

LA PLANTACIÓN EN *APOCALYPSE NOW REDUX*. SUPERVIVENCIAS Y TRANSFORMACIONES HISTÓRICAS DE UN GÉNERO

THE PLANTATION IN APOCALYPSE NOW REDUX. SURVIVALS AND HISTORICAL TRANSFORMATIONS OF A GENRE

Rayco González

Universidad de Burgos; raycogg@ubu.es

Historia editorial

Recibido: 05-08-2020
Aceptado: 03-09-2021
Publicado: 15-03-2022

Palabras clave

Apocalypse Now Redux;
Plantation Tradition;
Semiótica; Historia

Resumen

Este artículo explora la recuperación de un género fundamental de la historia cultural americana, “la novela de plantación”, en la secuencia del nuevo montaje de *Apocalypse Now Redux* (2001) de Francis Ford Coppola. Mediante la recuperación irónica de algunos de sus lugares comunes, Coppola logra atribuir nueva significación al final de la Guerra de Vietnam, acontecimiento que tuvo una gran importancia en la historia reciente de Estados Unidos. Haciendo uso de las herramientas de la semiótica de la cultura, el análisis pretende elaborar también un marco analítico para analizar la funcionalidad que esta operación de revivificar géneros del pasado puede tener para el presente histórico.

Abstract

This article explores the recovery of a fundamental genre of American cultural history, “the Plantation Novel”, in the sequence of Francis Ford Coppola’s new cut of *Apocalypse Now Redux* (2001). By ironically reclaiming some of its commonplaces, Coppola succeeds in attributing new significance to the end of the Vietnam War, an event that had great significance in recent American history. Using the tools of the semiotics of culture, the analysis also aims to elaborate an analytical framework to describe the functionality that this operation of reviving genres from the past can have for the historical present.

Keywords

Apocalypse Now Redux;
Plantation Tradition;
Semiotics; History

González, Rayco (2022). La plantación en *Apocalypse Now Redux*. Supervivencias y transformaciones históricas de un género. *Athenea Digital*, 22(1), e2994. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2994>

Inteligibilidad de la historia

El presente histórico se fragmenta en acontecimientos que, una vez adquieren sentido, se dispersan y se diseminan en multitud de textos. Y no solo en textos que podríamos catalogar dentro del discurso histórico, es decir, de un determinado discurso con vocación científica que determina cómo fue el pasado, sino también en aquellos textos artísticos o ensayísticos que traducen la experiencia histórica.

Asimismo, los cambios de régimen de sentido que los acontecimientos pueden sufrir, ocurren a raíz del incesante trabajo de interpretación que las culturas realizan en cada presente, explorando vías de significación que sirven también como medida del valor de acontecimientos futuros. Si observamos un único acontecimiento histórico, como por ejemplo la Batalla de Waterloo, se comprueba que su existencia se debe a la convivencia en tensión de discursos que la cultura identifica como historiográficos, como el caso de la obra de Max Gallo, y otros literarios, como los de

Stendhal y Tolstoi. Y su tensión proviene del hecho de que cada uno explora distintos espacios de sentido del acontecimiento: militares, históricos, económicos, sociales, biográficos, filosóficos, etc. En otras palabras, cada texto realiza su propio trabajo cultural de interpretación sobre los acontecimientos que sedimentará y se reajustará en cada tiempo presente (Gadamer, 1960/2006), en la forma dinámica de una enciclopedia media (Eco, 1990/2013; 2009) o en la de una semiosfera (Lotman, 1984/1996a).

Se sabe que la narración es una técnica que pone a los hechos en condiciones de inteligibilidad, cumpliendo así una función configurante, y que genera una imagen de totalidad de la historia al tratar de explicar, por ejemplo, los principios causales de los procesos históricos. Asimismo, las narraciones buscan responder a determinadas necesidades socioculturales de explicación y de interpretación del presente, de modo que su análisis debe arrojar luz sobre este punto (Ricoeur, 1976/2006).

A menudo, ciertos fragmentos de esas interpretaciones funcionales en el pasado son reincorporadas al servicio de interpretaciones de acontecimientos presentes o recientes, incluso sirviendo de modelos para nuevas acciones. Este es uno de los sentidos posibles del célebre comienzo de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* en el que Karl Marx (1852/2015, pp. 37-38), citando a Hegel, afirmaba que todos los grandes hechos y personajes de la historia reaparecen siempre dos veces, “una como gran tragedia, y la otra como lamentable farsa”. Efectivamente, la recuperación de textos pasados y su combinación con nuevas creaciones del presente genera un juego inevitable de anacronías, que Georges Didi-Huberman (2000/2011, pp. 42-43) denomina la “soberanía del anacronismo”.

Los textos presentes en una época histórica funcionan como materiales potenciales para ser puestos a disposición de nuevas creaciones y, por ende, siempre reinterpretables, ya que son puestos al servicio de sistemas culturales y de valores anacrónicos respecto a su origen histórico. La mirada presente produce ese continuo reajuste de las significaciones de los textos del pasado. Esta mirada operacional trabaja sus propias creaciones narrativas con la lógica retrospectiva del *bricolage* que describiera Claude Lévi-Strauss (1962/1964). El *bricoleur* —el mitógrafo, el creador— construye edificios ideológicos con los escombros de un antiguo discurso social, mediante trozos, fragmentos del pasado. La cultura dispone y repropone incansablemente retazos de acontecimientos y de experiencias, descubriendo y generando nuevos sentidos.

Se puede afirmar que los textos agrupados en géneros, trozos de ese pasado perdido y unidos bajo un mismo o semejante sentido, son pedazos de la memoria de

una cultura, es decir, antes que el texto en sí, deberíamos atender a las relaciones entre los textos para poder describir lo que se ha denominado memoria de género (Bajtín, 1995, pp. 366-367). Los géneros modifican las interpretaciones presentes de los textos y, en ocasiones, el significado atribuido a un texto desde su clasificación genérica modifica, en la medida que sea, su hipotética interpretación aislada e independiente. Las transformaciones de los géneros se producen precisamente por el modo en que textos del pasado interactúan y dialogan con los textos del presente, transformándolos en su significación y, de algún modo, sobredeterminándolos o, en otras palabras, trascendiéndolos (Genette, 1962/1989, pp. 9-10).

La cultura ordena así sus narraciones según ciertos patrones de semejanza, que organizan tanto las futuras creaciones como las futuras recepciones de los textos. En el primer sentido, estos patrones actúan como si se tratasen de modelos que los creadores ora repiten, ora transgreden y que cristalizan bajo nomenclaturas de género altamente arbitrarias. En el segundo sentido, cumplen la función de horizonte de expectativas en cuyo marco se llevará a cabo su recepción. En un sentido u otro, las clasificaciones narrativas llamadas géneros constituyen fragmentos de la memoria de la cultura que sirven de sistemas de modelización de la historia y *presencias de presentes* pasados (Lozano, 2008). De cierta manera, a los géneros narrativos se les puede aplicar la característica que Lévi-Strauss aplicó a los mitos: son herramientas *bonnes à penser*. Así pues, los géneros aparecerían como formas más o menos estandarizadas con que cada cultura articula su propio sentido de la historia, consumándose así una posible síntesis entre hecho y sentido, lo que implica la necesaria transformación o traducción de los acontecimientos en textos.

Nuestra intención es analizar desde esta perspectiva una secuencia especialmente pertinente de *Apocalypse Now Redux* (2001), de Francis Ford Coppola, película que se define precisamente por la mezcla de temas, figuras y estrategias de géneros distintos como el espionaje, el cine bélico, el de aventuras, el western y el thriller (Jachia, 2010). En particular, el extracto elegido corresponde a la secuencia de la Plantación Francesa, que recupera numerosos elementos del género *Plantation Tradition*, o simplemente género de plantación, cuyo origen histórico se halla en ciertas narraciones literarias del siglo XIX y que tuvo su posterior migración al teatro y al cine, siendo quizás su más memorable producción *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939) de Victor Fleming (Mollis, 2006).

Nos interesa especialmente explorar la cuestión del modo en que evoluciona la memoria de la cultura a partir de los desarrollos de los géneros y que podría formularse también así: ¿la memoria cultural reside en los textos en sí o, más bien, en las relaciones de género que una cultura establece entre ciertos textos? Y, si aceptamos

que estas relaciones transtextuales conforman realmente la memoria de las culturas, ¿cómo se transforma la significación de un mismo género con su actualización en un determinado presente histórico y en qué medida puede responder a las necesidades socioculturales de dar inteligibilidad a determinados acontecimientos?

El texto en el texto

El capitán Benjamin L. Willard y su compañía llegan a “la legendaria Plantación Francesa” (Cowie, 2001, p. 133). De entre la densa niebla aparece un personaje con un cigarrillo en boca, acercándose a Willard, quien afirma: “Perdimos a uno de nuestros hombres”. Aquel le replica, resolviendo finalmente nuestras dudas y nuestra tensión: “Mi nombre es Hubert De Marais. Esta es la plantación de mi familia. Lo ha sido durante setenta años y lo será hasta que estemos todos muertos”.

Debido a la marcada oposición entre los efectos estéticos de esta secuencia y los del resto de la película, en la plantación todo parece ocurrir como si se tratase del encuentro con personajes fantásticos y misteriosos. Este contraste está acentuado por varios elementos que sirven como marco de la secuencia. La niebla inicial y el dosel con el que culmina esta secuencia producen el efecto poético de una atenuación figurativa, caracterizada por una disolución de los contrastes plásticos, es decir, un debilitamiento de las fuerzas estructurantes de las figuras y, en consecuencia, una *desiconización* que pone en crisis el reconocimiento del acto de observación (Lancioni, 2013). Las figuras de la niebla y del dosel filtran así la presencia de una alteridad. Se trata de un proceso de desvelamiento, ya que se pasa de la baja iconicidad de las figuras en la niebla a una mayor iconicidad posterior. Inversamente, al final de la secuencia es la joven viuda, Roxanne, quien vela con el dosel su propio cuerpo desnudo en la noche, al contraluz de algunas candelas que dejan solo atisbarla como una sombra china.

La forma inicial de la representación en medio de la niebla, como espectros, transmite la imagen misma de un pasado en decadencia: “se alzan como fantasmas en su pequeño embarcadero, esperando a los visitantes como sirvientes antes de un palacio” (Cowie, 2001, p. 137). Este insólito encuentro con el pasado se señala explícitamente en la acotación respectiva en el guion del film: “es extraño. Es como si se hubiesen encontrado con un grupo de soldados de la Guerra de la Indochina francesa. Como si hubiesen viajado hasta 1954” (Milius y Coppola, 2001, p. 157).

En realidad, el primer indicio de este encuentro ya es anunciado cuando oímos una voz en francés amenazar a Willard y a sus soldados, diciéndoles que se encuentran rodeados e instándoles a deponer sus armas. Esa voz, combinada con el espacio

representado —algún lugar indeterminado de Indochina—, produce un claro efecto anacrónico.

Se manifiesta, primeramente, una oposición entre ese pasado colonial fantasmagórico representado por los franceses y la guerra presente en que participan los americanos. El cierre de la secuencia mantiene una perfecta simetría con el inicio, ya que la mirada del espectador es nuevamente filtrada por un dispositivo translúcido, el dosel, que trae a la memoria el efecto con que se abría la secuencia. La combinación de ambos dispositivos crea el marco que expresa tanto inicio-fin como continuidad o transición respecto al resto de la narración, generando claramente una de las configuraciones posibles del “texto en el texto” (Lotman, 1996b).

Además, el desplazamiento de la plantación implica otras dos operaciones simultáneas: una operación de *anatotipismo* —no correspondencia espacial entre el lugar común literario que lo sitúa en el Sur de Estados Unidos y el lugar colonial habitado por franceses del film— y una operación de anacronismo —no correspondencia entre el periodo histórico que sirve de marco o fondo de las plantaciones literarias y el tardocolonial que aparece en el film—. Este doble mecanismo constituye, en su conjunto, una técnica de extrañamiento (*ostranenie*) que produce un distanciamiento crítico del destinatario, liberando su mirada de ciertos automatismos textuales (Shklovski, 1978, pp. 68-69).

Otros de los mecanismos que subrayan la doble relación de independencia y de continuidad de esta secuencia es su fotografía, diseñada como un homenaje al entonces reciente film de Stanley Kubrick, *Barry Lyndon* (1975), según reconoció el propio Vittorio Storaro (Cowie, 2001, p. 134). Es posible identificar también la fotografía como traducción intersemiótica¹ de la narración novelística de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* (1899). Los elementos literarios traducidos en la secuencia de la plantación son fundamentalmente dos. El primero es el que corresponde al momento de la novela en que se describe un cuadro que pintó el propio Kurtz. Se trata de una mujer en un fondo sombrío y en claroscuro, efecto logrado por la luz de la antorcha que porta. El segundo corresponde a la escena final de la novela, donde se describe el encuentro del protagonista Marlow con la prometida-viuda de Kurtz. En ella se describe con maestría la luz del crepúsculo cuando la viuda hace aparición.

¹ La traducción intersemiótica, o transmutación, es definida por Roman Jakobson (1959, p. 234) como “la transposición [...] de un sistema de signos a otro sistema de signos, por ejemplo, del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura”, lo que la distingue de los otros dos tipos de traducción: la intralingüística (“reformulación es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua”) y la interlingüística (“o traducción propiamente dicha es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua”). Para profundizar sobre los diferentes desarrollos en torno al concepto de traducción, léase Nicola Dusi (2003) y Umberto Eco (2008).

Otro elemento importante en la secuencia es la oposición entre el sistema de valores de los soldados americanos, por un lado, y el de la plantación francesa, donde perviven viejos ideales relativos a las raíces y a los orígenes, paradójica y paródicamente, en un lugar ajeno y exótico.

Todos estos elementos de la secuencia, que van desde el plano de la expresión —lo audiovisual— al plano del contenido —los valores—, establecen una clara frontera entre la secuencia y el resto del film. Su identificación permite reconocer el nexo con otros elementos fuera de la secuencia, que instauran una coherencia interpretativa. Por ejemplo, en el encuentro entre Willard y los altos mandos en el comienzo del film, uno de estos le dice: “mire, Willard, en esta guerra, las cosas se vuelven confusas ahí fuera. Poder, ideales, la vieja moralidad y la necesidad práctica” (Milius y Coppola, 2001, p. 34). La oposición entre sistemas morales o éticos anacrónicos ya estaba virtualmente figurada aquí y será actualizada en la secuencia de la plantación.

También, en el primer encuentro entre el protagonista y su deuteragonista Kurtz, Willard nos desvela que proviene de un pueblo a orillas del río Ohio. Al saberlo, Kurtz le responde: “una vez bajé a lo largo del río cuando era un niño. Hay un lugar en el río... No puedo recordarlo... debió haber sido una plantación de gardenias o una plantación de flores en otro tiempo” (Milius y Coppola, 2001, p. 176). En ese momento, nuestra mirada en retrospectiva añade una información que dará mayor coherencia a lo visto en la Plantación Francesa, sobre todo al recordar cuando la viuda le dice que ese lugar ajeno y exótico es, en realidad, el verdadero hogar de Willard.

La cultura en el texto

Esta secuencia condensa los principales lugares comunes del género de plantación, un tipo de relato de gran trascendencia para la historia reciente de la cultura americana. Ahora bien, podría reducirse, al estilo de las funciones proppianas del cuento popular ruso (Propp, 1928/1987), en un pequeño paradigma de funciones invariantes: plantación-guerra-amor. Este esquema parece una reformulación del viejo género de plantación americano, o mejor, de un presente pasado en su evolución justamente posterior a la Guerra de Secesión en el que adquirió precisamente la estructura plantación-guerra-matrimonio. Así pues, la secuencia, como “texto en el texto”, contiene en sí misma la memoria de su totalidad cultural, simétricamente al funcionamiento de la *matrioshka* que Lotman usaba para describir el mecanismo del homeomorfismo cultural.

La plantación emerge, de este modo, como un *locus amoenus* donde la armonía es el estado normal de las cosas. Esta situación inicial guarda una evidente analogía con

la homónima identificada por Propp en los cuentos maravillosos rusos. En este caso, el relato comienza cuando se produce un daño y un personaje se apresta a su reparación reinstaurando así el estado de cosas inicial, bajo la forma de narración circular o cíclica. Este modelo es común a muchos otros géneros, como por ejemplo el policial o detectivesco (Boltanski, 2012/2016), y en la *Plantation Tradition* obtuvo una especial fortuna, aunque no se pueda decir que es el único modelo dominante.

En la lógica de este esquema, es la irrupción de la guerra lo que quiebra la armónica situación inicial y llega junto a la aparición de un soldado del Norte que se enamora de una de las hijas del patriarca y a la que, finalmente, acaba esposando. Este tipo de final se encuadraba dentro de una de las cuatro interpretaciones hegemónicas sobre la Guerra Civil que la cultura americana se dio a sí misma, y que el historiador Garry W. Gallagher (2008) llama “causa reconciliadora”. Este “paradigma de reconciliación simbólica” entre las dos regiones en conflicto tuvo un momento de hegemonía en la década de los sesenta y de los setenta del siglo XIX, y representaba una determinada actitud hacia la derrota (Schivelbusch, 2003). En efecto, esta visión de la derrota es recuperada por Coppola para un acontecimiento que sigue siendo hoy una herida abierta en la historia reciente americana.

Esta visión reconciliadora elogiaba las virtudes de ambas facciones en conflicto, con el fin de restaurar la nación que nació de la contienda y ocultando al mismo tiempo el papel de los afroamericanos (Gallagher, 2008, p. 2). Además, esta interpretación proponía una memoria del conflicto que acallase la división generada por la esclavitud, esquivando todo juicio sobre la justicia de su propia causa y celebrando el valor de los soldados blancos tanto del ejército de la Unión como el de la Confederación (Gallagher, 2008, p. 33).

En realidad, la operación de *Apocalypse Now Redux* no representa exclusivamente la migración de la figura de este *locus amoenus*, sino que aparece bajo la tematización de una plantación sitiada, es decir, en guerra, que reenvía igualmente a ese segundo momento de crisis. De hecho, el discurso de De Marais invita a pensar a un mantenimiento de la normalidad cuando afirma: “nos quedamos para siempre”.

Además de la causa reconciliadora, Gallagher identifica otras tres formas. Una es la “causa perdida” (Gallagher, 2008, p. 135), cuya tradición elogió el experimento del Sur en la construcción de una república esclavista como una lucha admirable en contra de toda esperanza, restando importancia a la esclavitud como *casus belli* y atribuyendo “magnanimidad y galantería de los Confederados” en el campo de batalla. Los confederados se representaban a sí mismos como “caballeros galantes”, lo cual explica

la apropiación cultural de la perpetua rebelión escocesa contra Inglaterra como modelo histórico y político (Cash, 1941, p. 11).

El modelo escocés se presentaba ante los ojos de los *planters* del Sur como una cultura afín a sus estilos de vida y a su presente histórico. Escocia era vista como una nación que se defendía valerosamente contra el potente vecino, derrotada perennemente, pero siempre preparada para demostrar sus virtudes, su dignidad y su fuerza moral. Así se autodescribían como una “cultura caballeresca” que mantenía una “guerra galante” contra un poderoso enemigo. En este sentido, la novela de plantación propagó las teorías raciales del *Old South*, con la recuperación del *ethos* guerrero y el honor del Cavalier que encarnaban las aspiraciones y el sentido de predestinación de la sociedad sureña como colectividad imaginada (Taylor, 1993, p. 203).

Conviene subrayar aquí que la representación idealizada de la plantación implicaba la manifestación del sistema de valores fundacional de la Nación Americana desde la visión sureña. Principalmente, este sistema adquirió la forma de ideales caballerescos, cuyos valores conforman la esfera del honor, del coraje y de la lealtad y se oponen, simultáneamente, a la fría lógica de la razón industrial, del cálculo y de la previsión (Fraser, 2009, pp. 198-202). Esto queda evidenciado en el uso de cierta terminología para referirse a los terratenientes —como “cavalier” o “yeomanry”— proveniente de un supuesto pasado ancestral recuperado, con su propio orden social (Taylor, 1993, pp. 145-176). Estos principios reinstaurados de un supuesto pasado tenían una evidente repercusión en la forma de interpretar el presente y el futuro, especialmente tras su derrota en la Guerra Civil. Esta continuidad histórica imaginada es la base misma sobre la que se inventa toda una tradición, ya que suponía un *bricolage* de acontecimientos del pasado como legitimador de sus propias acciones y permitía la cohesión de la comunidad (Hobsbawm, 1983).

Se puede afirmar que esta institución colonial tuvo un papel crucial en la construcción de una comunidad nacional imaginada que se opone a la del Norte de los Estados Unidos. En la conciencia de esta clase social encarnada por terratenientes (Deverick, 2008) vivía la imagen de su comunión (Anderson, 1993, p. 6). La plantación construía la imagen de una tierra prometida donde se plasmaba perfectamente el propio sistema de valores. Y, en consecuencia, la novela de plantación condensó los temas y las figuras que ya existían en la tradición inventada del *Southern Cavalier*, contribuyendo, con su éxito y su expansión, a la afirmación de esta construcción mitológica.

En definitiva, el ideal sureño consistía en una *Gemeinschaft* —o comunidad— patriarcal que se oponía a la *Gesellschaft* —o empresa o sociedad—, considerada esta

última como desestructurante e inhumana y propia del Norte (Schivelbusch, 2003, p. 302). La tradición narrativa de la causa perdida ofrecía una serie de argumentos que presentaba a los plantadores como heroicos aristócratas superiores moralmente a la clase capitalista del Norte (Bronfen, 2012, p. 20; Cash, 1941, pp. 61-62;). De esta manera, se constituían dos esferas morales opuestas: el Sur, con todas sus “*belles qualities*” (galantería, caballería, generosidad), frente al Norte, que, con todas sus inclinaciones ligadas a la industria (ambición, codicia, materialismo), representaba su enemigo ideológico (Haskell, 2009, p. 38). Aparece así un sistema semi-simbólico², donde la oposición entre Norte y Sur es correlativa a la oposición sociohistórica entre comunidad caballeresca y nueva sociedad capitalista.

Esta oposición fue fecunda en la versión de la causa perdida y se proyecta perfectamente en nuestra secuencia: por una parte, los viejos *cavaliers* franceses de la plantación, con sus tradiciones y su firme idea de pertenencia territorial y familiar; y, por el otro, la nueva sociedad americana, representada por los miembros de la patrulla recién acogida, con toda su cultura popular contemporánea. Pero Willard, en cambio, no pertenece a esa sociedad y reconoce, en cambio, los valores de la plantación como propios. De hecho, este afirma que aquella no es su guerra, es decir, que no se siente involucrado. Y, como en el caso de esta versión del género de plantación, el film construye un sentido particular para una derrota tan experimentada por la cultura americana como nunca oficializada por el gobierno norteamericano (Hammond, 1998, p. 296; O’Nan, 1998; p. 5).

Otra de las cuatro visiones identificadas por Gallagher es la “causa unionista”, que ensalzaba la virtud de los norteamericanos en su esfuerzo por mantener unida a la nación frente a los sureños secesionistas. Hay que subrayar que en esta visión no había ningún atisbo de crítica moral contra la esclavitud ni contra los estilos de vida representados por el Sur de Estados Unidos. Esta última circunstancia sí se da en la última visión, la “causa emancipadora”, que interpreta la guerra como una lucha para liberar a los esclavos y eliminar toda la influencia dañina del sistema esclavista en la política y en la sociedad americanas.

La causa emancipadora emergió poco después de la guerra en la pluma de abolicionistas tanto de raza negra como blanca. Uno de los géneros que mayor auge logró en el periodo justo anterior a la guerra fue la *slave narrative*, donde tuvieron una extraordinaria repercusión las autobiografías del esclavo liberado Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass. An American Slave* (1845) y *My Bondage and My Freedom* (1855). En ellas relata en primera persona el transcurso de su vida en

² El sistema semi-simbólico implica la homologación de una oposición en el plano de la expresión a otra oposición en el plano del contenido (cfr. Greimas, 1984).

diferentes plantaciones hasta su evasión y posterior libertad (Blight, 2018, pp. 387-388). Esta visión comenzó a fraguarse en la novela de plantación de la década previa a la guerra, ya que autores del Norte, principalmente, comenzaron a construir sus historias desde el punto de vista y la focalización de las acciones de los esclavos. Frente a la visión idealizadora de los *planters*, ciertas nuevas formas narrativas, que seguían incluyéndose en la novela de plantación, mostraban a los esclavos como sujetos tan “humanos” como cualquier *planter* (Olney, 1984).

Los seguidores de la causa emancipadora vieron en estas narraciones un fiel reflejo de su visión ideológica del conflicto. Aunque casi siempre coincidieron con la causa unionista, frente a la indiferencia moral de estos, los defensores de la causa emancipatoria consideraron que la libertad de los esclavos era el resultado más importante del conflicto (Gallagher, 2008, pp. 29-30).

Estos cuatro tipos de interpretación de la Guerra Civil han convivido en tensión en la cultura americana y con ciertos nuevos acontecimientos se reavivan determinados valores afines a cada una de ellas. De hecho, el género de plantación ha albergado varias de ellas, tanto aquellas en principio complementarias como algunas otras claramente opuestas. Lo que sí se mantiene invariable en la novela de plantación es la representación de un espacio idealizado de virtudes de una sociedad agropatriarcal imperturbable.

Es preciso que nos preguntemos sobre si y cómo se preserva la memoria de un género que parece tener un claro origen en las novelas del primer tercio del siglo XIX y que miraba nostálgicamente hacia la aristocracia de aquel *Old South* (Mollis, 2006, p. 709). En poco tiempo el foco narrativo se diversificó hacia un retrato de la dura vida de los esclavos. Es obvio, por tanto, que no hay una homogeneidad ideológica en estas narraciones y que la variación o la evolución de ciertas figuras genera nuevas oposiciones de valor en un mismo grupo de historias catalogadas en un mismo género.

Si trasladamos nuestra atención nuevamente a la secuencia analizada, nos damos cuenta de que no hay el más mínimo atisbo de euforia ni ensalzamiento hacia el tema del patriotismo. En realidad, *Apocalypse Now Redux* muestra una visión satírica del patriotismo y, en particular, en esta escena del patriotismo restaurador propio de la causa reconciliadora (Bronfen, 2012, p. 77). La distancia axiológica con la que el punto de vista de Willard nos obliga a observar a los pobladores de la plantación, adquiere un sesgo nostálgico cuando aquel responde que no volverá a Estados Unidos y la viuda Roxanne le replica que la plantación es su hogar. La ambigüedad del diálogo es evidente, dejando abierta la posibilidad de múltiples otras interpretaciones: ¿no

volverá a América porque, tras Vietnam ya nunca se puede regresar?, ¿su hogar es la plantación porque representa mejor que su propia tierra sus ideales socioculturales?

Este juego de virtualización sin actualización del hogar irrecuperable reaparece en varios momentos del film. Por ejemplo, al inicio sabemos por la *voice over* de Willard que este ha estado en Estados Unidos, pero, confiesa, su casa ya no es su casa. En otra ocasión, al describir a los miembros de su patrulla dice que esos esperan regresar algún día a casa, pero que ya “no hay ningún hogar”. Del mismo modo, oiremos a Willard preguntarle al patriarca francés De Marais cuándo regresarán a casa, a lo que este responde que la plantación es su casa. Acto seguido será Willard quien dirá algo parecido a la viuda. Este efecto especular se refuerza cuando De Marais habla de un enemigo interno, hablando de los traidores “*at home*” que se manifestaban en contra del gobierno colonial francés en Indochina: el paralelismo con la contra-cultura americana de la época es evidente. Y, por si esto no fuera suficiente, en un momento del diálogo se observa a Willard usando un cuchillo como espejo para comprobar el estado de la herida en su pómulo que se produjo al inicio del film luchando contra su reflejo en un espejo...

De este modo, la familia De Marais representa de forma paródica un encomio de la dignidad de la causa perdida. Como es sabido, la parodia ha sido estudiada por Mijail Bajtin (1965/2005), quien la identificaba con “lo carnavalesco”, una categoría transhistórica que recorre la historia de Occidente. Sus mecanismos fundamentales son el travestimiento, la inversión —“el mundo al revés”— y la convivencia de estilos distintos, que Bajtin denominaba dialogismo *in praesentia* y que consiste en la explicitación de formas opuestas sin posibilidad de síntesis ni de jerarquización entre ellas: lo alto/lo bajo, la cara/el culo, el cielo/el infierno, etc. O también la vida y la muerte: “el Carnaval ha muerto, ¡viva el Carnaval!” (Stoichita, 1999, p. 31).

El film de Coppola posee esta lógica carnavalesca, ya que hace dialogar explícitamente tanto géneros como dialectos diferentes sin que ninguno de ellos se presente jerárquicamente dominante. Por ejemplo, los protagonistas provienen de diferentes regiones de Estados Unidos y son denominados con nombres caricaturales que parecen sacados directamente de la *Commedia dell'Arte*³: Chief, el jefe de la patrulla; Chef, el cocinero de New Orleans; Lance, el surfero de Los Angeles; Clean, el rockero del South Bronx. Todos ellos expresan con los rasgos dialectales de su región,

³ Tanto en la novela como en el film aparece un personaje que hace de bufón de Kurtz: en la primera se llama Arlequín y en la película es un fotógrafo, ambos enloquecidos y con una absoluta admiración por Kurtz. Como se sabe, el Arlequín es una conocida figura de la *Comedia dell'Arte*, incluida dentro de los *zanni* o siervos y, precisamente, tanto en la narración de Conrad como en la de Coppola el Arlequín es un siervo extremadamente fiel a Kurtz: “Incluso el arlequín, tan tonto como es, es simpático para Marlow por la incontrovertible lealtad que profesa por Kurtz” (Bloom, 2009, p. 57).

a lo que se añade el desarrollo paródico de sus personajes (Jachia, 2010, pp. 93-106; Trotta, 1996, pp. 20-21).

Observamos también la convivencia de la causa perdida y la causa reconciliadora. En el primer caso, el patriarca expresa con fervor su posición y sus principios, con enfrentamientos con algún que otro comensal; en el segundo, tenemos una inversión paródica del matrimonio, elemento convencional del género de plantación, en un fugaz encuentro erótico.

Las figuras⁴ de la plantación francesa de Coppola coinciden, traducidas y reelaboradas paródicamente en un nuevo marco narrativo, con las figuras más recurrentes de la novela de plantación. La pregunta nos apremia: ¿de qué nos hablan todas estas figuras?; es decir, ¿cuál es el tema? Ahora podemos responder con mayor precisión: esta secuencia nos habla de los principios fundacionales de la nación americana, cuya memoria está en la compleja relación que existía entre textos clasificados bajo un mismo género.

Una cuestión de principios: *The Northern Man of Southern Principles*

La plantación fue originalmente una institución hegemónica en algunas colonias británicas que sirvió como un mundo perfecto para historias y valores en la cultura del Sur de Estados Unidos. Generalmente, se trataba de amplias comunidades de esclavos regentadas por una familia de propietarios, los *planters*. El género de plantación es un fragmento de la memoria de esta cultura, con su propio sistema de valores y donde emerge una oposición respecto a la cultura del Norte de Estados Unidos.

En el surgimiento del género de plantación, tres novelas de Daniel Defoe muy distintas constituían una especie de canon que servía de modelo: *Robinson Crusoe* (1719), *Moll Flanders* (1722) y *Coronel Jack* (1722). Durante el siglo XVII la plantación tuvo dos significados principales: la ocupación colonial y la agricultura empresarial (Burnard, 2015, p. 119). En todo caso, este espacio se regía por un conjunto de reglas fundamentales, algunas presentes en estas novelas de Defoe en figuras distintas: la relación social con marcado carácter racial entre señores y esclavos (Robinson), la redención como apertura a un mundo nuevo (*Moll Flanders*) y los estilos de vida del gentilhomme y caballero (*Coronel Jack*).

⁴ Desde el punto de vista de la semiótica, “el nivel figurativo del discurso aparece como una instancia caracterizada por nuevos vertimientos [...] que se sobreañaden al nivel abstracto [que corresponde al tema]” (Greimas y Courtés, 1982, p. 175).

Todas estas figuras aparecen, transfiguradas de alguna u otra manera, en la plantación de *Apocalypse Now Redux*. Para empezar, la oposición racial tiene dos momentos en esta secuencia. El primero es cuando ‘Chief’, hombre “negro” que morirá poco después de este episodio, entrega la bandera americana a Willard durante el funeral de Clean; y el segundo es cuando ‘Chef’ se sorprende, al comienzo de la cena, de que el cocinero sea un siervo vietnamita.

El primero subraya el valor fundacional de la patria que la plantación posee desde la visión del género. De hecho, la muerte del hombre negro es uno de los lugares comunes del género de plantación en un periodo concreto de su evolución y cuyas características pueden ejemplificarse en la novela *La cabaña del Tío Tom* (1851), de Harriet Beecher Stowe (Schivelbusch, 2003, p. 88). En efecto, en la obra de Stowe una de las escenas que ejerce un efecto de conmiseración más acentuado es la muerte de la niña esclava “Little Eva”, un personaje que representa la pureza espiritual: “Eva muere postrada y su vida ejemplar incita a todo aquel que la conoce a emular su bondad y su compasión” (Bloom, 2008, p. 21).

La crítica ha interpretado usualmente esta escena como un elemento afín al espíritu victoriano propio de su época, es decir, carente de profundidad y formalmente diseñada para conmover. Sin embargo, echando una mirada al sistema narrativo de la novela nos damos cuenta fácilmente de que, en realidad, estamos ante una “forma suprema de heroísmo”, ya que la muerte en el sistema narrativo de esta novela no significa derrota sino gloria y victoria (Robbins, 2007, p. 50).

Y, siguiendo nuestra argumentación, la muerte de Mr. Clean supone una inversión paródica del fúnebre destino de la pequeña Eva y, en consecuencia, del lugar común de género que podríamos denominar “la muerte del esclavo”. Dos son los mecanismos de esta inversión: por un lado, la pureza inicial de Clean ha sido manchada por el asesinato, ya que en una escena anterior lo vemos cometer el atroz asesinato de mujeres y niños en un sampán; por otro, Clean, a diferencia de Eva, no muere en la cama, sino por flechas de un invisible enemigo que se esconde en la selva en mitad de una guerra hipertecnológica.

El segundo momento enmarcado en el conflicto racial ocurre cuando Chef se sorprende por el origen vietnamita del cocinero, hecho que corresponde a una figura clásica del género de plantación. Se trata de la oposición cocina/salón que equivale, en el plano social, a la oposición siervo/señor, conformando nuevamente un sistema semi-simbólico. La oposición entre estos actores puede hacerse más o menos intensa, convirtiéndose incluso en una fatal lucha por la libertad en algunos casos. En esta

figura se observa nuevamente el valor ideológico que adquieren las oposiciones espaciales en la lógica de este género: Norte/Sur, dentro/fuera, cocina/salón.

Decíamos anteriormente que Willard encuentra una especie de hogar en esta plantación, a imagen y semejanza de aquel *topos* en que el soldado unionista del Norte encuentra su verdadero hogar en el Sur: “*the Northern man of Southern principles*” (Taylor, 1993, p. 225). Nunca sabremos si, como él mismo dice, regresará a Estados Unidos, pero la réplica de la viuda (“entonces usted es como nosotros, su casa está aquí”) permite establecer la conformidad con este *topos* de género. En la plantación viven caballeros de honor que no corresponden al tiempo presente, sino a un tiempo pasado coincidente con el mito caballeresco del Sur. Precisamente el efecto de locura de la secuencia se produce gracias a la articulación anacrónica del mundo de la Guerra de Vietnam y el mundo de la plantación. Tomando la guerra tecnocrática de Vietnam como marco de la narración, la oposición con el sistema de principios caballerescos de la plantación se hace más nítida y se intensifica así ese aire de cierta irrealidad que desprende toda la secuencia.

A modo de conclusión

Las convenciones de cualquier género no se mantienen intactas e idénticas en los distintos momentos de su evolución, ya que siempre existe alguna desviación de su sentido, aunque solo sea por el valor mutable de los lugares comunes de cada género en periodos históricos distintos. En este sentido, baste recordar el personaje de Pierre Menard, quien, según la imaginación de Jorge Luis Borges, copió el *Quijote* sin que por ello lograra reproducir exactamente su significación históricamente original: lo que separa a ambos textos, formalmente idénticos, son las distintas culturas que los han producido y que los interpretan.

En el caso que nos ha ocupado se ha suscitado al menos una doble mirada anacrónica sobre el tema de la guerra. Si a lo largo de la película de *Apocalypse Now Redux* observamos las acciones de reclutas que poco o nada tienen que ver con los vetustos valores militares, mientras que estos aparecen fatalmente en la plantación francesa en forma de una inesperada mentalidad caballerisca.

La plantación francesa representa el viejo estilo caballeresco al que aspiraba toda una colectividad sureña. Pero el contrapunto cómico de la escena supone también una puesta en crisis de los lugares comunes del género de plantación, de modo que se puede afirmar perfectamente que el texto conforma un complejo aparato especular donde la cultura americana se ve a sí misma reflejada caricaturalmente. En otras palabras, en esta grotesca escena Coppola no hace más que criticar los orígenes

míticos de la nación americana que la plantación representa. El efecto de montaje de la propia película hace que este episodio marcado por un fuerte anacronismo conlleve una *reductio ad absurdum* de todo un género y, por ende, de toda una cultura que pertenece a un tiempo pasado, pero cuya presencia parece alargarse y reaparecer en forma de mitos, ritos y textos nuevos de nuestro tiempo presente.

Este efecto cómico, en combinación con el juego de oposiciones anacrónicas, guarda una interesante semejanza con el mecanismo de la novela *Un yanqui en la corte del rey Arturo* (1889/2000) de Mark Twain, quien se declaró abierto opositor de la mentalidad sureña. El protagonista es *The Boss*, un jefe de una fábrica de armas del Norte que sufre un viaje inesperado e involuntario a la corte del Rey Arturo en el siglo VI. El anacronismo entre el industrial protagonista y los caballeros cortesanos (Fraser, 2009) es simétrico al de la secuencia de Coppola. El héroe de Twain, “campeón de un sentido común y de una razón altamente pragmáticas”, representa la “genuina y próspera civilización del siglo XIX”.

Pero, al igual que en la plantación de *Apocalypse Now Redux*, el diálogo no es simplemente entre un presente “civilizado” y un remoto pasado medieval, sino entre dos presentes que conviven: uno hipertecnológico y otro que corresponde a aquellos valores ancestrales recuperados por una cierta sociedad americana. En un libro anterior, *Vida en el Misisipi* (1883/2016), Twain culpaba a Walter Scott de la formación del carácter sureño, centrado en lo que él llamaba un “absurdo asunto de caballería”. Twain optó conscientemente por destruir estos “sueños y fantasmas”, “la estupidez y el vacío, la impostura de grandeza, el lujo fingido y la estafa caballeresca de una descerebrada y ampliamente desvanecida sociedad” (Twain, 1883/2016, p. 442). En Twain reaparece la oposición alegórica entre el Norte, liberal e industrial, y el Sur, donde se propagaron los patrones de la caballería y se llegaba a identificar el estilo de vida del *cowboy* con el del caballero artúrico. Frente a la civilización representada por la guerra tecnocrática, emerge, fugaz y cómicamente, la cultura caballeresca y galante de un pasado tan mítico como inventado.

Por tanto, más que unas instrucciones de uso para una supuesta correcta interpretación de la película, como a menudo se ha querido ver e incluso ha sido declarado por el propio Coppola, observamos más bien la migración de un elemento fundamental de un viejo género de la tradición americana —la plantación—, puesto al servicio de un sistema de valores que modela la visión de la derrota en Vietnam y de un caricatural retrato de la cultura americana. En el plano semántico, se recuperan dos figuras que poseen gran valor ideológico para esta cultura y que oponen dos estilos de vida: *yankee vs cavalier*. Y si aceptamos incluir a la plantación bajo la vaga etiqueta de símbolo de toda una cultura, estaríamos entonces ante la “migración de un símbolo”

(Wittkower, 1977, p. 14) de la pasada cultura nacional americana, aunque con notables inversiones de sentido.

En fin, al hacer migrar un lugar común de este género al presente y situarlo en conexión con otros textos se logra también poner en crisis sus propios sentidos o descubrir en él posibilidades y valores que hasta ahora permanecían ocultos o narcotizados. En consecuencia, nada resulta más revelador que una caricatura, precisamente porque se parece al objeto caricaturizado sin llegar a serlo. Y, en cualquier caso, cabría recordar que no existe ni un único sentido ni una única memoria originales de un género y que ambos se construyen y se reconstruyen con cada nuevo presente a partir de nuevos textos.

Referencias

- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1965/2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bajtín, Mijail (1995). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Blight, David W. (2018). *Frederick Douglass. Prophet of Freedom*. Simon & Schuster.
- Bloom, Harold (2008). *Harriet Beecher Stowe's Uncle Tom's Cabin*. Bloom's Literary Criticism.
- Bloom, Harold (2009). *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. Bloom's Literary Criticism.
- Boltanski, Luc (2012/2016). *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Bronfen, Elisabeth (2012). *Specters of War. Hollywood's Engagement with Military Conflict*. Rutgers University Press.
- Burnard, Trevor (2015). *Planters, Merchants, and Slaves. Plantation Societies in British America, 1650–1820*. The University of Chicago Press.
- Cash, Wilbur J. (1941). *The Mind of the South*. Vintage Books.
- Coppola, Francis Ford (Director) (2001). *Apocalypse Now Redux* [Película; DVD]. Zoetrope Studios.
- Cowie, Peter (2001). *The Apocalypse Now Book*. Da Capo Press.
- Deverick, David (2008). Former Slaveholders and the Planter Class. In James M. Campbell & Rebecca J. Fraser (Eds.), *Reconstruction People and Perspectives* (pp. 113-134). ABC Clio.
- Didi-Huberman, Georges (2000/2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Ed.
- Dusi, Nicola (2003). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. UTET.
- Eco, Umberto (1990/2013). *Los límites de la interpretación*. DeBolsillo.

- Eco, Umberto (2008). *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Lumen.
- Eco, Umberto (2009). *Cultura y Semiótica*. Círculo de Bellas Artes.
- Fraser, John (2009). *America and the Patterns of Chivalry*. Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans-Georg (1960/2006). *Verdad y método, I y II*. Ediciones Sígueme.
- Gallagher, Gary W. (2008). *Causes Won, Lost, and Forgotten. How Hollywood and Popular Art Shape What We Know about the Civil War*. The University of North Carolina Press.
- Genette, Gerard (1962/1989). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Taurus.
- Greimas, Algirdas J. (1984). Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes Sémiotiques*, 60, 1-21.
- Greimas, Algirdas J. & Courtés, Joseph (1982). *Semiótica. Diccionario Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Hammond, William M. (1998). *Reporting Vietnam*. University Press of Kansas.
- Haskell, Molly (2009). *Frankly, My Dear: Gone with the Wind Revisited*. Yale University Press.
- Hobsbawm, Eric (1983). Introduction: Inventing Traditions. En Eric Hobsbawm & Terence Ranger (Eds.), *The Invention of Tradition* (pp. i-xix). Cambridge University Press.
- Jachia, Paolo (2010). *Apocalypse Now. Un'analisi semiotica*. Bulzoni.
- Jakobson, Roman (1959). On linguistic aspects of translation. En Reuben A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232-249). Harvard University Press.
- Lancioni, Tarcisio (2013). El velo y la niebla: figuras de la modulación visual. *Revista de Occidente*, 386-387, 251-276.
- Lévi-Strauss, Claude (1962/1964). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, Juri M. (1990). *The Universe of Mind*. I.B. Tauris.
- Lotman, Yuri M. (1996a). Acerca de la semiosfera. En Desiderio Navarro (Comp.), *Semiosfera* (pp. 11-26). Cátedra.
- Lotman, Yuri M. (1996b). El texto en el texto. En Desiderio Navarro (Comp.), *Semiosfera* (pp. 64-76). Cátedra.
- Lozano, Jorge (2008). Presencias del presente. *Revista de Occidente*, 325, 5-7.
- Marx, Karl (1852/2015). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Alianza Editorial.
- Milius, John & Coppola, Francis Ford (2001). *Apocalypse Now*. Faber & Faber.
- Mollis, Kara L. (2006). Plantation Tradition. En Elizabeth Ann Beaulieu (Ed.), *Writing African- American Women. An Encyclopedia of Literature by and about Women of Color* (pp. 709-712). Greenwood Press.
- Olney, James (1984). 'I Was Born': Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature Author(s). *Callaloo*, 20, 46-73.
- O'Nan, Stewart (1998). *The Vietnam Reader*. Anchor Books.
- Propp, Vladimir (1928/1987). *Morfología del cuento*. Fundamentos.

- Ricoeur, Paul (1976/2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI.
- Robbins, Sarah (2007). *Introduction to Harriet Beecher Stowe*. Cambridge University Press.
- Schivelbusch, Wolfgang (2003). *The Culture of Defeat. On National Trauma, Mourning, and Recovery*. St. Martin Press.
- Shklovskij, Viktor (1978). Arte como artificio. En Tzvetan Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Siglo XXI.
- Stoichita, Victor (1999). *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Siruela.
- Taylor, William R. (1993). *Cavalier and Yankee. The Old South and American National Character*. Oxford University Press.
- Trotta, Renzo (1996). *Francis Ford Coppola. Le Mani-Microart*.
- Twain, Mark (1883/2016). *La vida en el Misisipi*. Almadia.
- Twain, Mark (1889/2000). *Un yanqui en la corte del rey Arturo*. Alianza.
- Wittkower, Rudolf (1977). *Allegory and the Migration of Symbols*. Thames and Hudson.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)