

Coppola en el corazón de las tinieblas

Jesus M. Corriente Cordero

Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ HACER COMPARACIONES, SI “SON ODIOSAS”?

El importante fenómeno de filmes realizados a partir de obras literarias, es ya un viejo lugar común de la crítica, como fenómeno estético y como proceso comunicativo. En el ámbito español, hay ya, afortunadamente, un amplio panorama, desde las incursiones de Jorge Urrutia -autor de la primera tesis doctoral sobre esta cuestión en nuestros lares-, hasta textos complejos donde ya se formulan teorías específicas para cuestiones específicas como la adaptación de una obra literaria concreta al

cine, pasando por serios textos que muestran el marco general de la cuestión (así, Peña Ardid, 1992). Es decir, tenemos ante nosotros un abanico de métodos que ponen al alcance de quien lo desee caminos lo suficientemente seguros como para poder realizar con comodidad el trabajo de comparar, no ya una novela con un filme, sino leyendas, mitos, etc.

¿Para qué puede servirnos una comparativa de este tipo? Desde luego, no para hacerla de las de tipo “odioso”: para decir que “la novela es mejor que la película”, o a la inversa, no hace falta meterse en berenjenales analíticos. Se lee el texto escrito, se ve la película, y cada cual haga su juicio según sus preferencias^[1]. El problema no será la colisión de semejantes juicios de valor, sino que alguien introduzca la pregunta: “¿por qué?”, o, de modo más malicioso, “¿para qué?”. Los métodos de comparación con coherencia epistemológica permiten establecer un puente sólido entre discursos distintos.

A partir de esto se abre un mundo de posibilidades: partir del cine para llegar a la literatura, partir de la literatura para llegar al cine, o bien asomarse a la barandilla del puente y examinar ideologías, presupuestos, arquetipos, etc. La comparación también ofrece una ventaja: el nivel de profundización o de especificidad puede adaptarse al uso que se vaya a hacer de la misma. No tiene en absoluto por qué ser un diletantismo de crítica exquisita o una actividad “lúdica e interdisciplinar”, pero carente de conclusiones. Personalmente, propondría tres ejemplos en los que un funcionamiento correcto proporciona resultados de provecho.

El primero de ellos sería, lógicamente, el de la investigación rigurosa, o bien divulgativa. Implican un primera parte teórica en la que se fundamente la elección de método. De la misma forma, obligan a acotar el campo de trabajo, y a huir de la impresión y el juicio rápido.

Debo decir, por experiencia propia y ajena, que un cierto

trabajo con ese tipo de exposiciones, evidentemente, si son claras, si no están limitadas a “modas” críticas, son el “campo de entrenamiento” del profesor de cualquier nivel. Y este sería el segundo ejemplo. Ciertamente, puede resultar no difícil, pero sí complicado, hacerse con un método más o menos propio para el análisis. Desconfío de los recetarios de libro “cerrados”, y por eso pienso más en dedicar un poco de tiempo a desenredar madejas de ideas, de forma que el propio profesor integre los conocimientos que ya tiene en una perspectiva que, quizá contraríe alguna “verdad sagrada” que aprendió *illo tempore*, pero que, a cambio, le permitirá acceder a explicaciones más amplias que podrá conectar con otras que ya tenía. Lo que es más, le permitirá adaptarse al entorno que le marque la didáctica imperante en el momento. Un profesor (al menos así lo siento) es mucho más que un paciente aplicador que sigue el método que le imponen un libro de texto, los apuntes de un cursillo o páginas como éstas. A lo largo de mi modesta experiencia docente me he ido encontrando con compañeros a los que, tras mostrarles un par de pistas teóricas y un par de referencias bibliográficas, han desarrollado labores en clase que bien querría para mí.

El tercer ejemplo de resultados que entreveo sería el de la aplicación al aula. Aquí es donde interviene el profesor seleccionando material, intenciones e incluso profundidad. Él y no otro es el que sabe qué categorías necesita el alumno para abordar el análisis, que ha de ser forzosamente guiado. De la misma forma, él es el que debe, desde su conocimiento de los medios y su comparación, establecer qué va a proponer como categoría de trabajo, qué terminología puede simplificar, incluso usando definición en vez de términos: un “narrador que no pertenece a la historia” quizá pueda ser más útil, a pesar de las imprecisiones, que batallar sobre la correcta ortografía de ‘heterodiégesis’. Pero es que, probablemente, a niveles muy elementales se pueda hacer la pregunta de por qué la sirenita

dibujada por Disney es delgadísima y la malvada bruja exhibe su opulencia, e incluso se pueda acabar hablando de Barbie y Ken, sin necesidad de demonizarlos previamente. Por supuesto, dejemos para cursos superiores el concepto de estereotipo, el de canon, sus explicaciones según escuelas, amén de la moralina sobre la anorexia y la bulimia, que tantas veces llega tarde...

Mis propias palabras me han atrapado: el análisis comparativo es una actividad en la que se conoce el punto de partida, pero difícilmente el de llegada. Nos encontramos con la riqueza de matices que la larga evolución de la literatura ofrece, a la que se une la enorme cantidad de información que se produce en un solo instante de cualquier discurso audiovisual, tanto más en el caso concreto del cine, un discurso artístico con una trayectoria ya centenaria e intensísima, que ha incorporado, modelándolos, logros de otras manifestaciones artísticas. Al establecer puentes, semejanzas y diferencias obligan a desvelar el trasfondo de la(s) cultura(s) en que se mueve(n) y la(s) ideología(s) que la(s) sustenta(n). Y aquí llegamos a lo “odioso” de estas comparaciones: acaba apareciendo, sin necesidad de guión previo, un análisis crítico de las tinieblas donde están los pilares ideológicos, sociológicos, económicos... de la cultura que nos rodea.

Y ya que nos comprometemos en asomarnos al corazón de las tinieblas ideológicas, asomémonos de forma equilibrada, distanciándonos prudentemente para poder ser instancia crítica y no mantenernos inmersos en las pesadillas de “manos negras”, forma de pensamiento apocalíptico que solamente lleva al nihilismo, o bien, desde una perspectiva más integrada, al conformismo que está por debajo de la idea de que “todo es mentira/un montaje”. Si es un montaje, no es que un individuo solo pueda desmontarlo, pero sí es cierto que puede dejar de funcionar como engranaje, o bien hacerlo de forma no preestablecida.

ALGUNAS CLAVES TEÓRICAS PARA ADENTRARNOS

En primer lugar, partamos de una obviedad que a veces todos olvidamos: cine y literatura son procedimientos de comunicación con intención estética. Ambos se caracterizan por la ficcionalidad, incluido el caso del famoso “basado en hechos reales”. Sobre la ficcionalidad del realismo ya se ha escrito largo y tendido, tanto en cine como en literatura, como incluso en el más famoso de los intentos de discurso “verdadero”: el reportaje televisivo (Cfr. González Requena 1989, o el ya citado Masterman). Lo primero será, pues, desterrar el concepto de “verdad” y hablar más bien de perspectivas de construcción de la realidad., según la aborde el texto cinematográfico o el literario. Salvo que queramos dedicarnos a escribir sobre el puro problema de la fidelidad de la adaptación (y habría que preguntarse a qué llamamos “fidelidad”), no es un buen punto de partida quedarse con uno de los dos discursos como el “original”, para que el otro sea “la copia”.

Si es necesario hacer juicios de valor, podrán venir a posteriori. La manipulación del final en *La Sirenita* (destrucción en el cuento tradicional vs. *happy end* en la película Disney) no puede quedarse sólo en el endulzamiento. En ambos casos se está tratando con relatos productores de ideología acerca del problema del casamiento desigual, ya sea por vía de la reprobación o de la evasión fantasiosa. Si no establecemos que son posturas distintas sobre un problema social, y nos apoyamos en uno frente al otro, estamos legitimando como verdadero uno de los dos discursos. También sería grave error quedarnos con que el filme de animación es un mero anestésico de la “verdadera” historia. Olvidaríamos que este cuento tradicional es una durísima expresión de prejuicios que da por supuesta la existencia de clases sociales como círculos cerrados.

Así pues, en ambos discursos tenemos un proceso de

transformación de lenguajes primarios (la imagen, el lenguaje oral) que son objeto de modelización (Cfr. Lotman 1988), es decir, de alteración de los mismos que le hace adquirir un plus de significación, al que, entre otros, Talens et al (1985) llamarán “sentido”. No estamos buscando lo que “dice” el texto (literario o fílmico), porque el texto es mudo si no se le hace hablar, sino lo que “quiere decir” en cuanto entra en contacto con un receptor, y cómo trata de “activar resortes” en el interior del lector y/o de la sociedad en la que está inserto. La aportación crítica consistirá en descubrir esos automatismos para que el lector no los ponga en marcha impulsado por el texto, sino que se detenga y examine si le interesa o no hacerlo. De ahí mi adhesión a todos los que se muestran reticentes a considerar que un mero análisis lingüístico (o de lectura de planos, o de resumen de argumentos) valga por la lectura. La visión crítica, al contrario de lo que se desprende de tanta bibliografía al uso, no es un añadido, sino que surge del análisis y de la confrontación entre los propios presupuestos, los del texto, y los de la(s) cultura(s) en que está(n) inserto(s).

Así, pues, desautomatizar la recepción para desautomatizar lectores/espectadores resulta mejor camino que el del sermoncete escolar sobre la maldad de tal o cual discurso, al dictado de la moralina posmoderna. De la misma forma, parece claro que esto es imposible hacerlo mediante ningún proceso desprogramador “en vacío” (salvo que resucitemos alguna venerable doctrina sobre sugerencias hipnóticas y las elevemos a categoría didáctica), pues, por ahora, parece ser que el cerebro humano sigue teniendo la funesta costumbre de necesitar información para procesarla y no sabe funcionar “en vacío”, de forma que una enseñanza excluyentemente procedimental hasta el momento es una entelequia.

Y este es el caso de la práctica comparativa, con el añadido, para desconcierto de las respuestas prefabricadas y sus automatismos, del trabajo

con discursos de diferente soporte. El análisis cine-literatura, como uno de los ejemplos de mayor trabajo en tiempos recientes, se nos revela así como recomendable, desde el momento en que nos centra en el terreno común a estos discursos, y, ciertamente, a los demás: la producción de sentido estético a partir de determinados espacios textuales. Una correcta orientación en esta línea de trascender los soportes, que jamás presuponga olvido de los mismos, podría evitarnos, además, la estéticamente absurda identificación de competencias lingüística y literaria, como han venido indicando autores de las más variadas escuelas^[2]. Recojamos, pues, la necesidad de la comparación y la proximidad tanto teórica como empírica (los anteriormente citados trasvases), y habremos dado con motivos más que suficientes para abordar la cuestión en la práctica de la enseñanza de la Literatura, sin tener que esperar, aunque deseándolo, a la creación del espacio interdisciplinar útil a tal fin, o al menos de una libertad de hecho para desarrollarlo.

Con el fin de enfrentarnos a una comparación no meramente impresionista, y por tanto inútil para desvelar las retóricas de ambos sistemas, resulta imprescindible encontrar un modelo de comprensión que resulte compatible con ambas manifestaciones. Tal modelo debería cristalizar en sistemas de análisis que, por ser compatibles, dieran como resultado final unidades homogéneas.

Comencemos por la consideración de lo cinematográfico. Odin (1987) señala como problema preliminar de tal análisis la heterogeneidad del mensaje fílmico:

A quien intenta hoy en día concebirlo en su totalidad (...) el cine se le presenta poco más o menos como se le presentaba el lenguaje a Ferdinand de Saussure a principios de siglo: un confuso amasijo de cosas heteróclitas sin nexo entre sí.

Y esto debido a que el mensaje fílmico resulta de la articulación en un discurso de multitud de códigos, algunos de ellos específicos, otros provenientes de otros campos antropológico-culturales. Pasamos, por tanto, al análisis de una realidad compleja que no se agota ni mucho menos en la impresión de realidad que propone el filme, que sería a lo que nos llevaría un análisis literalista. Y lo que es más, las unidades fruto de tal actividad carecerían de correlato en el estudio del texto literario.

Las propuestas procedentes de diversas escuelas semióticas pueden aportar un posible camino para la solución del problema, dado que la semiótica ha ido desarrollando, a su vez, multitud de sistemas de análisis cuya compatibilidad no sólo queda justificada por su origen, sino que llega a erigirse en condición necesaria, como señala Sebeok. Y, como confirmación, desde el campo de estudio de la Literatura Comparada, de nacimiento anterior a la semiótica, es posible ver cómo se postula, en la actualidad, lo necesario de integrar el estudio de otros discursos de soporte audiovisual^[3].

Resulta obvio, desde luego, que la comparación de unidades homogéneas nos viene dada tras el análisis y no previamente. Por esto vale la pena, pues, insistir en las diferencias de medio, causadas por las distintas circunstancias de registro, emisión y recepción de los mensajes. Tales diferencias no deben echarse en saco roto por obvias, puesto que condicionan ineludiblemente las reglas de construcción de la obra. En el cine se juega con la ilusión de que la cámara equivale al ojo del espectador. Pero esto dista de ser cierto, no sólo por las diferencias del equipo de filmación o del material sensibilizado, sino por la imposibilidad de reproducir el efecto de énfasis que nuestra mente realiza al seleccionar determinados rasgos del conjunto. Otro tanto podría decirse de los efectos del manejo de lentes y juegos de cámara.

Ejemplo de la distinta configuración producida por las retóricas literaria y fílmica es el fenómeno del tropo en ambas, como tendremos ocasión de descubrir en nuestro posterior análisis práctico. Finalmente, la fragmentariedad y la alteración de la isocronía que supone el montaje marca el momento en que los cineastas toman clara conciencia, tras algunos años de historia del cine, de que el punto de vista de la cámara no era el de la realidad (Bluestone 1957). Frente a esta ilusión, que como hemos visto juega con la supuesta falta de distancia entre narrador y narratario, en el conjunto de los géneros literarios ambos papeles aparecen más delimitados, aun en el caso de géneros dramáticos, en la "instancia autorial".

Los estudios vigentes sobre teoría de la cultura no hacen más que confirmar lo que ya de antiguo sintetizó el *ut pictura poiesis* horaciano. Ciertamente, hoy sabemos mucho más, y hemos podido avanzar sobre lo que se denominaba "inspiración común", "semejanza entre artes", etc. La noción de *intertextualidad* gestada por Mijail Bajtín, por la que todo texto entra en diálogo con los textos anteriores, sin los cuales la propia novedad sería imposible, queda elevada a la categoría de *interdiscursividad* por Cesare Segre (1985), una vez que diversas tradiciones ancladas de la obra de arte permiten análisis comunes entre procedimientos artísticos diferentes. Hoy día, el concepto de "programa iconográfico" se puede manejar en fotografía con la flexibilidad con que se aplicaba a un retablo plateresco, así como el término "homodiégesis" esclarece los análisis de unas secuencias de cámara subjetiva tanto como un capítulo del *Lazarillo*. Y así, los procedimientos narrativos, en su diversidad, pero también en su común tronco, permiten enlazar no sólo dos narraciones literarias, sino también la relación entre un texto literario y uno fílmico, así como la pléyade de conexiones con otros textos que ambos comparten.

Un claro ejemplo del rendimiento de este trabajo de comparación puede ser el trabajo sobre las versiones cinematográficas de obras narrativas, lo que ya no es sólo una tradición crítica, sino que se ha desgajado en numerosas posibilidades: adaptación, “versión libre”, “contestación”, e incluso, como titula el director en *El nombre de la Rosa*, “palimpsesto”. Ciertamente, en este caso, novela y filme guardan una fuerte relación con el relato de *El traje nuevo del emperador*, de Andersen.

Dentro de lo literario, los géneros narrativos han sido el literario con el que el cine ha mantenido un trasvase más fecundo. "El cine", dice Urrutia (1984), "se presentó desde el principio como un medio capacitado para contar historias [...] La relación entre el cine y la Literatura se establece, pues, sobre la base de su capacidad para el relato [...] Los semiólogos del lenguaje fílmico consideran la narratividad entre los códigos no específicos del filme".

En estas páginas trataremos de examinar algunas de las claves de la adaptación de *El Corazón de las Tinieblas* de Joseph Conrad por parte de Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now*. Para ello, se acota el análisis en dos líneas: por un lado, centrando la reflexión en la problemática del viaje. Por otro, he basado el método fundamentalmente en lo que afecta a la búsqueda de referencias comunes, en el marco teórico que más adelante explicitaré. El viaje, en fin, es planteado en su aspecto iniciático y como tal, situado en la correspondiente tradición. En este sentido, y dada la extensión del material, me he centrado fundamentalmente en el esquema narrativo de ambos relatos, prescindiendo en algunas ocasiones imprescindibles del detalle de juegos puramente fílmicos o literarios.

Sobre este fenómeno creativo versará el análisis práctico que se propone en el trabajo. El objetivo del mismo será localizar los elementos significantes que concuerden en *Apocalypse Now* (en adelante, AN, con el

cronograma hh:mm:ss) y *El Corazón de las Tinieblas* (en adelante, CDT, y las referencias vendrán dadas por el número de página) para la producción de un sentido global semejante en ambas obras. Centro fundamentalmente el análisis en lo concerniente al tema del viaje, probablemente el fundamental en ambos textos.

El material de soporte videográfico es una grabación del programa "La noche de Coppola", emitido por Canal Plus. Dicha grabación comienza en 1:32:27 con "Corazones de tinieblas", título del "making of" (en adelante, MO) desarrollado a partir de las grabaciones realizadas por Eleanor Coppola durante el rodaje. El film que analizamos ocupa el período de 3:05:25 a 5:26:11. La grabación cuenta con una lista de la filmografía coppoliana puramente enumerativa. El texto que he utilizado es la 10ª ed. de Editorial Juventud, 1990, traducción de Mónica Salomón y prólogo de Carmen Virgili.

Finalmente, deseo aclarar que, aunque en ocasiones por agilidad descriptiva atribuyo la responsabilidad creadora exclusivamente a F.F. Coppola, soy plenamente consciente del trabajo de equipo que supuso la creación de una obra tan compleja. No obstante, tampoco será de negar el enorme peso de nuestro personalísimo cineasta en la totalidad del proceso.

ANÁLISIS

3:05:25. Fundido desde negro del que surge la selva. Bombardeo de la selva con napalm. Ecos del repetitivo sonido de los helicópteros. Comienza una permanente voz narrativa en off, que no nos dejará en toda la película. Precisamente esta escena se repetirá al final, como para acallar la voz del protagonista.

3:07:10. El fundido del insólito plano de la cabeza de Willard [\[4\]](#) con la escena anterior se refuerza por medio de la metáfora que las aspas del ventilador nos proponen. El helicóptero va a ser el elemento que exprese

la fricción destructiva entre los dos mundos: USA vs. Vietcong, técnica vs. selva... lo vacío vs. el horror. El helicóptero, por ejemplo, saca a Willard de la ducha y lo lleva ante sus jefes (3:14:26). La guerra, la destrucción, se enlazan al capitán desde este momento.

Su correlato en CDT será lo metálico. Hay piezas de metal imbécilmente desparramadas en el establecimiento costero, que ensucian y estorban, pero no en el del interior, donde hacen falta. Los caníbales son pagados con alambre ridículamente inútil para su inmediata necesidad de comer (70). Marlow tendrá que recurrir a su fragua portátil para reparar su barco y poder volver. Es lo que diferencia civilización y barbarie en el texto conradiano.

3:08:05. Aparece desparramada la documentación personal de Willard, con el retrato de su ex-esposa. Es un hombre que, nos cuenta, ha perdido su hogar. Su punto de referencia es una pura excusa. Un hombre sin amarras por culpa de la guerra, que no desea la acción, pero que la busca compulsivamente (3:10:35). Marlow también se encontrará en esta situación de desarraigo. Si él busca un barco, no es por un deseo de navegar. A pesar de su larga experiencia como marino, los pasajes que describen elementos estrictamente náuticos son muy reducidos. Su obsesión compulsiva es ese espacio en blanco dentro de los mapas de África. Este episodio es netamente autobiográfico de Conrad^[5] y revela una curiosa relación entre el impulso de buscar lo misterioso y la impresión de encontrarse ante experiencias que rebasan sus expectativas.

Navegar es sencillamente aquello que aleja de la tierra, de la ciudad, el "sepulcro blanqueado". Esa situación de desarraigo profundo, que Conrad expresa en un par de párrafos en los que Marlow realiza una estancia en el continente, recurre a mujeres de su familia y otras pequeñas claudicaciones, es violentamente condensada por Coppola en la explosiva

secuencia de la habitación del hotel.

3:12:40. "Yo quería una misión, y, por mis pecados, me dieron una". Dos marines suben las escaleras del hotelucho. Estos dos marines son seres indiferentes ante lo que le ocurre a Willard, un puente que lo precipita hacia el desastre. Esa pareja tan expectante pienso que se corresponde con la de las dos mujeres que hacen silenciosamente punto en CDT (23). Dos mujeres que la crítica asocia a las Moiras^[6]: hilan y cortan el destino de los hombres. Si creo en esta correspondencia es por tres factores:

- En primer lugar porque el breve episodio que se les dedica en la novela es muy breve pero impresionante por la intensidad de la mirada del autor. Coppola no ha podido pasarlo alegremente por alto (y Millius tampoco).
- Asimismo, la llegada de los marines al hotel coincide con el párrafo fatalista del protagonista.
- Finalmente, porque el propio Millius (MO 1:57:16) reconoce la existencia consciente en el guión de un segundo modelo explícito: la *Odisea*, que es en el fondo el libro base de nuestra cultura cuando aparece el tema del viaje.

3:15:30. Willard es el centro de una reunión a la que asisten un general del Estado Mayor, un coronel y un personaje vestido de paisano. Willard es considerado como alguien prestigioso para su todavía misteriosa tarea. Ha realizado misiones tan confidenciales que ni siquiera han existido oficialmente como misiones secretas. Este ambiente de misterio y prestigio en AN se relaciona con las influencias en altas esferas que la tía de Marlow ha concitado en favor de sus cualidades, que repetidamente serán mencionadas a lo largo del texto de CDT (21, 26, 46, etc.).

El "civil" que acabamos de mencionar tiene rasgos orientales. Su presencia es obsesiva a lo largo de los siguientes siete minutos. Su

mirada fija se acentuará por medio de la cámara subjetiva. Jerry, que así se llama, tiene la especial atención de servirle el rosbif. Más adelante, será el que, tras pronunciar como único parlamento de su papel la sentencia "acabar con él sin ningún prejuicio", le ofrecerá un cigarrillo, que Willard aceptará para sellar el pacto^[7].

En este civil, Coppola parece condensar características correspondientes a diversos personajes de CDT. Por un lado, con el negro que conduce convictos (32), un traidor a su raza. Por otro, la glacialidad de su mirada se corresponde con la del aparentemente tranquilo pero implacable director del establecimiento interior (41), puente entre las grandes finalidades y el trabajo más sucio. Incluso este personaje tiene una frases tan terribles como la del civil: "Los hombres que vienen aquí no deberían tener entrañas", "[castigar las transgresiones] sin piedad" (46). Finalmente, con el misterioso constructor de adobes, evidentemente un espía y un conspirador.

Lo militar en AN no aparece marcado en exceso como malo. Ocurre como con CDT: se presta mucha más atención a los motivos de las acciones colonizadoras/militares y a sus efectos que a las propias acciones. La lucha no es más que eso: lucha. Su lado oscuro ya será descubierto en las últimas palabras de Kurtz. Es más importante la fuerza de lo civil (la ambición por el marfil^[8], la política neocolonialista^[9]) que las acciones militares desarrolladas, que son una pura consecuencia.

En el caso de AN, remite al complejo político-industrial-económico que subyacía a las acciones del ejército norteamericano: industrias de I+D armamentístico -el Napalm y el "agente naranja" defoliante, con sus aterradoras y aún vigentes secuelas-, los servicios secretos "civiles", al margen de la Inteligencia Militar (ahorrémonos el célebre pero viejo chiste).

3:19:15. Tras una grabación en la que se oye la voz de Kurtz, el general comienza a decir: "Walt Kurtz fue un hombre maravilloso... y humanitario, pero sus métodos se volvieron absurdos". (Aviesa mirada de reojo del "civil"). Comenta la muerte de los agentes vietnamitas, hasta que decide franquearse: el problema es que Kurtz ha cedido a la tentación de convertirse en un dios.

En CDT, sin embargo, esta "sinceridad" no se da. Tanto el director como los "peregrinos" se deshacen primeramente en alabanzas y admiración por Kurtz. La hostilidad es encubierta y sólo aparece en los momentos en que creen estar en secreto (44). La oposición a Kurtz irá cuajando a lo largo del viaje, e incluso al final habrá que escuchar al director: "hemos hecho todo lo posible por él", "ha hecho más mal que bien a la Compañía", "marfil... fósil" (102). Es la diferencia entre una "bienintencionada" empresa colonizadora y una situación de guerra en uno de sus peores momentos de crueldad.

Es de señalar, que, dado el carácter secreto de la misión de Willard, resulta imposible reproducir en AN ese proceso de conocimiento del personaje a partir de rasgos que se muestran veladamente en conversaciones. Por esta razón, se recurre al procedimiento de dosificar/tamizar/aclarar la información por medio de un soliloquio del capitán al que se incorporan los datos procedentes del informe secreto que va leyendo.

3:23:50. Ha empezado la misión de Willard, y el elemento de transición es también un helicóptero. Willard reflexiona sobre lo absurdo del cargo oficial de asesinato que se ha imputado a Kurtz ("como multar a alguien por exceso de velocidad en Indianápolis"). Evidentemente la razón no es esa. Algo así ocurre cuando se acusa, en CDT (38), al joven ruso de "robar marfil a los nativos".

3:25:20. Coppola, que ha creado como protagonista a un

boina verde, desdobra el aspecto marinero de Marlow en "el jefe". De hecho, algunas de las situaciones de CDT en las que Marlow ejerce su poder como capitán del barco frente al director o a las actitudes de los "peregrinos" se resuelven a lo largo de la travesía de AN adoptando Willard la actitud de seguimiento rígido de las consignas de su misión y "el jefe" la opinión de marino... y la última palabra en cuestiones de barco.

Continúa un apunte de retrato sobre los "peregrinos" que acompañan al barco a lo largo del río. "Limpio" baila mientras Johnson hace esquí acuático molestando a los ribereños, contrastando con su pacífica vida oriental. Su inadaptación, como la del "salsero" se corresponde con la falta de resistencia al clima de Africa de la mayoría de los peregrinos (38 y passim). Su inadaptación incluso cultural es recordada en el "making of" (cfr. las declaraciones de George Lucas en 1:58:00).

Lo que en Marlow es una recolección, detectivesca casi, de datos (lo cual intensifica no poco el ritmo narrativo), a Willard se le da hecho y se revela al espectador por medio de la lectura de documentos, que se irá fraccionando a lo largo del filme, con su comienzo en 3:29:30^[10]. Pero es de destacar que los documentos suministrados son originales y no copias. No sé hasta qué punto esto es verosímil o es un recurso para subrayar la destrucción de las huellas de Kurtz, como acontece con el destino de los papeles de Kurtz en CDT (116 y ss.).

3:30:45. Las meditaciones de Willard son interrumpidas por el sonido de... helicópteros, que aquí son denominados con el nombre familiar de "pajarracos". Son los que han de escoltar a Willard, y que están donde no deberían. En este momento se encuentra el espectador con la sorpresa de que el "desorden" no sólo afecta a seres individuales, sino a grupos enteros y organizados dentro del ejército. Empieza a abrirse paso en el espectador la sospecha de que lo raro es el orden dentro de esa guerra de

locura. Para que no se borre tal impresión, comienzan a aparecer anécdotas como la del helicóptero que transporta a la vaca (3:35:53) (de base real, como Robert Duvall cuenta en MO 1:56:00), el equipo de reporteros filmando en plena batalla, pero pidiendo a los soldados "que se comporten con naturalidad" (con la aparición del propio Coppola, en 3:31:42), o las otras acciones teatrales del coronel de caballería y sus muchachos: las cartas, el vietcong agonizante (no se olvide la conocida anécdota sobre el montaje fotográfico del reportero que "captó" a un soldado norteamericano dando agua a un vietcong sediento), la preocupación por Lance...

3:37:00. En la entrevista con Willard, el coronel de caballería comenta: "Nha Trang se ha olvidado de usted". La sorna con la que se produce el comentario es el equivalente, una vez suprimida la hipocresía, de lo mucho que el director lamenta el retraso causado por el hundimiento del barco en CDT 40, o la lucha por conseguir los pernos (50).

Gracias a las magníficas olas de Binh Dinh^[11], deciden dar la cobertura aérea que el capitán necesitaba para llegar allí. Para ello, van a llevar el barco por el aire (3:38:19). La marcha hacia el objetivo se introduce por medio de un fundido del rostro de Willard con helicópteros (3:40:18) y con la presencia de algo tan insólito como un soldado tocando la corneta para que despeguen los aparatos.

Carezco de datos para saber si estas unidades de caballería aerotransportada realmente deben salir en misión así. Lo cierto es que esta escena tiene la apariencia de un guiño estilístico hacia el western, como ocurre con la escena de la persecución final en el *Drácula* del propio cineasta. De la misma forma, algunas de las escenas en las que los helicópteros atacan directamente a las personas (así, la persecución de la resistente aproximadamente en 3:49:00), se nos sugieren abiertamente las escenas de lucha a caballo propias del género. Toda una ironía, pues, a la

hora de revisar la temática del género: no sólo el indio no era "el malo", sino que el séptimo de caballería puede encarnar, aún hoy, una Norteamérica violenta e invasora.

3:43:00. Empieza la escena del ataque de la aldea, la más complicada logísticamente de la carrera cinematográfica de Coppola (MO, 1:52:10). Dicha escena se nos presenta con una propia orientación ideológica desde un principio. De hecho, me atrevería a decir que, en tanto que esta escena pueda ser metáfora de una postura sobre lo que fue Vietnam, en esta escena se hace un guiño hacia un "cine de tesis"^[12].

Esta suposición la baso en la aparición de contrastes muy marcados. En 3:43:12, se opone la marcha de los helicópteros a la bucólica tranquilidad del poblado: las muchachas vestidas de blanco, los niños, la escuela. Un gran contraste se da entre lo primitivo del nido de ametralladora (nada de armamento soviético, nada de misiles SAM, en un enclave en el que el Vietcong se ha hecho fuerte) y las eficaces ametralladoras y lanzacohetes de los helicópteros, que al destruirlo, se merecen "un cajón de cerveza". Es revelador que se recoja cómo el helicóptero de salvamento desparrama las cestas de la plaza, o cómo la resistencia la encarna, cómo no, una hermosa muchacha vestida de blanco que arroja una granada dentro del helicóptero (3:48:34).

A pesar de ser el helicóptero el protagonista de este episodio, no tiene la última palabra. Ante los cohetes del vietcong, se solicita (al estilo de nuestro coronel de caballería) un ataque con napalm en la selva (3:51:50). Este tipo de ataque indiscriminado contra un trozo de selva es enormemente parecido al ataque del capitán que bombardea la selva desde su barco (CDT, 43). Es el coronel un personaje que guarda profundas semejanzas en su rol con el blanco borracho que "guarda" el camino hacia el establecimiento interior en CDT, 38.

3:54:20. Tras salir de este círculo infernal, nos encontramos ante un período de reflexión. Esto es utilizado para introducir un tema específico del conflicto de Vietnam: la presencia de la droga^[13]. A la vez, se explicita una reflexión que se había venido gestando: está claro que por lo que se busca eliminar a Kurtz no es por sus crímenes o su locura, debe ser algo que va más allá. Algo similar se argumenta en CDT, 79.

Este problema de sucesivo cambio en lo que uno espera no es nuevo. En su aspecto más superficial, es la clave del relato de misterio. En su aspecto más profundo ha sido estudiado, en lo que respecta a la estética de la recepción literaria, por Hans Robert Jauss, que desarrolla su concepto de *Horizonte de expectativa*^[14]. Y si hay un tipo de relato en el que este continuo cambio en la *weltanschauung* del protagonista:

- a) es esencial para el desarrollo del relato (no una "gracia" para provocar sorpresa), y
- b) es compartido tanto por protagonista como por el espectador, de forma que las nuevas experiencias son vividas simultáneamente en el tiempo del relato,

ese es el caso del relato de viaje iniciático.

El artículo "viaje" abarca las páginas 459-462 en el *Diccionario de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1988). En general, la carga simbólica que le atribuyen los diversos autores citados en la obra se centran alrededor de la búsqueda de lo nuevo, de la adquisición de conocimiento. Por otra parte, en lo referente al apartado "Viaje a los infiernos", se destacan el descenso al inconsciente y la toma de conciencia de todas las posibilidades del ser, aparte de la evidente refundición del tema del crimen y del castigo.

Esto enlaza tanto AN como CDT con una tradición narrativa que se encuentra jalonada por obras como la *Odisea*, el relato de Jonás y la ballena (tratado específicamente en el citado Diccionario), la *Eneida*, o

algunos libros árabes de carácter escatológico y la *Divina Comedia*, que además comparten con CDT y AN la peculiaridad de organizarse en sucesivos "círculos".

3:55:40. El "salsero" de AN, que comparte con los peregrinos de CDT su inadecuación anímica con el ambiente, baja a buscar mangos con una actitud de pueril confianza: es la escena del tigre, en la que, por cierto, el espectador tiende a pensar que hay más "truco" del que en realidad hubo [\[15\]](#). También encuentra su correlato en CDT: en este caso, un hipopótamo que, dejando aparte la actual iconografía publicitaria, es, dentro del agua, animal más peligroso de lo que parece [\[16\]](#). Paralelamente, el "salsero" se despoja de su camiseta con histeria parecida a la de Marlow en CDT, 79.

A raíz de aquello, surge la reflexión de Willard: "No salir del barco". Obsesión parecida se refleja en CDT, 67. Ya no es "Charlie", es la selva en sí. Willard ensaya una metáfora: "Kurtz se bajó del barco". Alegorizaré: el tigre, en este sentido, no sería otra cosa que... el horror. En cierto modo, en CDT puede advertirse cómo la curiosidad obsesiva de Marlow por un Kurtz-personaje va cediendo paso a una fijación por la selva, lo oscuro. Es natural, en tanto que el núcleo del relato parte de la experiencia en el Congo del propio Conrad. Y algo parecido, como iremos viendo, se da a lo largo de AN.

4:02:03. Unos tambores parecen anunciar algo terrible. Pero son producidos por los altavoces de un puesto que, rodeado por una orgía de luces, presenta una espantosa mezcla entre lo civil y lo militar [\[17\]](#). Tal contraste se acentúa cuando se advierte el derroche de material y los trapicheos del encargado (tema poco menos que inevitable en las películas del género y un claro homenaje al mismo). Y se hará definitivo cuando se observe (4:07:18) a los vietnamitas (los dueños de la tierra a los que se

"ayuda") detrás de la alambrada de la fiesta. Pocas veces unos pocos planos cinematográficos han sido tan expresivos para denunciar la raíz perversa (que no radica en la brutalidad, sino en el concepto de partida) del neocolonialismo de las potencias. Tal cuestión en CDT aparece también magníficamente reflejada con las delirantes condiciones del contrato de los caníbales (70).

La algarabía procede de que va a haber una fiesta Playboy en el escenario. La presencia de los impulsos más primarios (que en CDT, 69 se expresa por medio del deseo de los caníbales de comerse a los otros nativos) queda explícito cuando las tropas se abalanzan hacia las Playmates y han de huir por medio de... un helicóptero. En entrevista hecha a Millius, éste cita las sirenas de la *Odisea* (como anteriormente se mencionó), en el sentido de que son pasiones que arrancan al hombre de su ruta.

4:10:54. Una chiquillada provoca un incendio en cubierta. Tensión, nervios... Coppola está preparando una escena para dentro de doce minutos y necesita marcar la inadaptación de estos "peregrinos", como aquel cuyo pijama rosa (CDT, 68) se nos parece tanto a la ropa de franela que la tía de Marlow le recomendaba llevar (CDT, 36). Resulta necesario cubrir con hojas el techo, y empieza a acentuarse simbólicamente la *entrada* de la selva en el barco.

4:12:13. Nos incorporamos a un nuevo momento de aporte de datos. Un momento fundamental, por ser el penúltimo. Willard deduce que los agentes que murieron fueron ciertamente agentes dobles. El problema se define como único: el fracaso del ejército para que Kurtz se reuniera con ellos. En el proceso que se celebra en el interior de la mente de Willard, se dicta sentencia (4:15:59, Kurtz se siente por encima de la moralidad de los otros militares): simbólicamente, marca la zona de Camboya a la que van a entrar (4:13:05) y le comunica el destino al "jefe" (4:14:30). Es consciente

de dejar datos en el aire, pero ello no varía su decisión.

4:17:15: "Sampán a proa". Otra gran escena de muerte de indefensos. Ciertamente no muestra el sadismo de unos soldados, de la misma manera que Conrad no descubre ninguna crueldad específicamente contra los nativos en CDT. Más bien aparece el fruto de la inadaptación y los nervios de personas "cargadas de buenas intenciones"^[18], aunque movidas por un impulso-base perverso (en CDT, la avaricia colonialista; en AN, la dominación neocolonialista).

Más adelante podrá verse el contraste entre crueldad y ternura en el momento en el que Lance recoge al perrito (4:27:12). El soldado adolescente que lleva un perrito metido dentro de la camisola procede de documentales del conflicto, como puede contemplarse en MO: una muestra de cariño que cuesta la vida de una familia entera. A ello parece responder la frase de Willard: "les llenábamos de agujeros con una metralleta y luego les poníamos una venda" (4:23:00).

4:23:20. Llegamos al puente. Ultimo contacto con el ejército. Ahora ya no hay vuelta atrás. A partir de ahora, la soledad se hará asfixiante. Un decorado que adquiere tonos dantescos (y ya hemos señalado elementos de contacto con la *Divina Comedia*). Como instancia fronteriza entre la guerra "organizada" y la pura carnicería, en aquel lugar no hay ni un solo mando. Un teniente les entrega correspondencia y el barco avanza entre la niebla y el fuego.

4:32:40. Es de día, y en plena selva, todos leen su correspondencia. Resulta patético el contraste del paisaje con lo que reciben (cajas con regalos, cartas sobre viajes a Disneyworld, etc.). Willard recibe algo bien distinto: las noticias sobre el espía enviado anteriormente, que ha sido totalmente transformado por Kurtz. 4:33:00: La terrible carta, escrita en una prosa misteriosa^[19], al estilo de aquellas anotaciones en ruso en el libro

de náutica de CDT, 65.

4:34:29. Empiezan a disparar contra el barco, en el que "el limpio" es alcanzado. Muestra su histeria y desesperación el "salsero". Como una broma cruel del destino, se oye la cinta con la voz de la madre, cuando le está recomendando que procure no ser alcanzado por las balas. Es la primera expresión del tema de la muerte de los tripulantes, que en CDT, 79 se verifica por medio de la muerte de aquel *boy*, "especimen mejorado" [\[20\]](#), que será alcanzado por un lanzazo mortal. Se subraya aquí todo lo que tiene de persona sacada de su ambiente, de tener un puro aprendizaje automático, de pura carne de cañón.

4:37:36. Estamos ya en el puro peligro. La niebla, al igual que en CDT, 67, es un obstáculo que hace virtual cualquier distancia entre los peligros (los enemigos son vistos en el puro sentido de "peligro-para-mí"). Ante el debate de si se continúa o no a lo largo de la niebla, Willard impone al jefe la sensata opinión de continuar adelante. Sensata en términos de "boina verde": en CDT, 67 lo prudente, sugerido por el director y aceptado por Marlow, será esperar parados en el centro del río.

4:38:40. El grito. Su impacto en los protagonistas, provocando un terror absoluto por lo irracional que transmite es parecido al de ese momento en CDT, 68. Y se produce una de las primeras transformaciones de Lance hacia el horror: grita también de forma irracional. Lance será el prototipo de ser infantil (por ello la escena del perrito que ya hemos citado se inserta en MO para tratar el tema de los críos de Vietnam) que por su inocencia es muy susceptible de ser transformado.

4:39:00: se produce el ataque con flechas y "el jefe" es alcanzado por una lanza. Aquí es donde Coppola reproduce las acciones de la muerte del maquinista de CDT (77). La diferencia residirá en que este personaje es más complejo, por haber asumido caracteres y temas pertenecientes al Marlow

conradiano, y su relación con Willard ha sido más rica. Ello hace que sea una conmoción afectiva también para el propio boina verde y para el resto de los tripulantes. En el caso de Lance, su descenso particular hacia el horror se materializa en el curioso funeral en el agua que organiza para "el jefe"^[21] y en ponerse la flecha atravesando su cabeza. La estampa que supone la flecha sugiere un doble símbolo: por un lado, un guiño cinematográfico de Coppola; por otro, que Lance ha sido alcanzado por la "flecha" de lo primario.

Profundizamos más en el corazón de las tinieblas. Las siguientes secuencias se caracterizan por la profusión de fundidos bastante lentos: ya no basta la niebla para dar la sensación de irracionalidad, y empiezan a aparecer antorchas, postes, cruces... Símbolos cuyo significado no está explícito. Esto resulta similar a lo que ocurre cuando en CDT Marlow ve al principio unos postes en la factoría que terminan en una especie de bola (87). Más adelante (95), descubrirá que dichas bolas son cabezas humanas. Sin embargo, en AN, 4:50:20 ambos elementos, postes y cabezas, aparecen en situaciones distintas. Volvemos a encontrarnos, pues, con una disociación de elementos que se engarzan de forma diferente, para transmitir el mismo significado en el conjunto de cada obra.

Dentro de esa profundización, es de destacar el atuendo del "salsero" (muy clara en 4:48:50), apenas diferente al de los soldados "salvajes" que aparecerán más adelante. De la misma forma, Willard vuelve a viajar al fondo de sí mismo, lo cual se expresa por medio de movimientos de lucha del mismo tipo que los que realizó ante el espejo del hotel.

4:44:55 Ante la presencia de los nativos en sus barcas, muy similar a la presencia de la muchedumbre en la orilla de CDT, el salsero asume un papel de sentido común que habría correspondido al "jefe": toca la sirena (según la intuición de Marlow en CDT, 78), aunque mantiene, de

todas formas, su personal nerviosismo.

Y en ese momento, surge un personaje alucinado: el reportero gráfico, vestido de camisa hawaiana. Coppola tuvo sus problemas con el actor, que estaba tan loco como el personaje. Si hay un caso de correspondencia perfecta entre personajes de CDT y AN, es éste. Llama inevitablemente la atención desde la primera vez que el lector o espectador (dependiendo de a qué se accede en segundo lugar) se encuentra ante él, no ya por la presencia de idénticas frases clave completas^[22], sino por la gran cantidad de rasgos comunes que se presentan:

- los colorines de la camisa frente a los remiendos del ruso,
 - la rapacidad informativa frente al aventurerismo del marfil^[23],
 - la búsqueda de nuevas experiencias vitales,
- la rapacidad al pedir/sustraer el tabaco,
- el creerse importante por ser el único puente entre lo tenebroso (Kurtz y los suyos) y la civilización,
 - el empeño en convencer de lo portentoso de Kurtz,
 - la negación de toda posibilidad de juzgar a Kurtz.

4:54:20. "Olía a muerte lenta" Se prepara la entrevista con Kurtz. Kurtz aquí no está físicamente desmejorado^[24], y más bien se aproxima al buda rechoncho que Marlow aparenta ser en CDT, 14. Ciertamente, se oyen unas toses, voces bajas, etc., con lo que el acabamiento de Kurtz se insinúa por otra vía. El horror había estado más cerca de lo que Willard supuso: un oriental realiza el mismo tipo de gestos de lucha realizados por Willard en el hotel y en el barco (5:10:08). Así pues, el viaje

por el río no había sido más que una metáfora del viaje hacia el interior de uno mismo, como ya habíamos anticipado al citar el artículo del diccionario de Cirlot.

La primera conversación-interrogatorio pone todas las cartas boca arriba. Kurtz se siente lo suficientemente acabado para desear la muerte. En CDT, este tipo de escena se reproduce no en el poblado, sino ya en el barco ("Estoy aquí acostado esperando la muerte", en 113). De todas formas, esta actitud es al principio un tanto confusa en las escasas conversaciones de la novela, en las que Kurtz por un lado desea culminar sus proyectos y se resiste a ser manipulado por los "peregrinos" y por otro accede a ser llevado al barco, o no se resiste a Marlow cuando este lo trae de vuelta. En ese sentido sí tiene razón el ruso/fotógrafo cuando piensa que Kurtz no va a ser raptado, sino ayudado. En CDT, porque Marlow tratará de cumplir la última voluntad de Kurtz. En AN, porque Willard será el que proporcione el descanso final que Kurtz busca: una muerte con honor (5:15:16).

5:04:30. Cuando Willard es conducido al interior del templo, aparece el rostro hierático de una mujer. A diferencia de la esposa nativa de CDT, 100, no es un ser majestuoso y terrible, sino una personita que juega la carta de la quietud. En ambos casos, el contrapunto de los respectivos tópicos occidentales: en el caso de CDT, la pasiva prometida de un genio decimonónico. En AN, cabe suponer que el modelo típico de esposa de brillante militar norteamericano debe ser una patriota y activa matrona.

Entre las lecturas de Kurtz, pueden ser alarse dos importantes: la *Biblia* y un *Rituals of Savages*. Esto nos confirma que lo que en el benefactor colonialista de CDT es un descubrimiento progresivo, a partir del cual escribe su *Informe*, en AN tendrá un alto porcentaje de esfuerzo deliberado a partir de un descubrimiento dado. Y, a modo de prueba, el recuerdo de lo ocurrido cuando la vacunación contra la poliomielitis^[25]

(5:11:55).

La muerte de Kurtz se incorpora a esa corriente de viaje en el interior del propio Willard. La banda sonora es la misma del comienzo del filme. Willard emerge desde el fondo del río con la cara pintada de camuflaje verde y brillante^[26]. Para intensificar la metáfora de sacrificio, una ceremonia de sacrificio auténtica, que Coppola adapta a partir del descubrimiento de su esposa Eleanor de los rituales de la tribu que fue contratada para la figuración^[27].

Precisamente, los cincuenta segundos desde 5:17:42 revelan un complejo montaje doblemente paralelo. Hasta 5:17:58 alternan las imágenes de Willard acercándose y de Kurtz de espaldas, tranquilo, esperándole en cierto modo. En ese momento se produce una caída del arma de Willard sobre Kurtz que se interrumpe a mitad de trayectoria, con el siguiente frame^[28] consistente en la caída del machete sobre el búfalo desde la posición en que habíamos dejado el arma de Willard. Seguidamente se repite la muerte del búfalo desde distintos ángulos. A partir de aquí continúa el montaje paralelo de la muerte de Kurtz y el sacrificio del búfalo. Una metáfora cinematográfica verdaderamente barroca.

5:19:04. Kurtz susurra: "¡el horror!". Muere sereno, casi descansado del arduo trabajo de vivir. En ese sentido, se recoge la citada frase sobre la espera de la muerte (CDT, 113). Cabe preguntarse por qué en esta muerte cinematográfica no tenemos la expresión de terror que se describe en la novela. Sugiero que porque en AN el terror más sugerido que denunciado por Conrad se hace totalmente implícito, como ya ha sido observado en varias ocasiones.

Mayores divergencias entre texto y filme se pueden advertir en el final de ambos relatos. Coppola, que ya encontró dificultades en

definir el encuentro Kurtz-Willard (MO 2:50:30) en el tono apocalíptico generado por la trama del filme, debía cerrar en idéntica clave, por lo que abandona el tono epilodal de esa parte del texto conradiano, con su terrible ironía de un mundo que se da prisa en digerir y destruir los restos de Kurtz.

En cambio, sigue la terrible indicación que se da en aquella nota febril al margen del informe de los Kurtz de novela y película. En ambos se pide el exterminio de "esas bestias" (en AN con un coloquial "drop the bomb"). Y tras una salida entre paralizados soldados-salvajes, habiendo recogido al alienado Lance (5:23:46), sale con él en el barco (5:24:11). Una serie de fundidos marcan su salida de ese lugar irreal de pesadilla (5:24:59): mezclados aparecen partes del templo, el barco, el rostro de Willard, helicópteros, selva y un fuego de napalm. Estos últimos elementos son idénticos a los aparecidos en 3:06:52. El ataque apocalíptico con napalm llega a su apogeo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Jorge Urrutia, en el citado *Imago Litterae*, enumera una serie clasificada de procedimientos de adaptación, desde la que adapta la de Baldelli (1966). A ella añade un sexto tipo: aquella adaptación en la que el autor plantea como objetivo consciente la reelaboración del texto literario, la crítica en su sentido no necesariamente valorativo o negativo, sino también interpretativo.

En este *Apocalypse Now* hemos podido encontrar numerosísimos temas, motivos, personajes y actitudes procedentes del *Heart of Darkness* conradiano. Todos ellos han sido desmontados, interpretados, situados en un nuevo y actual marco geográfico-temporal y recontextualizados en función de tradiciones que han configurado nuestra cultura a través de los siglos. Con ello se ha conseguido un nuevo "texto" que no trata de repetir más o menos graciosamente un original de prestigio,

sino de reproducir el profundo deseo de Conrad: conseguir que "estemos allí".

El impacto de la frase cortada y seca, el proponernos un Londres colonizado por romanos sanguinarios y asustados quizá haya de ser contado hoy por medio de un AK-45 disparando contra un trozo de selva. O quizá haya que esperar a que nos lo cuente, como sueña Coppola, una ni a gorda de Ohio con su videocámara de 8 mm. Esto es lo divertido del arte: un tuberculoso hambriento en su lecho de muerte garrapateando el nacimiento de la poesía en prosa^[29].

Una compañera de hace algunos años, subraya en el ya citado libro de Urrutia:

Textos paralelos. No textos sometidos. El sometimiento nunca fue creativo. Textos libres. No textos desviados. La desviación se interpreta como error. En el final de un texto está el comienzo de otro. Grande también. Suyo. Simplemente, textos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldelli, P. (1966): *El cine y la obra literaria*. La Habana, ICAIC.
- Barroso, M^a E. (1988) "Sobre una obligada reformulación de los fundamentos de la enseñanza de la literatura en los niveles iniciales", en *Cauce*, n^o 11, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Bluestone, G. (1957): *Novels into films*
- Étiemble (1985): "Literatura Comparada", en Díez Borque, J. M^a: *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid, Taurus.
- González Requena, J. (1989): *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid, Akal.
- Hans Robert Jauss(1986): *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid, Taurus.

Masterman, L. (1993): *La enseñanza de los medios de Comunicación*. Madrid, Edics. de la Torre.

Peña Ardid, C. (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.

Segre, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.

Sebeok (1984): "¿Es posible una semiótica comparada?". *Discurso, Revista internacional de semiótica y teoría literaria*, nº2. Sevilla, Asociación Andaluza de Semiótica/Ediciones Alfar.

J. Talens, J. M. Company, V. Hernández Esteve (1985): "Lenguaje literario y producción de sentido" en J.M. Díez Borque (ed.): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus.

Urrutia, J. (1984): *Imago Litterae. Cine. Literatura*. Sevilla, Ediciones Alfar.

Notas

[\[1\]](#)

Precisamente estas prácticas que no parten del análisis de los medios, sino de juicios *a priori*, son ampliamente discutidas por una autoridad en la materia como Masterman (1993:55 y ss.)

[2] Justamente en la diana didáctica, es triste observar cómo se desoyen desde instancias oficiales las advertencias de los autores. Como ejemplo, compárese la prontitud de las advertencias de M^a Elena Barroso (por ejemplo, 1988) y la pertinacia de las autoridades no ya nacionales, sino regionales.

[3] Así, por ejemplo, y no precisamente exento de autoridad, Étiemble (1985).

[4] El juego anagramático WiLLARd/MARLoW -esa "d" final no suena- no puede ser más revelador.

[5] "Antes del Congo, yo era sólo un simple animal" (CDT, "Introducción", 6)

[6] *Notes on Heart of Darkness*. Toronto, Coles Publishing Company... A mí me lo parecieron desde un principio.

[7] Las similitudes con el Evangelio (Judas recibe el bocado y sale corriendo a perpretar la acción) son evidentes. Cfr. Jn 13, 26.

[8] "La palabra *marfil* resonaba en el aire [...] Un tufo de imbécil rapacidad lo impregnaba todo..." CDT, 42.

[9] Cfr. las recomendaciones del alcalde-marioneta de Saigón en AN 3:25:20.

[10] Continuará la cuestión con un comentario sobre la familia de Kurtz (4:01:00) y la "Operación Arcángel" (4:01:51). La progresiva fascinación por Kurtz se afirma sin rodeos: "Cuanto más leía, más le admiraba" (4:00:15)

[11] Al norte de Qui Nhon, aproximadamente a la latitud de la frontera

con Camboya. "Nombres que suenan a camelo", dirá el coronel, como el duro Marlow de los nombres africanos, en CDT 28.

[12] Con ello no entro en la coincidencia o no con la realidad, ni de la adecuación de ello a lo realmente ocurrido, sino en la *forma de presentación*, como veremos.

[13] Cfr. nuevamente las declaraciones de George Lucas en 1:58:00.

[14] Cfr., para un desarrollo del concepto, Jauss(1986).

[15] Los comentarios que se recogen en el MO revelan que, aunque teóricamente segura, nadie estuvo tranquilo mientras se filmó la escena.

[16] Casos de zoológico están registrados en los que el hipopótamo echa a los elefantes de la charca de éstos.

[17] Cfr. lo dicho anteriormente acerca de tales componendas: lo puramente militar parece presentarse como algo relativamente "puro", una especie de lucha honorable entre enemigos que se respetan. Willard dirá en este episodio (4:09:37), con un tono casi solidario que "Charlie no tenía diversiones..."

[18] Obsérvese la ironía sobre el salario del obrero en CDT 26.

[19] Si no he transcrito mal, dice:

SELL THE HOUSE

SELL THE CAR

SELL THE KIDS

FIND SOMEONE ELSE

FORGET IT

I'LL NEVER COME BACK

FORGET IT

[20] ¿Racismo en Conrad? ¿Ironía?

[21] Este funeral contrasta por su morosidad con el del *boy* en CDT, 85,

que es arrojado al río por Marlow ante la hipócritamente escandalizada mirada de los "peregrinos".

[22] "El ensanchó mi mente" (literal), "Ellos no quieren que se vaya" vs. "Ellos creen que ha venido Vd. a llevárselo, y espero que no sea así"

[23] Si Kurtz amenaza con matar al joven ruso de CDT por un poco de marfil, lo mismo hace para que no le tomen una foto en AN.

[24] "[Marlon Brando]... estaba gordísimo"(MO, 4:54:58)

[25] Para afirmar los lazos entre los vietnamitas y el ejército americano, se establecieron una serie de acciones de ayuda humanitaria... occidental.

[26] ¿Un boina verde en misión nocturna? ¿Homenaje a las películas de monstruos de serie B?

[27] El making of es más impactante que la escena de la película... parece aquí mostrarse la constante de la realidad imita al arte.

[28] Lamento tener que usar esta unidad vídeo. Probablemente sería de mayor interés un examen de esta secuencia en moviola.

[29] Aloysius Bertrand: *Gaspard de la nuit*