

EL EGOCENTRISMO OCCIDENTAL Y LO SUBLIME EN LAS PELÍCULAS *APOCALYPSE NOW* (*REDUX*)

“Puede parecer á primera vista, que nos diferenciamos mucho unos de otros en nuestros raciocinios, y no menos en nuestros placeres; pero no obstante esta diferencia, que en mi concepto tiene mas de apariencia que de realidad, es probable que la regla de la razón y del gusto sea la misma en todas las criaturas humanas.”

Edmund Burke, “Discurso preliminar sobre el gusto”,
Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello.
Edición española de D. Juan de la Dehesa del año 1807 (Universidad de Alcalá).



Máster de Filosofía y Cultura Moderna

Trabajo de fin de Máster, curso 2019-2020.
Dirigido por la profesora: Dra. Da. Inmaculada Murcia Serrano.
Alumno: D. José Luis Molinero Navazo.

INDICE

	<u>Pag.</u>
1.-Introducción.	3
1.1.-Sobre la elección del objeto de estudio de estudio y el estado de la cuestión. ¿Por qué elegir una película?	6
1.1.1.-Fiedrich Shiller y la ausencia de reglas visibles.	9
1.2.-Julián Marías como ejemplo de la vinculación entre el cine y la filosofía. El estado de la cuestión.	10
1.3.-Acercamiento a las películas <i>Apocalypse Now (Redux)</i> como objeto de estudio. El método.	12
2.-Breve referencia al contexto histórico y cultural de los años setenta, vinculado a la guerra de Vietnam.	15
3.- Joseph Conrad: origen del viaje a las tinieblas de <i>Apocalypse Now (Redux)</i>	16
3.1.-La difícil adaptación cinematográfica de <i>El corazón de las tinieblas</i>	21
4.-Presentación de la película.	23
4.1.-Planteamiento general de la película <i>Apocalypse Now</i> y <i>Apocalypse Now Redox (2001)</i>	25
5.-El egocentrismo occidental en <i>Apocalypse Now</i> y <i>Apocalypse Now Redox</i>	27
5.1.- Coppola y el planteamiento de un producto icónico.	32
5.2.- Dos planteamientos filosóficos en el cine.	34
5.3.-Breve descripción de los principales elementos de la película.	35
5.3.1.-El río.	38
5.3.2.-El Barco.	39
5.3.3.-Cruzar el puente.	40
5.4.-La intertextualidad como herramienta audiovisual para mostrar el reino-mundo de Kurtz en <i>Apocalypse Now (Redux)</i>	42
5.4.1.-Orígenes literarios y mitológicos de <i>Apocalypse Now (Redux)</i>	43
5.4.2.-Baudelaire y <i>Apocalypse Now Redox</i>	45
5.4.2.1-Baudelaire y la desaparecida secuencia de “los franceses”.	47
5.4.2.2-Baudelaire y la mujer, la victoria sobre la naturaleza en una película sin mujeres.	50
5.5.-Lo sublime como categoría estética en <i>Apocalypse Now (Redux)</i>	53
5.5.1.-John Milton, como referencia iconográfica del egocentrismo moderno a través de lo sublime en Burke y de Francis Coppola.	54
5.5.2.-Lo sublime moral como esencia de la razón vital del protagonista de la película.	62
5.5.2.1.- El viaje al abismo como misión.	65

6.-Conclusión.	70
7.-bibliografía utilizada.	72



1.-Introducción.

Señalaba en 1990 el filósofo Julián Marías, en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado *Reflexiones sobre el cine*, que al escribir su libro *Antropología Metafísica* tuvo que asumir lo mucho que debía al cine, no solo por los grandes momentos que el séptimo arte le había dado como ser humano con la necesidad de distraerse, sino que “Muchas ideas que en él [el texto *Antropología...*] alcanzaron formulación rigurosamente teórica se me habían ocurrido contemplando películas o reflexionando sobre ellas.” Y esta circunstancia intelectual, que durante muchos años fue una realidad inconsciente, le permitió descubrir que podía plantearse la existencia de una *antropología cinematográfica*, por la sencilla razón de que “...el cine es, con métodos propios, con recursos de los que hasta ahora no se había dispuesto, un *análisis del hombre*, una indagación de la vida humana”.(Marías, 1990: 268).

No me atrevo a afirmar, como alumno del máster, que este discurso me marcó intelectualmente, pero desde luego no tengo ninguna duda de que me hizo apreciar de otra forma el arte que genéricamente se denomina “audiovisual”. Por este motivo he observado que una de las características de las películas de éxito mundial, sobre todo aquellas que se han convertido en iconos del séptimo arte, tienen tramas directamente vinculadas a determinados contenidos filosóficos relacionados con las inquietudes sociales de cada momento histórico.

Ver una película no solo supone para el ser humano actual sentir una inevitable sensación placentera, teniendo en consideración los gustos de cada individuo, sino que sobre todo ofrece la posibilidad de entrar en mundos tan imposibles, pasados, presentes o futuros, como imaginados. Es decir, permiten que hombres y mujeres escapen de su cotidianidad para ver y disfrutar de las más diversas recreaciones de la vida humana. La trascendente posibilidad de recrear visualmente mundos imaginados es la circunstancia que permite al cine presentar realidades alternativas, quiero decir falsas realidades alternativas; y por eso mismo introducir planteamientos filosóficos que apenas se

producen en la vida cotidiana. El cine fabrica películas que a través de una historia narrativa audiovisual exponen un planteamiento filosófico que en circunstancias normales solo aparecería en libros de ensayo o en novelas para minorías intelectuales¹. Entre estas creaciones del denominado séptimo arte, destacan obras de arte como *Blade runner* (me refiero a la de 1982), *Apocalypse Now* y *Apocalypse Now Redux*, *Matrix* (la primera), o *Séptimo sello*. Estas obras de arte dicen más del ser humano que trabajos de investigación sobre la ciencia o la tecnología, que solo leerán los especialistas en la materia, porque estamos en una sociedad cuyos ciudadanos apenas tienen tiempo para leer las instrucciones de utilización de los aparatos que la propia ciencia y tecnología ha fabricado para ellos. Por cierto, creo curioso apuntar que salvo la última de las películas señaladas, todas están temporalmente ubicadas en mundos donde la tecnología tiene un papel preponderante. En cualquier caso, creo que la ciencia y la tecnología podrán explicar el origen físico de las realidades, pero no el origen de las preguntas intrínsecas a unos seres vivos conscientes de su propia existencia.

La característica más trascendente de las películas y las series de TV² es su capacidad para crear y mostrar historias a cuyos personajes les ocurren cosas. Es decir, el sentimiento trágico de la vida aparece reflejado en personajes que, en realidad, no son más que arquetipos convertidos en modelos de actuación ética y moral, para participar en una determinada historia que se muestra a través de un lenguaje audiovisual desarrollado a lo largo del siglo XX. Por este motivo las películas y las series de televisión, como productos creados *ad hoc*, muestran planteamientos vitales cotidianos que todo el mundo puede reconocer de una forma u otra. Los productos audiovisuales muestran una realidad ficticia y controlada creada por el director, guionista, productor, etc., donde aparecen acciones realizadas y circunstancias sufridas por personajes

¹ Con el calificativo de intelectuales, Me refiero al tercer tipo de hombres que según Julián Marías se relacionan con la filosofía. Los primeros sería aquellos "... que viven fuera de los problemas teóricos. La inmensa mayoría de los hombres pertenece a esta clase: el labrador, el pastor, el operario industrial, la mujer de su casa, el funcionario, el hombre de negocios, la gran dama, casi toda la multiforme humanidad que nos rodea." En segundo lugar estarían los "...que «conocen» la existencia de esos problemas teóricos, pero como *ajenos*, como algo que existe «ahí», en el mundo circundante, tal vez para otros hombres, pero que no funciona realmente en sus vidas." Y en tercer lugar estarían Los hombres "...que se plantean ... de hecho esos problemas teóricos. Estos son los que tienen o pretenden tener o quieren tener una «idea del mundo», en el sentido de una construcción racional coherente, de una «ideología» o doctrina que explique la realidad. Son los hombres dedicados propiamente a los menesteres intelectuales: los científicos en sentido riguroso, los teólogos, los filósofos, sobre todo."(Marías,1941,26-27).

² Existen otros productos que utilizan el lenguaje audiovisual como son el documental, los reality show, los trabajos de falsa realidad, etc., en el presente TFM solo se aborda el lenguaje audiovisual centrado en los largometrajes cinematográficos.

inventados por los guionistas, que implican unas determinadas respuestas morales, éticas y estéticas³.

En este sentido debo reconocer que las siguientes páginas están influidas por los interesantes trabajos publicados el año 2017 en la revista FEDRO⁴, donde se analizan las series de TV y películas visualizadas desde una perspectiva que utiliza herramientas eminentemente filosóficas. Fue la lectura de los artículos de este número de la revista los que me permitieron plantear la realización de un TFM basado en el análisis de una película que personalmente siempre había considerado icónica⁵. Utilizo este adjetivo para calificar los productos audiovisuales que no se limitan a contar una historia capaz de conseguir que el espectador olvide su realidad cotidiana durante una hora y media utilizando el lenguaje audiovisual, sino que en el interior de la historia se plantean y responden las mismas preguntas que los filósofos intentan encontrar una respuesta desde hace dos mil quinientos años, y esta circunstancia intelectual resulta atractiva para la mayoría de los hombres y mujeres, aunque, creo que afortunadamente, no seamos conscientes de este hecho.

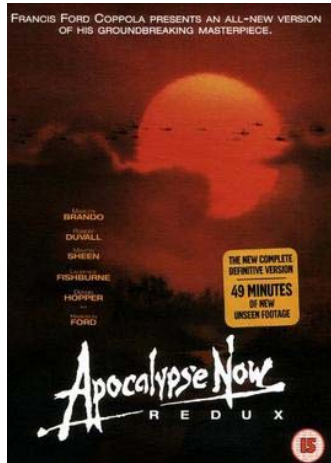
Por otro lado, el arte no solo está hecho para el goce psicológico del propio autor, sino también de los demás; por este motivo podemos afirmar que el arte trasciende al ser humano que hace o fabrica arte⁶, alcanzando una esencia vital más allá de lo puramente físico. Me atrevo a añadir que el arte permanece en el ser humano como una parte de su propia esencia, pues es una forma novedosa, al menos distinta, de hacer una ontología de la vida cotidiana.

³ Comparto con Roberto Aramayo que cineastas como Bardem, Berlanga, Buñuel, Billy Wilder, Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick han contribuido a la cosmovisión moral y política, de forma similar a lo que desde otro lado lo han hecho el empirismo, el racionalismo, la Ilustración o Maquiavelo, Hume, Diderot, Rousseau, Kant, Nietzsche, Ortega y Wittgenstein (Aramayo: 2016, 767), tengo claro que el cine y todo lo relacionado con este arte no es imparcial. Sobre todo porque tampoco lo eran los mecenas del renacimiento, y tampoco son imparciales los dueños de las productoras cinematográficas del siglo XX y XXI.

⁴ Revista electrónica *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 17, julio del año 2017.

⁵ He preferido utilizar el adjetivo “icónico/a” frente al más común de películas de “culto”, porque este término lleva implícita una serie de características que con frecuencia rozan lo “Friki/Fiqui”. La RAE define esta palabra como aplicable a las personas que practican desmesurada y obsesivamente una afición, circunstancia que se da en personas que llega a considerar las películas de culto como una forma de entender la vida.

⁶ No comparto el concepto de creador que muchos profesionales de la farándula, sobre todo audiovisual, utilizan para calificar sus trabajos. Me parece más apropiada la percepción de los griegos clásicos, que consideraban a los artistas “técnicos”, no creadores.



Pero esto es algo que solo ocurre con determinadas obras. El lenguaje audiovisual se utiliza en miles de trabajos, pero son pocos los planteamientos audiovisuales que se ofrecen al público que acaban convirtiéndose en icónicas obras de arte, frente a simples productos audiovisuales que poco se diferencian de las “noveluchas” que expulsadas de la biblioteca de Alonso Quijano.

A lo largo del presente TFM no distingo entre la película *Apocalypse Now* (1979) y *Apocalypse Now Redux* (2001), pues en realidad es la misma historia narrativa, con el mismo inicio y final; la principal diferencia es que a la versión Redux se añadieron más secuencias del viaje que realiza el personaje protagonista hacia el corazón de las tinieblas. En cualquier caso, he decidido centrarme en la versión Redux, porque ha sido menos estudiada por los especialistas.

1.1.-Sobre la elección del objeto de estudio de estudio y el estado de la cuestión. ¿Por qué elegir una película?

¿Por qué elegir una película como objeto básico de estudio del TFM en un máster de filosofía? Para responder a esta pregunta no solo voy a utilizar el comentario de Mosterín cuando afirma que “La filosofía es una actividad permanente de análisis conceptual y de argumentación crítica aplicable a cualquier cosa. Lo importante en filosofía es esa actividad, el filosofar.” (Mosterín,1985:4). Por este motivo, en conversaciones con compañeros del máster solo se sorprendían de que mi TFM se basara en una película, que además era *antigua*, aquellos cuyo acceso al máster no contemplaba el grado o la licenciatura en filosofía. Quienes tenían una formación filosófica y habían visto la película, entendían que en *Apocalypse Now (Redux)* había un contenido filosófico indudable y lógico para la realización de un TFM. Esta circunstancia intelectual se reafirmó cuando a lo largo de la fase de recopilación de documentación observé que existían multitud de trabajos sobre el objeto de estudio, incluyendo interesantes y útiles tesis doctorales propiciadas en las facultades de filosofía.

No afirmaré en el presente trabajo, como M. Heidegger en su discurso rectoral, que “Todo saber es filosofía, lo sepa y lo quiera, o no.”(Heidegger, 1933: 5), pero comparto con él que en la búsqueda de respuestas, el ser humano no tiene más opción

que caer en la filosofía, porque es a través de la filosofía como el hombre se acerca a la realidad con la intención de explicar/buscar su estabilidad emocional, o lo que es lo mismo, la filosofía guía de forma más o menos consciente el sentido de la búsqueda de su propia esencia vital.

Cuando decidí elegir una película como objeto de estudio tuve que asumir, y afortunadamente compartir la mayoría de los planteamientos que López Hernández defiende en la revista Fedro cuando afirma que "...hay formas de convertir en arte hechos tan dolorosos..." como los que llevan implícitos una guerra, siendo artistas como Goya un ejemplo porque su arte no solo es capaz de llamar la atención desde un punto de vista estético, sino mostrar una cruel y desagradable realidad humana. (López Hernández, 2015).

Sevilla afirma que. "...la acción creadora, poética, dramática posee ella misma una dimensión filosófica, con una función no especulativa abstracta, sino ingeniosa y concreta."(Sevilla, 2017B:32). Razonamiento que hago mío, y en el que incluyo la importancia del lenguaje audiovisual, que considero una herramienta actual, útil y eficaz para la plasmación de conceptos filosóficos. Creo que este nuevo lenguaje, que no olvidemos es esencialmente estético, se ha convertido en una nueva, quiero decir propia de los siglos XX y XXI, forma de plantear públicamente conceptos e ideas filosóficas con dos mil quinientos años de antigüedad. El lenguaje audiovisual puede constituir otra forma de entender, en realidad debería decir: mostrar, la filosofía. En este sentido Sevilla afirma que "La representación dramática intensifica la condición del ser humano de estar *ante* el mundo,... y aumenta la conciencia de problematismo de hallarse *frente* a él..."(Sevilla:2017A:141).

El cine necesita para sobrevivir como industria que el espectador esté dispuesto a pagar una entrada o a permanecer frente al televisor el tiempo suficiente para que la publicidad amortice su inversión, y para eso es necesario que la historia ofrecida resulte atractiva. Y es en este momento cuando interviene la filosofía como rama del saber humano, cuyos planteamientos más antiguos resultan útiles para nutrir a los grandes éxitos de un invento desarrollado en el siglo XX como es el cine. Al menos del mismo nivel que se entienden las aventuras de Quijote y Sancho, en *Niebla* de Unamuno, o en *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja. El lenguaje audiovisual es capaz de mostrar principios filosóficos que de otra manera el común de los mortales nunca leería. Poca gente en España ha leído *Ser y tiempo* o *La rebelión de las masas*, y posiblemente ni les sonará quién es Heráclito o Giambattista Vico, pero todo el mundo conoce la existencia

de una película titulada *Apocalypse Now (Redux)*, donde estos autores, entre muchos otros, aparecen de forma más o menos explícita a lo largo de la película.

La filosofía puede ser mostrada a través de un lenguaje propio y peculiar del siglo XX, como es la palabra metida en un guion. Algunas películas pueden ser entendidas como una enorme metáfora, planteada como una creación humana directamente vinculada al lenguaje audiovisual. De manera que el autor, en realidad autores, plasman su pensamiento en un trabajo que muestra y analiza las circunstancias que implican la percepción del sentimiento trágico de la vida cotidiana de unos personajes en el existir continuo que dura la película.

Un humanista como G. Vico consideraría el lenguaje audiovisual como una evolución del lenguaje aparecida en el siglo XX e hiper desarrollado tecnológicamente a través de medios digitales en el XXI. Este lenguaje es la unión de una palabra y una imagen en un solo continente físico, un rollo de película, un aparato con conexión USB,



Primera secuencia de la película

etc. En el cine y en las series de televisión la razón poética se transforma en arte, de igual forma que lo hace en la literatura o en una obra de teatro. En el siglo XVIII no existía el lenguaje audiovisual más allá de una representación teatral, pero creo que G. Vico pensaría que la *humánitas* del hombre, es decir, lo que hace diferente al ser humano de otros seres vivos, se ha desarrollado y unido a la tecnología siendo capaz de crear un lenguaje que ni es escrito, ni es visual, ni es hablado, sino que es todo a la vez. Este lenguaje audiovisual es un ejemplo del espíritu del hombre cuya historia avanza creando en el tiempo.

Por otro lado, no puedo dejar de realizar una referencia a la vinculación de las películas icónicas con el momento histórico en el que son realizadas. No me parece casualidad que *Apocalypse Now* apareciera, en realidad la expresión adecuada sería: “se construyera”, poco después de acabar la guerra de Vietnam, cuando la sociedad americana, más que la europea, necesitaba de un revulsivo moral que les hiciese pensar, y repensar, lo ocurrido.

1.1.1.- Fiedrich Schiller y la ausencia de reglas visibles.

Fiedrich Schiller está considerado, junto con Goethe, uno de los grandes dramaturgos alemanes, y resulta interesante conocer algunas ideas de un hombre que construía productos audiovisuales para el público, porque igual que ocurre con las películas de cine y las series de televisión en la actualidad, Schiller no solo era un teórico de la estética, sino que necesitaba el favor del público para su subsistencia.

No puedo por menos que reconocer que este autor influyó en mis planteamientos estéticos cuando en la carta sobre la educación estética del hombre de fecha 18 de febrero de 1793, escribe algo crucial para la estética audiovisual, al especificar que “...como si finalidad y conformidad con las reglas fueran en sí incompatibles con la belleza... El producto bello puede, y debe incluso estar sometido a reglas, pero tiene que *aparecer libre de reglas.*” (Schiller: 1990: 25), (La cursiva es mía). En cuanto se refiere al cine, uno de los elementos necesarios para calificar como icónica una película es que, además de una buena historia y una buena construcción técnica, necesita plasmar principios universales de forma implícita.

El ejemplo más reciente de la aplicación práctica de los planteamientos de Schiller los tenemos en una película titulada *Blade runner 2049* (año 2017), que es la segunda parte de una película icónica del año 1982 titulada *Blade Runner*. El problema de la segunda parte, además del enorme coste económico, es que el producto final se ha convertido en un fracaso porque los guionistas, productores, etc. a los que se les encomendó la segunda parte percibieron, como la mayoría de los espectadores, que el éxito de la primera parte había ocurrido por el trascendente contenido ético y moral que tenía *Blade runner*. E incluyeron principios de filosofía en la segunda parte, pero estos aparecían de forma explícita a los pocos minutos de empezar la película. Olvidando que Schiller demostró la necesidad de la existencia de reglas en productos de arte, pero que estas nunca deben ser visibles.

Resulta patético, y aburrido visionar una película en la que desde la primera secuencia el protagonista muestra dudas existenciales, sin ningún motivo aparente para tenerlas. Mientras que en la primera parte del año 1982, los replicantes (me gusta este término porque define perfectamente el objeto/sujeto que pretende definir), preguntaban por su origen y por su muerte a lo largo de las casi dos horas que dura una investigación policial. Es decir, en la película de 1982 los planteamientos filosóficos no formaban parte de una historia que era eminentemente policial, no filosófica. El espectador seguía

las peripecias de un detective/policía que debía investigar un caso de asesinato cometido por una banda de delincuentes (los replicantes).

El problema de la segunda parte es que el detective/policía constantemente se pregunta por su propia humanidad, por la humanidad de los demás, por la humanidad de las cosas que no son humanas, y cuestiones similares que rompen constantemente el ritmo de la historia policial, sin aportar nada a la narrativa audiovisual⁷.

Uno de los grandes efectos que tuvo *Apocalypse Now* (1979) en las sociedades occidentales fue su capacidad para relacionar las imágenes que los ciudadanos veían en los informativos de la televisión mientras comían cómodamente en sus casas, rodeados de familiares y amigos, con lo que realmente ocurría en aquella guerra. En los medios de comunicación se conocían aspectos como las bajas norteamericanas y la matanza de Mi Lay⁸, pero solamente los soldados veteranos que fueron incluidos en el sistema militar americano⁹ podían conocer cuáles fueron las circunstancias morales y éticas que propiciaron la muerte y el horror de una guerra solo conocida visualmente en los informativos.

1.2.-Julián Marías como ejemplo de la vinculación entre el cine y la filosofía. El estado de la cuestión.

Hace años que me llamó la atención saber que uno de los grandes críticos cinematográficos de cine en España, no era un director de cine oscarizado, un guionista famoso o un crítico literario reconvertido al lenguaje audiovisual¹⁰, sino un filósofo. Me refiero a Julián Marías, el filósofo que a los pocos años de la aparición del cine entendió la importancia de que los productos audiovisuales pasaran de mirar a su alrededor; recordemos las famosas imágenes de playas, de inmensas montañas, desiertos o de

⁷ Uno de los errores de *Blade Runner 2049* es la excesiva utilización de ideas procedentes de la novela original de Philip K. Dick ¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Texto de peor calidad que la película.

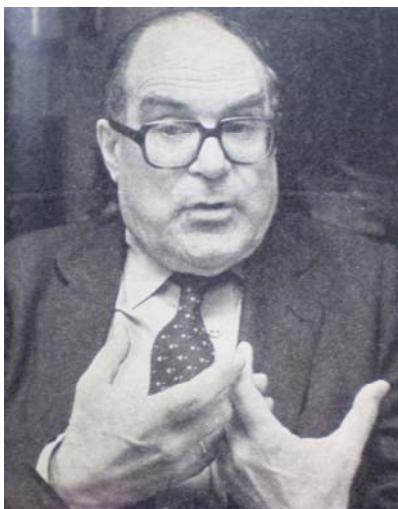
⁸ En marzo de 1968 la sección del segundo teniente Laws Calley llegó al poblado de My Lai donde violaron y mataron a las mujeres, además de matar a todos los hombres y el ganado. Posteriormente quemaron el poblado para borrar las huellas. Murieron más de trescientos niños, ancianos y mujeres. El oficial cumplió tres años de arresto domiciliario.

⁹ Utilizo el término “sistema” siguiendo a Julián Marías cuando afirma que en términos filosóficos la palabra define “...un conjunto de verdades tal, que cada una de ellas se apoya en las demás y es justificada por ellas.”(Marías,1993:104). El sistema militar americano no es solo la potencia destructora occidental, sino que incluye aspectos tan importantes como la moral de combate, la ética militar, el espíritu de equipo de los combatientes, la justificación de las bajas, los discursos públicos, etc.

¹⁰ Julián Marías define el lenguaje audiovisual como “...la fuerza de la imagen, ...la vivacidad del movimiento y la palabra, la pluralidad de la perspectivas, el uso de los distintos planos ...un instrumento único” (Marías:1985).

máquinas de tren que pasaban por encima de la cámara, que constituían el principal contenido de las primeras películas, a mostrar fragmentos de la vida de otros seres humanos. Además el cine tenía dos importantes ventajas prácticas: el bajo coste por asistir a las proyecciones; y que no hacía falta saber leer para entrar en mundos distintos a los cotidianos.

En los primeros años las películas mostraban a los espectadores, normalmente urbanos, realidades naturales o artificiales desconocidas que nunca había visto como montañas, playas o ciudades exóticas, incluso las bodas reales de principios del siglo XX. Pocos años después en las pantallas de cine aparecieron historias conformadas por



(1914-2015)

personajes que contaban realidades que cualquier espectador podía reconocer, como la película *Asalto y robo de un tren* (1903). Una producción que utilizaba algo tan moderno, en aquella época, como los movimientos de cámara o la elección previa de las localizaciones, porque por primera vez todo falso. Cuando los espectadores veían la película podían ver, y sentir, el interior de una realidad como playas o montañas, pero que hasta ese momento solo habían leído en los periódicos. El cine recreó una ficción que muchos de los primeros espectadores consideraron

real porque veían el asalto como veían las montañas o playas reales. Había nacido el concepto de verosimilitud cinematográfica.

Estas producciones tenían todo tipo de tramas, y el contenido de estas se fue dividiendo en géneros más o menos equiparable a los tradicionales géneros literarios, con la característica común de que las historias ficticias resultaban más intensas que las realidades cotidianas. Cuando los espectadores entendieron que se trataba de una ficción se inició el reconocimiento de la importancia del lenguaje audiovisual¹¹ como forma de crear/mostrar universos, igual que el lenguaje escrito es capaz de crear/mostrar universos ficticios a los lectores¹².

En un texto titulado *La imagen de la vida humana* de 1956, Julián Marías defendía que el cine es una herramienta crucial para representar la vida humana, y que

¹¹ Actualmente cualquier espectador que vea una película o una serie de TV, entiende cuando se produce un flash Back, a principios del siglo XX, no.

¹² Alonso Barahona defiende planteamientos centrados en la Belleza.(Alonso:2016).

por este motivo se puede convertir en un instrumento básico para conocer la realidad.(Marías,1990,260). Para él, la importancia de escribir un libro tan esencial en su bibliografía como es *Antropología metafísica*, fue descubrir que “Muchas ideas [de este texto] alcanzaron formulación rigurosamente teórica se me habían ocurrido contemplando películas o reflexionando sobre ellas.” Circunstancia intelectual, que durante muchos años fue una realidad inconsciente, que permitió descubrir que podía plantearse la existencia de una “antropología cinematográfica”, porque “...el cine es, con métodos propios, con recursos de los que hasta ahora no se había dispuesto, un *análisis del hombre*, una indagación de la vida humana”. Tal y como afirmó en el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el año 1990, (Marías, 1990). Alfonso Basallo defiende que para este filósofo «Ver es pensar con los ojos», y continúa diciendo que Julián Marías concebía la filosofía como «la visión responsable», pues defendió que «...mirando se hacen las tres cuartas partes de toda filosofía que no sea una escolástica». Para Basallo una de las aportaciones de Julián Marías fue hacer antropología filosófica viendo películas de cine.(Basallo:2014,63).

1.3.-Acercamiento a las películas *Apocalypse Now (Redux)* como objeto de estudio. El método.

Después de haber leído, y disfrutado, las tesis doctorales de Adolfo Ignacio Monje Justo del año 2016, *Mito y literatura en la filmografía de Francis Ford Coppola. Un estudio intertextual y mitocrítico a partir Apocalypse Now*; y de Vicente García Escrivá del año 2011, *Análisis textual de Apocalypse Now*; ambas centradas en las películas objeto del presente estudio, me di cuenta que las perspectivas utilizadas por estos autores para acercarse al objeto de estudio no iban a funcionar demasiado bien en mi TFM. El primer trabajo estaba incluido en los planes de estudio de la facultad de filosofía de la universidad de Salamanca, pero resultaba excesivamente antropológico, circunstancia novedosa en el momento de abordar el estudio de estas películas. En cuanto se refiere a la tesis de García Escrivá la encontré demasiado influida por las perspectivas vigentes en las facultades de comunicación, en este caso de la Universidad Complutense. Otro texto importante en el momento de hacer el TFM fue el trabajo del profesor de la facultad de filosofía en la universidad de Oviedo, y premio Princesa de Asturias, Vicente Domínguez, centrado en las películas *Apocalypse Now (Redux)*, que aborda el estudio de todos los elementos del lenguaje audiovisual de estas películas que van desde los personajes, hasta los importantes detalles de los objetos que aparecen en

segundo plano, como si no formaran parte de la trama de las películas, y estuvieran por casualidad en el interior del plano audiovisual grabado por la cámara. Esta es una forma novedosa de analizar las películas, que apenas había sido tomada en consideración por mayoría de los trabajos sobre el tema. Incido en este aspecto porque en el lenguaje audiovisual resulta de gran trascendencia el contenido subliminal y simbólico que se debe tener en consideración en cualquier estudio sobre un producto fabricado, algunos “genios” utilizarían el término “creado”, en un lenguaje que por su propia naturaleza otorga mucha importancia al contenido que aparece en cada plano de la cámara¹³.



En el planteamiento inicial del presente trabajo tenía previsto incluir un punto titulado “Los personajes y sus dudas”, dedicado al análisis de los principales personajes de la película. Pero según profundizaba percibía que los personajes se estaban convirtiendo en el centro del TFM, cuando eran meros instrumentos de la historia narrativa.

Por este motivo evité centrar la esencia del trabajo en los personajes, y en su lugar hice que las referencias a los personajes fueran continuas a lo largo de todo el TFM, considerándolos un elemento más del conjunto que conforma el análisis de cada apartado. Creo que de esta forma, además de potenciar la visión holística del TFM al evitar que un elemento, en este caso los personajes, tuviera un excesivo protagonismo, los utilizaba de la misma manera que lo hacía Coppola en las películas, al contribuir a sostener el análisis de los conceptos filosóficos y simbólicos que aparecen en los largometrajes.

La esencia de un producto audiovisual es el conflicto, entendido como el surgimiento de un problema en la vida cotidiana del personaje. El conflicto es el acontecimiento, en lenguaje audiovisual se denomina detonante o catalizador, que obliga a actuar al personaje; porque este tiene la necesidad de solucionar, asumir, evitar, buscar, etc... algo que ha descubierto, sufrido, amado, etc. De manera, que el principal componente de la historia narrativa es la actitud del personaje ante el detonante que rompe su vida cotidiana. Sin conflicto el espectador solo vería en la pantalla las cosas y circunstancias que ocurren a gente normal, en situaciones normales, y relacionándose

¹³ El problema de trabajar contenidos subliminales es que necesita tiempo, y cada día de grabación puede oscilar entre quince mil y cincuenta mil euros en una producción media.

normalmente con el mundo que les rodea. Es decir, las historias narrativas tenderían al aburrimiento.

Lo positivo del cine, y de las series de televisión, es que todo es ficción, hasta en las historias basadas en hechos reales, ningún guionista, ni director, ni sobre todo productor que se juega su dinero, recordemos que el cine no puede dejar de ser un producto que se fabrica para ser vendido, dejará que la realidad rompa una buena historia. Y es en esta ficción cuando el espectador puede visualizar una historia narrada audiovisualmente los planteamientos vitales de unas personas, es decir de personajes, que resuelven las situaciones y los conflictos que el sentimiento trágico de la vida les hace vivir, y asumir, según sus peculiaridades personalidades (los arquetipos). Por este motivo, a lo largo de este TFM me he centrado en el análisis de las situaciones concretas que aparecen en las películas utilizando las herramientas filosóficas adquiridas a lo largo del máster, no en la búsqueda de explicaciones sobre el porqué de un determinado plano general o primer plano, o el origen antropológico de la transformación del protagonista visual (el capitán Benjamin Willard) desde un hombre destruido, hasta encontrar la esencia de su vida en el reino-refugio de Kurtz (personaje magistralmente interpretado por Marlon Brando al final de la película), que obtiene su función protagonista a través de las dudas del protagonista visual.

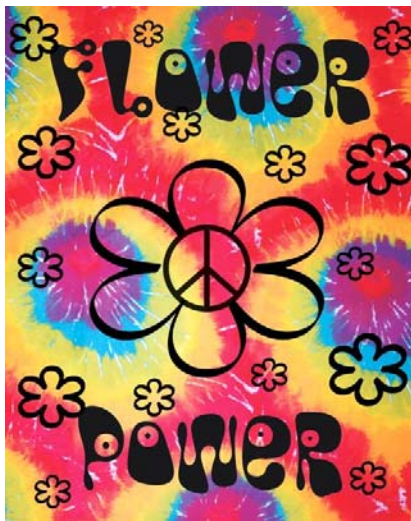
Por otra parte es necesario señalar que dada la importancia que para el presente trabajo tienen los puntos que analizan la categoría de lo sublime en las películas, podría haber planteado el TFM como una aplicación de las características de lo sublime señaladas por Burke que he convertido en mi autor de referencia, a los distintos planos y secuencias de *Apocalypse Now (Redux)*. Esta manera de enfocar el trabajo me resultaba sencilla, pero también carente de los detalles que considero que exige un trabajo de máster. Por este motivo a lo largo de próximos puntos mostraré que lo sublime de la película de Coppola, e inevitablemente de la novela de Conrad, no solo es sublime por los rasgos señalados por Burke en el siglo XVIII, sino también por el contenido de lo que se podría denominar un sublime moral, que me ha parecido esencial en una película cuyos personajes no acaban de entender la distinción entre el bien y el mal, más allá de su interés personal.

Pero para poder acercarme a todos los contenidos del objeto de estudio he necesitado de una herramienta, que no solo ha resultado más importante de lo que yo pensaba al iniciar el TFM, sino que se según avanzaba el trabajo fui tomando conciencia de que la herramienta se convertía en el verdadero hilo conductor del estudio que estaba

realizando. Me refiero al concepto de “Egocentrismo Occidental” que se percibe en las películas *Apocalypse Now (Redux)*, y que se advierte en la novela de Joseph Conrad que constituye la base de estos productos audiovisuales.

2.-Breve referencia al contexto histórico y cultural de los años setenta, vinculado a la guerra de Vietnam.

La película *Apocalypse Now* no se puede desligar ni de la historia de los Estados Unidos, ni de la sociedad de este país durante las décadas de 1960 y 1970.



López Soriano e Ibars Fernández llegan a afirmar en una revista especializada en historia que “..las películas son un testimonio y a la vez testigos de la Historia y de ahí su importancia como fuentes auxiliares para la investigación histórica.”, al mostrar “...No sólo las circunstancias económicas sino también la mentalidad de la época no pueden evitar aparecer en la gran pantalla.” (López e Ibars, 2006: 10). Estos autores defienden que el cine es capaz de plasmar las ansias, aspiraciones, deseos y características de una sociedad a lo largo del tiempo, reflejando en sus temáticas y argumentos los avatares y cambios políticos que jalonan la historia de un determinado país.(López e Ibars, 2006: 10-11).

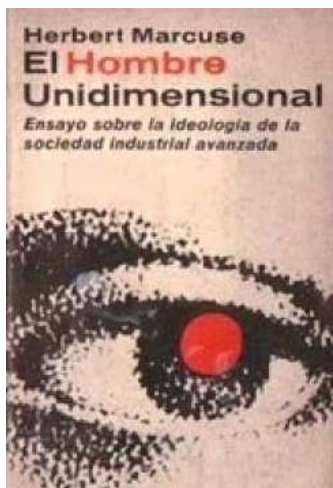
La sociedad norteamericana en la década de los años sesenta no solo era una de las más avanzadas económica y tecnológicamente, sino también políticamente. Soy consciente que esta afirmación puede resultar extraña, pero hay que tener presente que países políticamente equiparables durante aquellos años como Reino Unido y Francia llevaban en las distintas guerras coloniales desde el final de la segunda guerra mundial, con miles de muertos en sus respectivas fuerzas armadas, y no se conocen manifestaciones contra la guerra del nivel de las protestas ocurridas en los Estados Unidos. Por ejemplo, en cuanto se refiere a los derechos civiles, señalar que *Apocalypse Now* fue una película que los ciudadanos pudieron ver en los cines de todo el país, mientras que la película de Stanley Kubrick de 1957 titulada *Senderos de Gloria*, fue prohibida en Francia hasta los años ochenta. En España la prohibición se levantó en 1977.

En agosto de 1969 se celebró el concierto de Woodstock, que fue un hito de la denominada por muchos sociólogos e historiadores la “Era de las flores”. En este evento musical al que acudieron 400.000 jóvenes había dos grandes planteamientos directamente unidos por su indudable posición



contra la guerra de Vietnam. Por un lado, el movimiento Hippy cuya actitud básica era negar el mundo que les rodea, y crear uno nuevo en sus particulares microsociedades como eran las comunas, donde se pretendía vivir en una especie de comunitarismo primitivo idealizado que pocas veces se mantuvo en el tiempo. Curiosamente, los guionistas de *Apocalypse Now (Redux)* reconocieron que extrajeron del lema Hippy “Nirvana Now”, la idea para el título. La otra tendencia antibelicista era negar la sociedad que les había conducido a la guerra, aspirando a su transformación, cuyos efectos fueron los disturbios ocurridos en las principales universidades americanas, cuyo ambiente intelectual estaba influido por intelectuales como Marcuse, Adorno, Sartre, etc.

La guerra de Vietnam fue la primera guerra que perdió el bando que ganó todas las batallas. Circunstancia que se puede entender como una



incongruencia histórica, incluso estadística, que ocurre porque se tiende a desligar el fracaso moral que significó para los ciudadanos americanos la guerra, de aspectos sociológico propios del conflicto como son: la capacidad de sufrimiento del pueblo de Vietnam, el ambiente intelectual de los años sesenta en occidente que potenció el inicio de los movimientos de la denominada contracultura, la rebeliones en la universidades americanas o los sucesos del denominado *Mayo Francés* de 1968, entre otros muchos.

3.- Joseph Conrad: origen del viaje a las tinieblas de *Apocalypse Now (Redux)*.

No se pueden abordar las películas *Apocalypse Now (Redux)* sin señalar que son una adaptación libre, pero respetando lo fundamental de la novela de Joseph Conrad titulada *El corazón de las tinieblas* (1902). El libro muestra a través de los ojos de un marinero llamado Marlow la destrucción del Congo belga por los enviados por el rey

Leopoldo, descripción que hace cuando encargan a Marlow buscar a un agente comercial llamado Kurtz, cuyo comportamiento se ha vuelto extraño.

Los beneficios económicos de Kurtz son extraordinarios, pero se obtienen a través de la explotación de los indígenas mediante el terror. Marlow narra el viaje hacia el origen del río en busca de un Kurtz que se encuentra encerrado en lo más oscuro de la selva africana. Cuando Marlow lo encuentra, Kurtz está moribundo y destruido moralmente. El Kurtz que encuentra Marlow no se parece en nada a la figura que le habían descrito los personajes durante todo el viaje río arriba, y los propios informes de la compañía belga que le contrata, sino un ser humano que desea la muerte. Pero lo más



(1857-1924)

importante es que a lo largo del viaje, Marlow descubre que las tinieblas no solo están en lo más oscuro del bosque, sino en el propio corazón de los hombres, y que por este motivo las conductas humanas se vuelven totalmente alejadas del ideal de la civilización occidental que propiciaba el colonialismo. Podemos llegar a afirmar que la novela original muestra una explicación visual de los efectos de la muerte de dios, que Nietzsche había previsto pocos años antes de que se publicara *El corazón de las tinieblas*.

El texto de Conrad muestra la selva africana como un lugar irracional, incomprensible, e incivilizado donde un loco como Kurtz puede ser considerado un rey; o un hombre que ha descubierto la muerte de dios, es decir, que las categorías vigentes durante más de dos mil años en la civilización occidental, no pueden ser aplicadas a una colonia africana explotada sin ningún tipo de miramientos y consideración para con la población indígena. De manera que desde una perspectiva egocéntrica, el autor muestra que en las tierras africanas “civilizadas por Europa” no existen leyes racionales, ni planteamientos morales que sirvan de freno al salvajismo, sencillamente el ser humano solo sobrevive si se deja caer en el abismo más oscuro de la selva. La cultura occidental, en realidad el egocentrismo occidental, se plantea como el confort moral, y la tranquilidad social de los seres humanos civilizados, mientras que la selva es el lugar con una ética y una moral oscura en la que ha caído Kurtz. Precisamente uno de los giros dramáticos del texto original de Conrad es que Marlow asume que durante un instante, Kurtz ha sido

consciente de esta caída en el abismo moral y la pérdida de los valores civilizados. Circunstancia que al final de la novela se convierte, al menos así lo interpreto yo, en una especie de redención por los grandes pecados cometidos en nombre de la civilización.

El viaje de Marlow no solo es un movimiento físico/geográfico, de Londres al Congo, o de la costa hacia el interior del continente, sino un viaje moral. Creo que esta característica constituye el principal motivo de que el texto pueda ser considerado una de las grandes obras de la literatura universal, convirtiéndose en una novela que trasciende el tiempo porque muestra al lector la parte más oscura del alma.

La experiencia de Marlow en el Congo describe el desplazamiento moral a un mundo donde las tinieblas impiden la racionalidad, y la civilización no existe como tal porque la barbarie se ha convertido en la base de funcionamiento de las relaciones humanas. Pero lo realmente cruel que muestra la novela es que la propia civilización y el egoísmo humano propiciado por el egocentrismo occidental, que desarrolla el propio concepto de civilización, es la causa de la irracionalidad que se vive en África. De la misma manera que en *Apocalypse Now (Redux)*, el funcionamiento de la sociedad americana obliga a sus ciudadanos, convertidos en militares por la fuerza de leyes democráticas, a actuar de forma irracional en una guerra sin sentido, como fue la de Vietnam.



Son continuas las referencias a Nietzsche en trabajos que abordan *El corazón de las tinieblas*, pero este texto también está influido por el planteamiento de la historia defendido por un humanista como Giambattista Vico (1668-1744). El mundo de la selva descrito por Conrad resulta sorprendentemente similar a la denominada en el siglo XVIII por este filósofo “Edad de la barbarie”. Para Vico la condición básica que define lo humano del hombre es la “Humánitas”, y esta es una realidad que se ha construido, en realidad evolucionado, desde el momento de barbarie inicial hasta la actualidad, a través de un *evolucionando* (haciendo historia), que siempre va hacia delante, hacia el futuro. De manera que en sí mismo el hombre es su historia, su existencia no es solo un mero estar en el ser, sino que es el ser siendo.

Para Vico, como ocurre con los ríos, la historia del hombre no es una línea definida y recta, sino el producto de un movimiento más o menos pendular que caracteriza a la evolución humana desde la barbarie semi-animal del hombre cuando

apenas aspiraba a la mera existencia y la subsistencia basada en la utilización de los sentidos, hasta lo que Vico denominaba la barbarie de la reflexión. Llegando a afirmar que en las primeras fases de la evolución el cuerpo humano era más animal que humano. Fue la “Humánitas” lo que consiguió modificar las proporciones humanas hasta la apariencia física que tenemos en la actualidad. De manera que la propia imagen física del ser humano es una muestra de la progresión evolutiva desde la barbarie de los sentidos, donde el ser humano se caracteriza por sentir y padecer, hasta la barbarie de la reflexión donde el ser humano se individualiza tecnológicamente de la naturaleza circundante que le hacía parecer un animal.

En la novela de Conrad, Marlow está retrocediendo en la historia. Realiza el viaje por el río pero a la inversa: desde la civilización hasta la edad de la barbarie. De manera que mientras que para Jorge Manrique (1440-1479) “Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, qu’es el morir;...”, Conrad nos muestra el viaje en sentido inverso, desde el mar hasta el interior de un continente, al origen del río. Es como si Conrad quisiera dejar claro que Marlow busca el origen de la vida humana, avanzando hacia el origen de su esencia vital.

A lo largo de la novela *El corazón de las tinieblas* observamos que el texto no se limita a narrar cómo remonta el río un marinero, sino que las continuas reflexiones del protagonista sobre lo que ve y siente en la travesía le encaminan en busca del origen de la esencia de la civilización a través de la experiencia de Marlow. Acción civilizadora que en el primer tercio de la novela aparece caracterizada por la estupidez, la ineficacia y la separación clasista, entre otras muchas cosas que explican la falta de empatía hacia los indígenas del ser humano educado bajo normas civilizadas propias del egocentrismo occidental, que solo entiende como humano aquello que se asemeja a su forma de estar en la vida. El problema es que cuando Marlow llega al origen de la vida, quiero decir de la vida colonial propia de la Europa del siglo XIX, solo descubre el horror. Jorge Manrique indicó el camino de la muerte como si el nacimiento del río fuera el nacimiento del ser humano, pero Conrad parte del ser humano civilizado para encontrar el origen de la barbarie a través de un viaje, y para sorpresa del lector, resulta que es la propia civilización occidental la que hace irracional al ser humano civilizado, siendo Kurtz el ejemplo de quien sufre al descubrir la parte oculta de la civilización. Kurtz es consciente que su estado moral y físico es una consecuencia del egocentrismo con el que la cultura occidental ha tratado a los pueblos que ha civilizado, pues no solo ha roto

las vidas cotidianas de los indígenas, sino que ha sido incapaz de aportar un planteamiento vital más allá de la mera ganancia económica.

Una cuestión añadida a la trama de *El corazón de las tinieblas* es que el problema no solo radica en el hecho de que Kurtz domine el corazón de la selva mediante el terror, sino que para el director¹⁴, el representante en la zona de la compañía mercantil belga que contrata a Marlow, el objetivo es conseguir marfil. El sentimiento egocentrista moderno de occidente está tan arraigado en la compañía belga, es decir el sistema de dominio preponderante en África, que solo al final de la novela se preocupa por ocultar los métodos de Kurtz, intentando recuperar los papeles que este entregó a Marlow a modo de testamento.

A pesar de la similitud entre las tramas de la novela y la película, Marlow tiene varias diferencias importantes en cuanto se refiere a su papel como personaje dramático. Mientras que Marlow es un hombre con una vida estructurada, con familiares que le ayudan a conseguir el trabajo en el Congo y planes de futuro más allá de la experiencia profesional; el capitán Benjamin Willard de Coppola es un oficial de una unidad de operaciones especiales moralmente destrozado por su trabajo, es decir por su función social remunerada, y por eso mismo en busca de un motivo para vivir. El propio personaje asume que no reconoce su país (referencia social), ni reconoce su propia vida (conciencia de sí mismo); es un hombre que ha vivido tanto tiempo entre el horror de la guerra que no puede vivir sin ella.

Marlow es un hombre sensato que tiene principios morales de actuación, y precisamente por ese motivo se pregunta, y reflexiona, por lo que está ocurriendo a su alrededor; mientras que Willard es un hombre que solo aspira a buscar un motivo para no suicidarse con la pistola que tiene en la mesilla de noche que vemos en la primera secuencia de la película. Para Marlow el viaje es una experiencia personalmente impactante, pero de la que logra sacar enseñanzas útiles para su futuro como ser humano; pero Willard es consciente que va en busca del abismo moral que representa la existencia de un reino del terror en mitad de la selva, donde Kurtz actúa por encima de cualquier ley.

¹⁴ En el texto de Conrad el director es el único blanco que sobrevive a las múltiples enfermedades de la selva, le falta la humanidad que un hombre debe tener para poder enfermar y morir.

3.1.-La difícil adaptación cinematográfica de *El corazón de las tinieblas*.

La guerra de Vietnam es un conflicto prácticamente olvidado en el siglo XXI, pero fue la primera guerra antipopular a escala internacional, y una cuestión importante es saber el motivo de esta actitud.

Los jóvenes americanos eran enviados a combatir al otro extremo del mundo en una guerra que ni entendían, ni asumían como propia porque no percibían un peligro real como ocurrió con sus padres en la segunda guerra mundial, o con sus hermanos mayores en la guerra de Corea. Para la mayoría de los americanos la guerra de Vietnam no era más que las postrimerías de una guerra colonial empezada por las antiguas potencias europeas. Pero para los jóvenes se trataba de ser enviados a morir, y ni los hijos, ni sus padres entendían porque tenían que morir en un lugar como Vietnam. Esta circunstancia fue una de las grandes diferencias de la guerra de Vietnam respecto a las guerras coloniales europeas: las sociedades europeas estaban dispuestas a sufragar los gastos de las guerras con soldados profesionales, tanto europeos como indígenas, pero nunca enviaron a sus hijos porque el “Imperio” no valía la vida de sus seres queridos. Mientras que en los Estados Unidos, los políticos no entendían esta guerra como un conflicto colonial, sino como un posicionamiento contra la expansión comunista internacional, que era el enemigo de su país.

Otra característica de la guerra de Vietnam es que fue la primera guerra transmitida, en realidad contada, por los medios de comunicación que tenían total libertad de movimiento por el teatro de operaciones. Algo que ni siquiera ocurre en el siglo XXI con la excusa de proteger a los periodistas.

El público americano no percibía las noticias que recibía como un ejemplo de la libertad de prensa, en un país orgulloso de sus logros democráticos, sino como su derecho a recibir información sobre la pérdida de vidas, al principio referidas a las bajas militares, después también civiles. Lo importante para la opinión pública americana no era la consecución de objetivos militares directos o estratégicos, como en la segunda guerra mundial era la conquista de una ciudad o el desembarco en Italia y Europa, sino conocer cuántos jóvenes americanos habían muerto, para conseguir un objetivo militar que los americanos ni entendían, ni valoraban. Esta circunstancia fue algo que los políticos no consiguieron entender. Por este motivo Coppola señaló en varias entrevistas, que su trabajo no era una película de género bélico, sino de personas que están, viven y mueren en la guerra.

El corazón de las tinieblas es uno de los textos de carácter filosófico que más ha tardado en ser llevado al cine. En 1939 lo intentó un director de la talla creativa de Orson Welles, consciente de la importancia que para la historia audiovisual tenía que el



espectador entendiera el conflicto personal, íntimo y humano del protagonista que remontaba el río para buscar a Kurtz. Welles pretendía que en la película la cámara se convirtiera en los ojos de un personaje del que solo se verían las manos, con la intención de que los espectadores entendieran y asumieran las sensaciones del personaje, cuyos ojos se habían convertido a través de la cámara, en los ojos de los espectadores. El proyecto cinematográfico no frugó porque Orson Welles prefirió iniciar el rodaje de *Ciudadano Kane*, porque a pesar de la complejidad de esta película, le pareció más fácil mostrar al espectador una realidad cotidiana y reconocible, utilizando un lenguaje audiovisual ya conocido por el espectador.

En 1974 se le ofreció el proyecto al director George Lucas, que llegó a preparar la preproducción con una previsión presupuestaria de tres millones de dólares de la época, con la intención de rodar el guion en formato de documental, y con la obligación de que la película estuviera lista para el bicentenario de la constitución del Estado americano. Pero optó por iniciar un proyecto denominado “La guerra de las galaxias”(Monje,2016: 68).

Welles era un genio cuya valía todo el mundo reconoce en la actualidad, pero no supo, quizá no pudo, encontrar el tipo de mundo imaginado en el que ubicar una historia con tanta importancia moral como la que presentaba Conrad. A Welles le faltó algo tan trascendental como fue la tragedia social y moral que la guerra de Vietnam supuso para la sociedad americana.

Decir que la guerra de Vietnam fue el infierno para americanos no es una frase vacía, porque en la película se mostraba un infierno reconocible para todos los que participaron en la guerra¹⁵. Era necesario que la sociedad americana iniciara una relectura de lo ocurrido en la guerra, para asumir una película capaz de trasladar la

¹⁵ El año 1968 se desplegaron más de medio millón de hombres que permanecían un año de servicio, y la población del EE.UU. era de 207 millones. Luego entre 1967 y 1970 casi el uno por ciento de la población del país conoció directamente aquella guerra. Pero la intervención americana se produjo entre 1964 y 1972, aunque empezó antes de la salida francesa en 1954 (recordemos la novela *El americano impenetrable*, de Graham Greene de 1955), y finalizó en 1975.

novela de Joseph Conrad al cine. Coppola consiguió lo que algunos analistas sobre las representaciones de la historia denominan una buena adaptación, que ocurre cuando el producto final “...se aleja de algún modo del original, no solo porque se apliquen elipsis, omita detalles o sintetice personajes... sino porque haciéndose suya una obra, el cineasta puede reelaborarla, recrearla, volver a construirla conservando única y exclusivamente lo esencial o las piezas fundamentales para que...” los espectadores puedan captar el mensaje original del escrito (Monterde, Selva, Solá, 2001:162).

4.-Presentación de la película.

La película ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1979, tuvo once nominaciones a los oscar pero solo obtuvo dos. En el siglo XXI hay que acudir a internet para saber qué película triunfó en los oscar de ese año, pero todo el mundo conoce o por lo menos tiene referencias de un trabajo icónico del siglo XX titulado *Apocalypse Now*. Esta circunstancia se debe a que la película consigue en el espectador dos efectos simultáneos: por un lado supone, a pesar de la evolución tecnológica del lenguaje audiovisual en los últimos años, una experiencia estética impactante; pero es que además la película presenta al espectador una trama capaz de acercarle al borde del



Famosa foto de Coppola durante el rodaje

abismo moral, cuestionándose su propia visión sobre un tema tan olvidado en las cómodas sociedades democráticas como es la guerra. De manera que Coppola supo unir y conjugar estas dos características para seducir y asquear a la vez.

Lógicamente son muchas las películas que triunfan anualmente, pero poca gente recuerda que las películas triunfadoras de los Oscar el año 1979 fueron las producciones *Que empiece el espectáculo* y *Kramer contra Kramer*, ambas eran buenas historias audiovisuales con tramas bien trabajadas y buenos actores, pero a los pocos años de su estreno poca gente se acordaba de ellas. Mientras que en el siglo XXI todo el mundo ha visto, o al menos escuchado hablar de una película titulada *Apocalypse Now* que apenas consiguió dos premios. El año 2001 Coppola editó otra versión de la película titulada *Apocalypse*

Now Redux, con casi cuarenta minutos más de duración, que contribuyó a matizar y afianzar sus contenidos.

Un síntoma de la actitud de la sociedad americana hacia la guerra de Vietnam se puede encontrar en el hecho de que durante los años que duró la guerra ninguna de las grandes productoras americanas se atrevió a invertir en producciones directamente

vinculadas con esta guerra. Solo la compañía Warner Bros. Pictures rodó en 1968 la película *Boinas Verdes*.¹⁶



Esta actitud cambió cuando la guerra acabó en 1975 con la caída Saigón en manos de Vietnam del Norte. Aunque había otras películas ambientadas en esta guerra como *El cazador* (1978) dirigida por Michael Cimino, y con cinco Oscar en su haber, *Apocalypse Now* fue un revulsivo moral para la sociedad americana, al mostrar un problema social

traumático que los políticos habían intentado ocultar, pero cuyos efectos se podían apreciar en la cantidad de veteranos socialmente inadaptados, una vez producida la ansiada licencia¹⁷, que aparecían cotidianamente en los periódicos.

Apocalypse Now fue una autocrítica de la propia sociedad americana sobre la decisión política de intervenir militarmente en Vietnam, con los mismos principios de actuación utilizados en la segunda guerra mundial, sin que los políticos entendieran la gran transformación ocurrida en la sociedad americana. Los ciudadanos no asumían que el sistema político les enviara a la otra punta del planeta, para morir por la difusa idea de



Capitán Benjamin Willard (Martin Sheen)

protegerlos del comunismo. La película puso a los ciudadanos de forma cruda e inesperada frente a la realidad que habían vivido un gran número de sus conciudadanos en la guerra, mientras la mayoría miraba la televisión en el salón de su casa.

¹⁶ Un panfleto audiovisual protagonizado por John Wayne y dirigido por Ray Kellogg.

¹⁷ En 1972 David Morrel publicó la novela *First Blood*, sobre un veterano de Vietnam que sobrevive como un vagabundo inadaptado. En 1982 sería adaptada al cine protagonizada por el actor Sylvester Stallone, que encarnaría a Rambo en una serie de películas cuyo último estreno es del año 2019.

La producción de la película, más allá de la actitud de la institución militar americana que se negó a prestar material, tuvo un sin fin de problemas de todo tipo, que incluyen desde un ataque al corazón del protagonista hasta que un ciclón destruyese el atrezzo de varios platos. De manera que los costes alcanzaron los veinticinco millones de dólares del año 1977. Los helicópteros se alquilaron al ejército filipino aprovechando que sería en este país donde se rodaría la película. El principal problema de los aparatos filipinos era que se trataba de material militar totalmente operativo, de hecho, fue normal detener el rodaje porque los helicópteros tenían que participar en operaciones reales contra la guerrilla.

En cualquier caso, Francis Coppola tuvo que hipotecar sus propiedades, incluidos los derechos de todas sus películas anteriores, entre ellas el éxito de *El padrino*, con el fin de conseguir el dinero necesario para acabar la película.

4.1.-Planteamiento general de las películas *Apocalypse Now* y *Apocalypse Now Redux* (2001).

Las películas están planteadas como un viaje a través de las aguas de un río tranquilo. Es inevitable hacer una mención intertextual al tradicional viaje de Ulises, en este caso realizada por el capitán Benjamín Willard cuya principal característica es que acepta la misión de matar a un hombre que poco a poco se muestra brillante ante el espectador, y loco (el coronel Kurtz). Coppola consiguió que el expediente que Willard lee durante la primera parte de la película, sobre el hombre al que tiene que matar, fuera el hilo narrativo de la historia audiovisual construyendo con maestría un protagonista ausente que el espectador llega a conocer perfectamente sin salir en la pantalla.

El viaje del capitán Willard es una historia narrada desde una perspectiva occidental, que utiliza los valores democráticos de la democracia americana de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Planteando una autocrítica del egocentrismo occidental que propició la guerra de Vietnam, cuyos orígenes los podemos encontrar en el egocentrismo ilustrado propio de los filósofos denominados “Modernos”, y la aspiración de universalidad partiendo de los valores de la civilización occidental. Como la historia de Ulises, la película utiliza el formato de episodios autoconclusivos, De manera que las doscientas horas grabadas inicialmente quedaron en dos horas en la versión de 1979 sin que afectase al contenido central de la historia. Pero mientras que Ulises pretendía volver a su casa, es decir, su historia es la narración de un regreso, al capitán Benjamin Willard no le espera nadie en su casa en los Estados Unidos, es un

hombre vacío, un ser vivo sin otra alternativa más allá de su propia muerte, su única función vital es un trabajo que le destroza por dentro, pero que asume sin titubear. Su cualificación profesional para matar seres humanos se convierte precisamente en lo único que le convierte en ser humano: es capaz de matar porque asume que ese es su trabajo, su función social más allá del militar profesional que defiende a su país combatiendo contra enemigos armados que invaden sus fronteras. Benjamin Willard no viaja para buscar Ítaca, sino porque necesita comprender su propia vida. Por este motivo la película es la historia de su propia odisea en el mundo, pero en este caso dirigiéndose hacia el origen del río, que como he dicho en otros puntos es el corazón de las tinieblas personales de cada ser humano.

El capitán Benjamin Willard, protagonista de la historia narrativa, poco a poco va tomando conciencia de que la misión es una especie de destierro moral, familiar, incluso ontológico; es un hombre en busca de respuestas que no acaba de entender cuál es su función vital, ni la realidad social que le rodea. Desde la primera secuencia en el hotel el director de la película intercala planos donde se ve la pistola mientras Willard se deshace entre alcohol y una vida sin sentido. El espectador percibe que el suicidio es la única salida que le queda, si no recibe pronto una misión.

Esencialmente, la película nos muestra la realización de la misión a través de la vida de Willard en las distintas estaciones/paradas donde interactúa con otros personajes. Cada una de estas paradas, como en *La Odisea* clásica, constituye una historia en sí misma, con su presentación, nudo y desenlace. De manera que cuando se decidió suprimir varias escenas por cuestiones de metraje (la versión reducida tiene ciento cincuenta y tres minutos), se limitaron a suprimir estaciones hasta conseguir que la película pudiera ser visionada en sesiones de cine de una duración convencional.

Uno de los elementos que convierten las películas en una obra de arte es la estructura en paradas, donde cada parada muestra una forma distinta del horror de la guerra, en una enorme variedad de matices y formas. Visualizando aspectos complementarios del concepto de guerra; sin olvidar los estragos psicológicos que implica el horror de la guerra para un ser humano normal. El espectador aprecia la lucha interior donde la razón y el instinto se mezcla produciendo horror, asco y oscuridad. Esta oscuridad no solo es moral y ética, sino también física porque la iluminación de la película desciende según el barco se acerca al centro de la selva hacia lo que visualmente es el corazón de las tinieblas, centrado en la guarida de Kurtz. Resulta de gran transcendencia que el director consiga que el espectador tenga dos sentimientos

complementarios: por un lado tenga la sensación, a través de la lectura del expediente, de conocer los motivos que obligaron a Kurtz a buscar un refugio/santuario/reino en mitad de la selva; por otro que sienta ganas de conocer a un hombre capaz de causar tanto dolor, cuando en realidad solo pretendía ganar la guerra para beneficiar a los que sufren.

5.-El egocentrismo occidental en *Apocalypse Now* y *Apocalypse Now Redux*.

Tanto la novela *El corazón de las Tinieblas*, como a la película *Apocalypse Now* (*Redux*) son unas verdaderas obras de arte, y como tales trascienden la época de su aparición al presentar al resto de los seres humanos planteamientos que todos entendemos, independientemente de que los compartamos o no. Por este motivo entre



Tecnología militar occidental

las muchas formas de abordar el presente TFM he elegido como hilo conductor lo que considero una crítica real, cruel y profundamente humanista a los planteamientos egocéntricos occidentales que aparecen de forma más o menos explícita tanto en el texto como en la película, dependiendo de la interpretación subjetiva del lector o espectador interesado en la historia.

Resulta demasiado simplista afirmar que el etnocentrismo es solo “...la tendencia emocional que hace de la cultura propia el criterio exclusivo para interpretar los comportamientos de otros grupos, razas o sociedades”, que señala el diccionario de la lengua española, y que, en realidad, fue la tendencia vigente en Europa durante los siglos de la expansión colonial europea. No es casualidad que el colonialismo industrial se iniciara en la Ilustración, pero ya resulta fácil detectar un inevitable etnocentrismo en los textos de Julio Cesar al escribir *La Guerra de las Galias*, o en Salustio en *La Guerra de Yugurta*. En cualquier caso, los planteamientos coloniales del siglo XIX potenciaron que el etnocentrismo se divulgara en las sociedades occidentales junto al concepto de imperio y a los aspectos moralmente positivos (para occidente) del colonialismo.

Puesto que estoy en un máster de filosofía moderna, creo necesario mencionar que los denominados filósofos “modernos” entendían, y defendían, la importancia que para el ser humano tenía el futuro. Para ellos era incuestionable que el futuro siempre era mejor que el pasado. El problema aparece cuando se asume que el pasado no se

refiere solo a la historia de Europa occidental, y se incluyen cómo un aspecto propio del pasado las formas de vida coetáneas tecnológicamente más atrasadas, existentes en el resto del planeta. Si a esta circunstancia añadimos que a los occidentales les resultó relativamente fácil conquistar el resto el mundo, moralmente el colonialismo se entendió como una prueba del potencial positivo de la civilización occidental y cristiana, frente a sociedades inferiores que aún se encontraban en la edad de piedra. No podemos afirmar que en ese momento nació el etnocentrismo occidental, pero se asentó con fuerza en la sociedad a pesar de que

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) pretendió establecer mediante un planteamiento intelectual, la bondad del estado de naturaleza en el hombre, al defender en el *Discurso sobre las ciencias y las artes*, ganador del premio de la Academia de Dijon en 1750, que una de las principales



características de la cultura occidental, como son la artes y las ciencias no contribuyen a expandir la virtud de las sociedades avanzadas¹⁸.

J. Conrad escribió en *El Corazón de las Tinieblas* que: “La conquista de la tierra en su mayor parte no consiste más que en arrebatarla a aquellos que tienen una piel distinta o la nariz ligeramente más achatada que nosotros.” (Conrad, 2002). Este autor plantea la violencia salvaje como elemento, en realidad como la principal herramienta, del imperialismo colonial económico. Mientras que F. Coppola replantea la violencia como elemento ineludible del neocolonialismo ideológico en el contexto de la denominada guerra fría. En ambos autores resulta esencial y presente un sentimiento moral que podemos denominar, y posicionar, crítico con el egocentrismo occidental. Años después de la grabación de la película, el director de fotografía de Coppola, responsable técnico de los magníficos planos recreando un Vietnam que no era tal, porque la película se rodó en las islas Filipinas, y que entre sus obligaciones profesionales estuvo la de leer el libro de Conrad, reconoció que la elección de sus encuadres y planos pretendían mostrar la superposición de una cultura sobre otra, con la

¹⁸ El *Discurso sobre las ciencias y las artes* ganó el concurso de la academia de Dijon que exigía responder a la premisa: “Si el restablecimiento de las ciencias y de las artes ha contribuido a mejorar las costumbres.” Rousseau ganó el concurso a pesar de mostrar los nocivos efectos de las artes y de las ciencias sobre las costumbres y la civilización humana, a la vez que afirmaba que la sociedad sobreviviría gracias a la existencia de academias, como la de Dijon, que serían el filtro entre el buen arte del resto.

intención de que en los planos de las películas se apreciase el choque entre la “energía natural y la energía artificial”(Cowie, 1992: 227). Es decir, desde una perspectiva únicamente estética, Coppola pretendía mostrar en su película que la guerra de Vietnam no fue solo un tremendo error moral que los americanos tardarían mucho tiempo en asumir, sino un verdadero e inesperado *choque de civilizaciones*, concepto que pocos años después desarrollaría Samuel Huntington.

Egocentrismo significa, y cito textualmente el diccionario on line de la Real Academia de la Lengua: “Exagerada exaltación de la propia personalidad, hasta considerarla como centro de la atención y actividad generales.”, y puedo afirmar que tanto en *El corazón de las tinieblas*, como en *Apocalypse Now*, se mantiene la importancia del planteamiento vital occidental como algo central. Aspecto que Coppola nos presenta de forma mucho más concreta en la versión Redux, cuando el espectador conoce a los personajes de la secuencia denominada de “los Franceses” que analizo en el punto 5.4.2.1.

La novela muestra el egocentrismo occidental, aunque durante muchos años los libros de Conrad tuvieron la consideración de novelas de aventuras. El texto constituye un ejemplo de cómo se puede hacer una crítica al egocentrismo moderno a través de la idea de “Imperio” propia del siglo XIX¹⁹.



El teniente coronel Kilgore en acción

En las películas, el egocentrismo moderno no se presenta como una actitud vital, sino como la presión que sufre el pensamiento racional del personaje protagonista, que durante la primera mitad de la película se pregunta por el

motivo de haber recibido la orden de matar a un hombre eficaz y, hasta cierto punto, justo. El capitán Willard no se pregunta porqué le asignan a él una misión centrada en la muerte de un hombre, porque ocasionar la muerte a un semejante parece algo asumido por la profesionalidad de Willard; además, desde la primera secuencia nos dice que espera una misión para poder vivir. La duda, la pregunta de Willard se basa en que no

¹⁹ Hace años que asumo esta idea, por eso me agradó que fuera una constante en la tesis doctoral de filosofía de Adolfo Ignacio Monje Justo, dirigida por el profesor Molinuevo Martínez de Bujo.(Monje:2016).

entiende por qué motivo su objetivo es un hombre brillante. Willard no es un asesino egoísta, al menos no mata para hacer surf, como hace el teniente coronel Kilgore al masacrar un poblado, sino que se presenta como un militar cualificado y con un historial de misiones que acreditan su capacidad.

El sistema militar americano que aparece en la película se presenta al espectador como la organización de la que emana, a la vez que mantiene, el egocentrismo occidental. De la misma forma que en el libro de Conrad el protagonista sigue las instrucciones de “La compañía” y “Los directores”. En la película el sistema militar busca la verdad, pero no como hacían los filósofos modernos a través de la abstracción o la universalización, que hemos visto en el máster de cultura moderna, sino mediante la muerte de Kurtz. El general que da la misión a Willard señala que la muerte de Kurtz es la concreción de lo que está en juego en Vietnam, porque según dice el general la guerra pone en duda “...el poder, los ideales, la vieja moral que son una necesidad militar práctica para la existencia de América”. Pero a lo largo de la película no dejamos de observar como el poderío militar americano es engullido por el mundo natural en estado puro, es decir salvaje y cruel, que Kurtz ha reconocido como superior. A lo largo del viaje por el río los protagonistas descubren los restos de la moderna tecnología militar engullidos por la selva: aviones de caza, partes del fuselaje de un super bombardeo B-52 o un helicóptero de combate derribados. El egocentrismo occidental en la selva reposa tranquilo, roto, sin brillo, podemos añadir que inútil, mostrando la victoria tranquila y pausada de la naturaleza salvaje, eficaz y permanente de la selva.

El capitán Benjamin Willard no entiende qué motiva las órdenes que recibe, y mucho menos la carga egocentrista que presentan al emanar de un sistema militar que asume su propia verdad sin cuestionarla, cuando uno de los grandes principios del sentido intelectual occidental desde Sócrates es la capacidad de cuestionarse a sí mismo. Los altos cargos militares americanos no se preguntan si hacen bien o mal, simplemente actúan como siempre han hecho. Lo que debemos preguntarnos como analistas y espectadores de la película es si Willard se cuestionaría su actuación en la misión de matar a Kurtz, si no hubiera tenido una crisis existencial que en la primera secuencia le lleva al borde el suicidio. Posiblemente, sin esta crisis se hubiera limitado a obedecer la orden, y no hubiera habido película.

El protagonista se debate en un constante e inevitable dualismo sobre la justicia, o no, de las órdenes recibidas porque no las entiende; porque le parecen ajenas al sentido común. Solo al final de la película, mientras está prisionero de Kurtz, el capitán

Willard asume que el problema que Kurtz presenta al sistema militar estadounidense no es su crueldad, sino que la locura de Kurtz le permite ser libre y actuar fuera de los cánones occidentales militares basados en la existencia de una jerarquía y una disciplina, apoyadas en normas legales aprobadas por los representantes de los ciudadanos que votan democráticamente²⁰. Será Kurtz quién le haga ver que los planteamientos americanos, que en realidad son los occidentales basados en el egocentrismo de los modernos ilustrados, son lugares vacíos; lo occidental solo es superior porque se denomina y es “occidental”; y sobre todo porque los occidentales están convencidos de su propia superioridad moral basada en aspectos tan alejados de la moral como son el potencial tecnológico y la necesidad de materias primas. Realmente creo que Kurtz puede ser interpretado como un occidental consciente de su propia debilidad. Por eso resulta tan importante la sorpresa, más que su propia muerte, en la cara de el “JEFE”, el personaje que ejerce como piloto la barca que remota el río, cuando descubre que muere por algo tan primitivo, tan básico en un mundo rodeado de tecnología militar, como es una lanza. En esta secuencia el actor, Albert Hall, es capaz de mostrar al espectador la sorpresa, la frustración y la imposibilidad de revertir su propia muerte. El Jefe nunca se planteó morir; era el jefe de su barca, del mundo que le rodeaba, y la muerte era algo que no podía ocurrirle.



Jefe muere por una lanza

Precisamente voy a hacer en este punto una referencia vinculada a lo que podemos denominar egocentrismo del sistema militar occidental, y a un personaje secundario en la trama general de la película, pero que a la vez es uno de los más conocidos. Me refiero al teniente coronel Kilgore, jefe del séptimo regimiento de caballería aérea, y la importancia que tiene saber si este mando militar obedece órdenes agradables o cumple con su deber a la manera Kantiana. No podemos saber con certeza qué respondería Kant a esta cuestión, pero en el texto de filosofía kantiana de Michel Onfray, *El sueño de Eichmann*, ensayo en el que el autor plantea la obligación de tener que obedecer las

²⁰ Este planteamiento sobre la “Disciplina” y “Jerarquía” forman parte de todas las organizaciones militares occidentales, incluida la española. (“El valor sociológico de las Ordenanzas Militares de Carlos III y su influencia en los ejércitos españoles del siglo XXI”, en revista *Ejército* núm. 764, noviembre de 2004;págs.90-93).

órdenes del mando en una institución militar, a través de una conversación entre filósofos como Kant y Nietzsche la noche anterior a la ejecución por crímenes de guerra cometidos durante la Segunda Guerra Mundial, del exoficial de la SS alemana Adolf Eichmann. Preguntado por la crueldad de las órdenes que recibió, el exoficial responde que se limitó a obedecer órdenes siguiendo el imperativo categórico universal kantiano. Entonces la recreación de Kant en el texto pregunta si era consciente que al obedecer las órdenes de Hitler mataría a millones de personas en los campos de exterminio. Ante esta pregunta Eichmann responde que...

“...Mi problema no era el contenido de la máxima, si no la máxima misma. Me daban órdenes; yo debía obedecerlas. No tenía que examinarlas, discutir las ni comentarlas. No tenía que examinar su legitimidad. [...] el soldado no tiene que discutir las órdenes que recibe. Si no, ¿a dónde iríamos a parar? Por otra parte, si en aquella época me hubieran dicho: «Tu padre es un traidor, debes matarlo», yo lo habría hecho... *Pues hallaba en la obediencia una forma de realización personal.* Usted decía, que al desobedecer una persona descalifica la fuente del derecho y que, a partir de entonces, ya nada es posible. Ni el pensamiento ni la acción. (Onfray, 2008). La cursiva es mía.

A lo largo de toda la película, Willard se pregunta qué ha hecho el coronel Kurtz para merecer la muerte, sobre todo después de haber visto, y sentido, la acción militar del coronel Kilgore contra el poblado para hacer surf. Posiblemente, a Kurtz las órdenes no le servían como una forma de realización personal, pero lo más importante es que al negarse a obedecer al sistema militar, puso en jaque al propio sentimiento de egocentrismo occidental que mantenía la existencia de la guerra como una forma de difundir la mentalidad civilizadora contra el comunismo internacional.

5.1- Coppola y el planteamiento de un producto icónico.

“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).” Estas son las palabras que Coppola escribió en su guion de trabajo, en mitad de un ataque de impotencia ante los problemas que estaba teniendo en el rodaje. (Cowie, 2001: 65).

El planteamiento de la existencia de cuatro elementos ya aparece en autores como Empédocles (490-435 a.c.) cuando afirma que la existencia de estos cuatro elementos conforma el principio de todas las cosas. Las cuatro materias primigenias de la creación es unos principios de filosofía presocrática en los que ya se tiene en cuenta que el amor ayuda a la combinación adecuada de los cuatro, mientras que el odio los separa. La aparición de estos elementos en el siglo quinto antes de Cristo fue una forma

de plantear una de las preguntas básicas de la filosofía, como es la composición de la propia existencia del mundo.

En cualquier caso, no podemos obviar que estos cuatro elementos se relacionan entre sí a través de dos fuerzas originarias y opuestas, como son el amor y el odio, que en el contexto de las películas muestran una dinámica centrada en la tensión entre el poder natural y un poder humano. Porque lo que no se puede negar es que las películas esencialmente son una muestra del poder primario, sin ninguna sofisticación: poder de un ser humano tecnificado y por eso mismo con poder sobre la naturaleza y sobre otros humanos; características que conforman una parte esencial del concepto de egocentrismo occidental. Pero las películas muestran también que el “poder”, no la autoridad propia de las organizaciones burocratizadas analizadas por Max Weber a principios del siglo XX, significa capacidad de destruir. El espectador también observa, sin que nadie tenga necesidad de explicarlo, que el concepto de “poder” significa disfrutar de un libre albedrío sin tener la obligación de dar explicaciones a ninguna autoridad: ya fuera esta la obligación de responder ante un ente metafísico, a la tradicional necesidad de justificar moralmente los actos ante la propia conciencia del ser humano, o a la autoridad que siempre supone pertenecer a una administración (en este caso la americana en Vietnam).

En las películas el poder de destruir se une al hedonismo en los personajes propiciado por los avances tecnológicos del desarrollo de la cultura occidental, a los que se añade la personalidad de cada personaje. Tampoco podemos obviar la actitud ante la guerra, es decir, cómo asumen la realidad que les circunda cada uno de los personajes. En general podemos afirmar que asumen la victoria de la naturaleza: los personajes aceptan su derrota por medio de la locura, de la muerte, o con algo tan simple como el



El periodista (Dennis Hopper) admirador, bufón y profeta, pero cómodo en el mundo de Kurtz

cambio de reglas morales, como ocurre con el periodista loco y admirador del mundo de Kurtz, personaje parecido al arlequín en el libro de Conrad, o con el oficial que enviaron a matar a Kurtz antes que B, Willard, y

acabó uniéndose a la causa del semi-dios. Todos los personajes acaban entendiendo que el salvajismo que propugna Kurtz es lo mejor para poder permanecer, es decir vivir, en la oscuridad de la selva, M. Heidegger diría en la oscuridad del bosque. Pero uno de los efectos del egocentrismo occidental en los seres humanos que se atreven a internarse en la selva es que la oscuridad, como estado mental individual y colectivo, aporta un elevado nivel de confort moral. No poder ver lo que ocurre alrededor es cómodo, incluso positivo para seguir viviendo sin problemas, como les ocurre a estos personajes que están con Kurtz en el reino del horror, sin llegar a entenderlo. Para ellos es mejor seguir a Kurtz, lo contrario, como hace el capitán Willard, es esforzarse por salir del abismo sin saber dónde se puede acabar. Pero lo peor de todo es que la base de actuación de los personajes en la película, como ocurría en el colonialismo propiciado por la revolución industrial, es la existencia de una mentalidad occidental que, actuando contra los planteamientos de la filosofía griega, que es su origen intelectual, obvia la necesidad del sentimiento crítico sobre las propias acciones.

El capitán Benjamín Willard toma poco a poco conciencia, a través del expediente de Kurtz, que la mentalidad militar utilizada por los Estados Unidos es un error. De hecho no es casualidad que ambos hombres señalen a lo largo de la película que el Vietcong, y su selva, vencerán a los occidentales porque son más fuertes, más naturales, y no están mediatizados por la artificialidad de una cultura propiciada por un egocentrismo occidental basado en la tecnología y la artificialidad, aspecto que detallaré en el punto 5.4.2., cuando veamos a un autor como Baudelaire.

5.2.-Dos planteamientos filosóficos en el cine.

Las películas de cine calificadas como icónicas tienen un planteamiento general que incluye, desde las más diversas perspectivas, alguna de las grandes preguntas sobre la existencia del ser humano que plantea la filosofía, que mencionado en otros puntos.



Pero en las películas *Apocalypse Now (Redux)* el planteamiento filosófico no se limita a plantear las dudas inherentes al intelecto de las personas, en este caso centrándolo en la hermeneútica del ser humano destrozado por la guerra, analizando cómo, y por qué, los personajes

interpretan la realidad circundante de una determinada manera y no otra. Sino que además, estas películas ofrecen al espectador una realidad de filosófica estética desconocida como tal para mí antes de realizar el presente máster, me refiero a la categoría de lo sublime, como algo distinto a lo bello. He de admitir que posiblemente me haya dejado deslumbrar, por lo que la profesora Inmaculada Murcia, denomina “... los excesos de la sublime,”(Murcia: 2009, 36); pero como persona cercana al audiovisual, me emocioné cuando descubrí todo un planteamiento filosófico vinculado a una realidad estética cinematográfica que yo intuía, pero que debo admitir que desconocía su origen.

En *Apocalypse Now* el planteamiento de lo sublime no solo es una categoría estética que aparece nominalmente, sino que forma parte del propio lenguaje audiovisual, de manera que el director ha utilizado los planteamientos desarrollados por Burke en el siglo XVIII para mostrar una historia donde el protagonista avanza hacia la oscuridad de las tinieblas. Por eso quiero utilizar las mismas palabras de Murcia para señalar que Burke se propuso “...por primera vez en la historia moderna explicar y sistematizar una experiencia estética que linda con el terror, el miedo y la sinrazón.”, realizando “...una especie de manual de estilo o de canon estético del terror.”, “...asumiendo los presupuestos filosóficos del empirismo ingles...”(Murcia: 2009, 19). No puedo evitar reconocer la importancia estética que para mí ha tenido descubrir a este autor que, como moderno que era, se propuso universalizar las categorías de forma que todo el mundo las pudiera entender y utilizar.

En los siguientes puntos voy a matizar estos aspectos en los que el cine utiliza a la filosofía para conseguir productos audiovisuales atractivos.

5.3.-Breve descripción de los principales elementos de la película

Se podría afirmar que la historia que aparece en *Apocalypse Now (Redux)* no es más que la historia de un viaje en barca, técnicamente llamada por el ejército americano como lancha fluvial. Pero en realidad, la barca no es más que un microcosmos de la sociedad americana de los años sesenta/setenta.

El capitán Benjamín Willard es un militar profesional que asume y cumple su papel social por el que percibe un sueldo, el resto son guerreros que nunca pretendieron serlo. Ningún miembro de la tripulación quiere estar con Benjamin Willard, están con él porque lo ha designado el azar, la providencia o cualquier otra circunstancia, pero eso no evita que den rienda suelta a sus instintos hedonistas,



El Jefe, piloto de la barca

divertidos y superficiales propios del egocentrismo occidental de los años sesenta y setenta con música rock y deportes acuáticos similares a los que se practicaban en las playas de California. Esta actitud ante su permanencia en la guerra genera en ellos un existencialismo que al final les lleva a la muerte o la locura. En la tripulación resultan interesantes cuestiones como el escaso valor que dan a la vida de los demás o el convencimiento de que todo es posible para divertirse. La barca y su tripulación son un



“Limpio” después de masacrar una barcaza vietnamita

ejemplo de cómo se enfrentan en el interior del ser humano civilizado el mundo tecnológicamente avanzado de occidente, y el primitivismo natural de la selva, hasta que sus instintos hedonistas, divertidos y superficiales, generen un existencialismo que al final les lleva a la muerte

La tripulación está formada por cuatro hombres:

Jefe: piloto y responsable de la lancha fluvial que sirve de transporte, es un hombre sin fe en la victoria que no entiende exactamente qué hace allí, pero que se limita a cumplir las órdenes que le dan sin complicarse la vida. Su humanidad aparece cuando muere el miembro más joven de su tripulación a los que manda, pero también cuida. Jefe es el arquetipo de hombre maduro, responsable y con una clara tendencia a no tener problemas con nadie, siempre y cuando nadie se interponga en sus obligaciones.

Limpio: es un muchacho de diecisiete años para el que la guerra de Vietnam no es más que una parte de una vida larga, está en la guerra como podría haber estado en cualquier otro lugar; es el arquetipo de joven al que le gusta divertirse, y disfruta con la música y las drogas. Aunque en la película no aparece ningún dato de forma explícita, probablemente fuera un fracaso escolar propio de los peores barrios de Nueva York. Combate en Vietnam porque la vida le ha llevado hasta allí, y no se complica la vida más allá de sobrevivir a su periodo de estancia en Vietnam. Muere escuchando la voz de su madre aconsejando que esquivе las balas, porque a la pobre mujer le han dicho que “aquello” de la guerra es malo.



Lance disfruta del sol

Lance: es el único superviviente de la tripulación, de hecho, es el propio capitán Williard el que le da la mano para sacarlo de los dominios de Kurtz, que acaba de matar. Pero salir de allí, solo significa salir vivo, no salir cuerdo. Lance va perdiendo la cordura poco a poco a lo largo del viaje en la barca, pero es la locura ante la visión de lo que ve la circunstancia personal que le permite

sobrevivir a su permanencia en el reino de Kurtz.

Chef: cocinero de profesión acaba en la guerra por conscripción. Es él único que se atreve a bajar de la lancha, y se adentra en la selva con Willard para buscar el camino que les llevará a encontrar el condimento que les permitirá hacer una comida que les recuerde algo de su vida en los Estados Unidos. Pero en lugar de encontrar los “caminos de bosque”, tienen que huir ante la aparición de un tigre. Antes de morir en el reino-mundo creado por Kurtz, asumirá que no hay caminos en la selva, la única opción para sobrevivir es permanecer en la barca, que es la sociedad americana con sus reglas y divertimentos, el máximo tiempo posible.



“Chef” leyendo a Miller en cubierta

Coppola podría haber elegido otra profesión pero eligió un cocinero que potencia el hedonismo gustativo de

las modernas sociedades occidentales, que un cristiano hubiera denominado gula. Chef empieza a tomar conciencia de su propio egocentrismo cuando pretende felicitar al cocinero de la familia francesa (punto 5.4.2.1).

La circunstancia vital que une a la tripulación es que ninguno pretende ganar la guerra, solo quieren acabar la parte del trabajo que les pudiera corresponder y regresar a su casa.

5.3.1.-El río

Tradicionalmente, en occidente el río simboliza la existencia humana, la sucesión de deseos, los sentimientos, las intenciones y la posibilidad de sus desviar el camino humano (elegir). Por eso el ascenso al origen del río, que siempre será cuesta arriba, representa el regreso a la fuente divina, al origen. Tanto el río Congo de Conrad como el río Mekong de Vietnam en la adaptación de Coppola se asemejan a los ríos de la mitología clásica: como el Estigia o río del odio, el Flegetonte o río del fuego, el Lete o río del olvido, el Aqueronte o río de la aflicción, el Cocito o río de las lamentaciones. Todos estos ríos son símbolos del horror, por eso el río de la película es el elemento catalizador que posibilita la transformación de los seres humanos en bestias capaces de extraer de su interior la bestialidad, y el horror que se mezcla con el asco producido por una guerra que convierte al hombre en una máquina sin empatía.



Río Mekong

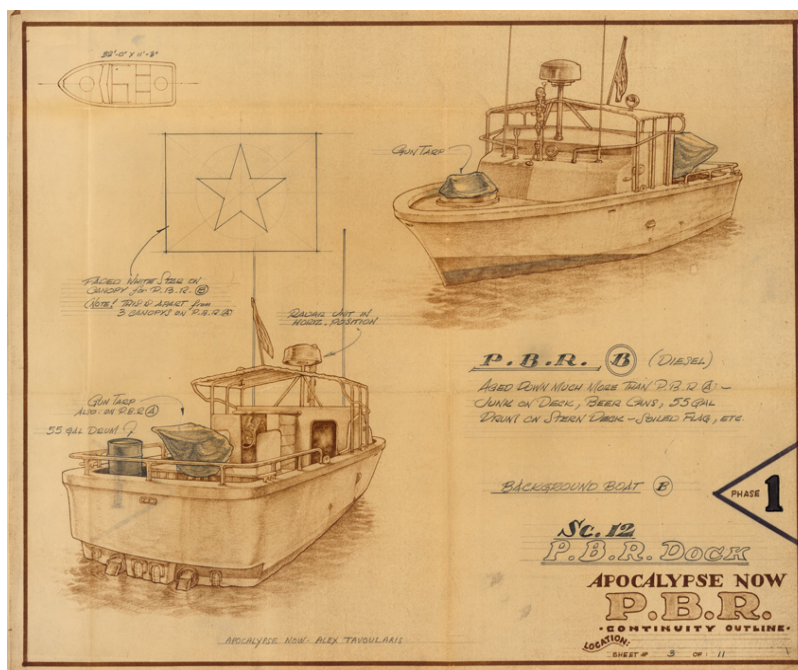
Avanzar por el río hace que la tripulación pierda la empatía hacia los otros, los que son distintos, poco a poco se van deshumanizando al deshumanizar a los demás. Pero lo que es más importante es que no conscientes de la pérdida de su humanidad. Navegar hacia el origen del río significa visualizar una realidad cada vez más desestructurada, con una selva más espesa y la oscuridad cada vez más oscura. Río arriba es introducirse en el horror, en el miedo y en el asco.

Subir por el río implica la transformación de los seres humanos en bestias ajenas a cualquier rastro de cultura occidental y respeto hacia los demás, la guerra convierte a “los otros”, en seres deshumanizados. Y lo no humano se puede matar sin remordimientos.

No es casualidad que según se avanza en la trama narrativa, aumentan los tonos más oscuros en la estética de las películas, de manera que en la naturaleza predominan los colores ocres y verde, frente al blanco y la limpieza que impera en la ciudad. Incluso en la misma base militar, Willard tiene la reunión con la CIA y un capitán general en una casita blanca, pero oscura por dentro, similar a las que aparecen en las películas como propias de la clase media americana de los años sesenta y setenta. El mismo Benjamín Willard reconoce que el Vietcong apenas se muestra en la guerra, en realidad tampoco en la película, salvo la escena del ataque al poblado. Pero lo más importante es que ningún personaje sabe que en realidad el enemigo se oculta en su propia forma de entender la vida ajena en una situación de guerra.

5.3.2.-El barco

Tradicionalmente el barco ha sido un símbolo de la existencia de un viaje. Lo que ya es más particular es asumirlo como viaje de vida o viaje de muerte. El barco



PBR Erobus, en el Storyboard

también es el instrumento que te permite cruzar de un lugar a otro, de la vida hacia la muerte y viceversa. Es el elemento que conduce el alma de los muertos a otro mundo. También aporta seguridad pues protege a quienes montan en el barco. Algo que queda claro cuando Chef y

Willard aprenden que no hay que bajar el barco, solo es barco es seguro. El barco transporta, pero también protege, fuera del barco no hay atajos para encontrar la esencia del ser humano. En la versión Redux Willard dice al espectador utilizando la Voz en Off: “No salir nunca del barco. Es absolutamente cierto. A menos que vayas hasta el final. Kurtz se salió de todo el puto sistema. ¿Cómo ocurrió? ¿Qué vio en su primera misión aquí?”. A lo que me permito añadir: ¿Qué sintió Kutrz cuando dejó el barco?

¿Qué le hizo buscar un camino entre el espesor de la selva? Es decir: ¿qué le hizo transformarse en una especie de Hombre Loco con una linterna de Nietzsche en pleno día? Cuestión a la que intento responder en el punto 5.5.2.1. (El abismo como misión).

Pero sobre todo en *Apocalypse Now (Redux)* el barco es el símbolo que transporta almas de los muertos. Es el elemento que cruza la frontera de la vida y la muerte. También es la sensación del movimiento dialéctico entre vida y muerte.

El barco es el mundo americano en Vietnam. El barco transporta hombres, pero también música de The Rolling Stones, drogas como el LSD, la posibilidad de hacer esquí acuático, de leer libros que promueven la contracultura, los discursos políticos y la posibilidad de escuchar una casete con la voz de los familiares, incluso podemos decir que en la lancha fluvial PBR (Patrol Boat River) *Erobus* viaja la “libertad”, entendida como lo hacía el egocentrismo occidental de los americanos de los años sesenta y setenta. Pero en la PBR también hay armas que siempre disparaban hacia el exterior de la barca.

Llama la atención que en lugar de bautizar la barca con el nombre de la novia de algún tripulante, la amiga o incluso cualquier actriz de cine de la época, como en realidad ocurría con barcos, aviones o vehículos acorazados, Coppola decidiera llamar *Erobus* a la lancha fluvial. (Domínguez, 2015:26).

En la mitología griega Erobo personifica las tinieblas, y es hermano de Nix que representa la noche. Los dos hermanos son hijos del Caos, que procede de la oscuridad tenebrosa. Como dicen varios autores, parece que el nombre de la barca es una manera de marcar el destino de los tripulantes antes de empezar la película.

5.3.3.-Cruzar el puente

El puente es un símbolo universal, y por eso mismo un elemento clásico de intertextualidad literaria. Es el paso de la tierra al cielo en un viaje iniciático. También puede significar el paso de la tierra al cielo cuando el puente está vinculado al arco iris. Del estado humano al estado suprahumano, de la contingencia a la inmortalidad, del mundo sensible al metafísico.

El capitán Benjamin Willard dice: “*El puente de Do-Lung era el último puesto militar del río. Más allá sólo estaba Kurtz...*”

No es casualidad la existencia de un puente en una película tan simbólica como *Apocalypse Now (Redux)*. En la película hay dos cruces de puente. Por un lado tenemos el cruce físico, donde el capitán Willard busca en una atmósfera onírica al oficial al mando del destacamento que protege el puente como el último lugar con presencia

**EL PUENTE DE DO LUNG:
“MÁS ALLÁ SOLO ESTÁ KURTZ”**



americana, y por eso mismo convertido en el último bastión de la cultura y la tecnología occidental, que curiosamente está defendido por soldados de raza negra, a pesar de que en los Estados Unidos no llegaban a ser el doce por ciento de la población.

El cachorro de perro blanco que Lance recoge de la barcaza que después de la matanza, lo llevará protegido en su pecho cuando desembarque para acompañar a Willard por el viaje onírico que ambos realizan por encima del puente de *Do-Lung*. Puente en el que solo encuentran almas en pena esperando su paso al infierno a mano de los “Charlis” que no aparecen físicamente, pero que el espectador es capaz de percibir en el ambiente que Coppola recrea de forma magistral.

Pero el puente de Do-Lung se constituye como una puerta al infierno que Willard y la tripulación de la barca atraviesan conscientes del lugar al que se dirigen. Acercamiento al infierno ratificado cuando Willard recibe la noticia de la CIA de que el último hombre que intentó hacer lo mismo que él: la eliminación de Kurtz, ha pasado a formar



***El Cucaracha*, defensor del puente**

parte de su legión de acólitos. Precisamente durante un tiempo, Coppola se planteó que el verdadero protagonista de la historia no fuera el capitán Benjamin Willard, sino el hombre que recibió la misma misión que él y fracasó. Profundizando en el debate moral

que hizo que un oficial tan cualificado para realizar la misión, como lo era Willard, decidiera incumplir las órdenes recibidas. Es curioso que al final, en las películas ni siquiera se menciona el nombre del hombre que le antecedió en la misión.

5.4.-La intertextualidad como herramienta audiovisual para mostrar el reinomundo de Kurtz en *Apocalypse Now (Redux)*.

Uno de los grandes aciertos de estas películas es que consiguen demostrar la vigencia del texto de Conrad, reafirmando su carácter universal como una forma de mostrar el abismo moral al que se enfrenta el ser humano occidental ante los desastres producidos por el imperialismo como forma de explotación, y de la guerra de aniquilación como forma de resolver problemas ideológicos, étnicos o religiosos tan vigentes en el siglo XX, y siglo XXI. De manera que las películas *Apocalypse Now (Redux)* llegan a tener tal nivel de potencial simbólico audiovisual que se consigue lo que señala el poeta Jorge Guillen al abordar el valor existencial del lenguaje en Gabriel Miró cuando defiende que el “<<estado inefable>> de la existencia humana se alcanza tras el lenguaje...” (Sevilla, 2017B:43). Porque en la obra de Coppola el espectador puede entender el mensaje que pretende el director sin tener que hacer demasiados esfuerzos, no hacen falta palabras, el nivel de expresividad de las películas es tal que el lenguaje narrativo convencional se muestra superfluo e innecesario para hacer entender al espectador lo que es el horror en sus distintas manifestaciones. Por este motivo podemos asumir que las películas *Apocalypse Now (Redux)* son el primer trabajo audiovisual capaz de transmitir, a pesar de utilizar un lenguaje tan diferente de la escritura convencional, los valores que muestran la dialéctica entre la naturaleza y la tecnología aplicada a la extracción de recursos naturales y sus consecuencias. Algo que Conrad mostró a través de los ojos de Marlowe y los intereses de “la compañía”, y que se debe al egocentrismo que tiende a universalizar los valores occidentales, planteamiento vigente desde la ilustración y potenciado por el colonialismo de los siglos posteriores.

5.4.1-Orígenes literarios y mitológicos de *Apocalypse Now (Redux)*.

La película contiene referencias que se han hecho universales a lo largo de la historia cultural de Occidente, utilizando la misma estructura que otras grandes obras literarias basadas en el viaje.



La Lancha Erobus después de cruzar las puertas de infierno, el puente

Se aprecian reminiscencias de todo tipo de literatura relacionada con el viaje como forma de aprendizaje; o cuando se persigue entender el viaje como una búsqueda, quizá también una necesidad, de un destino vital que el protagonista no puede dejar de realizar. Y estas apelaciones intertextuales se realizan a través de los distintos personajes que forman parte de la historia de Benjamin Willard: Chef, lee la novela *Sexus* de 1949, que fue censurada hasta 1965. El teniente coronel Kilgore ataca el pueblo bajo los acordes de la Cabalgata de las

Valkirias. En la plantación francesa se recita a Baudelaire. En la única escena romántica de la película *Redux*, Roxanne utiliza a Heráclito para jugar con Benjamin Willard, en lugar de una simple secuencia de conquista sexual. El periodista loco recita a Kipling. Y Kurtz utiliza un poema de *Los hombres huecos* de T.S.Eliot, para mostrar su amargura por su fracaso.

Estas apelaciones culturales aparecen en el interior de las dos grandes referencias intertextuales como son la *Odisea* y la *Divina Comedia*.

La primera porque la navegación sobre el agua, en este caso del río, es muy similar a la que realiza Ulises, aunque Benjamín Willard no busca Ítaca, sino la comprensión de su propia vida. Por eso busca el origen de la vida y *Apocalypse Now (Redux)* es la historia de la odisea de un ser humano destrozado en un mundo que no solo es imaginado por un director de cine, sino que habían vivido miles de americanos en la guerra de Vietnam. En cuando se refiere a la *Divina Comedia* no se trata solo del viaje a los infiernos de Willard, sino que el itinerario desde la vida cotidiana hasta el inframundo guarda similitudes con el protagonista del libro original del siglo XII, sobre todo en cuanto se refiere a la visión que Coppola ofrece del inframundo como un complejo oscuro, hostil, y con una inevitable tendencia hacia lo onírico.(Monje,2016:207-212).

También destacan dos libros relacionados con Kurtz. *La rama dorada* del antropólogo de origen escocés John Frazer (1854-1941) de 1890, que describe cómo en algunas tribus y comunidades con escaso desarrollo, en comparación con las sociedades occidentales (el texto se escribió en plena época dorada del imperialismo victoriano), el rey era ejecutado y sustituido cuando ocurría alguna desgracia que afectase al conjunto de la sociedad. El poder podía ser usurpado por el propio asesino sin que existiera reproche alguno.

Poco antes de que Kurtz sea asesinado pronuncia las famosas palabras “¡El horror! ¡El horror!”, como epílogo de su fracaso moral, podemos añadir, que también vital. Estas palabras pertenecen al libro de T.S. Eliot (1888-1965) *La tierra baldía*, y supone un ejemplo práctico del lenguaje audiovisual. La portada del libro que aparece



Willard ante sus futuros acólitos

“por casualidad” en los planos que anuncian la muerte de Kurtz. Estas dos palabras pronunciadas en un ambiente onírico, tenebroso conforman en la cabeza del espectador una metáfora visual del alma destrozada del hombre

occidental que no es capaz de asumir la realidad que el mismo ha creado. Utilizo el verbo crear, no fabricar o hacer, porque el mundo de horror de Kurtz es algo creado, una realidad que no estaba en la naturaleza de la selva vietnamita, igual que no estaba en la selva congoleña de J. Conrad. El concepto de creador no estaba vinculado a la literatura de la Grecia clásica, donde un artista como Praxíteles era considerado un técnico que sabía utilizar las herramientas para esculpir no un creador, sino más a las raíces latinas/cristianas del dios creador del mundo. Por este motivo afirmo en varios lugares del trabajo que Kurtz actúa como un semidios en un reino creado por él.

La tierra baldía refleja el estado de ánimo del escritor, y de todos los jóvenes que han conocido el horror de la guerra.

5.4.2.-Baudelaire y *Apocalypse Now Redux*.

La aparición de uno de los grandes simbolistas franceses ocurre acompañada en una penumbra generalizada cercana a la oscuridad, que conforma un ambiente francés propio del colonialismo del siglo XIX.

Estoy de acuerdo con el planteamiento que en su tesis doctoral realiza Monje Justo al señalar que incluir la secuencia de los franceses constituye una prueba de la existencia en la película de la idea romántica de extranjería asociada al espíritu romántico, a la vez que comparto con este autor que "..., 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".(Monje:2016:241-242). Pero se trata de una película donde la naturaleza vence a la civilización, a pesar del egocentrismo occidental que impera en la mentalidad del siglo XIX, uno de los motivos que justifican la aparición de la referencia a Baudelaire en las películas. Coppola podría haber elegido otro poeta, pero no solo es un autor francés en una secuencia propia del colonialismo decimonónico, sino que es un poeta que defiende los avances de la cultura occidental para vencer, quizá el término más apropiado es: ocultar la naturaleza. Naturaleza que en las películas de Coppola resulta vencedora en una guerra en la que participa de forma pasiva, porque son los propios occidentales los que se autodestruyen moral y físicamente al provocar el choque contra la selva y sus habitantes.

Una inevitable característica visual de las películas es que son inmensamente botánicas, todo está continuamente rodeado por el verdor, agobiante verdor, de la selva asiática. Si a mediados del siglo XIX se perseguía como algo propio del buen gusto la botanización de la cultura, *Apocalypse Now (Redux)* no es la cultura botanizada, sino la cultura entendida como una obra de arte totalmente botanizada, la naturaleza salvaje lo llena todo, y además vence a la artificialidad humana. Para Baudelaire las películas serían un ejemplo de cómo la naturaleza vence al hombre cuando no hay cultura humana, pero el hombre es capaz de superar a la naturaleza cuando reina la artificialidad de la cultura.

Pero no hay maquillaje capaz de vencer ni a la selva, ni a la naturaleza salvaje del ser humano cuando el viaje por el río hace que los personajes pierdan su humanidad civilizadora. Baudelaire entiende la civilización como aquello creado por el ser humano para superar la naturaleza, que aparece referenciada en el *Elogio del maquillaje* sirve para ocultar los horrores de la vida natural. La naturaleza tiende hacia la perversión de

la belleza, por eso es tan importante la vida en la ciudad, lejos de la selva verde. En la película veremos que en mitad de la selva vietnamita la cultura humana y su artificialidad son innecesarias para sobrevivir. La pregunta que responde, mejor dicho: expone, *Apocalypse Now (Redux)* es que el hombre no se convierte en un salvaje por culpa de la selva, aunque lo parezca, sino porque la guerra, en realidad el horror de la guerra contra otros hombres, hace que el ser humano pierda la *humánitas* viquiana.

Para Baudelaire la naturaleza útil es la naturaleza artificial, como la naturaleza de los grandes jardines del siglo XIX, con frecuencia encerrada en los invernaderos. Pero cuando la PBR *Erobos* encuentra a Kurtz, los tripulantes no solo descubren un impresionante templo, sino un sinfín de hombres desnudos, pero lo peor para los planteamientos de Baudelaire sería que el lugar está rodeado de cuerpos humanos muertos, desnudos y colgados de los árboles. Es el horror de la muerte salvaje en pleno corazón de la selva. De manera que resulta difícil discernir si lo salvaje es la muerte que rodea el lugar, o lo salvaje es la propia naturaleza del lugar en el que se esconde Kurtz. Además, no podemos olvidar que la lancha fluvial ha llegado hasta el centro de la selva, hasta el origen de río, hasta el origen de la vida. Un origen horroroso. En el refugio de Kurtz no puede haber maquillaje que oculte la realidad más allá del mimetizado de los uniformes militares.

De esta manera la humanidad se convierte en el objeto que tanto defiende Baudelaire cuando se entiende como aquello creado por el ser humano para superar la naturaleza, y que este autor ha referenciado en *Elogio del maquillaje*, porque el maquillaje sirve para ocultar los horrores de la vida natural, sea esta la selva, o las arrugas propias de la vejez que hacen desaparecer la belleza física. La naturaleza, cuando se muestra salvaje, tiende hacia la perversión de la belleza, por eso es tan importante la vida en la ciudad, lejos de la selva verde, que defendía Baudelaire. Este poeta no aparece por casualidad en la película, sino que es una acertada alusión intertextual.

Para sorpresa de los tripulantes de la barca al llegar a su meta, la naturaleza salvaje aparece construida, no dominada, por el ser humano. No solo descubren un impresionante templo, sino un sinfín de hombres desnudos, pero lo peor para los planteamientos de Baudelaire sería que el lugar está rodeado de cuerpos humanos desnudos, muertos y colgados de los árboles. Es el horror de la muerte salvaje en pleno corazón de la selva, y todo por obra de la civilización que solo pueden construir los humanos. No se puede evitar recordar lo que Giambattista Vico denominó en el siglo

XVIII la etapa de la barbarie de la reflexión. Una etapa de la evolución de la cultura humana donde el hombre ha dejado por el camino la “Humánitas” que lo convierte en ser humano, aspecto esencial para Vico, cuyo único camino es el retorno, en realidad el inicio de una nueva evolución humana.

5.4.2.1.-Baudelaire y la desaparecida secuencia de “los franceses”

Esta secuencia fue una de las suprimidas en la versión de 1979, y afortunadamente rescatada en 2001. Se prepararon versiones donde solo desaparecían algunas escenas del total de la secuencia, pero el público estaba acostumbrado a un máximo de dos horas.



En la niebla hay soldados franceses

Ningún espectador espera en una película de género bélico una isla de paz, como un oasis rodeado de desierto o un paraíso artificial. Un lugar que perdido entre el caos y en horror de la guerra, sobre todo porque poco antes a muerto un miembro de la tripulación.

Pero los *paraísos artificiales*, nombre de una famosa tienda de flores en París que Baudelaire utilizó para titular parte de su obra, son solo eso, artificiales, y por eso mismo muy difíciles de mantener.

Pero la secuencia de “los franceses” sirve para relajar la tensión acumulada por toda la crueldad que hemos visto antes. La plantación francesa de caucho aparece rodeada de tinieblas ante la barca después de la muerte del más joven de la tripulación, en realidad casi un niño. El único que podía aspirar a cambiar de vida, a superar la guerra, a regresar a casa para vivir de forma convencional. Incluso podría haber tenido esperanzas, y ganas, de cambiar el mundo.

Los franceses invitan a comer a los recién llegados, por supuesto solo Willard que es oficial se sienta en la mesa con la familia. La plantación está bajo el mando moral, y real, del patriarca Hubert De Marais que simboliza la justificación del colonialismo expansivo cuyas palabras pueden ser aplicadas a cualquier otra potencia colonial. La intervención americana en Vietnam no puede ser entendida como una guerra colonial, al contrario que la francesa que perdió la guerra en la batalla de Diem Bien Phu del año 1954. Pero desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial la mayoría de los países occidentales, fueran potencias o no, como fue el caso de Holanda

o Bélgica, estuvieron implicadas en conflictos coloniales que perdieron de forma más o menos explícita. En el siglo XXI aquellos conflictos apenas son recordados, pero en los años setenta estaban presentes en la conciencia moral de los occidentales, tanto si estaban a favor como en contra del envío de tropas a las colonias.

Los franceses se resisten a volver a Francia porque piensan que ellos son tan vietnamitas como cualquier miembro de la guerrilla del Vietcong. Para el patriarca no se trata solo de que llevan varias generaciones allí, sino que cuando llegaron solo había selva, fueron los europeos del siglo XIX los que trajeron la civilización a la barbarie reinante en la selva. No se trata solo de algo material, sino que la plantación es su vida, y ni siquiera dejarán su tierra con la muerte, porque les enterrarán allí. Para el profesor de filosofía Vicente Domínguez las palabras del patriarca durante la comida no son más



que el reflejo del denominado *complejo del colonialista*, definido por Albert Memmi. (Domínguez, 2015A:138-139).

Hubert De Marais pregunta a Willard qué hacen allí los americanos. Él mismo responde que “...Ustedes, en cambio, luchan por la nada más grande de la historia”. Creo que esta frase resume por sí sola la esencia del planteamiento egocéntrico moderno en Vietnam que percibo en las películas, y la explicación al interés de Coppola por incluir la secuencia en la versión del año 2001. Aquí podemos apreciar que los valores, en este caso políticos, de la civilización occidental no pueden ser insertados por la fuerza en sociedades ajenas, como si fueran principios de eficacia universal, como pretendían los modernos. Y menos utilizando la fuerza de las armas.

Es en el momento del inicio de la cena ofrecida a los americanos cuando un niño de la familia francesa recita en su lengua original un poema de Charles Baudelaire. Los adultos le miran con orgullo. El director de la película fue capaz de crear una tenue sensación de supervisión de los conservadores franceses para con las nuevas generaciones a los que mantienen en la obligación de permanecer fiel a “Le Grandeur” como algo indefinible, invisible, pero real que mantiene a los franceses unidos a través de un pasado convenientemente pasado por el filtro de los intereses de un grupo social, que les hace sentirse distintos, es decir, superior al resto de sus congéneres. Por eso los

guionistas incluyen aquí el intento de Chef de felicitar al excelente cocinero, que resulta ser mujer, vietnamita y sin tener ni idea del idioma francés²¹.

El niño no llega a recitar completo el poema *El Albatros* de Charles Baudelaire, que es el segundo poema incluido en “Spleen e ideal”, de *Flores del mal*.

“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!

.....”

No se trata solo de que Charles Baudelaire es francés, igual que los dueños de la plantación de caucho, material que potenció la industria automovilística francesa, y europea, hasta límites impensables en la actualidad. Es más, podemos afirmar que fueron plantaciones como la que dirige Hubert De Marais la base de la industrialización occidental. Las materias primas baratas fueron la base de lo que serán los futuros “estados del bienestar” que se empezaban a plantear en Occidente (circunstancia que ya predijo Marx en el siglo XIX, al explicar el motivo de que la revolución comunista que había previsto tardase en llegar), a través del caucho de los neumáticos de los automóviles que poseían cada vez más familias en occidente.

Pero la aparición de Charles Baudelaire no es una referencia vacía sino que este poeta es un símbolo del inconformismo, del divorcio entre la sociedad y el artista-creador. El poema elegido es tremendamente cruel, sin llegar a describir una crueldad explícita, simplemente el poeta es capaz de mostrar la crueldad de la vida cotidiana, en este caso de los marineros, sin tener que acudir a tópicos del romanticismo como eran los oscuros castillos medievales o la inquisición. Baudelaire muestra la dureza, la crueldad y la falta de respeto por la vida sin plantear convencionalismos propios del uso literario de mediados del siglo XIX francés.

²¹ Para Vicente Domínguez esta escena es una referencia implícita al líder vietnamita Ho Chi Min que vivió en París hasta 1923. (Domínguez,2015A:143).

Los albatros son aves que acompañan a los marineros en sus travesías, son compañeros de viaje altruistas que se conforman con los desperdicios cotidianos que la tripulación echa al mar; pero los marineros, en lugar de respetarlos, los capturan y utilizan para divertirse haciéndoles sufrir. Pero en el presente trabajo la cuestión es: ¿A quién representa el poeta?, ¿qué es el Albatros, en la película? Quizá...

...Son los miembros de la plantación francesa, que en uno de los últimos guiones estaba previsto que fueran masacrados por desertores americanos que matan al patriarca y violan a Roxanne (Cowie: 1992, 215).

...O quizá se refiere Willard que no entiende el encargo de matar a un militar cuyo currículum vitae es brillante. Por tener la obligación de asesinar a un hombre caracterizado por tener un sistema de valores propios de un hombre honrado consigo mismo y con los demás, que solo aspira a hacer bien su trabajo.

También puede que la metáfora del Albatros en realidad se refiera a Kurtz, que tiene un planteamiento realista de la guerra de Vietnam.

En cualquier caso, el Albatros mira desde cielo la realidad, como hace un trabajo audiovisual sin precedentes en la historia del cine calificado por Charles Spencer Chaplin (Charlot) como el mejor trabajo cinematográfico que había visto en años (Cowie, 1992: 225).

5.4.2.2.-Baudelaire y la mujer, la victoria sobre la naturaleza en una película sin mujeres.

Ya hemos comentado que es una película sin mujeres, lógicamente el género femenino aparece porque en las sociedades hay mujeres, y en este caso también hay extras femeninos. Pero salvo la joven que lanza una bomba a un helicóptero de evacuación médica, la mujer en cuanto a género no aparece en 1979.

Pero en la secuencia de la plantación francesa, que se incluyó en la versión Redux del año 2001, los personajes femeninos son importantes, e indirectamente también lo es Charles Baudelaire y el planteamiento que sobre la mujer tiene este autor.

La plantación francesa es una muestra de la victoria del hombre civilizado sobre la naturaleza. Y la secuencia de los franceses es un eficaz ejemplo de lo que podríamos denominar glorificación de la naturaleza artificial, frente a los cuerpos muertos y colgados desnudos como si fueran “adornos”, esencialmente feos y pintarrajeados con tatuajes que un occidental no logra entender, que el capitán Benjamin Willard encontrará pocos minutos después de dejar la plantación. La secuencia ejemplifica lo

que podemos denominar “la cultura del revestimiento”, de la ocultación de la realidad natural defendido por Baudelaire, porque para los personajes de la película la vida natural no es tan pura e inocente como señalaba Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) y su defensa del buen salvaje, entendido como un ser humano que solamente actúa con maldad cuando está contaminado por la cultura civilizada.

En esta secuencia el director consigue que el tiempo se detenga mientras que el espectador visualiza lo que ocurre en la plantación. Pero no solo desde la propia narración audiovisual, sino también en cuanto se refiere al atrezzo: observamos las viejas armas de la milicia francesa, armamento superado técnicamente en la guerra de Vietnam; o los trajes masculinos y los vestidos femeninos que cercanos al siglo XIX.

Si se ve la película después de conocer *El pintor de la vida moderna*, resulta inevitable establecer conexiones intertextuales de la secuencia de los franceses con textos incluidos libro original como *El militar* o *El Dandi*, pero el texto más apropiado para explicar la vinculación de Baudelaire con *Apocalypse Now Redux* es el *Elogio del maquillaje* porque “Todo lo que es bello y noble es el resultado de la razón y del cálculo.”, que es una de las razones que da el patriarca para explicar su enorme trabajo en la jungla, y demostrar su derecho a permanecer allí.

En una guerra sucia, no solo moralmente sino también física, la plantación es una isla que ha sido capaz de vencer a la naturaleza. Allí no se ve la muerte, los hombres llevan traje de gala, las mujeres se ponen vestidos femeninos y se maquillan según los cánones de principios del siglo XX. La plantación es un ejemplo de cultura humana entendida como muestra de civilización occidental colonial. La película



muestra cientos de muertes, pero solo un entierro. Giambattista Vico (1668-1744) señaló que una de las tres características básicas de la existencia de una sociedad humana es el entierro de los muertos. Pero no se trata solo de enterrar a alguien de los míos, sino que el acto implica la aparición del

concepto de los otros, del “yo” y del “otro”. En sí mismo el hecho de enterrar y respetar a los muertos, propios o ajenos, es más que un acto para evitar que las alimañas se acaben comiendo a uno de los míos como hacen con el resto de los cadáveres, el enterramiento es una forma de entender un mundo regulado por el “yo” y todo lo que

esta palabra implica para la cultura humana que exige la existencia y el respeto hacia el “otro”, distinto al “yo”.

En la plantación ningún personaje se preocupa por negar la realidad de la guerra y de la selva, pero en el comedor todo lo feo se oculta. En el interior de la hacienda reina el maquillaje como ocultación de la realidad de la naturaleza. Por eso resulta coherente que las mujeres vayan perfectamente maquilladas y vestidas con ropa de gala.

Igual que ocurrió en el viaje de Ulises en la Odisea, las mujeres tienen gran importancia en su aventura río arriba de *Apocalypse Now Redux*, no en la versión de 1979. Entre las figuras más trascendentes que conocieron al héroe griego están Calipso que reinaba en la isla de Ogigia, y que llegó a ofrecer a Ulises la inmortalidad si se quedaba con ella; a Atenea que aconsejó al protagonista disfrazarse para llegar a su palacio y ver a su familia; a Nausícaa que observó enamorada la partida de Ulises hacia Ítaca; o Circe que le obligó a convivir sexualmente con ella si quería rescatar a sus compañeros.

En la película hay un personaje femenino que une en su actitud y belleza todas las características de las mujeres que encuentra el Ulises original. El personaje es Roxanne Serrault, la viuda de un francés que murió defendiendo la plantación contra los enemigos exteriores, una mujer viuda y sola por culpa del exterior, no por permanecer en la plantación colonial. Esta mujer es una muestra del dualismo humano que esencialmente pretende cambiar el mundo, pero a la vez no puede evitar querer mantener su elevada calidad de vida.

Una vez acaba la cena que se inició con el poema de Baudelaire, Benjamin Willard y Roxanne Serrault mantienen una conversación eminentemente filosófica. Mientras ambos miran el río, Roxanne prepone a Willard un acertijo muy peculiar. Ella pregunta: “¿Sabe por qué no puede bañarse dos veces en el mismo río?” Pregunta directamente relacionada con uno de los primeros filósofos conocidos. Willard responde de igual forma que Heráclito “Porque el río no deja de moverse”. Desde luego es una pena que esta escena sucumbiese al corte de metraje que necesitó la película para poder ser comercial, pues hubiera incrementado la carga filosófica de *Apocalypse Now* de 1979. Sobre todo, porque durante la cena el patriarca defendió que en la plantación todo seguía como siempre, porque la alternativa era morir. Para Heráclito (sobre 576-480 a.c.): el mundo está en continuo cambio, nada permanece en el tiempo. Algo que no acaban de entender los habitantes de la plantación francesa.

Coppola podría haber optado por elegir otras frases de filósofos presocráticos, pero en Heráclito resulta trascendente el concepto de flujo al plantear un relato general sobre el mundo o la naturaleza (Barnes,1992:86-87). Teniendo en cuenta que la historia que vemos en la película ocurre en un río. Igual que nadie se puede bañar dos veces en el mismo río, el capitán Benjamin Willard que inició el viaje por el río ha cambiado, el río es distinto porque la visión del mundo que tiene Willard al principio de la película, es distinta a la que tiene cuando llega al final. El viaje, las experiencias que tiene durante el viaje, hace que el futuro asesino transforme su visión sobre la razón vital, sobre su propia vida y de la vida de Kurtz, e inevitablemente del mundo.

Como otras mujeres hicieron con Ulises, Roxanne muestra el amor a Willard, ella se convierte en la diosa que, como las de antaño de Homero, aporta el descanso físico y moral del guerrero. Ella da al protagonista la fuerza suficiente para continuar el viaje, consciente de que nunca volverá a ver al hombre que ha sido su amante por una noche. Pero lo más importante es que Roxanne no solo se ha desnudado físicamente para Willard sino que desmaquilla su alma, ofreciendo al protagonista la realidad del mundo de la plantación a través de una pipa de opio.

5.5.-Lo sublime como categoría estética en *Apocalypse Now (Redux)*

Una de las características menos conocidas de las películas *Apocalypse Now (Redux)* es adoptar, como veremos en los siguientes puntos, los rasgos que Edmund Burke atribuía a la categoría de lo sublime, sin que el espectador perciba que está ante un objeto artístico y producto audiovisual capaz de hacerle sentir esta categoría. Me refiero a las constantes referencias estéticas colocadas con maestría, es decir, sin que el espectador sea consciente de ello, a lo largo de la película. Precisamente esta circunstancia hace que *Apocalypse Now (Redux)* sea algo más que una adaptación de la novela de Conrad²².

²² El coguionista John Milius se querelló contra Coppola para evitar que el director añadiera en los créditos que *Apocalypse Now* era una adaptación directa. Milius tenía razón, no es una adaptación, creo que la película supera ampliamente al texto original de Conrad, porque utiliza los recursos que permite el lenguaje audiovisual, como son las relaciones intertextuales.

5.5.1.-John Milton, como referencia iconográfica del egocentrismo moderno a través de lo sublime en Burke y de Francis Coppola.

En la bibliografía consultada son continuas las referencias a la influencia que un escritor como John Milton (1608-1674) tuvo en Edmond Burke, aspecto que el propio Burke reconoce cuando destaca la descripción que Milton realiza de satanás (Burke:2001, 46). El texto más conocido de Milton es su obra titulada *El Paraíso perdido* publicada por primera vez en 1667, donde aborda la guerra ocurrida entre los poderes del cielo y del infierno cuyo resultado fue la caída en desgracia de Lucifer y la desobediencia del hombre, con el resultado de la expulsión de Lucifer del cielo y de Adán y Eva del paraíso terrenal. Entre los trabajos gráficos realizados sobre este texto destacan la serie de dibujos publicados en 1825 por John Martin, o los de Gustavo Doré de 1866. Y es precisamente este último autor el que parece dar ideas de planos a Coppola con sus dibujos, aunque en ninguna parte de la bibliografía consultada este



artista del siglo XIX aparece como inspirador de ningún tipo. Posiblemente la genialidad innata de Doré y de Coppola, les permitió entender lo sublime siguiendo a Burke y a John Milton para describir visualmente el horror y el infierno moral en sus respectivos trabajos. Creo que ambos tenían claro su intención de mostrar lo sublime en sus trabajos, y así lo hicieron. Pero para obtener el máximo partido de las películas es necesario ir más allá de las imágenes que el director nos muestra cuando estudiamos rasgos como el poder, el Temor, la Oscuridad, etc.

Por simples motivos de preferencia personal, he decidido aprovechar el espacio de este trabajo para abordar la importancia que tiene la categoría de lo sublime en Burke, obviando la belleza que no aprecio como una característica importante en *Apocalypse Now (Redux)*. Burke señala en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, que lo sublime desde un planteamiento

general se caracteriza porque “...resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime.” (Burke: 2001, 29). Y estas son rasgos que aparecen de forma continua en la película, y que no tengo ninguna duda de que forman parte de su calificación como producto icónico.



Para el desarrollo de los rasgos atribuidos a lo sublime no voy a seguir el orden que aparece en el libro de Burke, sino la aparición en el propio objeto de estudio.

EL PODER

Contra los comentarios populares sobre la película señalados por los

LA CÍA Y LA ÉLITE MILITAR, MANTIENEN EL SISTEMA



espectadores en los años ochenta (cuando la vi por primera vez), y para los blog, páginas web y publicaciones que he consultado, mantengo que cuando la fuerza militar americana ataca un poblado vietnamita, que no olvidemos es capaz de

defenderse e incluso derribar algunos helicópteros, se muestra la contundencia, incluso la eficacia, de una fuerza militar que la tecnología occidental es capaz de desarrollar contra sus enemigos, aspecto que puede ser o no, un componente del poder, pero no el PODER de forma explícita.

Sin negar que la escena de los helicópteros es una muestra del poder de las máquinas, potenciada por los contrastes entre luz y oscuridad que culminan en la explosión del helicóptero ambulancia. La vastedad de unos planos donde en un cielo enorme destacan pequeños puntos que van creciendo hasta convertirse en los

helicópteros que más tarde llevarán la destrucción a quienes solo pueden defenderse o huir; de los planos cinematográficos en los que los helicópteros como máquinas de muerte aparecen uno tras otro, iguales, eternos y permanentes, que se repiten como si hubiera un número infinito de ellos (en realidad solo había cinco, dos de un modelo y tres de otro); de la vacuidad que implica matar y destruir un poblado con casas, escuelas y humanos de sexo indefinido trabajando en el arrozal. Y todo el horror y violencia que ocurre bajo el elemento sonoro de la Cabalgata de las Valquirias de Wagner que aporta al conjunto audiovisual una magnanimidad fuera de toda duda, y que ya solo por esta secuencia podríamos catalogar la película como sublime, sin necesidad de añadir que toda esta destrucción es solo para hacer surf.

Pero la secuencia del ataque al poblado es una muestra de la fuerza militar similar al aterrador y sublime hongo atómico, pero el ataque no es una muestra del poder que existe sin dar explicaciones a nadie, sin mostrar compasión, sin mostrar humanidad por otros seres humanos. Pero la secuencia no muestra el PODER consciente de quien mata con impunidad, sin tener que dar explicaciones posteriores, porque los ejércitos occidentales deben explicar sus



El ataque al poblado

acciones. Aunque solo sea para justificar las municiones gastadas en matar y destruir.

La secuencia donde mejor se aprecia el rasgo del poder absoluto, anónimo y deshumanizado es cuando la CIA y los generales del ejército dan a Willard la misión de



“...el olor del napal por la mañana...”

de matar a un compañero. Algo que en cualquier ejército se considera deshonoroso y traicionero²³.

El poder de Kurtz a lo largo de la película es despótico, pero solo busca cambiar las cosas; el poder del coronel Kilgore que ataca el poblado para hacer surf es despótico pero

²³ El coronel ayudante del general se llama LUCAS. George Lucas había iniciado el proyecto de la película junto a Coppola, pero al final se desentendió del proyecto dejando solo a Coppola.

explícito, es hedonismo disfrazado de una operación militar; la tripulación de la lancha fluvial *Erobus* asesina a los vietnamitas de una barcaza de forma innecesaria, pero es producto del estado de nervios. Estos ejemplos son incontrolados e impunes, pero también públicos y eso los hace evitables. Pero el poder que el espectador percibe en la reunión, mientras comen langostas en un país en guerra donde la gente se muere de hambre, es el poder secreto, incontrolado y cuya finalidad no es más que perpetuarse a sí mismo a lo largo del tiempo, suprimiendo a aquellos que tienen el atrevimiento de poner en duda su existencia.

En este punto y directamente relacionado con la secuencia de la reunión de la CIA y los generales, no podemos dejar de señalar que Willard es un oficial del ejército que sirve a un Estado donde hay disturbios y manifestaciones contra la guerra protagonizados por cientos de miles de ciudadanos de su país. Los verdaderos directores de la guerra, no los políticos de Washington que se limitan a dar dinero de los impuestos de los ciudadanos, sino los elementos que nunca aparecen en los informativos como son los servicios secretos, los generales que permanecen entre las sombras de la historia y los ejecutores últimos de órdenes oscuras, como es el propio Willard, que dan al protagonista de la historia una posibilidad de vivir, la otra opción es el suicidio, en un infierno moral. Kurtz debe morir porque es peligroso para la esencia de la institución militar y en consecuencia también para su nación. Afirma Julián Marías que “El poder, cuando se busca por sí mismo y no se justifica por los proyectos valiosos, culmina en *poder matar*. Ni siquiera se puede preguntar para qué, porque por lo general no se podría encontrar respuesta.”(Marías,1993:51). Esta forma de entender el concepto de “Poder” que quienes permanecen entre las sombras de la historia se concreta en *Apocalypse Now (Redux)* cuando los generales ordenan matar a alguien de su propio bando, en mitad de una guerra, con una excusa muy difícil de justificar, o al menos de explicar. Solo según avanza la película el espectador empieza a entender que los futuros asesinos se ven abocados a la realizar la ejecución como una opción a su vida personal profesional, porque la actitud de Kurtz pone en tela de juicio sus intereses y su capacidad para gestionar una guerra ilógica para los habitantes de su propia nación.

EL TEMOR

Cuando el curso pasado recomendé a un compañero de la facultad de filosofía ver la película, lo primero que me dijo fue que le quedó una sensación de miedo y desahosiego, y yo le entendí. Lógicamente cualquier persona que vea la película es consciente de que existe una enorme distancia de seguridad, de forma que sabemos que a nosotros nunca nos van a pasar las cosas que ocurren en la película, aspecto sobre la distancia que el propio Burke ya había descrito en el siglo XVIII. Pero lo que provoca miedo y desasosiego no es el tradicional peligro ante unas escenas llenas de sangre, o zombis buscadores de carne viva. Nada de esto aparece en la película, nada da miedo por sí solo. *Apocalypse Now (Redux)* son películas bélicas donde apenas aparece el enemigo, pero tampoco hace falta que el espectador vea al vietcong disparando.



Napal en el Storyboard

Precisamente este detalle resulta trascendente porque el miedo, el terror, el horror que dice Kurtz poco antes de morir, no se debe a las escenas explícitas de combate, ni por los cuerpos mutilados en el refugio de Kurtz, sino por la propia realidad que describen y viven los personajes que no solo mueren, sino que mueren para nada. Todo seguirá igual una vez acabada la película, el horror continuará. Este es un aspecto de la historia narrativa que se aprecia mejor en el libro de Conrad, porque a modo de epílogo, Marlow se extraña de que no pase nada, todo transcurre igual en Europa mientras mueren hombres en el Congo. Cuando acaba la película, al espectador le queda una sensación de profundo e inevitable vacío, porque todo sigue igual a pesar de las muertes ocurridas durante el viaje de la lancha fluvial, y esta circunstancia es algo que permanece en los espectadores con un mínimo de sensibilidad. Hay cientos de películas de guerra en la que aparece la muerte y la destrucción, pero son algo esperado, y por eso mismo no resulta extraño al espectador, pero Coppola pretende y consigue sorprender.

No se puede hablar de Terror en *Apocalypse Now (Redux)* sin mencionar a uno de los elementos más importantes del horror de la guerra en el siglo XX, me refiero al

NAPAL. Esta arma fue inventada en la universidad de Havard por un químico llamado Louis F. Fieser que, a modo de dato curioso, nunca ponía en su curriculum el invento de semejante forma de matar. El napal es una mezcla de gelatinas y aceites que arden hasta que se consumen sobre cualquier material, incluido el ser humano. Solamente en la segunda guerra mundial mató más seres humanos que la bomba atómica (Domínguez: 2015A, 269-270). La maestría de Coppola es que consigue hacer entender al espectador el horror que este arma ocasiona sin mostrar a un solo humano quemado (muchos directores actuales hubieran puesto un niño para enternecer al espectador más duro). Pero el director de *Apocalypse Now (Redux)* es un artista y no le hacen falta planos de enemigos muertos, para que el espectador entienda, y sienta, el dolor del napal.



Kilgore y el napal

Para evitar estas imágenes y a la vez dejar claro el papel del napal sobre la población y la selva, Coppola acude a mostrar qué sienten los hombres que lo lanzan. Es inolvidable la escena en la que el teniente coronel Kilgore comenta a Willard lo agradable que es oler napal por la mañana, porque el napal es el olor de la victoria. Es una escena resulta tan absurda como cruel. Por eso forma parte de la secuencia del ataque de los helicópteros al poblado, y si miramos las imágenes bajo una perspectiva de lo sublime, observamos la abundancia de planos picados y contrapicados que aumentan la importancia del personaje representado por Kilgore y las muertes que ha ocasionado para hacer surf.

LA OSCURIDAD

Señala Burke que para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad porque la noche, la falta de luz incrementa el horror (Burke: 2001, 43). En la versión del año 2001 *Apocalypse Now Redux*, se aprecia mejor que en la de 1979 la importancia de la luz en el momento de plantear la película. La luz es uno de los elementos más importantes y con más posibilidades de acción que ofrece el lenguaje audiovisual.

Podría señalar, siguiendo la estela de Burke, que donde mejor se aprecia la importancia de la ausencia de luz es en los templos paganos donde vive Kurtz en el centro de la selva. Se trata de un lugar que llama la atención por la falta de luz,

circunstancia que unida a los restos humanos repartidos por doquier alrededor del refugio, hace difícil pensar en un palacio que no sea el de los horrores.

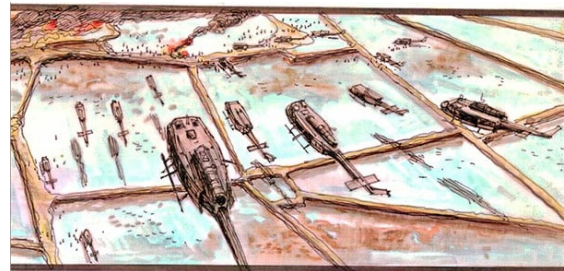
Pero el verdadero uso de la luz en la película, y que sin duda contribuye a hacer de ella un producto sublime es la utilización de la luz como elemento referencial. De manera que según nos acercamos al interior de la selva, los planos de la película se hacen más oscuros. Ni siquiera en la cena de gala que la tripulación tiene en la



La *Erobus* llega al reino de Kurtz

secuencia de los franceses, el director ha puesto luces capaces de mostrar con nitidez la estancia y los personajes, porque persigue que la secuencia se desarrolle entre tonos tenues, casi sepia, como si fuera un moderno Flashback.

La luz es un elemento utilizado con la finalidad de mostrar la oscuridad según se entra en el profundo de la selva. No sé hasta que punto se podría defender aquí la existencia de la negrura moral que Sevilla denomina *existencialismo trágico* referido por a las serie policíacas, pero que se puede aplicar al capitán Willard, porque se trata de un ser humano “...problematizado, escéptico y vitalmente afectado,...” aunque no me cabe duda que para Willard el sentimiento trágico de la vida está “...determinado por la conciencia de que su propia existencia está indeleblemente ligada a vivir su circunstancia...”(Sevilla:2017C:4 y ss.), que en este caso no es otra que seguir el río, hasta llegar al corazón oscuro, desagradable y feo del refugio de Kurtz. Por este motivo defiendo que la luz no desaparece, sino que la propia luz tiende hacia la oscuridad, según avanza la lancha fluvial *Erobus*.



EL INFINITO Y LA VASTEDAD COMO PARTE INEVITABLE DE LA PELÍCULA

Afirma Burke que “La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime.” (Burke: 2001: 54). El director utiliza la selva como elemento utilizado para reflejar el nivel de luz que ya vimos al tratar el rasgo de la oscuridad en el apartado



anterior. Pero la vegetación juega un papel importante en la película, no solo porque la historia está geográficamente ubicada en la selva vietnamita, sino porque el director utiliza la vegetación como elemento del lenguaje audiovisual. Uno de los principios de utilización de este lenguaje en los largometrajes afirma que es “mejor mostrar que dialogar”, y a lo largo de la película vemos planos que muestran la lancha avanzando por río serpenteante a través de aguas oscuras, en una selva cada vez más oscura, donde la única nota de color es la espuma blanca que aparece detrás de la barca producida por el motor, y que desde las importantes tomas cenitales tiene forma de flecha indicadora de dirección. Además son continuos los planos donde la cámara se abre hacia la inmensidad de la selva dando una sensación de una alfombra vegetal infinita, una inmensa y vasta zona de terreno tenebroso, desconocido y oscuro, donde el sol y la luz aparece como un elemento ajeno a la realidad de la selva, de la barca, y de los pensamientos del capitán Willard que cada vez está más cerca del mundo de Kurtz. Precisamente esta idea también la defiende Roviró, cuando señala que “Los países alegres, los campos esmaltados de flores, las ciudades florecientes no elevan por cierto nuestros ánimos: causan sí en ellos una sensación sublime las montañas mohosas, los lagos solitarios, las florestas y selvas intransitables.”(Roviró:2016:101).

Burke señala que una extensión de cien metros tiene menos efecto sobre el espectador que una torre de cien metros de altura, y este autor cree, importante matización que denota la forma acertada de afrontar el estudio de lo sublime, que la altura provoca menos efecto que un abismo de la misma longitud (Burke: 2001: 53). Los planos cinematográficos que planteó el director subiendo la cámara en un helicóptero, consiguen el efecto de lo sublime sin que aparezca ninguna torre o un abismo, sino mostrando la infinita vastedad de la selva oscura, bajo un sol lejano que parece ajeno al mundo. Además, siguiendo con las afirmaciones de Burke sobre la

textura de las superficies, Coppola consigue que en sus planos anulen la inevitable rugosidad que implica cualquier selva que nunca es uniforme, porque solo en los jardines los árboles son iguales.

No puedo dejar de señalar que estos planteamientos de lo sublime coinciden con lo que Castaños afirma respecto a un clásico del cine como es *La Luz Azul*, dirigida por en 1932 por Leni Riefenstahl, donde según escribe este autor en la revista Fedro, la directora muestra montañas poderosas, infranqueables, infinitas mostrando “...la fuerza indomable de la Naturaleza...”(Castaños,2016:120). Esta circunstancia no solo muestra los conocimientos sobre la estética de lo sublime que tiene Coppola, sino que, como se puede apreciar en muchas películas de los grandes directores del cine clásico, sus películas contienen características estéticas explicadas en el siglo XVIII.

A lo largo de este punto he incluido varios dibujos del Storyboard original de la película realizados por F.



Coppola, porque estos dibujos se realizan en la fase de preproducción para que todo el personal técnico, actores, responsables de localizaciones, etc., tenga claro cuál debe ser el producto final. Por eso podemos apreciar que desde los primeros planteamientos de la película, Coppola quería que en la pantalla apareciesen planos que potenciases el horror delicioso del espectador, en este caso a través de la visión de infinitos helicópteros atacando el poblado para hacer surf. Coppola sabía hacer que el espectador se removiera en su butaca.

5.5.2.-Lo sublime moral como esencia de la razón vital del protagonista de la película.

Una de las características del objeto de estudio es la dificultad que tiene el espectador para permanecer atento únicamente a los aspectos estéticos del producto, a pesar de que la estética utilizada en *Apocalypse Now (Redux)* supuso una ruptura con todo el cine bélico rodado hasta ese momento. Es difícil ver la película con un mínimo de sentido crítico y no plantearse que el director está presentando, a través de un llamativo lenguaje audiovisual, la relación que existe entre el concepto de civilización y el de barbarie, y el efecto que esta relación puede tener en la propia naturaleza del hombre civilizado con ideas occidentales.

Por este motivo, no puedo dejar de seguir a Murcia cuando afirma que para afrontar la tarea de analizar el concepto de lo sublime en Schiller, es necesario asumir

“...que, en la tragedia, el lado opuesto de la existencia se presente como una necesidad o <<destino>> que se opone al principio de autodeterminación individual.”, de manera que la “...resistencia moral es la que convierte lo terrible en sublime y la que revela, al mismo tiempo, la pertinencia del hombre al universo aun tiempo físico y moral.”(Murcia,2012:108).

La lectura de este artículo me hizo entender que los aspectos de lo sublime en *Apocalypse Now (Redux)* no resultan únicamente de la aplicación de los planteamientos estéticos de Burke que he analizado, sino que, tomando los planteamientos de Schiller sobre la ocultación de las reglas, lo sublime en esta película adquiere un carácter moral. De esta forma encontré en la obra de Coppola que lo sublime moral sí aparecía planteado e inevitablemente vinculado al egocentrismo occidental moderno.

Me atrevo de calificar de SUBLIME MORAL, según planteamientos propios de la mentalidad occidental, la actitud del protagonista visual encarnado en la figura del capitán Benjamin Willard. Inicialmente, la profesionalidad de este personaje hace que no se plantee las órdenes recibidas por la superioridad. Willard simplemente se limita a asumir una circunstancia común en cualquier institución burocratizada, en este caso los ejércitos, siguiendo los análisis que sobre las organizaciones hizo Max Weber a principios del siglo XX. De manera que cuando el capitán recibe la orden de suprimir a uno de los suyos, no tiene otra opción que cumplir la orden consciente que es algo anormal, y que en otras circunstancias, por ejemplo en tiempos de paz, sería una traición. Por este motivo Willard pasa la mayor parte del viaje en lancha estudiando la vida de su futura víctima, llegando a plantear dudas sobre su propia misión y pone en



duda las órdenes de la superioridad. El capitán Benjamin Willard no es el oficial de la SS alemana Adolf Eichmann, en cuyo juicio como criminal de guerra pretendió explicar que mataba

por culpa de otros.

El protagonista, utilizando palabras de Murcia, se “resiste a lo terrible”, se resiste a tener que matar a un hombre al que no puede dejar de admirar, y darle la razón en la gran mayoría de las cosas que hizo para convertirse en un enemigo del sistema militar americano, y que por eso mismo hay que abatir. Las dudas, la resistencia a

cumplir las órdenes y el cambio que se produce en el protagonista en viaje río arriba conforman una parte esencial del contenido filosófico de la película. Las preguntas que Willard se hace logran estremecer las conciencias de los espectadores que difícilmente pueden dejar de empatizar con Kurtz, que aún no conoce físicamente, y con Willard. Y todo esto ocurre porque la lectura del expediente militar de Kurtz lo humaniza. Circunstancia que también ocurre en la novela de Conrad.

Willard no puede dejar de mostrar al espectador "...la naturaleza noble del hombre, y que éste consiga en lo sublime afirmar su voluntad sobre lo necesario." (Murcia:2012;108). Es decir, en el caso de *Apocalypse Now (Redux)*, Willard no mata a Kurtz porque sea necesario o porque se encuentre abocado a obedecer una orden. Willard mata a Kurtz porque este quiere morir, al tomar consciencia de que no podrá cambiar el mundo. Por este motivo poco antes de morir Kurtz aparece recitando el poema *Los Hombres Huecos*, donde T.S. Eliot escribió unos versos fruto de la unión de los problemas psicológicos derivados de su experiencia de las trincheras y los personales. Willard no es un asesino, un ejecutor o un verdugo que cede a las presiones del sistema militar americano, sino un hombre que asume que por primera vez en su vida acabará con la vida de alguien que está sufriendo, y necesita descansar. Si a esta circunstancia unimos la utilización de un lenguaje audiovisual en el que predominan la oscuridad, las falsas penumbras, la grandiosidad del templo y el horror del sacrificio de un animal, junto a las últimas palabras del hombre que va a morir: ¡El horror!, ¡El horror! El concepto de lo sublime se convierte en realidad en la película, y lo que es más importante, los espectadores sienten que su alma se remueve, pero no saben por qué. Y estoy seguro que Schiller calificaría esta imagen como de artística.



Williard renace para matar a Kurtz

Apocalypse Now (Redux)

muestra a un hombre que está a punto de caer en el abismo moral, que cualquier ser humano (espectador) educado según las reglas de la civilización occidental puede reconocer, que significa para él la misión encomendada por el poder, pero que no cae por la "...voluntad autodeterminada del ser humano...

solo que aquí la *serenidad en el padecer* pasa por el control previo del desorden

sensible...” (Murcia,2012:110), y por eso ver a Willard superar el abismo moral que implica la misión encomendada es sencillamente sublime. Porque lo grandioso de la película no solo es el conflicto moral que el protagonista se ve abocado a superar, sino que el espectador percibe y siente el conflicto interno del protagonista. Merece la pena recordar que el propio Willard asume en la primera secuencia que la misión de asesinar se la dieron por sus pecados, por eso cumplir la misión a su manera, es decir como un favor a Kurtz, se convierte en una especie de redención vital y moral.

Por este motivo en la secuencia anterior al asesinato, Willard aparece en la escena procedente de un renacimiento. El personaje se muestra como un hombre que surge del agua, de la naturaleza, cubierto de un líquido sucio, pero en lugar de ser de color rojo, propio de un parto convencional protagonizado por una mujer, el rostro del futuro homicida tiene las clásicas pinturas de mimetismo militar. Willard ha conseguido mimetizarse con la selva, ya forma parte de la naturaleza como antes lo hizo el propio Kurtz. Este renacimiento muestra la transformación interior y exterior del personaje que se va a convertir en asesino. El protagonista ha perdido la fina capa de civilización occidental que tenía cuando inició el viaje en la *Erobus*.

5.5.2.1.-El viaje al abismo como misión.

Desde el punto de vista que me he atrevido a denominar lo sublime moral, la misión, lo que según Willard le da por sus pecados, es la forma que tiene el protagonista de descubrir e intentar llenar el abismo moral que hay en su propia vida. Afirma Sevilla



Kurtz, un militar públicamente reconocido

que toda obra de arte “...es un saber del límite, y tiene su ser en la limitación.”, y esta circunstancia forma parte de “...la conciencia del héroe trágico, cuyo heroísmo no le viene de una ciega aceptación del destino, sino de su conciencia de limitación frente a éste, al que sin embargo se enfrenta.”(Sevilla,2017B), porque el drama de la vida radica en vivir la vida sintiendo que no es una vida totalmente propia, sino que existen circunstancias de la realidad circundante que impiden una vida plena. El capitán Benjamin Willard no está loco, no quiere morir matando ni persigue el paraíso terrenal o psicológico buscando un nivel de confort moral, solo pretende encontrar sentido a su vida,

y ese es el motivo que le obliga a desear y aceptar la misión que le ofrece el sistema militar americano, antes de coger la pistola que hay en la mesilla de la habitación del hotel²⁴. Pero Willard no se suicida porque es un hombre libre. Al inicio de la película desconoce cuál es su lugar en el mundo, pero en lugar de elegir la muerte, elige vivir. Este personaje no es una realidad dada previamente y con un futuro inevitable como un caballo o un tigre, sino que es un ser humano, y como tal utiliza su libertad para poder elegir.

Hay un momento en el que Willard asume su misión como un camino sin retorno porque ha cruzado el puente moral que le obliga a cumplir la misión asignada. Me refiero a la secuencia en la que la tripulación pasa al lado oscuro del alma humana al masacrar una barcaza vietnamita y un disparo de Willard remata a la única, acción que indica el cruce del puente moral que implica asumir que cumplirá la misión asignada por el sistema militar. Desconoce que el abismo es la misión, pero está decidido a llevarla a cabo.

El corazón de Willard bascula de la razón a la no-razón a lo largo de toda la película, aunque en ningún momento el espectador duda que cumplirá las órdenes recibidas. En la primera parte de la película Willard asume que se acerca al abismo moral que significa tener que asesinar a un hombre al que poco a poco va admirando. Dudas que no son más que el resultado de analizar lo que está dispuesto a hacer. De hecho, cuando le informan que su predecesor en la misión se ha pasado al bando de Kurz, no le parece algo extraño, sino que lo asume como una consecuencia lógica al tener que elegir entre caer en el abismo o evitar la misión. Y sin misión, es decir: sin abismo moral, no hay película. Realmente creo que sin este importante matiz en la plasmación audiovisual de la historia, sin el sublime moral, la película queda como un ente vacío, sin explicación, como ocurre con la mayoría de las películas denominadas de serie "B".

Willard cumplirá la misión, porque es un personaje, no una persona, y no es libre de elegir. No puede negarse a cumplir una orden, porque si lo hace no habrá película. Pero lo realmente asombroso es que la vida de Kurtz muestra a Willard de forma indirecta un camino en la vida, una razón vital para su existencia, convirtiéndole más tarde en su sucesor, y rey de una sociedad indígena que no pretende ser superior a ninguna otra, sino estar alejada del egocentrismo que durante siglos impulsó

²⁴ *Los hombres huecos* es el alegato contra la destrucción de los hombres normales extraídos de una vida cotidiana convencional, incluso vulgar, y son enviados a la guerra.

moralmente a la civilización occidental, y que en la guerra fría pretendía convertirse en egocentrismo político-ideológico. Por este motivo los súbditos de Kurtz no entienden la muerte de su rey-dios como un crimen sino como una nueva etapa de la vida.

Lo que realmente sorprende al final no es que Willard mate al Kurtz, como si se tratara de un sacrificio ritual de un toro, o de un sacrificio clásico. Creo conveniente apuntar que en la tradición occidental greco-latina, para que un sacrificio resulte útil y consiga el



Willard será adorado

beneplácito de los dioses es necesario que la víctima, sea esta humana o animal, asuma su destino fatal con docilidad. Por eso lo que realmente sorprende al espectador es que el propio Kurtz se ofrece a la muerte, aunque lo haga porque está cansado del horror. Es precisamente esta actitud de cansancio moral y de conciencia del fracaso lo que más contribuye a humanizar a un personaje que visualmente solo conocemos al final de la historia narrativa.

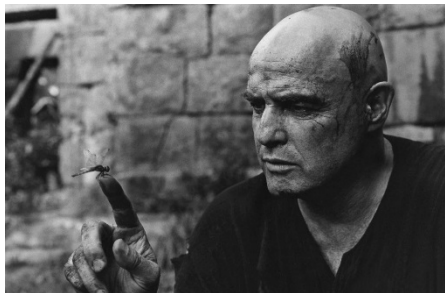
A lo largo de la película la dualidad entre obedecer o no la orden, no es más que el problema, siguiendo a Husserl, del ser humano que es capaz de ponerse en lugar del otro para depurar mi propio yo. Willard se esfuerza por entender a Kurtz y al final entiende porqué el sistema militar americano quiere su muerte. Siguiendo los planteamientos fenomenológicos podemos decir que a Willard se le manifiesta el horror, pero no puede describirlo, se limita a vivirlo, a sentirlo, a sufrirlo en el interior de su ser. Willard asume el horror conciente de que caerá en el abismo, lo que le salva es que el propio Kurtz le ordena que le mate.

Cuando Sevilla analiza el abismo moral en las series negras de televisión hace una referencia a Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* de 1886, señalando que para este filósofo “Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo también éste mira dentro de ti.” (Sevilla.2017C). Y esto es precisamente lo que le ocurre a Benjamin Willard, que poco a poco va asumiendo su obligación de tener que matar a Kurtz y ocupar su puesto como rey semi-dios de un reino de tinieblas permanentes.

Para Willard el viaje de ascenso hacia el origen del río es, al mismo tiempo, una forma de descenso a un infierno moral cuyo camino está marcado por los hitos de las

acciones de los distintos personajes del viaje del protagonista en busca de la verdad de su existencia, por eso resulta tan importante la versión Redux del año 2001, al mostrar una mayor interacción entre Willard y el resto de los personajes. Estas relaciones permiten que el espectador conozca con más profundidad a este protagonista.

En *Apocalypse Now (Redux)* Willard busca la verdad limitada por la realidad que le rodea y vive. Podemos afirmar que el director de la película va desvelando la realidad de Kurtz según avanza la película, porque el espectador está montado en la lancha fluvial, llegando a conocer a cada uno de los personajes como si estuviéramos con ellos. De la mano de Willard, el espectador queda impresionado al descubrir en el corazón de las tinieblas del centro oscuro de la selva, la esencia del horror original del ser humano. El protagonista, y el espectador que ve la película se quedan anonadados al descubrir audiovisualmente, por primera vez en la historia humana, cómo es abismo moral referenciado por escritores y filósofos durante tantos siglos, de igual forma que Milton muestra el Pandemonium en el siglo XVIII cuando describió a sus coetáneos cómo es la ciudad de los demonios en *El Paraíso Perdido*.



Willard busca la VERDAD de y sobre Kurtz, no solo pretende conocer a Kurtz, sino entender porqué actúa como lo hace. Kurtz no es un déspota asesino capaz de cualquier cosa con tal de permanecer en el poder, sencillamente se niega a formar parte de una organización que promueve la mediocridad, la ineficacia y el horror con el único fin de autoexistir. Kurtz afirma que el sistema tiene derecho a matarlo, pero no a juzgarlo o a poner en duda sus intenciones, por desobedecer órdenes sin sentido.

Es en este momento cuando la actitud de Willard me resulta similar a lo que Heidegger hace cuando plantea que “La verdad es La esencia de lo verdadero” en el capítulo sobre *La obra y la verdad* realizado en el ensayo “El origen de la obra de arte (1935/36)” del libro *Caminos de bosque*, este filósofo se plantea a qué nos referimos cuando pretendemos utilizar el concepto “esencia”(Heidegger,2010:36). En estas películas Willard no es consciente que está en el interior de una historia ficticia, porque no es una persona, es un personaje basado en los arquetipos utilizados desde los primeros griegos, en este caso representando al héroe que se ve abocado a buscar la esencia de la naturaleza humana. Por este motivo Coppola le hace caer en las importantes dudas que para un ser humano significa tener que matar a un hombre

brillante, eficaz, inteligente, etc., un hombre que se ha vuelto loco. Como le ocurre al denominado Hombre Loco de Nietzsche (aforismo 125 de *La gaya ciencia*, 1882) sobre la muerte de Dios, que de forma generosa hacia el resto de sus congéneres pretende que estos descubran la verdad, contándola al resto del mundo. Pero igual que el Hombre Loco tiene una linterna en la mano en pleno día, Kurtz intenta buscar respuestas al problema de Vietnam creando un mundo de muerte y caos inicialmente incomprensible para Willard, y para el espectador, en mitad de una guerra que en sí misma carecía de sentido.

Un aspecto que quiero destacar del aforismo 125, es la generosidad que se desprende de la frustración del hombre loco ante el fracaso por anunciar públicamente del problema que se avecina ante la muerte de Dios. En este sentido me ha resultado problemático aplicar a Willard el concepto de “hombre loco”, porque este personaje es incapaz de explicar a los tripulantes de la lancha fluvial lo que les espera al final del viaje, entre otras cosas porque él tampoco lo sabe. El hombre loco es un ser intrínsecamente generoso que aspira a mostrar a los demás los problemas ante la muerte de Dios. De manera que cuando el Hombre Loco asume que fracasa en su búsqueda y en su advertencia pública, tira al suelo la linterna consciente de haber anunciado el desastre demasiado pronto. Por este motivo Kurtz quiere morir, de manera que el elemento de la trama narrativa de *Apocalypse Now (Redux)* que contribuye con más eficacia a propiciar el sentimiento de lo sublime moral es que la muerte, el sacrificio voluntario, de Kurtz salva a Willard del abismo en el que está por culpa del sistema. Kurtz intentó mostrar la verdad al resto de los militares, pero no le hicieron caso. La muerte de Kurtz no solo da descanso al alma atormentada del propio Kurtz, no tenemos más que ver sus lecturas, sino que transforma y salva a Willard, dándole una nueva visión, no una misión, de su propia vida. Afortunadamente no hay una segunda parte de esta película, pero si la hubiera no podría ser la historia de un veterano de la guerra de Vietnam como las tituladas “Rambo”²⁵

No puedo afirmar que Kurtz esté loco, entiendo que está frustrado por esforzarse, llegando a crear y caer en el abismo moral en el que vive, pero no está loco porque es consciente de su propia existencia y de que quiere morir a manos de Willard, porque es el único que tiene derecho a matarlo. Willard percibe e interioriza, como en su día hizo Kurtz, la locura que significa la guerra de Vietnam. Esta circunstancia no

²⁵ La novela que originó la película contiene más rasgos del humanismo occidental que las películas de este personajes basadas en estereotipos puros, y por este motivo poco verosímiles.

solo se aprecia por la transformación ocurrida en la actitud general del personaje, sino también por contar al espectador, usando la Voz en Off, que acusar de asesinato a un soldado, a Kurtz, en la guerra de Vietnam, es como poner multas por exceso de velocidad en el circuito de Indianápolis. Creo que resulta moralmente sublime que a pesar de las situaciones de locura, Willard, que debemos recordar que es un personaje que existe en un mundo ficticio, continúa con su misión a pesar de que durante el trayecto hacia el origen del río se acerca a la esencia del abismo donde confluyen la guerra, el egocentrismo occidental y el horror. Willard solo deja la barca para matar a Kurtz.

No puedo evitar advertir en esta actitud una referencia a Heidegger cuando afirma que “En la era de la noche del mundo hay que experimentar y soportar el abismo del mundo. Pero para eso es necesario que algunos alcancen dicho abismo.”(Heidegger,2010:200). Por este motivo era necesario que Willard llegara a encontrar el reino del horror de Kurtz. No había más opción que llegar al origen para que el espectador entendiera el horror que la guerra significa para el ser humano.

Creo apropiado acabar este punto con las palabras de Heidegger cuando se pregunta “¿Qué mortal es capaz de pensar hasta el final el abismo *de* esta confusión? Se puede intentar cerrar los *ojos* ante ese abismo. Podemos intentar cegarnos y deslumbrarnos con falsas construcciones una y otra vez. Pero el abismo siempre estará ahí.”(Heidegger,2010:277).

6.-Conclusión.

Hacer un trabajo sobre la vinculación de la filosofía y las películas *Apocalypse now (Redux)* a través del concepto de egocentrismo occidental es una forma de mostrar tanto la importancia del cine para la historia de la cultura humana, como la constatación de que el séptimo arte necesita acudir a los grandes problemas del ser humano para plantear buenas historias narrativas. Problemas filosóficos que de forma más o menos consciente, todo el mundo reconoce en una pantalla de cine o en la televisión. Y esto es lo ocurrió con estas películas.

Apocalypse now (Redux) es una historia basada en la novela *El corazón de las tinieblas* de J. Conrad. Pero Coppola y Milius no cogieron el texto original y lo transcribieron al lenguaje audiovisual como ocurre con la mayoría de las adaptaciones. Sino que los guionistas obtuvieron de su vida cotidiana un universo que podían convertir en ficticio, pero que todo el mundo reconocería, como era la guerra de

Vietnam que aparecía cotidianamente en los medios de comunicación. Un lugar al que los jóvenes partían obligados, para a combatir en una guerra que no comprendían.

Tanto el libro de Conrad como la película de Coppola muestran la destrucción del ser humano utilizando la metáfora de un viaje transformador hacia el origen de un río. Pero en ambas obras de arte lo importante son los personajes que viajan, el horror del lugar que van a encontrar, y el aura, quizá mejor sea decir el peso, propio del egocentrismo moderno procedente de la ilustración, cuando se tiende a universalizar lo occidental y se aplica en cualquier punto del mundo: es la labor civilizadora. Por este motivo creo que lo de menos es el escenario donde se narra la historia, el Congo o Vietnam

Las películas *Apocalypse Now (Redux)* son la historia narrativa de un cambio; muestran a un ser humano occidental que se transforma desde el estado psicológico que supone estar a punto de suicidarse porque se encuentra en una especie de destierro moral, familiar, incluso ontológico, pues en realidad es un hombre en busca de respuestas porque no acaba de entender cuál es su función vital en una sociedad que ya no reconoce como propia, hasta encontrar la esencia de la civilización humana, navegando hacia el origen de un río, que en realidad es el origen de la vida civilizada.

Coppola utiliza el lenguaje audiovisual para mostrar las consecuencias que tiene para un ser humano internarse en la oscuridad de la selva moral, consigue que el espectador aprecie tanto desde una perspectiva estética, como moral, las diversas maneras en las que la guerra puede destrozar a un ser humano educado como ser civilizado occidental. La verdadera importancia de Kurtz no es mostrarse como un hombre perdido, sino que cuando Willard acepta la misión de matarle se acaba



Monumento a los caídos en Vietnam

convirtiendo el otro Kurtz. Circunstancia narrativa que el espectador solo entiende al final de la película.

Algunos autores literarios y directores de cine son capaces de aumentar el mundo cotidiano de sus congéneres, aportando a su vida conceptos, en este caso filosóficos, que tradicionalmente solo se adquieren en las minoritarias obras de ensayo. Como he mostrado en el trabajo, Coppola consigue que

los espectadores no solo perciban una experiencia estética, sino que incluso lleguen a atisbar, en muchos casos también a comprender, el verdadero horror de la guerra.

7.-Bibliografía utilizada

Alonso Barahona, Fernando (2016): “Estética en Julián Marías”. En *SCIO. Revista de Filosofía*, núm. 12, supl. Diciembre. Págs. 39-54. ISSN: 1887-9853.

Aramayo, Roberto R. (2016): “La modulación cinematográfica de nuestros imaginarios morales y políticos”. Revista *ISEGORÍA*, Núm. 55, julio-diciembre, 2016. Págs. 751-753. ISSN: 1130-2097. Editado por el CSIC.

Aubral, François (1996): *Los filósofos*, Madrid; Acento Editorial.

Audi, Roberto, editor, (2004): *Diccionario Akal de filosofía*. Editorial AKAL, Tres Cantos.

Barnes, Jonathan (1992): *Los presocráticos*, Ed. Cátedra, Madrid.

Basallo, Alfonso (2014): Julián Marías, un filósofo de cine. En *Revista de Occidente*, diciembre de 2014, núm. 403. Págs. 62-76.

Baudelaire, Charles (1995): *El pintor de la vida moderna*. Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y Librería Yerba. Caja Murcia. Murcia

Burke, Edmund:

-(1807): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Editado con licencia de la Universidad de Alcalá.

-(2001): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Editorial Tecnos S. A. Madrid.

Campbell, Josep (2000): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Editado por Fondo de Cultura Económica. México.

Castaños, Enrique (2017): Algunas reflexiones sobre la película *Das blaue lich (La luz azul)* de Leni Riefenstahl (1932). En *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Num. 16, julio de 2016. Págs. 43-60. ISSN 1697-8072.

Conrad, Joseph (2002): *El corazón de las tinieblas*. Editorial LUMEN S. A. Biblioteca de El Mundo.

Cowie, Peter:

-(1992): *Coppola*. Editorial Libertarias/Prodhuvi, S.A. Madrid.

-(2001): *El libro de Apocalypse Now*. Editorial Paidós. Barcelona.

Del Águila Gómez (2005): “Las ideas estéticas de Baudelaire”, en revista *A Parte Rei*, núm. 39.

Domínguez, Vicente:

-(2003): “El miedo en Aristóteles”. En revista *Psicothema*, Vol. 15, núm. 4, pp. 662-666

ISSN 0214 - 9915 CODEN PSOT.

-(2015A): *The horror! The horror! Variaciones sobre Apocalypse Now*. Editorial Rema y Vive. Gijón, Asturias.

-(2015B): Coppola el bárbaro. En la edición digital del periódico *El país*, 7 de mayo. https://elpais.com/cultura/2015/05/06/actualidad/1430933881_571631.html (última consulta 3 de agosto 2019).

Ferrater Mora, José (1982): *Cuatro visiones de la historia universal*, Alianza editorial, Madrid.

Gaete Cáceres, Miguel ángel (2015): Ad infinitum: implicaciones de los sublime en la contemporaneidad, en revista *Fedro, revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 14, enero 2015. ISSN 1697 – 8072. págs. 33-50.

García Escrivá, Vicente (2011): *Análisis textual de Apocalypse Now*. Tesis doctoral del Dpto. de Comunicación audiovisual y publicidad I. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad de Complutense de Madrid. Sin publicar.

Giampietro, Lisandro (2014): *Buscando a Kurtz. Construcción de un personaje para Apocalypse Now*. Tesina de Licenciatura en Comunicación social, de la facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la universidad de Rosario (Argentina). Sin publicar.

Heidegger, Martin:

-(1933): Discurso rectoral en la universidad de Berlín. (Seis páginas ubicadas en <http://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2017/10/heidegger--martin-el-discurso-rectoral.pdf>).

-(2010): *Caminos de bosque*. Alianza Editorial, Madrid.

Kant, Immanuel (1984): *Lo bello y lo sublime/La paz perpetua*. Editorial Espasa Calpe, colección Austral.

Lema Mosca, Álvaro (2017): “Los imaginarios de terror en las serie de televisión”. En *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Num. 17, julio de 2017. Págs. 43-60. ISSN 1697-8072.

López Hernández, José Ignacio (2015): La expresión artística del horror bélico, de Goya a Otto dix. Estrategias artísticas, fundamentos estéticos, condicionantes éticos. En *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Num. 15, julio de 2015. Págs. 183-211. ISSN 1697-8072.

López Soriano, Idoya; Ibars Fernández, Ricardo (2006): “La historia y el cine”. En revista *CLIO*, n.º 32, 2006 ISSN: 1139-6237; <http://clio.rediris.es> (última consulta día 4 de mayo de 2018).

Manrique, Jorge (1984): *Poesía*. Ed. CÁTEDRA, Letras hispánicas. Madrid. Edición de Jesus-Manuel Alda Tesán.

Marchán Fiz, Simón (2012): *La estética en la cultura moderna*. Alianza editorial S.A. Madrid.

Marías, Julián:

-(1941): *Introducción a la filosofía*. Editado por Revista Occidente. Madrid.

-(1985): “La televisión como ficción”. Periódico *ABC*, 5 de septiembre, pág. 3.

-(1990): “Discurso del académico electo d. Julián Marías, leído en el acto de su

recepción pública el día 16 de diciembre de 1990 en la Real Academia de Bellas artes de San Fernando”. En anexo revista *SCIO. Revista de Filosofía*, núm. 13, Noviembre de 2017.

-(1993): *Razón de la filosofía*. Alianza Editorial S.A. Madrid.

Monje Justo, Adolfo Ignacio (2016): *Mito y literatura en la filmografía de Francis Ford Coppola. Un estudio intertextual y mitocrítico a partir Apocalypse Now*. Tesis doctoral del Dpto. de Filosofía, lógica y Estética. Área de Estética y Teoría de las artes. Facultad de Filosofía, Universidad de Salamanca. Sin publicar.

Monterde, José Enrique; Selva, Marta; Solá, Anna (2001): *La representación cinematográfica de la historia*. Editorial AKAL, Madrid.

Mosterín, Jesús (1985): *Grandes temas de la filosofía actual*. Editorial Salvat. Editores S.A. Estrella (Navarra).

Murcia Serrano, Inmaculada:

-(2008): “De Dios y lo sublime”. *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, núm. 93, págs. 137-149.

-(2009): “Lo sublime de Edmund Burke y la estetización postmoderna de la tecnología”. En revista *Fedro, revista de Estética y Teoría de las Artes* núm. 8, marzo 2009.

-(2012): “Sublime belleza, aportaciones para una síntesis categorial (a partir de la estética de Friedrich Schiller)”. En revista *ENDOSA: Series filosóficas*, núm. 29, págs. 93-112. UNED.

Navajas, Santiago (2011): *Manual de filosofía en la pequeña pantalla: Las claves del pensamiento filosófico en la cultura de masas*. Editorial BERENICE S.L.

Onfray, Michel (2008): *El sueño de Eichmann. Precedido de Un kantiano entre los nazis*. Gedisa Editorial.

Roviró Alemany, Ignasi (2016): *La introducción del liberalismo inglés en barcelona: lo bello y lo sublime de manuel casamada*; Ignasil; STVDIVM. Revista de Humanidades, núm. 2; ISSN: 1137-8417, pp. 85-110.

Schiller, Fiedrich (1990): *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Ed. Antropos, Barcelona.

Sevilla Fernández, José M.:

-(2017 A) “Pensamiento dramático y razón poética. La filosofía adentrada en el oscuro corazón del bosque”, *BOLLETTINO FILOSOFICO*, Università Della Calabria, n. 32, 2017 (ISSN 1593-7178 – E-ISSN 2035-2670 - DOI 10.6093/1593-7178/5351), monográfico “Poesia e Filosofia a confronto. A partire dal moderno”, pp. 116-151. Open Journal System. Descargable: <http://www.bollettinofilosofico.unina.it/index.php/bolfilos>

-(2017 B) “Filosofía de la razón viviente y hermenéutica dramática. Del drama de la razón a la razón del drama”. *Segni e comprensione*, anno XXXI, n. 91, enero-abril 2017. ISSN:1121-6530

-(2017 C): “Abisalidad y nihilismo. Una aproximación en perspectiva ontológica al existencialismo trágico en series negras televisivas”. [en línea]. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Num. 17, julio de 2017. <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n17/sevilla.pdf> [Consulta: 13 de March de

2018]. ISSN: 1697-8072.

VV. AA. (2003): *Diccionario de símbolos*. Editorial LIBSA. Barcelona.

VV. AA. (2016): *Guía para identificar los personajes de la mitología clásica*. Ediciones Cátedra. Madrid.