa. «¡Qué no darían los lingüistas por poderlos estudiar ahora! Pero ¿hasta donde vamos a llegar? ¿Hasta los protolenguajes no articulados? ¿Y después?» Eliade, Mircea. *Tiempo de un centenario*. Alianza. Madrid, 2007. Pág. 137.

enfermo, está a punto de suicidarse (símbolo de la muerte) cuando recibe la descarga de un rayo justamente el día de la Pascua cristiana (símbolo de la resurrección).<sup>572</sup> Es interesante la fuerza visual del momento ya que recuerda mucho a Cristo crucificado. Una vez en el hospital, todos los sanitarios velan junto al cuerpo completamente vendado (de nuevo, recuerda a Jesús amortajado) una muerte inmediata. En contra de esta suposición inicial comprueban como se recupera milagrosamente adquiriendo una nueva condición, cercana a la inmortalidad. En estos primeros compases de la película observamos como existe una referencia evidente a la muerte y resurrección del héroe (microcosmos) que dará pie, en la parte final del filme, a una interpretación histórica de ciclo (macrocosmos).



A medida que ha recuperado su juventud y reinicia sus estudios para completar la obra de su vida, Dominic Matei va adquiriendo la figura de un superhombre. Una figura que pronto adquiere valor para ciertas autoridades nazis que ven en él una prueba de la futura regeneración humana. Entre ellos se encuentra el doctor Josef Rudolf, un oficial cercano al círculo de Goebbels, que cree que con la electrocución mediante una corriente de al menos un millón de voltios puede producir una mutación radical en la

<sup>572</sup> “Y si aún vive, ¿qué vamos a hacer con él? –preguntó una voz alejada, cansada y, según le pareció, amarga-. Cualquiera sabe lo que habrá hecho para que Dios lo fulmine en la misma noche de Pascua y justamente a espaldas de la iglesia... Ya veremos lo que dice el interno de guardia.” Eliade, M. O. C. Pág. 11.

especie humana. Esto es lo que el propio Dominic sabe y profetiza para el futuro de la humanidad: la existencia del hombre posthistórico.<sup>573</sup>

Pero como en la mayoría de las profecías religiosas este nuevo orden sólo será posible mediante una destrucción. Aquí nos encontramos de nuevo, igual que analizamos en torno a *Apocalypse Now*, la influencia de la literatura apocalíptica. La destrucción es necesaria para una posterior regeneración. En este sentido el contexto en el que se desarrolla la película es esencial. Tras el final de Segunda Guerra Mundial, Eliade juega con la idea de la amenaza nuclear. Una vez derrocado el régimen nazi, Dominic irá tomando una conciencia cada vez más plena de la proximidad de la gran conflagración nuclear, aquella que destruirá gran parte del planeta pero que provocará la mutación de una serie de supervivientes en torno a los cuales nacerá una nueva humanidad. La novela se recrea en la descripción de lo que denomina la “escatología de la electricidad”.

“Tras las guerras nucleares que estallarán, muchas civilizaciones, incluyendo la occidental, serán destruidas. Sin duda, esas catástrofes desencadenarán una ola de pesimismo desconocida hasta entonces en la historia de la humanidad, una desmoralización general. Aunque no todos los supervivientes cedan a la tentación de suicidarse, muy pocos tendrán la suficiente vitalidad para tener fe en el hombre y en las posibilidades de una humanidad superior a la especie del *Homo sapiens*.”<sup>574</sup>

“Probablemente sea el último optimista europeo. Como todo el mundo, sé lo que nos aguarda: el hidrógeno, el cobalto y todo lo demás. Pero a diferencia de otros, intento hallar un sentido a esa catástrofe inminente y, por ello, hago las paces con ella, tal como nos enseña el viejo Hegel. El auténtico sentido de la catástrofe nuclear no puede ser más que el siguiente: la mutación de la especie humana, la aparición del superhombre. Sé que las guerras atómicas destruirán pueblos y civilizaciones y transformarán una parte del planeta en un desierto. Pero ése es el precio que hay que pagar para liquidar radicalmente el pasado y forzar la mutación, es decir, la aparición de una especie infinitamente superior al hombre actual. Solo una enorme cantidad de electricidad descargada durante unas horas o unos minutos podrán modificar la estructura psicomental de este infeliz *Homo sapiens* que ha dominado la historia hasta ahora. Habida cuenta de las posibilidades ilimitadas del hombre posthistórico, la reconstrucción de una civilización planetaria podría realizarse en un tiempo récord. Como es lógico, sobrevivirán únicamente unos cuantos

---

<sup>573</sup> “Lo que más le impresionó fue el siguiente detalle: que tras la electrocución, su actividad mental anticipaba en cierto modo la condición que adquiriría el hombre dentro de varios miles de años. La característica principal de la nueva humanidad sería la estructura de la vida psicomental. Todo lo que antaño había pensado o realizado el hombre, expresado de forma oral o escrita, se recuperaba mediante determinado ejercicio de concentración. En realidad, la educación consistía entonces en el aprendizaje de ese método bajo la supervisión de unos instructores capacitados.

«En pocas palabras, soy un mutante», pensó cuando se despertó. «Estoy anticipando la existencia del hombre posthistórico. Como en una novela de ciencia ficción», agregó de buen humor.” Eliade, M. O. C. Pág. 88-89.

<sup>574</sup> Eliade, M. O. C. Pág. 116.



millones de individuos. Pero ellos representarán otros cuantos millones de superhombres. Por eso utilizaba la expresión «escatología de la electricidad», y tanto el *fin* como la *salvación* del hombre se alcanzarán por medio de la electricidad”.<sup>575</sup>

“El *fin* como la *salvación*” es justamente lo que reclamaba Kurtz cuando sugería “exterminarlos a todos”. Esperaba como nadie la venida de esa conflagración que acabase con un orden marchito. Ésta es precisamente la visión que, como hemos argumentado en capítulos anteriores se le daba a la versión de *Apocalypse Now* de 1979. El Apocalipsis no es visto desde un punto de vista negativo sino de manera optimista como la única posibilidad de regeneración histórica. Para ello los ritos religiosos han sido cambiados por artefactos tecnológicos. El mundo no cambiará por la acción de los dioses sino por los efectos de los avances científicos. El superhombre no es más que el superviviente de la gran conflagración. Precisamente, ésta es la condición que adquiere el héroe tras sobrevivir al rayo. Aquí encontramos la asimilación perfecta entre microcosmos y macrocosmos. Dominic es el gran profeta que con su experiencia marca el sendero de la propia humanidad.

### **c) El espíritu fáustico.**

El superhombre, una idea tan presente en la película que estamos analizando, es una de las características esenciales del héroe romántico. Dominic Matei se ajusta fielmente a dicho prototipo heroico, situándose en la línea de otros personajes características en la filmografía coppoliana como Michael Corleone, Harry Caul, Drácula o el propio Kurtz. Son todos personajes imbuidos por una condición trágica que determina su existencia. Personajes megalómanos que a través de sus desproporcionados actos van gestando su dramático destino. El ansia de poder en el caso de Michael Corleone, la obsesión por encontrar la verdad por parte de Harry Caul, la posibilidad de Drácula de reencontrarse con su amada, la rebeldía frente a lo establecido de Kurtz y el ansia de conocimientos que se desprende del personaje de *El hombre sin edad*, representan los deseos desmedidos que caracterizan a los héroes creados por Coppola.

Si analizamos detenidamente al personaje de Dominic Matei encontramos como en él perviven aquellos caracteres que según Rafael Argullol definían el espíritu trágico

---

<sup>575</sup> Eliade, M. O. C. Pág. 157-158.

del Romanticismo y que ya apuntamos en el capítulo dedicado a la influencia del héroe romántico en *Apocalypse Now*.

- El superhombre. Como hemos señalado anteriormente, el protagonista de *El hombre sin edad* representa un escalafón más en la evolución humana. Tras recibir el impacto del rayo, el profesor rumano, adquiere a través de un proceso de mutación una condición superior que le lleva a indagar en la propia condición humana y el destino del mundo. En este sentido, tiene mucho en común con Kurtz, otro prototípico superhombre coppoliano, que asume que la humanidad sólo puede avanzar si se constata primero la catástrofe. Dominic Matei y Kurtz parten de una superioridad intelectual y moral que paradójicamente los precipita al abismo, ya que intuyen el negro “pozo” al que todo se encamina. Desde su condición pseudo divina atisban el devenir trágico del mundo. Según Argullol, “éste es el trazo más sobresaliente de la silueta del superhombre: apereibir el pozo sin temer sumirse en él para arrancar de su fondo las propias señas de identidad, para arrancar la energía que le conduce a enfrentarse a los dioses.”<sup>576</sup>

Esta afrenta es la que les llega irremediamente a la caída, tal como le sucedía también al personaje de Aguirre de Werner Herzog.

Dominic Matei concibe su condición superior más que como un don, como una auténtica condena. Hecho que lo asemeja claramente al personaje de Bram Stoker llevado a la gran pantalla por Coppola. No es capaz de asumir el peso de ser el gran profeta de la humanidad, aquel que atisba la venida de lo irremediable: el Apocalipsis nuclear, destrucción cíclica y regeneradora del mundo.

- El enamorado. El amor marca de manera dramática la vida del Dominic Matei. En dos ocasiones el fracaso amoroso está determinado por su carácter y condición. Su amor de juventud, Laura, rompe la relación con él precisamente por su inútil obsesión de alcanzar el conocimiento. Este afán que tanto determina sus relaciones sociales y amorosas termina fracasando estrepitosamente. Como Drácula, nunca olvida esta relación a pesar de los años y en el epílogo de su existencia decide que debe terminar con su vida.

Según Rafael Argullol, “En el *enamorado* se concentra así, espléndidamente, toda la tragicidad del ser romántico y la felicidad de la asunción pura del riesgo: el deseo de morir y la ambición de vivir se entremezclan en la espiral del perecer y del renacer. El héroe *enamorado* se acerca al teresiano «muero porque no muero» al

---

<sup>576</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 386.

entender que la «muerte es la mensajera de la vida» (Hölderlin) y que, por tanto, en toda aniquilación late un nacimiento.”<sup>577</sup> Esto es lo que sucede precisamente tras la caída del rayo. La muerte no se consuma y en su renacer recibe la posibilidad de recuperar el amor perdido en la figura de Veronica, reencarnación de Laura. El problema es que “Amor y muerte están hermanados y luchan entre sí con furia, a un tiempo, destructora y creadora”.<sup>578</sup> Dominic y Veronica no pueden convivir. La eterna juventud de uno se torna prematura vejez en la otra. Mientras que el héroe se mantenga cerca de su amada, ésta sufre una degeneración que la llevará a la muerte. Por ello el amor es imposible. Aquí de nuevo encontramos gran similitud con la historia de Drácula, cuya trágica vida se desarrolla entre la inmortalidad y el desamor. En este caso, de nuevo, dos mujeres marcan su existencia. Por un lado Elisabeta se suicida al creer que ha muerto en la batalla, hecho que desencadena su maldición. Varios siglos después encuentra en Mina Murray, la reencarnación de su amada y, por lo tanto, el renacer de la pasión y la recuperación del tiempo perdido. Pero como en cualquier historia romántica dicho reencuentro se torna trágico.

- El sonámbulo. Precisamente el sonambulismo es uno de los atributos que el héroe adquiere tras experimentar su peculiar renacimiento. En *El hombre sin edad*, Coppola vuelve a darle mucha importancia a lo onírico desde el punto de vista simbólico y como recurso narrativo. Desde su primer filme a las órdenes de Roger Corman, *Dementia 13*, el director ítaloamericano siempre ha jugado con la idea del sueño. Influida por la teoría psicoanalítica, Coppola ha utilizado en más de una ocasión lo onírico como fuente de sublimación de aquellos traumas que atormentan a sus protagonistas. Dicho recurso aparece claramente en películas como *Ya eres un gran chico*, *La conversación*, *Rebeldes* o *Tetro* entre otras. Dicho recurso es especialmente recurrente en su última película hasta la fecha, *Twixt*, la historia de un escritor de novelas de terror que intentará resolver los enigmas de un asesino en serie con la ayuda de un guía muy especial que se le aparece en sueños, el fantasma de Edgar Allan Poe.

En *El hombre sin edad* lo onírico se utiliza en un doble plano. El primero corresponde con la capacidad del protagonista de adquirir conocimiento y presagiar acontecimientos a través de los sueños. En segundo lugar, hace referencia al carácter metafórico que adquiere el filme al final. Tanto en la novela de Eliade como en el filme de Coppola se deja la puerta abierta a una interpretación onírica de la historia, recurso

---

<sup>577</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 388.

<sup>578</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 389.

que ya utilizara en *Peggy Sue se casó*. A ello contribuye la utilización de una referencia intertextual clave: el cuento de *Chuang Tse y la mariposa*.

“Revoloteaba alegremente; era una mariposa muy contenta de serlo. No sabía que era Chuang Tse. De repente despierta. Era Chuang Tse y se asombró de serlo. Ya no le era posible saber si era Chuang Tse que soñaba ser una mariposa, o era una mariposa que soñaba ser Chuang Tse.”

Éste es el cuento que intenta contar a sus antiguos compañeros de la universidad una vez que regresa a su ciudad natal, Piatra Neamt. Ha comprobado que Veronica ha recuperado su juventud y ha rehecho su vida con otro hombre, por eso decide que ha llegado la hora de regresar al lugar que abandonó antes de intentar suicidarse y al que no ha vuelto en tantos años. Nada más llegar a la ciudad decide visitar el Café Select, lugar donde realizaba tertulias con amigos y colegas de la universidad. Como si no hubiera pasado el tiempo, allí continúan sus antiguos compañeros que lo reciben entusiasmados y con los brazos abiertos. En ese instante Dominic vuelve a ser el viejo decrepito y enfermo que era antes de la caída del rayo. Ha regresado a 1938, el año en que se inició la historia. Atónitos, sus amigos escuchan como Dominic habla de la Segunda Guerra Mundial y la bomba atómica sobre Hiroshima. Esta paradoja temporal produce una duda razonable sobre la posibilidad de que todo haya sido un sueño del protagonista a modo de presagio. Es en este contexto en el que cuenta, o intenta más bien, el cuento de *Chuang Tse y la mariposa*.<sup>579</sup> Justo después vuelve a caérsele los dientes, sale del café y termina muriendo en la calle, en donde encuentran su cadáver tendido en la nieve al día siguiente. ¿La vivencia del protagonista que relata la película ha sido real o no ha sido más que un sueño? Algo difícil de precisar, ya que como afirma Rafael Argullol, “el héroe romántico soporta mal la separación del mundo de la realidad y el mundo de los sueños”.<sup>580</sup>

- El nómada. Anteriormente hemos argumentado el carácter cíclico que adquiere *El hombre sin edad*. Este hecho se puede corroborar, desde otra perspectiva, si observamos que el principio y el final de la película se desarrollan en el mismo contexto espacio-temporal: Piatra Neamt en el año 1938. Allí fue donde vivía Dominic Matei

---

<sup>579</sup> Este cuento ayuda a conformar el carácter cíclico de la película. El sueño dentro del sueño se atestigua en el momento en el que el protagonista regresa al momento en el que comienza la historia, donde se acentúa, tal como hace la historia de *Chuang Tse y la mariposa*, la paradoja temporal característica tanto del libro como de la novela.

<sup>580</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 395.

cuando decide suicidarse y allí vuelve cuando descubre que han fracasado sus sueños y ambiciones. Entre estos dos momentos el protagonista del filme se convierte en un nómada, rasgo fundamental del héroe trágico romántico, que deberá ir vagando por diversos lugares del mundo para poder satisfacer sus ambiciosos anhelos. Sus viajes por Suiza, la India o Malta suponen una huida del régimen nazi que lo reclama pero, al mismo tiempo, supone una búsqueda desesperada de sí mismo.

- El suicida. Dominic Matei, como venimos comprobando, representa a la perfección al héroe coppoliano. Sus atributos se ajustan fielmente al arquetipo del héroe trágico tan presente en la filmografía del director. Uno de los rasgos más importantes que vuelve a repetirse en dicho personaje es el del carácter autodestructivo. En el capítulo dedicado a la comparación de *Apocalypse Now* con *Aguirre, la cólera de Dios* de Werner Herzog, establecimos esta característica como fundamental en la obra de Coppola, cuya influencia claramente remitía a los grandes héroes de la tragedia griega y el teatro shakesperiano pasando por el filtro del romanticismo. En el personaje de Dominic Matei encontramos, de un modo exagerado, cada uno de los rasgos que definían el espíritu trágico que, tal como definía Argullol, hemos venido analizando. Un hecho que lo aproxima a Kurtz, ya que comparte con él gran parte de su esencia.

En *El hombre sin edad*, el héroe intenta suicidarse en el momento en el que se da cuenta de que su vida ha sido un fracaso. Su ansia de conocimiento, tal como le ocurría a Fausto, lo lleva a un acto radical fruto de su desesperación. Si el personaje de Goethe debe pactar con el diablo para conseguirlo, Dominic opta por la opción más extrema, el suicidio. Volviendo a Argullol, la muerte “concebida antes como vacío que acecha a la vida, ahora lo es como reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia.”<sup>581</sup> El héroe coppoliano lucha hasta la extenuación mientras que haya esperanza pero, normalmente, termina sucumbiendo ante la inevitabilidad del fracaso. Es lo que le ocurre a Kurtz que asume el asesinato por parte de Willard, a Tucker que asume su debacle al no poder luchar contra las grandes compañías automovilísticas, a Drácula que termina entendiendo que el amor de Mina es un imposible, a Harry Caul que por fin descubre que hay fuerzas ocultas invulnerables o Michael Corleone que muere sin haber encontrado la redención a una vida marcada por la desmesura y el ansia de poder. Todos ellos intentaron luchar contra el orden establecido, pero sus vidas terminaron convirtiéndose en una obsesión suicida por alcanzar la plenitud.

---

<sup>581</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 420.

A pesar de las posibilidades que le da las facultades mentales que adquiere tras la caída del rayo, Dominic vuelve a fracasar en su intento de reescribir la gran obra de su vida, ésa que dé respuesta a los orígenes de la propia humanidad. Al final, al igual que Michael Corleone, muere solo y olvidado quedando inconcluso su gran proyecto.

- El genio demoníaco. Llegamos a una de las figuras arquetípicas que da sentido al héroe romántico y que marca, al mismo tiempo, una característica esencial del prototípico personaje coppoliano que, en muchos casos, constituye su gran seña de identidad. Un ejemplo paradigmático lo constituye el personaje de Kurtz, al que dedicamos un apartado completo: “Mefistófeles en lo más profundo del infierno. La influencia de *Fausto* de Goethe.” Pero la figura del genio demoníaco, muy afín al héroe autodestructivo, tal como venimos argumentando, marca el carácter excesivo de lo que considerábamos como héroe megalómano presente en la filmografía del director ítaloamericano. Dentro de esta categoría, además de Kurtz, son muy ilustrativos los personajes de Michael Corleone y Drácula. En ambos casos el pacto demoníaco viene determinado por una negación tácita de Dios que inicia, en cada caso, su peculiar proceso de (auto)destrucción. Simbólicamente este momento de rebeldía y abnegación a la divinidad viene representado en ambas películas de manera concreta y en ambos casos en presencia de Dios. En *El Padrino* el pacto demoníaco se constata durante el bautizo del sobrino de Michael que ya describimos detalladamente en el capítulo dedicado al ritual como recurso narrativo en la filmografía de Coppola. Mientras que el sacramento cristiano se desarrolla, paralelamente, se produce el asesinato de los jefes de las bandas más importantes que compiten con Michael por el control de la ciudad. La virtud no puede ser el valor que caracterice al Don sino más bien la violencia. La falsedad que desprende la secuencia del bautismo se vislumbra especialmente en el momento en que el héroe ejerce el juramento ante Dios de que no ha sucumbido a la tentación de las fuerzas del mal. A la afirmación tácita de Michael se superpone la violencia de los asesinatos ordenados por él. El genio demoníaco, ávido de poder, renuncia a la bondad del reino de Dios para poder así asegurarse el dominio en el reino de los hombres, aquel en el que sólo se triunfa a través del mal. Esta renuncia, como apuntamos en el capítulo citado, supondrá el afianzamiento de su gran poder pero, al mismo tiempo, supondrá el germen de su propia autodestrucción.

“La significación del «demonio» romántico varía a medida que aumenta el sentimiento de impotencia pasando sucesivamente a ser símbolo de lo oscuro e infinito, la encarnación de los ímpetus destructivos del hombre y por fin, como «satanismo», la materialización de un tiranismo desesperado y nihilista contra las fuerzas ordenadoras del mundo. En todos los casos, sin embargo, el hombre que «apela al demonio» está directamente emparentado con las restantes formas arquetípicas configuradoras del héroe romántico. En él se manifiesta la fuerza del superhombre, la voluntad sensual de la belleza y del dolor, la temeridad dionisiaca del sonámbulo y el errante nomadismo de quien se halla a merced de lo desconocido: atributos todos ellos que, por supuesto, equidistan del eje de la autoaniquilación.”<sup>582</sup>

Esta visión de Rafael Argullol del héroe romántico también puede ser aplicada, como venimos demostrando, al personaje de Drácula. En él encontramos la renuncia más radical a Dios y la visión más descarnada del genio demoníaco dentro de la filmografía de Coppola. Abandonado por el Dios por el que ha luchado, reniega de Él por culpabilizarlo del cruel destino que le ha deparado a su amada. Ante la cruz de Cristo y la presencia de los sacerdotes que condenan el alma de Elisabeta por haberse suicidado, se rebela ante ellos en un impulso desesperado y clava la misma espada que ha utilizado contra los infieles en la cruz, símbolo supremo del cristianismo. De ella comienza a brotar sangre que es recogida por Vlad en un cáliz y que termina bebiéndose bajo la consigna de “la sangre es la vida”. La maldición se ha consumado. Su alma que ha sucumbido a los designios del mal quedará condenada para siempre a vagabundear en soledad a través de los siglos con el imborrable recuerdo de su amada muerta y sembrando de muerte todo lo que le rodea. Ésta es la esencia de Drácula como héroe romántico: “Abandonado por el cielo y extranjero en la tierra el héroe romántico, sin alternativas «constructivas» -colectivas, espirituales o sociales-, ve, no sin alivio, que todavía halla una razón de ser en la lógica de la destrucción.”<sup>583</sup>

Retomando el análisis de *El hombre sin edad*, en el personaje de Dominic Matei encontramos una visión alternativa del espíritu fáustico, en contraposición con los personajes de Kurtz, Michael Corleone o Drácula. La diferencia fundamental entre estos tres y el fracasado profesor universitario es que el resurgir de su genio demoníaco no se produce por voluntad propia sino que se desarrolla en él tras la caída del rayo. Más que al azar, el suceso se asocia a un acto de elección premeditada similar al que el Maligno hace con Fausto en la obra de

---

<sup>582</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 404.

<sup>583</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 408.

Goethe. En ambos casos, sucumben a un deseo irrefrenable y desesperado de conocimiento que les lleva a tomar una decisión desesperada ante el fracaso: pactar con el Diablo y suicidarse respectivamente. Para Coppola, igual que le sucede a Goethe, “lo demoníaco o, mejor, lo *demónico*, no es una «apelación al demonio» sino un reconocimiento de la existencia de potencias inescrutables para el conocimiento del hombre.”<sup>584</sup>

Dichas potencias son las que resurgen en Dominic Matei a través del proceso de mutación que sufre tras la caída del rayo. Al mismo tiempo que rejuvenece y amplía hasta el infinito sus facultades intelectuales su personalidad se desdobra. Coppola, al igual que hace Eliade en *Tiempo de un centenario*, juega con el motivo del doble, una figura literaria muy presente en los estudios vinculados a la mitocrítica.<sup>585</sup> Tanto en la novela como en la película el personaje del doble jugará un papel esencial en la transformación psicológica del protagonista. Un personaje que representa el lado más oscuro y ambicioso de Dominic Matei y que interactuará con éste a través de su reflejo en los espejos.

“Creía que estaba empezando a entender lo que había pasado. La inmensa concentración de electricidad que, al explotar encima mismo de él, lo había atravesado, le había regenerado todo el organismo y había ampliado hasta extremos fabulosos todas sus facultades mentales. Pero esa descarga eléctrica hizo igualmente posible la aparición de una nueva personalidad, una especie de «doble», una persona a la que oía hablarle, sobre todo mientras dormía, y con la que a veces conversaba amistosamente y otras disputaba. Es probable que esa nueva personalidad se hubiera formado progresivamente durante la convalecencia, partiendo de los estratos más hondos del inconsciente. Siempre que se repetía esa explicación se escuchaba pensar: «¡Exacto! La fórmula del “doble” es correcta y útil.»”<sup>586</sup>

El doble en ambos casos representa la figura arquetípica de la sombra, ya que es “de los estratos más hondos del inconsciente” de donde surge. Ésta es, por tanto, la representación gráfica del genio demoníaco que emana de aquellos deseos insatisfechos de conocimiento que le han llevado al fracaso. Dominic Matei queda escindido en dos personalidades opuestas que luchan por alcanzar el anhelado saber absoluto. Esta relación pronto se tornará destructiva ante la

---

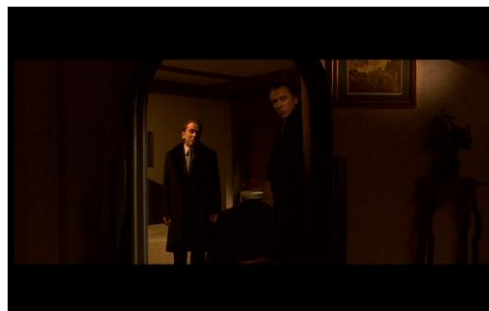
<sup>584</sup> Argullol, R. O. C. Pág. 406.

<sup>585</sup> Es obligado tomar como referencia el trabajo de Otto Rank *El Doble*, una obra que estudia dicho motivo literario partiendo del mito y aplicando las teorías psicoanalíticas de la época. Es interesante señalar que el deseo de Otto Rank por estudiar este tópico de en la literatura universal surgió tras ver una película: *El estudiante de Praga* (Stella Rye y Paul Wegener, 1913).

<sup>586</sup> Eliade, M. O. C. Pág. 69-70.



imposibilidad de conciliar tales opuestos. La ambición que impone la figura del doble es la energía que termina por destruir interiormente al personaje y todo lo que le rodea (Veronica). De ahí que decida romper el espejo y acabar de esta manera con aquello que le martiriza. La (auto)destrucción del doble supone el principio del fin del sueño de culminar la obra de su vida y, por consiguiente, de alcanzar el conocimiento absoluto. Sólo queda volver a los orígenes y morir habiendo fracasado por segunda vez.



Como hemos comprobado a través del análisis de *El hombre sin edad* la utilización del método mítico de creación filmica es un recurso que Coppola ha utilizado, en mayor o menor medida, hasta sus últimas películas hasta la fecha. Esta obra supuso una vuelta a los orígenes del director (con la que inició una nueva etapa creativa) y, al mismo tiempo, una revisión de algunos de los elementos míticos presentes en gran parte de su filmografía. Este hecho nos ayuda a demostrar que el carácter mitologizante de la obra de Coppola no es algo aislado ni exclusivo de *Apocalypse Now*.

## Conclusión.

“Un libro tiene vida en tanto que es insondable. Una vez que es desentrañado, muere de inmediato. (...) Una vez que el libro es desentrañado, una vez que resulta *conocido*, y su sentido fijado y establecido, está muerto. Un libro se halla vivo mientras tiene poder para movernos, y movernos de un modo *diferente*; en tanto que lo encontramos *diferente* cada vez que lo leemos. (...) El verdadero gozo de un libro consiste en leerlo una y otra vez, hallándolo siempre distinto, encontrando como significado, otro nivel de sentido. (...) Porque si un determinado libro te mueve a leerlo seis veces, la experiencia será cada vez más profunda, y enriquecerá a toda el alma, de un modo emocional y mental.”<sup>587</sup>

Esta reflexión que realiza D. H. Lawrence, uno de los máximos exponentes de la literatura mitologizante según Meletinski, en su obra crítica sobre el *Apocalipsis* bíblico puede ser perfectamente extrapolable a la concepción del cine que tiene Francis Ford Coppola, tal como hemos intentado demostrar a lo largo de esta investigación. En el cine, al igual que la literatura, podemos encontrar dos tipos diferenciados de obras con finalidades distintas: aquellas que buscan entretener y aquellas que hacen reflexionar. La primera de ellas hace referencia al tipo de literatura o cine que es fácilmente “desentrañado”, aquel que es poco exigente con el lector-espectador y cae fácilmente en el olvido. Suele ser un tipo de obra basado en patrones preestablecidos, sin grandes pretensiones artísticas, que buscan la eficacia más que el riesgo. Esta tipología contrasta radicalmente con el tipo de literatura al que se refiere el escritor inglés, aquella que nace con pretensiones mucho más profundas y que como consecuencia suelen perdurar indefinidamente en el tiempo. Aunque en concreto se refiere al último libro del compendio bíblico, texto que analiza desde la crítica mitológico-ritual, en esta categoría podríamos incluir gran parte de las obras literarias presentes a lo largo de este estudio: *Odisea*, *Divina Comedia*, *Fausto*, *El corazón de las tinieblas*, *La tierra baldía*, etc. Toda ellas, aunque más o menos lejanas en el tiempo, tienen esa facultad de “movernos” a reflexionar y de (con)“movernos” en lo emocional, haciendo que se conviertan en grandes obras inmortales y universales.

Esta dicotomía que Lawrence establece en el ámbito literario es similar al que Coppola siempre ha tenido presente en el cinematográfico entre lo que denomina cine-espectáculo y cine-literatura. Precisamente lo que dictamina la diferencia entre una y otra es el tiempo, es decir, la capacidad que una obra tiene para perdurar e incluso

---

<sup>587</sup> Lawrence, D. H. *Apocalipsis*. Biblioteca Paralela Langre. San Lorenzo de El Escorial, 2008. Pág. 22.

enriquecerse a lo largo de los años. Una película con pretensiones literarias es aquella que, al igual que algunos poemas, novelas o mitos, plantea ciertas cuestiones profundas que intentan ser respondidas o, más bien sublimadas, mediante el arte. Cuestiones filosóficas y existenciales que a través de los siglos han preocupado al ser humano desde tiempos ancestrales, de ahí la inevitable correlación entre mito, literatura y cine. Una idea muy presente en todas aquellas corrientes teóricas a la que nos referimos en el primer capítulo y que sentaron las bases para el nacimiento de la «poética del mito» en la que se inspiraron escritores como James Joyce, T. S. Eliot, Thomas Mann, Frank Kafka o el propio D. H. Lawrence.

Aunque en el ámbito cinematográfico este proceso de asimilación mítica ha quedado inconcluso, principalmente por el triunfo rotundo del cine-espectáculo que se ha impuesto como modo de representación institucionalizado, ha habido un número reducido de cineastas que ha conseguido acercarse a lo que sería la creación de ciertos filmes de corte mitologizantes. Entre ellos se encontraría, tal como hemos intentado demostrar a lo largo de esta investigación, Francis Ford Coppola. Un cineasta inmerso en ese autodestructivo «proceso esquizofrénico» que le llevó a intentar hacer un tipo de cine-literatura dentro de Hollywood, cuna del más representativo cine-espectáculo. “¿Quién puede, en efecto, rivalizar con un sistema que se ha vuelto totalmente experto en dar al público lo que éste pide?”<sup>588</sup> A pesar de todo, siempre ha intentado imponer su impronta creativa, intentando, al igual que hizo una de sus máximas referencias, Orson Welles<sup>589</sup>, disfrutar de cierta libertad y dotar siempre a sus películas de un carácter personal. De ahí que en más de una ocasión se autodenomine como un “industrial artista”.

Como hemos comprobado, Coppola en su dilatada carrera y partiendo de ese deseo de encumbrar al cine a la categoría del arte, se ha empapado de todas aquellas manifestaciones artísticas, no sólo cinematográficas, que le ayudaran a conseguir su propósito. Entre ellas, la literatura siempre ha ocupado un lugar esencial en su vida, ya que le ha servido como inspiración constante y como recurso temático evidente. En este sentido jugó un papel esencial su hermano August, profesor universitario de Literatura Comparada que le abrió las puertas a un mundo apasionante para el creador en el que

---

<sup>588</sup> Coppola, F. F. en Saada, N. (ed.). O. C. Pág. 63.

<sup>589</sup> “Tenía constantemente en la cabeza el ejemplo de Orson Welles que, al tratar de hacer lo que quería, había perdido el poder que tuvo en Hollywood: no supo conservar sus apoyos. Quise sacar de ello una lección y, a pesar de todas mis tentativas y de mis películas experimentales, me esforcé siempre con conservar sólidas bases en Hollywood.” Coppola, F. F. en Saada, N. (ed.). O. C. Pág. 72.

poder encontrar multitud de historias y temas reveladores en los que fijarse. En sus películas podemos rastrear influencias y referencias de todo tipo, partiendo de la tragedia griega, pasando por Shakespeare y llegando hasta la literatura juvenil de Susan E. Hinton. Aunque hemos hecho un recorrido por gran parte de la obra del realizador norteamericano, hemos tomado como fuente principal de estudio *Apocalypse Now*, ya que ésta representa fielmente la esencia de la «poética cinematográfica» de Coppola. A través de ella hemos encontrado puntos de unión evidentes con sus otras creaciones fílmicas, hecho que nos ha ayudado a constatar que los recursos y referencias mítico-literarias utilizadas en la película sobre Vietnam no es algo aislado. En *Apocalypse Now* se pone de manifiesto el amor de Coppola por la literatura al mismo tiempo que se constituye como la máxima esencia del cine como un ser vivo que se va gestando con la ayuda inestimable del director, aquel que debe ser padre y creador. Lo que comenzó siendo una película de aventuras pasó a convertirse en una obra compleja que no podremos llegar a aprehender plenamente si no somos conscientes del entramado mítico-literario que hay en el fondo. Lo que en el guion originario de John Milius se establecía como una clara vinculación con cine-espectáculo, tras la transformación sufrida durante el rodaje y posproducción se terminó convirtiendo en uno de los ejemplos paradigmáticos de cine-literatura para Coppola. “Creo que *Apocalypse Now* ha empezado siendo una película y se ha terminado convirtiendo en otra,”<sup>590</sup> afirma rotundamente el director. Efectivamente, en el tortuoso viaje iniciático que supuso para el realizador la creación de esta mitificada película, la idea original de hacer una gran epopeya bélica clásica al estilo de *El puente sobre el río Kwai* se convirtió, poco a poco, en un desesperado proceso por intentar encontrar ciertas respuestas existenciales a preguntas como el bien y el mal. De ahí que, como sostiene el propio realizador, se terminase convirtiendo en algo más parecido a *2001, una odisea en el espacio*.<sup>591</sup> A medida que se desfiguraba el guion de Milius, “la película se volvió cada vez más mítica. Empieza como una película de guerra realista y acaba por ser algo más. Si viera usted el final del film sin ver el principio, le parecería una chifladura. Es un viaje, fue una experiencia extraña.”<sup>592</sup>

---

<sup>590</sup> Coppola, F. F. en Saada, N. (ed.). O. C. Pág. 30.

<sup>591</sup> “Y la película funciona a un nivel muy sensual. No es una película realista, no es una historia realista, se parece más a *2001* que a otra cosa. Se dirige sobre todo a las emociones mientras que el tema incita a la controversia. La película no deja de ser interesante y creo que algunos pasajes seducen porque son muy bellos. Se ven cosas muy hermosas. Realmente no sé como va a reaccionar la gente. No es lo que se esperaban.” Coppola, F. F. en Saada, N. (ed.). O. C. Pág. 38.

<sup>592</sup> Coppola, F. F. en Saada, N. (ed.). O. C. Pág. 33-34.

A través del itinerario que hemos realizado por este peculiar descenso a los infiernos que representa *Apocalypse Now*, podemos resaltar la importancia que tiene en su estructura y su configuración temática la compleja urdimbre mito-literaria de la que se compone. Retomando la terminología de Gérard Genette a la que aludíamos en los primeros capítulos, podemos concluir que la película de Coppola se compone de un universo transtextual muy rico, capaz de dotar a la misma de ciertas connotaciones literarias y, ante todo, míticas que hace de la película mucho más que una simple adaptación cinematográfica de una novela. Para la elaboración de su guion queda claro que debemos tomar como referencia básica *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, fuente originaria de la que podemos tomar su estructura y temática básica, extrapolando, eso sí, como contexto argumentativo el Congo colonial a la Guerra de Vietnam. En este sentido, adquiere importancia (y así consta en los títulos de créditos) la narración que hizo a posteriori y ya dentro del proceso de montaje Michael Herr. *Despachos de Guerra*, compendio de artículos sobre la Guerra de Vietnam que escribió este periodista durante su estancia en dicho conflicto, se convierte inmediatamente en referencia literaria básica que da cuerpo a esta epopeya enclavada dentro del género bélico.

Pero como se ha podido advertir a lo largo de estas páginas, *Apocalypse Now* no podemos considerarla como una simple cinta bélica al uso. A través de las peripecias de sus personajes en torno al fatídico conflicto de Vietnam asistimos a la emulación cinematográfica de los grandes relatos dentro de la tradición literaria clásica, que tienen mucho en común con la concepción del viaje del héroe de Joseph Campbell que estuvo presente constantemente en el proceso creativo de la película. Por su carácter universal, la modernidad de su contexto se ajusta perfectamente a los temas, motivos y tópicos literarios clásicos, presentes en la imaginaria de la cultura occidental desde sus comienzos. La estructura narrativa de la película toma como referencia básica el tema del viaje, ya presente en una de las primeras creaciones literarias occidentales, base y germen del género narrativo a lo largo de la historia de la literatura, la *Odisea* de Homero. Hemos intentado demostrar que, a pesar de lo que considere el guionista originario de *Apocalypse Now*, John Milius, de la obra épica griega, la película sólo toma el tema del viaje entendido como superación de pruebas, pero el filme está mucho más emparentada con las novelas de viajes de raíz romántica, de la que la misma novela de Conrad es un perfecto referente. Los personajes y la temática de *Apocalypse Now*,

por tanto, están mucho más cerca de *El corazón de las tinieblas* que de la *Odisea*. En ambos casos hemos comprobado como se ajustan al esquema mítico de Joseph Campbell, obra de referencia básica que hemos utilizado en la primera parte de este estudio para situar a la película dentro de la órbita mitologizante. Dicha estructura, tal como se ha demostrado, es fácilmente rastreable en otras creaciones fílmicas del director norteamericano que en su deseo por ahondar en la naturaleza humana a través de sus películas ha intentado compaginar tramas de acción con las de personajes. En *Apocalypse Now*, al igual que en otras películas de cualquiera de sus etapas artísticas como *El Padrino*, *Lluve sobre mi corazón* o *Tetro*, podemos encontrar la esencia prototípica del héroe coppoliano que encuentra en el viaje un modo de penetrar en sí mismo, aunque en la mayoría de las ocasiones de un modo trágico.

Aún más, si debemos tomar un referente literario con el que asimilar temáticamente la película de Coppola, antes que la *Odisea*, éste sería la *Divina Comedia* de Dante. Mientras que en el relato homérico el descenso a los infiernos se convierte en una aventura más de su protagonista en su desesperada vuelta a su hogar, *Apocalypse Now*, al igual que la novela de Conrad, es un auténtico *descensus ad inferos* en sí mismo. La barca de Caronte toma la forma de patrullera, y a través de ella sus protagonistas penetran en la oscuridad del inframundo teñido de verde selva. Poco a poco se irá descendiendo los círculos infernales, viaje en el que irán apareciendo fantasmas, almas atormentadas y condenadas. Un descenso que, entroncando con la simbología que se desprende del viaje del héroe de Campbell, supone una penetración en lo más oscuro de la psique humana, allí donde descansan todos los miedos y deseos. La aventura supone una forma de enfrentarse a ellos, hecho que supondrá, al igual que ocurría con los ritos iniciáticos descritos por Arnold van Gennep, una transformación del héroe.

Dejando al margen estas obras literarias de referencia básica para comprender los cimientos mito-literarios sobre los que se sustenta el guion de la película, durante el transcurso de la misma, gracias a sus personajes, las citas y alusiones literarias son constantes. La mayoría de ellas apareciendo de una manera claramente explícita. Dichas citas, como hemos argumentado, no están dispuestas de modo aleatorio, sino que se insertan en la narración y otorgan al argumento una mayor riqueza de matices. Los personajes, en muchos casos, se presentan como amantes de la lectura, un hecho que contrasta radicalmente con el contexto bélico en el que se enmarca la película. Chef aparece en la embarcación al comienzo del filme leyendo placidamente, como si en un

crucero de ocio estuviese, *Sexsus* (1949) de Henry Miller; Kilgore recurre para hacer la guerra a la ópera de Wagner *La Valkiria*; en la Plantación Francesa los poemas de Baudelaire son de lectura obligada mientras Roxanne juega con acertijos heracliteanos con Willard; el reportero gráfico denuncia la incompreensión de los altos mandos sobre los métodos de Kurtz recitando *Si...* de Rudyard Kipling y, como no, Kurtz, presentado como poeta guerrero por sus secuaces, no duda en leerle a Willard *Los hombre huecos* de T. S. Eliot como denuncia de la vacuidad moral del ser humano. Con esta técnica alusiva, que asimilábamos en nuestro estudio con el poema *La tierra baldía*, la urdimbre mito-literaria de *Apocalypse Now* adquiere una mayor complejidad haciendo que el espectador deba estar atento si quiere tomar conciencia de su fuerza simbólica. En este sentido, participa de la forma más común de tranxtestualidad según Gennete, la intertextualidad tanto como cita como mera alusión.

Como ya anunciamos, otra de las características que comparten *La tierra baldía* de Eliot y *Apocalypse Now*, a parte de la alusiva, es la utilización en su proceso de creación de lo que denominábamos como método mítico, que sienta sus bases en la «poética del mito» que desentrañamos en los primeros capítulos. Esta película, además de constituirse como un compendio de los temas y motivos más importantes e influyentes en la larga historia de la literatura universal, constituye un auténtico viaje en el tiempo hacia los orígenes primitivos de la humanidad, allí donde las narraciones se hacían de forma oral a modo de leyendas y mitos. A través de esta investigación hemos encontrado ramificaciones con las más diversas formas de religiosidad humanas: presenciamos una eucaristía en pleno campo de batalla, escuchamos las historias míticas escandinavas de Odín y las Valkirias a través de la ópera de Wagner; paseamos por las ruinas de un tétrico templo con esculturas hinduistas y budistas como perpetuos guardianes; finalmente la película concluye con un cruento sacrificio ritual totémico. Todas estas formas de religiosidad guardan muchas concomitancias entre sí, en algunos casos motivos comunes que han estado presentes en la memoria colectiva humana desde tiempos ancestrales. Algunos de ellos, los más importantes, ya han sido comentados en el último capítulo de este estudio. A partir de la erudición de Mircea Eliade hemos comprobado como *Apocalypse Now* establece como fuente principal de su estructura narrativa elementos compartidos por todas las formas de religiosidad más importantes de la historia humana: la creencia en los ciclos cósmicos, los ritos de vegetación y purificación presentes en todas las culturas o la visión escatológica del fin del mundo. Todos estos motivos aparecen como arquetipos del imaginario humano desde que se

constituyó como tal, ya que coinciden con las cuestiones cosmológico-existenciales que desde siempre ha tenido el ser humano. Estos mismos motivos subyacen en gran parte de las creaciones artísticas de la humanidad, tomando especial relevancia en la literatura por su carácter narrativo, ya que nunca han dejado de estar presentes en lo más hondo de la psique humana. *Apocalypse Now*, vista desde el prisma de las teorías sobre el mito, se podría considerar una fuente innegable de estudio en el que poder rastrear el sustrato de las más primitivas formas narrativas. El mito es innegablemente la base de la literatura y éste suele aparecer recreado de forma ritualizado. Tal como sostiene Joseph Campbell:

“No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito (...) porque los símbolos de la mitología no son fabricados, no pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente. Son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente.”<sup>593</sup>

Esos símbolos de los que habla Campbell están muy presentes en *Apocalypse Now*. Tomando como referencia el mito del dios que muere y renace extraído de los estudios de Frazer y la revisión del mito de Edipo aplicado a la religión que nos daba Freud en *Totem y tabú*, descubrimos que a través de la película recreamos el mito que según estos teóricos dio comienzo tanto a la literatura y a la religión respectivamente. Mitos, que en ambos casos tienen como base un rito común: dar muerte al Dios-Soberano o Monstruo-Tirano. Una idea que, como hemos comprobado, se vuelve a repetir en algunas de sus creaciones fílmicas más reconocibles, como son las dos primeras partes de *El Padrino* o *Drácula de Bram Stoker*.

Teniendo en cuenta, de nuevo, las palabras de Campbell, “piénsese lo que se piense de las detalladas y a veces contradictorias interpretaciones de casos y problemas específicos, Freud, Jung y sus seguidores han demostrado irrefutablemente que la lógica, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos modernos.”<sup>594</sup> En *Apocalypse Now* hemos demostrado que esta idea cobra especial relevancia. En plena Guerra de Vietnam asistimos a la recreación en el interior de la selva camboyana de esos mitos que a lo largo de los siglos han estado esperando en lo más hondo del

---

<sup>593</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 11.

<sup>594</sup> Campbell, J. O. C. Pág. 12.



inconsciente humano a que sean nuevamente recreados. Coppola, como director de orquesta, ha sabido escenificar, aproximándonos en algunos momentos al género operístico, todos estos mitos partiendo del deseo de que su película, al igual que las historias primordiales, intente responder a las preguntas claves de la existencia humana. Una idea que el propio Coppola entendía como sumamente pretenciosa:

“Una película pretenciosa es lo peor. Una película con grandes aspiraciones que no lo logra, es una porquería. Y todo el mundo la criticará. Ese es el mayor miedo de un cineasta: ser pretencioso. Así que intentas estar inspirado y hacer algo grande, pero no puedes ser pretencioso. Acabas diciendo: “A la mierda”. Me importa un bledo ser pretencioso o no serlo, todo lo que quiero es terminar esta película y encontrar algunas respuestas. Y no son unas frases al final, sino respuestas a unos 47 niveles distintos. Es muy difícil hablar de estas cosas sin ser cursi. “Auto purgación” o “epifanía” suenan a colgado religioso o a profesor de universidad idiota. Pero esas son las palabras para el proceso: esa transmutación, ese renacimiento, esa vuelta a la vida... que es la base de toda vida. La regla de todo hombre, desde los tiempos en los que se puso de pie mirando al sol y a buscar comida, el primer concepto que creo que tenía en la cabeza era la idea de la vida y de la muerte. De que el sol se ponía y salía, de que había que cultivar y en invierno se moría. El primer hombre debió desesperarse. Y de repente, llegaba la primavera y todo iba a mejor. Mira Vietnam. Mira mi película. Verás de lo que hablo.”<sup>595</sup>

Pero *Apocalypse Now* en su indagar en los mitos y ritos primigenios de los que participan cualquier narración literaria posterior no se queda ahí, pretende ir más allá y dar una auténtica concepción cosmológica del Universo. La película adquiere premeditadamente una gran fuerza visual, gracias, ante todo, a la fotografía de Vittorio Storaro. Como observamos en el capítulo dedicado a dicho tema, el Cosmos que nos quería presentar Coppola era una mezcla, algo indefinida, entre los ciclos cósmicos presentes en la filosofía presocrática (sobre todo tomando como referencia a Heráclito y Empédocles) y la estructura cristiano-medieval del Universo que tomaba al infierno como centro del mismo, tal como leímos en la obra de Arthur Koestler y que tan presente está en *La Divina Comedia* de Dante. *Apocalypse Now*, en este sentido, se convierte en un fantasmagórico viaje al centro del Universo, allí donde habita Kurtz, y a través de dicho periplo, en su devenir imparable, observamos como el Cosmos (Macrocosmos) al igual que el ser humano (Microcosmos) se encuentran en una fase de autodestrucción inevitable. El Caos, en forma de Guerra, se convierte en la esencia de la realidad. Los cuatro elementos en su lucha titánica aniquilan todo a su paso. La solución para sanar al Universo y al ser humano sólo está en el Fuego purificador, de ahí la

---

<sup>595</sup> Francis Ford Coppola en unas declaraciones durante el rodaje de la película en Filipinas recogidas en el documental *Corazones de la oscuridad*.

necesidad de hacer referencia a los diferentes mitos escatológicos que podemos rastrear en la película.

Obras	
Adaptación	<i>El corazón de las tinieblas</i> , Joseph Conrad.
Contexto (Guerra de Vietnam)	<i>Despachos de guerra</i> , Michael Herr.
Simbolismo (Tópicos y motivos literarios)	El viaje como odisea <i>Odisea</i> , Homero.
	El viajero romántico      Novelas de aventuras decimonónicas
	Un descenso a los infiernos <i>La Divina Comedia</i> , Dante Alighieri. <i>Fausto</i> , Goethe.
Alusiones	<i>El albatros</i> , Charles Baudelaire. <i>Si...</i> , Kipling. <i>Los hombres huecos</i> , T. S. Eliot. <i>La Valkiria</i> , Richard Wagner.
Método mítico	<i>El héroe de las mil caras</i> , Joseph Campbell. <i>Totem y tabú</i> , Sigmund Freud. <i>La rama dorada</i> , Frazer. <i>From ritual to romance</i> , Jessie Weston. <i>La tierra baldía</i> , T. S. Eliot.
Cosmología	<i>Sobre la naturaleza y Purificaciones</i> , Empédocles. <i>Sobre la naturaleza</i> , Heráclito. <i>Los sonámbulos. Origen y desarrollo de la cosmología</i> , Arthur Koestler. <i>Apocalipsis</i> de San Juan. <i>El mito del eterno retorno</i> , Mircea Eliade.

Al igual que su estructura y compendio temático, los personajes en *Apocalypse Now* cobran una gran relevancia a la hora de revitalizar los mitos y referencias literarias que están presentes en los cimientos de la película. Como sugerimos, los personajes de *Apocalypse Now* tienen mucho en común con los de *La tierra baldía* de T. S. Eliot. A través de ellos se reactualizan aquellos arquetipos míticos y literarios que se esconden

desde los oscuros y lejanos tiempos primitivos en la mente humana. Sus acciones toman sentido porque se dejan llevar, inconscientemente o no, por ritos ancestrales que quizás no entiendan pero que dan pleno sentido a lo que hacen.

“Los personajes eliotianos memorizan los recuerdos de sus propias vivencias o experiencias literarias. Experimentan momentos epitáficos, en los que fragmentos de textos sagrados o profanos se erigen en realidades ejemplares que les ayudan a avanzar en la búsqueda de sí mismos. (...) Los anónimos habitantes de la tierra baldía superan su existencia insignificante en el momento en que toman conciencia de los contenidos soterrados y trascendentes de la psique. Dejan de ser las sombras vacuas de una ciudad irreal en la medida que descubren las estructuras míticas que vertebran imperceptiblemente el transcurso cotidiano de su vida y asimilan la experiencia de voces legendarias o literarias. (...) Los protagonistas de Eliot son retratos pastiche, en cuya configuración se proyecta la realidad de los héroes míticos, literarios o históricos.”<sup>596</sup>

Es esto mismo lo que nos encontramos en *Apocalypse Now* y el más claro exponente es, sin lugar a dudas, Kurtz. Su discurso caótico y espontáneo desconcierta lo mismo que si lees por primera vez el poema de Eliot. Las reflexiones filosóficas se mezclan con fragmentos de poemas, lecturas de revistas de la época, teorías cosmológicas sobre las fuerzas discordantes del universo, recuerdos de su vida. No hay un hilo conductor en su discurso, pero sí en sus acciones. Todas ellas giran en torno a los ritos primigenios que ha leído en los libros de Frazer y Weston. Ritos sagrados y arquetípicos que se guardan en lo más profundo de la mente humana y que sólo esperan, como vimos en el capítulo sobre el eterno retorno, a que vuelva a recrearse en su más cruel forma: el sacrificio.

Pero no sólo desde esta perspectiva podemos entender la complejidad de los personajes de la película. Estos pueden tomar diferentes formas y rostros. Igual que en *La tierra baldía*, uno de sus personajes, “Stetson es un londinense moderno que regresa de la Gran Guerra, pero al mismo tiempo un griego del siglo III a. C. que participó en las batallas púnicas en Milas, así como un fantasma florentino perdido en los círculos dantescos, que finalmente se fusiona con la figura espectral de un poema baudelariano.”<sup>597</sup> En *Apocalypse Now*, según desde la perspectiva mítica o literaria en que se observe, a Willard, por ejemplo, podemos asimilarlo a su alter ego conradiano Marlow, a Odiseo atravesando mares y superando difíciles aventuras, a Fausto siendo adoctrinado en el dolor del mundo por Mefistófeles (Kurtz), a Virgilio ingresando en los

---

<sup>596</sup> Patea, Viorica. O. C. Pág. 86-87.

<sup>597</sup> Patea, Viorica. O. C. Pág. 88.

círculos infernales a través del puente de Do Lung a bordo de la barca de Caronte (Jefe), al dios que revive tal como preconiza Frazer una vez que ha dado muerte a su homólogo que muere, Kurtz o al mítico Lobo Fenrir nórdico que desde el comienzo de los tiempos está predestinado en matar a Odín en pleno *Ragnarök*. La misma secuencia polimórfica de la que se reviste Willard se repite en los personajes y lugares más importantes de la película. En ocasiones nos olvidamos que estamos en pleno conflicto bélico en Vietnam (sobre todo una vez que los protagonistas cruzan el puente de Do Lung) y en ese momento el río Nung se convierte en la laguna Estigia o el Océano Primordial de la mitología hindú.<sup>598</sup>

Teniendo presente todas estas consideraciones podemos determinar que *Apocalypse Now* es una película que se ajusta fielmente y de manera intencionada a las características que están detrás de cualquier obra mitologizante. A modo de conclusión, si retomamos aquellos requisitos que, partiendo de Meletinski, debían cumplir cualquier obra literaria para que se considerara dentro de tal categoría, podemos comprobar como en la película de Coppola se vislumbran todas ellas.

1. *Apocalypse Now* es una obra mitologizante porque va más allá de la simple utilización de los temas y motivos mitológicos con fines artísticos. Entre ellos se encontrarías claramente la noción de viaje, el descenso a los infiernos o el autodescubrimiento trágico.

2. *Apocalypse Now* es una obra mitologizante porque se estructura según los patrones que están en la base del mito primitivo. Un mito que normalmente se fusiona con el rito. Como hemos comprobado en su estructura se superponen esquemas mitológicos ancestrales como son el viaje del héroe, los ritos de iniciación o el rito del dios que muere y renace que aportan a la película una mayor complejidad y riqueza simbólica.

3. *Apocalypse Now* es una obra mitologizante porque intenta poner de relieve algunos principios inmutables y eternos que están detrás del mito, adecuándose a las diversas manifestaciones del cambio histórico e integrándolos en la más simple cotidianidad, en este caso el conflicto bélico de Vietnam.

---

<sup>598</sup> “La Guerra de Vietnam no era una guerra como las demás, así que yo no quería que la película fuese una película de guerra como las demás. Y cuando la terminé me di cuenta de que ni siquiera era una película sobre Vietnam. (...) Lo comprenderá cuando la vea. No es real... El film utiliza Vietnam como telón de fondo, igual que si usted decidiera montar una obra de Shakespeare en un determinado decorado. Es decir, me refiero a que no es sobre Vietnam. No lo creo. (...) No sé, quería hacer una película que tuviese lugar durante la guerra de Vietnam acerca de las grandes cuestiones plantadas por esta guerra; ése era mi objetivo principal. Por tanto me interesé más por esas cuestiones que por las particularidades de la guerra de Vietnam.” Coppola, F. F. en Saada, N. (ed.). O. C. Pág. 23-24.

4 *Apocalypse Now* es una obra mitologizante porque en ella “el tiempo mitológico [el eterno retorno] suplanta al tiempo histórico, objetivo, porque las acciones y los acontecimientos que tienen lugar en una época determinada se representan como encarnaciones de prototipos eternos. El tiempo universal de la historia se transforma, entonces, en el mundo sin historia del mito y se expresa en forma espacial.”<sup>599</sup>

5. *Apocalypse Now* es una obra mitologizante porque cambia la orientación social de su discurso por un protagonismo consciente sobre la interioridad del hombre. Como tal, toma como referencia diversas concepciones del psicoanálisis, claves para aportar un significado más profundo a la película.

6. *Apocalypse Now* es una obra mitologizante porque utiliza el mito como símbolo y metáfora para describir la sociedad contemporánea de un modo tanto analítico como crítico. Tal fue el afán último de Coppola, un realizador que en su esfuerzo por igualar al cine a la categoría de literatura utilizó el mito como continua fuente de inspiración.

---

<sup>599</sup> Meletinski, E. M. O. C. Pág. 279-280.

## Bibliografía.

- Abad, P. *Cómo leer a T. S. Eliot*. Júcar. Madrid, 1992.
- Abbondanza, J. «Viet Nam, el camino a la locura», *Cinemateca Revista*, Vol. 4, núm. 19, Agosto de 1980.
- Acinas, B (Coord.). *En torno al Apocalipsis*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2001.
- Acosta, Luis A. «Mefistófeles. Un diablo en figura de hombre», *Descensus ad inferos*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1995.
- Adam, C. y Azcárraga, M. *Guía para ver y analizar Drácula de Bram Stoker*. Nau Llibres/Octaedro. Valencia, 2001.
- Addison, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Visor. Madrid, 1991.
- Albanese, M. *Angkor*. Folio. Barcelona, 2006.
  - *Los tesoros de Angkor*. Libsa. Madrid, 2006.
- Alegre Gorri, A. *Estudio sobre los presocráticos*. Anthropos. Barcelona, 1985.
- Alier, R. *Historia de la ópera*. Ma Non Troppo. Teia, 2002.
- Alighieri, Dante. *Obras Completas*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2002.
  - *La Divina Comedia*. Cátedra. Madrid, 2009.
- Altares, Guillermo. *Esto es un infierno. Los personajes del cine bélico*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.
- Anderson Imbert, E. *Análisis de Fausto*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1978.
- Andrew, D. *Las principales teorías cinematográficas*. Ediciones Rialp. Madrid, 1992.
- Antón García, F. «Heart of Darkness: una reinterpretación», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, núm. 6, Abril de 1983.
- Appy, Ch. *La Guerra de Vietnam: una historia oral*. Crítica. Barcelona, 2008.
- Arendt, H. *¿Qué es la política?* Paidós. Barcelona. 1997.
- Areste, J. M. *Francis Ford Coppola*. Royal Books. Barcelona, 1994.

- «Entrevista a Francis Ford Coppola» en *decine21.com*. 01/11/2002.  
<http://www.decine21.com/Entrevistas/Francis-Ford-Coppola-01112002>
- Argullol, Rafael. *Aventura. Una filosofía nómada*. DeBolsillo. Barcelona, 2000.
  - *El fin del mundo como obra de arte*. El Acantilado. Barcelona, 2007.
  - *El Héroe y el Único*. Destino. Barcelona, 1990.
  - *La atracción del abismo*. Destino. Barcelona, 2000.
  - *Manifiesto contra la servidumbre. Escritos frente a la Guerra*. Destino. Barcelona, 2003.
  - *Territorio del nómada*. Destino. Barcelona, 1993.
- Arnaldo, J. *Caspar David Friedrich*. Historia 16. Madrid, 1993.
  - *Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*. Antonio Machado. Madrid, 1990
  - *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 1994.
- Arnold, J. R. *Ofensiva del Tet 1968: momento decisivo de la Guerra de Vietnam*. Ediciones del Prado. Madrid, 1994.
- Aullón de Haro, P. (Coord.). *Introducción a la crítica literaria actual*. Playor. Madrid, 1984.
- Ayuso, R. Entrevista a Francis Ford Coppola en *El País*. 21/10/2007.  
[http://www.elpais.com/articulo/cultura/tengo/tiempo/pedir/dinero/facil/ponerlo/elpepucul/20071021elpepicul\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/tengo/tiempo/pedir/dinero/facil/ponerlo/elpepucul/20071021elpepicul_3/Tes)
- Babino, M. E (comp.). *La literatura en el teatro y en el cine*. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2004.
- Bachelard, G. *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. F.C.E. México, 1978.
  - *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica. México, 2002.
  - *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 1983.
  - *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.
  - *Psicoanálisis del fuego*. Alianza. Madrid, 1966.
- Bajtín, M. *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid, 1989.

- Balló, J. y Pérez, X. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama. Barcelona, 2012.
- Barbachano, C. *Entre cine y literatura*. Las Tres Sorores. Zaragoza, 2000.
- Barceló, P. *Aníbal de Cartago*. Alianza. Madrid, 2000.
- Barnes, J. *Los presocráticos*. Cátedra. Madrid, 1992.
- Barquet, N. Wagner. Su vida y los argumentos de sus obras. Juventud. Barcelona, 1999.
- Barthes, R. *Mitologías*. Siglo XXI. México, 1980.
- Bauzá, H. F. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Fondo de Cultura Económica. México, 2007.
- Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Cátedra. Madrid, 2008.
- Beevor, A. *Stalingrado*. Barcelona, 2005.
- Bernabé, A. *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*. Trotta. Madrid, 2004.
  - *De Tales a Demócrito: fragmentos presocráticos*. Alianza. Madrid, 2001.
- Besson, M. *Totemismo*. Labor. Barcelona, 1931.
- Bianchi, E. *El Apocalipsis: Comentario exegético-espiritual*. Sígueme. Salamanca, 2009.
- Biardeau, M. *El hinduismo: antropología de una civilización*. Cairos. Barcelona, 2005.
- Bieckemann, J. *Don Quijote y Fausto. Los héroes y las obras*. Araluce. Barcelona, 1932.
- Bielba, A y Zabaleta, I. *Hinduismo: la religión de los mil dioses*. Edimat. Madrid, 2005.
- Biskind, P. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Anagrama. Barcelona, 2012.
- Blake, William. *Cantares de Inocencia y Experiencia*. Longseller. Buenos Aires, 2000.
- Blanch, A. *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. Universidad Pontificia de Comillas. Madrid, 1995.
- Blumenberg, Hans, *Naufragio con espectador*. Visor. Madrid, 1995.
- Blumenfeld, S. «Entrevista a Francis Ford Coppola» en *La Nación*. 16/12/2007. <http://www.lanacion.com.ar/970487-francis-ford-coppola>



- Bodson, G. *Los secretos del Apocalipsis. Las profecías reveladas en el último libro de la Biblia*. Maeva. Madrid, 2000.
- Bohannon, P. *Antropología. Lecturas*. McGraw Hill. Madrid, 2007
- Bollaín, I y Llamazares, J. *Cine y literatura*. Páginas de espuma. Madrid, 2010.
- Borges, J. L y Vazquez, M. E. *Literaturas germánicas medievales*. Alianza. Madrid, 2000.
- Bowra, C. M. *Historia de la literatura griega*. Fondo de Cultura Económica. México, 1948.
  - *Introducción a la literatura griega*. Gredos. Madrid, 2007.
  - *La imaginación romántica*. Taurus. Madrid, 1972.
- Bourke, J. *Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Crítica. Barcelona, 2008.
- Bradbury, M. y Palmer, D. *Crítica contemporánea*. Cátedra, Madrid. 1974.
- Brioso Sánchez, M. «El concepto del Más Allá entre los griegos», *Descensus ad inferos*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1995.
- Burke, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Alianza. Madrid, 2001.
- Calbarro, J. L. «Lope de Aguirre, el maldito», *Historia 16*. Año XXVIII. Nº 342. Octubre, 2004.
- Campbell, J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México, 2000.
  - *El poder del mito*. Emecé. Barcelona, 1991.
  - *Las máscaras de Dios I. Mitología primitiva*. Alianza. Madrid, 1991.
  - *Las máscaras de Dios II. Mitología oriental*. Alianza. Madrid, 1991.
  - *Las máscaras de Dios III. Mitología occidental*. Alianza. Madrid, 1991.
  - *Las máscaras de Dios IV. Mitología creativa*. Alianza. Madrid, 1991.
  - *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Kairós. Barcelona, 1994.
  - *Los mitos en el tiempo*. Emecé. Buenos Aires, 2000.
- Campo Gómez, J. *Tesoros, selva y naufragios: de Stevenson y Conrad a Theroux y Coetzee*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1996.

- Cano, M. J. *Francis Coppola*. Cerinterfilm. Gijón, 1985.
- Caparrós Lera, J. M. *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Ariel. Barcelona, 1998.
  - *100 películas sobre historia contemporánea*. Alianza. Madrid, 2004.
- Cappelletti, A. J. *Mitología y filosofía: los presocráticos*. Ediciones Pedagógicas. Madrid, 1994.
- Casas, Q. «Sueños zoetrópicos. Francis Coppola productor», *Co&Co*. Núm. 5, Julio de 1993.
- Casetti, F. *Teorías del cine*. Cátedra. Madrid, 1994.
- Cassirer, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura en la Europa del siglo de las luces*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2008.
- Caputo, Ph. *Un rumor de guerra*. Inédita. Barcelona, 2007.
- Casullo, N. «Apocalipsis e ideología», *Imágenes*, vol. 1, núm. 7, mayo de 1990.
- Chamberlain, H. S. *El drama wagneriano*. Poseidón. Buenos Aires, 1944.
- Cherniss, H. *La crítica aristotélica a la filosofía presocrática*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1991.
- Chion, M. *Cómo se escribe un guión*. Cátedra. Madrid, 1995.
  - *El cine y sus oficios*. Cátedra. Madrid, 1992.
- Cirlot, J. E. *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1979.
- Clancier, A. *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*. Cátedra. Madrid, 1976.
- Clark, K. *La rebelión romántica*. Alianza forma. Madrid, 1990.
- Clausewitz, K. *La campaña de 1812 en Rusia*. Inédita. Barcelona, 2006.
- Colli, G. *La naturaleza ama esconderse*. Siruela. Madrid, 2008.
  - *La sabiduría griega*. Trotta. Valladolid, 1995.
- Comas, A. *Coppola*. T&B Editores. Madrid, 2007.
- Comte, A. *Discurso sobre el espíritu positivo*. Alianza. Madrid, 1988.
- Conrad, J. *El alma del guerrero y otros cuentos de oídas*. Alianza. Madrid, 2008.
  - *El corazón de las tinieblas*. Alianza. Madrid, 2000.
  - *El corazón de las tinieblas*. Cátedra. Madrid, 2007.
  - *El duelo*. Destino. Barcelona, 1994.
  - *Una avanzada del progreso*. Alianza Cien. Madrid, 1993.
- Coomaraswamy, A. K. *Hinduismo y budismo*. Sanz y Torres. Madrid, 2007.
- Coppola, E. *Con el corazón en tinieblas*. Emecé. Barcelona, 2002.

- *Notas sobre una vida*. Circe. Barcelona, 2008.
- Coppola, F. F y Milius, J. *Apocalypse Now Redux: a Screeplay*. Talk Miramax Books. Nueva York, 2001.
- Coppola, Francis Ford. Entrevista en *Dirigido por...* N° 391, Julio-Agosto 2009.
- Corbucci, G. «Puntualizaciones sobre Apocalypse y napalm», *Cinamateca Revista*, vol. 4, núm. 21, Noviembre de 1980.
- Costa, J. «Cómo cocinar una tortilla húngara. Coppola, años Corman», *Co&Co*. Núm. 5, Julio de 1993.
  - «Entrevista a Francis Ford Coppola» en *Fotogramas*. 22/06/2009. <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Tetro/Entrevista-a-Francis-Ford-Coppola>
- Courtois, S. *El libro negro del comunismo: crímenes, terror y represión*. S. A. Ediciones B. Barcelona, 2010.
- Cowie, P. *Coppola*. Libertarias/Prodhufi. Madrid, 1992.
  - *El libro de "Apocalypse Now". La historia de una película mítica*. Paidós. Barcelona, 2001.
- Craig, W. *La batalla de Stalingrado*. Booket. Barcelona, 2004.
- Creamer, D. ««Estoy decepcionado de Cannes», expresó Francis Ford Coppola». *La Jornada*. 15/05/2009. <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/15/espectaculos/a09n1esp>
- Crescenzo, L. *Historia de la filosofía griega I. Los presocráticos*. Seix Barral. Barcelona, 1992.
- Crespo, A. *Dante y su obra*. El Acantilado. Barcelona, 1999.
- Cueto, R. y Weinrichter, A. (ed.). *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*. Ediciones de la Filmoteca. Valencia, 2004.
- Curtius, E. R. *Literatura europea y Edad Media latina* (2 vols.). Fondo de Cultura Económica. México, 2004.
- Cuvilier, E. *Los Apocalipsis del Nuevo Testamento*. Verbo Divino. Pamplona, 2002.
- Dausherty, L. *La Guerra de Vietnam día a día*. Libsa. Madrid, 2003.
- Delorme, S. *Francis F. Coppola*. El País/Cahiers du Cinéma. Madrid, 2008.
- Dietz, B. «En torno a de *The Waste Land*: notas para una lectura contemporánea», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, núm. 6, Abril de 1983.
- Dumizel, G. *Los dioses de los germanos*. Siglo Veintiuno. Madrid, 1973.
- Durand, G. *Ciencia del hombre y tradición*. Paidós. Barcelona, 1999.

- *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra.* Siglo Clave. Madrid, 2013.
- *La imaginación simbólica.* Amorrortu. Buenos Aires, 1968.
- *Las estructuras antropológicas de lo imaginario.* Taurus. Madrid, 1981.
- Durkheim, E. *Las formas elementales de la vida religiosa.* Alianza. Madrid, 2003.
- Echazarreta Soler, C y Romea Castro, C. *Literatura universal a través del cine.* Horsori Editorial. Barcelona, 2006.
- Eco, U. *Apocalípticos e integrados.* Lumen. Barcelona, 1999.
  - *Lector in fabula.* Lumen. Barcelona, 1981.
  - *Sobre literatura.* R que R. Barcelona, 2002.
- Elbert, L. «Coppola viaja al fondo de las dudas en un mundo de horrores», *Cinemateca Revista*, núm. 18, Julio de 1980.
- Eliade, M. *Aspectos del mito.* Paidós. Barcelona, 2000.
  - *El mito del eterno retorno.* Alianza. Madrid, 2006.
  - *Herreros y alquimistas.* Alianza. Madrid, 2001.
  - *Historia de las creencias religiosas y las ideas religiosas (4 Vol.).* Paidós, Barcelona, 1999.
  - *Lo sagrado y lo profano.* Guadarrama/Punto Omega. Barcelona, 1981.
  - *Mefistófeles y el andrógino.* Kairós. Barcelona, 2001.
  - *Metodología de la historia de las religiones.* Paidós. Barcelona, 2009.
  - *Mitos, sueños y misterios.* Kairós. Barcelona, 2001.
  - *Mito y realidad.* Kairós. Barcelona, 1999.
  - *Nacimiento y renacimiento.* Kairós. Barcelona, 2001.
  - *Tiempo de un centenario.* Alianza. Madrid, 2007.
  - *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado.* Ediciones Cristiandad, 2009.
- Eliot, T. S. *Poesías reunidas. 1909-1962.* Alianza. Madrid, 2004.
  - *Cuatro cuartetos.* Cátedra. Madrid, 2004.
  - *La Tierra Baldía.* Cátedra. Madrid, 2006.
- Estelrich, J. *Joseph Conrad (1857-1924): el autor y su obra.* Montaner y Simón. Barcelona, 1925.

- Fernández, J. M. *Diccionario de películas. El cine bélico*. T&B Editores. Madrid, 2009.
- Fernández-Santos, A. «La versión íntegra de Apocalypse Now redondea una cumbre del cine moderno», *El País*, 12 de Mayo de 2001.
- Ferro, M. *El libro negro del colonialismo. Del siglo XVI al siglo XXI: De la exterminación al arrepentimiento*. La Esfera de los Libro. Madrid, 2005.
- Ferro Gay, F. *Los presocráticos*. Aldus. México, 2008.
- FitzGerald, F. *El lago en llamas. Imperialismo y revolución en Vietnam*. Muchnik. Barcelona, 1975.
- Flood, G. *El hinduismo*. Akal. Madrid, 2008.
- Fox, R. *Crónica de un siglo de Guerras*. H Kliczkowski. Madrid, 2002.
- Frazer, J. G. *El folklore en el Antiguo Testamento*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.
  - *La rama dorada*. Magia y religión. Fondo de Cultura Económica. México, 1992.
  - *Objetos y palabras tabú*. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.
  - *Totemismo*. Eyras. Madrid, 1987.
- Freud, S. *El malestar de la cultura*. Alianza. Madrid, 1975.
  - *El porvenir de una ilusión*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2001.
  - *Totem y tabú*. Alianza. Madrid, 1975.
- Frye, N. *El gran código: Lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Gedisa. Barcelona, 1988.
- Fuller, J. F. C. *Batallas decisivas*. RBA. 2009.
- Galloway, J. L y Moore. H. G. *Cuando éramos soldados y jóvenes. Ia Drang, la batalla que cambió el curso de la Guerra de Vietnam*. Ariel. Barcelona, 2003.
- Galván, F. «Reescrituras masculinas y femeninas del mito del descenso a los infiernos: Joseph Conrad, Ángela Carter, Doris Lessing y Muriel Spark», *Ensayos sobre metaficción inglesa*. Universidad de la Laguna. 1994.
- Galván, F y Fernández Vázquez, J. S. «Introducción», *El corazón de las tinieblas*, Conrad, J. Cátedra. Madrid, 2007.
- García-Abad García, M. T. *Intermedios: Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Fundamentos. Madrid, 2005.
- García Berrio, A. *Formación de la teoría literaria moderna*. Cupsa. Madrid, 1977.

- García Gual, C. *El mito de Fausto*. Scherzo. Madrid, Julio-Agosto de 1999.
  - *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII. El amor cortés y el ciclo artúrico*. Akal. Madrid, 1997.
  - *Encuentros heroicos: seis escenas griegas*. Fondo de Cultura Económica. México, 2009.
  - *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la tabla redonda*. Alianza. Madrid, 2007.
  - *Historia, novela y tragedia*. Alianza. Madrid, 2006.
  - *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Literatura y Ciencia. Barcelona, 1997.
  - *Mitos, viajes, héroes*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2011.
- Gangui, A. *Poética astronómica: El cosmos de Dante Alighieri*. Fondo de Cultura Económica. México, 2009.
- Genep, A. V. *Los ritos de paso*. Alianza. Madrid, 2008.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid, 1982.
- Gimferrer, P. *Cine y literatura*. Seix Barral. Barcelona, 1999.
- Goethe, J. W. V. *Fausto*. Cátedra. Madrid. 1987.
  - *Penas del joven Werther*. Alianza. Madrid, 2001.
- González-Fierro Santos, F. J. *Toda la Guerra de Vietnam en cine y televisión*. Arkadin. Madrid, 2008.
- González Laiz, G. *Guía para ver y analizar La Guerra de las Galaxias*. Nau Llibres/Octaedro. Valencia, 2006.
- Gnisci, Armando (coord.). *Introducción a la literatura comparada*. Crítica. Barcelona, 2002.
- Graham, J. «Youth without youth. Entrevista con Francis Ford Coppola» en *Cinemanía*. 26/08/2009. <http://www.cinemanía.es/actualidad/entrevistas/564/youth-without-youth-entrevista-con-francis-ford-coppola>
- Grant, J. *Los Vikingos. Cultura y mitología*. Evergreen. Köln, 2008.
- Gras Balaguer, M. *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Montesinos. Barcelona, 1988.
- Graves, R. *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Millenium. Madrid, 1999.
- Gregor- Dellin, M. *Richard Wagner*. Alianza. Madrid, 2001.

- Geimas, A. J. *Semántica estructural*. Gredos. Madrid, 1987.
- Grimal, P. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Labor. Barcelona, 1966.
- Guaitoli, M. T y Rambali, S. *Ciudades de la antigüedad: grandes metrópolis del mundo antiguo*. Librería Universitaria. Barcelona, 2002.
- Gubern, R. *Máscaras de ficción*. Anagrama. Barcelona, 2002.
- Gubert Maceda, M. T. *Fuentes literarias en la poesía de T. S. Eliot*. Ediciones de la Universidad Complutense. Madrid, 1983.
- Guenon, R. *El esoterismo en Dante*. Paidós. Barcelona, 2005.
- Guillén, E. *Naufragios*. Siruela. Madrid, 2003.
- Guthrie, W. K. Ch. *Historia de la filosofía griega* (6 vol.). Gredos. Madrid, 1991-2002.
- Gutiérrez, F. *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Milenio. Lleida, 2012.
- Hamilton, E. *Mitología. Todos los mitos griegos, romanos y nórdicos*. Turner. Madrid, 2008.
- Harris, M. *El desarrollo de la teoría antropológica*. Siglo XXI. Madrid, 1999.
- Headrick, D. *Los instrumentos del Imperio*. Alianza. Madrid, 1999.
- Heredero, C. «La versión definitiva», *Dirigido por...*, núm. 180, Mayo de 1999.
- Hermoso, B. «El cine y la vida, palabra de Francis Ford Coppola» en *El País*. 14/05/2009.[http://www.elpais.com/articulo/cultura/cine/vida/palabra/Francis/Ford/Coppola/elpepucul/20090514elpepucul\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/cine/vida/palabra/Francis/Ford/Coppola/elpepucul/20090514elpepucul_3/Tes)
- Hernández Arias, K. R. *Sobre la identidad europea. Los mitos literarios de Don Quijote, Fausto, Don Juan y Zaratustra*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2009.
- Hernández Les, J. A. *Cine y Literatura. Una metáfora visual*. J. C. Ediciones. Madrid, 2005.
- Herr, M. *Despachos de guerra*. Anagrama. Barcelona, 2001.
- Herrera, J. *El cine. Guía para su estudio*. Alianza. Madrid, 2005.
- Herrero, J. y Morales, M. (coord.) *Reescritura de los mitos en la literatura*. Universidad Castilla-La Mancha. Cuenca, 2008.
- Herzog, W. *La conquista de lo inútil*. Blackies Books. Barcelona, 2010.
- Hinton, S. E. *La ley de la calle*. Alfaguara. Madrid, 2012.
  - *Rebeldes*. Alfaguara. Madrid, 2012.
- Hochschild, A. *El fantasma del rey Leopoldo. Codicia, terror y heroísmo en el África colonial*. Península. Barcelona, 2007.

- Homero. *Odisea*. Cátedra. Madrid, 1988.
- Honour, H. *El Romanticismo*. Alianza forma. Madrid, 1984.
- Iampolski, Mijaíl. *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Episteme. Valencia, 1996.
- James, E. O. *Introducción a la historia comparada de las religiones*. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1973.
- Jung, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós. Barcelona, 2009.
  - *El hombre y sus símbolos*. Paidós. Barcelona, 1995.
- Kant, I. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Porrúa. México, 2003.
  - *Crítica del Juicio*. Porrúa. México, 2003.
- Kerényi, K. *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*. Siruela. Madrid, 2004.
  - *Los héroes griegos*. Ediciones Atalanta. Girona, 2009.
- Kiernan, B. *El régimen de Pol Pot. Poder y genocidio en Camboya bajo el régimen de los Jemeres Rojos, 1975-1979*. Prometeo Libros. Argentina, 2010.
- Kinski, K. *Yo necesito amor*. Tusquets. Barcelona, 1992.
- Kipling, Rudyard. *Poemas*. Renacimiento. Sevilla, 2002.
- Kirk, C. S. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y en otras culturas*. Barral. Barcelona, 1973.
  - *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Gredos. Madrid, 1987.
- Koestler, Arthur. *Los sonámbulos: origen y desarrollo de la cosmología*. Ed. Librería. México, 2007.
- Kranz, W. *La filosofía griega* (3 vol.). Unión Tipográfica Hispano Americana. México, 1962.
- Kristeva, J. *Semiótica 1 y 2. Fundamentos*. Madrid, 1978.
- Labarriere, P-J. *De la Europa carolingia a la era de Dante*. Akal. Madrid, 1997.
- Laborda, L. *La historia en el cine norteamericano (El cine de ficción como (re) creación e interpretación de la historia)*. Milenio. Barcelona, 2010.
- Latorre, J. M. *Dirigido por...*, núm. 180, Mayo de 1990.
- Lancel, S. *Aníbal*. Crítica. Barcelona, 1997.
- Lanceros, P. *El destino de los dioses. Interpretación de la mitología nórdica*. Trotta. Madrid, 2001.



- Largo Alonso, M. T. *La Guerra de Vietnam*. Akal. Madrid, 2002.
- Lawrence, D. H. *Apocalipsis*. Losada. Argentina, 2006.
- Lazo, N. *El horror en el cine y la literatura*. Paidós. Barcelona, 2005.
- Ledgard, R. «Apocalipsis, ya», *Hablemos de Cine*, vol. 18, núm. 75, Mayo de 1987.
- Leopardi, G. *Cantos*. Planeta. Barcelona, 1983.
- Lesky, A. *Historia de la literatura griega*. Gredos. Madrid, 2009.
- Lévi-Strauss, C. *Antropología estructural*. Paidós. Barcelona, 1995.
  - *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.
  - *El totemismo en la actualidad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1965.
  - *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica. México, 2002.
  - *Mito y significado*. Alianza. Madrid, 2007.
- Lindqvist, S. “*Exterminar a todos los salvajes*”. Turner. Madrid, 2004.
- Lodge, D. *El arte de la ficción*. Península. Barcelona, 1998.
- London, Jack. *La llamada de la naturaleza*. Alianza. Madrid, 2002.
- London, Jack. *La llamada de la naturaleza*. Alianza. Madrid, 2002.
- López García, J. L. *Coppola. Un hombre y su sueño*. Notorious. Madrid, 2011.
- López Pérez, J. A. *Historia de la literatura griega*. Cátedra. Madrid, 2009.
  - *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*. Ediciones clásicas S. A. Madrid, 1003.
- Losilla, C. y Monterde, J. E. (ed.). *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*. Ediciones de la Filmoteca. Valencia, 2007.
- Lotman, Y. M. *Estructura del texto artístico*. Istmo. Madrid, 1978.
  - *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra. Madrid, 1996.
- Lowenstein, Tom. *El despertar de Buda*. Evergreen. Köln, 2006.
- Lubbock, J. *Los orígenes de la civilización y la condición primitiva del hombre*. Alta Fulla. Barcelona, 1987.
- Mandelstam, O. *Coloquio sobre Dante*. El Acantilado. Barcelona. 2004.
- Manzano Espinosa, C. *La adaptación como metamorfosis: Transferencias entre el cine y la literatura*. Fragua. Madrid, 2008.
- Marías, M. *Dirigido por...*, núm. 68, Diciembre de 1979.

- Marlowe, Ch. *Fausto*. Cátedra. Madrid, 1989.
- Martín, R. P. *Drácula. Vlad Tepes, el Empalador, y sus antepasados*. Tusquets. Barcelona, 2009.
- Martí Rom. «El laberinto de *Apocalypse Now*. Un juego con espejos que se desplazan», *Cinema 2002*, núm. 63, Mayo de 1980.
- Marín Correa, M. *Historia de las religiones*. Marín D. L. Barcelona, 1975.
- Martínez Nieto, R. B. *La aurora del pensamiento griego. Las cosmogonías prefilosóficas de Hesíodo, Alcman, Ferecides, Epiménides, Museo y la teogonía órfica antigua*. Trotta. Madrid, 2000.
- Martínez Veiga, Ubaldo. *Historia de la Antropología. Teorías, praxis y lugares de estudio*. UNED. Madrid, 2007.
- Marzo, J. L y Roig, M (eds.). *Planeta Kurtz: cien años de «El corazón de las tinieblas» de Joseph Conrad*. Mondadori. Barcelona, 2002.
- May, P. P. *Los mitos nórdicos*. Acento. Madrid, 2000.
- McGilligam, Pat. *Backstory 4*. Plot Ediciones. Madrid, 2007.
- McMahom, R. J. *La Guerra Fría. Una breve introducción*. Alianza. Madrid, 2009.
- Meletinski, E. M. *El mito. Literatura y folclore*. Akal. Madrid, 2001.
- Mena, J. L. *Cien mejores películas del cine bélico*. Capitel Ediciones. Madrid, 2002.
- Minue, L. *Vietnam. La guerra que nunca acabó*. San Martín. Madrid, 1985.
- Mogk, E. *Mitología nórdica*. Labor. Barcelona, 1932.
- Molina Foix, V. «Francis Coppola. Industrial y artista», *Fotogramas*. Núm. 1.700, 1984.
- Molinuevo, J.L. *Estética del naufragio y de la resistencia*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2001.
  - *La experiencia estética moderna*. Síntesis. Madrid, 1998.
  - *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. CENDEAC. Murcia, 2009.
  - *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*. Archipiélagos. Salamanca, 2010.
- Monreal y Tejada, L. *Iconografía del Cristianismo*. El Acantilado. Barcelona, 2000.
- Monterde, J. E y Rimbau, E. «Vietnam y la mala conciencia del cine americano», *Dirigido por...*, núm. 67, Noviembre de 1979.
- Montero, F. *La filosofía presocrática*. Universidad de Valencia. Valencia, 1976.
- Montiel, A. *Teorías del cine. Un balance histórico*. Montesinos. Barcelona, 1992.

- Montiel Figueiras, M. *Paseos sin rumbo. Diálogos entre cine y literatura*. Forcola. Madrid, 2010.
- Moreno Cantero, R. *Apocalypse Now Redux*. Octaedro. Barcelona, 2003.
- Moreno Venezuela, J. «Entrevista a Francis Ford Coppola» en *Rancho Las Voces*. 26/06/2009. <http://rancholasvoces.blogspot.com/2009/06/cine-entrevista-francis-ford-coppola.html>
- Morgan, L. H. *La sociedad antigua*. Consejo Nacional para la Cultura y el Arte. México, 1996.
- Muller, J. *Cine de los 70*. Taschen Benedick. Köln, 2006.
- Naranjo, C. *Cantos del despertar: mito del héroe en los grandes poemas de Occidente*. Ediciones la llave. Vitoria, 2002.
- Neale, J. *La otra historia de la guerra de Vietnam*. El viejo topo. Madrid, 2003.
- Neri, Francesca. «Multiculturalismo, Estudios poscoloniales y descolonización» en Gnisci, Armando (coord.). *Introducción a la literatura comparada*. Crítica. Barcelona, 2002.
- Niccolini, S. (comp.). *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1977.
- Nieto, R. *El Romanticismo*. Acento. Madrid, 1998.
- Nierder, H. *Mitología nórdica*. Edicomunicación. Barcelona, 1997.
- Nietzsche, F. *La genealogía de la moral*. Alianza. Madrid. 2002.
  - *Aurora*. Pequeña biblioteca Calamvs Scriptorivvs. Barcelona. 1981.
  - *Así hablaba Zaratustra*. Edaf. Madrid, 1982.
  - *El Anticristo*. Losada. Buenos Aires, 2011.
  - *El nacimiento de la tragedia*. Alianza. Madrid, 2007.
- Ordoñez, M. «Escritor por encargo. Coppola guionista», *Co&Co*. Núm. 5, Julio de 1993.
- Ordóñez Vila, M. (coord.). *La Vorágine: textos críticos*. Alianza. Madrid, 1987.
- Ovejero, J. (ed.). *Libro del descenso a los infiernos*. 451. Zaragoza, 2009.
- Page, R. I. *Mitos nórdicos*. Akal. Madrid, 2007.
- Paraíso, Isabel. *Literatura y psicología*. Síntesis. Madrid, 1995.
- Paris Amador, C. *Fantasía y razón moderna. Don Quijote, Odisea y Fausto*. Alianza. Madrid, 2001.
- Payan, M. J. *Francis Ford Coppola*. JC. Madrid, 1992.

- Pearson, C. S. *Despertando los héroes interiores*. Mirach. Madrid, 1992.
- Peña- Ardiz, C. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Cátedra. Madrid, 2009.
  - *Encuentros sobre cine y literatura*. Instituto de estudios turolenses. Teruel, 2003.
- Pérez Bowie, J. A. *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, 2003.
  - *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2008.
- Pérez Gallego, C. «Las etapas espirituales de T. S. Eliot», *Arbor* LXIV (247-248), Julio-Agosto de de 1966.
- Pérez Romero, C. *Ética y estética en las obras dramáticas de Pedro Salinas y T. S. Eliot*. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1995.
- Perkins, V. *El lenguaje del cine. Fundamentos*. Madrid, 1990.
- Pizarroso Quintero, A. *Nuevas guerras, viejas propagandas (de Vietnam a Irak)*. Cátedra. Madrid, 2005.
- Piñero, A. *Los Apocalipsis: 45 textos apocalípticos, apócrifos, judíos, cristianos y gnósticos*. Edad. Madrid, 2007.
- Poncar, J. *Angkor*. Edición Panorama. Mannheim, 2009.
- Prada, J. M. *Lágrimas en la lluvia, cine y literatura*. Sial Ediciones. Madrid, 2010.
- Propp, V. *Morfología del cuento*. Fundamentos. Madrid, 2006.
- Quintana, A. *Dirigido*, núm. 302, Junio de 2001.
- Quiroga, H. *Cine y literatura*. Losada. Madrid, 2007.
- Ranciere, J. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós. Barcelona, 2005.
- Rank, O. *El doble*. JCE Ediciones. Buenos Aires, 2004.
  - *El mito del nacimiento del héroe*. Paidós. Barcelona, 1992.
- Reguera, I. «*Apocalypse Now*»: *Odisea en los territorios del horror*. 400 golpes. Algorta, 2002.
- Riera, M. «El Apocalipsis que nos viene de Vietnam», *Cinema* 2002, núm. 60, Enero de 1980.
- Ries, J. *Lo humano y lo divino en el hinduismo*. Nerea. San Sebastián, 2008.
- Rimbau, E. *Francis Ford Coppola*. Cátedra. Madrid, 2008.
  - *Fotogramas*, núm. 1.908, Octubre de 2002.

- Rivera, J. E. *La vorágine*. Cátedra. Madrid, 2003.
- Roch, E. *Películas clave del cine bélico*. Robin Book Editorial. Barcelona, 2008.
- Rodríguez, H. *El cine bélico*. Paidós. Barcelona, 2006.
- Rodríguez Palomero, L. F. *El movimiento simbolista en T. S. Eliot y F. García Lorca*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1979.
- Rodríguez Pérez, D. *Serpientes, dioses y héroes. El combate contra el monstruo en el arte y la literatura griega antigua*. Junta de Castilla y León. León, 2008.
- Roldán, B. «Dante. El doloroso descenso al averno», *Memoria. La Historia de cerca*. Núm. XII, Octubre de 2009.
  - «Fausto, entre mito y realidad», *Memoria. La Historia de cerca*. Núm. XXI, Septiembre de 2009.
  - «Wagner y la mitología nórdica», *Memoria. La Historia de cerca*. Núm. XXV, Enero de 2010.
- Romaña Arteaga, J. M. *Tempestad sobre Vietnam (1964-1973)*. Inédita. Barcelona, 2005.
- Ronchi, R. *La verdad en el espejo: los presocráticos y el alba de la filosofía*. Akal. Madrid, 2005.
- Rottman, G y Lyles. K. *Los boinas verdes en Vietnam (1957-1973)*. RBA libros. Barcelona, 2009.
- Rubio Martín, M. *Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria*. Universidad de Valladolid.
- Ruiz de Elvira, A. P. «El brillante trabajo en la sombra de Tavoularis» en *El País*. 27/04/2011. [http://www.elpais.com/articulo/cultura/brillante/trabajo/sombra/Tavoularis/elpepucul/20110427elpepucul\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/brillante/trabajo/sombra/Tavoularis/elpepucul/20110427elpepucul_2/Tes)
- Ruíz García, E. *La descolonización de la cultura*. Planeta. Barcelona, 1992.
- Saad, N. (comp.). *El cine americano actual. Conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Jor Dante, Joel y Ethan Coen, Tim Burton*. Ediciones JC. Madrid, 1997.
- Said, E. W. *Cultura e Imperialismo*. Anagrama. Barcelona, 1996.
  - *Orientalismo*. DeBolsillo. Barcelona, 2009.
- Salvador Marañón, A. *Cine, literatura e historia*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1997.
- Sánchez-Escalonilla, A. *Guion de aventura y forja del héroe*. Ariel. Barcelona, 2002.

- Sánchez Noriega, J. L. *De la literatura al cine*. Paidós. Barcelona, 2000.
- Santayana, G. *Tres poetas filósofos: Lucrecia, Dante, Goethe*. Tecnos. Madrid, 2009.
- Santos Fontenla, C. *Francis Coppola*. JC. Madrid, 1990.
- Sazbón, J. (comp.). *Estructuralismo y literatura*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1970.
- Schell, J. *En primera línea. Crónica de la Guerra de Vietnam*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2006.
- Schelling, F. W. J. *Las edades del mundo*. Akal. Madrid, 2002.
- Schüssler, E. *Apocalipsis. Visión de un mundo justo*. Verbo Divino. Pamplona, 1991.
- Sem, K. M. *Hinduismo*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1976.
- Sender, R. J. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. El País. Madrid, 2005.
- Shaw, P. *La poesía de T. S. Eliot*. Minerva. Cuenca, 1960.
- Snorri Stúrluson, *Edda Menor*. Alianza. Madrid, 2008.
- Solkin, D. *Turner y los maestros*. Museo del Prado. Madrid, 2010.
- Southey, R. *La expedición de Ursua y los crímenes de Aguirre*. Reino de Redonda. Madrid, 2010.
- Spencer, S. *El mundo de Wagner*. Adriana Hidalgo Editorial. Buenos Aires, 2001.
- Spengler, O. *La decadencia de Occidente* (2 Vol.). Austral. Madrid, 1998.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós. Barcelona, 1992.
- Stape, J. H. *Las vidas de Joseph Conrad*. DeBolsillo. Barcelona, 2009.
- Steiner, R. *El Apocalipsis: Significado de las revelaciones de San Juan*. Antropofísica. Madrid, 1997.
  - *Goethe y su visión del mundo*. Rudolf Steiner. Madrid, 1990.
- Stoker, B. *Drácula*. Cátedra. Madrid, 2008.
- Sullà, E (Ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Crítica. Barcelona, 2001.
- Tobias, R. B. *El guion y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Ediciones Internacionales Universitarias. Madrid, 2004.
- Todorov, T. *Teoría del símbolo*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1993.
- Tolkien, J. R. R. *Cuentos de hadas*. Eunsá. Pamplona, 1987.

- Torreiro, M. «Francis Coppola», *Co&Co*. Núm. 5, Julio de 1993.
- Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*. DeBolsillo. Madrid, 2006.
  - *Prefacio a Goethe*. El Acantilado. Barcelona, 2006.
- Trujillo, J. *Breve historia de la ópera*. Alianza. Madrid, 2007.
- Tylor, E. *Cultura primitiva*. Ayuso. Madrid, 1977.
- Utrera Macías, R. *Literatura y cine*. Padilla Libros. Sevilla, 2007.
- Valantin, J. M. *Hollywood, el Pentágono y Washington: Los tres actores de una estrategia global*. Laertes. Barcelona, 2008.
- Vanoye, F. *Guiones modelo y modelos de guiones*. Paidós. Barcelona, 1996.
- Varela-Portas de Orduña, J. *Dante Alighieri*. Síntesis. Madrid, 2006.
- Velasco, H. *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Editorial universitaria Ramón Areces. Madrid, 2007.
- Villain, D. *El montaje*. Cátedra. Madrid, 1994.
- Villar Liebana, F. (ed.) *Himnos Védicos*. Editora Nacional. Madrid, 1975.
- Villoria, S. E. *Estructuras míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*. Bello. Valencia, 1978.
- Vasquez, J. G. *Joseph Conrad*. Belacqua. Barcelona, 2007.
- Vazquez, F. *El Dorado: Crónica de la expedición de Pedro de Ursua y Lope de Aguirre*. Alianza. Madrid, 2007.
- Vogler, Ch. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Robinbook. Barcelona, 2002.
- VVAA. *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1973.
- VVAA. *Apocalipsis*. Siruela. Madrid, 2003.
- VVAA. *Arte del Sudeste Asiático y Oceanía*. Folio. Barcelona, 2002.
- VVAA. *Arte y civilizaciones. Orígenes, África, América, Asia, Oceanía*. Lunwerg. Barcelona, 2006.
- VVAA. *Biblia*. Ediciones Paulinas. Madrid, 1989.
- VVAA. *Cantar de los Nibelungos*. Cátedra. Madrid, 1994.
- VVAA. *Caspar David Friedrich*. Fundación Juan March. Madrid, 2009.
- VVAA. *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*. Horsori. Barcelona, 2001.
- VVAA. *Edda Mayor*. Alianza. Madrid, 2000.
- VVAA. *El mundo de las religiones* (6 vol.). Marín D. L. Barcelona, 1991.

- VVAA. *El pensamiento wagneriano. La ideología de Richard Wagner*. Editorial Ojeda. Barcelona, 2004.
- VVAA. *En el corazón de la película*. Libreto de la Edición en Blu-ray para coleccionista.
- VVAA. *Estructuralismo, mito y totemismo*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1970.
- VVAA. *La tragedia del Congo*. El Viento. A Coruña, 2003.
- VVAA. *Libro del descenso a los infiernos*. 451 Editores. Zaragoza, 2009.
- VVAA. *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo: Épica*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2007.
- VVAA. *Los filósofos presocráticos* (3 vol.). Gredos. Madrid, 2001.
- VVAA. *Personaje, acción e identidad en literatura y cine*. Eiusa. Madrid, 2007.
- VVAA. *Políticas del deseo: Literatura y cine*. Icaria. Barcelona, 2007.
- VVAA. *Textos mitológicos de las Eddas*. Miraguano. Madrid, 1997.
- VVAA. *Textos presocráticos: Heráclito, Parménides, Empédocles*. Edicomunicación. Barcelona, 1995.
- VVAA. *Vietnam y Templos de Angkor*. Aguilar. Madrid, 2010.
- VVAA. *William Turner*. Kliczkowski. Buenos Aires, 2001.
- VVAA. *Zoetrope: all story*. Emece. Barcelona, 2002.
- Wagner, Richard. *El Anillo del Nibelungo*. Grupo Editorial Tomo. México, 2004.
  - *La Valkiria (Libreto)*. Vergara. Buenos Aires, 1992.
- Watt, I. *Mitos del individualismo moderno*. Cambridge. Madrid, 1999.
- Weir, W. *50 batallas que cambiaron el mundo*. Books4pocket. Barcelona, 2008.
- Wellek, R. *Historia de la crítica moderna*. Gredos. Madrid, 1973.
- Wenrichter, A. «Corredor sin retorno», *Cinema 2002*, núm. 58, Diciembre de 1979.
  - *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Ocho y Medio. Madrid, 2007.
- Whittaker, C. *Mitología asiática*. Evergreen. Barcelona, 2008.
- Wittgenstein, L. *Observaciones a la Rama Dorada de Frazer*. Tecnos. Madrid, 2002.
- Wolf, N. *Caspar David Friedrich: el pintor de la calma*. Taschen. Köln, 2003.
- Wolf, S. *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*. Paidós. Buenos Aires. 2002.





## Filmografía.

- *007 al servicio secreto de su Majestad (On Her Majesty's Secret Service)*. Peter Hurt, 1969.
- *1492: La conquista del paraíso (1492: The Conquest of Paradise)*. Ridley Scott, 1992.
- *Abismos de pasión (Abismos de pasión)*. Luis Buñuel, 1953.
- *Acorralado (Rambo) (Rambo: First Blood)*. Ted Kotcheff, 1982.
- *Adiós al rey (Farewell to the King)*. John Milius, 1988.
- *Aguirre, la cólera de Dios (Aguirre der Zorn Gottes)*. Werner Herzog, 1972.
- *Alien, el octavo pasajero (Alien)*. Ridley Scott, 1979.
- *Algo salvaje (Something Wild)*. Jack Garfein, 1961.
- *Alguien voló sobre el nido del cuco (One Flew Over the Cuckoo's Nest)*. Milos Forman, 1975.
- *Amanecer rojo (Red Dawn)*. John Milius, 1984.
- *American Gigolo (American Gigolo)*. Paul Schrader, 1980.
- *Amor de perdición (Amor de Perdição: Memórias de uma Família)*. Manoel de Oliveira, 1979.
- *Apocalypse Now (Apocaypse Now)*. Francis Ford Coppola, 1979.
- *Apocalypse Now Redux (Apocaypse Now Redux)*. Francis Ford Coppola, 2001.
- *Armas de mujer (Working Girl)*. Mike Nichols, 1988.
- *Bandera de nuestros padres (Flags of Our Fathers)*. Clint Eastwood, 2006.
- *Ben-Hur (Ben-Hur)*. William Wyler, 1959.
- *Blade Runner (Blade Runner)*. Ridley Scott, 1982.
- *Blow-up (Deseo de una mañana de verano) (Blow-up)*. Michelangelo Antonioni, 1966.
- *Bonnie & Clyde (Bonnie & Clyde)*. Arthur Penn, 1967.
- *Brazil (Brazil)*. Terry Gilliam, 1985.
- *Breve encuentro (Brief Encounter)*. David Lean, 1945.
- *Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain)*. Stanley Donen y Gene Kelly, 1952.

- *Carta de una desconocida (Letter from an Unknown Woman)*. Max Ophüls, 1948.
- *Cartas desde Iwo Jima (Letters From Iwo Jima)*. Clint Eastwood, 2006.
- *Casablanca (Casablanca)*. Michael Curtiz, 1942.
- *Casanova (Il Casanova di Federico Fellini)*. Federico Fellini, 1976.
- *Cena a las ocho (Dinner at Eight)*. George Cukor, 1933.
- *Centauros del desierto (The Searchers)*. John Ford, 1956.
- *Chinatown (Chinatown)*. Roman Polanski, 1974.
- *Ciudadano Kane (Citizen Kane)*. Orson Welles, 1941.
- *Cobra Verde (Cobra Verde)*. Werner Herzog, 1987.
- *Código del hampa (The Killers)*. Don Siegel, 1964.
- *Conan, el Bárbaro (Conan the Barbarian)*. John Milius, 1982.
- *Corazonada (One From the Heart)*. Francis Ford Coppola, 1982.
- *Corazones de hierro (Casualties of War)*. Brian De Palma, 1989.
- *Cotton Club (The Cotton Club)*. Francis Ford Coppola, 1984.
- *Dama por un día (Lady for a Day)*. Frank Capra, 1933.
- *Demencia 13 (Dementia 13)*. Francis Ford Coppola, 1963.
- *Desafío total (Total Recall)*. Paul Verhoeven, 1990.
- *Diarios de motocicleta (The Motorcycle Diaries)*. Walter Salles, 2004.
- *Dillinger (Dillinger)*. John Milius, 1973.
- *Django desencadenado (Django Unchained)*. Quentin Tarantino, 2012.
- *Doce hombres sin piedad (12 Angry Men)*. Sidney Lumet, 1957.
- *Dos hombre y un destino (Butch Cassidy and the Sundance Kid)*. George Roy Hill, 1969.
- *Drácula (Dracula)*. Tod Browning y Karl Freund, 1931.
- *Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula)*. Francis Ford Coppola, 1992.
- *Easy Rider (Buscando mi destino) (Easy Rider)*. Dennis Hopper, 1969.
- *Eduardo Manostijeras (Edward Scissorhands)*. Tim Burton, 1990.
- *El amante del amor (L'Homme qui Aimait les Femmes)*. François Truffaut, 1977.
- *El amigo americano (Der Amerikanische Freund)*. Wim Wenders, 1977.
- *El cazador (The Deer Hunter)*. Michael Cimino, 1978.
- *El chico de oro (The Golden Child)*. Michael Ritchie, 1986.

- *El conde de Montecristo (Le Comte de Monte Cristo)*. José Dayan, 1998.
- *El cuarto mandamiento (The Magnificent Ambersons)*. Orson Welles, 1942.
- *El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler)*. Fritz Lang, 1922.
- *El elemento del crimen (Forbrydelsens element)*. Lars Von Trier, 1984.
- *El enigma de Gaspar (Kaspar Hauser - Jeder für sich und Gott gegen alle)*. Werner Herzog, 1974.
- *El estudiante de Praga (Der student von Prag)*. Stellan Rye y Paul Wegener, 1913.
- *El expreso de medianoche (Midnight Express)*. Alan Parker, 1978.
- *El fantasma y la señora Muir (The Ghost and Mrs. Muir)*. Joseph L. Mankiewicz, 1947.
- *El fuera de la ley (Outlaw Josey Wales)*. Clint Eastwood, 1976.
- *El gatopardo (Il gattopardo)*. Luchino Visconti, 1963.
- *El Golem (Der Golem)*. Henrik Galeen y Paul Wegener, 1915.
- *El golpe (The Sting)*. George Roy Hill, 1973.
- *El graduado (The Graduate)*. Mike Nichols, 1967.
- *El gran Gatsby (The Great Gatsby)*. Jack Clayton, 1974.
- *El gran miércoles (Big Wednesday)*. John Milius, 1978.
- *El hombre de Chinatown (Hammett)*. Wim Wenders, 1982.
- *El halcón maltés (The Maltese Falcon)*. John Huston, 1941.
- *El hombre elefante (The Elephant Man)*. David Lynch, 1980.
- *El hombre lobo (The Wolf Man)*. George Waggner, 1941.
- *El hombre que mató a Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance)*. John Ford, 1962.
- *El hombre sin edad (Youth Without Youth)*. Francis Ford Coppola, 2007.
- *El imperio contraataca (Star Wars. Episode V: The Empire Strikes Back)*. Irvin Kershner, 1980.
- *El juez de la horca (The Life and Times of Judge Roy Bean)*. John Huston, 1972.
- *El mago de Oz (The Wizard of Oz)*. Victor Fleming, 1939.
- *El Padrino (The Godfather)*. Francis Ford Coppola, 1972.
- *El Padrino II (The Godfather: Part II)*. Francis Ford Coppola, 1974.
- *El Padrino III (The Godfather: Part II)*. Francis Ford Coppola, 1990.
- *El piano (The Piano)*. Jane Campion, 1993.

- *El pirata negro (The Black Pirate)*. Albert Parker, 1926.
- *El precio del poder (Scarface)*. Brian De Palma, 1983.
- *El proceso (The Trial (Le Procès))* Orson Welles, 1962
- *El protegido*
- *El regreso (Coming Home)*. Hal Ashby, 1978.
- *El rey león (The Lion King)*. Rob Minkoff y Roger Allers, 1994.
- *El rey pescador (The Fisher King)*. Terry Gilliam, 1991.
- *El señor de los anillos: La comunidad del anillo (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)*. Peter Jackson, 2001.
- *El tambor de hojalata (Die Blechtrommel)*. Volker Schlöndorff, 1979.
- *El tesoro de Sierra Madre (The Treasure of the Sierra Madre)*. John Huston, 1948.
- *El tiempo del lobo (Le Temps du loup (Wolfzeit))*. Michael Haneke, 2003.
- *El valle del arco iris (Finian's Rainbow)*. Francis Ford Coppola, 1968.
- *El viaje de los comediantes (O Thiassos)*. Theodoros Angelopoulos, 1975.
- *El viento y el león (The Wind and the Lion)*. John Milius, 1975.
- *El vuelo del Intruder (Flight of the Intruder)*. John Milius, 1991.
- *En busca del arca perdida (Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark)*. Steven Spielberg, 1981.
- *Eva al desnudo (All About Eve)*. Joseph L. Mankiewicz, 1950.
- *Extraños en un tren (Strangers on a Train)*. Alfred Hitchcock, 1951.
- *Fellini, ocho y medio (8 1/2) (Otto e mezzo (8 1/2))*. Federico Fellini, 1963.
- *Fitzcarraldo (Fitzcarraldo)*. Werner Herzog, 1982.
- *Frankenstein de Mary Shelley (Mary Shelley's Frankenstein)*. Kenneth Branagh, 1994.
- *Frenético (Frantic)*. Roman Polanski, 1988.
- *Full Monty (The Full Monty)*. Peter Cattaneo, 1997.
- *Geronimo, una leyenda (Geronimo, an American Legend)*. Walter Hill, 1993.
- *Gigante (Giant)*. George Stevens, 1956.
- *Grito de piedra (Schrei aus Stein (Cerro Torre: Schrei aus Stein))*. Werner Herzog, 1991.
- *Grupo salvaje (The Wild Bunch)*. Sam Peckinpah, 1969.
- *Harold y Maude (Harold and Maude)*. Hal Ashby, 1971.
- *Harry, el sucio (Dirty Harry)*. Don Siegel, 1971.

- *Historias de Filadelfia (The Philadelphia Story)*. George Cukor, 1940.
- *Historias de Nueva York (New York Stories)*. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y Woody Allen, 1989.
- *King Kong (King Kong)*. Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933.
- *Horizontes lejanos (Bend of the River)*. Anthony Mann, 1952.
- *Inseparables (Dead Ringers)*. David Cronenberg, 1988.
- *Invencible (Invincible)*. Werner Herzog, 2001.
- *Jack (Jack)*. Francis Ford Coppola, 1996.
- *Jardines de piedra (Gardens of Stone)*. Francis Ford Coppola, 1987.
- *Jarhead, el infierno espera (Jarhead)*. Sam Mendes, 2005.
- *Jules y Jim (Jules et Jim)*. François Truffaut, 1961.
- *Kagemusha, la sombra del guerrero (Kagemusha)*. Akira Kurosawa, 1980.
- *Kramer contra Kramer (Kramer vs. Kramer)*. Robert Benton, 1979.
- *La bella y la bestia (Beauty and the Beast)*. Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991.
- *La bestia (La bête)*. Walerian Borowczyk, 1975.
- *La Cenicienta (Cinderella)*. Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wilfred Jackson, 1950.
- *La caza del Octubre Rojo (The Hunt for Red October)*. John McTiernan, 1990.
- *La chaqueta metálica (Full Metal Jacket)*. Stanley Kubrick, 1987.
- *La colina de la hamburguesa (Hamburger Hill)*. John Irvin, 1987.
- *La condesa descalza (The Barefoot Contessa)*. Joseph L. Mankiewicz, 1954.
- *La conversación (The Conversation)*. Francis Ford Coppola, 1974.
- *La dalia azul (The Blue Dahlia)*. George Marshall, 1946.
- *La delgada línea roja (The Thin Red Line)*. Terrence Malick, 1998.
- *La Dolce Vita (La dolce vita)*. Federico Fellini, 1960.
- *La escalera de Jacob (Jacob's Ladder)*. Adrian Lyne, 1990.
- *La estrategia de la araña (La strategia del ragno)*. Bernardo Bertolucci, 1970.
- *La hora del lobo (Vargtimmen)*. Ingmar Bergman, 1968.
- *La invasión de los ladrones de cuerpos (Invasion of the Body Snatchers)*. Don Siegel, 1956.
- *La fiera de mi niña (Bringing Up Baby)*. Howard Hawks, 1938.

- *La gran evasión (The Great Escape)*. John Sturges, 1963.
- *La guerra de las galaxias (Star Wars)*. George Lucas, 1977.
- *La ley de la calle (Rumble Fish)*. Francis Ford Coppola, 1983.
- *La ley del silencio (On the Waterfront)*. Elia Kazan, 1954.
- *La lista de Schindler (Schindler's List)*. Steven Spielberg, 1993.
- *La madre (Mat)*. Vsevolod Pudovkin, 1926.
- *La maldición del hombre lobo (The Curse of the Werewolf)*. Terence Fisher, 1961.
- *La muchacha china*
- *La mujer pantera (Cat People)*. Jacques Tourneur, 1942.
- *La parada de los monstruos (Freaks)*. Tod Browning, 1932.
- *La pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc)*. Carl Theodor Dreyer, 1928.
- *La puerta del cielo (Heaven's Gate)*. Michael Cimino, 1980.
- *La princesa prometida (The Princess Bride)*. Rob Reiner, 1987.
- *La semilla del diablo (Rosemary's Baby)*. Roman Polanski, 1968.
- *Las amistades peligrosas (Dangerous Liaisons)*. Stephen Frears, 1988.
- *Las aventuras de Jeremiah Johnson (Jeremiah Johnson)*. Sydney Pollack, 1972.
- *Las uvas de la ira (The Grapes of Wrath)*. John Ford, 1940.
- *La tapadera*
- *Legítima defensa (The Rainmaker)*. Francis Ford Coppola, 1997.
- *Llueve sobre mi corazón (The Rain People)*. Francis Ford Coppola, 1969.
- *Lo que el viento se llevó (Gone With the Wind)*. Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939.
- *Los amantes crucificados (Chikamatsu monogatari)*. Kenji Mizoguchi, 1954.
- *Los diez mandamientos (The Ten Commandments)*. Cecil B. DeMille, 1956.
- *Los gritos del silencio (The Killing Fields)*. Roland Joffé, 1984.
- *Los intocables de Elliot Ness (The Untouchables)*. Brian De Palma, 1987.
- *Los mejores años de nuestra vida (The Best Years of Our Lives)*. William Wyler, 1946.
- *Los siete samuráis (Shichinin no Samurai)*. Akira Kurosawa, 1954.
- *Love Story (Love Story)*. Arthur Hiller, 1970.
- *Lunas de hiel (Bitter Moon)*. Roman Polanski, 1992.

- *Mad Max. Salvajes de autopista (Mad Max)*. George Miller, 1979.
- *Malditos bastardos (Inglourious Basterds)*. Quentin Tarantino, 2009.
- *Matar a un ruiseñor (To Kill a Mockingbird)*. Robert Mulligan, 1962.
- *Matrix (The Matrix)*. Andy Wachowski y Lana Wachowski, 1999.
- *Metrópolis (Metropolis)*. Fritz Lang, 1927.
- *Milius (Milius)*. Joey Figueroa y Zak Knutson, 2013.
- *Muerte en Venecia (Morte a Venezia)*. Luchino Visconti, 1971.
- *My Fair Lady (My Fair Lady)*. George Cukor, 1964.
- *Nacido el cuatro de Julio (Born on the Fourth of July)*. Oliver Stone, 1989.
- *Network (Un mundo implacable) (Network)*. Sidney Lumet, 1976.
- *Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht)*. Werner Herzog, 1979.
- *O Brother! (O Brother, Where Art Thou?)*. Joel Coen, 2000.
- *On the Road (On the Road)*. Walter Salles, 2012.
- *Pactar con el diablo (The Devil's Advocate)*. Taylor Hackford, 1997.
- *Papillon (Papillon)*. Franklin J. Schaffner, 1973.
- *París, Texas (Paris, Texas)*. Wim Wenders, 1984.
- *Patton (Patton)*. Franklin J. Schaffner, 1970.
- *Peggy Sue se casó (Peggy Sue Got Married)*. Francis Ford Coppola, 1986.
- *Perros de paja (Straw Dogs)*. Sam Peckinpah, 1971.
- *Platoon (Platoon)*. Oliver Stone, 1986.
- *Plumas de caballo (Horse Feathers)*. Norman Z. McLeod, 1932.
- *Pretty Woman (Pretty Woman)*. Garry Marshall, 1990.
- *Propiedad condenada (This Property is Condemned)*. Sydney Pollack, 1966.
- *Psicosis (Psycho)*. Alfred Hitchcock, 1960.
- *Pulp Fiction (Pulp Fiction)*. Quentin Tarantino, 1994.
- *Qué verde era mi valle (How Green Was My Valley)*. John Ford, 1941.
- *Quiero la cabeza de Alfredo García (Bring Me the Head of Alfredo Garcia)*. Sam Peckinpah, 1974.
- *Raíces profundas (Shane)*. George Stevens, 1953.
- *Rebeldes (The Outsiders)*. Francis Ford Coppola, 1983.
- *Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause)*. Nicholas Ray, 1955.
- *Rebelión a bordo (Mutiny on the Bounty)*. Lewis Milestone, 1962.
- *Recuerda (Spellbound)*. Alfred Hitchcock, 1945.



- *Rescate al amanecer (Rescue Dawn)*. Werner Herzog, 2006.
- *Rip Van Winkle (Cuento de las estrellas) (Rip Van Winkle (Faerie Tale Theatre Series))*. Francis Ford Coppola, 1987.
- *Robin Hood, el príncipe de los ladrones (Robin Hood: Prince of Thieves)*. Kevin Reynolds, 1991.
- *Rocky (Rocky)*. John G. Avildsen, 1976.
- *Romeo y Julieta (Romeo & Juliet)*. George Cukor, 1936.
- *Romeo, Julieta y las tinieblas (Romeo, Julie a tma)*. Jirí Weiss, 1960.
- *Senderos de gloria (Paths of Glory)*. Stanley Kubrick, 1957.
- *Signos de vida (Lebenszeichen)*. Werner Herzog, 1968.
- *Solo ante el peligro (High Noon)*. Fred Zinnemann, 1952.
- *Stroszek (Stroszek)*. Werner Herzog, 1977.
- *Superman (Superman)*. Richard Donner, 1978.
- *También los enanos empezaron pequeños (Auch Zwerge haben klein angefangen)*. Werner Herzog, 1970.
- *Taxi Driver (Taxi Driver)*. Martin Scorsese, 1976.
- *Teniente corrupto (Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans)*. Werner Herzog, 2009.
- *Terciopelo azul (Blue Velvet)*. David Lynch, 1986.
- *Terminator 2: el juicio final (Terminator 2: Judgment Day)*. James Cameron, 1991.
- *Tetro (Tetro)*. Francis Ford Coppola, 2009.
- *El último hombre...vivo (The Omega Man)*. Boris Sagal, 1971.
- *The Road (The Road)*. John Hillcoat, 2009.
- *Nueva York, año 2012 (The Ultimate Warrior)*. Robert Clouse, 1975.
- *Tiburón (Jaws)*. Steven Spielberg, 1975.
- *Titanic (Titanic)*. James Cameron, 1997.
- *Toy Story (Toy Story)*. John Lasseter, 1995.
- *Trono de sangre (Kumonosu-jô)*. Akira Kurosawa, 1957.
- *Tucker, un hombre y su sueño (Tucker: the Man and His Dream)*. Francis Ford Coppola, 1988.
- *Twixt (Twixt)*. Francis Ford Coppola, 2011.
- *Uno, dos, tres...Splash (Splash)*. Ron Howard, 1984.
- *Un verano con Mónica (Sommaren med Monika)*. Ingmar Bergman, 1953.

- *V de Vendetta (V For Vendetta)*. James McTeigue, 2006.
- *Valmont (Valmont)*. Milos Forman, 1989.
- *Valor de ley (True Grit)*. Henry Hathaway, 1969.
- *Vértigo (De entre los muertos) (Vertigo)*. Alfred Hitchcock, 1958.
- *Wall Street (Wall Street)*. Oliver Stone, 1987.
- *Waterworld (Waterworld)*. Kevin Reynolds, 1995.
- *Woyzeck (Woyzeck)*. Werner Herzog, 1979.
- *Ya eres un gran chico (You're a Big Boy Now)*. Francis Ford Coppola, 1966.
- *Yo soy la justicia (Death Wish 2)*. Michael Winner, 1981.



## Ediciones en DVD y Blu-ray de la filmografía de Francis Ford Coppola.

- *Apocalypse Now Redux*. (Edición DVD, 2002).

Extras:

Trailer de cine.

PBR Brigada callejera.

Apocalypse entonces y ahora.

Destrucción del campamento de Kurtz (Comentado por Francis Ford Coppola).

- *Apocalypse Now Redux* (Edición especial DVD con libro-guía, 2008).

Extras:

Libro-guía de la película.

Trailer de cine.

PBR Brigada callejera.

Apocalypse entonces y ahora.

Destrucción del campamento de Kurtz (Comentado por Francis Ford Coppola).

- *Apocalypse Now* (Edición coleccionista Blu-ray. 3 discos, 2011).

Extras:

Libreto coleccionable. *En el corazón de la película*.

Programa de cine original de 1979.

5 fotografías extraídas durante el rodaje por Mary Ellen Mark.

Disco 1:

*Apocalypse Now* – El Montaje de 1979.

*Apocalypse Now Redux*.

Comentario en Audio por el director Francis Ford Coppola.

Disco 2:

“Una Conversación con Martin Sheen y Francis Ford Coppola.” Una divertida charla entre la estrella y Coppola.

“Una entrevista con John Milius” por Francis Ford Coppola. Una conversación realmente interesante entre Coppola y el talentoso guionista.

“Fred Roos: Buscando el Casting del Apocalypsis.” El director de reparto habla sobre los cientos de actores que hicieron pruebas para distintos papeles.

“Apocalypse Entonces y Ahora.” Algunos fragmentos breves de la entrevista de Roger Ebert en Cannes con la percepción de las dos versiones de la película.

“Festival Cinematográfico de Cannes 2001.” La entrevista completa a Francis Ford Coppola de Roger Ebert en el Festival de Cannes de 2001.

“La Banda del PBR.” Perfiles de los actores que interpretan al grupo de Willard, incluyendo a Laurence Fishburne a los 14 años.

“Escena Perdida Monkey Sampan.” Una “escena perdida” poco habitual en la que los agitados nativos cantan “Light My Fire” de The Doors.

“Colección de Escenas Adicionales” Una colección de 12 escenas muy curiosas con código de tiempo.

“Destrucción del Campamento de Kurtz.” La secuencia de los créditos finales rechazada, con comentario en audio por Coppola.

“El Nacimiento del Sonido 5.1.” Un fascinante modo de descubrir cómo *Apocalypse Now* encabezó una revolución en el diseño del sonido envolvente.

“El Vuelo del Helicóptero Fantasma.” Una interesante mirada al diseño envolvente de esta secuencia.

“La Música de *Apocalypse Now*.” Una perspectiva de los diferentes artistas incluidos en la banda sonora.

“La Banda Sonora con Sintetizador de Bob Moog.” Un artículo sobre Bob Moog, el inventor de la música con sintetizador.

“¿Has oído últimamente alguna buena película? El Diseño de Sonido de *Apocalypse Now*.” Análisis en profundidad sobre los diseñadores de sonido.

“304.800 Metros de Película: El Montaje de *Apocalypse Now*”. Escenas con el montador Walter Murch trabajando con su Moviola.

“La Mezcla Final” El proceso de montaje que duró casi un año.

“La Gama de Colores de *Apocalypse Now*”. Aspectos técnicos del proceso de los tres tintes transferidos a Technicolor utilizados en la película.

“*The Hollow Men*”. Brando recita el poema de Eliot con escenas de la película y del rodaje.

“*El Corazón de la Oscuridad*” una lectura de la historia por Orson Welles.

#### Disco 3:

*Corazones de la oscuridad: El Apocalipsis de un cineasta*. El documental definitivo sobre el rodaje de *Apocalypse Now* dirigido por Eleanor Coppola. El guión completo de John Milius con anotaciones de Francis Ford Coppola. Galería del Storyboard con más de 200 dibujos.

Archivo Fotográfico que incluye: Más de cien fotos del rodaje, press kits, y fotografías de Mary Ellen Mark

Archivo de Marketing que incluye: Galería de posters, fotocromos y trailers de cine

#### - *Corazonada* (Edición DVD. 2 discos, 2004)

##### Disco 1:

*Corazonada*.

Audio comentario del director Francis Ford Coppola.

##### Disco 2:

Documentales: El Estudio de los Sueños; El Cine Electrónico; Tom Waits y Música de *Corazonada*.

Cómo se hizo *Corazonada* (1982).

Grabaciones inéditas y tomas alternativas de la música de Tom Waits.

Escenas eliminadas y alternativas.

Ensayos grabados, Tráilers, Galería de fotos, Objetos perdidos.

#### - *Cotton Club* (Edición DVD, 2003).

- *Dementia 13* (Edición DVD, 2006).

Extras:  
Tráiler.  
Galería de fotogramas de la película.  
Biofilmografía de Francis Ford Coppola  
Ficha técnica.  
Filmografías selectas.

- *Drácula de Bram Stoker* (Edición coleccionista DVD. 2 discos, 2007).

Disco 1:  
*Drácula de Bram Stoker.*  
Introducción a la película: *Drácula de Bram Stoker* comentada por Francis Ford Coppola.  
Comentario de audio del director.

Disco 2:  
La sangre es la vida. El rodaje de *Drácula*.  
El vestuario es el decorado. El diseño de Eiko Ishioka.  
En la cámara. Los sencillos efectos visuales de *Drácula de Bram Stoker*.  
Método y locura. Visualizando *Drácula de Bram Stoker*.  
13 Escenas eliminadas inéditas.

- *El hombre sin edad* (Edición en DVD. 2 discos, 2012).

Disco 1:  
*El hombre sin edad.*

Disco 2:  
Tráiler.  
Detrás de las cámaras.  
Secretos del maquillaje.  
Entrevistas.  
Componiendo la banda sonora.  
Ficha artística.  
Ficha técnica.

- *El Padrino* (La trilogía remasterizada de Coppola DVD. 5 discos, 2010).

Disco 1:  
*El Padrino.*  
Comentario en Audio por el director Francis Ford Coppola.

Disco 2:  
*El Padrino. Parte II.*  
Comentario en Audio por el director Francis Ford Coppola.

Disco 3:  
*El Padrino. Parte III.*  
Comentario en Audio por el director Francis Ford Coppola.

Disco 4:  
Detrás de las cámaras.  
Escenas adicionales.  
Cronología.  
El árbol genealógico.  
Galería de fotos.  
Trailers de cine.  
Éxito y repercusión.  
Biografía de los cineastas.

Disco 5:  
El mundo de *El Padrino*.  
La obra maestra que casi no lo fue.  
Cuando terminaba el rodaje.  
Recuperación emocional: Descubriendo *El Padrino*.  
*El Padrino* en la alfombra roja.  
Cuatro cortos sobre *El Padrino*.

- *El Valle del Arco Iris* (Edición DVD, 2007).  
Extras:  
Viendo *El Valle del Arco Iris* con Francis Coppola: Nueva Introducción y Comentario del Director.  
Premier mundial *El Valle del Arco Iris*.
- *Historias de Nueva York* (Edición DVD, 2014).
- *Jack* (Edición DVD, 2014).
- *Jardines de piedra* (Edición DVD, 2012).
- *La conversación* (Edición coleccionista Blu-ray, 2012).  
Extras:  
Audio de Archivo inédito del director Francis Ford Coppola dictando el guión original.  
Comentario en audio por Francis Ford Coppola.  
Comentario en audio por el supervisor del montaje Walter Murch.  
Entrevista Inédita con Francis Ford Coppola y el compositor David Shire.  
Pruebas de cámara inéditas.  
Entrevista de archivo en el plató con Gene Hackman.  
Libreto coleccionable.  
La Conversación sobre. La Conversación incluyendo las primeras críticas de la película tras su estreno en 1974.
- *La ley de la calle* (Edición DVD, 2003).
- *Peggy Sue se casó* (Edición DVD, 2001).

- *Rebeldes* (Edición coleccionista Blu-ray, 2012)

Extras:

Introducción y Comentario en Audio por Francis Ford Coppola.

Comentario en Audio por Matt Dillon, C. Thomas Howell, Diane Lane, Rob Lowe, Ralph Macchio y Patrick Swayze.

Sigue siendo de Oro: Una Mirada Retrospectiva a Rebeldes.

S.E. Hinton en la Localización de Tulsa.

El Reparto de Rebeldes.

News Today de la NBC de 1983: Comienzo de Rebeldes.

Seis escenas eliminadas o extendidas.

Libreto Coleccionable “La Auténtica Historia tras la película”.

8 postales exclusivas retratos de los actores: Matt Dillon, Tom Cruise, Patrick Swayze, Diane Lane, Ralph Maccio, Rob Lowe, C. Thomas Howell, Emilio Estevez.

- *Tetro* (Edición DVD, 2010).

Extras:

Trailer.

Ficha artística.

Ficha técnica.

La música de Tetro.

El ballet.

La fotografía.

- *Ya eres un gran chico* (Edición DVD, 2013).







VNiVERSiDAD DE SALAMANCA

FACVLTAD DE FiLOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FiLOSOFÍA, LÓGiCA Y ESTÉTICA  
ÁREA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES