

Los estratos de lo real en *Apocalypse Now*

The layers of reality in *Apocalypse Now*

Diego Valbuena Martón
Universidad del Atlántico

CÓMO CITAR:

Valbuena Martón, D. (2023). Los estratos de lo real en *Apocalypse Now*. *BETA*, No. 1, 29-38

RESUMEN

El filósofo alemán Nicolai Hartmann, uno de los más prolíficos del siglo XX (su obra abarca la estética, la ontología y la ética) propone en el núcleo de su teoría ontológica la estratificación de la realidad: el "mundo real" se constituye en diferentes niveles o capas de consistencia del ser que comprenden desde lo puramente material hasta lo simbólico. En este artículo se indaga acerca de la obra de arte como complejo estratificado y se presenta la relación de trama entre los distintos estratos a través de la primera secuencia de la película *Apocalypse Now* (F. Ford Coppola, 1979).

PALABRAS CLAVE: estética, cine, estratos, Hartmann, *Apocalypse Now*.

ABSTRACT

The German philosopher Nicolai Hartmann, one of the most prolific of the 20th century (his work encompasses aesthetics, ontology and ethics) proposes at the core of his ontological theory the stratification of reality: the "real world" is constituted in different layers of consistency of being that range from the material to the symbolic levels. This article investigates the work of art as a layered complex and presents the plot relationship between the different layers through the first sequence of the film *Apocalypse Now* (F. Ford Coppola, 1979).

KEY WORDS: aesthetics, film, layers, Hartmann, *Apocalypse Now*.



Una obra de arte es, entre otras cosas, un dispositivo formal significativo capaz de generar una experiencia estética, la cual constituye lo que Georg Lukacs llama “medio homogéneo”.

El medio homogéneo concentra la percepción y suspende la finalidad práctica; es decir, provoca el extrañamiento y posibilita, a través de la experiencia perceptiva, nuevos acoplamientos (...). En esta experiencia, el llamado “hombre entero”, el ser que es, vive, se ocupa, es en su tiempo, su espacio y su experiencia, pasa a ser “hombre enteramente”, entregado por completo a la experiencia estética. Tras dicha experiencia, el “hombre enteramente” vuelve a ser “hombre entero”, pero afectado por ella, es estéticamente otro. (Valbuena Martón, S/F, p. 35).

Este proceso de acoplamiento con la obra de arte es propiciado por lo que el filósofo alemán Nicolai Hartmann llama “hendidura del trasfondo”; se refiere Hartmann a la posibilidad de establecer vínculos con el ser de la obra a distintos niveles de consistencia, desde lo puramente matérico hasta lo simbólico.

El mundo no carece, en manera alguna, de unidad en medio de toda su multiplicidad y heterogeneidad. Tiene la unidad de un sistema, pero el sistema es un sistema de estratos. La fábrica del mundo real es una estratificación. Y lo interesante no es la imposibilidad de tender puentes sobre los cortes — pues pudiera ser que sólo existiese “para nosotros” — , sino la instauración de nuevas leyes y de conformaciones categoriales sin duda dependientes de las inferiores, pero sin embargo de una ostensible índole peculiar y sustantividad frente a ellas (Hartmann, 1959, p. 220).

En esta “fábrica del mundo real”, Hartman propone cuatro niveles de consistencia ontológica, cuatro estratos fundamentales: el inorgánico, el orgánico, el psíquico y el social-objetivado. El estrato inorgánico contempla la dimensión material de la obra de

arte (o de la porción del “mundo real” a la que nos aproximemos, sea la que sea). Los pigmentos, el mármol, la madera o el papel detentan esa cualidad matérica de la obra de arte, los elementos que se van a poner en el juego estético, y que dan soporte a los demás estratos. El nivel orgánico da cuenta de la dimensión funcional e interactiva de esos elementos materiales: emerge una “organización”, una distribución espaciotemporal que genera unas relaciones internas particulares entre esos elementos materiales (el concepto de lo orgánico que emerge de lo inorgánico se observa en el “mundo real” al conformarse la célula, la unidad mínima de lo orgánico-vivo, a partir de una organización específica y funcional de lo que conforma lo inorgánico). El siguiente estrato, el de lo psíquico, hace referencia a la significación, al acontecimiento de la imaginación, a la toma de conciencia; el término “psique” significa “alma”, “conciencia”, percatación del yo: subjetividad. Por último, en el estrato social-objetivado se sitúa el valor simbólico, la codificación, la inserción en lo cultural, es decir, la objetivación por medio de la intersubjetividad.

Así se eleva la naturaleza orgánica sobre la inorgánica. Aquella no flota libre por sí, sino que supone las condiciones y leyes de lo material físico, descansando en ellas, aunque ellas no basten, en absoluto, para constituir lo viviente. Igualmente están condicionados el ser psíquico y la conciencia por el organismo sustentante, únicamente en el cual y con el cual aparecen en el mundo (Hartmann 1959, p. 220).

En el presente documento se propone un acercamiento a esta dimensión ontológica del discurso fílmico a través la primera secuencia de la película *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979), atendiendo a la relación y la distribución por estratos específicamente de los aspectos visuales y musicales. En ese sentido, cabe exponer la estratificación individual de cada uno de estos dos niveles discursivos.

**Una obra de arte es,
entre otras cosas,
un dispositivo
formal significativo
capaz de generar
una experiencia
estética.**

Lo social-objetivado acontece con la diégesis.

En el discurso narrativo-fílmico, el estrato de lo material corresponde, por un lado, a los existentes (espacios y cuerpos escénicos) y por otro, a los recursos técnicos: cámaras, iluminación, etc. Cuando estos elementos se articulan en el espacio y en el tiempo (por ejemplo, acciones realizadas por los cuerpos escénicos o movimientos de cámara), emerge el estrato orgánico. A partir de este nivel, con las unidades de significado que implican las líneas de acción o pensamiento, y culminando en la subjetivación del personaje, se da el estrato psíquico. Lo social-objetivado acontece con la diégesis, la articulación de personajes, acciones y existentes de manera que se genera un universo narrativo codificado y cohesionado.

El compositor norteamericano Aaron Copland plantea la existencia de cuatro elementos esenciales en la música: el timbre, el ritmo, la melodía y la armonía.

La música tiene cuatro elementos esenciales: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Esos cuatro ingredientes constituyen los materiales del compositor. Trabaja con ellos de igual manera que cualquier otro artesano con los suyos. Desde el punto de vista del oyente lego, tienen sólo un valor limitado, pues ese oyente rara vez se da cuenta de cualquiera de ellos separadamente. Es su efecto combinado —la red sonora, aparentemente inextricable, que forman— lo que más importa a los oyentes (Copland, 1994, p. 28).

El timbre, como dimensión material del sonido, consecuencia inmediata de la fuente sonora, se sitúa en relación con el estrato inorgánico. Sobre este nivel, la organización espaciotemporal del timbre, estrato orgánico, es la configuración misma del ritmo. La melodía, por su parte, emerge como carácter diacrónico (lineal) e imaginable del sonido (nota al pie sobre imaginabilidad), vinculada al estrato psíquico. Y el estrato de lo social objetivado, lo codificado, simbólico o cultural,

corresponde a la armonía. Cualquier experiencia musical (o estética) implica un tránsito continuo entre los estratos, como se expone a continuación.

En la *Poética* aristotélica se hace referencia de manera recurrente al concepto de sístasis, estrechamente ligado a la diégesis y a la idea de “hendidura del trasfondo”: “Lo más importante de las seis es la combinación de los incidentes de la fábula” (Aristóteles. *Poética* VI, 1450a); esta relación de trama es lo que se conoce como sístasis.

Las palabras clave en este pasaje son sístasis, el «ensamblaje», el «entramado», la «trabazón», el término favorito de Aristóteles para definir la perfecta integración de unas partes de la tragedia con otras y de todas ellas con el conjunto que forman, y el correspondiente término verbal para designar con las pertinentes categorías verbales de tiempo, aspecto y voz la realización de dicha acción, o sea *sunístasthai* (López Eire, 2001)

Sin embargo, este concepto se extiende más allá de lo narrativo, siendo extensible a la experiencia estética en general:

(...) entre los distintos niveles textuales¹ (...), o en la estructura interna de un texto, se dan unas relaciones de trama, unas intervenciones sincrónicas y diacrónicas que distribuyen vertical y horizontalmente las tensiones y las líneas de significación. La lógica interna de estas relaciones, la “dominante”² de un discurso se inserta en determinados niveles, pero el propio desarrollo discursivo implica la generación de micro-dominantes intertextuales: es decir, se da la movilidad del juego de tensiones entre los distintos textos o niveles que

1 Entiéndase el texto como “tejido”, como ensamblaje de líneas discursivas o “hilos conductores” que configuran una entidad formal significativa.

2 Elemento formal y/o significativo principal de un discurso que articula todos los demás.

configuran el todo. Estas formas distributivas constituyen la sístasis. (Valbuena Martón, p. 2021).

Acontece un deslizamiento categorial tanto a nivel interno, organizando la estructura del discurso, como a nivel externo, definiendo la configuración de los elementos constructivos y dando lugar a los rasgos estilísticos; este movimiento categorial se posibilita cuando el estrato detentor del juego de tensiones es puesto en suspensión: es, de una u otra manera, “extrañado”.

Resulta pertinente, tras la exposición sobre la configuración ontológica de la obra de arte, así como de la movilidad o transformación entre los distintos estratos, plantear un modo de representación gráfica que dé cuenta de este complejo, entendido como unidad significativa con múltiples articulaciones internas que le confieren coherencia y cohesión (Valbuena Martón 2021).

Jordi Claramonte propone un sistema de representación gráfica de la estratificación a través de conjuntos de cuatro líneas horizontales (una por cada estrato) llamados cuadrigramas:

Vamos ahora a exponer un pequeño modelo que acaso nos pueda ayudar a representar gráficamente y a pensar toda la complejidad que supone la multiplicidad de estratos y de relaciones entre ellos.

Si tenemos cuatro estratos y hemos dicho que algunos de ellos son anteriores y más básicos podría ser una buena idea representarlos dibujando cuatro líneas superpuestas, de tal manera que la línea de más abajo aludiera al estrato de lo inorgánico, la segunda al de lo orgánico, la tercera al de lo psíquico y la de más arriba a lo social-objetivado. Algo así:

----- Social-objetivado
 ----- Psíquico
 ----- Orgánico
 ----- Inorgánico

Ahí aparecerían los cuatro estratos representados en sus respectivas posiciones y tratados todos con la misma importancia. Algo seguramente difícil, si no imposible, de conseguir en la vida real.

Así que para darle más juego introduciremos la posibilidad de representar cada uno de los estratos como una línea continua o como una línea discontinuas.

Utilizaremos las líneas continuas ----- si constatamos que el estrato en cuestión ha recibido el más alto grado de atención y cuidado en la obra que estemos analizando.

Por el contrario recurriremos a las líneas discontinuas ---- ---- si el estrato en cuestión ha sido relegado o ninguneado de alguna manera.

Obviamente si mezclamos dos tipos de líneas formando grupos de cuatro líneas nos resultan dieciséis combinaciones posibles. No puede haber más. A falta de mejor nombre les llamaremos cuadrigramas (Claramonte 2021).



**Resulta pertinente
 (...) plantear
 un modo de
 representación
 gráfica.**

Un helicóptero atraviesa la imagen de izquierda a derecha.

Se presenta a continuación el análisis efectuado a la primera secuencia de Apocalypse now.

- ▶ Título de la película: Apocalypse now. Director: Francis Ford Coppola. Año de producción: 1979.
- ▶ Duración aproximada: 3:50 minutos.
- ▶ Personajes: Capitán Willard.
- ▶ Fragmentación: sí. Número de planos: 16.
- ▶ Descripción: Interior. Día / Exterior. Día. / Exterior. Noche.
Localización: Hotel en Saigón / Selva.

Descripción narrativa: el Capitán Willard está acostado en una cama, aturdido por el calor y el alcohol, fumando. La imagen de su rostro se superpone con la del ventilador de techo y con un flash forward de varios helicópteros sobre la jungla bombardeando con napalm.

Descripción visual: Plano general de la selva; palmeras y masa vegetal, cielo azul.



Humo naranja aparece desde la parte inferior.



Se muestran los esquís de otro helicóptero.



Varias explosiones simultáneas tienen lugar en la selva.



El humo naranja se hace más denso.



Cuando se empieza a disipar, aparece en sobreimpresión un primerísimo plano cenital de la cara de Willard invertida.



Un helicóptero atraviesa la imagen, siempre en sobreimpresión, de izquierda a derecha.



Aparece una nueva sobreimpresión: el plano subjetivo contrapicado (casi nadir) del ventilador de techo.



Nuevamente un helicóptero se atraviesa, y el plano de fondo de la selva cambia a Exterior-noche, iluminado por fuego de napalm.



En ese nivel de plano la cámara se mueve en panorámica horizontal, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. En ese mismo fondo, y continuando con sobreimpresiones, aparecen imágenes de helicópteros y de estatuas de piedra que parecen estar mirando a Willard y cuyo aspecto remite al Coronel Kurtz, aunque aún no ha sido siquiera mencionado.



El plano vuelve a quedar fijo, y es el plano cenital de la cara de Willard el que se mueve en rotación.



Dos nuevos helicópteros se atraviesan y desaparece el plano de la cara de Willard. En sobreimpresión se muestra un sector de la mesa que hay junto a la cama, con libros, fotografías, cartas y diversos útiles.



En movimiento panorámico hacia la derecha y sobreimpresionado con los helicópteros sobre la jungla, se muestra la mencionada mesa, a Willard, un mechero y un vaso de whisky. Desde la aparición del personaje, el plano del vaso es el primero que aparece sin sobreimpresionar.



Cambio de plano por encadenado hacia la mano de Willard sosteniendo el cigarro sobre la cama; junto a la almohada, una pistola.



Sobreimpresión del ventilador y encadenado hacia la cara del Capitán en plano cenital, quien abre los ojos.



Corte directo al plano nadir del ventilador.



-Descripción del sonido: Ruido distorsionado de aspas, pudieran ser de ventilador o de helicóptero. Cuando aparece el humo naranja, se escuchan los primeros sonidos de The End, de The Doors, que se van articulando con el sonido de las aspas (sin llegar a ser una subdivisión). Con la imagen de la primera explosión comienza la melodía de la voz. A partir de este momento la música va a desplazar al sonido de las aspas hasta que estas se articulan con el redoble de la percusión y van relevando progresivamente a la música hasta que, al final, se escuchan las aspas del ventilador y se funden con las de un helicóptero que vuela cerca del hotel. El helicóptero, ya sea visible, audible o ambas cosas, es responsable de los procesos de extrañamiento de un estrato en un momento dado, trasladando el protagonismo a otro estrato, a otro plano visual o narrativo.

La música es extradiegetica.

- Diégesis: la música es extradiegetica. El sonido de las aspas del ventilador es diegetico. Los helicópteros son diegeticos con respecto al fondo de la selva, que muestra un momento futuro (flash forward), pero extradiegeticos con respecto al presente.

-Sustasis: El estrato inorgánico en la imagen está conformado por cada uno de los elementos principales individuales, la selva, los helicópteros, la cara de Willard, el ventilador. En el plano sonoro, es el aspecto tímbrico de las aspas y los instrumentos del tema musical. Lo primero que se muestra es estrato inorgánico en ambos planos: selva y sonido de las aspas, sin siquiera vincularse entre sí. Cuando aparece el helicóptero ya se relacionan, puesto que el sonido puede proceder de las aspas. El humo naranja ya supone una novedad, puesto que es consecuencia de algo que ocurre en el estrato inorgánico. Se produce un extrañamiento visual de la selva, no se ve con tanta claridad; ya existe una acción, un existente que hace algo, aparece aquí el estrato orgánico. En ese momento, la música comienza, siendo solo timbre al principio (los platillos y la guitarra), estrato inorgánico, que da paso al orgánico cuando la batería se estabiliza y se articula por primera vez con las aspas del helicóptero o del ventilador, que se posiciona en el estrato orgánico con pleno derecho: nuevamente un existente que hace algo.

La explosión del napalm en la imagen (no se oye) coincide con la entrada de la voz. En ambos casos se configura el estrato psíquico: la voz, instrumento melódico por excelencia, se sincroniza con la adquisición de sentido de la articulación de los existentes con sus acciones en el suceso del bombardeo. La cara de Willard, en tanto personaje, extraña este estrato para volver a emerger desde lo inorgánico (como existente) a lo orgánico (está, fuma, piensa, mira, ocupa un espacio y un tiempo narrativo) y a lo psíquico (el plano subjetivo del ventilador es en sí mismo una línea de pensamiento). La articulación de los tres niveles de imagen como tres narraciones distintas configurando

un sentido dan lugar al estrato social-objetivado que, por otro lado, ha aparecido en la música con la entrada del órgano, que ordena armónicamente a todos los demás instrumentos. Las tres narraciones de la imagen son:

1) el flash forward de la selva, con los helicópteros, el humo, las explosiones, el fuego naranja y las figuras de piedra (que representan mediante una especie de prosopopeya a Kurtz). Este nivel está vinculado principalmente con el estrato social-objetivado, solo adquiere sentido al ver la película completa:

2) la imagen de Willard en plano cenital, así como el plano en movimiento de la mesa, la cama y el vaso, que muestra el presente y que termina con la imagen subjetiva del ventilador. Este nivel está más bien en el estrato inorgánico y orgánico, al conferir relevancia a los elementos materiales y a algunas acciones básicas:

3) el plano subjetivo del ventilador, situado plenamente en el nivel psíquico, ya que es lo que está pensando el personaje:

Si los estratos (plano ontológico) atienden al mundo tal y como es, cabe plantear el plano epistemológico que dé cuenta del modo en que la realidad es presentada al entendimiento. Para ello serán convenientes las categorías de mimesis, poiesis, apatè y catarsis.

Estas categorías dan cuenta de la dimensión epistemológica-operacional entre los distintos estratos: la mimesis, que se sitúa a partir de lo inorgánico, dando acceso a lo orgánico; la poiesis, generatividad de lo orgánico hacia lo psíquico; la ilusión, como dotación de sentido y de carácter imaginable (de lo psíquico a lo social); y la catarsis, compleción y reinicio del acoplamiento, de la experiencia (estética). (Valbuena Martón, S/F, p. 145)

Esta propuesta epistemológica y su reflejo en la obra objeto del presente texto, *Apocalypse now*, serán tratados en un próximo documento, ya en elaboración.

Referencias

Aristóteles (S/F) *Poética*. Fondo Blanco Editorial.

Claramonte, Jordi (2021). *Estética Modal*. Libro Segundo. Madrid, Tecnos.

Copland, Aaron (1994). *Cómo escuchar la música*. México D. F., FCE.

López Eire, Antonio (2001) "Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles", En: *Revista Hvmanitas*, 53. 183-216.

Lukacs, Georg (1966). *La peculiaridad de lo estético*. Vol II. Traducción de Manuel Sacristán. México D.F.: Grijalbo

Valbuena Martón, Diego Ángel (S/F). El bullerengue: estética y ontología. *Tesis doctoral*. Director: Jordi Claramonte Arrufat. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Valbuena Martón, Diego Ángel (2021). La forma sonata, Beethoven y el Romanticismo: una aproximación desde la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann. En Eikasia. *Revista de Filosofía*, N° 98. Pág 275 – 303.

Si los estratos (...) atienden al mundo tal y como es, cabe plantear el plano epistemológico.

