

UNHA APROXIMACIÓN A *APOCALYPSE NOW*. A BIBLIOTECA DE KURTZ

Miguel Ángel Otero Furelos*
Instituto Rosais II
Vigo

Hai uns meses presentábase no festival de Cannes unha renovada versión de *Apocalypse Now* (1979) supervisada polo seu propio director, Francis Ford Coppola (Detroit, 1939). Penso que, despois de ve-la nova versión, é un bo momento para facer algunhas reflexións sobre este filme, sen dúbida un dos máis importantes do derradeiro cuarto do século vinte, que inicialmente foi clasificado como cine bélico malia que as súas pretensións transcenden este xénero.

E o feito é que *Apocalypse Now* foi unha película controvertida desde o mesmo comezo da rodaxe, pero, co paso dos anos, non avellentou, como lles ocorreu a tantos éxitos efémeros, senón que segue a ser unha película moderna en tódolos sentidos, o cal amosa ás claras a súa calidade. E, como case tódalas obras de arte innovadoras,

sempre viaxou cunha carga de incompreensión ó redor.

Un dos valores máis destacables da obra é a súa peculiar adaptación da novela *Heart of Darkness* (Corazón da escuridade¹), escrita polo escritor anglopolaco Joseph Conrad en 1898. Esta narración, dito dun xeito abreviado de máis, ten por tema a procura por parte de Marlow, o protagonista, dun axente da compañía colonial belga, o mítico Kurtz², quen vive rodeado polos seus seguidores nunha parte recóndita da selva africana. Na viaxe do protagonista o autor fai unha dura crítica do colonialismo europeo, e ademais amosa unha persoal interpretación do camiño percorrido ata os recunchos máis recónditos e escuros da conciencia humana. Daquela, o obxectivo deste traballo é amosa-la habilidade do director Coppola para traspo-lo

*Profesor de Inglés.

1 Tódalas traducións ó galego de fragmentos da novela de Conrad están extraídas da versión de Manuel Outeiriño para a editora Positivas, Santiago de Compostela, 1997.

2 Segundo un artigo de Vargas Llosa sobre o xenocidio do imperio belga en África (*El País*, 10-12-00), Kurtz é a transposición literaria dun home real, o capitán Rom, quen tamén tiña unha cabana cercada por caveiras.

mundo do colonialismo da novela ó conflito bélico entre Vietnam e os Estados Unidos (1965-1973), e mais para carga-la película dun cúmulo de significantes, motivos e redundancias que dan unha dimensión, senón maior, si, desde o meu punto de vista, máis homoxénea cá do orixinal literario. Dun xeito tal que este filme é un exemplo da perfecta utilización relevante de recursos multiculturais, tales como a música popular, a clásica, a literatura e a crítica, ou mesmo a antropoloxía e a psicoloxía: a democratización da arte a través do cine, como dixo Jack London.

Pero cómpre empezar desde o principio. É salientable a diferente situación dos dous heroes: Marlow na novela, e o capitán do exército Benjamin L. Willard (Martin Sheen) no celuloide. O primeiro decide ir ó Congo Belga pola fascinación que sente por África, e mesmo consegue unha cuña para acadalo seu desexo. Este inicio é totalmente diferente do de Willard, que representa o clásico “heroe da cisma na alma” do que tan ben falara Joseph Campbell; Willard acaba de divorciarse durante o seu permiso, ten problemas graves coa xustiza militar, é un asasino profesional, deses que solucionan asuntos sucios, e á parte disto está posiblemente alcoholizado e con seguridade afundido animicamente pola guerra. Willard é o arquetipo do heroe rexeitado polos seus que

vai ter que sorteas-las dificultades e a incompreensión para acadala súa misión (baixada ós infernos, loita co dragón da cova, procura do Graal...) e retornar á súa terra coa mensaxe adquirida na viaxe. Polo tanto, semella ser máis axeitada a proposta de Coppola (e de John Milius, tamén guionista, non nos esquezamos) para o protagonista cá de Conrad, se ben os primeiros teñen a vantaxe de teren a perspectiva dun século para coñece-los mecanismos que rexen os heroes. Temos que lembrar que cando Conrad escribiu a novela, aínda non chegara a moda literaria, tanto na crítica como na novela e na poesía, da estrutura mítica, nin foran publicados os libros que ten o Kurtz do celuloide (Marlon Brando) na súa alcoba.

Polo tanto, a orixe de ámbolos dous é ben distinta por mor dunha translación do orixinal, aínda que si hai paralelismo entre eles xa que tanto a novela como a película comezan cos motivos cos que van rematar (o río, a xungla) e na primeira aparición destes hai certo aspecto místico: o aspecto de ídolo de Marlow na cuberta da iola, coas palmas das mans cara a arriba, o aire ascético, as pernas cruzadas coma un Buda³ van en paralelo co transo de Willard no seu cuarto cando quebra o espello nun arrouto autodestructivo, unha especie de Tai-chi violento que, inda que é causado pola bebida (en

3 Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Londres, Penguin, 1981, pp. 4 e 10.

realidade, Martin Sheen estaba completamente bébedo cando se rodou esta escena) non deixa de ter características simbólicas. Na fin vaise ver cómo se pecha o círculo.

Sen embargo, Coppola fixo uso das inmensas posibilidades visuais e sensoriais do cine comparado coa novela, e acompañou o espectacular comezo do filme (a selva, os helicópteros, o abano do teito, a face de Willard tomada desde un plano cenital en superposición) cunha canción-icona da década dos sesenta do grupo musical *The Doors*, "The End". Xa é irónico o título, posto que "a fin" aparece ó comezo, e tamén nos fai lembra-la célebre sentenza de T. S. Eliot "in my beginning is my end" ("no meu comezo está a miña fin"), porque do poeta imos falar máis adiante. Pero máis destacable é que a letra da canción introduce os motivos da obra, e pecha o círculo estrutural da película, igual que fai Conrad co contraste e paralelismo do Támesis nas primeiras follas e o río ameazante da última. Mesmo, como imos ver, Morrison usa a imaxe da serpe como animal e camiño asemade ("ride the snake to the lake, the snake is long [...]", [monta a serpe ata o lago, a serpe é longa...]), e, curiosamente iso vémolos tamén na novela: "And the river was there, fascinating —deadly— like a snake"⁴ ("E o río era alí, fascinante

—mortalmente fascinante— coma unha cobra", pp. 12-13).

A canción "The End" é unha ruta cara ó inconsciente a través de medos e perigos e, así mesmo, está sazónada polo tema do incesto, que na novela non aparece a non ser que pensemos nela como unha volta ó ovo, ó niño primixenio no que non hai moral nin valores, e mais da morte, omnipresente no espírito de ámbalas dúas. Estas son algunhas das liñas que, penso eu, son relevantes:

Can you picture what we'll be
So limitless and free
Desperately in need
Of some stranger's hand
In a desperate land? [...]

Lost in a Roman wilderness of pain
And all the children are insane
Waiting for the summer rain [...]

Ride the snake to the [...] ancient
[lake.

The blue bus is calling us
Driver, where you takin' us?

The killer awoke before dawn [...]
He took a face from the ancient
[gallery

And he walked on down the hall
And he came to a door
And he looked inside.
'Father', 'Yes, son?' 'I want to kill
[you'

'Mother, I want to...'

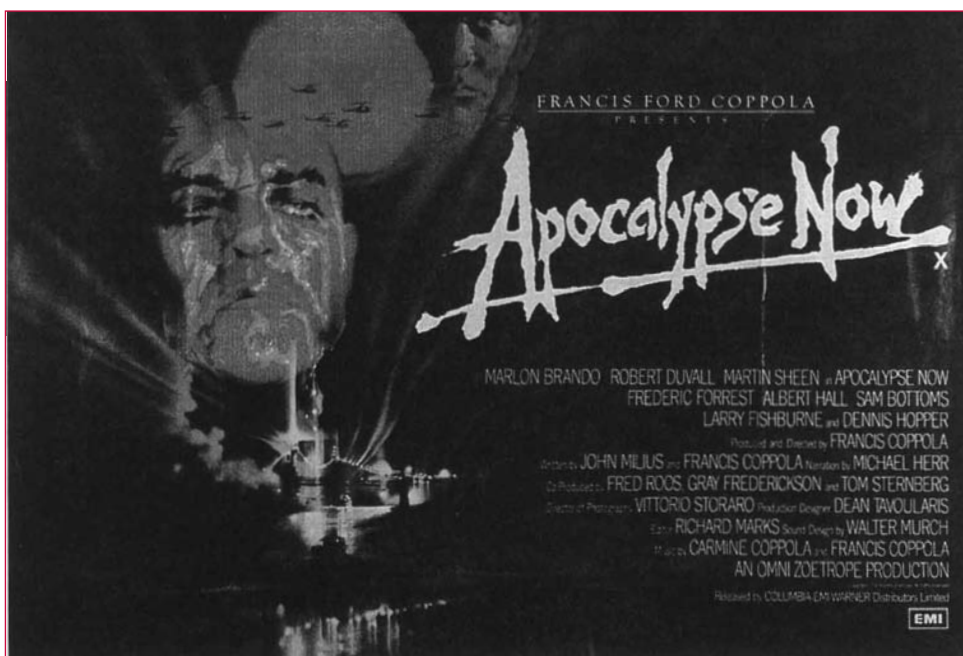
It hurts to set you free
But you'll never follow me

4 Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 15.

The end of laughter and soft lies
 The end of nights we tried to die
 This is the end⁵.

Os temas: unha viaxe alucinatoria, e posiblemente lisérxica, cara á psique, ó ego, á conciencia. Un itinerario por unha terra baldía, un “Roman wilderness of pain” que nos pode remitir outra vez a Eliot, ou ben, se escollémosla outra acepción de “wilderness”,

unha terra a monte, unha selva, polo que temos unha perfecta ambigüidade; xente desesperada que se volve tola; a serpente como río; a viaxe cara a nin-gures; a representación simbólica do complexo de Edipo, que vai ter parangón, como veremos, na morte de Kurtz; a amizade, ou ben o odio no derradeiro verso. Está ben claro, Coppola escolleu a canción perfecta, ata o punto de que



Cartel de 1979.

5 ¿Podes imaxina-lo que imos ser / tan ilimitados e libres / procurando desesperadamente / unha man dun extraño / nunha terra desesperada? / Perdidos nun deserto romano de dor / e todos os nenos están tolos / agardando a choiva do verán / Monta a serpente cara ó lago ancestral / O autobús azul estanos chamando / conductor, ¿onde nos levas? / O asasino espertou antes do abrente / colleu unha faciana da antiga galería / e baixou ó vestibulo [ou ben, palacio] / e achegouse a unha porta e mirou dentro / "¿Pai?" "¿Si, fillo?" "Querote matar" / "Nai, quero..." [no orixinal, sen censura, Jim Morrison berraba "I want to fuck you", que penso todo o mundo entende] / Doe deixarte libre / mais nunca me vas seguir / A fin da risa e as suaves mentiras / A fin das noites nas que tentamos morrer / Esta é a fin.

poderíamos pensar que adaptou o guión ás palabras e á música de Jim Morrison, que acadaron unha grandísima popularidade gracias á película, cando en principio era unha desas cancións de culto para afeccionados á música *underground* ou psiquedélica.

Pero volvemos á novela. O narrador, na función de eu testemuña, reproduce as palabras de Marlow, a súa aventura no Congo; pese a ser unha novela en primeira persoa, a novela xira en torno a este personaxe, Marlow, que constitúe o “centro estrutural”, en palabras de Henry James. É o mesmo caso na película, pero nela o protagonista é tamén o relator; a voz en *off* de Willard, na función de narrador auto-diexético, produce o mesmo efecto hipnótico no espectador có relato de Marlow nos seus acompañantes no barco.

Marlow vai ás oficinas en Bruxelas da sociedade que controla o comercio de marfil no Congo; na porta do secretario están dúas mulleres que *calcetan la negra*, como vixilantes do destino ou gardianas das portas nas que se encerra o mal, pois así percibía Marlow todo o que rodeaba a compañía e mesmo a propia cidade de Bruxelas, á que define como un “sepulcro encalado”: morte e destino. Son tamén dous, esta vez homes, os que levan a Willard ante a presenza dos oficiais superiores, que lle encargan a misión de matar a Kurtz. Vemos, por unha banda, as supresións e translacións da

adaptación cinematográfica para axei-talo guión ó seu tempo, e, por outra banda, notamos que no filme Kurtz aparece moito antes que na novela, e incluso, cousa que non puido facer Marlow por motivos técnicos obvios, podemos oír-la voz gravada de Kurtz-Brando, realmente arrepiante, e ve-la súa face nas fotos, os seus informes: o Kurtz de Coppola ten un poder de seducción infinitamente maior có de Conrad, pois xa desde o comezo sentímo-la súa influencia e intuímo-la súa crueldade, mentres que na novela temos que agardar ata que Marlow chega á estación central para saber algo del con certeza. Kurtz, no filme, é unha presenza constante, sinistra e atraente, como un sol negro ó redor do cal xiran planetas sen vontade nin capacidade para saíren do seu influxo. Sabémo-lo que fixo, e imaxinamos que aínda pode ser peor o que vai facer ou fai.

O caso é que empeza a viaxe. Marlow chega á costa africana, e atopa o primeiro síntoma de irracionalidade; isto é, un acoirado dispara cara á costa sen obxectivo real. Introduce un motivo que se vai repetir durante o curso da novela e, do mesmo modo, na película; este motivo é o absurdo, que no filme xa se introduciu cando os xefes de Willard admitiron que os procedementos de Kurtz eran “absurdos”, ou, na novela, cando o encargado da estación central define as palabras de Kurtz coma “the pestiferous absurdity of his talk”⁶ (“o absurdo pestífero das

6 Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 47.

súas falas”, p. 51). E abofé que é absurdo apaga-lo lume dun palleiro con cubos furados (na novela), ou ben bombardear unha praia para que os soldados fagan surf (no filme), por poñer só dous exemplos.

Marlow vai á estación exterior na que coñece o contable, un home impoluto e distante, tan ilóxico como todo o caos e a morte que o rodean. El permanece impertérrito ante o lume dun alpendre e quizais por isto Coppola elixiu un personaxe para face-lo contrapunto do contable; este é o tenente coronel da cabalería voante, Bill Kilgore (Robert Duvall), inesquecible personaxe, un símbolo vivente da alienación da guerra.

Kilgore, como xa comentei antes, obriga a algúns dos seus homes a facer surf sobre as ondas que provoca o bombardeo na praia, e amosa asemade unha fereza brutal no combate e un grande afecto polos seus homes, malia que ás veces se esquece do código de honor do soldado. É como unha caricatura de debuxos animados dun militar tolo. Este papel curto e intenso deu dúas *frases-gólem*, esas frases do cine que, segundo a miña adaptación do termo, acenden luces no maxín da xente e adquiren significados e usos fóra da conxuntura dun guión. O creador do termo *películas-gólem*, Jesús Palacios, considera que estas “palabras poderosas” en *Apocalypse Now*, parafraseando a Harold Bloom, son, unha, a descrición dun outeiro arrasado polo napalm: “It smelled of victory!” (“¡Cheiraba a victoria!”); e a outra, a

célebre “The horror! The horror!”, da que imos falar máis adiante; eu, pola miña parte, penso que acerta na primeira, pero non é pola película polo que adquiriu notoriedade a frase de Kurtz na súa morte, senón máis ben por ser citada innumerables veces en múltiples fontes literarias. Penso, pola contra, que hai unha frase, que tamén pronuncia o tenente coronel Kilgore, que constitúe a definición do colonialismo moderno feito un aforismo: “Charlie don’t surf!” (“¡Charlie [o vietcong] non fai surf!”), unha sentencia aparentemente banal, pero de tal ambiñüidade e calado que, soamente un ano despois da estrea da película, o combativo grupo británico *The Clash* sacaba unha canción co mesmo título no seu disco “Sandinista!”.

A interacción entre cine e outras artes, co notorio efecto amplificador do primeiro sobre as segundas, é claro así mesmo na escena do ataque á praia. Nela, a carga dos helicópteros desde o aire, por momentos con planos case subxectivos, e noutros con longos planos, poderosísimos, prodúcese co acompañamento musical de “A marcha das valquirias”, de Wagner, unha peza que chegou deste xeito a un público moitísimo máis amplo có restrinxido ámbito dos palacios da ópera, e daquela provocou o interese dos leigos na materia, ademais de ter unha segunda lectura, pois Kilgore di que os vietcong non poden soportar esta música: vemos, por unha banda, o choque cultural, e por outra, as connotacións filofascistas que tivo Wagner ata hai pouco

tempo, sen ter el culpa de que lles gustasen as súas obras ós nazis, corenta anos despois da súa morte. Tamén hai que salientar que nun dos helicópteros nos que están colocados os altosfalantes que reproducen a música a todo volume, o casco dun dos soldados ten escrito “love”. O absurdo continúa. A música en *Apocalypse Now* ten unha función explicativa e non reforzadora ou “parafrástica”; vai integrada na acción, é un elemento estrutural da película, e aínda que é un recurso para causar emocións diversas no público, os propios personaxes tamén a escoitan. Non é unha banda sonora ó estilo de Morricone, Mancini, Max Steiner ou Michael Nyman, por poñer uns exemplos. De feito, chama a atención a ausencia de música de fondo.

Se ata este momento hai máis luz ca escuridade na película, a partir deste intre, cando o comando de Willard empeza a remonta-lo río cara a Camboxa, comeza o xogo de luz e sombra que se constitúe nun leitmotiv en ámbalas dúas obras. A palabra “dark”, polisémica (escuro, sombrío, sinistro...), é unha constante na obra de Conrad desde a primeira páxina. A viaxe de Willard e mailos seus homes na lancha co obxectivo secreto de matar a Kurtz acolle o espírito de Conrad á perfección. É a viaxe *per umbram ad umbras*⁷.

Na lancha vai a seguinte tripulación: “Chef” (Frederic Forrest), un

cociñeiro de Nova Orleáns; Chief (Albert Hall), o xefe da lancha; Lance (Sam Bottoms), un surfista californiano; e “Clean” (Larry Fishburne), un rapaz negro dos suburbios. Agás Chief, todos son novos e afeccionados ás drogas e ó *rock’n’roll*. Este grupo é o reflexo dos “peregrinos”, que é o grupo de buscadores de marfil que acompañaban a Marlow na súa viaxe, caricaturizados por Conrad pola súa cobiza. Os dous grupos teñen en común a súa absoluta carencia de valores, a alienación que sofren, e a futilidade dos seus intentos por acadalo que desexan. Conrad é moi duro cos peregrinos, pero non é o caso de Coppola, que nos amosa un grupuño de nenos desencarreados, perdidos, confusos, afundidos nun pozo do que non poden saír máis que a través da loucura ou a morte.

A travesía polo río é, por suposto, polisémica. Segundo o resumo das tendencias que fai Hena Maes-Jelinek⁸, a viaxe pode representar: *a)* unha historia de iniciación; *b)* unha procura do Graal, ou ben da princesa no castelo fabuloso; *c)* un descenso mitolóxico ós infernos; *d)* unha viaxe ó subconsciente.

Todas son axeitadas, por suposto, e mesmo penso que unhas van enlazadas coas outras, de xeito que sempre hai algo das outras por moito que escollamos unha interpretación unilateral. Pero é a travesía cara ó subconsciente

7 Permitome a licencia de usar un termo que aplica Piero Boitani á travesía de Ulises cara ó inferno (*La sombra de Ulises*, Barcelona, Peninsula, 2001, p. 27).

8 Hena Maes-Jelinek, *York Notes on Heart of Darkness*, Essex, Longman-York Press, 1990, pp. 68-70.

humano, a parte máis fonda da mente, os terreos sinistros e lamacentos da psique, a pedra angular da versión de Coppola, e tamén imos ver por qué. Comeza a viaxe polo río, que imos dividir en tres fases.

Na primeira, Willard e “Chef” baixan á terra e atopan un tigre na selva. Este elemento, case onírico, é como a espoleta que inicia a transformación dos homes na lancha. Se é simbólico, pode ter relación coa muller que acompaña a Kurtz no seu “reino” de tolos, é dicir, unha metáfora da natureza insondable e enigmática do corazón da selva (africana ou asiática, dependendo das fontes) para o estranxeiro; tamén pode semella-lo inicio dun soño, un longo soño que lles vai facer coñecer cousas que non desexarían. A partir deste episodio, seguen a ocorrer sucesos paradoxais: Lance facendo esquí acuático na lancha, unha función de coelliños do *Playboy* no medio da selva, unha lancha norteamericana que lle bota lume á lancha de Willard, un helicóptero ardendo nunha árbore, e, para rematar, o episodio do xampán (evidentemente, todo é unha transformación e ampliación do orixinal).

Os tres primeiros feitos fan referencia ó absurdo, o cuarto é coma unha prolongación da sensación onírica do tigre, e o derradeiro é un punto de inflexión no comportamento dun Willard que xa se preguntara por qué tiña que matar a Kurtz se, no fondo, se sentía próximo a el; esta é unha reflexión que nalgún momento fixo Marlow na novela, polo que vemos que Coppola quere

incidir no embruxo que sofre Willard. A patrulla detén un xampán por se leva agachados soldados do vietcong; prodúcese unha gran confusión e finalmente un tiroteo, no que matan a toda a xente que viaxaba nel agás unha muller que agoniza. Descubren, desolados, que todo foi por quererem quedar cun canciño que levaban gardado nunha cesta. Willard mata a muller ferida cunha lóxica das cousas similar á de Kurtz, pero isto crea resentimento por parte dos seus homes. Este feito ten parangón na novela, cando Marlow tira pola borda o cadáver do piloto, morto por unha lanza, e a tripulación queda perplexa. Coppola mestura as dúas accións, trasládaas cun xogo de espellos e paralelismos e enfatiza grandemente a transformación paulatina de Willard, algo que non se ve en gran modo na novela, na que Marlow semella saber por adiantado o que vai atopar, e actúa en consecuencia desde o comezo, o que resulta un pouco incongruente. O gradual proceso de amoralización (ou “Kurtzificación”) de Marlow require un tempo máis axeitado á trama, e unha introducción de motivos ou detalles que amosen estes trocos. Coppola, por exemplo, introduciu a Lance como precursor ou mensaxeiro que anuncia a metamorfose final de Willard, e en ámbolos dous casos hai un verdadeiro estudio psicolóxico de primeiros planos destes, sempre silandeiros, sempre sen olla-la cámara.

A primeira fase remata unha vez que chegan á ponte, que no libro é a estación central da compañía. O

espectáculo dantesco de lume, berros, morte, violencia e sombras anticipa a alcoba de Kurtz. “Se é verdade que hai inferno, é isto”, di un soldado, poñéndolle o til ó concepto do círculo do averno, con pecadores que penan sen saberen cáles son os seus pecados, nin qué fan alí. É tamén salientable que, a pouco de partiren dese lugar, se menciona a Charles Manson, que aparece nun recorte dun xornal chegado no correo que recolleron: pode ser unha simple contextualización dos anos que están a vivir, ou tamén unha nova referencia á tolemia e violencia presentes tanto na fronte coma na retagarda. Pero, volvendo ó tema da ponte, o absurdo (e seguimos co absurdo ás voltas) é que os norteamericanos a reconstrúen pola noite e o vietcong destrúea polo día, coma un conto sen fin nin lóxica.

A segunda fase comeza no momento no que saen da ponte río arriba cara a Camboxa, na procura de Kurtz. É importante o feito de que, unha vez que parten, a ponte cae derrubada, coma unha metáfora da viaxe sen retorno, e coma unha nova aproximación ó mundo dos soños, nos que as pontes teñen unha forte función simbólica con respecto ós cambios de estado. Desde aí, a travesía nocturna polo río adquire, amais do regreso a un pasado primixenio, a sinistra dimensión do penoso periplo dos mortos polo Leteo, un dos ríos que flúe cara ó inferno, e onde un perde a memoria.

Como di Conrad: “We could not understand because we were too far and could not remember, because we were travelling in the night of the first ages, of those ages that are gone, leaving hardly a sign —and no memory”⁹ (“Non podíamos entender porque estábamos lonxe de máis e non podíamos lembrar porque estábamos a viaxar pola noite dos primeiros tempos, daqueles tempos idos sen deixar case nin un signo nin lembranzas”, p. 57). E non soamente as lembranzas: os tripulantes da lancha van cambiando a súa pel, por dicilo metaforicamente, desde o principio, e para iso só hai que ve-la metamorfose gradual de Lance, que ós poucos se vai xunguindo coa xungla, adoptando as súas cores e percibindo os seus sons; a faciana de camuflaxe e as poses que adopta ímolos ver en Willard cando chegue o momento decisivo. Penso que é un grande acerto por parte dos guionistas a inclusión de Lance coma ponte entre ámbolos dous mundos.

A lancha sofre un ataque, e prodúcese a primeira baixa do grupo; é “Clean” (un novísimo Laurence Fishburne), o rapaz negro, quen morre. Lance, coma un novo sacerdote dunha nova relixión, déixao marchar río abaixo, e deste xeito fai o director o contraste co tripulante morto que botou Marlow ó río. Máis adiante aparecen os restos dun avión de combate entre a néboa, que é o axente externo principal desta fase, mentres que na anterior foi a

9 Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 51.

escuridade; a néboa volve da-la sensación de vivir un soño, remíteno-las forzas alleas ó home, ó tigre que apareceu na selva.

Despois disto, un ataque de frechas por parte dos homes de Kurtz. Unha lanza mata a Chief, o piloto, e este tenta matar a Willard coa punta da arma, que sobresaie do seu peito. O piloto de Conrad era un home situado fóra do seu contexto, que ve con incredulidade a súa propia morte; o de Coppola quere vinganza antes de morrer, e sabe que a culpa de todo é da misión de Willard. Non vemos en *Apocalypse Now* a homoxeneidade dos “peregrinos” de Conrad; no filme, cada personaxe ten unha personalidade e actúa en consonancia con ela, mentres que en *Heart of Darkness* Conrad lle dá un carácter uniforme a todo o grupo.

Quedan tres homes na lancha: Willard, “Chef” e Lance. Ábrese a néboa e chegan, á fin, ó seu obxectivo: o “reino” de Kurtz.

Comeza a terceira fase. A descrición do lugar de Kurtz é moi similar en ámbalas dúas fontes. A multitude que os recibe, os mortos colgando, as cabezas nas estacas, ofrecen a mesma paisaxe tétrica. Willard veo todo con ollos serenos, e só a súa voz en *off* transmite os seus pensamentos, como veu facendo en toda a viaxe. Lance non teme, sorrí, séntese a gusto no seu novo destino; “Chef” é unha vítima propiciatoria.

Recíbeos un dos personaxes máis controvertidos e enigmáticos que ideou Conrad; na novela é o “arlequín”, pois



Joseph Conrad, autor de *Heart of Darkness* (Corazón da escuridade).

ten un traxe feito de anacos de tela; na película, en vez disto, é un fotógrafo (Dennis Hopper) cargado cunha chea de cámaras colgadas do pescozo. O arlequín da *commedia dell'arte* semella ser unha recreación do “Sannio”, unha figura bufonesca das comedias romanas; este é o vínculo de Conrad co bufón, co “jester”, de gran tradición na literatura inglesa (pensemos, por exemplo en *O Rei Lear*), na que se distingue por dici-la verdade aínda que pareza tolo. No caso de Coppola, tal vez escolla esta profesión e o número hiperbólico de cámaras para representalo arlequín como unha especie de cronista de Kurtz, que conxuga a verdade (a imaxe das fotos, que non mente) co labor do xornalista, que é subxectivo. O xornalista de Coppola

teme e respecta a Kurtz, e móvese nunha liña sinuosa, malia a súa tola admiración polo seu dono, por mor das imprevisibles decisións de Kurtz. Esta figura resalta a categoría rexia de Kurtz, soberano absoluto, caprichoso e cruel.

Chega o momento de coñece-lo bárbaro rei, o Buda maligno, o home sen corazón. O acceso á barbarie fíxolle esquecer ou preterir todo o que un home ten de humano, e daquela acadou unha nova moralidade a través das contradicións da guerra: curar para matar, admira-la crueldade dos inimigos, elimina-las barreiras que nos separan do horror. Nisto coincide Coppola con Conrad, aínda que hai unha complexidade maior no Kurtz de Coppola, posiblemente polo uso do tempo narrativo do filme; a figura do Kurtz novelesco non é tan ameazadora, e a resolución dos acontecementos é rápida de máis, sen a tensión que notamos na película. Coppola enfatiza grandemente os planos en claroscuro da cabeza rapada de Kurtz, e quizais sexa polas connotacións de ascetismo que ten o cranio rasurado, malia que neste caso é unha ascese ó revés.

Unha multitude leva a Willard onda Kurtz, e a voz deste reflexiona ó entrar no santuario: “Esta era sen dúbida a fin do río”; o río remata en Kurtz porque o río é o tránsito cara ó espacio sen normas que agachamos no fondo da alma. Na entrevista, Willard contesta e

escoita a Kurtz, fascinado; sabe que foi aló para matalo, e dille: “Agardaba un home coma vostede”, non porque soubese o que ía pasar, senón porque sabía que Willard era o “elixido”, o “novo Lancelot” que, segundo Esteve Rimbau, atopa fronte a el a súa propia imaxe deformada¹⁰. A misteriosa muller que acompaña a Kurtz, aínda que só vista fugazmente, presencia a conversación nun recuncho, coma unha prolongación das sombras que proxecta Kurtz. Hai unha reiteración de secuencias con imaxes de ídolos e mais do déspota da xungla, acentuando daquela o simbolismo do personaxe. Pero as cousas non van ser tan doadas para Willard, xa que este home moribundo ten que amosa-lo seu poder despótico, e faino encerrar nunha gaiola.

Unha vez alí, recibe a visita de Kurtz á noite, pintado ritualmente e ensanguentado, prefigurando a fin da película; nun plano contrapicado, para realza-la magnitude do personaxe de Brando, este bótalle ós pés a cabeza de Chef e marcha. É o seu derradeiro acto de crueldade. Deixa libre a Willard, quen é levado ó “palacio”.

Cando entra no cuarto, Kurtz recita uns versos de T. S. Eliot que, por erro, algúns confunden cos do longo poema “The waste land” (1922), cando en realidade é o poema “The hollow men” (Os homes ocós), escrito tres anos máis tarde. Estes son os versos que Kurtz le:

10 Esteve Rimbau, *Francis Ford Coppola*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 206.

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar

Shape without form, shade without
[colour,
Paralysed force, gesture without
[motion¹¹.

O poema é moi axeitado, non soamente pola visión pesimista do home e pola súa posterior estrutura litúrxica, senón, tamén, polo epígrafe do poema e pola noción de “hollowness” (cavidade) que sobrevoa o nome de Kurtz.

O epígrafe deste poema é “Mistah Kurtz —he dead” (“O señoh Kurtz —'ta morto”, p. 114), a frase que pronuncia un servente seu cando o atopa morto, que foi elixido por Eliot pola grande admiración que lle profesaba á novela de Conrad, tanta que, no primeiro manuscrito de *The waste land*, en vez do fragmento da Sibila de Petronio, usou como epígrafe a morte de Kurtz coas súas palabras famosas (¡O horror! ¡O horror!). A elección, por outra banda, de *The hollow men* semella ter

relación coa propia novela, na que Marlow di de Kurtz que “he was hollow at the core”¹² (“tiña o cerne oco”, p. 4).

Kurtz fala e hiptoniza o oínte. Un Marlon Brando espléndido recrea a malignidade do “rei” nun monólogo que duraba case que cincuenta minutos, pero que tivo que reducirse por razóns obvias. A súa voz convence, abraia, e mentres tanto vémo-la biblioteca de Kurtz. Segundo o crítico Franz Kuna, a biblioteca de Conrad e, daquela, do personaxe máis célebre da súa ambigua creación literaria, tiña que estar poboada de volumes de Nietzsche e Schopenhauer, sen dúbida, Kurtz, “titánica criatura de orgullo sombrío e poder atroz que vive e morre no coñecemento activo do mal”¹³ ten os trazos nihilistas e irracionalistas propios deles. Sen embargo, ¿que libros le o Kurtz do celuloide? Do novelístico ignorámo-los seus hobbies, pero o de Coppola ten, que saibamos, a *Biblia*, *From Ritual to Romance* de Jessie Weston, *The Golden Bough* de James George Frazer e algún volume de T. S. Eliot no que apareza *The Hollow Men*; se Coppola fose posmoderno, seguro que poría na mesa de Kurtz *Heart of Darkness*, e así mesmo está claro que a

11 T. S. Eliot, *Collected poems*, Londres, Faber and Faber, 1974, p. 89. [Sómo-los homes ocos / sómo-los homes recheos / pousados o un no outro / a cachola chea de palla. ¡Ai! / As nosas voces secas, cando / murmuramos xuntos / son quedas e sen significado / coma o vento na herba seca / ou os pés das ratas sobre o vidro roto / do noso soto seco. / Figura sen forma, sombra sen cor, / forza paralizada, aceno sen movemento].

12 Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 83.

13 Franz Kuna, “The janus-faced novel: Conrad, Musil, Kafka, Mann”, en Malcom Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism*, London, Penguin Books, 1991, pp. 446-447.

biblioteca de Kurtz é o mellor exemplo da intertextualidade levada ó cine (esta película é eminentemente intertextual e intercultural, no sentido de mesturar ámbitos distintos de diferentes pólas da cultura, como xa se indicou antes). ¿Que ten de raro esta selección de libros?: isto é o que escribe Eliot nas notas que el mesmo fixo para *The Waste Land*: “Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston’s book on the Grail legend: *From Ritual to Romance* [...]. To another work of anthropology I am indebted in general [...]; I mean *The Golden Bough*; I have used especially the two volumes *Adonis, Attis, Osiris*”¹⁴.

Polo tanto, ¿son estes os libros de Kurtz ou ben os de Eliot? O que está claro é a intención do director do filme de poñer a énfase nos aspectos que tratan estes dous libros. O de Jessie Weston, publicado en 1920, analiza, contado sumariamente, as relacións entre os cultos á vexetación e as lendas célticas que máis tarde cristalizaron no ciclo artúrico, con atención especial ós vínculos do Graal con ritos antigos de fertilidade. ¿Comprendemos agora o de Willard-Lancelot? A obra monumental de Frazer, editada en doce volumes entre 1911 e 1915, estudia a relación entre maxia e relixión, e os ritos máxico-relixiosos dos pobos primitivos, e ten uns capítulos dedicados á morte do “rei divino”, especialmente

ós reis que han morrer á fin dun período determinado ou dos reis que han morrer cando lles fallan as forzas: o nexo do rei divino e Kurtz é tamén obvio, e non se pode comprender a fin da película sen o capítulo citado, malia que, debido a razóns varias, o filme rematou doutro xeito.

De Eliot ben puido estar *The Waste Land*, malia que o epígrafe do outro poema o fixo máis adecuado. E a Biblia sempre está presente na cultura anglosaxona. Maxia, relixión, busca dun sentido... é moi curioso que un tributo a Conrad se converta nunha homenaxe a T. S. Eliot, pois, no tempo no que se desenvolve a película (1967), estas obras estaban xa desfasadas con respecto a estudos máis modernos; de feito, de ler algo, Kurtz tería que ler, por poñer un exemplo, algo de Claude Levi-Strauss e algunha obra de Northrop Frye.

Chega o momento crucial. Willard xorde das augas, coa faciana pintada (coma Lance, coma Kurtz cando matou a Chef: outra anticipación) para cumprilo seu cometido. Maxistral a posta en escena, e inmellovable a fotografía de Vittorio Storaro e a dirección artística de Dean Tavoularis. Agora pensamos na frase de Jim Morrison “took a face from the ancient gallery”, na relación pai-fillo ou vítima-victimario. Kurtz sabe que vai morrer, e acéptao, pois el é unha liturxia vivente. Willard mata a Kurtz, e

14 T. S. Eliot, *op.cit.*, p. 80.



Fotograma dunha das adicións. Kurtz atopa a Willard nuns *containers* e logo móstralle un artigo do *Time*.

temos en paralelo as escenas da morte ritual dun boi. Símbolo e acción fúndense nesta parte, inesquecible, abraiante. Kurtz, ó morrer, murmura “o horror”. Willard sae do palacio co corpo e mailo machete cheos de sangue, e a multitude ponse de xeonllos ante o novo soberano. Willard e Lance marchan de alí, e de novo comeza a canción “The End”, constituíndo un círculo perfecto, mentres saen os créditos, e vemos cómo a aldea é bombardeada ata destruíla. Final redondo, maxistral, aínda que, na lóxica do mito, Willard, o mesmo que Marlow, tería que quedar alí, ocupando o lugar de Kurtz. Ese era un dos finais alternativos de Coppola, quen decidiu optar polo que xa coñecemos, seguramente

por motivos comerciais por parte da productora. Ata aquí chega a película, pero a novela segue.

Coppola omitiu a parte final de *Heart of Darkness*. Nela, Marlowe regresa a Europa e vai visita-la prometida de Kurtz. Este episodio recalca a influencia determinante de Kurtz no protagonista, e a certeza de que nada vai ser igual para Marlow en adiante. Coppola transmitiu durante todo o filme información dabondo para destacar isto, polo que esta escena non lle pareceu relevante, supoño, malia que na nova versión que se acaba de estreir si que engade outros episodios, inexistentes no orixinal, como imos ver.

Á parte das innovacións técnicas aplicadas agora (fundamentalmente a dixitalización), Coppola, na nova edición da película, inclúe catro episodios suprimidos anteriormente. Os catro son ampliacións da súa versión da novela de Conrad e, con respecto ó filme, non deixan de ser interesantes estes anacos “do limbo”. O primeiro, cronoloxicamente, acontece despois do bombardeo de Kilgore na praia. Os homes de Willard róubanlle a táboa de surf a Kilgore, e este perségueos nun helicóptero berrando polos altosfalantes que se lla devolven non haberá represalias; é case que impensable o que vemos: ¡Willard ri coa chanza!

O segundo é unha continuación do episodio das *playboy girls*, que quedaron sen combustible ó fuxiren nun helicóptero dos soldados durante a actuación, e teñen que cambiar gasolina por favores sexuais para poder marchar de alí. A terceira escena, e a máis longa con moito, é a parada da patrulla nunha plantación de caucho no medio da selva rexentada por franceses desde hai moito tempo; aquí prodúcese una forte discusión política cando os convidan a comer, na que o dono afirma que os Estados Unidos son a maior nulidade do mundo (“the biggest nothing”, di) e pon en cuestión a política exterior norteamericana. Tamén na plantación, Willard ten unha relación amorosa cunha viúva. O cuarto e último fragmento é unha curta conversación de Kurtz con Willard, na que lle amosa aquel un artigo da revista *Time* no que Nixon afirma que as cousas van moi

ben en Vietnam, un titular que recibe un comentario sardónico de Kurtz.

As conclusións destas adicións (e conseguíntes eliminacións) son as seguintes: Coppola suprime da versión orixinal política, amor (ou sexo) e mais humor. Quizais agora teñámo-la oportunidade de ver a un Willard máis humano, con máis matices, pero penso que lle resta ó personaxe moito do *pathos* que o fai arquetipo do heroe trágico. En relación coa anulación das críticas á política de guerra norteamericana, é posible que coa certeza de facer unha obra difícil e pouco comercial, o director optou por borrar un exceso de ataques verbais ó seu propio país (non dos visuais, que denuncian de xeito convincente o colonialismo) para que a película non quedase condenada ó ostracismo, e de paso suprimiu uns cantos minutos a Kurtz, que foi o personaxe máis incomprendido da película para o público en xeral. Rexeita-lo humor e mailo amor foi unha aposta forte, mais coherente co ton do filme. Tamén é certo que a escena das mozas do *Playboy* é superflua, a non ser que Coppola quixese toca-lo tema da explotación da xente nova nas situacións de guerra, como suxire Kirk Honeycutt nun artigo do xornal *The Hollywood Reporter* (11-5-01). É posible, por suposto.

En conclusión, estes corenta e nove minutos rescatados non creo que sexan especialmente relevantes. Réstanlle, desde o meu punto de vista, o dramatismo e a atmosfera abraiante da película estreada en 1979. O que si fan, sobre todo no caso do fragmento

da plantación, é acrecenta-la sensación onírica xa comentada neste artigo. A plantación é como unha continuación deste mundo, real e onírico á vez, que vemos na pantalla; é coma nun conto tradicional, no que nenos reais loitan con forzas sobrenaturais. É coma o tigre que xorde da selva. Un pesadelo.

O importante da versión de 1979 é, daquela, o carácter psicolóxico que lle deu Coppola; este aspecto non foi causado por un plan determinado, senón que a película, bélica en principio, foi adquirindo estes matices precisamente pola directa implicación da vida persoal do director. Vouno explicar. A rodaxe da película nas Filipinas estivo rodeada de múltiples complicacións que fixeron, tal vez, que Coppola se identificase coa viaxe cara ó descoñecido de Willard. Coppola e maila súa muller caeron enfermos, e tiveron que ser hospitalizados por deshidratación e malnutrición, o mesmo que Martin Sheen, quen seguía unha cura de desintoxicación alcólica, e despois sufriu un ataque ó corazón, o que postergou a rodaxe varias semanas. Máis tarde, Coppola tivo unha relación amorosa cunha compañeira da rodaxe, que supuxo unha grave crise matrimonial; despois disto, os custosos decorados da aldea de Kurtz viñéronse abaixo por un tifón, polo que a filmación se tivo que pospoñer máis do agardado (un non pode evitar pensar na imaxe da ponte do río, destruída e reconstruída cada día polos dous exércitos inimigos). E a cousa non remata aquí: o director sufriu unha crise de esgotamento, físico e

psíquico, poida que provocada polas malas condicións na rodaxe, pero máis posiblemente causada pola ruína económica que o filme lle causou; unha película que ía levar un ano de rodaxe e quince millóns de dólares pasou a levar tres anos e vinte e sete millóns. O dito: a ruína. A viaxe cara á escuridade. Daquela, se no comezo *Apocalypse Now* ía ser sobre a guerra (Coppola chegou dicir que non era sobre ela, senón que era a guerra mesma) á fin, mediante moitas modificacións nos plans iniciais, adquiriu outros matices moito máis filosóficos, suscitados polos avatares da propia vida de Coppola. Este padeceu a mesma viaxe desesperada de Marlow e Willard, de aí a incidencia psicolóxica do filme. Cando a vida e a arte se unen, e o que o fai é un xenio do carácter de Coppola, é difícil que non xurda unha peza de creatividade orixinal, co *pathos* e a forza deste filme, coas moitas lecturas que un pode ver nel. Coppola fixo unha manipulación maxistral do texto orixinal, para rematar facendo unha obra de arte que, para min, é un modelo de relevancia, intertextualidade, aproveitamento de recursos e, por suposto, perfección. Sei que non é moi popular a idea de que unha versión sexa mellor có orixinal, máis aínda cando a obra de referencia é unha novela, e tan importante e con tan boa prensa coma a de Conrad, e inda por riba transplantada ó cine. Sen embargo, penso que temos que liberarnos deses prexuízos, por moi diferentes que sexan as dúas artes que tratamos: *Apocalypse Now* é, nalgúns aspectos, superior ó orixinal: ten un tratamento do tempo

narrado máis coherente ca *Heart of Darkness*, un uso da linguaxe cinematográfica máis destro có manexo da lingua literaria de Conrad (iso ninguén o pode negar), unha coherencia interna exemplar e un tratamento do mito moito máis axeitado có do escritor. E penso tamén que *Apocalypse Now* segue a ser hoxe maltratada e incomprendida: non esquezamos que os Óscars que levou foron só de categorías técnicas (fotografía e son). Pero sei ben que un día se lle vai facer xustiza.

BIBLIOGRAFÍA

- Biedermann, H., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Bradbury, M., e J. McFarlane (eds.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, London, Penguin Books, 1991.
- Campbell, J., *The hero with a thousand faces*, New Jersey, Princeton, 1973.
- Conrad, J., *Heart of Darkness*, Middlesex (UK), Penguin, 1981.
- _____, *Corazón da escuridade*, Santiago de Compostela, Positivas, 1997.
- Eliot, T. S., *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1974.
- Frazer, J. G., *The Golden Bough*, New York, Macmillan, 1958.
- Frye, N., *Fables of Identity*, Florida (USA), HBJ, 1984.
- Guerard, A., *Conrad the Novelist*, Massachusetts, Harvard U.P., 1958.
- Maes-Jelinek, H., *York Notes on Heart of Darkness*, Essex (UK), Longman-York Press, 1990.
- Morrison, M., *Canciones*, Madrid, Espiral, 1999.
- Müller, H., *Jim Morrison y The Doors*, Madrid, Júcar, 1978.
- Palacios, J., *Alégrame el día. El cine de Hollywood en sus mejores frases*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- Payán, M. J., *Francis Ford Coppola*, Madrid, Ediciones JC, 1992.
- Riambau, E., *Francis Ford Coppola*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Sánchez Noriega, J. L., *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000.
- VV.AA., *Introducing Literary Studies*, London, Prentice Hall, 1996.
- Weston, J., *From Ritual to Romance*, New Jersey, Princeton, 1993.

FICHA TÉCNICA DE APOCALYPSE NOW

Productor: Francis Ford Coppola (Omni Zoetrope) para United Artists.
Coproductores: Fred Roos, Gray Frederickson e Tom Sternberg.
Productora asociada: Mona Skager.
Guión: John Milius e F. F. Coppola.
Narración: Michael Herr.
Fotografía: Vittorio Storaro (Technicolor e Technovisión).
Supervisor de montaxe: Richard Marks.
Montadores: Walter Murch, Gerald B. Greenberg e Lisa Fruchtmann.
Director artístico: Dean Tavoularis.
Música: Carmine Coppola e F. F. Coppola.

Fragments de “The End” (*The Doors*), “Suzie Q” (*Flash Cadillac*) e “A cavalgata das Valkirias” (Richard Wagner). *Montaxe e deseño sonoro*: Walter Murch. *Consultor creativo*: Dennis Jakob. *Duración*: 153 minutos.

Intérpretes: Marlon Brando (coronel Walter E. Kurtz), Robert Duvall (teniente coronel Bill Kilgore), Martin Sheen (capitán Benjamin L. Willard), Frederic Forrest (“Chef” Hicks), Albert Hall (Chief Phillips), Sam Bottoms (Lance B. Johnson), Larry Fishburne (“Clean”), Dennis Hopper (fotógrafo), G. D. Spradlin (xeneral Corman),

Harrison Ford (coronel G. Lucas), Jerry Ziesmer (civil), Scott Glenn (capitán Richard Colby), Bob Byers (sarxento da policía militar), James Keane (artilleiro de Kilgore), Kerry Rossall (Mike), Ron McQueen (soldado ferido), Tom Mason (sarxento de provisións), Cynthia Wood (*playboy* do ano), Colleen Campy e Linda Carpenter (mozas *playboy*), Jack Thibeu (soldado na trincheira), Glenn Walken (teniente Carlsen), George Cantero (soldado con maleta).

[A ficha está tomada do libro de Esteve Rimbau (p. 191) que figura na bibliografía.]



Miguel Ángel OTERO FURELOS, “Unha aproximación a *Apocalypse Now*. A biblioteca de Kurtz”, *Revista Galega do Ensino*, núm. 37, novembro, 2002, pp. 41-59.

Resumo: Este artigo trata sobre a adaptación de *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, por F. F. Coppola na súa película *Apocalypse Now*. Esta versión filmográfica da novela implicou tanto unha adaptación literal dalgúns episodios, adecuándoos a unha circunstancia histórica diferente (o Congo Belga a finais do XIX e a guerra de Vietnam), como omisións e amplificacións con respecto á obra de Conrad. A conclusión é que a película deseñada por Coppola en moitos aspectos supera ó orixinal no que se apoia debido a un emprego intelixente da perspectiva histórica, ós medios audiovisuais e sonoros ós que se pode recorrer nunha película e a un uso do “tempo” narrativo maxistral.

Palabras chave: Escuridade. Kurtz. Adaptación. Colonialismo. Loucura. Absurdo.

Resumen: Este artículo trata sobre la adaptación de *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, por F. F. Coppola en su película *Apocalypse Now*. Esta versión filmográfica de la novela implicó tanto una adaptación literal de algunos episodios, adecuándolos a una circunstancia histórica diferente (el Congo Belga de finales del XIX y la guerra de Vietnam), como omisiones y amplificaciones con respecto a la obra de Conrad. La conclusión es que la película diseñada por Coppola en muchos aspectos supera al original en que se apoya debido a un uso inteligente de la perspectiva histórica, a los medios visuales y sonoros a los que se puede recurrir en una película y a un uso del “tempo” narrativo magistral.

Palabras clave: Oscuridad. Kurtz. Adaptación. Colonialismo. Locura. Absurdo.

Summary: This paper deals with the adaptation of Joseph Conrad's *Heart of Darkness* by F. F. Coppola in his 1978 film *Apocalypse Now*. This film version involved both a literal adaptation of some episodes, making them suitable to different historic circumstances (the Belgian Congo in the late 19th century and the Vietnam War), and omissions and amplifications with regard to Conrad's work. The conclusion is that the film designed by Coppola surpasses in many aspects the original novel which it is based on due to a smart use of the historic perspective, to the audiovisual means one can resort to when making a film and to a masterful use of narrative tempo as well.

Key-words: Darkness. Kurtz. Adaptation. Colonialism. Madness. Absurd.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 15-01-2002.

