



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLAN

THE HORROR: UN ANÁLISIS HISTÓRICO – SOCIAL DEL  
SÍNDROME VIETNAM A TRAVÉS DE APOCALYPSE NOW

TESIS Y EXAMEN PROFESIONAL  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

ISAAC DE LA MORA TÉLLEZ GIRÓN

ASESOR: FABIAN MANDUJANO LÓPEZ



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

Introducción.....	1
<b>Capítulo I. Antecedentes y terminología .....</b>	<b>6</b>
1.1 Concepción histórico social del Síndrome Vietnam .....	9
1.2 El Síndrome Vietnam en su faceta psicológica .....	19
1.3 El Síndrome Vietnam en su faceta político-social .....	22
<b>Capitulo 2. Reconstrucción del discurso histórico .....</b>	<b>30</b>
2.1 Apocalypse Now y la interpretación del tiempo .....	31
2-2 El regreso a “Nam” .....	34
2.3 Reflejos y reconstrucciones .....	38
2.4 From psychedelic to the Apocalypse .....	50
<b>Capitulo 3. Análisis .....</b>	<b>57</b>
3.1 Contexto histórico .....	59
3.2 The End .....	62
3.3 Saigon .....	69
3.4 Charlie don’t surf .....	79
3.5 Time Magazine .....	89
3.6 The Horror .....	95
Conclusiones generales .....	104
Fuentes consultadas .....	107

## Introducción

“No event in American history is more misunderstood than the Vietnam War. It was misreported then, and it is misremembered now...”

- Richard Nixon

La Guerra de Vietnam es uno de los conflictos más reconocidos en la historia universal. Las razones de dicho reconocimiento son diversas, pero puede atribuírseles de manera especial a la gran exposición en medios audiovisuales que el conflicto ha experimentado, en particular a través del cine.

La presente investigación busca abordar el término Síndrome Vietnam desde un punto de vista histórico social tomando como base la reconstrucción en imágenes de la Guerra de Vietnam. En particular, el enfoque de representación propuesto por el filme *Apocalypse Now*, considerándolo como un conjunto de expresiones simbólicas capaces de resumir las graves consecuencias sociales que llevaría consigo la invasión y retirada de Vietnam. Las reconstrucciones mostradas son complejas, cargadas de surrealismo y pesimismo generalizado. El fondo del análisis se centra en estas expresiones como fuente para la generación de conocimiento histórico.

El relato histórico propuesto por el filme muestra personajes y situaciones dentro del conflicto, es decir, se reconstruye una versión interpretativa de “cómo pudo haberse desarrollado la Guerra de Vietnam”, sin embargo, esta reconstrucción del pasado expresa un discurso no solamente posterior al hecho “reproducido”, sino influenciado por las consecuencias del mismo.

El término Síndrome Vietnam se refiere a la crisis ideológica y política que sufrieron los Estados Unidos de Norteamérica al ser derrotados en Vietnam. Este concepto presenta diversas características que redefinirían la mentalidad y visión de la

sociedad norteamericana hacia sí misma como baluarte de la democracia y el liberalismo en el mundo. Las características mencionadas son:

- a. *Políticas*.- Se perdió progresivamente el sentido de invencibilidad y superioridad moral ante el resto del mundo. La decepción fue evidente tras la derrota militar de una potencia armamentista frente a una guerrilla de resistencia. Se cuestionaron los motivos de intervención armada y la intromisión dentro de la política interna de otros países.
- b. *Sociales*.- Tras la crisis geopolítica, y paralelo al propio desarrollo del conflicto bélico, se presentó el cuestionamiento social al interior de los Estados Unidos de Norteamérica. Éste fue representado por la contracultura de la juventud y el ascenso de las minorías hacia la demanda de respeto a sus derechos civiles y reconocimiento social. Se reprobó la política exterior de la nación norteamericana en contraposición a sus problemas sociales al interior.

Estas características se manifestaron de forma puntual en decisiones políticas, económicas, pero también culturales. La investigación pretende analizar estas manifestaciones en las expresiones artísticas (en este caso el cine) originadas bajo el contexto posterior inmediato al conflicto bajo un enfoque histórico social.

De igual forma, el Síndrome Vietnam puede ser definido dentro de los parámetros de la medicina, psicología, política y sociología; y dichas perspectivas, en sí mismas, pueden ser abordadas desde el punto de vista de la Historia, ya que el filme analizado constituye en sí mismo un documento histórico que reúne dichos parámetros de conceptualización y expresión. Para la realización de este trabajo, fue de vital importancia sintetizar la diversidad teórica del concepto estudiado (desde la concepción psicológica del síndrome, su faceta político-social y finalmente su expresión artística) e identificar sus manifestaciones sociales dentro de *Apocalypse Now*.

Un síndrome es definido como un conjunto de signos y síntomas que se encuentra correlacionados entre ellos<sup>1</sup>. Es así que desde el final de la guerra de Vietnam, el término se utilizó de forma regular por su aplicación hacia los veteranos del conflicto en Vietnam,

---

<sup>1</sup> *Dorland's Illustrated Medical Dictionary* (32 ed.). USA: Elsevier Saunders. p. 167.

quienes presentaron *stress* postraumático marcado por sus experiencias en la guerra. Así, el síndrome Vietnam se concentraría en los desequilibrios emocionales y psicológicos de “los que pudieron regresar a casa”, sin embargo, evolucionaría hacia los ámbitos político y social al interior de los Estados Unidos de América.

En 1980, el entonces presidente Ronald Reagan fue el primero en acuñar el término (en su faceta político social) dentro de su famoso discurso a los veteranos de guerra al inicio de la década de los ochenta.<sup>2</sup> Dentro de este singular discurso, Reagan hizo un análisis de la situación estadounidense posterior a la firma de tratados de paz para la guerra de Vietnam en 1975. El mandatario cuestionó la apatía estadounidense, principalmente a la administración Carterista, la cual otorgó a través de una orden ejecutiva, amnistía a quienes habían evadido su participación en la guerra de Vietnam, así como su papel pasivo frente al comunismo soviético en crecimiento. Este “congelamiento” de Estados Unidos frente a amenazas latentes y la pérdida de sus zonas de influencia política fue denominado “Síndrome Vietnam”. A partir de este discurso, el concepto mencionado sería adaptado a diferentes ámbitos, a pesar de ser utilizado originalmente como una metáfora geopolítica.

El objetivo principal de este trabajo es analizar el concepto Síndrome Vietnam, la evolución del mismo y sus manifestaciones, bajo un enfoque histórico social, a través del discurso histórico de *Apocalypse Now* y su propuesta de reconstrucción histórica del conflicto bélico en imágenes, con claras representaciones pesimistas y fuertemente influidas por la contracultura interna estadounidense. Para lograr dicho objetivo, la investigación se dividió en tres fases:

1. La primera se enfocó en los antecedentes y terminología relacionada al concepto Síndrome Vietnam, con el fin de entender su origen y evolución.
2. Posteriormente, se presentó la reconstrucción histórica propuesta por *Apocalypse Now*, partiendo del uso del cine como fuente histórica, hasta la estructuración del filme como expresión cultural y ejemplo de la manifestación del síndrome.

---

<sup>2</sup> Reagan, Ronald, "Peace: Restoring the margin of safety", discurso dentro de la *Convención de Veteranos de Guerra*, Chicago, 1980.

3. Finalmente, se muestra el análisis cinematográfico, bajo el enfoque propuesto por José Javier Marzal Felici, el cual toma como base las imágenes de la película y el guion como discurso histórico.

Paralelamente, el presente trabajo busca demostrar que:

- El Síndrome Vietnam se manifestó en el discurso histórico de *Apocalypse Now* a través de la reconstrucción del conflicto bélico en imágenes, con claras representaciones pesimistas y fuertemente influidas por la contracultura interna estadounidense (movimiento hippie, desertores del conflicto, protesta contra la guerra) generada por el mismo conflicto.
- Esta interacción interpretativa jugó un papel preponderante en la creación y recepción de elementos culturales contrarios a la política oficial, pero adoptados como modelos de cultura popular.

Las fuentes elegidas como respaldo para este trabajo pertenecen a diferentes disciplinas (entre ellas la psicología, análisis de imagen e historia), cada una con objetivos distintos, pero necesarias para un entendimiento más completo de la construcción del concepto Síndrome Vietnam. Dichas fuentes fueron trabajadas a partir de una metodología multidisciplinar, incluyendo análisis historiográfico, de imagen y literario.

La importancia de esta propuesta de investigación radica en alcanzar una explicación histórico-social más amplia del concepto “Síndrome Vietnam”, así como sus repercusiones en la sociedad estadounidense de finales de los años setenta hasta nuestros días; además de proponer como instrumento de dicha explicación el filme *Apocalypse Now*. Esta explicación tiene como fundamento la relación hecho/expresión, en la cual la expresión encuentra su origen directo en el desarrollo del conflicto que representa.

El trabajo propuesto no permanece en una postura unilateral, ya sea psicológica o de corte político, sino que se decanta por un acercamiento de corte histórico-social y multidisciplinar para el estudio del “síndrome”, rescatando los orígenes del término en la psicología, pero cuestionando la evolución de dicho término y su generalización hacia

diferentes aspectos que forman parte del entramado histórico de los Estados Unidos de América.

## Capítulo 1. Antecedentes y terminología

### Introducción

“Hay una crisis general de las ciencias del hombre: todas ellas se encuentran abrumadas por sus propios progresos. A todas ellas, con mayor o menor lucidez, les preocupa el lugar a ocupar en el conjunto monstruoso de las antiguas y recientes investigaciones”<sup>3</sup>

-Fernand Braudel

El análisis de conceptos psicológicos, dentro de un estudio histórico-social, puede resultar de gran dificultad para los historiadores o sociólogos que se den a la tarea de realizarlo, en tanto que los métodos empleados por ambos, así como sus objetivos, distan mucho de relacionarse activamente con otras disciplinas académicas que les permitan un acercamiento más específico o especializado a su objeto de estudio; sin mencionar que en muchas ocasiones, tanto historiadores como sociólogos, marcan una diferencia notable en sus propósitos y objetivos para llevar a cabo una investigación.

Aunado a este inicial y autoimpuesto condicionamiento, los estudios académicos dedicados a dichos conceptos o a la propia psicología, que sí fueron llevados al cabo por historiadores, se han decantado en su mayoría por investigaciones explicativas en torno a tres grandes categorías:

- Concepción y desarrollo de la psicología a nivel general.
- La relación de la psicología con la filosofía.
- La evolución de los métodos experimentales de la psicología.

Esta separación entre disciplinas académicas, así como las tendencias presentadas, han generado un vacío dentro de la investigación histórica que resultaría imposible solventar en este capítulo, pero que sin duda es una ventana de oportunidades de investigación abierta para los historiadores y sociólogos por igual, que deberá ser

---

<sup>3</sup> Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza Editorial, 1990, pág. 60.

tomada en cuenta en futuros esfuerzos interpretativos de conceptos “ajenos” a la cotidianidad de nuestras disciplinas.

Establecido lo anterior, el objetivo a cumplir de este capítulo es permitir al lector un acercamiento general a los términos y antecedentes que rodean al concepto “Síndrome Vietnam”, así como su origen, a través de un modelo coherente de investigación que permita involucrar distintas disciplinas y facilite el análisis pretendido en este trabajo y que se mostrará más adelante.

Por otro lado, también posee importancia establecer que, al ser éste un estudio de carácter histórico social, inevitablemente debía iniciar presentando el modelo histórico bajo el cual se realizó la investigación de los orígenes y evolución del término estudiado, el cual facilitó la interacción de diversas disciplinas para alcanzar el fin propuesto. La aplicación de dicho modelo permitió el desarrollo de una invaluable guía para enarbolar la diversidad de acepciones físicas, psicológicas, históricas y sociales, que el objeto de estudio presenta.

Posteriormente, para la realización de esta compleja búsqueda, recurrí a la psicología, la cual aportó la primera mención del término “Síndrome Vietnam”, definido como un trastorno psiquiátrico y que generó su reconocimiento a la postre en las esferas sociales y políticas de los Estados Unidos de América. Precisamente en dicho reconocimiento y su futura expansión hacia el colectivo social, radica la importancia de la exploración de los aparentemente “oscuros” orígenes del concepto en los tratados médicos, estudios psicológicos y psiquiátricos, así como sus definiciones oficiales en constante actualización.

Finalmente, se abordó la faceta político social del síndrome, la cual cobró fuerza en el subconsciente colectivo de la sociedad estadounidense a la par del propio desarrollo del conflicto bélico en Vietnam, trasladando el primer concepto de “Síndrome Vietnam” a una mayor escala de afectación, abarcando no solo los trastornos psicológicos de la guerra sufridos por los veteranos y sus familias, sino extendiéndose al ámbito social, identificado en el progresivo rechazo a la política exterior norteamericana posterior a la guerra de Vietnam y el aún más sorprendente cuestionamiento de los

valores fundamentales de la cultura occidental capitalista, reconocidos como vencedores hasta ese momento.

## 1.1 “Every man has his breaking point”

### Concepción histórico-social del Síndrome Vietnam.

“I was going to the worst place in the world and I didn't even know it yet...”<sup>4</sup>

- Captain Benjamin L. Willard

El “Síndrome Vietnam” es un concepto que, a primera vista, hace alusión a diferentes posibilidades teóricas y condiciones físicas, tanto individuales como colectivas en distintos contextos espacio-temporales. Es debido a esta inicial diversidad de posibilidades que engloba la generalidad del término, que el historiador que desee acercarse a su estudio deberá hacerlo a través de un modelo histórico claro. En este caso, para analizar el origen y evolución del término, el presente estudio toma como base el modelo “*moyenne durée*” propuesto por el historiador francés Fernand Braudel:

“La historia no es otra cosa que una constante interrogación a los tiempos pasados en nombre de los problemas y curiosidades –e incluso las inquietudes y las angustias- del presente que nos rodea y nos asedia.”<sup>5</sup>

Los argumentos para esta elección de modelo son:

- El reconocimiento del objeto de estudio como un fenómeno ideológico (en tanto que el término engloba una posible realidad emocional y social en un individuo y/o colectivo).
- Puede definirse en sus diferentes facetas a través de distintas disciplinas como la psicología, sociología, política; las cuales lo hacen dependiente a cambios en los principios que lo rigen, tanto médicos, como sociales y culturales.
- Se requiere evidenciar los orígenes tanto históricos como médicos del término en su faceta psicológica, así como la social, de forma paralela.

---

<sup>4</sup> “Me dirigía al peor lugar del mundo y aún no lo sabía”.

<sup>5</sup> Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica de España, 2 ed., Madrid, 2001, pág. 567.

- Para rastrear el origen y evolución del término estudiado resultó imperante analizar la estructura bajo la cual se desarrolló.
- El concepto es dependiente de terminologías médicas e influencias socio-culturales para su desenvolvimiento (en particular, la designación del “estado emocional” percibido en los veteranos del conflicto).

Una vez enmarcados los argumentos que sustentan el modelo histórico elegido, presento el desarrollo histórico-social del concepto “Síndrome Vietnam”, el cual se desprende directamente de la estructura militar de los Estados Unidos de América y su propia evolución.

### 1.1.1 La Guerra Civil Estadounidense

Dentro de la historia militar de los Estados Unidos de América, han existido diferentes denominaciones utilizadas para identificar y clasificar el comportamiento de los efectivos en combate, así como las secuelas negativas producidas por el mismo. La primera definición/clasificación encontrada data del siglo XIX y fue utilizada para documentar el miedo y angustia sufridos por los soldados de la Unión, al combatir en la Guerra Civil Estadounidense (1861-1865). Dicho estudio, elaborado por el cardiólogo Jacob Méndez Da Costa arrojó el término “*irritable heart*”<sup>6</sup>, el cual fue acuñado debido a la variación en la presión sanguínea identificada en los soldados que sufrían dicha condición.<sup>7</sup>

La explicación a dicha definición puede encontrarse en una creciente afección en los soldados participantes del conflicto, con consecuencias no solamente físicas, sino emocionales, derivadas de la llamada “*modern warfare*”.<sup>8</sup> El enfrentamiento civil estadounidense es considerado como el primer gran conflicto moderno, dejando atrás las características de las guerras decimonónicas e inaugurando así una nueva forma marcial caracterizada por el uso de avances tecnológicos y mayor número de bajas.

---

<sup>6</sup> “Corazón irritable”

<sup>7</sup> Véase en Mendez, Jacob, “*On irritable heart*” en “*The American Journal of the Medical Sciences*”, Philadelphia, 1871.

<sup>8</sup> Guerra moderna.

Dichos avances fueron producto de la creciente industria en el norte de los Estados Unidos de América, la cual permitió la inclusión de mejoras mecánicas en el armamento utilizado y daños efectuados por el mismo, así como la utilización de vías comunicación más eficientes y avances tecnológicos que determinaron el curso de la guerra:

“In reading the history of warfare, we typically read that General X met General Y on the battlefield, X won, Y retreated, then they met again on another battlefield, and so on. Then we come to a war where the balance of power is described in terms of who has the most miles of telegraph line and railroad, and who has the most steel foundries and rolling mills. That war is the U.S. Civil War. In many ways it was the first truly modern war that depended on heavy industry, rapid transportation, and telecommunications for its conduct.”<sup>9</sup>

Esta evolución en la estructura militar, fue fundamental para la primera definición de alguna afectación producida por la exposición y experiencia en un encuentro bélico, en tanto que los resultados físicos y mentales de quienes participaron en él no se habían presentado con anterioridad y fue necesario su estudio y clasificación, una vez que fueron identificados. De igual forma, cabe señalar que esta primera clasificación fue resultado directo de la incapacidad médica para hacer frente a los síntomas presentados, así como de sintetizarlos adecuadamente en un solo concepto que abarcara tanto los signos físicos, como psicológicos y emocionales presentados. En el inicio de las guerras modernas, no fue posible explicar el origen de dichos trastornos:

“We must remember that at the time of the Civil War there was no knowledge, appropriate set of constructs, medical language, or principles to define what we today call combat stress, and the physiological sequelae that are its consequences. There were however the acute observations of

---

<sup>9</sup> Dutch, Steven, The First Modern War and the Last Ancient War, University of Wisconsin, version electrónica: <https://www.uwgb.edu/dutchs/WestTech/x1stmodw.htm>

symptoms that appeared to be responses to external stressful events that were medically inexplicable in the light of the knowledge of the time.”<sup>10</sup>

A pesar del establecimiento del concepto “*irritable heart*” como un diagnóstico médico fidedigno, quienes sufrían de dicha condición fueron catalogados como “débiles mentales” o cobardes:

“During the war a consensus existed that in many regiments about half of the men did most of the real fighting. The rest were known, in Civil War slang, as skulkers, sneaks beats, stragglers, or coffee coolers. They "played off" (shirked) or played sick when battle loomed. Some deserted for good. Some really were sick much of the time.”<sup>11</sup>

Tomando en consideración dicho principio, se sostuvo la hipótesis de que el verdadero origen del “*irritable heart*” yacía en una profunda nostalgia por volver a casa. Esta nostalgia, imposible de superar en algunos casos, sería la precursora de los síntomas descritos en algunos soldados, por lo que eran señalados:

“It is by lack of discipline, confidence, and respect that many a young soldier has become discouraged and made to feel the bitter pangs of homesickness, which is usually the precursor of more serious ailments.”<sup>12</sup>

De esta forma, la explicación de los trastornos físicos y emocionales fundamentada en la nostalgia, provocó un señalamiento y sensación de vergüenza hacia los soldados que sufrían de síntomas físicos y emocionales mucho más profundos, sin embargo, se atribuyó su origen al recuerdo de sus hogares y el “deseo de volver a casa”, sustituyendo así al conflicto bélico como la causa directa.

La mencionada sensación de vergüenza al finalizar la guerra generó una actitud de reserva o aislamiento por parte de los veteranos, quienes mantenían para sí mismos

---

<sup>10</sup> Marlowe, David, *Psychological and psychosocial consequences of combat and deployment with special emphasis on the Gulf War*, RAND Corporation, California, 2001, Capítulo III.

<sup>11</sup> McPherson, James, *For cause and comrades: Why men fought in the Civil War*, Oxford University Press, 1997, p. 6

<sup>12</sup> Comentario realizado por Robert C. Wood, cirujano asistente en 1864 durante la Guerra Civil Estadounidense en Bentley, Seteve, “A Short History of PTSD” en *The Official Voice of Vietnam Veterans of America*, California, 2005.

los estragos de sus síntomas y no hacían pública su condición. La idea general era que sus problemáticas mentales eran individuales y la sociedad no debía hacerse responsable de su tratamiento y posible cura:

“In the war wounds had been suffered by some and not by others; the problems they created were thus the concerns of the individuals involved, not of society. The soldier had wished to rid himself of the effects of body wounds as rapidly as possible; the veteran would do everything he could to accelerate the disappearance of mind wounds. Disturbing memories were to be kept to oneself.”<sup>13</sup>

### 1.1.2 La Gran Guerra

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) representó un cambio en la forma de apreciar los enfrentamientos bélicos, tanto en su concepción filosófica, como en su desenvolvimiento:

“It is difficult today to comprehend the enthusiasm with which the belligerent populations of both sides greeted the outset of World War I. The notion of war was both glamorous and desirable; it was to be the test of both national and individual toughness, character, and worth.”<sup>14</sup>

Con el inicio y desarrollo del conflicto surgió una nueva clasificación para los síntomas a nivel psicológico sufridos por los efectivos en combate denominado “*Shell Shock*”:

“Shell shock was characterized by “the dazed, disoriented state many soldiers experienced during combat or shortly thereafter”<sup>15</sup>

En un principio, se consideraba al *Shell Shock*, como un conjunto de reacciones, tanto físicas, como emocionales, producto del estallido de obuses y proyectiles

---

<sup>13</sup> Linderman, Gerald, *Embattled Courage: The Experience of Combat in the American Civil War*, New York: The Free Press, 1987, p. 268.

<sup>14</sup> Marlowe, David, *Op. Cit*, Capítulo 5.

<sup>15</sup> Wilbur, J. Scott, *PTSD in DSM-III: A case in the politics of diagnosis and disease*, Oxford University Press, 1990, p. 296.

disparados durante los largos enfrentamientos del conflicto. El término fue acuñado por primera vez en 1915 por el doctor Charles Myers, dentro de la publicación *The Lancet*:

“They appear to constitute a definite class among others arising from the effects of shell shock. The shells in question appear to have burst with considerable noise, scattering much dust, but this was not attended by the production of odor. It is therefore difficult to understand why hearing [in these cases] should be (practically) unaffected, and the dissociated "complex" be confined to the senses of sight, smell, and taste (and to memory). The close relation of these cases to those of "hysteria" appears fairly certain.”<sup>16</sup>

Myers había sido asignado por la *Royal Army Medical Corps* como consultor en psicología para las tropas inglesas asignadas a territorio francés y una vez que se presentaron los casos de *Shell Shock* en los soldados británicos, se planteó como objetivo principal demostrar que esta condición se trataba de un problema que abarcaba mucho más que solo un traumatismo originado por la exposición a explosiones en el campo de batalla.

Esta misión se vio inevitablemente frustrada debido a la creencia por parte de los mandos militares de que el *shock* de los obuses cobraba efecto solamente en soldados débiles y cobardes, otorgándoles un breve tiempo de recuperación fuera de acción en el campo de batalla y buscando una completa reincorporación a sus posiciones lo más pronto posible:

“Because 65% of shell-shocked soldiers ultimately returned to the front lines, treatment was considered a success”<sup>17</sup>

En 1940, el propio Myers se lamentó de dicho procedimiento y el poco éxito que aportó su investigación: “(...) *the recall of my past five years' work proved too painful for me.*”<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Myers, Charles, “The Study of Shell Shock” en *The Lancet*, Volumen 185, No. 4772, Cambridge University Press, 1915, p. 320.

<sup>17</sup> Wilbur, J. Scott, *Op. Cit.*, p. 296.

<sup>18</sup> Véase en Myers, Charles, *Shell-Shock in France 1914–1918*, Cambridge University Press, 1940.

Uno de los principales argumentos de Myers para colocar al *Shell Shock* por encima del rango de importancia médica que la milicia británica había instaurado, fue que muchos de los soldados que experimentaban los síntomas, no habían sido expuestos a explosiones; sin embargo, para conjuntar todos los casos y mejorar la precisión descriptiva de la condición sufrida por los soldados, se recurrió a un nuevo término: *War Strain*<sup>19</sup>

El nuevo término fue acuñado por los investigadores Sir Grafton Elliot Smith y Hatherley Pear<sup>20</sup> en el año 1918, dentro de la publicación *Shell Shock and its lessons*. En dicho trabajo, ambos investigadores lograron ampliar el espectro de afectaciones y síntomas previamente no considerados por el *Shell Shock*, inclinando la balanza hacia el daño emocional sufrido por los combatientes y no necesariamente a una experiencia que afectara sus facultades mentales y físicas:

“In a word, it is not in the intellectual but in the emotional sphere that we must look for terms to describe these conditions. These disturbances are characterized by instability and exaggeration of emotion rather than by ineffective or impaired reason”<sup>21</sup>

Posteriormente, los investigadores determinaron los síntomas que el concepto *War Strain* abarcaba, haciendo énfasis en las características emocionales del padecimiento, que invariablemente desencadenaban los males físicos que previamente se atribuían a la exposición a explosiones dentro del combate activo:

“Loss of memory, insomnia, terrifying dreams, pains, emotional instability, diminution of self-confidence and self-control, attacks of unconsciousness (...), incapacity to understand any but the simplest matters, obsessive thoughts, usually of the gloomiest and most painful kind, even in some cases hallucinations and incipient delusions”<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Tensión de guerra.

<sup>20</sup> Anatomista y psicólogo respectivamente.

<sup>21</sup> Grafton, Elliot Smith y Hatherley, Tom, *Shell Shock and its lessons*, Manchester at the University Press, E. U. A., 1918, pp. 2-3.

<sup>22</sup> *Op. Cit.* pág. 12-13.

La concepción del *Shell Shock* y posteriormente *War Strain*, como condiciones emocionales y no necesariamente dependientes de daños físicos provocados por el combate, resultó en un ligero avance hacia el reconocimiento de los trastornos psicológicos dentro la estructura militar occidental. En el caso particular de los Estados Unidos de América, previo a su participación en la guerra (1917), se determinó preparar un estudio en torno al *Shell Shock*, así como los métodos y tratamientos empleados por los médicos ingleses para recuperar a sus efectivos afectados.

Para tal objetivo, el médico Thomas Salomon viajó a Inglaterra y su estudio derivó en la publicación del reporte titulado *The Care and Treatment of Mental Disorders and war neuroses (Shell Shock) in the British Army*, el cual incluía recomendaciones para las fuerzas armadas estadounidenses en caso de entrar al conflicto:

“Salmon fundamentally accepted the psychological concepts developed by the British and French and the treatment models that had been developed by the British. Those sets of constructs for dealing with the problem of shell shock or war neurosis became the organizing principles for the U.S. Army when it entered the war.”<sup>23</sup>

La aceptación del *Shell Shock* como un problema psicológico a tomar en cuenta por parte de los Estados Unidos de América significó un avance considerable hacia el reconocimiento del *stress* mental y emocional como detractores en el desempeño activo de los soldados; sin embargo, se mantenía la opinión general de dichos males como propios de soldados cobardes y/o débiles:

“The individual who continued to exhibit symptoms tended to be described as an inadequate personality or as constitutionally inferior.”<sup>24</sup>

### 1.1.3 La Segunda Guerra Mundial

El desarrollo del conflicto bélico más conocido en el mundo, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), presentó tres características de alto impacto para las definiciones de

---

<sup>23</sup> *Op. Cit.* pág. 12-13.

<sup>24</sup> *Loc. Cit.*

terminología relacionada directamente con padecimientos psicológico-emocionales en los soldados que participaron en el conflicto:

1. Nuevamente se dio un gran avance tecnológico directamente enfocado a la industria armamentista. Esta nueva ola tecnológica convirtió a la Segunda Guerra Mundial en el conflicto bélico más letal en la historia de la humanidad (80 millones de muertes en promedio).<sup>25</sup>

Por primera vez se consideró la posibilidad de daño emocional y/o psicológico para los efectivos, así como la predisposición a dicha condición:

“In contrast to previous thinking and concepts, it became clear that while some men were more vulnerable to the development of psychological symptoms and syndromes, all men, no matter how brave or courageous, were vulnerable.”<sup>26</sup>

Debido a dicha consideración, se tomó en cuenta el estado psicológico de los aspirantes a ingresar en las fuerzas armadas que participarían en el conflicto: “(...) *the war took a tremendous psychological toll on soldiers, despite the extensive use of psychiatric screening for selection.*”<sup>27</sup>

El desarrollo de la Segunda Guerra Mundial dejó en claro que los problemas psicológicos debían tomarse en cuenta, tanto para la selección de los efectivos que verían acción en combate, como los trastornos que sufrirían en el campo de batalla. Una vez aceptada dicha premisa, resultó evidente que los problemas psicológicos y emocionales englobados en conceptos como *Shell Shock* o *Irritable Heart* no tenían su origen en la debilidad mental o predisposiciones individuales:

---

<sup>25</sup> Sommerville, Donald, *The Complete Illustrated History of World War Two: An Authoritative Account of the Deadliest Conflict in Human History with Analysis of Decisive Encounters and Landmark Engagements*, Anness Publishing, London, 2008, pág. 5.

<sup>26</sup> Marlowe, David, *Op. Cit.*, Capítulo 7.

<sup>27</sup> *Loc. Cit.*

“In fact, so many soldiers were affected that psychiatrists were confronted with the reality that psychological weakness had little to do with subsequent distress in combat.”<sup>28</sup>

A pesar de dichos cambios y los métodos de selección empleados por los Estados Unidos de América previo a su entrada a la guerra, se presentaron nuevamente síntomas no esperados en sus fuerzas armadas, haciendo más importante una correcta denominación y tratamiento de los síntomas mostrados:

“Despite the use of selection, during World War II, the United States suffered an average of one diagnosed psychological casualty for every four wounded.”<sup>29</sup>

Queda claro que la evolución de la concepción de problemas psicológicos producto del combate activo en los Estados Unidos de América es resultado directo de su estructura militar y su metamorfosis en cada uno de los grandes conflictos presentados anteriormente. Es en este punto, es posible rastrear los antecedentes del Síndrome Vietnam y comprender que su denominación sería el resultado de nuevos análisis en un conflicto totalmente distinto a los previamente estudiados.

Es así que da inicio a una nueva etapa dentro de la elaboración de conceptos que engloben dichos males, tomando en cuenta la experiencia de los soldados en el campo de batalla como la principal causa de los síntomas sufridos; sin embargo, es precisamente posterior al triunfo estadounidense en la Segunda Guerra Mundial, que una nueva “revolución” conceptual sería necesaria, una vez que el nuevo conflicto militar resultaría todo menos favorable para la potencia americana del norte.

---

<sup>28</sup> Bentley, Seteve, *Op. Cit.*, pág. 40.

<sup>29</sup> Marlowe, David, *Op. Cit.*, Capítulo 7.

## 1.2 *Incoming!*

### El Síndrome Vietnam en su faceta psicológica

“When I was here, I wanted to be there.  
When I was there...all I could think of  
was getting back into the jungle...”<sup>30</sup>

- Captain Benjamin L. Willard

A principios de la década de los años setenta, el término “Síndrome Vietnam” o “Síndrome Post-Vietnam” era utilizado en los Estados Unidos de América exclusivamente para referirse a los veteranos sobrevivientes de la guerra de Vietnam. En específico, a los problemas psicológicos que éstos sufrían como consecuencia directa del desarrollo y final del conflicto:

“Freud elucidated the role grief plays in helping the mourner let go of a missing part of life and acknowledging that it exists only in the memory. The so-called Post-Vietnam Syndrome confronts us with the unconsummated grief of soldiers—impacted grief, in which an encapsulated, never-ending past deprives the present of meaning. Their sorrow is unspent, the grief of their wounds is untold, their guilt unexpiated. Much of what passes for cynicism is really the veterans’ numbed apathy from a surfeit of bereavement and death”<sup>31</sup>

La primera mención oficial del Síndrome Vietnam se realizó en el período inmediatamente posterior al final de la guerra. En 1972, el psiquiatra canadiense Chaim F. Shatan, hizo notar la ausencia de algún término que permitiera identificar los padecimientos psicológicos que los veteranos de Vietnam sufrían al volver a casa, por lo cual propuso el concepto “*Vietnam Syndrome*” al cual definió como:

---

<sup>30</sup> “Cuando estaba aquí, quería estar allá. Cuando estaba allá... en lo único que podía pensar era en regresar a la jungla”

<sup>31</sup> Wilbur, J. Scott, *Op. Cit.*, pág. 301.

“...an affliction which occurred nine to 30 months after Vietnam combat ...delayed massive trauma, ...guilt, rage, the feeling of being scapegoated, psychic numbing, and alienation”<sup>32</sup>

Uno de los puntos más destacables del Síndrome propuesto por el Dr. Shatan, fue el rango de tiempo bajo el cual podían presentarse los diferentes “síntomas” del síndrome, además de las múltiples causas que podrían generar esta condición en los veteranos:

“...the Vietnam experience introduces the idea of delayed stress reactions, the concept that men who came back from the front looking completely normal will, overtime, develop an array of psychopathological symptoms – from intrusive recollections such as nightmares and flashbacks, to disoriented thinking and anxiety.”<sup>33</sup>

En el contexto de un conflicto bélico, en la jungla, rodeado de un entorno extraño y agresivo, los factores que afectarían a la postre el equilibrio mental de las tropas estadounidenses podían combinarse y multiplicarse para dar paso a todo tipo de repercusiones psicológicas que el concepto propuesto parecía englobar de forma general, sin prestar mucha atención a los detalles o particularidades de cada síntoma. Nuevamente, el cambio en la estructura militar estadounidense abría paso a una nueva definición que pudiera concentrar las secuelas sufridas por los soldados activos y veteranos de Vietnam.

Es así, que a principios de la década de los años ochenta, se declaró formalmente la existencia del síndrome, con su diversidad de síntomas y casos estudiados. El término fue redefinido por la *American Psychiatric Association* como *Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD)*<sup>34</sup> y su oficialidad se completó al ser incluido en el *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, publicado en 1980.<sup>35</sup> El concepto se ha mantenido a través de los años en las publicaciones posteriores del manual. En sus más recientes

---

<sup>32</sup> Wilbur, J. Scott, *Op. Cit.*, p. 300.

<sup>33</sup> Dean, Eric, *Shook over Hell: Post-traumatic Stress, Vietnam, and the Civil War*, Harvard University Press, 1999, pág. 91.

<sup>34</sup> Desorden de estrés postraumático.

<sup>35</sup> Véase en J. Scott, *PTSD in DSM-III: A case in the politics of diagnosis and disease*, Oxford University Press, 1990.

inclusiones, se destacan puntos muy interesantes en torno a la concepción y entendimiento del síndrome:<sup>36</sup>

- Los síntomas, en su conjunto, se presentan en los pacientes por lo menos durante un mes completo, evitando el funcionamiento adecuado del paciente, dentro de su propio contexto.
- Es aceptada la noción de que estos síntomas y el síndrome en su totalidad, son causados por agentes externos al paciente y no por su “debilidad interna o predisposición”.
- Se incluye a familiares y médicos “expuestos” a las experiencias traumáticas del paciente, como posibles candidatos a desarrollar el síndrome. Este punto reafirma la “maleabilidad” del síndrome, en tanto, que prácticamente puede ser transmitido.

Los puntos mencionados determinan de forma clara los alcances del síndrome, en tanto que su concepto parece extenderse no solo a los veteranos de la guerra, sino “transmitidos” a sus familiares y otros miembros de la sociedad estadounidense. Esta aparente maleabilidad del síndrome da paso a una nueva versión del mismo, fuera de la exclusividad de los soldados y veteranos, reflejando entonces los temores y reacciones de toda una nación, en sus diferentes sectores, hacia la Guerra de Vietnam.

---

<sup>36</sup> Véase en APA, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 2012.

### 1.3 *Fire in the hole!*

El Síndrome Vietnam en su faceta político-social.

“Someday this war's gonna end...”<sup>37</sup>

- Colonel Bill Kilgore

El final de la guerra...

“The road out of Vietnam under Nixon and Kissinger would prove a long and tortuous journey finally ending in the ignominious spectacle of the American ambassador lifted off the roof of the U.S. embassy by helicopter, as the National Liberation Front marched into Saigon proclaiming its new name Ho Chi Minh City”<sup>38</sup>

Al finalizar la campaña estadounidense en Vietnam, las consecuencias negativas se hicieron evidentes:

- El gasto total de los Estados Unidos de América Guerra de Vietnam fue de ciento once billones de dólares, creando un grave déficit en su presupuesto.<sup>39</sup>
- Más de 3 millones de estadounidenses participaron en la guerra de Vietnam, sin embargo, solo la mitad de ellos estuvo involucrada en acción de combate directo.<sup>40</sup>
- De ellos, 58,220 murieron en combate, más de 150,000 fueron heridos y al menos 21,000 resultaron permanentemente discapacitados.<sup>41</sup>

En el tiempo de post-guerra, se inició un proceso de adaptación para los Estados Unidos de América en cuanto a los resultados, previamente mencionados, de la fallida campaña militar en Vietnam. La asimilación de la derrota (militar en su política exterior y social al interior de la nación) resultó más que complicado para la potencia militar de

---

<sup>37</sup> “Algún día esta guerra terminará”.

<sup>38</sup> Sanders, Jerry, *Peddlers of Crisis*, South End Pr., New York, 1983. Pág. 3.

<sup>39</sup> Dagget, Stephen, *Costs of Major U.S. Wars*, US Department of State, 2008, pág. 3.

<sup>40</sup> Turner, Robert, *Echoes of Combat: The Vietnam War in American Memory*, Stanford University, 1996, pág. 143.

<sup>41</sup> Lawrence, A., *Crucible Vietnam: Memoir of an Infantry Lieutenant*, McFarland, E.U.A. 2009, pág. 69.

América, en tanto que no se tuvo una consideración o prevención de los hechos ocurridos en Vietnam:

“First, we didn’t know ourselves (...) Secondly, we didn't know our South Vietnamese allies... And we knew less about North Vietnam. So, until we know the enemy and know our allies and know ourselves, we'd better keep out of this kind of dirty business.”<sup>42</sup>

Ante tal dificultad de adaptación y superación a la etapa de post-guerra en Vietnam, el presidente Ronald Reagan daría nombre a una nueva faceta de resistencia, tanto política, como social, al desarrollo de futuras intervenciones internacionales por parte de los Estados Unidos de América.:

“For too long, we have lived with the Vietnam Syndrome. (...) They had a plan. It was to win in the field of propaganda here in America what they could not win on the field of battle in Vietnam. As the years dragged on, we were told that peace would come if we would simply stop interfering and go home.”<sup>43</sup>

Ante tal declaración, la pregunta que surge es: ¿Cómo se trasladó y adaptó el término “Síndrome Vietnam” del ámbito psicológico al político, con el fin de señalar un problema social al interior de los Estados Unidos de América?

De forma no tan sorprendente, las facetas psicológica y político-social del Síndrome Vietnam se encuentran ampliamente relacionadas; y aunque la primera alienaba a los veteranos de la guerra de Vietnam como los principales afectados del síndrome, la sociedad estadounidense encontró en su colectividad una nueva faceta de consecuencias y afectaciones generadas directamente por el conflicto bélico.

La “creación” del PTSD, le otorgó a la denominación “Síndrome Vietnam” un nuevo y amplio margen de alcance en su red de clasificación; esta vez no solo en los veteranos

---

<sup>42</sup> Karnow, Stanley, *Vietnam: A History*, Penguin Books, E.U.A, 1997, p. 23.

<sup>43</sup> Fragmento del discurso pronunciado por Ronald Reagan durante la Convención de Veteranos celebrada en Chicago en 1980.

de guerra, quienes ya por definición eran clasificados por problemas de adaptación y desajustes mentales post-traumáticos, sino en la nación estadounidense completa, enfocándose en el impacto y las repercusiones político sociales que dejó la guerra y cómo ésta afectaba el desarrollo de la nación, en todas sus dimensiones. Pero, ¿cómo se dio esta transferencia o expansión? La respuesta se encuentra en la relación casi simbiótica entre las evidentes consecuencias del PTSD y la creciente desaprobación de la guerra, desde sus inicios y hasta su casi obligado final, por parte de la sociedad estadounidense, generando una insatisfacción completa en todos los ámbitos de la misma.

La siguiente gráfica, publicada por William L. Lurch y Peter W. Sperlich, desde 1965 hasta 1971, representa el índice de aceptación por parte de la sociedad estadounidense a la intervención de los Estados Unidos de América en Vietnam:<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Véase en Western Political Science Association, *The Western Political Quarterly*, Vol. 32, pp. 21-44.

August 1965	61%
March 1966	59%
May 1966	49%
September 1966	48%
November 1966	51%
February 1967	52%
May 1967	50%
July 1967	48%
October 1967	46%
December 1967	48%
February 1968	42%
March 1968	41%
April 1968	40%
August 1968	35%
October 1968	37%
February 1969	39%
October 1969	32%
January 1970	33%
April 1970	34%
May 1970	36%
January 1971	31%
May 1971	28%

Por otro lado, los siguientes datos, publicados por el *U.S. Department of Veterans Affairs*, muestran el nivel de afectación del PTSD en los veteranos que volvieron a casa:<sup>45</sup>

#### Sobre los veteranos de la Guerra de Vietnam:

- 5.2% de los hombres y 8.5% de las mujeres presentaron PTSD 20 años después de la guerra.
- 11.1% de los hombres y 7.8% de las mujeres presentaron PTSD parcial 20 años después de la guerra.

<sup>45</sup> Véase US Department of Veterans Affairs, versión electrónica:  
<http://www.ptsd.va.gov/professional/pages/vietnam-vets-study.asp> (Consultado el 12 de octubre del 2016).

- 30.9% de los hombres y 26.9% de las mujeres presentaron PTSD en algún momento de sus vidas.

La relación de los datos en torno al índice de aprobación de la guerra de Vietnam con las publicaciones en torno al PTSD, permite llegar a una reflexión que abre el camino a los efectos del Síndrome Vietnam hacia el colectivo social en los Estados Unidos de América: A diferencia de otras intervenciones militares, el conflicto bélico en Vietnam representó un verdadero parteaguas en la apreciación de las consecuencias de la guerra, sufridas tanto por quienes participaron en ella, como por quienes esperaban la victoria en casa.

Por primera vez en la historia de los Estados Unidos de América, los resultados directos de un conflicto armado internacional no fueron positivos. De hecho, la aceptación misma de la guerra de Vietnam fue progresivamente dirigiéndose en su desarrollo, desde el apoyo general, hacia una negativa casi total por parte de la sociedad civil, lo que reafirmó el regreso y readaptación de los “veteranos y héroes de guerra” a su propio hogar como un verdadero suceso atípico, plagado de problemáticas sociales para la potencia americana del norte:

“Many in the media and a number of vocal segments of American society stigmatized returning soldiers and focused on the disabilities they were "supposed to have." In the latter phases of the war, the returning veteran was portrayed as a plundering junkie who would unleash an era of crime and violence upon American society such as had never been seen before.”<sup>46</sup>

Entre las principales manifestaciones del síndrome en esta faceta se encontraban la disminución de la credibilidad de la ciudadanía sobre su propio gobierno, diferencias políticas e ideológicas marcadas, dudas en torno a la democracia y el sistema económico, además de la desconfianza en futuras empresas bélicas o intervenciones en el extranjero:

---

<sup>46</sup> Marlowe, David, *Op. Cit.*, Capítulo 9.

“By 1967, according to Gallup Polls, an increasing majority of Americans considered US military involvement in Vietnam to be a mistake.”<sup>47</sup>

De forma inconsciente, el presidente Reagan adaptó el término Síndrome Vietnam a una “dolencia colectiva”, un resentimiento social producto de las consecuencias directas de la intervención estadounidense en Vietnam, tan difíciles de superar para su sociedad. De esta forma, se extendía el alcance del término y generaría nuevas interpretaciones en torno al mismo:

“...the Vietnam syndrome means, if nothing else, a fundamental reluctance to commit American military power anywhere in the world, unless it is absolutely necessary to protect the national interests of the country.”<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Weiner, Tim, “Robert S. McNamara, “Architect of a Futile War, dies at 93”, The New York Times, 2009, pág. 245.

<sup>48</sup> Kalb, Marvin, “It's Called the Vietnam Syndrome, and It's Back”, Brookings Institution, 2013. Pág. 145.

## Conclusión

En este apartado se presentaron los antecedentes del Síndrome Vietnam a través de la estructura militar de los Estados Unidos de América, tomando como base los tres principales conflictos en los que dicha nación participó activamente. De igual forma se analizó la denominación y conceptualización del síndrome dentro de su propio nivel dentro de la estructura mencionada, es decir, la propia guerra de Vietnam.

Una vez establecidos los antecedentes y determinado el origen del concepto, se presentó su evolución, estudiado como un nuevo trastorno psicológico; en un inicio, exclusivo de veteranos que “sufrían” al volver a casa, diferenciando así la experiencia en Vietnam de todas las manifestaciones y expresiones bélicas anteriores. Esta particular condición del conjunto de síntomas sufridos por veteranos y su consecuente clasificación al nivel de “síndrome”, se convertiría en una marca difícil de borrar, tanto para quienes eran señalados, como para la sociedad en su conjunto, ajena a la condición misma de sus veteranos.

La clasificación médica parecía transformarse en un tenue reclamo o señal de rechazo hacia quienes volvían a casa, como si la negativa hacia el conflicto bélico, las emociones generadas por las pérdidas humanas, además de la lejana e incomprensible causa de la invasión al sudeste asiático y la inaceptable derrota militar y moral se amalgamaran y concentraran en una sola manifestación de culpa. Sin dar tanta importancia al origen de dicha sensación incómoda, el objeto donde debía ser contenida fue señalado rápidamente.

Vietnam se convirtió entonces la nueva medida (con tendencias y connotaciones negativas) que redefiniría las estructuras más profundas de la psicología individual y colectiva de la superpotencia americana. Su impacto fue tan profundo que no solo se concentró en los participantes directos del conflicto, sino que extendió sus alcances a todos los niveles de la sociedad estadounidense.

El resultado de esta expansión sería reconocido como la verdadera derrota de los Estados Unidos de América, no necesariamente en lo militar sino en la desconfianza

generada en sus propios cimientos y bases culturales. Es de esta forma que Vietnam se distingue como uno de los conflictos de mayor impacto, en prácticamente todas las esferas que conforman al individuo y colectividad estadounidense hasta la actualidad.

## Capítulo 2. Reconstrucción del discurso histórico

### Introducción

El objetivo del segundo capítulo de este trabajo es dejar en claro la relación entre los “tiempos históricos” bajo los cuales se desarrolló el análisis del Síndrome Vietnam a través de *Apocalypse Now*, en particular la relación entre el pasado y la representación del mismo en el presente a través de una producción cinematográfica. Por otro lado, también se buscó explicar de forma clara el desarrollo conceptual del filme analizado, así como su vínculo con el Síndrome Vietnam y su representación en las imágenes presentadas por la película.

Para lograr el primer objetivo de este apartado, recurrí al análisis histórico del concepto de tiempo histórico, apoyado en diversos autores e historiadores de distintas líneas y perspectivas de investigación. La combinación de dichos argumentos históricos, sociales, filosóficos y literarios me permitió establecer claramente el concepto denominado “pasado” y su inherente influencia en el desarrollo y expresión del Síndrome Vietnam a través de *Apocalypse Now*.

Posteriormente, y en con base en el análisis realizado a los tiempos históricos, resultó necesario plasmar una explicación clara de la interpretación, como facultad humana y herramienta de investigación inherente al análisis de cualquier tipo, pero crucial para el que está enfocado a la Historia. Para lograr dicha explicación recurrí a la corriente postmoderna, relacionando su concepto de interpretación con la necesaria presencia de la ficción en el relato histórico y, por ende, en el desarrollo de filmes del mismo corte.

Finalmente, utilicé las fuentes explicativas del filme para relacionarlo directamente con los análisis previos y poder afirmar su validez como fuente histórica. Una vez establecida dicha condición, profundicé en la estructura del filme, así como sus generadores (director y guionista) para establecer un vínculo directo entre el hecho histórico representado en la producción cinematográfica (la guerra de Vietnam) y la expresión histórica social analizada en este trabajo (Síndrome Vietnam).

## 2.1 *Apocalypse Now* y la interpretación del tiempo

“Quid est ergo tempus? Si nemo ex me  
quaerat, scio; si quaerenti explicare  
velim, nescio”<sup>49</sup>

- San Agustín

Resulta imposible la realización de un “verdadero” regreso al pasado. Cada escenario, interacción y toda la gama de experiencias humanas generadas durante el desarrollo del conflicto bélico en Vietnam, son contundentemente irrepetibles. Entre muchos otros, los conceptos mencionados fueron configurados de una manera particular dentro de la irrepetible unidad espacio temporal que reconocemos bajo la denominación “Guerra de Vietnam”, imposible de plasmar en el plano físico, en el presente del lector.

Al no existir posibilidad alguna de percibir los elementos que conformaron una realidad pasada, ya sean físicos o emocionales, ¿cómo reconocer entonces el cúmulo de acciones y reacciones pertenecientes a otro tiempo, ajenos a nuestro presente, pero que tanta importancia tienen para la propia definición histórica y social del último? Es evidente que solo quedan los testimonios y vestigios a los cuales nos aferramos para “reconstruir” y “recuperar” el pasado, sin embargo, nuestro único y valioso recurso de “retorno” se muestra, de manera trágica, todavía incompleto.

La razón de esta eterna parcialidad es sencilla: el pasado no se manifiesta, ni se percibe a través de los sentidos, no se puede “vivir” nuevamente. Pareciera entonces que solamente podemos asirnos a una idea formulada en la actualidad (el concepto de un pasado inamovible y constante) para definir un conjunto de relaciones imaginarias (interpretaciones y reconstrucciones) que nos conecten a un objeto que ha perdurado en el tiempo hasta el momento en que se estudia o contempla (vestigio, testimonio o fuente). En una reflexión pesimista, el pasado resulta ser inalcanzable y de forma ilusoria buscamos su reflejo en los objetos, artefactos e imágenes que han pervivido; pero aun

---

<sup>49</sup> “¿Qué es, pues el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicarlo a quien me lo pide, no lo sé.” En referencia al concepto del tiempo de San Agustín, donde existe un presente que ha dejado de existir y uno que existe. No hay diferencias entre presente y pasado, en San Agustín, *Confesiones*, XI, versículo 14.

teniendo éxito en tan difícil misión, queda claro que si las evidencias son un espejo donde tratamos de capturar la imagen de otro tiempo, su reflejo se encuentra irremediadamente fragmentado:

“¿Cómo procede la historia? La historia procede interpretando testimonios. Entiéndase por testimonios la manera de designar colectivamente aquellas cosas que singularmente se llaman documentos, en cuanto un documento es algo que existe ahora y aquí, y de tal índole que, al pensar el historiador acerca de él, pueda obtener respuestas a las cuestiones que pregunta acerca de los sucesos pasados”<sup>50</sup>

A partir de esta línea reflexiva, y en contraposición al concepto clásico de la Historia, propongo percibir el concepto de “pasado” no como una sólida, monolítica y ajena realidad que debe ser reconstruida pedazo a pedazo y que resignadamente perseguimos sin darle alcance; sino como un concepto que emana de nuestra propia actualidad, contexto y horizonte histórico. Si el pasado se entiende como una idea propia, inherente a la necesidad de comprender nuestra realidad y se le libera de la forzada rigidez teórica; entonces podremos entender sin mayor complicación cómo es que se define a partir de nuestro llamado presente, desde nuestro “ahora”:

“Pero lo que ahora es claro y manifiesto es que no existen los pretéritos ni los futuros, ni se puede decir con propiedad que son tres los tiempos: pretérito, presente y futuro; sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación).”<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Concepto “clásico” de la Historia y su rigurosa reconstrucción del pasado a partir de los documentos, en Collingwood, Robin George, *Idea de la historia*, F.C.E., México, 1952, pág. 167.

<sup>51</sup> San Agustín, *Op. Cit.*, versículo 26.

No puede existir un “pasado” sin su enunciación en el presente; y por más paradójica que resulte esta afirmación, es basándonos en nuestra experiencia cotidiana como le damos sentido a la red conceptual que llamamos “pasado”, apoyados por la evidencia como el medio que conecta a la acción de otro tiempo con la actual, experimentada individualmente por cada uno de nosotros. Entonces, es posible deducir y afirmar que no existe “el pasado” (como único y perdurable tiempo) sino “muchos pasados” que se crean a partir de cada interacción interpretativa en la actualidad, y a través de las ya mencionadas fuentes o vestigios persistentes. El concepto que podemos crear del pasado depende de esta relación de elementos interconectados por nuestra voluntad humana.

## 2.2 El Regreso a “*Nam*”<sup>52</sup>

El conflicto de Vietnam y sus repercusiones pueden ser abordados dentro de un infinito número de formas expresivas (texto académico, literario, cine...), apoyados en el análisis de las evidencias disponibles (testimonio oral y escrito, documentos oficiales, entrevistas, estadísticas, imágenes...) y bajo un número igualmente interminable de interpretaciones. Pero me enfocaré al tercer elemento de esta intrincada relación, ya que es precisamente la interpretación el punto que relaciona al objeto o al hecho, representado en el mismo, con la sociedad que lo explora, lo asimila y finalmente expresa de acuerdo a sus propios fundamentos en el presente.

Esta expresión cultural de la interpretación se entiende al reconocer a la sociedad estadounidense afectada por: 1) Un hecho particular en el espacio tiempo (el conflicto bélico de Vietnam y la posterior derrota sufrida en el mismo), 2) interiorizando y “sufriendo” sus consecuencias (Síndrome Vietnam, bajo la perspectivas psicológica, política y social) y 3) expresando, a través de muchas y variadas formas, el hecho vivido (producción cultura

“Despite their differences (...), authors agree that:

- Interpretations have to do with meanings – it is through interpretation that we come to know meanings.
- Interpretation involves something like re-enacting or re-living in one’s imagination the historical moment to be interpreted.”<sup>53</sup>

De acuerdo a esta breve y sencilla esquematización, la expresión final de cómo pudo ocurrido este hecho estará siempre influenciada por la interiorización e interpretación del mismo, es decir, las reacciones interiores percibidas por la sociedad ante el hecho definen completamente la posterior reconstrucción y expresión del mismo. Es así que se cierra un círculo interpretativo de interacción entre el actor o actores que realizan y viven el acontecimiento, la sociedad que a su vez lo asimila e interpreta y,

---

<sup>52</sup> Término utilizado por los veteranos estadounidenses para referirse a Vietnam y al conflicto bélico en su totalidad.

<sup>53</sup> “A pesar de sus diferencias (...), autores coinciden en: 1. Las interpretaciones tienen que ver con significados – es a través de la interpretación que logramos conocer significados. 2. La interpretación implica algo parecido a reconstruir o revivir, en la imaginación de uno mismo, el hecho histórico a interpretar en De Vries, William, “Meaning and interpretation in History” en *History and Theory*, Vol. 22, No. 3, Wesleyan University Press, 1983, p. 253.

finalmente, lo expresa ya de manera procesada (psicológica, social, política, cultural, etc.) a través de los canales disponibles en su presente.

Hayden White plasma este proceso en un comentario sobre los principios de asimilación del pasado histórico y construcción de objetos de estudio propuestos:

“El trabajo historiográfico consiste en la construcción de —en el sentido de imaginar y conceptualizar— sus objetos de interés, antes de poder proceder a aplicarles los tipos de procedimientos que desea usar para explicarlos o comprenderlos como posibles temas de una representación específicamente historiológica.<sup>54</sup>

Uno de tantos “pasados” sobre la guerra de Vietnam se ha configurado a través de la expresión cultural cinematográfica estadounidense. Su contexto temporal puede ser definido con cifras (finales de los años setenta y principios de los ochenta), pero desde un subjetivo punto de vista, resulta una periodización inexacta para definir la relación espacio tiempo entre una producción cinematográfica (expresión cultural) y su tema central (el hecho histórico) de acuerdo a las interconexiones espacio temporales antes expuestas. Si se entiende el concepto de pasado como maleable y dependiente de la sociedad que lo genera, sería entonces pertinente abordar el contexto espacio temporal desde una perspectiva distinta; de una forma abierta al vínculo existente entre “tiempos”.

El hecho histórico y sus repercusiones o secuelas funcionan como el motor creativo de adaptación historia-arte o hecho-reconstrucción. *Apocalypse Now* encuentra su base en la existencia misma y desarrollo del hecho histórico, es decir, el producto cinematográfico toma para su desarrollo y “génesis” elementos del hecho que representa. Del mismo modo, las características históricas, sociales, y culturales inherentes al producto cinematográfico, reconocidas como herencia del hecho histórico, afectan el análisis presentado en la posteridad inmediata o lejana a la emisión del mencionado producto. Invito entonces al lector a considerar esta reconstrucción del

---

<sup>54</sup> White, Hayden, *Metahistoria: la imaginación histórica en el siglo diecinueve*, México, F.C.E., 1992, pág. 234.

pasado, partiendo desde la generación del hecho mismo hasta el momento en que desarrolla la interpretación crítica de los filmes escogidos.

Esta compleja relación entre “tiempos” quedará más clara al comenzar el análisis de *Apocalypse Now*, ya que desde su origen hasta su presentación al público, el hecho histórico ha sido el conductor en su realidad presente, sin embargo, es pertinente señalar que se tratará de mostrar el carácter *supra histórico*<sup>55</sup> del concepto Síndrome Vietnam en donde las líneas entre el pasado y el presente (normalmente trazadas de manera tajante en el pensamiento histórico científico) se diluyen, considerando solo el momento presente, el momento vivido inmediatamente, como importante o relevante.

Las características mencionadas son ilustradas de manera clara por Friedrich Nietzsche<sup>56</sup> en estas líneas:

“(…) el hombre que actúa siempre carece de conciencia, así éste, siempre desprovisto de la ayuda del saber, habrá de olvidar lo principal para centrarse en lo único que le importa y ser injusto frente a lo que permanece a su espalda sin reconocer más que un único derecho: lo que debe realizarse en ese momento”.<sup>57</sup>

Bajo esta dirección reflexiva, se entiende que los hechos desarrollados “en su presente” tienen una relación directa con “su futuro”. Este futuro es invariablemente reconocido como el presente del historiador, director, escritor, poeta, pintor o cualquier otro interlocutor entre el hecho interpretado y la obra final que lo expresa en otro tiempo. De reconocerse esta línea directa entre el hecho, su análisis y la relación entre los actores de ambos; se puede afirmar que la línea temporal establecida se elimina de manera inevitable. En una argumentación concreta: El hecho que ocurre en algún tiempo y espacio, invariablemente generará la expresión y/o producción cultural resultante de un análisis durante o posterior a su desarrollo, sin embargo, no existe conciencia histórica por parte de los actores del hecho histórico sobre la repercusión trascendental de sus

---

<sup>55</sup> Más allá de la Historia. Término utilizado por Friedrich Nietzsche en la obra *Sobre la utilidad y el perjuicio de la Historia para la Vida (Segunda Intempestiva)*.

<sup>56</sup> Filósofo alemán considerado uno de los pensadores contemporáneos más influyentes del siglo XIX.

<sup>57</sup> Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la Historia para la Vida (Segunda Intempestiva)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, pág. 49.

acciones hacia el invisible e inalcanzable futuro con todas sus posibles desviaciones y manifestaciones culturales.

Nuevamente, las palabras del filósofo alemán esclarecen la línea de pensamiento *supra histórico* referida:

“Los hombres *supra históricos* (...) son bastante unánimes en la aceptación de la siguiente tesis: el pasado y el presente son uno y el mismo, esto es, típicamente semejante en toda su diversidad y, como omnipresencia de tipos eternos, una estructura estática de valores inmutables y de eterno significado. (...) así el pensador *supra histórico* ilumina toda la Historia de los pueblos y los individuos desde dentro”.<sup>58</sup>

A través del concepto filosófico de lo *supra histórico*, se entiende que la conciencia histórica de Vietnam no estaría presente en las acciones de quienes vivieron y conformaron los hechos del conflicto bélico, sino que, por el contrario, serían precisamente sus acciones dentro de estos hechos los que generarían la conciencia histórica sobre Vietnam en el futuro inmediato, es decir, en el “presente” de los directores, escritores, historiadores, analistas, etc. A partir de ese momento simbólico, quedaron ligados los dos tiempos, pasado y presente, para fungir como base en la reconstrucción que se produciría a través de un cúmulo exorbitante de expresiones culturales, y entre todas ellas, el cine. Los estadounidenses pudieron y podrán siempre “regresar a Vietnam”. Este vínculo permanece firme e imborrable hasta nuestros días, de tal manera que no solo se “regresa” al conflicto, sino a la derrota, una y otra vez; o dicho de manera más exacta, Vietnam jamás los abandonará.

---

<sup>58</sup> Nietzsche, Friedrich, *Op. Cit.*, pág. 50.

### 2.3 Reflejos y reconstrucciones

“Certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, a employé toute son industrie à me tromper ; je penserai que le ciel, l’air, la terre, les couleurs, les figures, les sons, et toutes les autres choses extérieures, ne sont rien que des illusions et rêverie dont il s’est servi pour tendre des pièges à ma crédulité”<sup>59</sup>

-René Descartes.

Uno de los principales problemas al abordar producciones cinematográficas como fuentes históricas se centra en el argumento de una supuesta desviación o alteración de los hechos históricos representados en imágenes. En las siguientes líneas, Marc Ferró<sup>60</sup> define claramente la problemática histórica del cine como instrumento de reconstrucción de la realidad:

“(…) la imagen cinematográfica carecía de legitimidad. Incluso en sus inicios estaba muy lejos de tenerla, cuando las clases dirigentes consideraban que proporcionaba espectáculo “para idiotas”, (…) a diferencia de la pintura e igual que la fotografía, no era un arte”<sup>61</sup>

A pesar de esta postura inicial en los círculos académicos, el cine acabaría por aceptarse dentro de las representaciones artísticas y académicas, legitimando su uso para fines no solo de entretenimiento, sino políticos y sociales. Al igual que muchas herramientas históricas, que se expresan en una absoluta diversidad de formas, el cine ha completado un proceso de creación y expresión del discurso histórico diferente en cada etapa de su desarrollo.

En el caso de la guerra de Vietnam, se entendería el cuidado y sensibilidad con que cualquier producción podría o debería ser elaborada (más si ésta proviene de los Estados Unidos de América), si es que se busca la rigurosidad u oficialidad en el discurso histórico; sin embargo, existen muchísimas opciones cinematográficas que han

---

<sup>59</sup> “Algún genio malvado, no menos poderoso que engañoso, ha empleado todas sus energías para engañarme... Las cosas externas son solo ilusiones y sueños de los cuales se ha valido para poner trampas en mi credulidad. Véase en Descartes, René, *Méditations métaphysiques*.

<sup>60</sup> Reconocido historiador francés que ha dedicado gran parte de su trabajo a la historia del cine.

<sup>61</sup> Ferro, Marc, *El cine, una visión de la Historia*, Akal, Madrid, 2003, pág. 97.

reconstruido el conflicto bélico, de maneras completamente distintas y enfocadas a diferentes objetivos. Entonces, se vislumbra la Guerra de Vietnam como un caso especial de entre los grandes hechos históricos llevados a la pantalla grande, ya que se trata de un proceso fundamental en la historia militar y social de los Estados Unidos de América, que alteró las percepciones políticas y culturales de sus habitantes y que a su vez obliga a la generación de expresiones y canales de salida para todas las emociones colectivas y cambios de estructura en todos los niveles de su sociedad.

Una vez mencionada la enorme diversidad de expresiones cinematográficas disponibles y como preámbulo al análisis presentado en este trabajo, es importante destacar las razones que me han llevado sintetizar un sinfín de “Guerras de Vietnam” a solo una representación fílmica:

Primero, porque se trata de una producción *hollywoodense*; y esta característica resulta de suma importancia para la presente investigación debido a que se aborda la cultura *mainstream*<sup>62</sup> y como ésta expresó el Síndrome Vietnam. Esta explicación es, desde mi punto de vista, mucho más enriquecedora, ya que presenta las expresiones culturales dominantes de la sociedad estadounidense y permite comprender los alcances del síndrome, muy por encima de la contracultura destacada en análisis sociales del conflicto.<sup>63</sup>

En segundo lugar, las críticas y recepción del filme como reflejo de la percepción política y cultural de la sociedad sobre los hechos históricos y las propias producciones cinematográficas. *Apocalypse Now* fue controversial pero muy popular en su tiempo (y aún en la actualidad), obteniendo reconocimiento tanto en la técnica filmográfica, como en el discurso expresado. Este aspecto refleja de manera conveniente la recepción del producto cinematográfico por parte de la crítica especializada, pero más importante, del público. Bajo esa línea, es posible crear un círculo de análisis para una sociedad pasada,

---

<sup>62</sup> Corriente cultural principal o dominante.

<sup>63</sup> De hecho, en un análisis más profundo, podrá descubrirse que tanto el *mainstream*, como la contracultura comparten características en su desarrollo. Vietnam, podría considerarse uno de los más profundos, tanto que la línea entre ambas denominaciones puede diluirse en muchos casos.

en tanto que sus propias expresiones culturales lograron definir su “estado emocional colectivo”.

Finalmente, como tercer punto a destacar, he tomado en cuenta al director (Francis Ford Coppola) y guionista (John Milius). Es a través de ellos que las imágenes cobran fuerza y reconstruyen un pasado siguiendo una línea metodológica definida, la cual resulta muy interesante, ya que al igual que el historiador, ellos logran plasmar su propia historicidad en su obra. De esta manera, los filmes históricos contienen una carga contextual de la sociedad que los genera, pero también individual y subjetiva por parte del guionista y director en cada caso.

Una vez entendidas las razones de la selección de la obra y tomando en cuenta su origen hollywoodense, es necesario descifrar la manera en que esta producción presenta su aporte histórico. Éste es un aspecto a tomar en cuenta para establecer un punto de partida y distinguir características importantes de las fuentes disponibles. En el caso de *Apocalypse Now*, es importante iniciar con la distinción de las particularidades que presentan como producto pertenecientes a la industria cinematográfica hollywoodense (pero originada en la contracultura, como podrá comprobarse posteriormente), los objetivos de Coppola y Milius, así como la metodología fílmica que los llevó a reconstruir el pasado; pero más importante, ¿qué es lo que sus imágenes aportaron como reconstrucción de “los hechos del pasado”, en contraposición a la tradicional palabra escrita?

### La visión de Hollywood

La estructura hollywoodense del filme histórico encuentra su base en el realismo, o por lo menos en la intención de generar en el espectador la sensación de estar frente a una realidad histórica al momento de ver una película. Este aspecto se entiende como una forma de generar expectativas en el público, que provean la seguridad de estar atestiguando un hecho del pasado, pero alejados del mismo en el presente. Podría afirmarse que esta idea es exagerada y que muchas veces el propio observador no está plenamente consciente de esta intención, sin embargo, este elemento es el más importante para entender al cine como fuente histórica para el estudio, explicación y reconstrucción de la Guerra de Vietnam en la cultura cinematográfica dominante de los

Estados Unidos de América. Sin la regla de generar realismo en las imágenes, el espectador no podría relacionarse con el filme a un nivel óptimo de compenetración psicológica, moral y emocional:

“Cada vez que en una película se usan filmaciones (o fotos, o artefactos) de un tiempo y lugar particulares para crear una sensación “realista” de un momento histórico, debemos recordar que no vemos en la pantalla los momentos en sí, ni los eventos como los experimentaron o vivieron los participantes, sino imágenes de los eventos escogidas y cuidadosamente dispuestas en secuencias que conformen una trama”<sup>64</sup>

Es gracias a la intención de generar un realismo considerable que se prepara una reconstrucción del pasado particular; es decir, si un hecho histórico ha de ser llevado a la pantalla grande, se buscará que la película presentada sea reconocida por el público como una repetición del hecho en forma de imágenes proyectadas. Una vez instalada esa idea en el espectador, se presenta el elemento que paradójicamente le da cohesión al filme: la ficción.

Es a partir de la relación realismo/ficción que se presenta un producto cultural completo. El realismo en las películas históricas genera una seguridad inconsciente en el público sobre la naturaleza de los “hechos” que está atestiguando, pero la atención y conexión emocional solo puede ser “atrapada” en su totalidad a través de la ficción en la reconstrucción de los eventos pasados y la creación del relato para hilvanarlos. Esta explicación se refiere simplemente al camino que escoge el director para embonar una historia; ésta requiere una narrativa atractiva y que logre cumplir las metas y objetivos del director en la transmisión de ideas, emociones o discursos políticos y morales. Es así que se entrelazan “el hecho” y “la manera de contarlo o transmitirlo”. Ésta ha sido una de las dinámicas de enfrentamiento más tradicionales de la Historia, particularmente si se tiene la noción de la misma como una ciencia con el objetivo de encontrar alguna “verdad” o disciplina destinada a seguir el paradigma del conocimiento y método propio de las ciencias exactas. En cualquiera de estos casos, surge siempre la confrontación entre “lo que se cuenta” y “lo que en verdad sucedió”. Para explicar esta difícil relación entre los

---

<sup>64</sup> Rosenstone, Robert, “La Historia en imágenes/ la Historia en palabras”, en *Istor*, No. 20, México, CIDE. Pág. 67.

conceptos de realismo y ficción, además de la reconstrucción de los hechos en la Historia escrita, Hayden White escribió:

“A diferencia del novelista, el historiador se enfrenta con un verdadero caos de sucesos ya constituidos, en el cual debe escoger los elementos del relato que narrará. Hace su relato incluyendo algunos hechos y excluyendo otros, subrayando algunos y subordinando otros. Ese proceso de exclusión, acentuación y subordinación se realiza con el fin de constituir un relato de tipo particular. Es decir, el historiador ‘trama’ su relato.”<sup>65</sup>

Para facilitar un poco la solución a este supuesto obstáculo en el análisis de la reconstrucción del pasado, me parece importante reconocer a la ficción como parte fundamental del desarrollo de la Historia. Si el lenguaje es la forma de relacionarnos con la realidad que nos rodea y a la que pertenecemos, es precisamente en su expresión donde la ficción se hace presente en todos los casos. Al no poder “revivir” el hecho, recurrimos a contarlo, escribirlo, recrearlo... las posibilidades son muchas, pero todas tienen en común que requieren de una estructuración de lenguaje (visual, escrito o auditivo). Esta estructuración es ajena en su totalidad al hecho, por lo que siempre estará supeditada a la ficción.<sup>66</sup>

Aun en el caso de haber sido testigos directos de un hecho, se debe recordar que solo captamos un punto de vista subjetivo de la acción que se desarrolló ante nuestros ojos, jamás la totalidad de posibles puntos de vista, percepciones, vivencias e interacciones en un solo hecho. Si como testigos de este hecho, nos proponemos reconstruirlo, requeriremos de una estructura ordenada que pueda expresar aquello que ya hemos interiorizado. Si es un texto, se hará de manera y estilo particular y, en cada descripción, se asomará la ficción. La razón de esta constante dependencia se encuentra en el lenguaje, que deberá ser configurado y ordenado para ser comprendido. Se intentará, a través de las palabras, representar un hecho que no puede volver a suceder. Tanto el testigo como la representación escrita del hecho parten de un punto de vista

---

<sup>65</sup> White, Hayden, *Op. Cit.*, pág. 9.

<sup>66</sup> Véase en White, Hayden, *La ficción de la narrativa*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.

limitado y para contextualizar, reproducir y describir la totalidad del hecho, la ficción en el lenguaje llenará los vacíos que el testigo no puede.

Por otro lado, si la reconstrucción se expresara en imágenes, éstas solo podrían aportar un punto de vista particular a nuestra posición como observadores. Todo lo que no fue interiorizado, es decir, todo lo que no se vio, lo que no se notó, lo que pasó antes y después de nuestra participación no puede ser proyectado. De tal forma que se requerirá de la ficción nuevamente. En una película hollywoodense, es claro el uso de la ficción para permitir la relación entre el presente (el público, cómodamente sentado en una sala) y el pasado (el hecho representado). De esta manera, Hollywood presenta hechos históricos “recreados” en líneas de ficción bien definidas para conseguir un producto cultural único, capaz de conectar con el público y su propio presente de forma masiva y exitosa.<sup>67</sup>

Otro aspecto de gran importancia para el análisis del cine producido en Hollywood está presente en los personajes de la estructura de realidad/ficción ya preparada para su desarrollo, en particular el del héroe o protagonista de la narrativa. En este tipo de reconstrucción del pasado es necesaria la inclusión de un personaje central a partir del cual se desarrollen las acciones dentro del contexto creado (en este caso histórico).

Debido a que las producciones hollywoodenses se caracterizan por una forma de moral de la Historia, escena a escena el protagonista superará los múltiples impedimentos presentados en su contexto y realidad para entonces alcanzar el triunfo o meta trazada. El trayecto recorrido por este personaje normalmente está lleno de pruebas físicas, emocionales y morales que lo dotan de una inconsciente autoridad frente al público. De manera más sencilla, el protagonista de un filme hollywoodense dicta principios morales y se clarifican una vez que supera las condiciones y obstáculos para llegar a su meta. Esta forma moral de reconstruir el pasado cobra más fuerza por el realismo que caracteriza a las películas, como ya se había mencionado con anterioridad. Más adelante se abordará el análisis del protagonista o héroe en la película.

---

<sup>67</sup> Véase en Rosenstone, Robert, *El Pasado en imágenes*, México, Ariel, 1997.

Bajo esta breve descripción del medio hollywoodense, se configuraron las tres expresiones culturales que forman la base de esta investigación. En cada una de ellas, los elementos mencionados resaltan de manera distinta, pero todos son encontrados en su concepto fundamental para la reconstrucción de un hecho, la trama, la narrativa y la conformación de un discurso histórico.

### Crítica

*Apocalypse Now* recibió críticas positivas de forma generalizada desde su estreno. Este triunfo en las opiniones públicas combinado con el éxito del filme resultó una paradoja ante el sin fin de problemas para concluir la producción; desde las dificultades con escenarios, actores y presupuestos asignados, hasta la constante duda del director Francis Ford Coppola sobre las escenas (principalmente el final) que debían o no permanecer en la película.

Algunos de estos problemas son mencionados por Roger Ebert<sup>68</sup> en su crítica sobre la película:

“(...) a film that cost \$31 million to make and was then carted all over the world by a filmmaker still uncertain whether he has the right ending. (...) We've heard that Marlon Brando was paid \$1 million for his closing scenes, and that Coppola gambled his personal fortune to finish the film, and, heaven help us, we've even read a journal by the director's wife in which she discloses her husband's ravings and infidelities.”<sup>69</sup>

En la misma crítica, Ebert contrasta la controversia que el filme produjo debido a la interpretación pública de las ideas inmersas en el mismo. Esta problemática recepción en “lo ideológico” sería separada de la aceptación general de la película como obra

---

<sup>68</sup> (1942-2013) Crítico de cine estadounidense con mayor reconocimiento a nivel mundial. En 1979 realizó una crítica especializada al filme *Apocalypse Now* en la publicación estadounidense Chicago Sun-Times.

<sup>69</sup> “(...) un filme que costó 31 millones de dólares y que fue llevado a todo el mundo por un cineasta todavía inseguro de si tenía el final adecuado. Escuchamos que Marlon Brando recibió un millón de dólares como paga por sus últimas escenas, y que Coppola apostó su fortuna personal para finalizar el filme, y, el cielo nos ayude, hemos leído un diario de la esposa del director en que se revelan las infidelidades de su esposo. Ebert, Roger, *Apocalypse Now*, 1979.

maestra de la técnica filmográfica y una realización impecable, sin embargo, la considero por demás importante para esta investigación como reflejo de la interacción entre la sociedad estadounidense y su producto cultural. Egbert demuestra esta interiorización del “mensaje” de *Apocalypse Now* de manera concreta:

“Apocalypse Now essentially contains only one idea or message, the not-especially-enlightening observation that war is hell”.<sup>70</sup>

Podría parecer, a partir del simple juicio de Egbert que su crítica se distanciaría del juicio hacia las implicaciones ideológicas más profundas que una película sobre la Guerra de Vietnam podía acarrear; de hecho, otros críticos llegaron a considerar *Apocalypse Now* como una obra maestra en cuanto a la reconstrucción escénica de batallas o el despliegue tecnológico armamentista de los Estados Unidos de América en el conflicto, pero negándole cualquier mérito filosófico, ideológico o de contenido profundo al producto final. Entre esas posturas destaco la del crítico Frank Rich y su dura declaración en la revista *Time* en 1979:

“While much of the footage is breathtaking, Apocalypse Now is emotionally obtuse and intellectually empty.”<sup>71</sup>

En la actualidad, esta afirmación podría ser muy cuestionada ya que la película es considerada una obra completa, tanto de contenido ideológico, como de realización y ejecución filmográfica; sin embargo, Rich ofrece, desde mi óptica, un reflejo de la reacia negativa estadounidense a analizar a fondo el llamado “trauma de la derrota en Vietnam”, no solo dentro de una producción fílmica, sino en cualquier expresión cultural o académica que llevara el mensaje de pérdida frente a la amenaza comunista. El lanzamiento de la película y los análisis tanto en materia filmográfica como académica se encontraba aún muy próximos al conflicto.

Como contraparte a esta situación, me parece pertinente regresar a la crítica de Egbert que, de manera algo paradójica, justo después de haber afirmado un simple juicio

---

<sup>70</sup> “*Apocalypse Now* contiene esencialmente solo una idea o mensaje, la no precisamente iluminadora observación de que la guerra es un infierno” en Ebert, Roger, *Op. Cit.*

<sup>71</sup> “Mientras que mucho del material te roba el aliento, *Apocalypse Now* es emocionalmente obtusa e intelectualmente vacía” en Rich, Frank, “*Apocalypse Now*” en *Time*, publicado el 27 de agosto de 1979. en <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,920572,00.html> (Consultado el 12 de octubre de 2016).

sobre “el infierno de la guerra” (refiriéndose a la actividad bélica en general) lanza un nuevo veredicto sobre la película con grandes implicaciones hacia lo emocional e histórico en la reconstrucción de la experiencia de la guerra:

“Apocalypse Now achieves greatness not by analyzing our "experience in Vietnam," but by re-creating, in characters and images, something of that experience”.<sup>72</sup>

Considero la declaración de Egbert como el punto de partida para el análisis de la reconstrucción histórica de la Guerra de Vietnam dentro de *Apocalypse Now*; y más allá de la descripción general de los hechos, se afirma la posibilidad de recrear “experiencias” a través de la imagen en movimiento. Francis Ford Coppola, a través de su magistral ejecución filmográfica, consiguió ejemplificar dos de las manifestaciones del Síndrome Vietnam, destacadas en los aspectos psicológicos y sociales del mismo: La negación y “el regreso a Nam”.

Años después del lanzamiento de *Apocalypse Now*, su estatus creció hasta convertirse en una referencia del cine histórico sobre la guerra de Vietnam. Un ejemplo de este posicionamiento se percibe en la comparación con otra película dedicada a la misma temática. *Platoon* (1986, Oliver Stone) fue inmediatamente reconocida como un éxito cinematográfico por la crítica especializada. De forma más que segura, la experiencia real de Oliver Stone en el campo de batalla sería fundamental para darle legitimidad al filme y generar en la audiencia una verdadera sensación de “compartir” la experiencia del director. Como se ha mencionado antes en esta investigación, el sentido de “verdad y realidad” en Hollywood es una de las características fundamentales de sus producciones. Ejemplificando a la perfección esta afirmación, Vincent Canby escribió en su crítica de 1986:

---

<sup>72</sup> “*Apocalypse Now* alcanza la grandeza no por analizar “nuestra experiencia en Vietnam”, sino recreando, en personajes e imágenes, algo de esa experiencia” en Egbert, Roger, *Apocalypse Now*, 1979. En [www.rogerebert.com/reviews/apocalypse-now-1979](http://www.rogerebert.com/reviews/apocalypse-now-1979). (consultado el 12 de octubre del 2016).

“This exceptionally moving new film deals with the immediate experience of the fighting— that is, with the life of the infantryman, endured at ground level, in heat and muck, with fatigue and ants and with fear as a constant.”<sup>73</sup>

Canby resalta de manera directa las reconstrucciones del combate y la “experiencia” de las fuerzas armadas (jóvenes viviendo en la penuria de la guerra) como la característica más favorable de *Platoon*. No podría ser de otra manera, tomando en cuenta el ya mencionado argumento sobre el tiempo activo en combate de Oliver Stone. Sin embargo, lo verdaderamente destacable de la crítica se presenta en las comparaciones y el juicio del film en general, que sería expuesto al público una década posterior a *Apocalypse Now*:

“Platoon' is not like any other Vietnam film that's yet been made (...) nor does it have much in common with either Francis Coppola's epic "Apocalypse Now," which ultimately turns into a romantic meditation on a mythical war.”<sup>74</sup>

Es en verdad interesante el punto de comparación presentado por la crítica entre ambos filmes, sin embargo, resulta aún más sorprendente la comparación de las propias opiniones y juicios de Vincent Canby con los de Roger Egbert y Frank Rich en años anteriores. Es evidente que el paso del tiempo (aún en pocos años o una década) cambió radicalmente los discursos de la crítica en torno a la narrativa y proyección general de la Guerra de Vietnam en ambas producciones. Por un lado, *Apocalypse Now*, se muestra simple y sin profundidad intelectual para Canby; sin embargo, años después sería reconocida como “una meditación romántica sobre una guerra mítica” frente a la “realista experiencia” de *Platoon*.

---

<sup>73</sup> “Este nuevo y excepcionalmente conmovedor filme trata con la inmediata experiencia del combate- esto es, con la vida de los infantes, resistiendo a nivel de piso, bajo el calor y la mugre, con fatiga y entre hormigas y con el miedo como una constante.” en Canby, Vincent, “The Vietnam War in Oliver Stone’s ‘Platoon’”, en *The New York Times*, publicado el 19 de diciembre 1986. En <http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/platoon-re.html> (Consultado el 12 de octubre del 2016).

<sup>74</sup> “*Platoon* no es como algún otro file sobre Vietnam que se haya hecho hasta ahora. (...) ni tiene mucho en común con la épica *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, que ultimadamente se torna en una romántica meditación sobre una Guerra mítica” en Canby, Vincent, “The Vietnam War in Oliver Stone’s ‘Platoon’”, en *The New York Times*, publicado el 19 de Diciembre 1986, en <http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/platoon-re.html> (Consultado el 12 de octubre del 2016).

A través de estas comparaciones se vislumbra la clara reafirmación de la sociedad estadounidense como generadora de sus propios momentos de juicio y aceptación en torno a los hechos del pasado y su representación actual. Resulta evidente que existe un cambio de juicio a través del tiempo. A mayor “distancia del hecho”, se altera la percepción especializada y, por ende, su exteriorización a nivel popular.

#### Dirección/Guion.

Como parte final de este breve preámbulo explicativo, presento algunos puntos importantes sobre el director y guionista de *Apocalypse Now*. La razón de este punto reflexivo se centra en la necesidad de comprender la forma en que se plasma el discurso histórico en las imágenes a partir de las decisiones de un equipo creativo/editor. Para ser más precisos, el director y el guionista se asemejan al historiador debido a la responsabilidad compartida de recrear el pasado; aunque se utilicen lenguajes distintos, en los dos casos se trata de una reconstrucción histórica.

Es habitual, dentro del análisis historiográfico, considerar el contexto temporal, político y social de los autores que generaron conocimiento histórico, y a partir del mismo, se puede conformar una red de relaciones entre el texto, el autor y su tiempo. De la misma forma operan las relaciones espacio temporales en los directores de cine; en el proceso de creación de sus productos histórico-culturales influyen factores personales, políticos, históricos, sociales y de muchas otras vertientes humanas para la elección de tal o cual camino a seguir en una estructura cinematográfica.

Siguiendo esta línea de reflexión, resulta evidente que cada director y guionista formula su propia idea de la historia, del cine y, en este caso, de la Guerra de Vietnam. Al comprender la relación entre el hecho, el autor/guionista/director y la obra, es posible determinar la importancia del personaje detrás de las imágenes. Pero aun siendo clara esta inevitable relación entre historiador y relato, cabe aclarar que el guionista se desenvuelve en el marco del lenguaje escrito, por lo que su aportación resulta todavía supeditada a los trazos y no a la imagen. Solo a través del director, las imágenes

adquieren sentido, objetivo; además de reflejar contextos históricos, sociales y políticos únicos.

**Francis Ford Coppola:** Productor, guionista y director de cine estadounidense, nacido en 1939. Es considerado por la crítica mundial como uno de los mejores directores de todos los tiempos. Entre sus obras destacan mayormente *The Godfather* (1972), *Apocalypse Now* (1979) y *Bram Stoker's Dracula* (1992). Es considerado un miembro de la denominada "New Hollywood", un grupo de cineastas emergentes en la década de los años setenta que entre sus miembros contaba con Steven Spielberg, Martin Scorsese, Woody Allen y George Lucas. Este grupo se caracterizó por darle a la figura del director un papel preponderante en la estructura y construcción de los filmes de la época, además de introducir nuevas y alternativas formas de hacer cine dentro de la estructura hollywoodense, vinculando así el cine independiente con el *mainstream* ya establecido en la industria.

**John Milius:** Escritor, guionista, director y productor estadounidense, nacido en 1944. Nominado al Premio de la Academia por su participación como guionista en *Apocalypse Now*. Entre sus logros más destacados se encuentra su participación en el guion del filme *Dirty Harry* y la ya mencionada *Apocalypse Now*.

En una cita particular, Milius comenta su "obsesión por la guerra" como un suceso proveniente de su intento y posterior fracaso de enlistarse para participar en la Guerra de Vietnam. Su rechazo tuvo como causa el asma que lo aquejaba:

"Then I had asthma... I missed going to my war. It probably caused me to be obsessed with war ever since."<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> "Tenía asma... Me perdí ir a mi guerra. Eso probablemente me causó estar obsesionado con la guerra desde ese momento." en Entrevista realizada a John Milius en el año 2003, en Plume, Ken "Interview with John Milius", IGN, publicado el 7 de Mayo del 2003 en <http://www.ign.com/articles/2003/05/07/an-interview-with-john-milius?page=3> (Consultado el 12 de octubre del 2016).

## 2.4 From *Psychedelic* to the *Apocalypse*<sup>76</sup>

“Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision, – he cried out twice, a cry that was no more than a breath...

...The horror! The horror!”<sup>77</sup>

El origen conceptual de *Apocalypse Now* se encuentra directamente en el ambiente de protesta vivido al interior de los Estados Unidos de América durante los inicios de la década de los años setenta. Como se ha mostrado anteriormente en esta investigación, la administración de Richard Nixon y su postura ante la guerra resultó en un choque social frente a gran parte de la población estadounidense, que era testigo a través de los medios de comunicación de las “atrocidades y horrores” del conflicto. De manera más evidente, se percibía el descontento en la protesta juvenil, estudiantil y contracultural; de tal forma que resultó natural el proceso de inspiración para dos jóvenes en ascenso dentro de la industria del cine: George Lucas (en ese momento asistente del director Francis Ford Coppola en el filme *The Rain People*) y John Milius (guionista y cineasta proveniente de la Escuela de Cine del Sur de California).

George Lucas persuadió a su amigo y colega John Milius de escribir un guion que estuviera enfocado en la Guerra de Vietnam. El propio John Milius recuerda el episodio de esta insistente sugerencia:

---

<sup>76</sup> En referencia al cambio de título de *The Psychedelic Soldier*, que era el título tentativo para la película sobre Vietnam que John Milius escribiría, a *Apocalypse Now*, el cual sería el título final de la producción

<sup>77</sup> “¿Vivió su vida nuevamente en cada detalle de deseo, tentación y rendición durante aquel momento supremo de completa sabiduría? Se quejó en un suspiro hacia alguna imagen, alguna visión, -se quejó dos veces, un quejido que no era más que un aliento... ¡El horror!, ¡El horror!”. Fragmento de *La Tierra Baldía* (en inglés, *The Waste Land*), de 1922, obra cumbre de T. S. Eliot. Es considerado uno de los poemas de mayor influencia en la literatura inglesa del siglo XX. En el filme, son las últimas palabras pronunciadas por el *Coronel Walter Kurtz*, (interpretado por Marlon Brando).

“He (Lucas) wanted me to write a Vietnam Movie. He didn’t know what it would be. He didn’t care about what it would be. Just as long as it was a Vietnam Movie.”<sup>78</sup>

La razón de esta evidente insistencia se encuentra en el contexto espacio temporal en que ambos amigos se encontraban. En ese momento, la guerra se configuró bajo una nueva forma impulsada por Richard Nixon desde Washington a través de la llamada “vietnamización”<sup>79</sup> que pretendía reducir tropas estadounidenses en las zonas de conflicto y permitir a Vietnam del Sur responsabilizarse de su propia defensa. El presidente Nixon expresó esta decisión de la siguiente forma:

“I am tonight announcing plans for the withdrawal of an additional 150,000 American troops to be completed during the spring of next year. This will bring a total reduction of 265,500 men in our armed forces in Vietnam below the level that existed when we took office 15 months ago”.<sup>80</sup>

A pesar de esta decisión, muchos políticos y líderes de opinión estadounidenses expresaban su preocupación en torno a la desconfianza y falta de apoyo que el pueblo estadounidense reflejaba frente al conflicto en Vietnam. En algunos casos, se sugería que las estrategias del presidente Nixon no favorecían el deseo de la gente por el triunfo de los Estados Unidos de América en Asia. Uno de estos cuestionamientos se presentó ante la decisión de Nixon de emprender una ofensiva en Camboya, lo cual representaba la inclusión de un nuevo escenario en el conflicto y obligaba a la movilización de tropas tanto sur vietnamitas como estadounidenses. La ofensiva denominada *Operation Menu*

---

<sup>78</sup> “Él (Lucas) quería que escribiera una película sobre Vietnam. No sabía cómo sería. No le importaba que fuera. Mientras se tratara de una película sobre Vietnam en Peter Cowie, *The Apocalypse Now Book*, Da Capo Press, , 2001. Pág. 2

<sup>79</sup> Programa iniciado por Richard Nixon en 1968 encaminado a expandir, equipar y entrenar a las fuerzas sur vietnamitas y asignarles un rol de combate en constante crecimiento. Al mismo tiempo, reducir de manera progresiva el número de tropas estadounidenses combatientes. Historical Office of the Secretary of Defense, “Melvin R. Laird”, en *Secretaries of Defense*, portal oficial del Departamento de Defensa de los Estados Unidos de América, en <http://history.defense.gov/laird.shtml> (Consultado el 12 de octubre del 2016).

<sup>80</sup> Esta noche, anuncio planes para el retiro de 150,000 tropas americanas adicionales para ser completado en la primavera del siguiente año. Esto traerá una reducción total de 265,500 menos del nivel existente de hombres de nuestras fuerzas armadas en Vietnam desde que iniciamos nuestra administración, hace quince meses”. Fragmento de una entrevista en audio para United Press International, en <http://www.upi.com/Archives/Audio/Events-of-1970/Vietnamization/> (Consultado el 12 de octubre del 2016).

fue lanzada y se autorizó el bombardeo y ofensiva en la zona. El senador George Aiken expresó su oposición a esta estrategia:

“I think it will have a very harmful effect on some of our domestic program, and the most harmful effect probably will come on the morale of the people of this country who had got to where they were trusting the President, believed that he was going to bring that war to an end. I know that many, many of them, that will be as disappointed as I am at a decision which he has apparently made”.

Como fue referido, el público estadounidense no vio con buenos ojos esta decisión y las protestas contra la guerra aumentaron. En una evidente contradicción, el presidente Nixon declaraba la reducción de tropas en Vietnam, sin embargo, reforzaba la ofensiva con fuerzas estadounidenses en Camboya.<sup>81</sup> Es precisamente bajo aquel contexto de confusión, desconfianza y aparente desaprobación, que los mencionados colegas y cineastas forjaron el origen de *Apocalypse Now*. John Milius describe como las protestas estudiantiles contra la guerra y las contradictorias estrategias militares estadounidenses cimentaron una sólida base para la primigenia conformación ideológica del filme:

“With American troops still charging ashore on the beaches of Vietnam, and antiwar fervor mounting on campuses around the United States, the concept of transplanting that protest into a jungle setting and lacing it with intellectual speculation proved extraordinarily alluring. Soon *The Psychedelic Soldier* became *Apocalypse Now*. The new title was inspired by a badge – *Nirvana Now*, worn by hippies during the period.”<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup>Es bastante revelador el hecho de que gran parte de la trama en el filme se desarrolle en el ficticio *Río Nung*, que recorre Vietnam y Camboya. La inclusión de este “escenario de acción” es de gran importancia simbólica, ya que la misión que debe cumplir el *Capitán Benjamin L. Willard* (personaje central en el filme e interpretado por Martin Sheen) encuentra su objetivo y fin en Camboya; sin embargo, el viaje del personaje comienza en Saigón, es decir, representa a tropas estadounidenses supuestamente alejadas de las zonas de conflicto, internándose en un nuevo escenario bélico en las junglas camboyanas.

<sup>82</sup> “Con tropas americanas todavía arribando a las orillas de las playas de Vietnam, y con el fervor anti guerra montándose en las universidades alrededor de los Estados Unidos, el concepto de trasplantar esa protesta a un escenario en la jungla y atándolo con especulación intelectual era bastante atractivo. Muy pronto *The Psychedelic Soldier* se transformó en *Apocalypse Now*. El nuevo título estaba inspirado en una insignia –*Nirvana Now*, usada por los *hippies* durante ese periodo, en Peter Cowie, *Op. Cit.*, Pág. 4.

Además de la ya mencionada insistencia por generar una película enfocada en el conflicto de Vietnam, Milus ya había considerado anteriormente la adaptación al cine de una novela corta publicada a principios del siglo veinte; *The Heart of Darkness* (El corazón de las tinieblas)<sup>83</sup> resultaría tan influyente para la realización de *Apocalypse Now*, como lo fue el contexto social que ya se ha mencionado.

El principal atributo de la novela escrita por Joseph Conrad<sup>84</sup> es la trama centrada en África e inspirada específicamente en el tiempo que Conrad pasó en el Congo colonizado y explotado por la Bélgica imperialista de finales del siglo XIX y principios del XX. Dicha trama sería adaptada al contexto de la guerra de Vietnam para el desarrollo de *Apocalypse Now*. De manera particular, se tomaría la estructura narrativa centrada en la misión de un protagonista o héroe ubicado en un escenario “selvático”, transportándose a través de un bote, en busca de un personaje emblemático y el desarrollo de una travesía o viaje simbólico:

“(…) en las películas históricas de ficción, tienden a centrarse en individuos heroicos y, sobre todo, a presentar el material en forma de una trama que va del conflicto a la resolución dramática”<sup>85</sup>

Actualmente, muchos de los “recuerdos” que construyen la memoria de Vietnam en la sociedad estadounidense están ligados a escenas y diálogos expresados en *Apocalypse Now*. Este fenómeno de consciencia colectiva resulta revelador si se contrasta con el origen del proyecto, combinando la trama literaria ya marcada por una temática particular y un contexto social de “estado de guerra”. La experiencia de la selva vietnamita cobraría mayor importancia al ser insertada en el argumento expositor del imperialismo occidental del siglo XIX de Joseph Conrad:

---

<sup>83</sup> Novela corta de Joseph Conrad publicada en 1902.

<sup>84</sup> Joseph Conrad (3 de diciembre de 1857 – 3 de agosto de 1924), escritor polaco considerado como uno de los más grandes novelistas de la Literatura Universal.

<sup>85</sup> Rosenstone, Robert, “La Historia en imágenes/ la Historia en palabras”, en *Istor*, No. 20, México, CIDE.

“El Corazón de las Tinieblas fue escrito en una época en la que el imperialismo europeo y en especial británico, empezaba a perder su aura de misión humanizadora, y empezaban a conocerse algunos de los desmanes y brutalidades cometidos por los europeos en el continente africano”<sup>86</sup>

En ese sentido, resulta congruente la adaptación de una obra literaria que expone características de invasión y dominación política de una potencia sobre una nación lejana, pero de gran interés económico y geopolítico. La diferencia radica en que las potencias occidentales buscaban explotar el continente africano como meras colonias, aprovechando sus vastos recursos naturales, fuerza de trabajo y posibilidades de nuevo mercado en la época de expansión capitalista; mientras que los Estados Unidos de América buscaban “frenar la invasiva expansión del comunismo en el sudeste asiático” (en el discurso oficial). Más allá de la postura política presentada, los Estados Unidos de América ambicionaban el control comercial de un nuevo mercado en Indochina posterior a la adición de Japón al Plan Marshall tras la derrota nipona en la Segunda Guerra Mundial. En ambos momentos históricos, tanto en la obra escrita como en el filme, se encuentra una etapa de desarrollo en el proceso capitalista y un enfrentamiento de ideologías políticas, sociales y culturales ajenas.

Así, con la combinación del contexto social de protesta interna en los Estados Unidos de América a finales de la década de los años sesenta, el rechazo a la Guerra de Vietnam y la adaptación de una línea narrativa en la novela mencionada, John Milius dio origen a una de las obras cinematográficas más reconocidas y laureadas en la historia de la industria cinematográfica, obra que sería finalmente dirigida por Francis Ford Coppola.

---

<sup>86</sup> Knowles, Owen, *Introducción al Corazón de las tinieblas*, Penguin Books, Londres, 2007, pág. 16-17.

## Conclusión

En este capítulo se han planteado las teorías, tanto de análisis del cine reconocido como fuente histórica, así como de las concepciones del tiempo histórico a las cuales pertenecen. Como breve conclusión se muestra que el cine, y en particular, el cine estadounidense de Hollywood, bajo la denominación “histórico” encuentra sus bases en los hechos del pasado, pero también en su inevitable continuidad en el presente. A través de un vínculo invisible dentro del tiempo histórico, hecho y representación se unen como un único elemento histórico-social.

Para el análisis del Síndrome Vietnam a través de *Apocalypse Now* se debe recurrir a sus propias historias, orígenes y problemáticas como productos culturales, a su director y guionista como historiadores inconscientes y por supuesto, a los elementos que dieron forma y fondo a sus imágenes. Es claro que no podría entenderse al cine sin lenguaje visual que comunica y canaliza las emociones vertidas en una historia. En el caso de *Apocalypse Now*, el Síndrome Vietnam es el vehículo psicológico, social, pero, sobre todo, histórico por el cual fluye la producción y la narración tramada de la Guerra de Vietnam.

Tanto como representación, como hecho histórico, Vietnam permanece aún en el consiente e inconsciente de los Estados Unidos de América, sus producciones culturales así lo demuestran y se unen al sinfín de entramados sociales influenciados por la derrota y el eventual cuestionamiento de sus valores políticos, económicos y sociales primigenios. El análisis de *Apocalypse Now* ha resultado fundamental para una nueva visión de la Historia, no como ciencia de los hechos del pasado, sino como vínculo de la humanidad consigo misma. A partir de las obras de los seres humanos (texto, cine, pintura, vida cotidiana...), se busca explicar la realidad que nos rodea y nos guía.

Así pues, el cine como fuente histórica responde a las necesidades que el historiador tiene. Si la realidad del Síndrome Vietnam está “viva” en la sociedad

estadounidense, a través de sus relaciones y producciones culturales, su diálogo y confrontación, negación o crecimiento; en todos sus elementos se encuentra una base representada en el objeto histórico producido por el cine. Es a través de este entramado técnico, histórico, social y emocional que se presentó una explicación, entre muchas, de una realidad.

## Capítulo 3. Análisis

### Introducción

El presente apartado constituye el análisis correspondiente a *Apocalypse Now* como fuente de exteriorización del Síndrome Vietnam, así como manifestación del mismo en su propio desarrollo fílmico y artístico. El objetivo del mismo es hacer evidentes las diferentes expresiones del síndrome dentro del discurso histórico del filme referido, así como su relación con las facetas del Síndrome Vietnam (psicológica, social y política) explicadas en los capítulos previos de esta investigación.

Es importante señalar que la selección de escenas para realizar dicha ejemplificación y demostración se basó en el nivel de representatividad que aportan las mismas en torno al concepto de Síndrome Vietnam, al PTSD y las consecuencias político sociales del conflicto armado, así como su representación en imágenes, por lo que se descartaron la mayoría de las escenas de recreación de combate en favor de figuraciones directamente subordinadas al concepto estudiado.

Las escenas seleccionadas fueron identificadas con algún rasgo de distinción conceptual que, a su vez, dividen el presente apartado en las siguientes secciones:

- *The End* – 00:00
- *Saigon* - 02:33-07:30

Relacionadas directamente con la representación del Síndrome Vietnam en su faceta psicológica.

- *Charlie Dont Surf!* – 31:09-34:05
- *Time Magazine*– 02:47:42–02:53:12

Relacionadas directamente con la representación del Síndrome Vietnam en su faceta político-social.

- *The horror* – 02:57:04–03:03:03

Escena previa a la culminación del filme, en la cual se presenta el cuestionamiento moral, social y político de la guerra de Vietnam como uno de los principales aspectos de influencia del Síndrome Vietnam en la estructura discursiva de *Apocalypse Now*.

La metodología a la que se recurrió para realizar este análisis fue la propuesta por José Javier Marzal Felici, dedicada al análisis estructural y, en particular, al análisis simultáneo. Este tipo de estudio presenta las secuencias con su tiempo cronometrado y está acompañado de fotogramas, elementos que respaldan los comentarios específicos referidos a las escenas y secuencias seleccionadas.<sup>87</sup>De igual forma, se utilizó el guion original del filme para complementar el estudio realizado y abarcar, tanto imagen, como texto en el mismo.

Finalmente, es de sumo valor para la investigación el relacionar los conceptos psicológicos, sociales y políticos encontrados en el análisis realizados con los hechos históricos reconstruidos en el filme, por lo que se añadió un breve apartado de corte puramente monográfico, con la intención de contextualizar al lector en el desarrollo histórico de la Guerra de Vietnam y la fracción que ocupa la representación visual de *Apocalypse Now* dentro del gran conglomerado de estructuras históricas del conflicto bélico.

---

<sup>87</sup> Véase en Fellici, José Javier, Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane, Nau Libres, 2004.

### 3.1 Contexto Histórico

**Concepto Histórico:** “Vietnamización” / Doctrina Nixon.

**Cronología:** 1968-1970.

#### **Administración Nixon y el fin de la americanización:**

Con el conocimiento del presidente Richard Nixon de las casi nulas posibilidades de un éxito concreto en Vietnam, su administración se propuso el retiro paulatino de fuerzas estadounidenses del conflicto, sin embargo, se negaría cualquier reporte o decisión vinculada a una posible derrota.

La administración Nixon volcó los objetivos de la guerra en Vietnam, de una franca lucha para “contener la creciente amenaza comunista” a una “cooperación” a favor del orden mundial. Este cambio estratégico respondió a la decisión de cambiar el curso geopolítico de las acciones de los Estados Unidos de América, frente a la Unión Soviética y China. La prioridad del conflicto se expandió hacia la diplomacia internacional y se alejó de la “defensa de Vietnam del Sur”:

“In 1968 Nixon campaigned on a platform critical of the Johnson administration's handling of the war and promised to achieve peace with honor. Although not receptive to demands for immediate withdrawal, Laird acknowledged the necessity to disengage U.S. combat forces gradually. Thus he developed and strongly supported ‘Vietnamization’.”<sup>88</sup>

El término “Vietnamización” fue mencionado por primera vez por el Secretario de la Defensa Melvin Laird en relación a la percepción generalizada por parte de los dirigentes

---

<sup>88</sup> “En 1968, Nixon hizo campaña en una plataforma crítica del manejo por parte de la administración Johnson de la guerra y prometió paz con honor. Aunque no era receptivo a las demandas de retirada inmediata, Laird reconocía la necesidad de darle salida a las fuerzas armadas estadounidenses de manera gradual. Aunque desarrolló y apoyó fervientemente a la vietnamización. en *Malvin R. Laird.*” Office of the Secretary of Defense, [http://www.defense.gov/specials/secdef\\_histories/SecDef\\_10.aspx](http://www.defense.gov/specials/secdef_histories/SecDef_10.aspx) (Consultado el 12 de octubre del 2016).

militares estadounidenses sobre la mejora que las tropas sur-vietnamitas presentaban de manera sostenida:

“What we need is a term like 'Vietnamizing' to put the emphasis on the right issues.”<sup>89</sup>

### **Inicio de la vietnamización:**

Con los niveles domésticos de apoyo a la guerra en descenso, Richard Nixon emprendió un programa para reducir sustancialmente el número de tropas efectivas estadounidenses en suelo vietnamita. El propósito era trasladar la mayor responsabilidad bélica a las tropas de Vietnam del Sur y asesorar de manera efectiva su ofensiva. Con esta decisión, se supuso un nuevo giro en la confrontación por el control de los territorios en disputa, así como el desgaste de las fuerzas enemigas:

“To Congress and the country Nixon explained his concept as a program to strengthen the ability of the South Vietnamese government and people to defend themselves. Vietnamization reversed a de facto policy of Americanization which had held sway ever since 1961.”<sup>90</sup>

### **Inicio de operaciones en Camboya:**

A pesar del discurso presentado por la Vietnamización, Richard Nixon decidió llevar a cabo ataques con fuerzas norteamericanas a Camboya, nación vecina de Vietnam. La razón de estos ataques era el uso de este territorio por parte de las fuerzas de Vietnam del Norte como centro de reabastecimiento y protección. Además de estas acciones, Nixon optaría por el envío de tropas estadounidenses al combate en Camboya debido a

---

<sup>89</sup> “Lo que necesitamos es un término como 'Vietnamizar' para poner énfasis en los asuntos correctos. Kissinger, Henry, *Ending the Vietnam War: A History of America's involvement and extrication from the Vietnam War*, Simon & Schuster, 2003, pág. 640.

<sup>90</sup> “Al congreso y al país, Nixon explicó su concepto como un programa para reforzar la habilidad del gobierno de Vietnam del Sur y su gente para defenderse a sí mismos. La vietnamización revirtió la política de facto de americanización que se había sostenido desde 1961, en Palmer, David R., *Summons of Trumpet: U. S. – Vietnam in perspective*, Random House Publishing, Cambridge, 1978, p. 219.

la irrupción de Lon Nol<sup>91</sup> como nuevo dirigente camboyano, suplantando a Norodom Sihanouk,<sup>92</sup> quien se había mostrado neutral ante el conflicto, a pesar de conocer el uso de las fuerzas norvietnamitas de su territorio:

“On the night of 30 April 1970, President Nixon announced over nationwide television his decision to commit American forces to ground combat in neutral Cambodia (...), this decision appeared to many to be a breach of faith by a President who only ten days earlier had announced plans to withdraw 150,000 men from the unpopular Vietnam war.”<sup>93</sup>

**Escenarios:** Vietnam del Sur, Vietnam del Norte, Camboya. <sup>94</sup>



91 Fungió como Primer Ministro de Camboya por dos períodos (1966-67 y 1969-1971).

92 Rey de Camboya de 1941 a 1955.

93 “En la noche del 30 de abril de 1970, el presidente Nixon anunció en televisión nacional su decisión de enviar fuerzas americanas a combate activo en la neutral Camboya (...), esta decisión pareció ser un abuso de confianza por parte de un presidente que solo diez días antes había anunciado planes para retirar 150,000 hombres de la impopular guerra de Vietnam.” En Smith, Russell H. "The Presidential Decision on the Cambodian Operation: A Case Study in Crisis Management", Reseña de la Air University, 1971, pág. 3.

94 Cold War conflicts in Korea, Cuba, and Vietnam. Frameworks for America’s Past, em [http://www.fasttrackteaching.com/burns/Unit\\_11\\_Cold\\_War/U11\\_Cold\\_War\\_Conflicts.html](http://www.fasttrackteaching.com/burns/Unit_11_Cold_War/U11_Cold_War_Conflicts.html) (Consultado el 12 de octubre del 2016).

## 3.2 The End

00:00-02:32

“If the doors of perception were cleansed  
everything would appear to man as it is, infinite.”<sup>95</sup>

-William Blake.

“FADE IN:

EXT. A SIMPLE IMAGE OF TREES - DAY

Coconut trees being VIEWED through the veil of time or a dream. Occasionally colored smoke wafts through the FRAME, yellow and then violet. MUSIC begins quietly, suggestive of 1968-69. Perhaps "The End" by the Doors.

Now MOVING through the FRAME are skids of helicopters, not that we could make them out as that though; rather, hard shapes that glide by at random. Then a phantom helicopter in FULL VIEW floats by the trees-suddenly without warning, the jungle BURSTS into a bright red-orange glob of napalm flame.

The VIEW MOVES ACROSS the burning trees as the smoke ghostly helicopters come and go.

DISSOLVE TO:”



---

<sup>95</sup> “Si las puertas de la percepción se purificaran todo se le aparecería al hombre como es, infinito”. Fragmento del poema de 1793 *The Marriage of Heaven and Hell* de William Blake.

La primera imagen mostrada es la jungla. Esta escena puede entenderse a primera vista dentro del contexto de una operación militar en Vietnam, Camboya o la frontera entre ambas naciones. Es importante señalar que el escenario temporal de la cronología de la guerra de Vietnam en el cual se encuentra insertada *Apocalypse Now* es el de la “vietnamización” y la “Operación Menú”, lo cual obligó a fuerzas estadounidenses a operar tanto en territorio vietnamita (retirada en el discurso oficial), como camboyano (ofensiva activa).

El símbolo de “regreso a la jungla” es presentado de manera inmediata al espectador. Como se ha explicado anteriormente en esta investigación, el realismo es importante para “situar” de forma adecuada a quienes percibirán “una historia de Vietnam” en el escenario correcto. La jungla es una de las imágenes asociadas con mayor fuerza al conflicto bélico de Vietnam, por lo que el impacto que posiblemente se deseaba transmitir al espectador en la secuencia inicial quedó asegurado:

“A través de los ojos de los soldados, la jungla aparece en efecto como un submundo, o mundo cuasi-subterráneo (“Under World”) en cuya eterna penumbra desaparecen los soldados, absorbidos y empequeñecidos por el forraje abrumador. Es un laberinto en el que laboriosamente buscan su camino todo de noche contra un enemigo que en su invisibilidad y aparente ubicuidad alcanza proporciones míticas y monstruosas. Un enemigo que, desde la caída del sol hasta la aurora, domina este mundo oscuro y laberíntico”<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Marín, Pilar, *La Guerra de Vietnam en la narrativa norteamericana*, PPV, Barcelona, 1990, pp. 173-174.



Una vez identificado el escenario como inicio de la reconstrucción histórica, se presenta un nuevo elemento simbólico en la presencia del humo y la musicalización del tema “*The End*” del grupo de rock estadounidense *The Doors*,<sup>97</sup> escenificando una definición del espacio dirigido a un sueño, visión o transe místico. Este conjunto de símbolos se estructura en la película como la primera manifestación del Síndrome Vietnam en su faceta psicológica: “El sueño de la jungla”, “percibir un regreso a la jungla”:

“...es la jungla, en la cual se encarnan las características del mundo del absurdo expresadas en imágenes (...), tanto un laberinto casi subterráneo, como una prisión de la que es imposible escapar. En este mundo cerrado y en penumbra no hay una salida que lleve a una epifanía, y el soldado, sin esperanza de ningún tipo, cumple estoica y muy a menudo, heroicamente con su deber. Poco a poco los contornos se desdibujan y aparecen dos sentimientos relacionados respectivamente (aunque no ambos exclusivamente) con el tiempo y el espacio. Son el sentimiento del vacío y la imposibilidad de distinguir entre cual es el mundo real y cuál es el irreal. Son todos estos puntos los que se verán tomando como arranque dos elementos esenciales y que aparecen con características especiales

---

<sup>97</sup> Francis Ford Coppola coincidió en los cursos de cine de UCLA con Jim Morrison, cantante y *frontman* de la banda.

en la literatura del Vietnam. Estos elementos son el espacio temporal y el espacio físico, es decir, la jungla.”<sup>98</sup>

De forma casi inmediata, Coppola logra presentar visualmente el primer “regreso a Nam” para el espectador, el cual funciona a tres niveles: el de la experiencia “realista” en el tiempo pasado, en el “sueño/transe místico” situado en el “presente del soñador” y el “presente propio” de los espectadores del filme; al asociar estas perspectivas, la imagen adquiere un discurso por sí misma: Vietnam es un concepto espacio/temporal en un presente que ha dejado de existir (presente de las cosas pasadas), pero que también se manifiesta en el presente que sí existe (al momento de ver el filme, presente de las cosas presentes), por lo tanto se relaciona directamente al hecho con la representación.



Una vez identificada la jungla como elemento central, se presenta el segundo elemento característico de la Guerra de Vietnam en representaciones visuales: Las operaciones con apoyo aéreo y la utilización del *napalm*<sup>99</sup> para “limpiar la zona”:<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Marín, Pilar, *Op. Cit.*, pág. 175.

<sup>99</sup> Agente naranja.

<sup>100</sup> Expresión referida a la eliminación de todos los elementos que se encuentren dentro de una zona específica, ya sean fuerzas enemigas, poblaciones civiles, flora, fauna y hasta fuerzas estadounidenses o sur vietnamitas.

“A thickening/gelling agent generally mixed with petroleum or a similar fuel for use in an incendiary device, initially against buildings and later primarily as an anti-personnel weapon that sticks to skin and can burn down to the bone.”<sup>101</sup>

En 1970, como ya se había mencionado, Richard Nixon lanzó la denominada *Operation Menu* para evitar la toma de Camboya por las fuerzas comunistas de Vietnam del Norte. La operación estaba basada en bombardeos realizados en el este de Camboya con el objetivo (fallido) de eliminar puntos de apoyo, abastecimiento y concentración de las fuerzas armadas de Vietnam del Norte:

“The bombings were to serve three purposes: it would show Nixon's tenacity; it would disable PAVN's offensive capability to disrupt the US withdrawal and Vietnamization; and it would demonstrate the US' determination.”<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> “Un espeso / gelatinoso agente generalmente mezclado con petróleo o un combustible similar para su uso en un dispositivo incendiario, inicialmente contra edificios y más tarde principalmente como un arma anti- personal que se pega a la piel y puede quemar hasta el hueso.” En Tucker, Spencer E., *The Encyclopedia of the Vietnam War: A Political, Social, and Military History*, ABC-CLIO, California, 2001, pág. 134.

<sup>102</sup> “Los bombardeos servirían a tres propósitos: mostraría la tenacidad de Nixon, desactivaría la capacidad ofensiva del PAVN para interrumpir la retirada de Estados Unidos y Vietnamización; y demostraría la determinación de los Estados Unidos.” Nalty, Bernard C., *Air War Over South Vietnam*, Washington DC: Air Force History and Museums Program, E. U. A., 2000, p. 127.



La súbita destrucción del escenario inicial funciona como símbolo para uno de los principios fundamentales de la guerra en el aspecto psicológico del síndrome: La percepción estadounidense de una supuesta superioridad militar, tecnológica y poder de destrucción. Al estar situada en un marco de “recuerdo o sueño”, el símbolo cobra mayor fuerza tomando en cuenta el paradójico resultado de estas operaciones, así como la incapacidad estadounidense para concluir sus incursiones ofensivas de forma completamente exitosa:

“The consequences of U.S. bombing of Cambodia, positive and negative, are still widely debated by participants and scholars. As for preventing further North Vietnamese offensives, they failed.”<sup>103</sup>

Además de la mencionada idea de superioridad militar, la súbita explosión también es capaz de transmitir al espectador la idea de una guerra cruenta, excesivamente violenta y distinta a cualquier otra. El uso del *napalm*, innovación militar obligada por las

---

<sup>103</sup> “Las consecuencias del bombardeo de Camboya por parte de los Estados Unidos de América, positivas y negativas, siguen siendo ampliamente debatidas por los participantes y académicos. En cuanto a la prevención de nuevas ofensivas de Vietnam del Norte, fracasaron.” En Shaw, John, *The Cambodian Campaign*, Universidad de Kansas, 2005, p. 13.

condiciones del terreno que favorecía la guerra de guerrillas, aumenta la percepción de un enfrentamiento con elementos altamente agresivos y destructivos.

### 3.3 Saigon

02:33 - 07:30

“Saigón siempre le había gustado (...) en su opinión, era la combinación ideal de lo mejor de París y lo mejor de Asia en cuanto a comida, arquitectura, bebida, moda y mujeres”<sup>104</sup>

- Don Winslow

“INT. SAIGON HOTEL - DAY

A CLOSE SHOT, upside down of the stubble-covered face of a young man. His EYES OPEN...this is B.L. WILLARD. Intense and dissipated. The CAMERA MOVES around to a side view as he continues to look up at a ROTATING FAN on the ceiling.

EXT. IMAGES OF HELICOPTERS - DAY

They continue to fly slowly, peacefully across the burning jungle. The colored smoke comes and goes. Morrison continues with "The End".

INT. SAIGON HOTEL - DAY

The CAMERA MOVES slowly across the room...and we SEE WILLARD, a young army captain. He looks out the window to the busy Saigon street.

WILLARD (V.O.)

\*

Saigon...shit. I'm only in Saigon.  
Every time, I think I'm gonna wake  
up back in the jungle.

He moves back to the bed, lies down. He's unshaven, exhausted, probably drunk. We SEE alcohol bottles, photos, documents scattered on the table.

WILLARD (V.O.)

When I was home after my first  
tour, it was worse. I'd wake up  
and there'd be nothing. I hardly  
said a word to my wife until I  
said yes to a divorce. When I was  
here, I wanted to be there. When  
I was there...all I could think of  
was getting back into the jungle.  
I'm here a week now. Waiting for

---

<sup>104</sup> Satori (2011).

a mission. Getting softer. Every minute I stay in this room, I get weaker. And every minute Charlie squats in the bush...he gets stronger. Each time I looked around...the walls moved in a little tighter.

He's up now, naked, going into a frenzy, drinking, doing some sort of martial arts, eventually collapsing onto the floor.

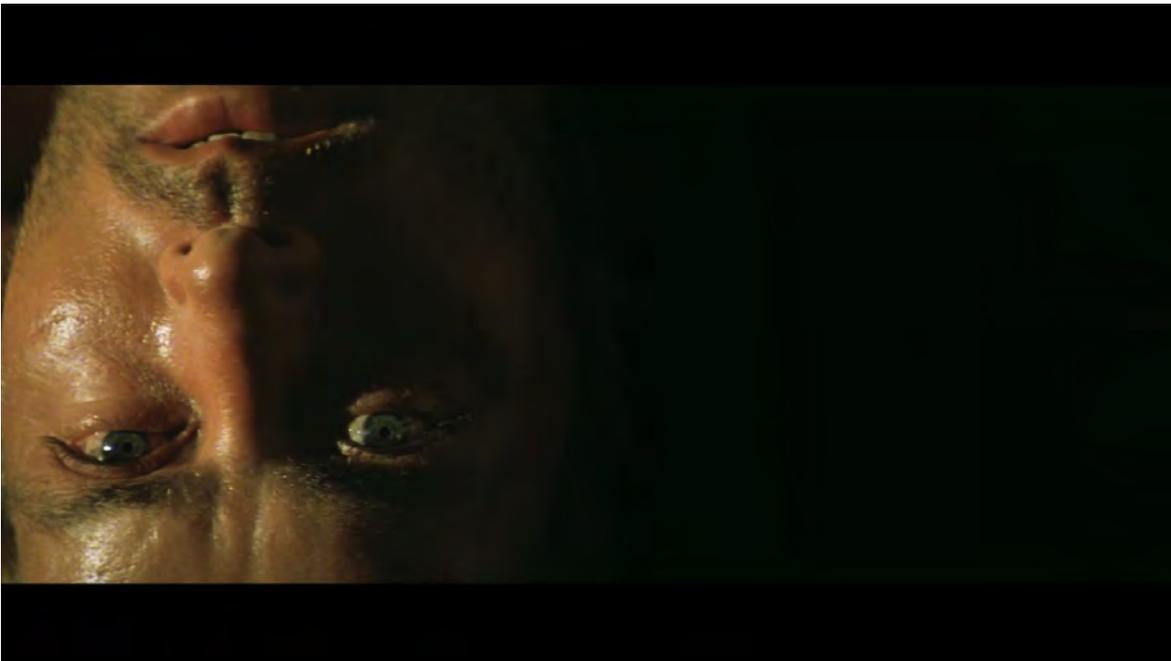
FADE OUT:



La primera imagen de esta escena continua con la idea de “transe” o “sueño” previamente mencionado y presenta por primera vez al protagonista del filme, el Capitán Willard. Dentro del contexto referido, la imagen muestra los elementos de la jungla, el napalm y lo helicópteros en pleno ataque y los mezcla con la imagen del “presente” del protagonista. Se logra un efecto completo de “regresión” a través del ventilador al que Willard mira fijamente, trasladándolo con su sonido hacia la jungla una vez más.

Esta es la primera ocasión en que se ilustra el Síndrome Vietnam en su faceta psicológica de forma evidente, representada por el “trauma de asociación” a sonidos o imágenes que desencadenan el recuerdo de los hechos vividos en el pasado:

“Experiencias pasadas que habían sido vividas sin dejar su huella traumática, se reeditan con una nueva vivencia, abriendo la mencionada fractura y estableciendo el nexo inmediato con los fantasmas del sujeto. Es justamente en esta escena donde lo real golpea con fuerza, invadiendo el espacio de guerra con sus elementos: la muerte, lo real del cuerpo, lo ominoso, el goce nocivo en su máxima expresión, etc.”<sup>105</sup>



La escena continua con Willard “despiertando” del trance mostrado anteriormente. Con esta imagen logra cerrarse el símbolo de “sueño de la jungla” explicado anteriormente y se establece la relación entre el pasado y el presente del protagonista, claramente vinculados por dicha visión. El trauma sufrido por Willard se presenta en imágenes de experiencias pasadas mezcladas con su presente, dirigiendo la experiencia

---

<sup>105</sup> Martínez Mora, Andrea Paola, Pérez Pérez, Andrea Natalia, *El trauma y sus secuelas*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005, Capítulo 5.

del espectador hacia una manifestación del Síndrome Vietnam en su faceta psicológica de manera indirecta.



Willard, depositado completamente en la realidad de su presente se reconoce a sí mismo en dicha al percatarse de su estadía en Saigón. La ciudad se muestra como símbolo de “retiro” o alejamiento del conflicto armado:



“Through all the years of conflict, war had not often touched Saigon, with the exceptions of the occasional rocket attack, some restaurant bombings and the dramatic but limited incursion into the city – indeed, into the grounds of the US embassy itself – during the Tet offensive in 1968. Saigon shuddered, but felt it had escaped the worst”<sup>106</sup>

La escena dirige al espectador de forma sencilla al dilema del protagonista en las imágenes presentadas: *“Saigon...shit. I'm only in Saigon. Every time, I think I'm gonna wake up back in the jungle”*<sup>107</sup>. La dicotomía entre ambas realidades se hace presente y se percibe la representación del Síndrome Vietnam en la disociación del presente argumentado por Willard. Saigón representa la lejanía de la “verdadera” realidad, la jungla persigue al protagonista y lo lleva a desarrollar escenarios fantásticos despertando nuevamente dentro de la misma.

---

<sup>106</sup> “Dentro de todos los años de conflicto, la Guerra casi no había tocado a Saigón, con la excepción del ataque ocasional con cohetes, algunas bombas en restaurantes y la dramática, pero limitada incursión en la ciudad- de hecho, en los campos de la propia embajada estadounidense- durante la ofensiva Tet en 1968. Saigón se sacudió, pero sintió que había escapado a lo peor”. En Wollacot, Martin, “Forty years on from the fall of Saigon: witnessing the end of the Vietnam war”, en *The Guardian*, 21 de abril de 2015. En <https://www.theguardian.com/news/2015/apr/21/40-years-on-from-fall-of-saigon-witnessing-end-of-vietnam-war> (Consultado el 12 de octubre del 2016).

<sup>107</sup> “Saigón... mierda. Solo estoy en Saigón. Cada vez, pienso que voy a despertar de regreso en la jungla”.



El discurso planteado por Willard, *“When I was here, I wanted to be there...”*<sup>108</sup> es un claro indicativo de los síntomas sufridos por veteranos y soldados retirados del conflicto, exponiendo las dificultades de adaptación a su regreso y el claro deseo de volver al combate activo. Willard revela también las consecuencias de dicho padecimiento, entre las cuales se encuentra la desintegración de su matrimonio: *“I’d wake up and there’d be nothing. I hardly said a word to my wife until I said yes to a divorce”*.<sup>109</sup> Este padecimiento es un claro ejemplo de las problemáticas sufridas por veteranos de guerra y su relación con el PTSD:

“NVVRS also revealed that a substantial minority of Vietnam theater Veterans were suffering from a variety of psychological problems and experiencing a wide range of life-adjustment problems (e.g., marital problems, work difficulties). Unfortunately, only a small number of these Veterans actually sought treatment from mental health providers.”<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> “Cuando estaba aquí, quería estar allá”

<sup>109</sup> “Me despertaba y no había nada. Difícilmente le dirigí la palabra a mi esposa hasta que dije que sí al divorcio

<sup>110</sup> “NVVRS también reveló que una sustancial minoría de veteranos de Vietnam sufrían de una variedad de problemas psicológicos y experimentaban una variedad de dificultades para adaptarse a la vida cotidiana (ej.



La narrativa continua y Willard expresa la impotencia de estar lejos de la jungla, aseverando su debilidad creciente y la relación directa que ésta tiene con el fortalecimiento de sus enemigos: *“Every minute I stay in this room, I get weaker. And every minute Charlie squats in the bush...he gets stronger”*.<sup>111</sup> Este discurso presenta nuevamente una manifestación del Síndrome Vietnam, donde el protagonista parece “arrastrar” a sus enemigos a cada lugar donde se encuentre; ha desarrollado una relación directa con el concepto de *Charlie*, quien lo persigue de forma constante:

“En adelante, aunque el sujeto esté lejos del campo de batalla, alejado de todo riesgo de ser encontrado por el enemigo, más aún, internado en un hospital, seguirá sintiendo el peligro latente, presintiendo al enemigo cerca, pues frente a tal adversario no hay

---

Problemas maritales, dificultades laborales). Desafortunadamente, solo un número reducido de los veteranos busca ayuda para los problemas mentales que sufrían” en Price, Jennifer, L., “Findings from the National Vietnam Veterans’ readjustment study - U.S Department of Veterans Affairs, E. U. A, en <http://www.ptsd.va.gov/professional/research-bio/research/vietnam-vets-study.asp> (Consultado el 12 de octubre del 2016).

<sup>111</sup> 111 “Cada minuto que permanezco en esta habitación, me hago débil. Y cada minuto que Charlie se inclina en los arbustos... se hace más fuerte”. Los soldados estadounidenses se referían al Frente Nacional de Liberación de Vietnam (Viet Cong) como “Victor Charlie” por sus siglas iniciales.

ninguna escapatoria, no existe escondite alguno; en esto consiste parte de lo dramático de la enfermedad.”<sup>112</sup>

Con esta expresión se ha completado el círculo de manifestaciones del Síndrome Vietnam en su faceta psicológica: El regreso a la jungla, la imposibilidad de adaptación en el retiro y los “fantasmas” del enemigo.



---

<sup>112</sup> Martínez Mora, *Op. Cit.*, Capítulo 5.



Finalmente, la escena llega a su clímax, presentando todos los elementos previamente explicados encarnados por Willard. Durante la secuencia, el protagonista regresa al transe místico de regreso a la jungla, aunado a las imágenes de destrucción y acompañado por movimientos de artes marciales como representación de su conexión a oriente, a su enemigo y a su propia experiencia en dicho escenario. De igual forma, se

rompen los tiempos históricos del personaje, uniendo elementos y objetos de su presente con experiencias del pasado, además de proyectar su futuro hacia el final de su viaje, sin si quiera haberlo comenzado. Esta es la representación final y contundente del Síndrome Vietnam en la escena, colocando al protagonista en delirio completo:

“Los sujetos reaccionan de la siguiente manera ante la afrenta con el acontecimiento traumático: primero con terror, testimoniado en la estupefacción que los ocupó en el encuentro insospechado con lo real del campo de batalla. Dicha escena conformó la parte más próxima a la conciencia del núcleo del trauma, de tal forma, fue el material poderosamente manifiesto en los sueños, las alucinaciones, los delirios, la cavilación obsesiva, etc. Y se dice poderoso porque además del valor que le confiere lo que está en niveles más profundos, tiene un gran peso por sí mismo.”<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Martínez Mora, *Op. Cit.*, Capítulo 5.

### 3.4 Charlie don't surf!

31:09 – 34:05

“The bastards have never been bombed like they're going to be bombed this time.”<sup>114</sup>

- Richard Nixon

EXT. AREA BY DESTROYED VILLAGE - NIGHT

The area is illuminated by large cans filled with sand and jet fuel, bonfires, and the burning village in the background. There are maybe fifteen to twenty helicopters secured against the wind, in orderly patterns. Men are grouped around the fires, eating steaks, hot dogs, hamburgers, drinking beer. It has the bizarre resemblance of some sort of barbarian beach party.

WILLARD (V.O.)

Kilgore had a pretty good day for himself. They choppered in the T-bones and the beer...and turned the L.Z. into a beach party. The more they tried to make it like home, the more they made everybody mis it.

Kilgore is seated at the fire with some of his men, strumming a guitar and singing.

KILGORE

(to the Chief)

Make my meat rare. Rare but not cold.

WILLARD (V.O.)

Well, he wasn't a bad officer, I guess. He loved his boys, and you felt safe with him. We was one of those guys that had a weird light around him. You just knew he wasn't going to get so much of a scratch here.

Kilgore looks at Willard, who more or less sits by himself.

KILGORE

What happened to your mission?

---

<sup>114</sup> “Los bastardos nunca han sido bombardeados como serán bombardeados ahora”.

Captain? Nah Trang forget all  
about you?

He laughs. Willard gets up, carrying the map he's patiently  
been holding. He lays it down in front of Kilgore; squats  
and points.

WILLARD

Sir, two places we can get into  
the river. Here and here. It's a  
pretty wide delta, but these are  
the only two spots I'm really sure  
of.

KILGORE

That village you're pointing at is  
kind of hairy, Willard.

WILLARD

What do you mean "Hairy", sir?

KILGORE

It's hairy. Got some pretty heavy  
ordinance. I've lost a few recon  
ships in there now and again.

The Chief comes over, leans in to take a look at the map.

KILGORE

What's the name of that goddamn?  
village, Vin Drin Dop or Lop?  
Damn gook names all sound the same.  
(to one of the surfer  
soldiers)

Mike, you know anything about this  
point at Vin Drin Dop?

MIKE

That's a fantastic peak.

KILGORE

Peak?

MIKE

About six foot. It's an outstanding  
peak. It's got both the long right  
and left side, with a bowl section  
that's unbelievable. It's just  
tube city.

Kilgore considers this.

KILGORE

Well, why didn't you tell me that  
before? A good peak. There aren't  
any good peaks in this whole shitty  
country. It's all goddamn beach

break.

MIKE

It's really hairy in there, sir.  
That's where we lost McDonald.  
They shot the hell out of us there.  
That's Charlie's point.

Willard sees his chance, jumps in.

CHIEF

We may not be able to get the boat  
in. The draft at the mouth of  
that river may be too shallow.

The colonel rises, looks at Willard.

KILGORE

We'll pick your boat up and put it  
down like a baby, right where you  
want it. This is the First of the  
Ninth, Air-Cav, son. Air mobile!  
I can take that point and hold it  
just as long as I like, and you  
can get any place up that river  
that suits you, young Captain.  
Hell, a six-foot peak! All right.  
Take a gunship back to division.  
(to Lance)  
Lance, go with Mike and let him  
pick out a board for you. And  
bring me my Yater Spoon, the eight-  
six.

Mike reacts, doubtful.

KILGORE

What is it, soldier?

MIKE

It's pretty hairy in there. It's  
Charlie's Point.

Kilgore looks at him, exasperated.

KILGORE

Charlie don't surf!



A primera vista, la escena parece enfocarse hacia la nostalgia y el deseo de volver a casa como las principales características del síndrome Vietnam en su faceta psicológica. Pareciera que las imágenes remiten al espectador directamente a los primeros síntomas registrados en la historia del PTSD, presentado soldados que añoran volver a casa y que en su debilidad desarrollan síntomas físicos. Los claro oscuros manejados en la iluminación refuerzan el sentimiento de nostalgia en los soldados, reforzando la expresión del deseo por volver a casa.



La transición continúa hasta mostrar al Coronel Bill Kilgore, reunido con sus tropas y los hombres del capitán Willard en una fiesta de playa improvisada, posterior al cumplimiento de su violenta misión en... La frase de Willard al ser partícipe de esta “celebración” parece reforzar la representación de la expresión psicológica del Síndrome Vietnam en esta secuencia: *“The more they tried to make it like home, the more they made everybody miss it”*.<sup>115</sup> Sin embargo, la escena contiene representaciones que van más allá de los aspectos puramente psicológicos del síndrome, progresando hacia la faceta político- social del concepto, determinados en dos aspectos específicos:

- La implementación de programas de *“Rest and recuperation (R&R)”*.<sup>116</sup>
- El mando y estrategia militar del Coronel Kilgore.

En el primer caso, el concepto de *“Rest and recuperation (R&R)”* se refiere al programa de descanso para soldados, elegidos debido a su exposición prolongada en

---

<sup>115</sup> “Entre más intentaban hacer que se pareciera a casa, hacían que todos la extrañaran más”.

<sup>116</sup> Descanso y recuperación.

misiones o situaciones de alto riesgo y estrés.<sup>117</sup> A pesar de que la fiesta improvisada de Kilgore no coincide con una asignación oficial, la imagen sirve como referencia ante la surreal situación de una fiesta/asado/convivencia al estilo americano en territorio enemigo.



Red Beach Party 1969.<sup>118</sup>

El propósito del *R&R* era (y continúa siendo en la actualidad) proveer “alivio” a los efectivos en combate expuesto a situaciones inestables o de gran estrés.<sup>119</sup> Esta asignación oficial de descanso representó la aceptación por parte del mando militar de los Estados Unidos de América de los problemas físicos y psicológicos sufridos por quienes combatían en Vietnam, sin embargo, la decisión misma (de corte meramente político) sumaba en cuanto a factores de choque a la experiencia en Vietnam, debido a la percepción de un regreso a casa “a medias” o “incompleto”.

---

<sup>117</sup> UN, “Rest and recuperation” en *Salaries, allowances, benefits and job classifications*, en [http://www.un.org/Depts/OHRM/salaries\\_allowances/allowances/orb.htm](http://www.un.org/Depts/OHRM/salaries_allowances/allowances/orb.htm) (Consultado el 12 de octubre del 2016).

<sup>118</sup> Conecting people and reuniting thousands of old Friends, en [https://www.vetfriends.com/Vietnam\\_Veterans/](https://www.vetfriends.com/Vietnam_Veterans/) (Consultado el 12 de octubre del 2016).

<sup>119</sup> UN, “Rest and recuperation” en *Salaries, allowances, benefits and job classifications*, en [http://www.un.org/Depts/OHRM/salaries\\_allowances/allowances/orb.htm](http://www.un.org/Depts/OHRM/salaries_allowances/allowances/orb.htm) (Consultado el 12 de octubre del 2016).



En el contexto de *Apocalypse Now*, el mando de Kilgore hace referencia a dicho principio y sus consecuencias evidentes. El coronel representa una versión distorsionada de las políticas oficiales a aplicarse dentro de las tropas, en favor de su estabilidad psicológica y su correcto desempeño en acción: “*Well, he wasn't a bad officer, I guess. He loved his boys, and you felt safe with him*”.<sup>120</sup> La frase de Willard hace referencia a dicho principio de orden dentro del caos propio del conflicto militar; dicho principio se contrapone irremediabilmente al segundo punto de representación del Síndrome Vietnam en su faceta político-social: El mando y estrategia militar del Cornel Kilgore.

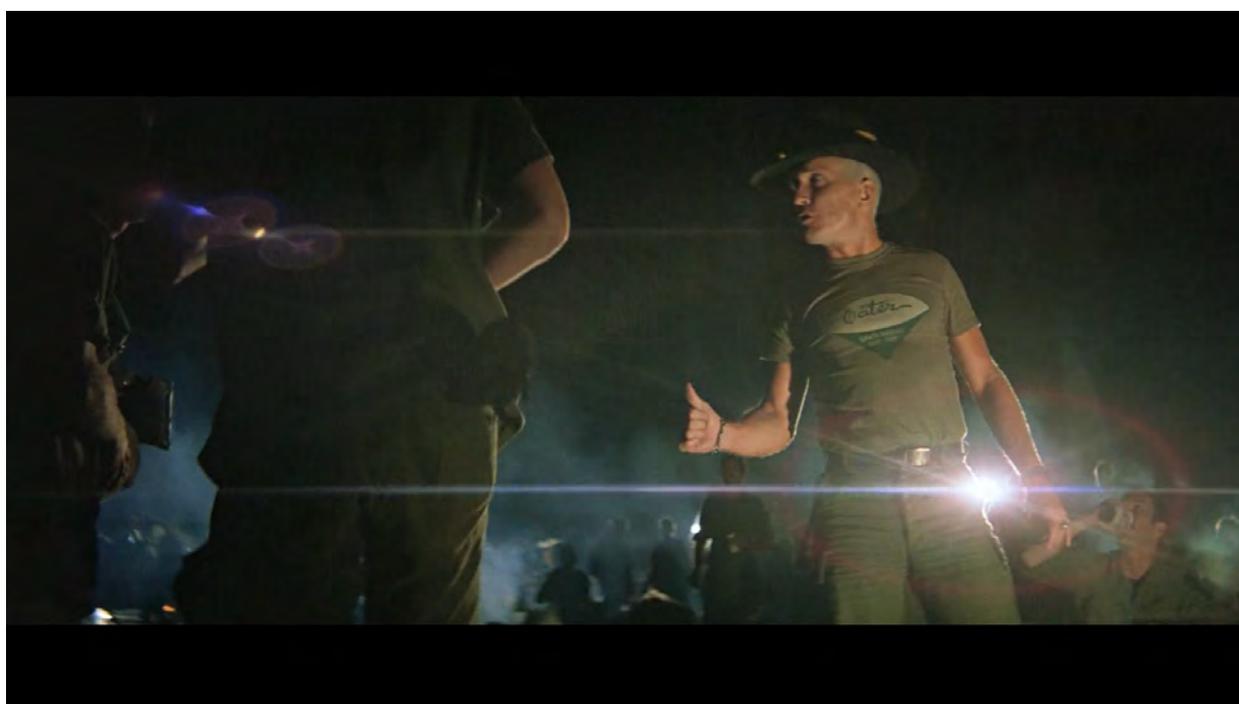
---

<sup>120</sup> “Bueno, no era un mal oficial, creo. Quería a sus muchachos y te sentías a salvo con él”.



El capitán explica a profundidad los pormenores de su misión y el apoyo que requiere pro parte de Kilgore. El coronel, rompiendo con cualquier tipo de esquema o estrategia militar coherente, basa su plan de acción en qué tan factible es surfear en las

playas de la villa civil controlada por el Viet Cong la cual servirá como punto de continuidad para la misión del capitán Willard.



El coronel es cuestionado sobre la peligrosidad de la estrategia de tomar la villa con fuerza aérea: “*it’s Charlies point!*”.<sup>121</sup> A pesar de dicha advertencia por parte de sus propias tropas, el coronel responde de forma tajante: “*Charlie don’t surf!*”.<sup>122</sup> Con esta secuencia se completa la contraposición de los principios de orden y caos en las decisiones militares. Esta diferenciación funciona en diferentes niveles de análisis crítico, mostrando la intervención estadounidense en Vietnam subordinada a una total desorganización, así como el choque cultural entre occidente (*surf*) y oriente (*Charlie*).

En este segmento, *Apocalypse Now* se comunica al espectador rompiendo los tiempos históricos presentando una reconstrucción del pasado, pero totalmente sustentada en la percepción del presente del espectador, haciendo alusión al estado de insatisfacción social por el desarrollo de la guerra y la falta de confianza en las políticas y acciones militares llevadas a cabo en Vietnam.

---

<sup>121</sup> ¡Es un punto de *Charlie!*”

<sup>122</sup> “¡Charlie no surfea!”

### 3.5 Time Magazine

02:47:42 – 02:53:12

"Maten diez de nuestros hombres y nosotros mataremos uno de los vuestros. Al final, serán ustedes los que se cansarán"

- Ho Chi Minh

DISSOLVE TO:

INT. CONEX CONTAINER - DAY

Willard is passed out, lying on the floor of a metal CONEX CONTAINER. It is hot. Some CHILDREN are peeking in at him.

The two front doors of the container are opened. Light floods in. Kurtz is standing there with the children. He holds a bunch of magazine articles.

He sits down on a dirt step, surrounded by children.

He looks down at a magazine article and begins to read it to Willard.

KURTZ

(reading)

"Time magazine. The weekly news magazine. September 22, 1967, volume ninety, number twelve. The War on the Horizon. The American people may find it hard to believe that the U.S. is winning the war in Vietnam. Nevertheless, one of the most exhaustive inquiries into the status of the conflict yet compiled, offers considerable evidence that the weight of U.S. power, two and a half years after the bug buildup began, is beginning to make itself felt. White House officials maintain the impact of that strength may bring the enemy to the point where he could simply be unable to continue fighting."

(to Willard)

Is this familiar?

Willard reacts.

KURTZ

(reading)

"Because Lyndon Johnson fears that the U.S. public is in no mood to accept its optimistic conclusions, he may never permit the report to be released in full. Even so, he is sufficiently impressed with the findings, and sufficiently anxious to make their conclusions known, to permit experts who have been working on it to talk about it in general terms." No date, Time Magazine. "Sir Robert Thompson, who led the victory over the Communists guerrillas in Malay, and who is now a RAND Corporation consultant, recently returned to Vietnam to sound out the situation for President Nixon. He told the president last week that things felt much better, and smelled much better over there."

He looks over at Willard.

KURTZ

(to Willard)

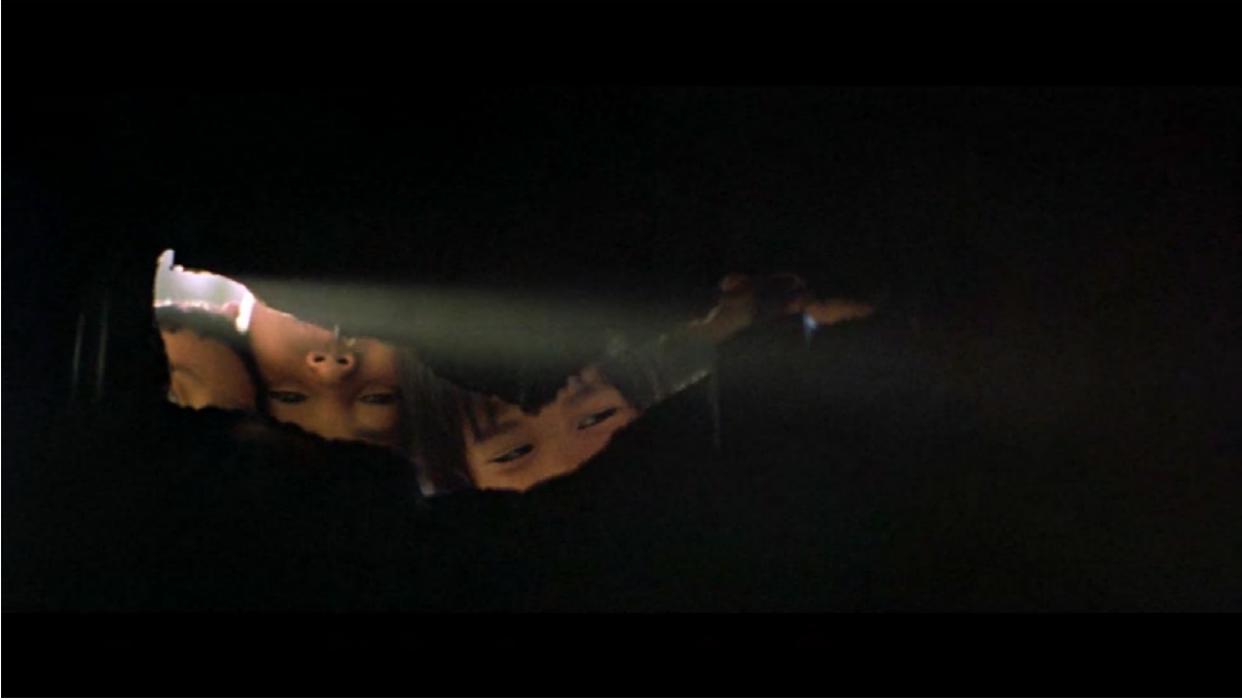
How do they smell to you, soldier?

Willard doesn't answer. Kurtz rises. The children are laughing and giggling. Kurtz drops the magazine articles in Willard's lap.

KURTZ

You'll be free. You'll be under guard. Read these at your leisure. Don't lose them. Don't try to escape, you'll be shot. We can talk of these things later.

Kurtz turns and exits, closing one of the doors, leaving the other open. Willard watches him go. The children stay, looking at him, laughing and giggling. Willard slowly and painfully pulls himself to his feet. He stands there a moment looking at the children, then collapses to the floor.





Posterior a la muerte de “Chef”, uno de los soldados a su mando, el capitán Willard despierta en cautiverio y a merced del coronel Kurtz. Su lugar de reclusión es rodeado por niños camboyanos que sonríen y observan curiosos al prisionero. EN una segunda mirada, el coronel Kurtz aparece en escena, observando a Willard lado a lado con los niños. Esta escena recurre nuevamente al sentido de “transe” o “sueño” el cual es experimentado nuevamente pro el capitán Willard. Elementos antagónicos de unifican en una sola mirada hacia el protagonista.



El coronel Kurtz rompe el “transe” sorpresivamente e inicia la lectura de artículos de corte político y noticias originadas en Estados Unidos de América, específicamente la revista *Time*. A través de la lectura, Kurtz hace evidente la situación política al interior de

la potencia de norteamérica, demostrando una total contradicción con la “realidad” vivida por los personajes en la guerra:

“White House officials maintain the impact of that strength may bring the enemy to the point where he could simply be unable to continue fighting.”<sup>123</sup>

“Because Lyndon Johnson fears that the U.S. public is in no mood to accept its optimistic conclusions, he may never permit the report to be released in full.”<sup>124</sup>

En el mismo artículo, pueden percibirse las diferentes perspectivas del conflicto armado. Por un lado, la evaluación optimista del gobierno estadounidense quien confía en su poder militar y superioridad tecnológica como las principales ventajas para desgastar al enemigo; y por el otro, la poca popularidad de la guerra al interior de la nación. Cabe señalar que la publicación leída por Kurtz es tomada de una edición real de la revista *Time*, por lo que es evidente el realismo intencional en la reflexión del coronel en torno a las inconsistencias de la visión política estadounidense en relación con la campaña fallida de la cual él había sido testigo.

Esta secuencia conforma una muestra de gran valor para la construcción del filme y la reconstrucción de los hechos históricos dentro de *Apocalypse Now*, ya que se vale de documentos históricos originales para presentar sus argumentos de análisis en el contexto de un personaje perteneciente a una subestructura de ficción.<sup>125</sup> De esta forma, el filme cobra una fuerza crítica ante la percepción del espectador, expresando así de manera directa el Síndrome Vietnam en su faceta político social.

---

<sup>123</sup> “Oficiales de la Casa Blanca sostienen que el impacto de esa fuerza puede llevar al enemigo al punto en el que simplemente no podrá seguir luchando”.

<sup>124</sup> “Porque Lyndon Johnson teme que el público estadounidense no esté en el humor para aceptar estas conclusiones optimistas, no permitirá que el reporte sea presentado en su totalidad”.

<sup>125</sup> “The War. On the Horizon” en *Time*, no. 22, 1967. E.U.A.

### 3.6 The Horror

02:57:04 – 03:03:03

"Maten diez de nuestros hombres y nosotros mataremos uno de los vuestros. Al final, serán ustedes los que se cansarán"

- Ho Chi Minh

CLOSE-UP ON KURTZ

Eating a piece of fruit.

KURTZ

It's impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means. Horror. Horror has a face. And you must make a friend of horror. Horror and moral terror are your friends. If they are not, then they are enemies to be feared. They are truly enemies.

ANOTHER ANGLE

Colby is standing in the rear doorway of the main temple, going through a Tai Chi routine. Willard sits in front of him, looking at Kurtz, listening to him as he talks from the bed. A native WOMAN is there, listening as well.

KURTZ

I remember when I was with Special Forces. Seems a thousand centuries ago. We went into a camp to inoculate some children. We'd left the camp after we had inoculated the children for polio. And this old man came running after us, and he was crying. He couldn't say. We went back there, and they had come and hacked off every inoculated arm. They they were, in a pile. A pile of little arms. And, I remember, I cried, I wept like some grandmother. I wanted to tear my teeth out. I didn't know what I wanted to do. And I want to remember it. I never want to forget it. I never want to

forget it. And then I realized, like I was shot, like I was shot with a diamond bullet through my forehead. And I thought, My God, the genius of that! The genius. The will to do that. Perfect, genuine, complete, crystalline, pure. And then I realized, they were stronger than we. Because they could stand it. These were not monsters. These were men, strained cadres. These men who fought with their hearts, who have families, who have children, who are filled with love...that they had the strength, the strength to do that. If I had ten divisions of those men, then our troubles here would be over very quickly. You have to have men who are moral, and at the same time, who are able to utilize their primordial instincts to kill without feeling, without passion. Without judgment. Without Judgment. Because it's judgment that defeats us.

CLOSE ON WILLARD





En la escena previa al final del filme, el coronel Kurtz realiza un monólogo frente al capitán Willard y dos personajes más. En dicho discurso, el personaje de Kurtz hace evidente la derrota progresiva que los Estados Unidos de América sufrían frente a las fuerzas de Vietnam del norte, la cual atribuye directamente la incapacidad de las tropas estadounidenses para actuar fuera de la norma moral y las motivaciones de “salvaguardar” el orden mundial a través de la democracia, la libertad y demás valores occidentales frente a la amenaza comunista.



Esta secuencia presenta al capitán Willard como testigo del monólogo referido, además de dos personajes adicionales. Por un lado, un soldado estadounidense, quien había sido enviado a asesinar al coronel, pero acabaría por unirse su mando. Mientras Kurtz realiza su narrativa, él realiza movimientos de artes marciales (similares a los

presentados por el capitán Willard al inicio del filme) en el fondo de la habitación. Claramente se encuentra dañado mental y emocionalmente por su experiencia cotidiana en la guerra, el complejo militar dominado por Kurtz y su propia experiencia interior. En contraposición a este personaje, se presenta a una mujer asiática (probablemente camboyana) quien escucha atentamente a Kurtz. La representación de este personaje es clara y conforma una dicotomía en relación al soldado estadounidense previamente mostrado, e inclusive al capitán Willard. La mujer representa al *Viet Cong*, al comunismo, a Asia, a los valores ajenos a la supuestamente superior calidad moral de los estadounidenses. Ambos personajes son testigos de la narrativa de Kurtz, la cual resume el conflicto bélico a una idea:

“And then I realized, they were stronger than we. Because they could stand it. These were not monsters. These were men, strained cadres. These men who fought with their hearts, who have families, who have children, who are filled with love...that they had the strength, the strength to do that. If I had ten divisions of those men, then our troubles here would be over very quickly”<sup>126</sup>

La perspectiva de Kurtz supera las hipocresías morales de las fuerzas militares estadounidenses en su conjunto. Reconoce que la superioridad de la resistencia vietnamita no se encuentra en su poder militar, tecnología o táctica; sino en su voluntad de hacer lo necesario para seguir adelante. La frase de Kurtz, hace eco en las opiniones vertidas durante la época del conflicto, las cuales son representadas en el filme como el más claro síntoma del Síndrome Vietnam en su faceta político-social:

---

<sup>126</sup> “Y luego me di cuenta, ellos eran más fuertes que nosotros. Porque podían soportarlo. Estos no eran monstruos. Estos eran hombres que peleaban con sus corazones, que tenían familias, que tenían hijos, que estaba llenos de amor... que tenían la fuerza, la fuerza para hacer eso. Si hubiera tenido diez divisiones de esos hombres, entonces nuestros problemas aquí habrían terminado muy rápido”.

"The United States has been timid, if not cowardly, in refusing to seek 'victory' in Vietnam."<sup>127</sup>

En ese vital aspecto, las fuerzas del *Viet Cong* superaban ampliamente a las tropas estadounidenses. En particular, la percepción de la sociedad y los propios soldados era que se encontraban combatiendo en un conflicto atípico y se encontraban fuera de lugar:

"If America's soul becomes totally poisoned, part of the autopsy must read 'Vietnam.'"<sup>128</sup>

La resolución de Kurtz, referida a la voluntad de alcanzar la victoria, es el más claro ejemplo del discurso presentado en gran parte de la sociedad estadounidense y su representación gráfica en el filme cobra un poder inconmensurable al ser de alto impacto en el espectador. Los elementos utilizados para estructurar el discurso concuerdan con el desarrollo general del filme, sin embargo, rompe con su trama en un concepto clave: El horror.

Para Kurtz, sus métodos son totalmente válidos, mientras que su figura es percibida como una amenaza para las fuerzas estadounidenses, en tanto que sus acciones rompen con los valores que supuestamente justifican la intervención misma en el conflicto por parte de los Estados Unidos de América. El personaje de Kurtz ha perdido su vínculo con dichos valores y ha cuestionado la verdadera naturaleza de la guerra y sus participantes: "*It's impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means. Horror...*"<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup>"Los Estados Unidos han sido tímidos, si no cobardes, al rehusarse a buscar la victoria en Vietnam". Guttman, Allen, "Protest against the War in Vietnam. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*" en *Sage Journals*, no. 382. pp. 56–63.

<sup>128</sup> "Si el alma de América se vuelve totalmente envenenada, parte de la autopsia debe leer Vietnam" en "Remembering Martin Luther King Jr. 40 Years Late" en *Life magazine*, Time Inc, E.U.A., 2008, p. 139.

<sup>129</sup> "Es imposible para las palabras describir lo que es necesario a aquellos quienes no saben lo que el horror significa. Horror...".



Willard comprende la terrible situación en la que Kurtz ha caído y entiende su papel dentro de “los horrores” que han de ocurrir para que continúe y finalice su misión. En ese contexto, *Apocalypse Now* cierra su discurso con una clara contraposición de conceptos bajo los cuales se desarrolla el personaje del coronel Kurtz. Por un lado, la justificación de la guerra en una moral y juicios meramente superficiales pero anidados en el subconsciente colectivo de la sociedad estadounidense, y por el otro, la terrible experiencia del conflicto en sí mismo, los horrores de la guerra y la derrota de las fuerzas estadounidenses a manos de la “voluntad” del enemigo. Ambas perspectivas chocan en el interior mismo de cada participante, desde el soldado hasta el espectador del filme, rompiendo con los tiempos históricos y obligando, tanto al participante activo, como al testigo, a redefinir sus propios principios morales, sus valores sociales y políticos, además de su propia convicción en torno a la guerra reconstruida:

“You have to have men who are moral, and at the same time, who are able to utilize their primordial instincts to kill without feeling,

without passion. Without judgment. Without Judgment. Because it's judgment that defeats us.”<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> “Tienes que tener hombres que sean morales, y al mismo tiempo, que sean capaces de utilizar sus instintos primordiales de matar si sentimientos, ni pasiones. Sin juicios, porque son los juicios los que nos derrotan”.

## Conclusión

Dentro de las películas dedicadas a la reconstrucción histórica de la guerra de Vietnam, *Apocalypse Now* destaca por su impresionante realización técnica, realismo en secuencias de batalla, pero sobre todo por el vínculo establecido entre realidad/ficción – presente/pasado que sustenta el desarrollo de la file. Dentro de la estructura conceptual de su narrativa es posible encontrar expresiones del Síndrome Vietnam en todas sus facetas, proporcionando un discurso que supera los tiempos históricos al amalgamar el ya mencionado realismo con la crítica histórica “oculta” en el abrigo de la ficción, además de las claras visiones políticas y sociales de quienes participaron en la construcción del discurso presentado por la obra.

En este capítulo final se presentaron cinco escenas determinantes para demostrar la expresión del concepto Síndrome Vietnam y todas las características histórico sociales inherentes al mismo, confirmando la extraordinaria función del cine, no solo como vehículo de comunicación visual, sino como generador de discursos y expresiones relacionadas con el presente histórico de guionistas, cineastas y espectadores, así como la construcción de vínculos hacia el pasado y a los hechos reconstruidos que dichos actores históricos “rescatan” del mismo.

A través del desarrollo de este capítulo, se demostró que *Apocalypse Now* funge como representante de la visión de toda una generación artística en torno a la guerra de Vietnam y sus consecuencias sociales e históricas, de entre las cuales destaca el Síndrome Vietnam, exteriorizado en forma directa y vinculado, ya no con un pasado remoto o cercano (dependiendo de la perspectiva histórica), sino como un eslabón más dentro de la estructura histórico social de los Estados Unidos de América. *De forma concreta: la reconstrucción de los hechos y el producto cultural denominado Apocalypse Now* forman parte del propio conflicto y/o interacción denominada guerra de Vietnam.

## Conclusiones Generales

La investigación presentada abordó el concepto “Síndrome Vietnam” desde un punto de vista histórico social tomando como base la reconstrucción en imágenes (cine) de la Guerra de Vietnam; en particular, el enfoque de representación y reconstrucción de los efectos psicológicos, políticos y sociales originados por el desarrollo mismo del conflicto, así como por la derrota de las tropas estadounidenses en combate.

*Apocalypse Now* presenta un conjunto de expresiones simbólicas capaces de resumir las graves consecuencias sociales que llevaría consigo la invasión y retirada de Vietnam. Las reconstrucciones mostradas son complejas, cargadas de surrealismo y pesimismo generalizado. El fondo del análisis se centró en estas expresiones como fuente para la generación de conocimiento histórico.

El relato histórico propuesto por el filme muestra personajes y situaciones dentro del conflicto, es decir, se reconstruye una versión interpretativa de “cómo pudo haberse desarrollado la Guerra de Vietnam”, sin embargo, esta reconstrucción del pasado expresa un discurso no solamente posterior al hecho “reproducido”, sino influenciado por las consecuencias del mismo en el presente del espectador.

El término Síndrome Vietnam se refiere, en sus inicios, a trastornos psicológicos y emocionales sufridos por los veteranos de guerra, quienes encontraron serias dificultades de adaptación en su regreso a los Estados Unidos de América. Posteriormente, el síndrome se expandió a los ámbitos político y social, refiriéndose entonces a la crisis ideológica que sufrieron los Estados Unidos de América al ser derrotados en Vietnam. En dicha faceta, el concepto estudiado presenta diversas características que redefinirían la mentalidad y visión de la sociedad norteamericana hacia sí misma como baluarte de la democracia y el liberalismo en el mundo. Las características mencionadas son:

- Políticas: Se perdió progresivamente el sentido de invencibilidad y superioridad moral ante el resto del mundo. La decepción fue evidente tras la derrota militar de una potencia armamentista frente a una guerrilla de resistencia. Se cuestionaron

los motivos de intervención armada y la intromisión dentro de la política interna de otros países.

- Sociales: Tras la crisis geopolítica, y paralelo al propio desarrollo del conflicto bélico, se presentó el cuestionamiento social al interior de los Estados Unidos de América. Éste fue representado por la contracultura de la juventud y el ascenso de las minorías hacia la demanda de respeto a sus derechos civiles y reconocimiento social. Se reprobó la política exterior de la nación norteamericana en contraposición a sus problemas sociales al interior.

Estas características se manifestaron de forma puntual en decisiones políticas, económicas, pero también culturales. La investigación encontró su fuente de análisis en dichas manifestaciones, en particular, las expresiones artísticas (en este caso el cine) originadas bajo el contexto posterior inmediato al conflicto bajo un enfoque histórico social.

*Apocalypse Now* de 1979, dirigida por Francis Ford Coppola es reconocida como una de las producciones mejor elaboradas en la historia del cine. Su discurso presenta el Síndrome Vietnam de principio a fin y recurre a un fuerte simbolismo para llevar a cabo la expresión de cada etapa, desde la política hasta la psicológica, en la experiencia de guerra vivida por la sociedad estadounidense.

En el análisis realizado, se logró identificar la forma expresiva del Síndrome Vietnam, inmerso en cada reconstrucción histórica a través de las escenas seleccionadas y el propio lenguaje del relato histórico a través del guion original del filme. De esta forma, se logró realizar una explicación histórico-social más amplia del concepto “Síndrome Vietnam”, así como sus repercusiones en la sociedad estadounidense de finales de los años setenta hasta nuestros días; además de proponer al cine como instrumento de dicha explicación.

A diferencia de otros estudios acerca de este concepto, la explicación propuesta por esta investigación no permanece en una postura unilateral, ya sea psicológica o de corte político; sino que se decanta por un acercamiento de corte histórico-social y multidisciplinar para el estudio del “síndrome”, rescatando los orígenes del término en la psicología, pero cuestionando la evolución de dicho término y su generalización hacia

diferentes aspectos que forman parte del entramado histórico de los Estados Unidos de América.

La razón del uso del cine como principal fuente histórica para este trabajo se encuentra en su paralelismo académico con el quehacer histórico. En ambos casos, se recurre al relato, a la síntesis y la representación para proporcionar una explicación o visión de los hechos del pasado. En el caso particular de *Apocalypse Now*, se reflejan las condiciones políticas y sociales de la época.

Por otro lado, fue imprescindible establecer la relación directa entre *Apocalypse Now* y quienes conformaron su estructura y discurso (director y guionista) con el desarrollo y consecuencias de la guerra de Vietnam; es decir, la reconstrucción histórica presentada por el filme encuentra su origen en el propio hecho histórico. De esta forma, la expresión cultural (cine) se considera el resultado directo de los hechos del pasado y las consecuencias del mismo en el presente. Este aspecto y el análisis respectivo del objeto de estudio constituyen el principal valor histórico- académico de esta investigación

La importancia de esta propuesta de investigación radicó en alcanzar una explicación histórico-social más amplia del concepto “Síndrome Vietnam”, así como sus repercusiones en la sociedad estadounidense de finales de los años setenta hasta nuestros días; proponiendo como instrumento de dicha explicación el filme *Apocalypse Now*, obra clásica del cine estadounidense de posguerra.

## Fuentes Consultadas

### Fuentes bibliográficas:

1. Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza Editorial, 1990.
2. Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica de España, 2 ed., Madrid, 2001.
3. Sommerville, Donald, *The Complete Illustrated History of World War Two: An Authoritative Account of the Deadliest Conflict in Human History with Analysis of Decisive Encounters and Landmark Engagements*, Anness Publishing, London, 2008.
4. Karnow, Stanley, *Vietnam: A History*, Penguin Books, E.U.A, 1997.
5. San Agustín, *Confesiones*.
6. Collingwood, Robin George, *Idea de la historia*, F.C.E., México, 1952.
7. White, Hayden, *Metahistoria: la imaginación histórica en el siglo diecinueve*, México, F.C.E., 1992.
8. Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la Historia para la Vida (Segunda Intempestiva)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
9. Descartes, René, *Méditations métaphysiques*.
10. Ferro, Marc, *El cine una visión de la Historia*, Akal, Madrid, 2003.
11. Rosenstone, Robert, "La Historia en imágenes/ la Historia en palabras", en *Istor*, No. 20, México, CIDE.
12. White, Hayden, *La ficción de la narrativa*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.
13. Rosenstone, Robert, *El Pasado en imágenes*, México, Ariel, 1997.
14. Peter Cowie, *The Apocalypse Now Book*, Da Capo Press, 2001.
15. Rosenstone, Robert, "La Historia en imágenes/ la Historia en palabras", en *Istor*, No. 20, México, CIDE.
16. Knowles, Owen, *Introducción al Corazón de las tinieblas*, Penguin Books, Londres, 2007.
17. Fellici, José Javier, *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane*, Nau Libres, 2004.
18. Marín, Pilar, *La Guerra de Vietnam en la narrativa norteamericana*, PPV, Barcelona, 1990.

19. Tucker, Spencer E., *The Encyclopedia of the Vietnam War: A Political, Social, and Military History*, ABC-CLIO, California, 2001.
20. Shaw, John, *The Cambodian Campaign*, Universidad de Kansas, 2005.
21. Martínez Mora, Andrea Paola, Pérez Pérez, Andrea Natalia, *El trauma y sus secuelas*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005.

Fuentes Hemerográficas:

22. Ronald Reagan, "Peace: Restoring the margin of safety", discurso dentro de la Convención de Veteranos de Guerra, Chicago, 1980.
23. Mendez, Jacob, "On irritable heart" en *The American Journal of the Medical Sciences, Philadelphia*, 1871.
24. Marlowe, David, *Psychological and psychosocial consequences of combat and deployment with special emphasis on the Gulf War*, RAND Corporation, Santa Monica, 2001.
25. McPherson, James, *For cause and comrades: Why men fought in the Civil War*, Oxford University Press, 1997.
26. Bentley, Seteve, "A Short History of PTSD: From Thermopylae to Hue Soldiers Have Always Had A Disturbing Reaction To War" en *The Official Voice of Vietnam Veterans of America*, California, 2005.
27. Linderman, Gerald, *Embattled Courage: The Experience of Combat in the American Civil War*, New York: The Free Press, 1987.
28. Wilbur, J. Scott, *PTSD in DSM-III: A case in the politics of diagnosis and disease*, Oxford University Press, 1990.
29. Myers, Charles, "The Study of Shell Shock" en *The Lancet*, Volumen 185, No. 4772, Cambridge University Press, 1915.
30. Myers, Charles, *Shell-Shock in France 1914–1918*, Cambridge University Press, 1940.
31. Grafton, Elliot Smith y Hatherley, Tom, *Shell Shock and its lessons*, Manchester at the University Press, New York., 1918.
32. Dean, Eric, *Shook over Hell: Post-traumatic Stress, Vietnam, and the Civil War*, Harvard University Press, 1999.

33. J. Scott, *PTSD in DSM-III: A case in the politics of diagnosis and disease*, Oxford University Press, 1990.
34. APA, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 2012.
35. Sanders, Jerry, *Peddlers of Crisis*, South End Pr., New York, 1983.
36. Dagget, Stephen, *Costs of Major U.S. Wars*, US Department of State, 2008.
37. Turner, Robert, *Echoes of Combat: The Vietnam War in American Memory*, Stanford University, 1996.
38. Lawrence, A., *Crucible Vietnam: Memoir of an Infantry Lieutenant*, McFarland, E.U.A. 2009.
39. US Department of Veterans Affairs.
40. Weiner, Tim, "Robert S. McNamara, "Architect of a Futile War, dies at 93", *The New York Times*, 2009.
41. Kalb, Marvin, *It's Called the Vietnam Syndrome, and It's Back*, Brookings Institution, 2013.
42. De Vires, William, "Meaning and interpretation in History" en *History and Theory*, Vol. 22, No. 3, Wesleyan University Press, 1983.
43. Ebert, Roger, *Apocalypse Now (Movie Review)*, 1979.
44. Rich, Frank, "Apocalypse Now" en *Time*, 1979.
45. Canby, Vincent, "The Vietnam War in Oliver Stone's 'Platoon'", en *The New York Times*, 1986.
46. Plume, Ken "Interview with John Milius", *IGN*, 2003.
47. Kissinger, Henry, *Ending the Vietnam War: A History of America's involvement and extrication from the Vietnam War*, Simon & Schuster, 2003.
48. Palmer, David R., *Summons of Trumpet: U. S. – Vietnam in perspective*, Random House Publishing, Cambridge, 1978.
49. Smith, Russell H. "The Presidential Decision on the Cambodian Operation: A Case Study in Crisis Management", *Reseña de la Air University*, 1971.
50. Wolcott, Martin, "Forty years on from the fall of Saigon: witnessing the end of the Vietnam war", en *The Guardian*, 2015.
51. Price, Jennifer, L., "Findings from the National Vietnam Veterans' readjustment study - U.S Department of Veterans Affairs.

52. UN, "Rest and recuperation" en *Salaries, allowances, benefits and job classifications*.
53. "The War. On the Horizon" en *Time*, no. 22, 1967.
54. Guttman, Allen, "Protest against the War in Vietnam. Annals of the American Academy of Political and Social Science" en *Sage Journals*, no. 382.
55. "Remembering Martin Luther King Jr. 40 Years Late" en *Life magazine*, Time Inc, 2008.

Fuentes cinematográficas:

- Francis Ford Coppola (Dir., Prod.), *Apocalypse Now*, United Artists, E.U.A, 1979.