

# AL PRINCIPIO, EL FIN: “THE END” EN EL PRELUDIO DE *APOCALYPSE NOW*

*Vicente García Escrivá*

Universidad de Alicante

El desarrollo creativo de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) estuvo caracterizado por una revisión constante del guión, un rodaje anormalmente extenso y accidentado y una postproducción muy laboriosa y en absoluto convencional. Todo ello propició una marcada metamorfosis respecto del proyecto original de John Milius, inicialmente sustentado en la novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y en una serie de ingredientes bélicos tratados desde un prisma *psicodélico* (Cowie, 2001). Este trabajo de recortes, modificaciones y añadidos –de recomposición, en suma– efectuado por Coppola alcanza sus puntos álgidos en el inicio y el final del film, dos momentos que se remiten y complementan mutuamente y que establecen una cierta circularidad en el texto. Así, el devenir constructivo (y discursivo) de *Apocalypse Now* presenta una notable similitud con los procesos de elaboración onírica descritos por Freud en *La interpretación de los sueños*, de lo que se desprende una poética cinematográfica que en unas ocasiones se mueve entre el sueño y la alucinación, en otras es de perfil netamente narrativo, en otras aún se presenta desgarrada e hiriente, y cuyo tono dominante resulta ser más bien de pesadilla.

Probablemente, la muestra más depurada de esta poética fílmica se localiza en la secuencia inaugural de la película, un pasaje que es a la vez una introducción y un anticipo del conjunto del texto cinematográfico, ya que contiene buena parte, si no la totalidad, de sus elementos nucleares (García Escrivá, 2007). En un interesante análisis de *Apocalypse Now*, Ramón Moreno Cantero calificaba de “prólogo” a dicha secuencia, a la vez que atribuía a Rafael Cherta Puig otra idea muy sugestiva al respecto: la primera secuencia del film podría equipararse a las *oberturas* musicales típicas de las superproducciones norteamericanas realizadas a partir de finales de los años cincuenta (Moreno Cantero, 2003: 84). No obstante, a mi juicio el papel de esta secuencia se corresponde mejor con un *preludio* que con una obertura, pues el primero podría definirse como una “introducción musical de una ópera en estrecha relación temática con el resto de la obra y que, normalmente, da paso directamente a la primera escena. A diferencia de la obertura, que es una pieza musical en sí misma” (Batta, 2005: 874). Un preludio, tal y como indica su nombre, avanza lo esencial de un texto musical. Tiene, por tanto, un carácter de condensación y anticipación que la obertura, dada su mayor autonomía respecto del conjunto de la obra, no alcanza.

En cualquier caso, un componente medular de la primera secuencia de *Apocalypse Now* es su banda sonora musical, integrada en exclusiva por la canción "The End" del grupo The Doors<sup>1</sup>, un célebre tema de *rock psicodélico* publicado en 1967. "The End" es una canción muy larga –cerca de doce minutos en su versión de estudio<sup>2</sup>– estructurada a partir de tres *crescendos* separados por unos intervalos de mayor tranquilidad en los que la parte cantada se convierte casi en recitado. Los dos primeros *crescendos*, integrados a su vez por varios vaivenes menores, se suceden imprimiendo al tema un carácter cíclico y un progresivo dramatismo hasta llegar al enorme *crescendo* final, de tipo psicodélico, en el que las formas y los motivos de la canción son llevados al paroxismo. Tras alcanzar la cúspide, una nueva fase descendente conduce hasta el final del tema. Sobre un pertinaz bordón<sup>3</sup> se desliza una melodía de guitarra eléctrica en escala menor armónica que confiere a la pieza unos rasgos exóticos, de reminiscencias indostánicas. Un sintetizador trabaja en la misma línea melódica, introduciendo algunas variaciones enriquecedoras. El acompañamiento de bajos está interpretado, como era norma en el grupo, por un *Fenders Rhodes* –un órgano eléctrico de tonos graves– que proporciona un aspecto solemne al conjunto. La base rítmica del tema tiene también un marcado toque oriental, pues está sustentada en una percusión que recuerda a las *tablas* o tambores de la música del oeste y el sur de Asia. Por encima de esta línea iterativa se despliega la magnética voz de Jim Morrison, que en algunos momentos se aproxima al susurro y en otros, en cambio, grita fuera de control. "The End" busca y en gran medida consigue una síntesis musical entre ciertos componentes orientales –o cuanto menos pretendidamente orientales– y otros de corte occidental. Esta yuxtaposición entre Oriente y Occidente también puede apreciarse en las imágenes del film que acompañan a la canción.

La letra de "The End"<sup>4</sup> integra varios motivos que a primera vista parecen un tanto inconexos. En líneas generales habla del tránsito de una determinada época o estadio vital a

1 El grupo norteamericano The Doors desarrolló su actividad musical en el periodo, breve pero intenso, comprendido entre 1965 y 1971. Durante este tiempo, publicaron seis elepés originales de estudio, con canciones de los estilos *rock and roll*, *rock psicodélico* y *blues*. El líder y cantante del grupo, Jim Morrison, murió en 1971, al parecer a causa de una sobredosis de drogas y alcohol. Su figura se ha convertido en una leyenda de la música *rock*.

2 "The End" llegaba a extenderse incluso más en los conciertos, constituyendo una larga *performance* de gran impacto y con un papel estelar en cada actuación del grupo. Existe, por ejemplo, una versión registrada en directo que alcanza 18'01 que fue grabada en el Madison Square Garden de Nueva York en 1970.

3 El *bordón* o *pedal* es un efecto de acompañamiento en el que una nota o un acorde suena continuamente, ya sea de manera sostenida o repetida, a lo largo de una pieza musical. Normalmente establece la tonalidad sobre la que se construye el tema. Al parecer, el uso sistemático de bordones tiene su origen en el antiguo Oriente Próximo.

4 La transcripción completa de la letra de *The End* es la que sigue: "This is the end, beautiful friend, / This is the end, my only friend, / The end of our elaborate plans, / The end of everything that stands, / The end. / No safety or surprise, / The end, / I'll never look into your eyes again. / Can you picture what will be, / So limitless and free, / Desperately in need of some stranger's hand, / In a desperate land. / Lost in a Roman wilderness of pain, / And all the children are insane, / All the children are insane, / Waiting for the summer rain. / There's danger on the edge of town, / Ride the king's highway. / Weird scenes inside the gold mine, / Ride the highway west, baby. / Ride the snake, / Ride the snake. / To the lake. / The ancient lake, baby, / The snake is long, / Seven miles, / Ride the snake. / He's old, / And his skin is cold. / The west is the best, / The west is the best, / Get here and we'll do the rest. / The blue bus is calling us, / The blue bus is calling us. / Driver, where you taking us? / The killer awoke before dawn, / He put his boots on, / He took a face from the ancient gallery, / And he walked on down the hall. / He went into the room where his sister lived, / And then he paid a visit to his brother, / And then he walked on down the hall. / And he came to a door, / And he looked inside. / Father? / Yes, son? / I want to kill you. / Mother? I want to... / Come on baby, take a chance with us / Come on baby, take a chance with us / Come on baby, take a chance with us / And meet me at the back of the blue bus. / Blue rah, round the... / Do the, blue bus, / Do the... / Come on, yeah... / Yeah, yeah, / Yeah, yeah, / Yeah, yeah. / This is the end, beautiful friend. / This is the end, my only friend, / the end. / It hurts to set you free, / But you'll never follow me. / The end of laughter and soft lies, / The end of nights we tried to die. / This is the end."

otro nuevo, poco definido en el texto, pero que claramente viene a arrasar el anterior. El título de la canción es ya bastante expresivo en este sentido. Al igual que en otros temas de The Doors, en "The End" se perciben algunas trazas de misticismo chamánico –representado por elementos como una *vieja serpiente* y un *antiguo lago*, por ejemplo– que se combinan con referencias más cotidianas, como las *afueras de la ciudad* o una *autopista*. Todas estas sugerentes imágenes –y si se sigue la letra entera resulta bastante claro– aluden a un trayecto que va más allá del mero desplazamiento físico para representar una especie de viaje iniciático: "The End" se refiere a un camino de renovación que pretende superar –violentamente– un determinado estado de las cosas. Pero, ¿de qué tipo de cambios se trata? ¿Qué es aquello que quedará finalmente arrasado? ¿Cuál es, en definitiva, el sentido, si es que lo tiene, del trayecto del que habla "The End"? La respuesta se halla hacia el final de la canción, en una parte no incluida en la película. Justo en el momento en que el tercer *crescendo* comienza a acumular fuerzas antes de su estallido definitivo, arranca un tenso pasaje recitado que acabará dando paso a la mayor intensidad interpretativa desplegada por Morrison en todo el tema:

The killer awoke before dawn, / He put his boots on, / He took a face from the ancient gallery, / And he walked on down the hall. / He went into the room where his sister lived, / And then he paid a visit to his brother, / And then he walked on down the hall. / And he came to a door, / And he looked inside; / Father? / Yes, son? / I want to kill you. / Mother? I want to...

Lo curioso es que en un primer momento estas estrofas no aparecían en la canción. En las actuaciones que los recién formados The Doors ofrecían en un pequeño local de Los Ángeles, "The End" era un tema abierto y maleable que se interpretaba siempre para cerrar los conciertos. Esto cambió cuando una noche Jim Morrison introdujo por sorpresa el citado fragmento, provocando un considerable revuelo entre el auditorio, pues las palabras finales omitidas en la versión grabada (y arriba transcrita) sí fueron pronunciadas sobre el escenario: "Mother? I want to fuck you." Fue entonces cuando la canción quedó definitivamente fijada, como contaba Paul Rothchild, el productor del grupo en aquella época:

"The End" era siempre una pieza cambiante. Jim lo usaba como una tela inacabada para sus trozos, piezas y fragmentos poéticos y los pequeños pareados y cosas que tenía ganas de decir. [...] Era una canción cambiante hasta que Jim llegó con el final nuevo y la grabamos. Después de eso, ya no cambió más." (Davis, 2005: 128)

El propio Morrison declaraba lo siguiente acerca del efecto que tuvo la introducción de esta parte de la letra: "Algo se desencadenó de pronto. Justo en aquel mismo momento, me di cuenta de qué iba la canción entera; hacia dónde se había encaminado todo" (Davis, 2005: 129). La mayoría de comentaristas del grupo coinciden en resaltar el gran interés –la fijación, cabría decir– que por aquel entonces Jim Morrison sentía por el mito griego de Edipo, y más en particular por la interpretación que Nietzsche realizara de las dos tragedias de Sófocles que tratan sobre este personaje (Crisafulli, 2000: 38-39). Un interés que finalmente cristalizó en este episodio descarnado en el que se apela de forma explícita al parricidio y al incesto. "The End" gira temática y musicalmente en torno a este fragmento con aspecto de interpolación. Tanto los cambios traumáticos anunciados al comienzo del tema como el trayecto iniciático sugerido a



continuación convergen a la postre en el asesinato de un *padre* y en las ansias de unión sexual con la *madre*. Todo el texto cantado, incluyendo el ininteligible frenesí que acompaña al apogeo del *crescendo* final, adquiere su verdadera razón de ser a través de este pasaje.

Pero vayamos al principio, a la parte de "The End" que conforma el prelude de esta obra cinematográfica. *Apocalypse Now* comienza con una pantalla en negro que da paso a un *gran plano general* estático de un bosque de palmeras y densa vegetación. Una rara calma domina esta imagen. Un helicóptero militar cruza fugazmente el cuadro precedido por el zumbido de su propio rotor. En cuanto la aeronave sale de campo, un denso humo anaranjado se apodera lentamente del plano. Coincidiendo con la aparición del humo empieza a sonar "The End". Tras pasar otro helicóptero, unos grandes fuegos estallan en la jungla. [Fig.1] En ese preciso instante se introduce la letra de la canción: "This is the end, beautiful friend,/ This is the end, my only friend".

La voz de Jim Morrison, la primera en escucharse en la película, anuncia la presencia inmediata de un *final*: "This is the end", dice dos veces. Sin embargo, ¿quién es ese "amigo"



Figura 1

al que apela cuando señala que "esto es el fin"? ¿Acaso un hipotético *tú* al que un *yo* ["my"] se dirige para anunciar "el fin" de algo? O por el contrario, ¿es "el fin" mismo aquello que se reconoce como "bello" y "único amigo" de este *yo*? En una interpretación bastante extendida de la canción se ha argumentado que *friend* no sería aquí *amigo*, sino *amiga* o *novia*, y por tanto de lo que se estaría hablando es del final de una relación amorosa con

una chica (Crisafulli, 2000: 37). Es posible que esta idea se hallara presente en las primeras tentativas de un tema que estuvo componiéndose durante un tiempo prolongado. Pero si seguimos el desarrollo completo de la letra no parece una explicación demasiado convincente. El propio Morrison, preguntado sobre el significado de su enigmática composición, declaraba en 1969: "The End... no sé lo que intentaba decir en realidad. Cada vez que la escucho significa algo nuevo para mí. Nació como una simple canción de despedida, quizá a una chica, aunque veo que puede considerarse también algo así como un adiós a la infancia" (Vega, 1991: 34-35). Al releer este discurso cantado, observamos que en los primeros versos de "The End" existe un dispositivo dual de enunciación a través del cual circula un enunciado –la constatación de que un final ha llegado– que se pretende desplazado desde un *yo* enunciativo a un *tú* enunciatario al que se le atribuyen cualidades positivas: amistad, belleza y exclusividad. Pero este es un mecanismo que, en cierto modo, encubre un segundo nivel, más profundo, en el que es el mismo *fin* el que se presenta como único, amistoso y bello. Lo cual indicaría que en el fondo este *fin* es deseado por quien toma la palabra para anunciarlo. Dar comienzo a una narración anunciando el *final* puede parecer un tanto paradójico. No obstante, tal paradoja encuentra precedentes en los textos apocalípticos, unos relatos dedicados justamente al anuncio del *Fin*. Como es sabido, estos textos presentan un rasgo común: profetizan el inminente fin violento de los tiempos presentes y el nacimiento de otra época renovada, mucho más perfecta que la anterior, que comenzará tras un juicio realizado por Dios. Es obvio –no hay más que atender a su título– que *Apocalypse Now* ha de guardar alguna relación con esta clase de textos. De momento, y a una escala mucho más modesta, tenemos que "The End" es una canción que habla del final de una época y del comienzo de una nueva edad. Al menos esto es lo que se desprende del "adiós a

la infancia" señalado por Jim Morrison. Aunque, como veíamos antes, se trata de un adiós a la infancia que orbita alrededor de una terrible escena de parricidio e incesto.

Desde que comenzara a sonar "The End" el plano de imagen ha iniciado, diríase que impulsado por la música, una panorámica muy lenta que muestra una amplia extensión de la selva en llamas. Varios helicópteros se entrecruzan en el aire mientras una densa humareda lo envuelve todo introduciendo una enorme confusión en pantalla. La letra de la canción alude en ese momento a algo no demasiado alejado de esta imagen: "The end of our elaborate plans,/ The end of everything that stands,/ The end".

Aparece entonces, superpuesto con la panorámica de la selva, un *gran primer plano* invertido que muestra la cara de un hombre. "The End" prosigue: "No safety or surprise,/ The end,/ I'll never look into your eyes again".

"Nunca volveré a mirarte a los ojos", a esos ojos tuyos a los que antes, en otro tiempo que jamás volverá, al parecer yo miraba. Pues el reconfortante vínculo que yo establecía con los ojos de ese "bello" y exclusivo "amigo" se ha vuelto imposible con el advenimiento del "fin" y del caos irremediable, "sin salvación ni sorpresa", que le acompaña.

A la derecha del rostro invertido se superpone la imagen de un ventilador colgante. Al fondo, el plano de la selva no ha desaparecido por completo. Poco después, estos planos superpuestos son sustituidos por el plano en contraluz de una jungla ardiendo en medio de la noche. Junto a esta deslumbrante y dramática combinación de imágenes, se escucha otro fragmento de la letra de "The End": "Can you picture what will be,/ So limitless and free,/ Desperately in need of some stranger's hand,/ In a desperate land".

De nuevo se introduce cierta ambigüedad en el texto de la canción: ¿quién dispondrá de esa ausencia de límites y de esa libertad que es posible imaginar? ¿Nosotros [el yo enunciativo y el tu enunciatario] o el fin mismo? Seguramente ambos: al mismo tiempo que se está hablando de un fin soberano, no limitado por nada y libre para adueñarse de la realidad, se anuncia que un final así hará posible para nosotros un nuevo estadio vital -distinto del presente, puesto que se anuncia en futuro- caracterizado por una ausencia de límites y por una libertad absoluta, lo que en el fondo es una misma cosa. Sin embargo, esta completa libertad no viene acompañada de las consecuencias positivas que en principio cabría esperar: la desesperación ["In a desperate land"] será el verdadero resultado de la libertad ilimitada que trae consigo el fin anunciado. Una desesperación que, a falta de un *comfortable amigo* al que mirar a los ojos, conduce a solicitar el sostén de un tercero: "Desperately in need of some stranger's hand". ¿Quién podría ser ese extraño cuya mano se necesita desesperadamente? En lo que a *Apocalypse Now* se refiere, la respuesta podría hallarse en una figura que emerge a la derecha del cuadro justo cuando Morrison canta el último verso de la estrofa. [Fig. 2] Se trata de la escultura de un rostro tallado en piedra de estilo oriental y de resonancias sagradas. ¿Será este el extraño cuya mano auxiliadora demanda la canción? ¿Podría estar aquí el remedio para la desesperación de la que habla "The End" y que tiene su correlato en las caóticas imágenes vistas en lo que va de secuencia? Lo cierto es que esta figura escultórica y otras similares tendrán un papel muy destacado a lo largo del film, especialmente en su tramo final. Así pues, su aparición en este momento viene a ser un anticipo del final del texto. Con esta estatua sagrada



Figura 2

se alcanza el punto álgido del *crescendo* inicial de "The End". A partir de aquí, la intensidad del tema musical descenderá con rapidez, situándose en una posición mucho más baja que pronto permitirá iniciar un nuevo *crescendo*.

Una serie de fundidos encadenados, superposiciones, giros de cámara y panorámicas muestran en paralelo tanto la jungla ardiendo como la estancia en la que se encuentra el personaje aparecido inicialmente. Es el capitán Willard, el protagonista de la película, acostado en la habitación de un hotel. Mientras, "The End" sigue desgranando su letra: "Lost in a Roman wilderness of pain,/ And all the children are insane,/ All the children are insane".

La desesperación a la que hace un instante aludía Jim Morrison ha sido sustituida ahora por el "dolor": "Lost in a Roman wilderness of pain". Pensemos en la idea suscitada por este verso: un páramo, un extenso espacio abierto y vacío en el que la instancia enunciativa se confiesa perdido, comparece acompañada de otros dos términos. El primero en clave de ausencia: un "páramo romano" es un lugar en el que algo que un día fue ha dejado de existir; porque Roma, aquella poderosa civilización del pasado, el imperio que dominó el mundo, no puede ser adscrita a este desierto más que para certificar su propia ruina y desaparición. El segundo, por el contrario, en clave de presencia: la realidad anterior se ha esfumado, todo ha sido destruido, pero hay algo que todavía se afirma en este yermo: el *dolor*, cita ineludible para todo viviente, prevalece en la vaciedad. También la *locura* hace acto de presencia en estos versos: "all the children are insane", repite Morrison. Una locura proyectada hacia el futuro y que se vislumbra generalizada, ya que son "todos los niños", la totalidad de las generaciones del mañana, quienes la padecen.

Resulta notable la precisión y la economía con las que la canción ha ido narrando el proceso de desmoronamiento que acompaña al *final* anunciado. En primer lugar, la destrucción se cierne sobre el orden semiótico: se derrumban "nuestros elaborados planes" y "todo lo que se mantiene en pie". En un segundo movimiento, la devastación alcanza el registro de lo imaginario: desaparecen las miradas amigas y los ilusorios vínculos duales ["I'll never look into your eyes again"]. Por último, algo que apunta a una cierta dimensión simbólica, la antigua Roma, queda convertida en un "páramo". Así, todos los ámbitos de lo humano se desintegran, mientras que sólo *lo real* del *dolor* y la *locura* permanecen.

Willard está adormilado sobre la cama, mientras las imágenes de la jungla en llamas rondan por su cabeza, al igual que el vértigo sugerido por el giro de los helicópteros y del ventilador que cuelga del techo de la habitación. La música de "The End" comienza entonces a atenuar su intensidad, al tiempo que presenta una cierta reverberación que confiere una gradual lejanía al tema cantado. Este efecto ha sido provocado en parte a través de la edición de sonido, en una especie de *decrecendo* inducido. "The End" aporta un último verso, que suena lejano: "Waiting for the summer rain".

Sólo en última instancia se ha introducido un mínimo atisbo de esperanza: "Esperando la lluvia de verano"; es decir, la más necesaria, pero también la más improbable. Quizá esta lluvia sea capaz de renovar, de reverdecer tanto el páramo citado en la canción como el caos representado en la pantalla.

La secuencia inicial de *Apocalypse Now* no acaba aquí. Tras este primer movimiento del preludio siguen otros dos: un segundo en el que la canción deja paso a la voz *over* de Willard; y un tercero en el que reaparece "The End", esta vez sin letra, y en el que se pone en escena la angustia que envuelve al personaje y que constituye el punto de partida de la historia que empezará seguidamente. [Fig. 3]



La canción de The Doors volverá a sonar en los momentos culminantes del film, muy cerca ya de su conclusión. Lo hará en el pasaje en que Willard, al final de su viaje río arriba en busca del coronel Kurtz, se prepara para acabar con la vida de este hombre, por cuya figura, discursos y actos ha quedado fascinado. El asesinato de esta suerte de *padre siniestro* –que Willard lleva a cabo, no para cumplir la misión asignada por el alto mando, sino para consumar la voluntad de la propia jungla– se produce en la cumbre del *crescendo* final, psicodélico, de "The End. De este modo, este tema musical está presente tanto en el comienzo como en la clausura de *Apocalypse Now*; es decir, en dos momentos trascendentales del texto fílmico.

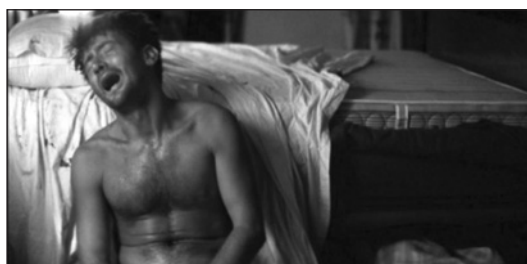


Figura 3

Resulta llamativo, por último, que los procesos de gestación de "The End" y del preludio de *Apocalypse Now* siguieran caminos tan similares. Ray Manzarek, miembro y compositor destacado de The Doors, al recordar el primer contrato para actuar en público que el grupo consiguió en 1966, aporta algunas claves sobre la creación de "The End":

Tuvimos la oportunidad de trabajar temas como "Light My Fire", "When The Music's Over" o "The End", que era originalmente una pieza muy corta, pero como teníamos que llenar las actuaciones, empezamos a extender las canciones llevándolas a áreas que ni siquiera nosotros habíamos imaginado... tocábamos colocados todas las noches. Era el famoso verano del ácido y eso nos hacía improvisar mucho realmente (Vega, 1991: 27).

Al igual que la primera secuencia de *Apocalypse Now*, "The End" es producto de una serie de extensiones y recomposiciones no contempladas inicialmente. Todos estos cambios condujeron al tema a una nueva dimensión, "a áreas que ni siquiera" The Doors "habían imaginado". Manzarek, además, atribuye a las drogas una función primordial en el nacimiento de esta y otras canciones del grupo. En concreto, se refiere al ácido o LSD, una sustancia con una alta capacidad para provocar alucinaciones y estados de conciencia alterados. Algo que también forma parte del contenido de esta secuencia, así como de otros episodios importantes del film.

Pero hay un aspecto de la configuración de la banda sonora de *Apocalypse Now* especialmente revelador: la inclusión de "The End" en la película se deriva del propósito inicial de Millius y Coppola, descartado después en postproducción, de utilizar varios temas de The Doors como banda sonora musical del film. Como recordaba Walter Murch, el montador de la película:

En un principio estaba previsto que The Doors salieran en toda la película [...]. Probamos muchas canciones, muchas, pero todo lo que poníamos en la película era tan adecuado que quedaba mal, daba en el clavo con tanta firmeza que parecía petulante e inmaduro. La única conexión que había era un vínculo muy estrecho entre la psique de Jim Morrison y la psique de esta película (Cowie, 2001: 153).

El mismo argumento que explica el descarte de tantas canciones -la excesiva obviedad y redundancia que generaban una vez combinadas con las imágenes del film- da cuenta del

motivo por el que "The End" sobrevivió al proceso de montaje: podría decirse que este tema condensa toda la música de The Doors y representa como ningún otro la conexión "entre la psique de Jim Morrison" y "la psique de esta película".

### **BIBLIOGRAFÍA:**

- BATTA, Andrés (ed.). *Ópera: Compositores, obras, intérpretes*, Barcelona, Könnemann, 2005.
- COWIE, Peter. *El libro de Apocalypse Now: La historia de una película mítica*, Barcelona, Paidós, [2000] 2001.
- CRISAFULLI, Chuck. *The Doors, When the Music's Over: The Stories Behind Every Song*, New York, Thunder's Mouth Press, 2000.
- DAVIS, Stephen. *Jim Morrison: Vida, muerte y leyenda*, Barcelona, Robinbook, [2004] 2005.
- FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños* [1900], en *Obras completas*, tomo 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- GARCÍA ESCRIVÁ, Vicente. "Jungla, fuego, hélice. Análisis de tres significantes nucleares en *Apocalypse Now*", *Trama & Fondo*, 22 (2007), 79-88.
- MORENO CANTERO, Ramón. *Guía para analizar y ver Apocalypse Now Redux*, Valencia, Nau Llibres/Octaedro, 2003.
- VEGA, Inés. *Jim Morrison y The Doors*, Madrid, Cátedra, 1991.

