

# Narración, verdad y horror en el cine posclásico: *vimos allí un enorme montón de bracitos*

VICENTE GARCÍA ESCRIVÁ  
Universidad de Alicante

---

**Narration, Truth and Horror in the Postclassical Cinema: *There We saw a Huge Pile of Little Arms***

---

## **Abstract**

Through the text analysis of a key passage in the film *Apocalypse Now Redux* (F. F. Coppola, 1979-2001), this paper suggests to revisit the knotty relationship of a large number of postclassical films to the *truth*. In the said fragment, a character named Kurtz with marked father-like traits that by focusing the whole text, makes an oracular speech before Willard, the film protagonist. This passage enables one to establish a certain parallelism with a series of mythic texts, such as *The Odyssey* and *The Aeneid*, which deals with the topic of *revelation*: some heroes turn out to meet certain prestigious personages dwelling in Hades and are given a certain number of conclusive *truths* that will play a deciding role in their future. When the said passage is compared with these mythic texts, aside from a few remarkable formal resemblances, a radical difference between the film and the aforementioned classical epics is noted, namely: for Kurtz, as he tries to repeatedly demonstrate with his criminal acts, the only possible *truth* is the *truth of the horror*.

**Key words:** *Apocalypse Now*. Revelation. Truth. Horror. Postclassicism.

---

## **Resumen**

A través del análisis textual de un pasaje clave del film *Apocalypse Now Redux* (F. F. Coppola, 1979-2001), se propone examinar la espinosa relación que buena parte del cine posclásico ha establecido con la *verdad*. En dicho fragmento, un personaje llamado Kurtz, de marcados rasgos paternos y que polariza el devenir del texto completo, despliega un discurso de tipo oracular ante Willard, el protagonista de la película. Esto permite establecer una comparación con determinados textos míticos –la *Odisea* y la *Eneida*– que se han ocupado del tema de la *revelación*: unos héroes acuden al encuentro de ciertos personajes prestigiosos situados en el Hades, y de ellos reciben unas *verdades* definitivas para su destino. Una vez confrontados los textos, y más allá de algunas similitudes formales muy notables, se localiza una diferencia radical entre el film y las epopeyas clásicas citadas: para Kurtz, tal y como trata de demostrar reiteradamente en sus actos criminales, la única *verdad* posible es la *verdad del horror*.

**Palabras clave:** *Apocalypse Now*. Revelación. Verdad. Horror. Posclasicismo.

---

¿Hay lugar para la *verdad* en los textos fílmicos posclásicos? O, formulado de otra manera, ¿está presente *lo verdadero* en el cine impregnado por la posmodernidad? Y, si así fuera, ¿cómo se construye? ¿En torno a qué se anuda? ¿En qué consiste *lo verdadero* en este cine?

Para reflexionar acerca de estas cuestiones proponemos analizar un pasaje de la película *Apocalypse Now*, dirigida por Francis Ford Coppola, estrenada en 1979 y reelaborada en 2001 en una versión llamada, precisamente, *Redux*<sup>1</sup>.

1 Todas las referencias y citas a la película aquí presentadas se remiten a COPPOLA, Francis Ford: *Apocalypse Now Redux*, (American Zoetrope, EEUU, 2001), DVD [zona 2], Barcelona, Manga Films, 2002.

Pero antes de comenzar con el análisis es necesario introducir una hipótesis de partida: *Apocalypse Now* se configura globalmente como una *katábasis* o *descenso a los infiernos*. Esta es una de las líneas maestras de su recorrido narrativo. Lo que, dicho sea de paso, convierte al film en un texto especialmente interesante para establecer comparaciones y ejercicios de intertextualidad, dada la amplia tradición que posee la temática de la *katábasis* en la narrativa universal.

Hacia el final de la película, el protagonista, el capitán Willard (Martin Sheen), se encuentra en la estancia privada del coronel Kurtz (Marlon Brando), contemplando con reverencia su uniforme militar y sus condecoraciones, como un niño que mira los objetos valiosos pertenecientes a su padre<sup>2</sup>. El viaje de Willard al corazón de la jungla ha llegado a su destino. Todo en esta historia conducía hacia Kurtz, y ahora Willard –y con él el espectador– se encuentra por fin ante esta figura capital. Si la misión de Willard era localizar a Kurtz y "acabar con su mando" –y utilizamos aquí el eufemismo empleado por un dubitativo oficial de inteligencia al inicio del film<sup>3</sup>– la historia contada en *Apocalypse Now* debería estar cerca de su conclusión.

2 *Ibidem*, escena 33, "Está iluminado".

3 *Ibidem*, escena 2, "Oficina de Inteligencia".

Pero si atendemos a las *katábasis* clásicas –especialmente a las que se relatan en la *Odisea* y en la *Eneida*– comprobaremos que sus protagonistas no deben tanto encontrar a unos determinados personajes como escuchar algo fundamental que éstos tienen que decirles. Realmente, el descenso de los héroes grecolatinos al Hades busca obtener una *revelación*, una palabra *verdadera*, por parte de la figura sabia y prestigiosa que aguarda al final del penoso trayecto.

En la *Odisea* esta figura está representada por el anciano adivino Tiresias:

Acercóseme el alma por fin de Tiresias tebano  
con un cetro de oro. Al notar mi presencia me dijo:  
¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañero!  
¿Cómo ha sido, infeliz, que, a la luz renunciando del día,  
has venido a los muertos a ver y el lugar sin contento?  
Mas aparta del hoyo, retira el agudo cuchillo,  
que yo pueda la sangre beber y decir mis verdades.<sup>4</sup>

4 HOMERO: *Odisea* [XI, 90-96] (traducción de José Manuel Pabón), Madrid, Gredos, 2001, p. 171.

Las "verdades" a las que se refiere Tiresias consisten en el relato de una serie de acontecimientos presentes y, sobre todo, futuros que Odiseo debe conocer para proseguir y, finalmente, concluir su viaje marítimo. El discurso oracular de Tiresias funciona, pues, como un relato medular que estructura e impulsa el relato general, más amplio, de la *Odisea*: al narrar el destino del héroe, traza un camino para su deseo; al señalar una meta para su viaje, éste deja de ser caótico y azaroso para, aún siendo peligroso e ingrato, estar dotado de sentido.

En el caso de la *Eneida* es Anquises, el propio padre de Eneas, quien desempeña el papel de destinador:

Ahora ven, te haré ver qué gloria le reserva el porvenir  
al linaje de Dárdano, qué traza de herederos itálicos te aguardan  
y las almas ilustres que han de llevar un día nuestro nombre.  
Te voy a revelar tu destino.<sup>5</sup>

Tampoco el descenso de Eneas al Hades se agota en sí mismo, sino que a partir de un relato profético –*revelador*– allí recibido se abre camino hacia un "destino" que se presenta prometedor: los esfuerzos del héroe troyano por establecerse en Italia llegarán a buen fin; y la proyección de su descendencia será realmente gloriosa.

<sup>5</sup> VIRGILIO: *Eneida* [VI, 756-759] (traducción de Javier de Echaive-Sustaeta), Madrid, Gredos, 2000, p. 187.

Pues bien, si, como sostenemos en nuestra hipótesis, existe algún paralelismo entre *Apocalypse Now* y los citados textos clásicos, lo que a continuación va a suceder en el film ha de corresponderse, de alguna manera, con la *revelación* de una *verdad*. Kurtz, el personaje buscado por Willard a través de un *viaje infernal*, debería desplegar aquí su discurso oracular.

Pero veamos qué ocurre en este caso<sup>6</sup>.

Sobre un *primer plano* de Willard (F1) en el que su rostro permanece semioculto por la oscuridad se escucha la voz de Kurtz:

<sup>6</sup> El pasaje analizado se localiza en COPPOLA, Francis Ford: *Apocalypse Now Redux*, op. cit., escenas 33, "Está iluminado", y 34, "El sacrificio del caribú".

–He visto horrores... horrores que usted ha visto.

Sin más preámbulos, Kurtz se refiere a unos "horrores" que dice haber visto. Habla, pues, de una experiencia visual y directa de lo *horroroso*. Aunque se trata de una experiencia que, al menos en parte, es compartida, puesto que "usted" –léase aquí el personaje de Willard, pero también el espectador del film con él identificado– "ha visto" igualmente estos "horrores".



F1

En efecto, Kurtz alude a una irrupción de *lo horroroso* que los espectadores de *Apocalypse Now* han podido presenciar en múltiples ocasiones: aldeas destruidas (F2), cadáveres acribillados (F3), cuerpos mutilados (F4), cabezas humanas cortadas y expuestas como trofeos...(F5)



F2



F3



F4

Como puede apreciarse, la lista de horrores que acompañan el trayecto narrativo de la película es bien extensa.

Sin embargo, el discurso de Kurtz presenta un aspecto un tanto chocante: pudiera parecer que el coronel se lamenta por la visión de tantos horrores, aunque lo cierto es que buena parte de ellos han sido provocados por él. Kurtz, la voz que nombra el *horror*, ha contribuido de una manera muy destacada a la generación de este mismo *horror*.



F5

Tal y como anticipa Willard al comienzo de la película, la base secreta de Kurtz, el lugar en el que se encuentran ahora, bien puede considerarse el "peor sitio del mundo"<sup>7</sup>: una tétrica escenografía de cuerpos destrozados y en estado de descomposición –un colosal monumento al *Horror*– conforma el núcleo de la obra que Kurtz ha levantado en su campamento-santuario perdido en la selva de Camboya. Véanse, por ejemplo, unas imágenes correspondientes a la llegada de Willard y sus hombres a la base del coronel (F6, F7, F8).

<sup>7</sup> *Ibidem*, escena 1, "Esperando en Saigón".



F6



F7



F8

Aparece entonces en pantalla el personaje del que proviene la voz (F9). No es un rostro lo que vemos en un primer momento, sino una silueta. Kurtz es, antes que nada, una negra sombra surgida de la propia oscuridad. Se trata de una figura rotunda e imponente y, al mismo tiempo, siniestra y amenazadora.



F9

Prosigue Kurtz con su discurso:

–Pero no tiene derecho a llamarme asesino. Tiene derecho a matarme. Tiene derecho a hacerlo... pero no tiene ningún derecho a juzgarme.

Estas palabras guardan una relación muy directa con las anteriores. Ya decíamos que el *horror* al que Kurtz se refiere es en gran medida resultado de sus propias actuaciones, y así lo reconoce ahora el coronel: *yo soy también responsable de los horrores que ha visto*, "pero no tiene derecho a llamarme asesino", "no tiene ningún derecho a juzgarme", viene a decir.

Kurtz quiere dejar claro que no acepta acusación ni *juicio* alguno por los actos que ha cometido. El "derecho a matarlo" que reconoce a Willard no es una vía para el castigo y, en última instancia, para la justicia, sino precisamente una manera de constatar la imposibilidad misma de la *justicia*. Si no puede negarle el derecho a matarlo es porque no existe ninguna razón moral para ello. Digamos que en el universo de Kurtz el derecho a matar es el único indiscutible.

Tras estas palabras se introduce una extraña imagen (F10), casi imperceptible. Parece un simple plano en negro, aunque al observar la pantalla con atención descubrimos un tenue volumen: una cara oscurecida, como si hubiera sido esculpida en piedra negra, se mueve entre la sombra. Quizá cueste verlo en el fotograma aquí reproducido –en la versión cinematográfica se aprecia mucho mejor–, pero se trata del rostro de Kurtz.



F10

Es significativa esta presentación del coronel justo al inicio del que será su discurso más importante en el film: Kurtz no sólo es una figura en la sombra, es pura sombra.

De entre la negrura emerge la cabeza voluminosa, pelada y rocosa de Kurtz (F11). Este *primer plano* se mantiene, con míni-



F11

mas variaciones y escasas interrupciones, a lo largo de toda la intervención del coronel. Su rostro, marcado por los años y las penalidades, es un rostro escultórico, una auténtica efigie parlante, que recuerda mucho a las estatuas sagradas que se suceden a lo largo del film (F12). Un rostro cuya fuerza arrastra hacia una completa polarización por el discurso que de él emerge (F13):



F12



F13

–No creo que existan palabras para describir todo lo que significa... a aquellos que no saben que es el horror. El horror... El horror tiene rostro... Tienes que hacerte amigo del horror. El horror y el terror moral deben ser amigos, si no lo son, se convierten en enemigos terribles, en auténticos enemigos.

Según Kurtz, quienes no sepan nada del horror serán incapaces de entender sus palabras. Afirma, pues, que hay una determinada perspectiva de la realidad a la que sólo puede accederse si se ha experimentado directamente *lo horroroso*. El horror aportaría, así, un saber, una clarividencia, una especial capacidad para entender las cosas, sobre todo las más terribles.

Tal y como dice Kurtz, "el horror" y su consecuencia psíquica, "el terror moral", pueden ser "enemigos" espantosos e insoportables. Pero, paradójicamente, el coronel propone hacerse "amigo" de ellos. Plantea invertir la situación y aproximarse amistosamente, íntimamente, al horror. Se trata, al fin y al cabo, de identificarse con *lo horroroso*, de sumarse a su marea.

Un plano inserto (F14) muestra a Willard en primer término escuchando con atención el discurso de Kurtz. Al fondo, un soldado de la guardia del coronel practica unos movimientos de artes marciales.



F14

El ambiente que rodea a Kurtz es de auténtica veneración: el silencio, la penumbra, el respeto mostrado por sus sirvientes, cierto toque de misticismo oriental... Un aura de sacralidad envuelve al momento y al lugar.

Mientras, el coronel sigue desgranando su discurso (F15):

–Recuerdo que cuando estaba en las Fuerzas Especiales... parece que han pasado mil siglos...

Kurtz inicia ahora un relato en pasado. Se remonta, por tanto, a una experiencia pretérita que debe ser clave para entender su situación actual y, muy en especial, la peculiar relación que ha establecido con el *horror*.



F15

En el enunciado de Kurtz destaca, por una parte, la enorme distancia temporal que se ha establecido con aquella experiencia: "parece que han pasado mil siglos". Algo ha tenido que cambiar profundamente desde entonces, ya que la vida anterior a esta experiencia queda muy atrás. Y, por otra parte, llama la atención que Kurtz haga referencia a su estancia en "las Fuerzas Especiales", a un momento de su carrera militar del que a comienzos del film se dice que supuso una drástica ruptura en su relato personal: Kurtz era un oficial con un brillante historial de ascensos y un comportamiento ejemplar, hasta que –según le cuenta un general a Willard– "se enroló en las Fuerzas Especiales y tras aquello... sus ideas, sus métodos... se volvieron absurdos."<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Ibidem, escena 2, "Oficina de Inteligencia".

Llegados a este punto del film, ya sabemos qué quería decir exactamente aquel general cuando se refería a "ideas y métodos absurdos". Las imágenes de las masacres de Kurtz hablan por sí mismas. Pero cabe seguir preguntándose qué es lo que se esconde bajo la ambigua expresión "tras aquello". ¿Qué le ocurrió a Kurtz en las Fuerzas Especiales para que se convirtiera en lo que es ahora?

La respuesta ha de estar en la anécdota que el propio coronel ha empezado a contar mientras mastica unos frutos secos con aparente indolencia (F16):

–...fuimos a un campamento a vacunar a unos niños.

La historia se inicia con buen pie: Kurtz y sus compañeros de servicio fueron a vacunar a unos niños vietnamitas refugiados en un campamento; fueron, por tanto, a realizar una acción humanitaria.

Pero en seguida dice:



F16

–Dejamos el campamento después de vacunarlos a todos contra la polio. Un viejo vino corriendo, llorando, sin decir nada.

De repente, el relato positivo comienza a quebrarse: un viejo llegó "corriendo" y "llorando". La incapacidad del anciano para articular palabra es todavía más elocuente: ha sucedido algo tan terrible, tan espantoso, que no puede ser nombrado.

Y, así, la amenaza de *lo horroroso* se cierne súbitamente sobre la historia del coronel (F17).



F17

Tras una pausa durante la que la pantalla ennegrece por completo, Kurtz cuenta:

–Regresamos al campamento. Ellos habían ido y habían cortado todos los brazos vacunados. Vimos allí un enorme montón de bracitos.

Lo que empezó como la narración de una loable acción humanitaria –un tanto rutinaria, si se quiere– ha acabado por convertirse en un cuadro *horroroso*: cuando los soldados americanos regresan al campamento se encuentran con una pila de pequeños brazos cortados y, lógicamente, con los correspondientes cuerpecitos mutilados.

<sup>9</sup> Cf., p. ej., GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Occidente: Lo transparente y lo siniestro", en *Trama y Fondo*, n.º 4, 1998, pp. 7-31.

<sup>10</sup> Impulsado por el Comité Central del Partido de los Trabajadores de Vietnam (dirigido desde Hanói), en 1960 se crea el Frente de Liberación Nacional de Vietnam del Sur (FLN), inspirado en la organización de Ho Chi Minh que había luchado y vencido a los franceses: el *Vietminh*. Un año después, el FLN crea las Fuerzas Armadas de Liberación Popular, que serían conocidas dentro y fuera del país como *Vietcong*. Este nombre –al parecer, acuñado por Ngo Dinh Diem, jefe del gobierno y hombre fuerte de Vietnam del Sur, y sus oficiales– era una abreviación, de corte despectivo, de *Viet Nam Cong San*, esto es, vietnamita comunista. Cf. ANDERSON, David L.: *The Vietnam War*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 34-38.

En cierto modo, la historia contada por Kurtz se ajusta al patrón que González Requena ha identificado como propio de la literatura naturalista: en una narración verosímil y más bien cercana al lector, en ocasiones incluso intrascendente, *lo horroroso* emerge para adueñarse del texto<sup>9</sup>.

Pero, a continuación, es inevitable preguntarse: ¿Quiénes son "ellos"? ¿Quién ha sido capaz de cometer semejante barbaridad? Y, sobre todo, ¿por qué? La respuesta es bien sencilla: los guerrilleros del *Vietcong*<sup>10</sup> han cortado los brazos vacunados de los niños del campamento para evitar toda contaminación externa del grupo –en el sentido de *tribu*– al que pertenecen, para rechazar todo contacto con lo americano-occidental.

Veamos la reacción de Kurtz al recordar aquello (F18):

–Y... recuerdo que yo... yo... yo lloré también como... como una abuela. Quería arrancarme los dientes. No sé que quería hacer.

Kurtz se precipitó en un estado de angustia extrema: primero lloraba, después tuvo ideas autoagresivas, más tarde se sintió completamente perdido.

La experiencia del *horror* que Kurtz vivió en las Fuerzas Especiales constituye, en efecto, un radical punto de inflexión en su relato vital. Esta experiencia es el "tras aquello" que hizo que "sus ideas" y "sus métodos" se volvieran "absurdos", es decir, *criminales*.

A caballo entre la última aparición de Kurtz y la que se va a producir de inmediato, se inserta un *primer plano* (F19) de Willard con la mirada baja, escuchando afectado el discurso del coronel:

–Y me esfuerzo por recordarlo. No quiero olvidarlo nunca, no quiero olvidar.

Kurtz se afana en recordar, en reconstruir aquel pasaje en su memoria. En realidad, desea revivirlo constantemente. Y es que la mutilación brutal de unos niños vietnamitas se ha convertido en el nódulo en torno al que gira su existencia.

Explica Kurtz (F20):

–Entonces vi tan claro como si me hubieran disparado, disparado con un diamante, con una bala de diamante en la frente... Y pensé: ¡Dios mío, eso es pura genialidad! ¡Es genial! ¡Tener voluntad para hacer eso! ¡Perfecto, genuino, completo, cristalino, puro...!

Así que el impacto del *horror* no solamente causó en Kurtz angustia y desesperación: también abrió su mente a un saber que hasta entonces desconocía. Una especie de tercer ojo, tan claro y perfecto como un "diamante", le confiere una nueva visión de las cosas que le lleva a percibir aquello que el *Vietcong* ha perpetrado, no como un acto brutal y reprobable, sino como "pura genialidad".

Para Kurtz hay algo "genial" en la "voluntad" de cortar los brazos a unos niños. O, mejor dicho, en la falta de inhibición para llevar a cabo semejante acción. El *genio* –un concepto habitualmente reservado para el ámbito de la creación artística o de la innovación científica– es aplicado aquí a un acto de mutilación en masa. Resulta lógico, entonces, que –tal y



F18



F19



F20

como sólo ocurre en el campo de lo artístico— este acto criminal devenga "perfecto, genuino, completo, cristalino, puro". Se convierta, en definitiva, en un acto *auténtico*. ¿O habría que decir *verdadero*?

Porque esto es precisamente lo que Kurtz descubre en el *horror*: lo inapelable de su despliegue, su incontestable autenticidad. Descubre, en definitiva, la *verdad* que en el *horror* subyace.

Y añade el coronel (F21):



F21

—Y entonces me di cuenta de que ellos eran más fuertes porque podían soportarlo. No eran monstruos, eran hombres, tropas entrenadas. Esos hombres que luchaban con el corazón, que tenían familia, hijos, que estaban llenos de amor, habían tenido la fuerza... el valor... para hacer eso.

Al pronunciar estas palabras, Kurtz mantiene el dedo levantado, enfatizando su contenido: es "la fuerza" lo que ahora su discurso.

Para Kurtz, la *fortaleza* del *Vietcong* radica en su capacidad para soportar el horror sin cortapisas, sin molestas trabas éticas. Del mismo modo, la *debilidad* norteamericana ["ellos eran más fuertes"... *que nosotros*], su incapacidad para afrontar el *horror*, se debe, realmente, a las diversas trampas culturales —producto de una moral hipócrita, según se desprende de otros discursos del coronel en el film— que atenazan a América.

Llama la atención, por último, el enunciado en el que Kurtz afirma que aquellos personajes que mutilaron a los niños "no eran monstruos", sino "hombres", para de inmediato añadir que eran "tropas entrenadas". Aparentemente, el coronel incurre en una contradicción: ¿eran *hombres* o, por el contrario, unas *tropas entrenadas* que remiten a una precisión y a una efectividad inhumanas, casi maquinales? En realidad, Kurtz delira con la idea de conjugar ambos aspectos: la faceta humana de estos hombres les permite luchar "con el corazón", tener "familias, hijos" y "amor"; pero, al mismo tiempo, su lado irracional les habilita para llevar a cabo, sin titubeos, acciones como la narrada. Serían, a la postre, una especie de *superhombres primitivos* con "la fuerza y el valor" para mutilar a unos niños inocentes e indefensos.

Y, ya que de *superhombres* estamos hablando, esta *fuerza y valor* podría tomarse en un sentido nietzscheano: una *voluntad de poder* —Kurtz se refe-

ría antes a "la voluntad"– que está por encima de cualquier consideración moral, de cualquier *Ley*, que suponga unos límites a la pulsión de vencer y dominar. Evidentemente, y a diferencia de Kurtz, los guerrilleros de esta historia son inconscientes de todo esto: es su primitivismo y su sentido tribal lo que les ha permitido no estar contaminados por la civilización occidental y su moral restrictiva. De ahí proviene su *fuera*. Y justamente ahí radica su poder de atracción en el film.

Y, por cierto, que es también esta idea de libertad absoluta –este alucinado retorno a un salvajismo en el que la *Ley* no regiría– lo que provoca la fascinación de Willard, primero por la figura del *Vietcong*, y más tarde por la de un personaje como Kurtz que ha sabido situarse a su nivel e incluso superarlo.

Willard se seca el sudor con parsimonia (F22), prácticamente hipnotizado por las palabras del coronel:

–Si contara con diez divisiones de hombres así, nuestros problemas se resolverían en poco tiempo.

Los "problemas" que el ejército estadounidense –que América– tiene para ganar la guerra en Vietnam se deben, según se deriva del discurso de Kurtz, a que se encuentra prisionero de unas reglas inútiles y de una moral hipócrita. Por eso, el coronel cree que si pudiese mandar un número suficiente de *superhombres* como los descritos se eliminarían rápidamente tales problemas. Y, por extensión, cabe deducir que si América rompiera sus ataduras éticas acabaría con los conflictos que tiene planteados como civilización.



F22

Afirma Kurtz con expresión elevada (F23):

–Se necesitan hombres con principios... que al mismo tiempo sean capaces de utilizar sus instintos, sus instintos primarios para matar. Sin sentimiento, sin pasión, sin prejuicios, sin juzgarse a sí mismos. Porque juzgar es lo que nos derrota.



F23

Kurtz precisa cómo deben ser estos *superhombres* que han de conducir a la victoria: unos "hombres con principios", pero que sepan "utilizar sus instintos primarios para matar", es decir, que sean capaces de desplegar su lado más animal. Deben hacerlo, además, "sin sentimiento, sin pasión", esto es, con una frialdad y una asepsia que remite de nuevo a

las máquinas. Y agrega: "sin prejuicios". El coronel no se refería, pues, a unos *principios* de tipo ético, sino a todo lo contrario: unos principios imposibles que pretenden excluir los *juicios previos*, necesariamente mediados por una determinada *Ley*. Kurtz lo explica mejor a continuación: "porque es juzgar lo que nos derrota". Aquí se encuentra la raíz del problema de América-Occidente –y aquí se localiza, de hecho, el núcleo del discurso *kurtziano*–: es la *Ley* lo que nos hace débiles; es la *Ley* "lo que nos derrota".



F24

11 COPPOLA, Francis Ford: *Apocalypse Now Redux*, op. cit., escena 2, "Oficina de Inteligencia".

Willard abre los ojos con atención justo cuando se pronuncia esta última frase: ha oído algo que resuena (F24).

En los primeros compases de la película, un agente de la CIA ordenaba a Willard que matara a Kurtz "sin ningún prejuicio"<sup>11</sup>. Así que, no sólo Kurtz, también sus oponentes en esta trama rechazan la necesidad de un *juicio*. Sólo que éstos, a diferencia del coronel, jamás se atreverían a confesarlo públicamente y, por tanto, son incapaces de llevar esta idea a la práctica hasta sus últimas consecuencias.

Esta es una tendencia observable en buena parte de los textos fílmicos posmodernos: nociones como el *juicio* o la *Ley* de la que éste deriva son situadas del lado, bien de lo *débil e inútil*, o bien de lo *mentiroso e hipócrita*.



F25

El coronel inicia la parte final de su discurso con un marcado tono de desasosiego (F25):

–Me preocupa que mi hijo no comprenda nunca lo que yo he intentado ser. Y si llegan a matarme, Willard, me gustaría contar con alguien que fuera a mi casa y se lo contara todo a mi hijo.

El coronel presiente –y, en cierto modo, anuncia– su propia muerte violenta ["si llegan a matarme"], así que se plantea el problema de su sucesión: le apremia la necesidad de encontrar a alguien que "comprenda" qué es lo que ha "intentado ser", alguien que se identifique con él y que se haga cargo de su legado. Kurtz pide a Willard que "cuenta todo a su hijo", esto es, que transmita su historia, su *ser*, a alguien que esté en posición de recibirlo. Pero ¿de quién se trata exactamente?

En esta parte del film puede verse a un Kurtz rodeado de su peculiar corte. Desde esta posición soberana –*paterna*– los esfuerzos del coronel se centran en desplegar para su *hijo* un discurso definitivo, un auténtico tes-

tamento. Willard aparece aquí como el destinatario inicial de este discurso, pero, a la vez, actúa como mediador: es Willard quien narra, quien transmite –frecuentemente se escucha su voz en *over* durante la película– la historia de Kurtz, tal y como le pide el coronel. Por tanto, y puesto que es el espectador del film quien, en última instancia, recibe esta historia, será también este mismo espectador quien ocupe el lugar del *hijo* al que Kurtz se refiere y quien, finalmente, se convierta en su heredero.

Willard observa su mano, pensativo (F26). El discurso de Kurtz está calando hondo. Pero también hay un aire premonitorio en esta acción: mira su mano justo cuando Kurtz dice "si llegan a matarme, Willard". La mano del capitán se perfila, así, como una mano homicida, una mano que cumplirá la última voluntad de Kurtz, provocando su muerte.



F26

El plano que sigue muestra el exterior de la residencia de Kurtz. El coronel se encuentra de pie en el umbral de un templo y a sus pies se despliega una escalinata por la que desciende un búfalo de agua. A su derecha se aprecia la escultura de una bestia monstruosa (F27).



F27

–«Todo lo que he hecho, todo lo que usted ha visto», añade la voz en *over* del coronel.

"Todo lo que" Kurtz "ha hecho" –la materialización de su pensamiento– es aquello que hemos podido ver con los ojos de Willard: desastres, crímenes, caos y destrucción. Este es el horrible legado del coronel.

–«Porque no hay nada que deteste más que el hedor de la mentira. Si usted me entiende, Willard, quiero que haga esto por mí» sentencia Kurtz.

Como ocurría en una grabación reproducida para Willard al inicio del film<sup>12</sup>, el coronel insiste en declarar su *odio hacia la mentira*. ¿Debemos deducir, en consecuencia, el amor de Kurtz por la *verdad*? ¿Existe aquí, en contrapartida a la mentira maloliente, una verdad de agradable aroma?

12 Íd.

En realidad, las psicopáticas ideas y métodos de Kurtz obedecen a un desesperado esfuerzo por acceder a una *verdad* que sólo ha podido encontrar en *lo horroroso*. Esta es la única *verdad* posible en el texto que nos ocupa. Y no es precisamente perfumada.



F28

El búfalo baja las escaleras desde la posición de Kurtz y se dirige hacia una multitud, indígenas en su mayoría, concentrada ante el templo (F28). Esta figura rotunda y majestuosa –similar a la del coronel– desciende desde un espacio sagrado hasta el universo de los hombres que la esperan festivamente.

Aquí concluye en lo esencial la *katábasis* de Willard; a partir de este punto, el protagonismo del texto se cede a otra línea maestra que no vamos a tratar en esta ocasión. ¿Cuál ha sido, entonces, el resultado del *descenso a los infiernos* de Willard? ¿Ha habido en este caso una *revelación* equiparable a las de Tiresias y Anquises?

Lo que sucede es que en *Apocalypse Now* se ha operado una profunda inversión de aquella estructura mítica que permitía la donación de una palabra *verdadera* de un *padre* a un *hijo*. Como en las *katábasis* clásicas, en el film hay también un figura oracular que intenta llevar a cabo una *revelación*, pero se trata, en cambio, de un *oráculo negro* (F29). Realmente, Kurtz es un *padre siniestro* que lega a su heredero la única *verdad* que conoce y que le resulta concebible: el *Horror*.



F29

En *Apocalypse Now*, como en buena parte del cine posclásico, frente a las palabras y los discursos denunciados repetidamente como engañosos, falsos e hipócritas, sólo la autenticidad de lo fáctico en tanto acto radicalmente violento –en tanto aquello que escapa al discurso y es, por ello mismo, incontestable– comparece, finalmente, como *verdadero*.