



Meditaciones sobre *Apocalypse Now* de F.F. Coppola

Adolfo Monje



1. Dialéctica entre Naturaleza y Técnica en el ámbito sintético de la Guerra.

La noche antes de la batalla de Waterloo Napoleón, uno de los más grandes estrategas en el arte de la guerra de todos los tiempos, no se esperaba que cayera sobre el campo de batalla elegido un diluvio inmenso que hizo de éste un incómodo barrizal. Tampoco Wellington, la gran pesadilla del emperador francés, se percató en un principio que este simple hecho, que acontece tan a menudo en la Naturaleza, le daría muchas ventajas para consolidar su posición en el tablero inicial del juego, y es que a causa del torrente de lodo en que se convirtió el terreno se inutilizó la gran mayoría de la artillería pesada de Napoleón (uno de los puntos fuertes de su ejército), ya que sus cañones al hundirse en el barro dejaron de tener gran movilidad.

Hemos visto en este simple ejemplo como la Naturaleza y los hechos causales que en ella acontecen pueden intervenir, y mucho, en el juego, que inocentemente, se cree sólo ganan los hombres con la ayuda, siempre, de su técnica (su armamento). Esto último es lo que debían pensar los norteamericanos antes de embarcarse en una de las guerras más absurdas de la historia (aunque en definitiva todas lo son). La superioridad en la preparación del ejército estadounidense y la gran cantidad y calidad armamentística que poseían era un hecho objetivo. Esta visión ingenua *a priori* del conflicto les llevó al mayor desastre bélico de toda su historia, y es que en Vietnam no sólo lucharon contra personas de carne y hueso, delgaduchas, poco preparadas para el combate y penosamente armados sino que se las tuvieron que ver, ni más ni menos, que con la selva. Una selva furiosa que veía como un intruso, muy destructivo, quería penetrar en su seno. Pero este enemigo no contaba con que la propia selva esconde secretos difíciles de asimilar, un hábitat y clima insoportables, y sobre todo contaba con todo el tiempo del mundo para poder echar a esos intrusos de allí

Este hecho, sin duda, es una de las sensaciones más visibles que dejó esta guerra fratricida y que como nadie supo recoger F.F. Coppola en esa obra maestra del cine: *Apocalipsis Now*. Una película que se rodó en las selvas de Filipinas, producida por el propio Coppola (riesgo que casi le lleva a la ruina); el rodaje se prolongó más de dos años convirtiéndose en una pesadilla similar a lo que fue la propia guerra. No entraremos, por supuesto, en estas cuestiones que se recogen en la obra de Peter Cowie *El libro de Apocalipsis Now*. Nosotros abordaremos, en todo su conjunto, el modo como Coppola supo captar espléndidamente esa dialéctica intensísima, destructiva y violenta como pocas entre la Naturaleza y Técnica, dentro de un elemento sintetizador muy global como es la guerra. Para ello nos servimos de algunas secuelas e imágenes en las cuales explícitamente se ponen de manifiesto la articulación de tal dialéctica.

Apocalypse Now toma como base argumental dos elementos esenciales: la magnífica descripción de los entresijos del ejército norteamericano en Vietnam que muy bien relató el premio Pulitzer, Michael Herr, con su serie de artículos recogidos como *Despachos de Guerra* (Herr se encarga de la narración y es el que pone los diálogos de la voz en off de Willard); y cómo no, la magnífica novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas* que refleja, desde una visión autobiográfica, el universo colonial africano a finales del siglo XIX. Willard (Martin Sheen) que representa la figura de Marlow en la novela, es un auténtico perro de la guerra que espera impaciente y con la única compañía del alcohol, una misión, ya que no puede vivir lejos de la jungla, la selva se ha convertido en su único hogar. Pero la misión llega, una misión que va a cambiar toda su visión de la guerra, el mundo y la existencia. Debe localizar a un comandante, Kurtz (Marlon Brando) que incrustado en los límites con Camboya se ha vuelto loco (convertido en un dios por los indígenas de la zona) hace la guerra por su cuenta. Para ello, Willard, debe remontar río arriba con una lancha y la compañía de cuatro soldados inexpertos pero peculiares (Jefe, Chef, Lance y Limpio). El viaje se va a convertir en una auténtica odisea donde van a ir observando de primera mano el absurdo de una guerra que está tomando sus reflejos más cómicos aunque más dantescos a la vez. Es un viaje hacia el interior de la jungla, el interior de las tinieblas, el interior (como en aquellos viajes románticos) de uno mismo en el fondo.

La técnica de por sí y según el uso que el hombre, su creador, le da, puede tener un poder destructivo ciego (tal y como muy bien pronosticó Kubin con su dibujo "La Guerra") y el ejemplo más degradado es el de la bomba atómica. Esta imagen en donde la guerra se convierte en mero horror destructivo que no mira a quien mata, solo actúa, no diferencia entre soldados y objetivos militares o entre niños y casas particulares. Esto es lo que quiere reflejar en la escena más recordada de la película, conocida como "La cabalgata de las valquirias". En ella se refleja el ataque con helicópteros huey al amanecer sobre una aldea norvietnamita plagada de mujeres y niños. Observamos horrorizados la sangre gratuita que se derrama gracias a los misiles y balas lanzadas desde los helicópteros del Séptimo de Caballería estadounidense. La técnica aquí no se anda con contemplaciones, como una apisonadora aplasta y destruye el poblado ante la mínima resistencia enemiga. Su veracidad es asombrosa. Es curioso ver también como un aparato tan normal y cotidiano en nuestras vidas sirva para poner nerviosos a los vietnamitas, este es el caso del casete que enchufado a un megáfono reproduce *La cabalgata de las valquirias* de Wagner con el fin de desorientarlos¹.

¹ Este suceso puede recordar a la anécdota que se describe en *El corazón de las tinieblas*, en la cual el barco capitaneado por Marlow consigue atemorizar a un grupo de indígenas, no gracias a sus armas de fuego sino al simple hecho de tocar la sirena del vapor y es que como dice el propio Marlow: "un buen pitido puede serle de más utilidad que todos los rifles juntos. Son gente simple" (J. Conrad, *El corazón de las tinieblas*. Alianza. Madrid, 2000. Pág. 100.)

La escena vagamente descrita es de las pocas donde aparecen soldados norvietnamitas de carne y hueso, ya que en el resto de la película estos aparecerán como meros fantasmas. Siempre están presentes (ya que se comprueba su carácter destructor) pero siempre escondidos y custodiados por una fortaleza impenetrable, la selva. Los soldados norteamericanos morían en manos de un enemigo que parecía invisible, que atrapaba a sus víctimas con minas, estacas punji, francotiradores o ataques de mortero. Era un enemigo que se asociaba indisolublemente con el calor, el aburrimiento y el terror a lo impredecible. La sensación, claro está, es como la de matar moscas a cañonazos, un absurdo que utiliza muy bien Coppola y que puede haberse basado en otra anécdota relatada en la obra de J. Conrad. Pero dejemos que hable Marlow, ya que refleja como nadie el absurdo de este tipo de bombardeos muy comunes en Vietnam: *“Recuerdo que una vez nos encontramos con un barco de guerra anclado frente a la costa. No había ni un cobertizo allí, y estaban enzarzados en una de sus guerras por aquel lugar. El estandarte colgaba lánguidamente como un trapo; las bocas de los largos cañones de seis pulgadas asomaban por todo el bajo casco del barco (...) Allí estaba, en la vacía inmensidad de tierra, cielo y agua: incomprendible disparando contra un continente. ¡Pum! Disparaba uno de los cañones de seis pulgadas; una pequeña llama asomaba y se desvanecía, una pequeña nube blanca desaparecía, un diminuto proyectil producía un débil chirrido y no ocurría nada. No podía ocurrir nada. Había algo de insensato en toda la maniobra; una sensación de lúgubre bufonada en el espectáculo, que no se disipó porque alguien a bordo me asegurara seriamente que había un campamento de indígenas (¡los llamaba enemigos!) oculto en alguna parte”*².

He optado por reproducir el fragmento entero porque describe como nada dos de las escenas culmines de la película: la muerte de Limpio y Jefe, dos de los viajeros de ese fatídico barco que va río arriba hasta el infierno. En los dos casos disparan como locos con sus ametralladoras a una selva inhóspita en ausencia de todo rastro humano pero de donde aparecen, casi de la nada, ráfagas de balas o incluso flechas y lanzas en contestación al fuego americano. Es significativa la muerte de Jefe, que se corresponde al timonel loco del vapor en *El corazón de las tinieblas*, ambos mueren por una lanza indígena. Los dos al caer emiten la misma frase llena de patetismo e incredulidad: *“¡Una lanza!”* No se explican, segundos antes de morir, como una arma tan primitiva y rudimentaria, en comparación a las armas precisas y minuciosas que manejan ellos, han podido dar con tanta precisión en el blanco. Esta escena es sin duda una de las más explícitas a la hora de atestiguar el triunfo de la Naturaleza dentro de una guerra donde todos perdieron mucho. Las armas de fuego no tienen nada que hacer ante una naturaleza sedienta de venganza. Así lo relataba Marlow en la novela: *“los peregrinos habían hecho fuego con sus Winchesters y sencillamente estaban arrojando plomo a chorros sobre aquel matorral”*³. Lo mismo sucede con las dos escenas señaladas.

Los soldados tenían en todo momento mucha precaución antes de adentrarse en la jungla ya que no sólo podían pisar una mina o encontrarse con un norvietnamita, sino que podían tropezar con otras muchas cosas inesperadas. Precisamente esto es lo que le ocurre a Willard y Chef cuando no cumplen la primera de las reglas sagradas que establecieron antes de emprender este “vía crucis”, “nunca salgas del barco... a menos que estés de acuerdo”. Una noche, encallados en la orilla, salen en busca de mangos y en lugar de eso lo que encuentran es un tigre que casi los destroza antes de que huyeran a la carrera. Hecho éste que confirma inmediatamente la necesidad de cumplir tal mantra y es que nunca sabes lo que puedes encontrarte en la oscura y primitiva selva.

² Conrad, J. O.C. Pág. 36.

³ Conrad, J. O.C. Pág. 87.

Pero si el ejército norteamericano no está preparado para penetrar en la selva (salvo los muy cualificados Boinas Verdes) qué podían hacer. Idearon una de las armas más mortíferas de la historia de la armamentística, el napalm⁴, con una capacidad devastadora ciega. Es inimaginable el daño humano y ecológico que estas bombas pudieron hacer, lanzadas a diestro y siniestro en los lugares donde suponían había efectivos militares de "Charlie" (como ellos llamaban al Vietcom). Este se convirtió en la forma alternativa a los absurdos tiroteos ciegos que comentamos anteriormente. Y en este tipo de bombardeos es donde mejor puede verse esa tensión dialéctica entre Naturaleza y técnica, tal como se refleja al comienzo de la película. El conflicto estalla ya en la primera toma, cuando los helicópteros de combate rodean la pantalla y un horno de napalm prenden fuego a la selva verde, primitiva y apacible. El Apocalipsis ha comenzado, como en un auténtico cuadro del Bosco y sonando el magnífico tema de The doors, *The End*, la Naturaleza va a exigir venganza durante toda la película, tal como hemos relatado en algunas de las escenas descritas. El culmen y la nota meramente simbólica, pero ineludible, es la secuencia muy breve, en la cual el barco tripulado por Willard pasa ante los restos destrozados de un B-52 abatido, un montón de chatarra devorado por la maleza, unos cazabombarderos que son los que lanzan las bombas de napalm, en definitiva, es el triunfo de la Naturaleza sobre la técnica.

2. La influencia romántica de Apocalypse Now y El corazón de las tinieblas.

"La luna había tendido una fina capa de plata sobre todas las cosas -sobre la exuberante hierba, sobre el fango, por encima del muro de espesa vegetación que se levantaba a una altura mayor que el muro de un templo, por encima del gran río que yo veía brillar a través de una brecha oscura, brillar a medida que fluía en toda su anchura, sin un murmullo-. Todo esto era grandioso, expectante, mudo(...) Yo me preguntaba si la quietud en la faz de la inmensidad que nos miraba a los dos significaba una llamada o una amenaza. ¿Qué éramos nosotros que nos habíamos extraviado allí?, ¿podríamos dominar aquella "cosa" muda o nos dominaría ella a nosotros? Sentí lo grande, lo malditamente grande que era aquella "cosa" que no podía hablar y que tal vez era también sorda"⁵.

Pocos escritos revelan, como ocurre en ésta novela, el verdadero espíritu romántico, un espíritu confundido, solitario y melancólico fruto de una escisión insuperable entre la Naturaleza y el ser humano. La pintura romántica fue la mejor exponente de este sentimiento inmerso en una negatividad absoluta, a través de grandes maestros como Caspar Friedrich o W. Turner. La pintura de la época se va a convertir en un viaje a través de paisajes nostálgicos, a través de laberintos y ruinas de tiempos grandiosos para el hombre. Ruinas de las obras más grandes jamás construidas por el hombre (Edificios greco-romanos y catedrales góticas) que lo único que demuestran son la debilidad del hombre a merced de las poderosas fuerzas de la naturaleza y del tiempo. El hombre ha perdido su lugar privilegiado y mirandolliano en el universo. Es un hombre absorto, perdido sin rumbo, en un vagabundear por el propio infinito, en perpetua atracción por acercarse al abismo de una inmensidad que le desborda pero que le atrae, a pesar de todo, en un aproximarse irremisiblemente a

⁴ Gelificante que se añade a sustancias inflamables, como la gasolina, y se emplea en la fabricación de bombas incendiarias. La mezcla se inflama en el momento del impacto y arde con temperaturas superiores a los 2000° C. Ni debajo del agua una persona puede salvarse de su devastador poder.

⁵ Conrad, J. O.C. Pág. 56.

ese “corazón de las tinieblas”. Es indudable que la película que nos ocupa, como hemos visto en los diversos ejemplos que hemos propuesto, guarda gran concomitancia con esta forma de representar a un hombre sumido en una escisión radical, cuyo destino irrevocable va a ser el naufragio. En este sentido el hecho de que toda la película sea un viaje a través de un barco, demuestra esa visión de vagabundeo perpetuo que se esgrimía en el Romanticismo, un deambular descarriado y ciego hacia lo primitivo del Universo, el origen que se convierte en un final trágico, la muerte. Este, sin duda, es el viaje en que se encaminó Kurtz, un personaje que se convierte en un verdadero profeta que recuerda el destino que le espera a un mundo que ha entrado en un juego de destrucción muy peligroso. Un anticristo, Kurtz, que en su locura nos incita a que nos planteemos desde nuestra cordura el sin sentido del horror y podredumbre en que el siglo XX, a través de sus guerras, ha convertido el mundo. Desde su continua pose de pensador (como el personaje que aparece en “La balsa de la Medusa”) le da la espalda a toda esperanza y es que cómo puede haberla después de haber contemplado los horrores que ha tenido que ver. El hombre ha naufragado, por su terquedad y su falta de escrúpulos, y con él ha naufragado todo tipo de esperanza, como muy bien refleja Friedrich en su obra “El naufragio de la Esperanza”.



Caspar David Friedrich. *"El Naufragio de la Esperanza"*

Kurtz se siente (y así se lo hace entender a Willard) como el monje de Friedrich, inmerso, como una mínima monada, en el infinito de la Naturaleza que le llama, le incita a adentrarse en el silencio, el vacío, la muerte.

¿Qué somos ante la grandeza y monstruosidad de la Naturaleza? Esto se observa muy bien en el cartel de la película, muy representativo de este espíritu romántico que recorre toda la película. En él puede verse el serpenteante río, refugiado por la maleza amenazante e inhóspita de la selva, y todo ello custodiado bajo un Sol del amanecer que da a la fotografía una luz indeterminada, rojiza, en definitiva, infernal. Toda esta grandiosidad del contraste de luces y sombras, de una

Naturaleza dormida pero a punto de despertar contrasta enormemente con los minúsculos helicópteros (mínimas monadas como, de nuevo, el monje de Friedrich) que como pájaros indefensos revolotean delante del inmenso y omnipotente Sol custodiado por grandiosas nubes. Esta impresionante fotografía de Vittorio Storaro, que fue galardonado con el Óscar por su labor, es el reflejo de lo que se convirtió toda la película: un gran cuadro romántico, que raya lo tenebroso, y que pretende representar lo indefenso que el hombre debe sentirse ante la grandiosidad de la Naturaleza todopoderosa. Así describe J. Conrad en su novela la imposibilidad del hombre para enfrentarse a la primitiva selva: *“la gran muralla de vegetación, una exuberante y enmarañada masa de troncos, festones, inmóviles a la luz de la Luna, era como una desenfrenada invasión de vida muda, una ola arrolladora de plantas, amontonadas, crestadas, a punto de venirse abajo sobre el río y arrancarnos a todos nosotros, ínfimos seres, de nuestra ínfima existencia. Y no se movía”*⁶. ¿No recuerda esto, quizá, al cuadro de Friedrich “El coracero en el bosque”? Así describe Javier Arnaldo el cuadro: *“En este cuadro de pequeñas dimensiones un Friedrich osado cubre prácticamente toda la superficie del lienzo con la masa de esos enormes abetos, por encima de los cuales apenas se vislumbra un fragmento de cielo. Al pie de esa grandiosa pared de abetos vemos a un coracero sin caballo, perdido, que se adentra en la oscuridad del bosque (...) El tema radica, por el contrario, en el enfrentamiento del soldado a la soledad y a la derrota en medio de una Naturaleza severa, como pudo ocurrir con tantos soldados en el repliegue de las tropas francesas en Rusia y en situaciones semejantes”*⁷.



Caspar David Friedrich. "Monje en el mar"

⁶ Conrad, J. O.C. Pág. 61-62.

⁷ Arnaldo, J. *Caspar David Friedrich*. Pág. 141-142. Historia 16. Madrid.

C.D. Friedrich: El coracero en el bosque (1813)

Esta visión fue muy bien representada en el Romanticismo por otro de los grandes maestros de la época, W. Turner. Con cuadros como "Aníbal cruzando los Alpes" se acerca mucho a esa idea que recorre toda la película: por mucha técnica que tenga el hombre siempre tendrá que sucumbir ante la Naturaleza sedienta de venganza ante un ser asociado con la destrucción gratuita (no es más que un propio acto de supervivencia lo que la Naturaleza exige).

Esta idea también se recoge, y muy bien, en el cartel de otra de las grandes películas del cine bélico y donde se representa muy claramente la dialéctica que aquí venimos comentando entre Naturaleza y Técnica. En *Stalingrado* de Joseph Vilsmaier se retrata épicamente como uno de los imperios más poderosos de la historia, con una calidad técnica y armamentística insuperable, tuvo que sucumbir ante el insoportable invierno de la ciudad natal de Stalin. El cartel de la película, ya comentada, custodiado por un soldado alemán alcanzado por una bala y a punto de caer a la inmensidad de la nieve, única dueña de la batalla y su destino, y al fondo un tanque ardiendo que pretende expresar la derrota técnica ante condiciones climatológicas inhumanas. En Stalingrado perdieron los alemanes, ni más ni menos, que 3500 carros de combate, 12000 piezas de artillería, 75000 vehículos y 3000 aviones, además de perder la vida más de 600000 combatientes.

3. La influencia de Aguirre, la cólera de Dios de Werner Herzog.

"Buscadores de oro o perseguidores de gloria, todos habían zarpado en esa corriente, empuñando la espada, y a menudo la antorcha, mensajeros del poder de la nación, portadores de la chispa del fuego sagrado. ¡Qué grandeza no habrá flotado en el flujo de ese río hacia el misterio de una tierra desconocida!... Los sueños de los hombres, la semilla de las colonias, el germen de los imperios".⁸

El corazón de las tinieblas está lleno de citas prodigiosas con un gran valor universal que se pueden transponer y adquieren la misma efectividad en diferentes momentos de la historia humana. Los mismos deseos y metas comparten las incursiones coloniales por África en el siglo XIX con las que realizaron los españoles por América tras su descubrimiento: el afán de riquezas y expansión territorial. Dos factores esenciales para el mantenimiento y continuo desarrollo imperial. El problema es que llega un momento en que ya no se puede ir más allá, en ese momento se crea una línea de sombras que te cohibe que la traspases pero que a la vez te incita y te provoca para que la cruces. A ello (a esa infinita curiosidad humana de enfrentarse a lo desconocido) se le une siempre la insaciable necesidad del hombre de pretender poseer cada vez más y más a sabiendas de que va a terminar por desbordarle. Todos los grandes imperios se han topado con esta línea de sombras y todos ellos en su ciego afán expansivo han penetrado en ella y ¿qué es lo que se han encontrado? Ni más ni menos que la Naturaleza virgen con lo que ello conlleva y de lo que muy bien se dieron cuenta la tradición romántica. Quien cruza esa línea de sombras debe saber que más allá solo se encontrará el primitivismo más original jamás imaginado, tras esa línea los elementos confluyen desde su máxima disposición creadora, todos se fusionan desde el más profundo silencio y así lo han hecho desde la mismísima creación. La armonía lo invade todo pero ese orden originario puede romperse con facilidad: solo hace falta que un elemento extraño traspase esa línea que separa lo originario de lo no-originario. Es entonces cuando las fuerzas primitivas

⁸ Conrad, J. *El corazón de las tinieblas*. Pág. 21-22. Alianza. Madrid, 2000.

se desbordan y se rompe el equilibrio armónico de la que todo participaba eternamente. Y en un acto reflejo la Naturaleza invadida destruye y elimina todo lo que le produce una amenaza. En ese momento ya no hay marcha atrás⁹.

Esta es la línea que, sin duda, cruza Aguirre (al igual que Kurtz) en esa película, casi mística, de Werner Herzog *Aguirre, la cólera de Dios* (1972). Coppola confiesa en muchas ocasiones que esta fue una de las obras que más influyó estéticamente a la hora de elaborar *Apocalypse now* (1979) y las dos pasaron por el mismo calvario a la hora de dirigirlas en condiciones climatológicas del todo adversas, cambiando las selvas peruanas por las filipinas. Sin duda comparten mucha similitud fotográfica y en algunos casos, incluso, argumentativa. Herzog se traslada a las selvas peruanas durante la época colonial española (1650) en torno a una expedición de Gonzalo Pizarro en búsqueda de esa leyenda utópica de El Dorado. Ya desde la primera escena (se ve una columna de soldados españoles y esclavos indígenas cruzando a pie las tortuosas malezas andinas) todo resulta onírico, algo sobrenatural y místico rodea el ambiente. Ante la imposibilidad de continuar con tal empresa por la escasez de fuerzas y provisiones, Pizarro nombra a un grupo de expedicionarios para que se embarquen en varias balsas río abajo (ya que es la única vía rápida para continuar tal expedición) en busca de ese lugar mitológico que trajo de cabeza a todos los grandes conquistadores españoles. Tal expedición será comandada por el precavido y realista Pedro Urzúa (al que le acompaña su mujer) y el lunático y ambicioso Lope de Aguirre (que va con su hija).

Es en ese momento cuando en la película se cruza la línea de sombras que separa lo civilizado de lo salvaje, lo racional de lo irracional, la cordura de la locura. Es cuando comienza la pesadilla y donde el personaje de Aguirre interpretado magistralmente por el estrambótico y megalómano Klaus Kinski¹⁰ adquiere el protagonismo absoluto como capitán en ese viaje que los lleva a todos al mismísimo infierno, a ese corazón de las tinieblas, a la muerte. Aguirre totalmente inmerso en hacer realidad sus deseos ambiciosos de poder y riqueza (que le obliga a descubrir El

⁹ Así de escalofriante es la descripción que Conrad realiza sobre las fallidas incursiones del Imperio Romano a través de las vírgenes selvas africanas: *“Imagináoslo aquí, en el mismísimo fin del mundo, un mar del color del plomo, un cielo del color del humo, un barco tan rígido como una concertina, navegando río arriba con provisiones, u órdenes, o lo que fuera. Bancos de arena, marismas, bosques salvajes; bien poco que comer para un hombre civilizado, nada que beber salvo el agua del Támesis. Sin vino de Falerno, ni posibilidades de desembarcar. Aquí y allá un campamento militar perdido en la selva, como una aguja en un pajar; frío, niebla, tempestades, enfermedades, exilio y muerte; la muerte acechando en el aire, en el agua, en la maleza. Debieron morir como moscas.”* (Pág. 23)

¹⁰ La relación entre Kinski y Herzog sin duda ha sido una de las más productivas de la historia del cine. En una relación amor-odio que llegó en algún caso hasta la amenaza de muerte Kinski participa en casi toda la filmografía del director alemán: *Nosferatu* (1979), *Woyseck* (1979), *Cobra verde* (1988) o *Fintzcaraldo* (1982). En su libro autobiográfico *Yo necesito amor* habla de esta forma tan contundente del rodaje en las selvas peruana: *“Quizás es la primera vez que un bote se desliza por estas aguas; quizás en millones de años no ha puesto los pies aquí ningún ser humano. Ni siquiera un indio. Esperamos en silencio, largas horas. Siento cómo la selva se nos acerca, los animales, las plantas, que ya hace tiempo que nos han visto, pero no se nos muestran. Por primera vez en mi vida, no tengo pasado. El presente es tan intenso, que hace desvanecerse el pasado. Sé que soy libre, verdaderamente libre. Soy el pájaro que ha conseguido huir de la jaula, que extiende sus alas y se eleva hacia el cielo. Participo del Universo.”* Y en relación a su poco aprecio hacia Herzog podemos seleccionar este texto entre miles parecidos más: *“Siempre tengo la esperanza de que me ataque. Entonces lo empujaré a un brazo del río cuyas aguas tranquilas están repletas de pirañas sedientas de sangre, y miraré cómo lo destrozan. Pero no lo hace, no me ataca. No parece que le afecte el hecho de que yo lo trate como a un trapo.”*

Dorado a toda costa) propone un motín contra Pedro Urzúa que ante lo desproporcionado y por la imposibilidad de tal empresa quiere dar marcha atrás (en ese momento ya solo quedaba dos de las tres balsas con las que comenzaron la expedición). Ciegos ante las pretensiones imperialista de Aguirre, que incluso pretende casarse con su hija tras encontrar El Dorado para crear una nueva raza de una pureza inmaculada, deciden seguir embarcados en una odisea que todos presienten cual va a ser su final. Así lo expresa uno de los esclavos indígenas: “Me dais lástima porque nunca lograréis salir de esta selva”.

El río que al principio se deslizaba por rápidos y remolinos de agua termina por estancarse en aguas espesas y sin fluidez que lleva al grupo de supervivientes a una muerte lenta y silenciosa pero efectiva. Las flechas que vuelan de entre la maleza provocan víctimas entre los españoles pero los indígenas nunca se ven. Los españoles (como ocurría con el ejército estadounidense en Vietnam) responden con mosquetes y cañonazos pero solo disparan a la inmensidad de la selva, o lo que es lo mismo, a la nada. El silencio invade toda la atmósfera y esto es lo que realmente pone nervioso a los ocupantes de la balsa (“¿Qué pasará? No se oye nada”(...) “Todo es silencio de pronto”- dice uno de ellos). Frente a ese silencio que huele a muerte Aguirre exige ruido: pide a uno de los esclavos que toque la flauta o exige que se usen los cañones oxidados por la humedad:

- “¡Disparad, haced ruido!”- ordena Aguirre.
- “Pero ¿dónde?”- le contesta uno de los soldados.
- “¡Dónde sea, pero haced ruido!”

Los indígenas, como en *Apocalypse now*, nunca se llegan a ver del todo, son como fantasmas invisibles pero a los que se sabe que están presentes, están ahí, detrás de la selva, la selva y ellos son uno solo. En este sentido el fraile que los acompaña (Fray Pascual de Carvajal) y que es el narrador de la historia le dice a Aguirre en uno de estos momentos donde la selva imprime su silencio sepulcral más amenazante: “Solo vemos hambre y muerte. Perdemos hombres pero nunca vemos un solo enemigo”.

Uno de los momentos más escalofriantes de la película se desarrolla cuando tras encontrar un poblado indígena cuyas cabañas están ardiendo y sin señales de vida descubren que hay indicios de prácticas caníbales y donde sus víctimas son soldados españoles (lo deducen tras encontrar material militar español, una momia y miembros humanos carcomidos). Es en ese punto de horror absoluto cuando no hay marcha atrás posible, después de lo visto solo queda jugársela a una carta: todo o nada. Sin duda se la juegan y sin ninguna opción lo pierden todo y es que no se puede desafiar a la muerte con rostro de selva. Y la muerte es la única presente en la escena final donde un último y definitivo ataque indígena acaba con los últimos, hasta ese momento, supervivientes (todos ellos desvalidos con fiebres y alucinaciones). Cientos de pequeños monos invaden la balsa y Aguirre con esa mirada siempre fija en ninguna parte vagabundea entre los cuerpos inertes de sus hombres incluido su hija, pero nunca deja de imaginar ese imperio que nunca construirá, así totalmente demente y herido proclama a la selva: “¡Yo soy la cólera de Dios! ¿Quién está conmigo?”.

Aguirre es sin duda el prototipo de hombre que se siente arrastrado en su existencia indomable a lo desconocido, no tiene miedo de cruzar ese umbral en el que más allá ya nada entra dentro de los cánones de la razón pura. Es el camino que tomó Kurtz y es el camino irremisible que toma también el conquistador español. A ambos se le consideran locos pero lo son por que son los únicos capaces de cruzar esa línea de sombras y adentrarse en la oscuridad de la que todo participa y que es el origen primitivo del fluir del mundo. Conrad nos llama la atención para que pensemos en ello: “*Pensad en un joven y honrado ciudadano vistiendo una toga y que llega aquí en la comitiva de algún prefecto o recaudador de impuestos, ..., desembarca en una zona*

pantanosas, atraviesa bosques, y en algún enclave tierra adentro siente que la barbarie, la más absoluta barbarie, le va rodeando; toda esa misteriosa vida de la selva que se agita en los bosques, en las junglas, en los corazones de los salvajes. No hay posible iniciación en semejantes misterios; tiene que vivir en medio de lo incomprensible, que es también detestable. Y esto ejerce además una fascinación que actúa sobre él: la fascinación de la abominación"¹¹. Kurtz y Aguirre se sienten más que atraídos por ella, se sienten integrante de la abominación más absoluta, en el interior de la selva ponen fin a un viaje que les descubre que son parte de una cosa que no consiguen llegar a comprender desde una perspectiva racional pero que se les presenta en la forma del horror más puro y primitivo.

Bibliografía

- Arnaldo, J. *Caspar David Friedrich*. Historia 16. Madrid.
- Clark, T. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Akal. Madrid, 2000.
- Cowie, P. *El libro de Apocalypse Now*. Paidós. Barcelona, 2001.
- Conrad, J. *El corazón de las tinieblas*. Alianza. Madrid, 2000.
- Freud, G. *La fotografía como documento social*. Fotografía. Barcelona, 2001.
- Herr, M. *Despachos de guerra*. Anagrama. Barcelona, 2001.
- Molinuevo, J.L. *Estética del naufragio y de la resistencia*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2001.
- VVAA. *Alfred Kubin: sueños de un vidente*. Ivan Centre Julio González. Valencia, 1998.
- VVAA. *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Universitat de Valencia. Valencia, 2000.

¹¹ Conrad, J. O.C. Pág. 24.