

EL LABERINTO DE «APOCALYPSE NOW»

Un juego con espejos que se desplazan

MARTI ROM

«La historia era increíble»

Philip Guedalla escribe que el filme «**Apocalypse now**», del realizador Francis Ford Coppola, de Detroit (USA), «es una combinación algo incómoda (a rather uncomfortable combination) de esos filmes ocultamente crípticos de Hollywood que tanto entusiasman a la crítica cinematográfica europea y de esos filmes de aventuras donde el exotismo de contextos lejanos, de costumbres extrañas, deviene el componente fundamental frente a una narración argumental típica: alguien recorre un «itinerario» (o quizás se ve obligado) a la búsqueda (o huyendo) de un personaje **ciertamente** carismático. Guedalla reproduce en su texto una particular opinión del ensayista Cecil Roberts quien, en «The New Culture Review» (septiembre 79), comenta la curiosa analogía de la estructura narrativa del filme con la narración «El acercamiento a Almotásim» de J. L. Borges (sobre la que volveremos más adelante); pero, principalmente analiza la, reconocida por el propio Ford Coppola, base literaria motor del film: la novela de Joseph Conrad «Heart of darkness» (El corazón de las tinieblas). La estructura, comenta, es bastante simple, mediante la técnica literaria de la narración dentro de la narración, el lector sigue el **itinerario** del capitán inglés MARLOW quien remonta un caudaloso río en el Congo, con la misión de relevar a un enigmático agente comercial de nombre KURTZ; transcurriendo la acción en alguno de los últimos años del siglo pasado. Más adelante establece un somero análisis del personaje «MARLOW», del cual dice «no da la sensación de ser de carne y hueso, sino que parece

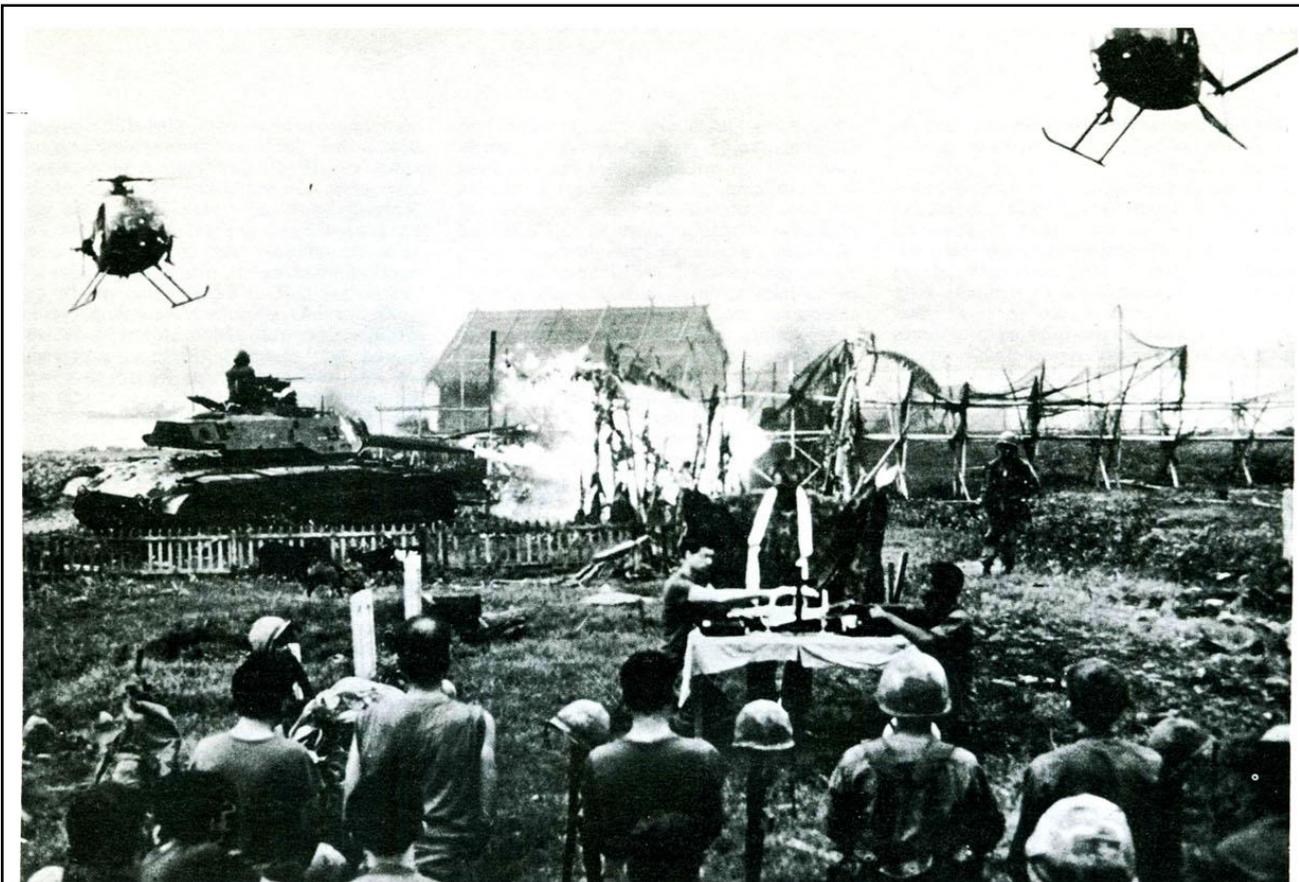
más bien simbolizar una actitud moral: la del propio Conrad... los juicios que emite son los que confieren a la historia su significado», para a continuación relacionarlo con el capitán Willard de «**APOCALYPSE NOW**» y con el héroe filmico de «**LORD JIM**» (1964), de Richard Brooks, dado que está basado también en la novela homónima de Conrad. Marlow aparece por primera vez en

«Youth» (1897) luego en «El corazón de las tinieblas» (1898), nos lo presenta ya con una cierta complejidad, y finalmente en «Lord Jim» (1900), lo hará desaparecer. Del filme de R. Brooks, añade que se trata de una «superproducción bélica centrada en el conflicto moral de un personaje, Marlow, atormentado por el YO y su circunstancia».

Philip Guedalla cuenta cómo en una



«APOCALYPSE NOW». DE FRANCIS FORD COPPOLA.



«APOCALYPSE NOW», DE F. F. COPPOLA.

conversación con Ford Coppola, éste le adujo las razones por las que escogió la narración de Conrad como nexo de las acciones previstas en el primer guión del filme (realizado por John Milius en 1969). fueron varias, ese itinerario físico y moral río arriba, por ejemplarizar en el personaje de MARLOW la soledad humana y la lucha con las fuerzas incontroladas de la naturaleza, lo cual le permitía establecer la analogía Vietcong-selva-KURTZ; también añade un dato marginal, el contexto común colonialista: el Congo Belga-Vietnam americanizado.

Un último punto fundamental a comentar de este muy interesante texto de Guedalla («Notes for a analysis of «Apocalypse now») es el avanzar la relación estructural cinematográfica entre dicho filme y el «2001: A space odyssey» (1968), de Stanley Kubrick. Relación que desarrolló posteriormente Wilkie Collins en «Filmland» (noviembre 79). Mientras que Guedalla apunta ciertas analogías superestructurales, alguna de las cuales se nos pueden asemejar como casuales o gratuitas, como razonar que las composiciones musicales características de los dos filmes: «Así habló Zaratustra» de Richard Strauss (en «2001») y «La cabalgata de las walkirias» de Richard Wagner, están fuertemente relacionadas; ambas son dos conocidos temas clásicos, el primero de los cuales está basado en el libro del mismo título de Nietzsche, el cual era íntimo amigo de Wagner. Sin embargo, cita textualmente para corroborar su opinión una frase del propio Ford Coppola en el coloquio posterior a su exhibición en el último Festival de Cannes, «la película ilustra un dilema moral que

la humanidad ha conocido siempre y que probablemente siempre conocerá: esa cuerda floja sobre la andamos, tendida entre el bien y el mal, entre lo justo y lo injusto; las primeras páginas de «Así habló Zaratustra» de Nietzsche, tratan de este tema», para finalmente acabar desconcertándonos por la extraordinaria importancia que le da al hecho de que Nietzsche terminara la primera parte del libro el mismo día en que murió Wagner, el 13 de febrero de 1883, hecho que según refiere devino un misterio cargado de significaciones» para el propio Nietzsche.

«1969: una odisea en el Vietnam»

Otra fuente que cita Collins, bastante más fiable que la anterior, que le llevó a proponer un análisis de las estructuras filmicas de «2001» y «Apocalypse», es la muy curiosa revelación de Ford Coppola al colectivo de redacción de la revista «UCLA Film Bulletin» (diciembre 77), poco después de terminar el largo rodaje del filme (12-3-76 al 21-5-77), en el que confiesa que la ligazón entre el libro de Conrad y el filme «2001» (basado en la narración de Arthur C. Clarke) fue esa frase común en ambos: «en el corazón de Africa», con la que Clarke define geográficamente la localización de ese hombre-mono llamado MOON-WATCHER en el prólogo del relato central de «2001», y con la que se adjetiva al Congo en «El corazón de las tinieblas». Esta entrevista de Ford Coppola a la revista cinematográfica de la «University College of Los Angeles» (UCLA), donde el propio Coppola se graduó pre-

sentando como tesis final de carrera su primer filme realizado en Hollywood («Ya eres un gran chico», 1966), solamente la conozco por comentarios que de ella realiza Collins en su texto y en alguna de sus notas marginales; sin embargo, presiento su importancia.

Collins, que, junto a Guedalla, es uno de los más prestigiosos escritores cinematográficos de la costa Este estadounidense, establece primeramente una analogía estructural entre los dos filmes para a continuación pasar a citar ciertos hechos puntuales. Ambos filmes, dice, avanzan sobre un «itinerario» fijado e imperturbable: la nave espacial surcando las estrellas en «2001» y el navío militar que remonta el río. Este itinerario presenta dos partes claramente diferenciadas, una primera que ocupa la mayor parte del filme, de orden descriptivo, en el que se nos muestra un conjunto de acciones (el subrayado es del original) que configurarán la realidad contextual en la que se desarrolla el filme; y una segunda parte, mucho más reducida en extensión, que prolonga el filme hasta su terminación, en la que componente alegórica, la «lectura filosófica» da al filme su completa significación. Este riguroso análisis, minimamente esbozado en estos párrafos, define el nexo entre las dos partes como un punto de inflexión (el «mar de colores» en «2001», y el puente-psicodélico, último bastión estadounidense), un punto de inflexión narrativo, dramático; nos cuenta Collins, apoyándose en una amplia encuesta preparada por él realizada entre los alumnos de la Universidad de Berkeley (después de las proyecciones de «2001» y «Apocalypse»), que este punto de inflexión supone para el espectador una

cierta **rotura de percepción** en la lectura del filme, obligándole a **resituarse** respecto a éste.

Collins nos informa que, para la realización de su estudio, utilizó principalmente el análisis que sobre «2001» realizó Víctor Gollancz en «**Behind the Screen**» (diciembre 69), del cual entresaca un comentario que él entiende muy importante, y no tan sólo en el análisis de «2001», sino también en su propuesta 2001-APOCALYPSE: «el enigmático final del filme («2001») responde a un interés de **maquetización** de sus autores, Kubrick-Clarke, puesto de manifiesto en la frase final del prólogo del relato-guion del filme, **más recordad, por favor que**

tripulantes de la lancha patrullera en «**Apocalypse**»; y añade ambas **conexiones** están situadas no lejos del **punto de inflexión**. La extraordinaria elipsis del inicio de «2001», hueso lanzado al aire nave espacial girando al son del «Danubio azul», se transforma en las palas girando del ventilador del techo de la habitación del hotel en Saigón-helicóptero.

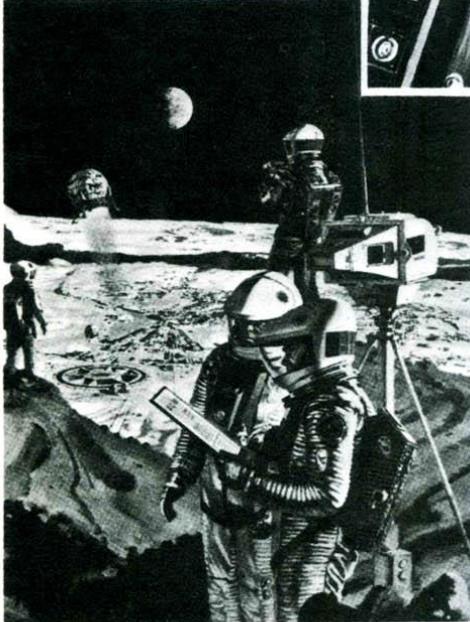
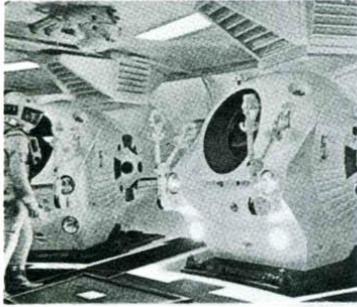
Volviendo a la conversación Ford Coppola-Collins referida en su texto por este último, y en una anotación al margen, obtenemos un dato más a considerar en este laberinto de opiniones (algunas quizás contradictorias), el título «más allá de Júpiter» que precede al

compañeros perecerán (los hibernados-tripulantes de la patrullera), incluso su «otro yo» (Poole perdido en el espacio, el agente que le ha precedido en el intento de asesinar a KURTZ y que ha fracasado). El «héroe», al inicio de la misión, desconoce total o parcialmente el sentido de esta; será la **inteligencia** (el ordenador HAL-la CIA) quien se la suministrará. El «itinerario» termina con la llegada del «representante» (de la Humanidad-del Ejército USA) a la morada de (la «losa rectangular»-Kurtz) que viene representada por (una habitación extremadamente blanca-sala donde domina el claroscuro). LOSA —Inteligencia Suprema o Dios en sentido religioso; y casualmente la clave de conexión entre la lancha patrullera y la base (mientras están en **teritorio** de KURTZ) es «Todopoderoso». Final de «2001» —«desdoblamiento» de Bouwmann, creación del feto del super-hombre; nal de «**Apocalypse**» —«sustitución» (?) de Willard por KURTZ. Vuelta al origen (el feto del súper-hombre en el espacio, y al fondo el planeta tierra o bien la desconexión del ordenador HAL— regresión a la «infancia» previa desconexión de sus componentes de «inteligencia», pequeñas losas rectangulares-previsible viaje de retorno río abajo de Willard).

Wilkie Collins reproduce como anexo a su estudio algunos párrafos terriblemente significativos y de efecto multiplicador-cognoscitivo del libro de Clarke del «2001», que me permito reproducir parcialmente:

«Y comenzaba a leer la ODISEA, que era de todos los libros el que más vividamente le hablaba a través de los abismos del tiempo... Semana tras semana, **como un tranvía a lo largo del carril de su órbita**, exactamente predeterminada, la **DESCUBRIMIENTO** pasó por la de Marte, siguiendo hacia Júpiter... A veces el pensamiento de la meta hacia la cual se dirigía le colmaba de una sensación de exaltación y de un sentimiento de poder... ¡Sí!, hay algo delante, se está alzando sobre el horizonte... una gran losa vertical... ¡es exactamente como el objeto que hallaron ustedes en la Luna!... Se la podría llamar **PUERTA DE LAS ESTRELLAS**... Ahora estoy directamente sobre ella, esperen un minuto... esto es raro... aquélla parecía retroceder ante él, era exactamente como una ilusión óptica... En un lapso de tiempo demasiado breve para poder ser medido, el **ESPACIO** giró y se torció sobre sí mismo... No podía sino aceptar las imágenes que estaban inundando su mente, sin intentar interpretarlas... se creía preparado, pensaba, para cualquier portento, única cosa que nunca hubiera esperado era el máximo y cabal lugar común. Estaba retrocediendo en los pasillos del tiempo, siéndole extraídos conocimiento y experiencia a medida que iba de nuevo a su infancia... Aún cuando un David Bowman dejara de existir, otro se hacía inmortal... Era ya tiempo de emprender la marcha... Volvía a estar, precisamente donde lo deseaba, en el espacio que los hombres llaman real... Luego esperó, poniendo en orden sus pensamientos. Pues aunque era el amo del mundo, no estaba muy seguro de qué hacer a continuación. **MAS YA PENSARIA ALGO.**»

«Willard, después de haber asesinado a KURTZ, objetivo de su misión, y renunciar a ocupar el puesto de aquél,



«2001. UNA ODISEA DEL ESPACIO», DE STANLEY KUBRICK.

ésta es sólo una obra de ficción, la verdad, como siempre, será mucho más extraordinaria».

Después de establecer la anteriormente reproducida analogía de itinerarios y de su composición en dos partes diferenciadas, Collins rápidamente pasa a comentar hechos análogos puntuales, como esas dos **conexiones mediante video** con la Tierra (Planeta Tierra-USA-contexto cotidiano-alejado de la **aventura**), la del científico Dr. Heywood Floyd desde la base Clavius en la Luna con su hija, y la del navegante espacial Frank Poole con sus padres en el día de su cumpleaños, «2001», que equivalen a la cinta cassette que recibe uno de los

«mar de colores» de «2001», se corresponde con esa pintada a la entrada del templo (sagrado) de KURTZ con la inscripción «Apocalypse now».

El estudio de Collins termina, después de comentar un gran número de posibles dualidades entre los dos filmes (de las cuales he comentado algunas en los párrafos anteriores, para mayor información al respecto remito al lector al texto original), con una visión paralela más o menos esquemática de 2001-APOCALYPSE: Preludio (hotel base CLAVIUS-hotel Saigón). Ambas expediciones son secretas (NASA-CIA). Existe un único personaje que concluirá la misión (Bowman-capitán Willard), dado que sus demás

inicia el camino de retorno; pero no estaba muy seguro de qué hacer a continuación...» Con esta frase concluye Collins este muy interesante estudio que he intentado comentar suficientemente.

Este repetitivo «no estaba muy seguro qué hacer a continuación» también puede adjudicarse al propio Ford Coppola, según se desprende de algunos fragmentos de su rueda de prensa en el Festival de Cannes, en los que explicita lo que para él significó la preparación y rodaje de «**Apocalypse now**»: «Se trata de tu vida. Estás remontando un río. Es tú en el corazón de las tinieblas particular... Y durante todo este tiempo yo sabía algo que nadie más sabía, que aún no había encontrado un final para el filme». MAS YA PENSARIA ALGO.

¿El final? Fruto de la paciente recopilación de textos e informaciones en torno a APOCALYPSE estoy en disposición de comentar dos posibles-finales que también tuvo el filme. En la «copia de trabajo» que Coppola presentó en Cannes, Williard asumía el papel de KURTZ, concretándose esa «sustitución» de la que nos hablaba Collins en su texto. KURTZ es la otra cara del espejo de Willard, confiesa el realizador en el libro escrito por su esposa Eleanor («Notes») entorno a la experiencia, anécdotas, problemas, que supuso el rodaje del filme. Pero hay otro «final», mucho más enigmático e inquietante, en el que no hay una conclusión a modo de los otros dos finales; en éste, la acción queda en suspenso, una progresión de increíbles explosiones (¿napalm?) introducen, ya, los títulos de crédito... es la desaparición del imperio de KURTZ.

«El acercamiento a Apocalypse now»

En la gran mayoría de entrevistas (que he podido conocer) realizadas a Ford Coppola, éste, además de mencionar fundamentalmente como vehículo narrativo del filme el libro de Conrad, confiesa haberse inspirado (también) parcialmente en algunos otros libros o narraciones, de los cuales me permito seleccionar: «The Wasteland» y «The Hollow Men» de T. S. Elliot, «Así habló Zaratustra» de Nietzsche, «From Ritual to Romance» de Jesse L. Weston, «El Acercamiento a Almotásim» de J. L. Borges, y «The Golden Bough» de Sir James George Fraser. Quizás la aportación más curiosa pueda ser la citada narración de Borges. Como ya se comenta al principio de este TEXTO-ITINERARIO, es el ensayista Cecil Roberts quien ha intentado profundizar en este atrayente paralelismo.

Roberts, en los primeros párrafos de su texto, introduce al lector anglosajón en el contexto que propone Borges: «Bombay, el protagonista, que se ve (por azar) inmerso en una terrible confrontación entre musulmanes e hindúes, entonces alguien le habla con un inmenso rencor de ciertos ladrones de caballos de GUZERAT, en adelante, el nombre de GUZERAT no lo deja»; para Roberts, éste es, en cierto modo, el punto de partida del filme, del itinerario del capitán Willard, y fundamentalmente su opinión en la reproducción textual de una frase de Borges: «Arguye (el protagonista) que el rencor de un hombre tan minuciosamente vil importa un elogio. Re-

suelve —sin mayor esperanza— buscarlo. Reza, y emprende con segura lentitud el largo camino...», así pues, la atracción inicial que el capitán Willard siente por ese presentado hombre que se llama KURTZ, se fundamenta en ese retrato-robot-moral **excesivamente** diabólico que le ofrecen su superior y el agente de la Inteligencia. Y continúa resumiendo a Borges, «el largo camino lo conduce a convivir con las gentes más dispares y abominables, **de golpe, con el milagroso espanto de Robinson ante la huella de un pie humano en la arena**, constata muy sutilmente una **sensación** impropia en uno de esos hombres aborrecibles, **fue como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo**; finalmente el protagonista decide redefinir su itinerario: buscará a ese

cir esa presencia obsesiva de ALMOTASIM; y añade: «Almotásim es el emblema de Dios, y los puntuales itinerarios del héroe son de algún modo los progresos del alma en el ascenso místico». Respecto a KURTZ, opina que presenta las mismas características de personificación que el ALMOTASIM de la narración de Borges; es decir, sus reales cualidades extraordinarias (¿sobrenaturales?) no configuran un ser fantasmagórico, una convención simbólica.

Esta singular analogía fue el origen de una interesante polémica entre el propio Cecil Roberts y el prestigioso orientalista y profesor de la Universidad de Providence (Rhode Island) Howard Phillips, publicada en «Ink» (noviembre 79 y enero 80). Este último, en un vehemente texto, aporta pruebas suficientes para



LA NAVE DE LOS LOCOS (EL BOSCO).

HOMBRE del cual procede esa **claridad momentánea**».

Este itinerario progresivo (río arriba-APOCALYPSE): primero una palabra mágica (para el protagonista), luego un encuentro, más allá un absorbente recorrido por el corazón de las tinieblas cercando a ALMOTASIM, y finalmente, el protagonista **llega a una galería en cuyo fondo hay una puerta**; para Roberts, equivale al núcleo central del filme, en el que la aproximación (tanto de conocimiento como de situación) de Willard a KURTZ se corresponde con esa **insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras**, en el que KURTZ sería ese «presentido hombre que se llama ALMOTASIM».

Seguidamente, Roberts, se sumerge en el intrincado laberinto urdido por Borges con el propósito de analizar y dedu-

considerar que la citada narración de Borges no es más que una reelaboración de la novela «The approach to Al-Mu'tasim» de Mir Bahadur Ali (un excéntrico abogado de Bombay) publicada en 1932, más algunos elementos del venerado «Coloquio de los pájaros» de Farid ud-din Attar. Admite Phillips no haber visto el filme, dado que sus múltiples obligaciones docentes y de investigación no le permiten tales «momentos de diversión», pero, sin embargo, se atreve a realizar algunas aportaciones en torno a estas dos narraciones que, según él, pueden ofrecer nuevas posibilidades de lectura del filme; en la primera se concreta la existencia y personalidad de ALMOTASIM, (cito textualmente) «aquel octavo Abbasida que vencedor en ocho batallas, engendró ocho varones y ocha mujeres, dejó ocho mil esclavos y reinó durante un espacio de ocho años, de

TRIPTICO DE LAS DELICIAS (EL BOSCO).



TRIPTICO DEL HENO (EL BOSCO).

ocho lunas y de ocho días, y que etimológicamente quiere decir EL BUSCADOR DE AMPARO». Del «Coloquio de los pájaros», Phillips reconoce poseer una copia de la traducción al latín recopilada por el sabio loco Abdul Alhazred en su «Necronomicon»; ese «Mantiq al-Tayr» del místico persa Farid ud-id Attar nos cuenta cómo «Simurg, el remoto rey de los pájaros, deja en el centro de la China una pluma espléndida, y los pájaros resuelven buscarlo... Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña de Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el SIMURG y que el SIMURG es cada uno de ellos y todos». Phillips añade que el nombre de Simurg quiere decir treinta pájaros, y ello le lleva a proponer una cierta identidad común entre «el buscador» y «el buscado», entre el capitán Willard y KURTZ en el filme.

«Así habló Ford Coppola»

Anteriormente ya hemos comentado algún fragmento de la entrevista con Ford Coppola publicada en la revista de la UCLA; ahora me gustaría mover la curiosidad del lector por otra entrevista que ha pasado prácticamente desapercibida y que opino es bastante importante. Coppola estuvo en los primeros días del pasado octubre en Madrid, casi tres días, con el objetivo de promocionar el filme; su suite del Ritz madrileño asemejaba una fortaleza defendida hasta la muerte por esa especie de mánager llamado Charles Bergman y atacada ferozmente por un ejército de informadores, críticos y avispados aficionados. Tan sólo se concedieron siete entrevistas. Coppola tuvo el detalle de invitar a una comida a algunos, unos quince, realizadores españoles que en aquel momento se encontraban en Madrid.

J. Gart, estudiante de Ciencias de la Información y colaborador de la revista *ilerdense* «Ara» (diciembre 79), se coló en la mencionada comida junto a los Berlanga, Armiñán, Summers,... después de intentar infructuosamente acceder al santuario sagrado del realizador. La conversación se desarrolló entrecortadamen-

te nos indica su autor en un párrafo introductorio en el que refiere la anécdota anterior. Básicamente cuatro son los temas tratados en esta «octava entrevista»: primeramente, Coppola reconoce que el subtítulo y/o cuña publicitaria del filme en Cannes «Una aventura» tiene una doble connotación, por un lado, esa odisea del «2001» y por otro, el encuentro con la narración-motor del filme, «El corazón de las tinieblas». Sobre esta novela, escribe J. Gart, se extendió comentando (vagamente) su visión particular y haciendo especial hincapié en alguna frase que citaba de memoria: «el resto del mundo no estaba en parte alguna por lo que a nuestros ojos y oídos se refería. En parte alguna. Se había esfumado, desaparecido; había sido barrido sin dejar detrás ni un susurro, ni una sombra»; frase con la que pretendía explicar la llegada de Willard al imperio de KURTZ. El citado autor de la entrevista le comentó, por su importancia en la relación analítica novela-filme, la cuidada opinión de la traductora al castellano de la novela de Conrad, Araceli García Ríos, en el prólogo de esta (Alianza Editorial. El libro de Bolsillo número 623): «la experiencia real necesitaba de cierta exageración, de algunos toques de imaginación para activar con más fuerza los mecanismos de respuesta de los lectores», que según parece, Coppola aprovechó para pretender justificar las espectaculares anécdotas en torno a la guerra del Vietnam que abundan en la primera parte del filme (bunnie girls, el surf...). También comentó el paralelismo entre el KURTZ de la novela (y del filme) y el Marlow de «Lord Jim»; este último, un joven marino desengañado y desertor de un buque británico, busca su segunda oportunidad escondido en la selva de Malasia. Coppola destaca su identificación con la pureza y sencillez de los nativos, «y es allí donde encuentra un sentido a la vida, y, paradójicamente, lo encuentra a partir de su propia muerte».

Más adelante la entrevista avanza en ciertas consideraciones anecdóticas entorno a algunos referentes (curiosos para el profano) del filme; como esa adaptación radiofónica que Orson Welles realizó en 1938, de la novela de Conrad y el guión cinematográfico que preparó, al año siguiente, para la RKO... «¡la cámara asumía el papel del protagonista,

de Marlow!», Coppola se entusiasma ante aquella innovación cinematográfica, al igual como más adelante cuando comenta la «mágica coincidencia» de que Welles, a los once años, ya había realizado un minucioso análisis del «Así habló Zaratustra» de Nietzsche. Otro referente comentado fue el filme «Aguirre, la cólera de Dios» (1972), de Werner Herzog, y la novela de Ramón J. Sender «La aventura equinocial de Lope de Aguirre» (1962); el imperio de KURTZ se convierte en ese EL DORADO «buscado» afanosamente a través de los afluentes amazónicos, a lo largo del río. Y añade Coppola: «cuando Napoleón conquistó Egipto se transformó en un KURTZ, lo mismo ocurrió con los conquistadores españoles, los Cortés, Pizarro, Aguirre...»

Y finalmente habla sobre la influencia del libro de Nietzsche en el filme; además del conocido fondo filosófico, esa reflexión en torno «el bien y el mal», existen una serie de elementos relacionales, como ese **desdoblamiento** de ZARATUSTRA en WILLARD (como caminante, como buscador) y KURTZ (como pensador, como el ser buscado), o también, ese **viaje** de Zaratustra, descendiendo de la montaña. El «entrevistador» hace notar una frase que obsesiona especialmente al realizador; «río impuro es el hombre, en verdad. Necesario es llegar a ser océano para poder recibir una corriente impura sin mancharse. He aquí este océano: es el súper-hombre que yo os muestro». Había abierto una libreta, llena de notas y apuntes, que sacó de entre un montón de papeles archivados en su inmenso bolsillo, y leyó pausadamente. Una postal que reproducía el cuadro «La nave de los locos» de EL BOSCO le servía de punto.

Dice J. Gart, «aproveché la situación para indagar sobre la previsible relación de ciertos cuadros fantasmagóricos de EL BOSCO y la contextualización del imperio de KURTZ», pero lamentablemente una inoportuna intromisión obligó a posponer el atrayente tema para otro momento. «Momento que ya no llegó.»

Y concluye este relato-entrevista con una muy inquietante frase (atribuida a Ford Coppola) que pretende reflexionar rápida y globalmente en torno al filme: «La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta.» ■