

Jungla, fuego, hélice

Análisis de tres significantes nucleares en *Apocalypse Now*

VICENTE GARCÍA ESCRIVÁ

Universidad de Alicante

Jungle, fire, propeller. Discussing three key signifiers in *Apocalypse Now*

Abstract

In the opening sequence of *Apocalypse Now*, three signifiers (i.e., *jungle*, *fire*, and *propeller*) are repeatedly presented. The oneiric nature of this sequence suggests that such signifiers are just *symbols*, though this film, being placed within the postclassicism, on the essentials drifts away from the *symbolic dimension* that characterises the classical story. Herein, we emphasize that these signifiers constitute the *key core* of the aforementioned film. To assess the implications of these significant elements within the film, we shall perform an analysis, in which several significant chains are derived from the three signifiers. This series of spontaneous associations of ideas leads to a set of dialectical pairs turning out to provide the film with the essential tension supporting the development of the plot. Strikingly, such an analysis reveals the presence of several links of *Apocalypse Now* to some traditional stories (e.g., fairy tales, biblical prophecies). Nevertheless, such a similarity cannot be fully stated since the basic assumptions underlying *Apocalypse Now* are quite different from those in traditional stories.

Key words: Textual analysis. Experience. *Apocalypse*. Vertigo. Nightmare.

Resumen

En la secuencia inicial de *Apocalypse Now* se presentan con reiteración tres significantes: *jungla*, *fuego* y *hélice*. El carácter onírico de la secuencia sugiere que se trata de *símbolos*, aunque este film, encuadrado en el postclasicismo, se aparta en lo esencial de la *dimensión simbólica* propia del relato clásico. Se constata que estos tres significantes conforman el *núcleo duro* del texto. Para descubrir el alcance de dichos elementos se despliega un ejercicio de análisis consistente en derivar varias cadenas de significantes a partir de éstos. Estas series de asociaciones espontáneas conducen hasta unos pares dialécticos cuya tensión sustenta el desarrollo del texto fílmico en su conjunto. Curiosamente, de este análisis se derivan conexiones con algunos relatos clásicos como el cuento maravilloso o la profecía bíblica. Aunque esta afinidad no llega hasta sus últimas consecuencias, puesto que los presupuestos de fondo que sostienen a *Apocalypse Now* son bien diferentes.

Palabras clave: Análisis textual. Experiencia. Apocalipsis. Vértigo. Pesadilla.

Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979) comienza con una secuencia¹ que, más que en el plano narrativo, opera en un registro cercano a lo onírico o a lo poético. En ella aparecen insistentemente una serie de elementos visuales y sonoros que remiten a tres significantes concretos: *jungla*, *fuego* y *hélice*. Tanto la reiteración con que se presentan

¹ En el menú de escenas de la edición en DVD publicada en España (Paramount, 2000) se recoge esta secuencia con el título *Esperando en Saigón*.

en esta parte del film como su constante reaparición a lo largo del mismo, delatan el papel decisivo que tales elementos desempeñan en el conjunto del texto.

Pero, ¿cuál es la naturaleza de estos tres significantes? ¿Acaso son *símbolos*? Si entendemos el *símbolo* como material de elaboración onírica, podrían serlo. Pero si nos remitimos a la *dimensión simbólica* tal y como se define en la *Teoría del Texto* de González Requena resulta que no lo son en absoluto. En cualquier caso, se trata de unos elementos tan poderosos que tienen la capacidad de movilizar el desarrollo del film y, en buena medida, de anticipar lo esencial de su historia desde el propio inicio. Digamos que conforman el núcleo duro de *Apocalypse Now*.

Creemos, pues, que merece la pena rastrear el alcance de estos tres elementos y, con tal intención, proponemos un sencillo ejercicio de análisis consistente en derivar una serie de cadenas de significantes a partir de ellos.

Para empezar, nos ocuparemos de la *jungla*:

A lo largo de la secuencia se muestran diferentes imágenes de la selva. Primero vemos un Gran Plano General estático a plena luz del día [F1]. Le sigue una extensa panorámica que desaparece y reaparece varias veces a través de una serie de fundidos encadenados. En medio de estos cambios contemplamos un Plano General más corto y nocturno [F2]. Y, por otro lado, en algunos momentos del pasaje se escucha un raro sonido *over*: barullo de monos, aves e insectos.

¿Significa esto que estamos ante *junglas* distintas? De ninguna manera. Lo que ocurre es que estas imágenes se sitúan fuera del marco espacio-temporal lógico y regular. De hecho, casi siempre aparecen superpuestas –de ahí los fundidos encadenados– con planos próximos de un personaje que se encuentra tumbado en la cama, en unos casos durmiendo [F3] y en otros con la mirada perdida, ensimismado [F4]. Se trata del capitán Willard, el protagonista de la historia.

No es difícil deducir que todas estas imágenes son propias de un sueño o, en todo caso, de unos recuerdos intensos y seguramente traumáticos. La jungla mostrada es, en realidad, una *jungla interior* que no se corresponde tanto con unos acontecimientos o unos lugares concretos como con una serie de retazos e impresiones rescatadas del fondo del personaje que aparece en pantalla. Y exactamente lo mismo puede decirse de los otros dos elementos señalados: el *fuego* y la *hélice*.



F1



F2



F3



F4

Sin perder de vista este dato, vamos a ensayar un proceso de escritura espoleado por lo que la imagen de la *jungla* moviliza en el sujeto que se sitúa ante ella:

Por una parte, la jungla constituye un tipo especial de bosque que remite a un ambiente tropical, el cual ha de ser necesariamente húmedo y cálido y, en consecuencia, fértil y generador de una desbordante exuberancia biológica. Obtenemos de todo ello la siguiente serie:

Jungla → *trópico* → *calor* → *fertilidad* → *exuberancia*

Pero, por otra parte, la jungla nos hace pensar también en un espacio salvaje y natural que, sin intervención humana, se mantiene intacto y, por tanto, puro. Anotemos, pues:

Jungla → *salvaje* → *natural* → *intacta* → *pura*

En este contexto cobran gran relevancia unas frases –las primeras que suenan en el film– desgranadas por Willard a través de una voz *over* justo después de levantarse de la cama y mirar por la ventana [F5]:

*Saigón, mierda. Aún sigo solo en Saigón.
Cuando estuve en casa durante mi primer permiso fue peor. Me despertaba y no había nada.
Apenas hablé con mi mujer, salvo para decirle sí a su petición de divorcio.
Cuando estaba aquí quería estar allí. Cuando estaba allí no pensaba más que en regresar de nuevo a la jungla.*



F5

Atendamos especialmente a los dos últimos enunciados: *Cuando estaba aquí quería estar allí. Cuando estaba allí no pensaba más que en regresar de nuevo a la jungla.*

Se suscita en ellos una oposición abierta entre *aquí* y *allí*. Pero, ¿qué designan concretamente estos adverbios? En el propio discurso de Willard se incluyen unos términos a ambos lados de la confrontación que resultan esclarecedores: en el polo del *aquí* aparece la *jungla*, en del *allí* se sitúa el *hogar*: *Cuando estuve en casa durante mi primer permiso fue peor.*

Podemos, entonces, completar dos series opuestas:

Por un lado: **Aquí** → *Jungla* → *Vietnam*

Y, por otro: **Allí** → *Hogar* → *América*

De modo que tenemos la siguiente terna de pares contrarios:

Aquí / Allí Jungla / Hogar Vietnam / América

Aunque, realmente, la concordancia entre los términos que integran cada serie hace que estas parejas sean intercambiables, siempre y cuando se respeten las respectivas posiciones de partida. Es factible, pues, establecer otras combinaciones:

Jungla / Allí, Vietnam / Hogar, Jungla / América, etc.

Lo más interesante de este juego dialéctico es que permite retomar aquella primera cadena de significantes derivada de la *jungla* y obtener su inversa. De manera que, por una parte, tenemos a la *jungla* encabezando una serie y, por otra, tendríamos, por ejemplo, a *América* haciendo lo propio con la opuesta:

Si, como decíamos, la *jungla* remite a un ambiente *tropical, cálido, fértil y exuberante*, *América* remitirá a un ambiente *septentrional, frío, estéril y sobrio*.

Al realizar la misma operación con la segunda cadena de significantes resulta que si la *jungla* es un espacio *salvaje, natural, intacto y puro*, *América* será un espacio *civilizado, artificial, corrompido e impuro*.

De la contraposición entre las cadenas iniciales y las inversas se extraen a su vez los siguientes pares antitéticos:

*Tropical/Septentrional, Cálido/Frío, Fértil/Estéril, Exuberante/Sobrio
Salvaje/Civilizado, Natural/Artificial, Intacto/Corrompido, Puro/Impuro*

A partir de estas parejas de inversos podríamos seguir deduciendo otras muchas: la *jungla* es el lugar de lo *desconocido* frente a lo *conocido*, de lo *imprevisible* frente a lo *previsible*, de lo *exótico* frente a lo *cotidiano*, de *Oriente* frente a *Occidente*, de lo *irracional* frente a lo *racional*, de lo *auténtico* frente a lo *falso*, etc. Aunque todas ellas confluyen en una misma idea: la *jungla* como espacio para la *experiencia*. Para una *experiencia* que, en palabras de González Requena, consiste en *el encuentro irreductible del sujeto con el tiempo irreversible y azaroso del aquí ahora: el encuentro con lo Real*².

La *experiencia de lo real* es, en definitiva, el lugar hacia el que apunta el significante *jungla*. Como es lógico, la manera en que esta experiencia se articula en *Apocalypse Now* sólo puede apreciarse en toda su amplitud

² GONZÁLEZ REQUENA, J. (1998): "Occidente. Lo transparente y lo siniestro", en *Trama y Fondo* n.º 4, Madrid, p. 14.

siguiendo íntegramente la historia que se cuenta en el film. Ahora bien, en esta primera secuencia se ofrecen ya bastantes pistas acerca de cuál será el resultado del trayecto experiencial desplegado en el texto. En este sentido, el análisis del tercer significante nuclear, la *hélice*, promete ser revelador.

El papel desempeñado aquí por la *jungla* es muy similar al ejercido por el *bosque* en diversas tradiciones narrativas. Por ejemplo, son numerosos los cuentos maravillosos o las leyendas que comienzan situando un héroe frente a un frondoso *bosque* en el que debe adentrarse. Ahí, en un lugar poblado por monstruos y peligros de toda índole, el protagonista del relato pondrá a prueba su propia consistencia viviendo alguna intensa aventura. De forma que el *bosque* se constituye –al menos en cierto tipo de textos– en ámbito privilegiado para la *experiencia*.

A decir verdad, la proximidad semántica entre los términos *jungla* y *bosque* podían habernos llevado hasta esta misma conclusión de un modo mucho más directo. Pero si hemos preferido recorrer un camino más largo es porque pensamos que no puede obviarse el componente de extrañamiento añadido que la *jungla* supone respecto del *bosque* tradicional. Y, sobre todo, porque la vía seguida nos ha permitido localizar y caracterizar en el texto un destacado elemento con el que la *jungla* hace oposición: *América*. Más adelante volveremos sobre éste.

Vamos a ocuparnos ahora del segundo significante en cuestión, el *fuego*:

En el plano que abre la secuencia, tras once segundos de tensa espera, unos grandes fuegos estallan en la selva. Aunque anticipado por un humo naranja [F6], este desmesurado incendio no deja de impactarnos: a medio camino entre un proceso de combustión y la virulencia fulminante de una bomba, una enorme masa roja se adueña completamente de la pantalla [F7].

Esta energía desatada remite sin más preámbulos a la *pulsión*. Indudablemente, se trata de una manera eficaz –y expeditiva, todo hay que decirlo– de ponerla en escena. Pero, lejos de detenernos en esta primera constatación, trataremos de indagar un poco más al respecto:

Al igual que hacíamos con la *jungla*, vamos a desarrollar un par de cadenas de significantes a partir del *fuego*:

Fuego → calor → desmesura → espasmo → pasión

Fuego → combustión → devastación → esterilización → purificación



F6



F7

Ambas series han sido hilvanadas mediante un proceso de libre asociación de ideas. Sin embargo, bastará con detenerse unos instantes en la primera de ellas para comprobar que, en realidad, a través de su escritura no hemos hecho más que recorrer en sentido inverso el camino utilizado habitualmente para convertir el *fuego* en metáfora de la *pasión*: el fuego es una manifestación sensible de energía térmica que por su elevada concentración sentimos como desmesurada e incluso peligrosa; la reacción suscitada por la proximidad de este exceso –reacción que podríamos calificar como fisiológica– vendría a ser un movimiento espasmódico parecido al que conduce la pasión, la cual es vivida igualmente como desmesura.

Pero no solamente es la *pasión* aquello de lo que el fuego puede ser metáfora. En ocasiones también lo es de la *purificación*. Así pues, desandemos de nuevo el camino de la metáfora: los procesos de combustión conllevan la destrucción de los materiales sobre los que ésta se produce; tal devastación introduce un cambio radical respecto del estado anterior que resulta fácilmente asimilable a la idea de limpieza y, en cierto sentido, de purificación.

En principio, *pasión* y *purificación* parecen conceptos contradictorios e incompatibles, pero si los revisamos con cierto detenimiento comprobaremos que no lo son tanto:

En el último libro de la Biblia se recoge una profecía definitiva: en un tiempo futuro se producirá una purificación universal a sangre y fuego tras la que se instaurará el Reino de Dios en la tierra. Tal vez pueda pensarse que en este texto sagrado el *fuego* se sitúa exclusivamente del lado de la purificación del Mal, encarnado en una Bestia satánica y en un Dragón que serán arrojados a la llamas. Sin embargo, no es exactamente así: antes de que esto ocurra –antes de la segunda venida de Jesucristo– la humanidad en su conjunto sufrirá una cruel devastación a base de fuego y azufre, entre otras muchas penalidades, propiciada por la apertura de los siete sellos a manos del Cordero de Dios, es decir, del propio Cristo³. Más tarde, la Bestia y un Falso Profeta se adueñarán de la tierra y los fieles a Jesús padecerán un sangriento martirio⁴. Finalmente, el Cordero de Dios, vistiendo una túnica roja por la sangre de los mártires y la suya propia, descenderá del cielo a lomos de un caballo blanco para destronar –hundiendo en el fuego– a Satanás, primero provisionalmente y tras el paso de un milenio de manera definitiva⁵.

³ Véase *Apocalipsis*, capítulos 6, 7, 8 y 9.

⁴ Véase *Apocalipsis*, capítulo 13.

⁵ Véase *Apocalipsis*, capítulos 19 y 20.

En el *Apocalipsis* bíblico el rojo, color del *fuego* y de la *sangre*, es el color de una *pasión* –la de unos mártires y la de un Cristo– extraordina-

riamente gozosa y, al mismo tiempo, el de una *purificación* cuyos frutos –nada menos que la Jerusalén Celestial– serán todavía más gozosos si cabe⁶. Así pues, *pasión* y *purificación* caminan de la mano en el *Apocalipsis* de San Juan. ¿Ocurrirá lo mismo en el firmado por Coppola?

Lo cierto es que el fuego está presente a lo largo del film bajo muy diversas formas: incendios, explosiones, lanzallamas, hogueras y hasta en la propia fotografía de la película, asiduamente impregnada de tonos rojizos. Pero no podemos pasar por alto el hecho de que en el plano inicial de la primera secuencia –es decir, en el mismo inicio del texto– el *fuego* aparezca sobre la *jungla*. ¿Por qué precisamente el *fuego* en este lugar?

Recordemos, una vez más, el Gran Plano General inaugural: la cámara estática nos muestra la *jungla* [F8]. Nuestra mirada –la mirada de América, al fin y al cabo– polarizada sobre la *jungla*. De repente, unos helicópteros surgidos de fuera de campo se ciernen sobre la selva [F9] y, poco después, unos grandes fuegos estallan en ella [F10].

El recorrido analítico realizado hasta ahora nos permite intentar una lectura de este plano: el Ejército-América-Occidente pretende devastar, esterilizar, purificar ciertas infecciones invisibles que habitan en la *jungla*. Es sabido que el calor acelera los procesos biológicos [*vida – muerte – descomposición – vuelta a empezar*], aunque su exceso precipita este ciclo de tal forma que provoca su cortocircuito, su cese. Por otro lado, la exuberancia de la jungla la aproxima a la desmesura y a la incontrolada expansión de lo infeccioso: asusta. Se trata, pues, de neutralizar esta exuberancia desatando sobre ella una desmesura mayor y extraordinariamente concentrada en forma de bombas de *napalm*⁷.

Pero hemos de añadir un dato fundamental al respecto: *Charlie*, esto es, el Vietcong, también forma parte de la *jungla*. Cuando la selva es bombardeada *Charlie* arde con ella. A menudo, mujeres y niños no combatientes también son pasto de las llamas. Decenas, cientos de cuerpos resultan abrasados, martirizados, en cada bombardeo. Y, así, un goce pasional, desplazado sádicamente sobre el cuerpo del otro –sobre lo radicalmente *otro* vietnamita– es propiciado por el *fuego* que invade la *jungla*.

Se confirma, por tanto, que la *purificación* y la *pasión* también van de la mano en el *Apocalipsis* de Coppola. Sólo que en este caso –y la diferencia no es pequeña– parece que es *América* quien, ocupando el lugar de Dios, representa la instancia desde la que el *fuego* emana. ¿O no? ¿O, en realidad, *América* desempeña aquí otro papel?

⁶ Véase *Apocalipsis*, capítulos 21 y 22.



F8



F9



F10

⁷ El término *Napalm* –celebrísimo gracias a las películas sobre la Guerra de Vietnam– deriva de los nombres de dos destacados componentes de esta sustancia, el sodio (cuyo símbolo químico es Na) y el palmitato. Se trata de una agente gelificante que, encapsulado en forma de bombas y arrojado desde lanzallamas o aeronaves, es capaz de inflamarse y provocar un intenso calor que carboniza un vasto radio de acción. Aunque empleado en otras guerras, fue en Vietnam donde los EE.UU. lo utilizaron masivamente.

Del ejercicio dialéctico anterior deducíamos que *América*, frente a la pureza de la *jungla –selva virgen* se le llama con frecuencia– se desliza sutilmente en el texto como una entidad *corrompida e impura*. No da la impresión de que esto permita identificarla con Dios. Lo que sigue puede parecer una conjetura pero, en todo caso, se apoya en una perspectiva de conjunto del texto: de *América*, cabe preguntarse: *¿impura como una prostituta?*

Una de las imágenes más intensas del libro del *Apocalipsis* es la visión que tiene el profeta de una Mujer sentada sobre la Bestia satánica:

*La Mujer estaba vestida de púrpura y de escarlata, de piedras preciosas y de perlas; tenía en la mano una copa de oro llena de abominaciones y de las inmundicias de su lujuria. Sobre su frente, un nombre escrito –un misterio–: “Babilonia la Grande, la madre de las prostitutas y de las abominaciones de la tierra.” Y vi a la Mujer emborrachándose de la sangre de los santos y de los mártires de Jesús, y al verla me quedé estupefacto.*⁸

⁸ *Apocalipsis* 17, 4-6. Reproducimos aquí la versión recogida en: *La Santa Biblia*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1964, traducción de Evaristo Martín Nieto (Dir.)

⁹ Por ejemplo, en *Apocalipsis*, 17, 15.

¹⁰ Se trata, en cualquier caso, de una clara operación de inversión mítica respecto del carácter esencialmente justo y libre de la República que aquellos Padres, apelando a Dios, fundaron el cuatro de julio de 1776.

Todos los exegetas coinciden en que esta Mujer –que en otras ocasiones es llamada directamente la Prostituta– representa a Roma⁹. Para el pensamiento cristiano del momento esta ciudad era la cabeza de un Imperio sumido en la corrupción y el pecado; pero, sobre todo, constituía el epicentro de una sangrienta persecución contra los fieles a Cristo.

Puestos a vincular a la *América* de *Apocalypse Now* con alguna figura del *Apocalipsis* bíblico habría que hacerlo con la de esta Mujer. América sería, así, una Nueva Roma que, como en su momento la original y antes aún la Gran Babilonia, se muestra corrupta, destructora, ávida de sangre y, en suma, la fuente de *las abominaciones de la tierra*¹⁰.

Pero, entonces, ¿quién ocupa el lugar de Dios en el texto? El ulterior desarrollo del film pone en evidencia que será Kurtz –un personaje configurado como un *padre siniestro*, un psicópata típico de las narraciones posmodernas– quien ostente dicho papel. Si bien en esta primera secuencia hay un elemento que, extrañamente, lo adelanta: en el segundo plano del film, tras la vista de la jungla y de la larga panorámica que precede a su incendio, se presenta una imagen invertida del rostro de Willard; a su derecha se superpone durante unos instantes la cabeza pétrea de una escultura que representa a un dios de estilo indochino [F11]. Está claro que esta enigmática imagen también forma parte del sueño del protagonista, puesto que se inserta en el conjunto de superposiciones y fundidos anteriormente comentados.



F11

La cara de un *dios* lejano y primitivo: se trata de una aparición fugaz,

aunque basta para que su presencia pivote sobre esta especie de prólogo y para que, desde aquí, se proyecte sobre la totalidad del texto. Es evidente que hemos topado con un cuarto –y probablemente el más poderoso– significativo fundamental de *Apocalypse Now*.

Por último, vamos a centrarnos en el elemento que hemos dado en llamar *hélice*:

La presencia de la *hélice*, o *asas*, tanto en la banda visual –helicópteros, ventilador, rotación de la cámara– [F12] [F13] como en la de sonido –ruido de los helicópteros, giro del ventilador– [F14] es constante en la secuencia y en el film entero. Esta observación nos lleva, una vez más, a iniciar un proceso de escritura. Anotemos la siguiente cadena:

Hélice → rotación → remolino → espiral → vértigo

Las hélices implican un movimiento de rotación. El remolino provocado por este giro dibuja una espiral cuyo trazo representa un recorrido descendente que, al no tener límite, se convierte en una sima, en un pozo sin fondo en el que la mirada se precipita. Ante semejante abismo –ante el fondo puro de *lo real*– el sujeto no puede más que sentir una profunda angustia, un arrebató de *vértigo*¹¹. Adviértase que en todos estos planos la *hélice* se localiza siempre –ya sea mediante superposiciones o a través del movimiento circular de la cámara– sobre la cabeza del personaje, es decir, sobre aquella parte de su cuerpo que mejor representa al sujeto que en él habita.

Pero, ¿a dónde conduce todo este vértigo? Según propone González Requena, los textos artísticos abren una interrogación con la que no buscan tapar la angustia, sino ponerla en juego. Tenemos un buen ejemplo de ello ya en el plano inicial de *Apocalypse Now*: la *jungla* y el *fuego* sobre ella. Sin embargo, también advierte González Requena que no todos los textos artísticos trabajan de la misma manera la interrogación que convocan: el texto clásico, por medio del *símbolo*, consigue convertirla en una cicatriz; en cambio, el texto postclásico –como el vanguardista– se distingue del primero por dejar en su lugar una herida abierta, un desgarró¹². Y esto último es lo que, precisamente, ocurre en *Apocalypse Now*: la angustia, el vértigo, suspendido sobre el sujeto, gira sin cesar como el ventilador que lo representa, deparando no otra cosa que un horizonte siniestro [F15].

Es cierto que se aprecian en este texto conexiones con algunos relatos clásicos muy conocidos: el cuento maravilloso, la leyenda artúrica o



F12



F13



F14

¹¹ Puede verse al respecto el interesante trabajo que Luis Martín Arias presenta en su libro *El cine como experiencia estética* (Caja España, Valladolid, 1997). Concretamente el capítulo 2.5 *Volviendo al análisis de "Vertigo"*. A través del análisis textual de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) Martín Arias vincula la representación de formas y movimientos espirales con la generación de angustia no ligada en el texto. Creemos que esto es también válido para *Apocalypse Now*.

¹² Véase, por ejemplo, GONZÁLEZ REQUENA: *op. cit.*, p. 21.



F15

–como hemos podido comprobar– la profecía bíblica. Pero esta afinidad no llegará hasta sus últimas consecuencias: los presupuestos de fondo que sostienen a *Apocalypse Now* son muy distintos. Un análisis extenso del film revelará que éste se aparta en lo esencial de la dimensión simbólica que se construye en el relato clásico. Y es que, finalmente, los sueños esbozados en el cine de la Posmodernidad resultan ser siempre auténticas pesadillas.