



**UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN**  
**ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

**ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA ESTÉTICA**  
**PROPUESTA POR VITTORIO STORARO**  
**EN *APOCALYPSE NOW* (1979) Y EL *ÚLTIMO TANGO EN***  
***PARÍS* (1972)**

**Trabajo de Investigación presentado por:**

**Vanessa Coromoto CASTRO**

**Y**

**María Alejandra SUÁREZ**

**a la**

**Escuela de Comunicación Social**

**Como un requisito parcial para obtener el título de**  
**Comunicador Social**

**TUTORA:**

**Romina PEREYRA**

**Caracas, Septiembre 2007**

*“Crear un película es como resolver un conflicto entre la luz y la sombra. La luz se convierte en sombra, la noche en día, la vida en muerte”.*

*Vittorio Storaro*

A mis padres por enseñarme la importancia del esfuerzo y la dedicación,

A mis hermanas por su apoyo incondicional,

A Gil que me ayuda a mantener el rumbo a pesar de las turbulencias,

A Dios por permitirme cumplir otra etapa en mi vida,

A los nuevos retos que están por venir.

***Vanessa***

A mi mamá, por su constante lucha por sus hijas. Sin ella hoy no estaría aquí.

A mis abuelas Delia y Esther por estar siempre pendiente de mí y orar por mis triunfos.

A mis hermanas por estar dispuestas siempre a ayudarme.

A Dios y a la Virgen por ayudarme a culminar con éxito esta etapa de mi vida.

**María Alejandra**

*In memoriam*

*Manuel Rengifo y José Suárez.*

*Mis abuelos.*

## **AGRADECIMIENTOS**

A Romina Pereyra por aceptar este reto junto a nosotras. Gracias por todo el esfuerzo y empeño puesto en función de nuestro proyecto y gracias por el cariño brindado.

A la Escuela de Comunicación Social, en especial a sus profesores, quienes con sus conocimientos nos ayudaron a formarnos como profesionales.

A Alexander Prokos por sus lecciones de luz dura, luz suave y temperaturas cromáticas. Gracias por el tiempo y el apoyo brindado.

A Gil por complacer siempre nuestros antojos alimenticios y por trasnocharse con nosotras.

A nuestras familias, siempre atentas a nuestros requerimientos. Gracias por apoyarnos.

A Elisa Martínez, Philippe Toledano y todas aquellas personas que de algún modo colaboraron con nosotras en la realización de este proyecto.

A Dios, por otorgarnos las fuerzas necesarias y nunca dejar que desmayáramos ante las dificultades.

Gracias.

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>V</b>
<b>ÍNDICE</b>	<b>VI</b>
Lista de tablas y figuras .....	<b>X</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>MARCO REFERENCIAL</b>	
<b>CAPÍTULO I: VITTORIO STORARO</b>	
I.1 VIDA. ....	5
I.1.1 Los primeros años en la vida de Vittorio Storaro .....	5
I.1.2 El desarrollo de una carrera a través de cuatro pilares .....	7
I.1.3 Las influencias artísticas .....	9
I.2. FILMOGRAFÍA .....	10
I.3. EL OFICIO DEL CINEMATÓGRAFO.....	21
I.3.1. Conceptos Básicos.....	21
I.3.2. La concepción de un oficio: el cinematógrafo como “escritor de la luz” .....	23
<b>CAPÍTULO II: CONTEXTO</b>	<b>26</b>
II.2 FRANCIS FORD COPPOLA .....	26
II.2.1 Vida .....	26
II.2.2 Filmografía .....	27
II.2.3 <i>Apocalypse Now</i> (1979).....	28

II.1 BERNARDO BERTOLUCCI.....	30
II.1.1 Vida .....	30
II.1.2 Filmografía .....	31
II.1.1 <i>El Último tango en París</i> (1972).....	32
<b>CAPÍTULO III: ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA</b>	<b>35</b>
<b>MARCO METODOLÓGICO</b>	
<b>OBJETIVOS</b>	<b>37</b>
<b>CAPÍTULO IV: LA IMAGEN FÍLMICA</b>	<b>38</b>
<b>CAPÍTULO V: EL CINEMATÓGRAFO Y SU PAPEL EN LA CREACIÓN DE LA IMAGEN FÍLMICA</b>	<b>40</b>
V.1 ¿SE PUEDE HABLAR DE UN ESTILO? .....	41
V.2 LA LUZ EN LA PELÍCULA.....	42
<b>CAPÍTULO VI: LA LUZ COMO LA ESENCIA DEL CINE</b>	<b>44</b>
VI.1 CONDICIONES FUNDAMENTALES DE LA ILUMINACIÓN EN EL CINE: ASPECTOS FORMALES .....	46
VI.1.1 Tipos de Iluminación .....	47
VI.1.2 La fuente de la luz.....	50
VI.1.3 La dirección de la luz.....	51
VI.1.3 El color de la luz.....	52

VI.2 LA FUNCIONALIDAD DE LA LUZ EN EL CINE.....	53
VI.2.1 Función desfiguradora.....	54
VI.2.2 Poder de reducción a la nada.....	55
VI.2.3 Dimensión Cronográfica .....	56
VI.2.4 Dimensión Atmosférica.....	57
VI.2.5 Función Arquitecturadora/ Abstrayente .....	57
VI.2.6 Actividad Dinámica- Rítmica .....	59
VI.3 MATRIZ DE ANÁLISIS.....	60
<b>CAPÍTULO VII: ANÁLISIS</b>	<b>62</b>
VII.1 SELECCIÓN DE LA MUESTRA Y JUSTIFICACIÓN.....	62
VIII.2 ANÁLISIS DE <i>APOCALYPSE NOW</i> (1979).....	72
VIII.3 ANÁLISIS DE <i>EL ÚLTIMO TANGO EN PARÍS</i> (1972).....	99
VIII.4 ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE <i>APOCALYPSE</i> <i>NOW</i> (1979) Y <i>EL ÚLTIMO TANGO EN PARÍS</i> (1972) .....	124
<b>RESULTADOS</b>	<b>131</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>138</b>
<b>REFERENCIAS</b>	<b>141</b>

<b>ANEXOS</b>	<b>147</b>
<u>ANEXO A</u> : SEGMENTACIÓN DE <i>APOCALYPSE NOW</i> (1979).....	148
<u>ANEXO B</u> : SEGMENTACIÓN DE <i>EL ÚLTIMO TANGO EN</i> <i>PARÍS</i> (1979) .....	155
<u>ANEXO C</u> : DVD CONTENTIVO DE LAS SECUENCIAS ANALIZADAS EN CADA PELÍCULA .....	155

## LISTA DE TABLAS Y FIGURAS

### TABLAS

TABLA 1: Matriz de análisis.....	61
----------------------------------	----

### FIGURAS

FIGURA 1: Afiche de <i>Apocalypse Now</i> (1979).....	28
FIGURA 2: Afiche de <i>El Último Tango en París</i> (1972).....	31
FIGURA 3: Willard se contorsiona en su habitación.....	72,134
FIGURA 4: Silueta de perfil de Willard.....	73
FIGURA 5: Perfil de Willard.....	74, 135
FIGURA 6: Willard sentado en el piso.....	74
FIGURA 7: Rostro invertido de Willard.....	75
FIGURA 8: Rostro de Willard apoyado, al fondo el ventilador.....	76
FIGURA 9: Willard bebe de la botella.....	77
FIGURA 10: Willard llora desesperado.....	77
FIGURA 11: Willard en medio de su alucinación.....	78
FIGURA 12: Rostro de Willard invertido.....	79
FIGURA 13: Líneas sobre el rostro de Willard.....	81
FIGURA 14: Lance lee su correspondencia.....	83
FIGURA 15: Willard llora la muerte de “Clean”.....	84

FIGURA 16: Willard lee su correspondencia .....	86,131
FIGURA 17: El “Jefe” mira a “Clean” atónito.....	86
FIGURA 18: Willard observa el escritorio de Kurtz.....	87
FIGURA 19: Lance en el bote.....	87
FIGURA 20: Espalda de Willard iluminada por fuente fuera de campo .....	88
FIGURA 21: Tribu a las afueras del templo.....	89
FIGURA 22: Willard empieza su recorrido por el templo.....	90
FIGURA 23: Willard se aleja en el bote .....	91
FIGURA 24: Willard toma a Lance de la mano .....	91,132
FIGURA 25: Willard al salir del templo de Kurtz .....	92,133
FIGURA 26: Willard se apoya en una columna luego de asesinar a Kurtz .....	92
FIGURA 27: Willard sale del templo.....	93
FIGURA 28: Willard sale del templo II .....	94
FIGURA 29: Silueta de Willard .....	94,133
FIGURA 30: Willard se asoma para ver a los fieles.....	95
FIGURA 31: Willard atraviesa el pasillo .....	97,103
FIGURA 32: Café.....	99,132
FIGURA 33: Jeanne habla con la conserje .....	9
FIGURA 34: Lámpara de techo .....	100
FIGURA 35: Jeanne y Paul caminan bajo las vías del tren .....	100
FIGURA 36: Paul sale del baño .....	101

FIGURA 37: Jeanne habla por teléfono.....	101
FIGURA 38: Jeanne a punto de tomar el ascensor.....	102
FIGURA 39: Los personajes se cruzan en el baño del café .....	102
FIGURA 40: Jeanne a las puertas del edificio .....	103
FIGURA 41: Jeanne pide una ficha para llamar.....	104
FIGURA 42: Paul en el cuarto de Marcelo.....	108,134
FIGURA 43: Paul prende y apaga la luz.....	135
FIGURA 44: Marcelo hace ejercicios .....	109,135
FIGURA 45: Paul sale del cuarto de Marcelo.....	109
FIGURA 46: Paul y Marcelo sentados .....	110,133
FIGURA 47: Marcelo sirve una bebida a Paul .....	111
FIGURA 48: Paul persigue a Jeanne en la calle .....	114
FIGURA 49: Jeanne grita dentro del ascensor .....	114
FIGURA 50: Jeanne asustada en el ascensor.....	115,133
FIGURA 51: Paul corre por las escaleras .....	116,133
FIGURA 52: Paul y Jeanne al entrar al edificio .....	117
FIGURA 53: Paul confiesa a Jeanne que la ama .....	118
FIGURA 54: Paul antes de morir .....	119,131
FIGURA 55: Paul camina hacia el balcón .....	120,133
FIGURA 56: Jeanne temerosa después de dispararle a Paul.....	121
FIGURA 57: Paul persiguiendo a Jeanne por las escaleras .....	122

FIGURA 58: Haces de luz recaen sobre Willard.....	133
FIGURA 59: Haces de luz recaen sobre Willard II.....	118
FIGURA 60: Estructuración del espacio a través de líneas .....	81,135

## INTRODUCCIÓN

El cine es conocido como el séptimo arte, y se acepta como la suma de todos las artes que le precedieron. Éste se ha nutrido de la pintura, del teatro y de la música, de los cuales busca inspiración y también técnica artística.

Sin embargo, es a través de la imagen que el cine se expresa desde sus inicios, es la imagen capaz por sí sola de presentarnos un mundo alterno a nuestra propia realidad.

Así, el cine puede trasladarnos a un apartamento en París, en medio de un torrencioso romance, como llevarnos río arriba a través de la selva de Vietnam para ponernos cara a cara con el horror de la violencia humana.

Sin embargo, mucho antes de los adelantos tecnológicos modernos y los efectos especiales con los que nos deleitamos los espectadores del siglo XXI, el cine ya contaba con una compañera, tan importante para su nacimiento como para su desarrollo, y que aún hoy se mantiene a su lado: la luz.

Incluso la luz estuvo ahí antes de que el color impresionara nuestros sentidos, en las películas a blanco y negro, antes de que el sonido inundara las salas de cine, en el cine mudo, estuvo ahí y doblemente ahí, aún más presente que en cualquier arte anterior.

La luz es la responsable de impresionar la película de sales de plata, de proyectar un negativo de 35 mm en una pantalla de metros de longitud, la responsable de que nuestros ojos puedan aprehender lo que se nos presenta, y también tiene la capacidad estética de configurar la imagen filmica.

La luz en el cine tiene la capacidad de generar contrastes, configurar el espacio, otorgar una determinada tonalidad a la imagen, contribuir con el montaje y hasta potenciar la actividad dramática del personaje, todo para dar expresividad al elemento principal del cine: la imagen.

Esta utilización de la luz en función de la imagen filmica es la principal atribución del rol que cumple el cinematógrafo o director de fotografía en el cine.

El cinematógrafo es un artista de la luz, que ayuda a configurar la imagen filmica en función del relato y en conjunto con el director de la pieza.

Se genera entonces entre el director y el cinematógrafo una relación de intercambio de inclinaciones artísticas; el director tiene una historia que contar y el cinematógrafo ayuda al realizador a llevar ese contenido a imágenes. A menudo los directores de cine escogen trabajar con el mismo cinematógrafo en varias realizaciones, conformándose así dualidades artísticas que perduran a través de los años y que influyen la estética particular escogida para estas piezas.

Es el caso del director de fotografía que tiene interés para el presente estudio: Vittorio Storaro. Famoso y aclamado en su oficio como cinematógrafo, ha trabajado con directores de la talla de Francis Ford Coppola, Bernardo Bertolucci, Warren Beatty y Carlos Saura.

Storaro es uno de los cinematógrafos más conocidos por su trabajo innovador en el área de la fotografía para cine, con lo que se ha valido para obtener entre otros reconocimientos varios premios Oscar de la academia, por mejor cinematografía.

En su filmografía se aprecia una potencia visual que sirve de marco para un contenido profundo, como en las películas *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola y *El último Tango en París* (1972) de Bernardo Bertolucci, ambas famosas piezas del cine de los años setenta, que se conformaron en el objeto de estudio de la presente investigación.

A través de la indagación sobre el tema de la dirección de fotografía para cine se consiguió elaborar una matriz de análisis conformada por los aspectos concernientes a la utilización de la luz en el cine, que además pudiese ser instrumento de estudio para posteriores análisis.

Esta matriz fue aplicada a la selección de tres secuencias de cada una de las películas, para así obtener un criterio general de la estética propuesta por Vittorio Storaro en la utilización determinada de la luz para *Apocalypse Now* (1979) y *El Último Tango en París* (1972). Y de esta manera, a partir de este criterio global, obtener los aspectos comunes a la estética propuesta por Storaro en el uso de la luz en ambas piezas cinematográficas, con la finalidad de verificar cómo un director de fotografía logra plasmar su estilo particular en películas totalmente diferentes en cuanto a sus directores, las historias que relatan, sus locaciones y personajes.

La percepción de la dirección de fotografía para cine ha evolucionado desde el aspecto puramente técnico hasta conformarse en un arte con su propio lenguaje. Es así como se hace pertinente el estudio específico de los elementos fundamentales de la iluminación, que no sólo contribuyen a la forma, sino que contribuyen a la comprensión del relato.

Vittorio Storaro se describe así mismo como un “escritor de la luz” que dispone sobre la pantalla los elementos artísticos de la luz como hace un pintor sobre el lienzo, en función del relato, pero que a su vez tiene una percepción particular de su arte y de su contribución al cine.

## **MARCO REFERENCIAL**

## CAPÍTULO I

### VITTORIO STORARO

#### I.1 Vida de Vittorio Storaro

##### *I.1.1 Los primeros años de vida*

Vittorio Storaro nace en la ciudad de Roma, Italia, en el año de 1940, y ya desde muy pequeño encuentra su pasión, cuando muestra interés por el arte de la cinematografía.

En una entrevista hecha para la revista *American Cinematographer* realizada por Ray Zone (1980) y compilada posteriormente en el libro *Writer of Light* (2001), Storaro habla de su padre, quien era un proyccionista en el “Lux Film” y a quien le atribuye en gran parte su amor por la fotografía:

Mi padre era un proyccionista, sin embargo, él siempre tuvo su corazón puesto en ser un cinematógrafo. Él puso su sueño en mi corazón. (...) Pronto descubrí que hacer películas era parte de mi vida, una forma de expresar mis propias ideas, mi ser entero (p.6 Traducción libre de las autoras).

El primer acercamiento de Storaro con la fotografía se da a sus once años, en el Instituto Técnico Fotográfico “Duca D’Aosta” en Roma, Italia, desde los años 1951 a 1956, en el cual obtiene el título de “Maestro de la fotografía”.

Más tarde, en el Centro Italiano de Adestramiento Cinematográfico, toma un curso desde el año 1956 a 1958, en el cual

se convierte en asistente de cámara y operador de cintas para filmaciones a color.

Seguidamente, y a pesar de ser muy joven todavía para ingresar, fue admitido al Centro Experimental de Cinematografía (Instituto Italiano del Filme) en el cual hizo el curso de cinematografía por dos años (Gaceta CUC, 2003, cuc.udg.mx).

Como el mismo Storaro indica, a la edad de 21 años comenzó a trabajar como asistente de cámara y se dieron sus primeros acercamientos profesionales al cine. En la misma entrevista realizada por Ray Zone (1980), Storaro cuenta sus primeras experiencias:

Empecé alrededor de los 20 años. Muy pronto tuve la oportunidad de expresarme cuando filmé una película a blanco y negro de ciencia ficción para un amigo. (...) Fue mi primera oportunidad de realmente expresarme en película, y como un primer amor, uno nunca lo olvida. (p.7. Traducción libre de las autoras).

El destino le sonrió entonces a Storaro, cuando esa primera grabación hecha “para un amigo” se convirtió en un trampolín: Franco Rossi al ver la película contrató a Storaro para la filmación de *Smog* en 1962, y de ese modo a los 22 años ya estaba haciendo películas (Storaro, c.p. Zone, 2001. Traducción libre de las autoras).

Después de otros trabajos, a Storaro le tomó un período de algunos años antes de poder filmar de nuevo:

Durante ese período, me di cuenta de que había adquirido mucho conocimiento técnico como una computadora, pero tenía que empezar a pensar más acerca de cómo usarlo para contar historias (...) empecé a trabajar de nuevo como asistente hasta que obtuve mi próxima oportunidad (Storaro,

c.p. Zone, 2001, p. 7. Traducción libre de las autoras).

Esa “próxima oportunidad” llegó, y de las manos de un cineasta que se convirtió en un personaje determinante en la vida de Storaro: Bernardo Bertolucci.

### ***I.1.2 El desarrollo de una carrera a través cuatro pilares***

Vittorio Storaro se ha caracterizado en su carrera por crear sólidas relaciones con los directores con los que trabaja, de modo que a menudo se ha embarcado en varios proyectos de un mismo director.

Bernardo Bertolucci, Francis Ford Coppola, Warren Beatty y Carlos Saura son los cuatro directores junto a quines Vittorio Storaro ha desarrollado su carrera como cinematógrafo, debido a la cantidad de películas filmadas y la influencia que éstos han tenido en su visión profesional y personal del cine.

Storaro y Bertolucci se convirtieron en compañeros de una travesía común: la de creación de imágenes, cuando empezaron a filmar *Before the Revolution* (1965). Después de ésta contabilizaron en proyectos conjuntos una gran cantidad de películas entre las cuales *Il Conformista* (1970) y *El Último Tango en París* (1972) ocupan un lugar importante para Storaro (Storaro, c.p. Zone, 2001. Traducción libre de las autoras).

“Bernardo ha sido también un tipo de guía espiritual, que me ha acompañado en un rasgo de vida importado, de descubrimiento de mí mismo” (Storaro, c.p. ETChannel, s/f, p.3., electaweb.it Traducción libre de las autoras).

Con el cineasta Francis Ford Coppola también desarrolló su carrera a través de películas como *Apocalypse Now* (1979) y *One From the Heart* (1982), y creó una amistad que trascendió lo profesional.

En Italia salí de casa y tuve que sólo vestir exclusivamente paños profesionales, (...) lo que me ha llevado a abolir la distinción entre la vida privada y el público, entre lo profesional y el pariente (...) mientras con Coppola no hubo nunca distinción: sobre el plató tuviste relaciones con la familia; mientras estuviste en casa, hablaste de creatividades importantes que afrontar al final del día. (Storaro, c.p. ETChannel, s/f, p.3., electaweb.it. Traducción libre de las autoras).

Otra personalidad que signó la vida de Vittorio Storaro fue el director americano Warren Beatty. Storaro realizó con Beatty entre otras, la cinematografía de *Reds* (1981) por la cual mereció un Oscar a la mejor cinematografía y *Dick Tracy* (1990).

En él he visto el equilibrio entre la pasión y el raciocino. Y una persona muy pensante, mucho más de cualquiera otra persona que he encontrado. Warren es muy agudo y al mismo tiempo está hecho de grandes pasiones (Storaro, c.p. ETChannel, s/f, p.3. electaweb.it. Traducción libre de las autoras).

La última gran personalidad que Storaro menciona como otro de los pilares que ha signado su carrera es el español Carlos Saura, con el cual ha realizado la cinematografía de las películas que mayor carga teatral tienen en su carrera, como por ejemplo *Tango* (1998) y *Flamenco* (1995).

### ***I.1.3 Las influencias artísticas***

Para Vittorio Storaro son invaluableles los recursos con los que cuenta un cinematógrafo como fuente de inspiración. Según su opinión “extraemos conclusiones de todo lo que los artistas han hecho y no sólo los cineastas (...) artistas como escritores, músicos y pintores” (Storaro, c.p. Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

En la película *Goya en Burdeos (1999)* Storaro hace un viaje a través de la historia de las artes plásticas, así como *Flamenco (1995)* es expresión de la visión moderna del flamenco en España, y *Taxi (1996)* que es un viaje alrededor del mundo con respecto a la intolerancia que existe en todos lados (Storaro, c.p. Zone, 2001. Traducción libre de las autoras)

Sin embargo de todas las artes, la pintura, Storaro la considera como una referencia artística directa, pero con una salvedad. En una entrevista hecha en Italia por la revista ETChannel, Storaro delimita la diferencia entre ambas artes:

Nosotros somos visionarios, derivamos de una serie de visiones, de la historia de la pintura. Pero si un pintor cuenta una historia en una única imagen - y también en la fotografía pura y simple es así - la “cinematografía”, (...) tiene en cambio algo más: el movimiento (Storaro, c.p. ETChannel, s/f, p.2., electaweb.it. Traducción libre de las autoras).

En el ámbito específico de la cinematografía, Storaro concibe a su trabajo como “la suma de la cultura de los cinematógrafos que los precedieron (...) Lo que hace un cinematógrafo entonces es tomar todo ese conocimiento y añadirle su propia personalidad, o punto de vista”

(Storaro, c.p. Zone, 2001, p.6, electaweb.it Traducción libre de las autoras).

A pesar de las diversas fuentes de las que Storaro obtiene inspiración, considera al cineasta italiano Michelangelo Antonioni como una influencia clara: “Sus películas, hechas mayormente en los años 50’s, usaron la luz en una forma muy realista, lo que tuvo un efecto en la forma en que historias fueron contadas” (Storaro, c.p. Zone, 2001, p.6. Traducción libre de las autoras).

Storaro se ha caracterizado en toda su carrera por evolucionar en el uso de los recursos de inspiración de los que se hace, es una necesidad por la innovación, que se nutre de las experiencias que lo rodean. A través de su percepción adquiere nuevas influencias en todos los proyectos en los que se embarca.

## **I.2 Filmografía**

Como cinematógrafo Vittorio Storaro ha realizado 52 largometrajes y once cortos. Entre los más importantes destacan *El Último Tango en París* (1972), *1900* (1976), *Apocalypse Now* (1979), *Reds* (1981), *The Last Emperor* (1987), *Dick Tracy* (1990), *Pequeño Buda* (1993) y *Goya en Burdeos* (1999). Y entre sus últimos trabajos se encuentran *Dominium*, *Prequel of Exorcist* (2003) y *Exorcist: The beginning* (2004).

### **I.2.1 Largometrajes**

Storaro ha trabajado en los siguientes largometrajes como cinematógrafo.

**Smog (1962):** Este filme muestra la vida en Los Ángeles a través de un hombre italiano que visita accidentalmente esta ciudad por 24 horas en espera de su visa. Es una mezcla de sátira, comedia y romanticismo en una misma película. Dirigida por Franco Rossi. (FILMAFFINITY, s/f, [filmaffinity.com/es](http://filmaffinity.com/es)).

***Before the revolution (1965):*** Es la historia sobre un joven radical, Barilli, que se mueve entre su visión política de rebelión y el estilo de clase media al que está acostumbrado. Barilli se revela comprometiéndose en un amorío con su bella tía; pero pronto los conflictos se desatarán. Filme dirigido por Bernardo Bertolucci. (Firsching, s/f. Traducción libre de las autoras).

***Giovinezza, Giovinezza (1968):*** Narra la historia de tres amigos que se ven envueltos en la realidad del fascismo italiano. Giulio está convencido de que el movimiento fascista traerá nuevos beneficios al país, mientras Giordano se une a un movimiento antifascista. Giulio se enamora en silencio de la hermana de Giordano, llamada Mariuccia. Luego de muchos infortunios los tres amigos no volverán a encontrarse jamás. Dirigida por Franco Rossi. ([it.movies.yahoo.com](http://it.movies.yahoo.com), s/f, Traducción libre de las auotras)

***Delitto al Circolo del Tennis (1969):*** Lilla, Sandro y Benedetta consideran que la mejor manera de atacar al sistema es destruyendo moralmente a quienes lo representan. Riccardo Rossi, profesor universitario, financiador renombrado y representante del neo-capitalismo es uno de ellos. En la primera parte del plan para destruir a Rossi, Benedetta lo seduce, convirtiéndose en su amante. Luego lo

amenazan con publicar fotos comprometedoras de sus citas con Benedetta. Para evitar escándalos, Rossi pide ayuda a Sandro. Sandro y Benedetta descubren los motivos personales de Lilla para destruir a su padre. Dirigida por Franco Rossetti. (it.movies.yahoo.com, s/f, Traducción libre de las autoras).

***L'Uccello Dalle Piume Di cristallo (1970):*** un escritor americano en Roma es testigo del intento de asesinato de una mujer en una galería de arte. La mujer sobrevive y la policía afirma que es la primera víctima de un posible asesino en serie. El escritor al enterarse de que la policía no posee ningún avance en el caso, decide investigar por sí mismo. Dirigida por Darío Argento (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

***La Strategia del Ragno (1970):*** Athos Magnani, un joven investigador que, tras la muerte de la esposa de su padre, regresa a Tara, donde su padre fue asesinado. El hijo desenreda una “telaraña” de mentiras, sólo para descubrir que él mismo está enredado en ella. Dirigida por Bernardo Bertolucci. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras)

***Il Conformista (1970):*** Un joven llamado Marcello acaba de aceptar un empleo para Mussolini. Los superiores fascistas de Marcello le dan una asignación. Está buscando a un anciano profesor, quien escapó de Italia cuando los fascistas tomaron el poder. Dirigida y escrita por Bernardo Bertolucci. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

***Giornata Nera per L'ariete (1971)***: cuenta la historia de un periodista alcohólico intenta resolver una serie de asesinatos que tienen elementos comunes. Las escenas de asesinato son dadas con un tratamiento del silencio, haciendo que sean más desconcertantes. Escrita y dirigida por Luigi Bazzoni. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

***Addio, Fratello Crudele (1971)***: En una atmósfera fuertemente amoral, un hombre vive en pecado con su señora. Su hija e hijo se enamoran y tiene relaciones incestuosas con la esposa incluso después que se casara con el padre. Todo termina en tragedia. Dirigida por Giuseppe Patroni. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

***El Último Tango en París (1972)***: El director fue Bernardo Bertolucci. En los papeles protagónicos Marlon Brando y María Schneider. Historia en la que un norteamericano, desconcertado y desesperado por el suicidio de su infiel esposa, inicia una relación casual y carnal con una joven, cuando los dos coinciden al alquilar un apartamento (Mena y Cuesta, 2004).

***Orlando furioso (1972)***: adaptación a cine de la novela épica *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Poema que trata de la historia del nacimiento y crecimiento de las empresas del Conde Orlando y refleja la realidad del Renacimiento. Dirigida por Luca Ronconi. (RAI TECHE, 2006).

**Blue Gang (1972):** es la historia de los cuatro hermanos Blue, ricos y prepotentes. Se enmarca a principios del siglo XX. También conocida como *La corta y feliz vida de los hermanos Blue*. Aventuras, robos y eventos sentimentales ocurren en este filme dirigido por Luigi Bazzoni. Escrita por Augusto Caminito y Mario Fenelli. (Biblioteca del Cinema, s/f, [bibliotecadelcinema.it](http://bibliotecadelcinema.it)).

**Malizia (1973):** Ángela, una hermosa criada, se convierte en objeto de afecto para un viudo y sus hijos. Uno de ellos logra capturar su amor. Dirigida por Salvatore Samperi. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

**Giordano Bruno (1973):** Giordano Bruno, un escritor italiano quien provocó la ira del Vaticano y fue quemado en Campo dei Fiori en Rome el 17 de febrero de 1600. Dirigida por Giuliano Montaldo. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

**The driver's seat - Identikit (1974):** Una soltera enferma mentalmente de nombre Lise, viaja desde su casa en Bretaña a Italia para encontrar el amor de cualquier hombre. Dirigida por Giuseppe Patroni - Griffi. (Zone, 2001. Traducción libre de las autoras)

**Le Orme (1974):** el fiel presenta los eventos de la vida de un joven llamada Anchova, quien vive atormentada por un amor de su infancia, Harry. Decide matarlo porque considera que será la única manera de conseguir de nuevo equilibrio psicológico. Escrita y dirigida por Luigi Bazzoni y Mario Fenelli. ([it.movies.yahoo.com](http://it.movies.yahoo.com), s/f, Traducción libre de las autoras)

**1900 - Novecento (1976):** en el año 1900, en una finca al norte de Italia, nacen el mismo día el hijo de un terrateniente y el hijo de un bracero. La película sigue sus vidas y la de sus familias. Presenta como temas la amistad y la alienación, sobre todo lo relacionado con fascismo. Famoso drama que hace un complejo recorrido histórico, político y social de la Italia del siglo XX. Dirigida por Bernardo Bertolucci. (FILMAFFINITY, s/f, [filmaffinity.com/es](http://filmaffinity.com/es)).

**Scandalo (1976):** en 1939 en una provincia francesa se narra la historia de unos esposos que atiende una farmacia. La esposa cae en una aventura amorosa con el chico que atiende la tienda. Dirigida por Salvatore Samperi. (Biblioteca del Cinema, s/f, [bibliotecadelcinema.it](http://bibliotecadelcinema.it)).

**Agatha (1979):** filme referido a Agatha Christie, la escritora de misterio más famosa del mundo. El 4 de diciembre de 1926, Agatha Christie desaparece durante 11 días. Cuando su marido le pide el divorcio, ella se recluye en un balneario, pero un periodista americano la encuentra. Dirigida por Michael Apted. (HOY CINEMA, s/f, [hoycinema.com](http://hoycinema.com))

**Apocalypse Now (1979):** Basada en la novela de Joseph Conrad *Heart of Darkness*, es una de las más brillantes, entre tantas películas sobre la Guerra de Vietnam que existen. Fue dirigida por Francis Ford Coppola. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras). Vittorio Storaro fue galardonado con un Oscar por mejor fotografía en este filme.

**La Luna (1979):** Oscura historia de los disturbios y problemas de la relación de una madre con su hijo drogadicto. Dirigida por Bernardo Bertolucci. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

**Reds (1981):** es la historia de dos periodistas que se sumergen en el proceso revolucionario de la Rusia de comienzos de siglo, y la caracteriza el uso de recursos documentales. Dirigida por Warren Beatty. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras). Storaro recibió OSCAR a mejor fotografía por esta película.

**Wagner (1982):** todo lo que se quería saber sobre la vida y el trabajo de Richard Wagner. Las ideas radicales, musicales y políticas de Wagner, su nacionalismo alemán e incluso su antisemitismo son puestos en el contexto de su vida y época. Dirigida por Tony Palmer. (Thorpe, s/f, imdb.com, Traducción libre de las autoras).

**One From the Heart (1982):** Hank y Frannie, parecen no convivir más. Cada uno cree haber conseguido a su pareja de sueños, pero quizás están sumergidos en una etapa de sueños y colores. Dirigida por Francis Ford Coppola. Vittorio Storaro compartió el trabajo cinematográfico con Ronald Víctor García (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras)

**Ladyhawke (1983):** el Capitán Navarra había sido capturado por un Obispo, para luego escapar con la señorita Isabeau. Debido a una maldición del Obispo sobre ellos; Navarra se convertía en lobo durante la noche y la señorita Isabeau en halcón durante el día.

Dirigida por Richard Donner. (Vogel, s/f, imdb.com, Traducción libre de las autoras).

***Pietro Il Grande (1985)***: historia de Pedro I, zar de Rusia en 1682. Dirigida por Marvin J. Chomsky y Lawrence Schiller. Actuaciones de Maximilian Schell como Pedro El Grande y Vanesa Redgrave como Sofia. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

***The Last Emperor (1987)***: Recorre la vida del último emperador chino, Pu Yi, quien tomó el trono de su país en 1908 con 3 años de edad, y falleció convertido en un simple jardinero; después de vivir toda clase de lujos. Storaro recibió un premio OSCAR a mejor fotografía por esta película. (Mena y Cuesta, 2004).

***Ishtar (1986)***: dos terribles cantantes de salón son contratadas para presentarse en el Ishtar Milton. Son convertidas en títeres de las relaciones de poder entre la CIA, el Emir de Ishtar y los rebeldes que quieren derrocar al régimen. Dirigida por Elaine May (Stern, s/f, imdb.com, Traducción libre de las autoras).

***Tucker: The man and his dream (1988)***: Después de la II Guerra Mundial, Preston Tucker jura realizar su sueño de producir el mejor carro jamás hecho. La película tiene un paralelismo con el esfuerzo de su director, Francis Ford Coppola, para construir su propio estudio de cine. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

***New York Stories -segment Life Without Zoe- (1989)***: Zoe, es una niña precoz que vive en un lujoso apartamento en Nueva York,

es descuidada por sus ocupados padres. Dirigida por Francis Ford Coppola. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras)

***Dick Tracy (1990)***: basada en la caricatura creada por Chester Gould sobre el defensor de la ley y el orden, Dick Tracy. En sus aventuras es seguido y ayudado por un pequeño niño. Dirigida por Warren Beatty. (Mena y Cuesta, 2004)

***Il Té nel Deserto (1990)***: basada en la novela de Paul Bowles. Dos artistas americanos, Port y Kit, viajan a África en búsqueda de la llave para renovar su relación. Dirigida por Bernardo Bertolucci. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

***Tosca (1992)***: adaptación de la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini. Dirigida por Brian Large y Giuseppe Patroni – Griffi. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

***Little Buddha (1993)***: en busca de la reencarnación de su maestro muerto, Lama Norbu viaja a Seattle. Dirigida por Bernardo Bertolucci. (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

***Flamenco (1995)***: La película tiene como fin mostrar el baile y la música flamenca. Su cine logra conjugar la liturgia, poesía, fuerza y belleza del canto y baile típico andaluz. Escrita y dirigida por Carlos Saura (Rodríguez, Diario ABC c.p FILMAFFINITY, [filmaffinity.com](http://filmaffinity.com))

***Taxi (1996)***: un grupo de taxistas toma la justicia en sus manos; amparados por las noches en sus autos, actúan limpiando lo

que consideran la escoria humana, los deshechos de la humanidad. Dirigida por Carlos Saura (Mena, Cuesta, 2004).

***Bulworth (1998)***: cuenta la historia de un senador que decide acabar con su vida por cuenta ajena, debido a una crisis personal. Dirigida y escrita por Warren Beatty. (Kart, s/f, FILMAFFINITY, [filmaffinity.com](http://filmaffinity.com)).

***Tango (1998)***: filme de ficción sobre el director Mario Suárez haciendo la última película de tango. Escrita y dirigida por Carlos Saura. (CARLOS-SAURA.COM, s/f, [carlos-saura.com](http://carlos-saura.com))

***Goya en Burdeos (1999)***: el pintor español Francisco de Goya anciano vive exiliado en Burdeos, huyendo de la política opresiva del rey español Fernando VII. Vive con Leocadia, una mujer mucho más joven que él. Sigue pintando, pero su mente vuelve una y otra vez al pasado. Estos recuerdos se plasman en su obra. Dirigida por Carlos Saura. (CARLOS-SAURA.COM, s/f, [carlos-saura.com](http://carlos-saura.com))

***Mirka (1999)***: un niño de 10 años llega a una granja situada al pie de una montaña. Allí viven dos mujeres solas: Elena y su abuela Kalsan. El niño lleva consigo su mochila con un trozo de tela que el pequeño Mirka enseña a las dos mujeres. La abuela Kalsan reconoce la tela bordada por ella y que había servido para envolver al hijo de su nieta Elena, nacido de una violación sufrida a los 14 años. Dirigida por Rachid Benhadj (TODOCINE, s/f, [todocine.com](http://todocine.com)).

***Picking up the Pieces (1999)***: Tex es un carnicero judío casado con Candy, la más bella e infiel del pueblo. Cansado de sus

infidelidades, Tex la mata, seguidamente huye hacia México. Pero pierde una de las manos de Candy en el camino. Dirigida por Alfonso Arau. (LA BUTACA, s/f, labutaca.net).

***Dune (2000)***: mini serie realizada para televisión basada en la clásica novela de ciencia ficción de Frank Herbert contada en un Imperio Galáctico en el que gobierna Shaddam IV. Dirigida por John Harrison. (Sin autor, s/f, imdb.com).

***La Traviata (2000)***: versión de la ópera en tres actos de Giuseppe Verdi y escritos de Francesco Maria basada en la novela de Alejandro Dumas “*La dama de las Camelias*”. Dirigida por Giuseppe Patroni Griffi (Zone, 2001, Traducción libre de las autoras).

***Dominion: The Prequel of Exorcist (2003)***: versión de Paul Schrader de *El exorcista* con el título de Dominion: A Prequel to the Exorcist. Esta versión no fue aceptada por los productores, quienes finalmente la sustituyeron por la dirigida por Renny Harlin. Debido al éxito de esta última, la Warner Bros decidió reestrenar también la primera versión que se realizó. (LA BUTACA,s/f, labutaca.net).

***Zapata (2003)***: es el fin del siglo XIX y el principio del siglo XX, durante la dictadura de Porfirio Díaz, la presidencia de Francisco I. Emiliano Zapata aparece como un predestinado, “la señal” en su pecho, la marca o lunar en forma de manita es el signo que lo identifica como el esperado por los herederos de la tradición para ser el guía. Dirigida por Alfonso Arau. (LA BUTACA,s/f, labutaca.net).

***Exorcist: The Beginning (2004)***: en años posteriores a la II Guerra Mundial, el padre Merrin está atormentado por los recuerdos de las atrocidades perpetradas contra la gente inocente de su parroquia. Merrin abandona Holanda, huyendo de todo esos terribles recuerdos. En el Cairo, descubren una iglesia cristiana bizantina en condiciones inexplicables. Dirigida por Renny Harlin (LA BUTACA, s/f, labutaca.net).

### **I.2.2 Cortometrajes**

***Etruscologia (1961)***

***L'urlo (1965)***

***Sortilegio (1966)***

***Labirinto (1966)***

***Sirtaki (1966)***

***Rapporto Segreto (1967)***

***Dolce Alloggio (1968)***

***I grandi naif jugoslavi (1973)***

***Arlecchino (1983)***

***Le ombre (1983).***

## **I.3 EL OFICIO DEL CINEMATÓGRAFO**

### **I.3.1 Conceptos Básicos**

El trabajo del cinematógrafo se refiere a “la creación artística de imágenes para la puesta en escena de producciones cinematográficas, televisivas y de vídeo; generalmente para la realización de películas,

series televisivas así como trabajos publicitarios documentales y películas industriales” (Vaccano, 1993, aecdirfot.org).

El cinematógrafo, también conocido como director de fotografía, cumple un rol determinante en la filmación y su influencia puede cambiar drásticamente el ambiente de una película. “Por eso el director fotográfico debe ser un gran experto en su oficio y dominar no sólo la técnica de la filmación, sino su alcance artístico para lograr su ejecución” (Kulechov, 1956, p.310).

Es trabajo del cinematógrafo o director de fotografía hacer posible que la visión del director se lleve a cabo correctamente en la película, su responsabilidad principal es ayudar al realizador a transformar el guión en imágenes, pero con un carácter creativo, que vaya más allá de la técnica (Mérida, 2003).

A su vez, el cinematógrafo tiene a su mando al equipo de cámara, y determina y supervisa los parámetros artísticos y técnicos para la filmación de imágenes, en especial el manejo de la iluminación, el color, la composición de los cuadros y los movimientos de cámara (Vaccano, 1993, aecdirfot.org).

Las funciones del cinematógrafo o director de fotografía las define Kuleshov (1956) en un sentido aún más amplio, y le atribuye que:

Debe definir y elaborar previamente la tonalidad de los cuadros, los ángulos de cámara para todas las escenas, planos y sucesión de los mismos en el montaje. También la composición de los cuadros debe ser fijada conjuntamente con el iluminador. Éste determina, asimismo, la iluminación que tendrán todos los decorados y cada cuadro por separado, la óptica de los mismos, los métodos técnicos de la toma (p.335).

Es resaltante la función del manejo de la luz por parte del cinematógrafo, quien “estudia la luz, prueba diversos efectos y busca salidas a los problemas de iluminación (...). Como principal responsable de la calidad y de la intensidad de la luz de una película” (Mérida, 2003, p.124).

Además es importante en la naturaleza del oficio del cinematógrafo la consideración del movimiento, de por sí elemento clave de la imagen filmica, ya que su trabajo se ve limitado por la necesidad de adecuar a éste los elementos artísticos y técnicos de la realización cinematográfica (Kulechov, 1956).

En este sentido, y con respecto a las consideraciones que tradicionalmente se le atribuyen a los cinematógrafos, Storaro tiene una apreciación especial.

### **I.3.2 La concepción de un oficio: El cinematógrafo como “escritor de la luz”**

A través de la filmación de las películas en las que Storaro se desempeñó como cinematógrafo construyó una propia concepción de su oficio, en una entrevista hecha en Italia por la revista ETChannel (s/f) expone su posición:

No me he sentido nunca cómodo con la definición de ‘director’ de la fotografía (...) quizás porque atribuí a la palabra "director" un sentido cerca de la expresión "director de orquesta", es decir alguien que dirige una partitura que no es suya (p.1, Traducción libre de las autoras).

De este modo Storaro rechaza la nomenclatura de ‘director de fotografía’ que se ha adoptado actualmente porque “sólo hay un director en el cine. El cine es un trabajo común (...) es tomar muchas personalidades y unir las en torno a lo que llamamos película” (Storaro, c.p. Zone, 2000. Traducción libre de las autoras).

Entonces es el cine un trabajo en equipo para Storaro, quien afirma:

Quien hace esta profesión es co-autor de la obra cinematográfica, responsable de sus ideaciones. No somos sólo de los técnicos ejecutores, (...) la película es considerada realmente una obra realizada por una serie de co-autores y dirigida por el autor principal, que es el director (ETChannel, s/f, p.1, Traducción libre de las autoras).

En el mismo sentido, el término “fotografía” no es pertinente porque según Storaro responde sólo a una imagen fija y el término cinematografía implica el movimiento, no sólo imágenes distintas.

La cinematografía es una forma de arte porque escribe la historia usando la gramática de la luz, sombra y color- como un escritor con palabras. Pero lo que hace el cinematógrafo es escribir la historia con un comienzo, una evolución y un final (Storaro, c.p. Zone, 2001, p.80. Traducción libre de las autoras).

La percepción de Storaro del oficio del cinematógrafo se resume en la “resolución de conflictos entre la luz y la oscuridad, el frío y la calidez, el azul y el naranja” (Storaro, c.p. Zone, 2001, p.8. Traducción libre de las autoras).

Según Storaro “Debe haber una sensación de energía o cambio o movimiento, una sensación de que el tiempo está pasando. La luz se

convierte en noche, que se revierte en mañana; la vida se vuelve muerte” (Storaro, c.p. Zone, 2001, p.8, Traducción libre de las autoras).

Hay una especie de filosofía intrínseca en el trabajo creador de Storaro, en la que trata de entender la vida a través de la imagen. Es su propia percepción del equilibrio de los opuestos, del ying y el yang, del bien y el mal, de la luz y la sombra, la que deja impresa en su cinematografía.

## CAPÍTULO II

### CONTEXTO

#### II.1 FRANCIS FORD COPPOLA

##### II.1.1 Vida

Francis Ford Coppola nace el 7 de abril de 1939 en Detroit, Michigan. Su padre era el compositor Carmine Coppola, flautista de la NBC Symphony Orchestra y su madre, Italia Pennino, actriz de teatro y cine. Su origen italiano y los dotes artísticos de su progenitores influenciaron enormemente en el futuro del director (Riambau, 1997).

Su primer acercamiento con lo artístico será en 1956, cuando entra al departamento de artes escénicas de la Universidad de Hofstra en Long Island, donde tropieza con quienes serán los actores en sus futuros filmes (Riambau, 1997).

Coppola tras realizar estudios de cine en la Universidad de California, comenzó a trabajar con Roger Corman en su productora, donde hizo prácticamente de todo. Su primera película fue *Dementia 13* (1963) en la que se destacó como productor, director y guionista. Destaca como su primera producción exitosa *American Graffiti* (1973), dirigida por George Lucas.

En *The Godfather I* (1972), *The Godfather II* (1974), y *The Godfather III* (1990), Coppola muestra la importancia que tiene el valor de la familia para él, no sólo por la trama de la película, sino porque además incluye a sus hermanos e hija en el reparto del filme (Riambau, 1997).

## II.2.2 Filmografía

Coppola es autor de tres películas que pasaron a la historia como unas de las mejores de la historia del cine: *The Godfather I* (1972), *The Godfather II* (1974), y *The Godfather III* (1990), la primera de éstas se convirtió en una de las obras más grandes de la historia del cine. Además es considerado uno de los más grandes directores (Mena y Cuesta 2004).

Fue galardonado con los premios Oscar por sus películas *The Godfather* (1972) como mejor guión adaptado; *The Godfather II* (1974) como mejor película, mejor director y mejor guión adaptado; *Apocalypse Now* (1979), premiada por mejor fotografía y *Patton* (1970) por mejor guión original, y nominado por *The Conversation* (1974) a mejor película y *The Godfather III* (1990) candidata a mejor película y mejor dirección (Riambau, 1997).

Como director cinematográfico realizó las películas:

***Dementia 13 (1963)***

***You are a big boy now (1967)***

***Finian's Rainbow (1968)***

***Rain People (1969)***

***The Godfather (1972)***

***The Conversation (1974)***

***The Godfather II (1974)***

***Apocalypse Now (1979)***

***One From the Heart (1982)***

***The Outsiders (1983)***

***Rumble Fish (1983)***

***Cotton Club (1984)***

***Rip Van Winkle (1985)***

***Captain EO (1986)***

***Peggy Sue got married(1986)***

***Gardens of Stones (1987)***

***Tucker: The man and his dream(1988)***

***Life without Zoe: episode of New York Stories(1989)***

***The Godfather III (1990)***

***Bram Stoker's Dracula (1992)***

***Jack (1996)***

***The Rainmaker (1997)***

***Supernova (2000)***

***Youth Without Youth (2007)***

Dentro de su filmografía, destaca *Apocalypse Now* (1979), igualmente objeto de este estudio; una de las películas más emblemáticas sobre la Guerra de Vietnam.

## **II.2.3 *Apocalypse Now* (1979)**

### **II.2.3.1 *Sinopsis***

Durante la guerra de Vietnam, el capitán Willard se encuentra en Saigón, esperando recibir una misión secreta: localizar y asesinar a Walter Kurtz, antigua coronel que, enloquecido, se encuentra en la selva y ha creado su ejército con nativos de la región. Willard emprende su misión en una lancha acompañado de un grupo de hombres, poco a poco se sumerge en Vietnam, no sólo para cumplir su misión, también para conocer el horror de la guerra. (Mérida, 2003)

### II.2.3.2 Ficha técnica

**Director:** Francis Ford Coppola

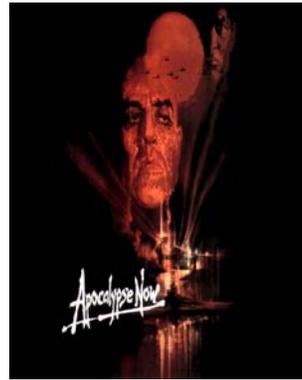
**Guión:** Francis Ford Coppola y John Milius, basado en la novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad.

**Director de Fotografía:** Vittorio Storaro

**Producción:** Tom Sternberg, Gray Frederickson, Fred Ross y F.F Coppola.

**Reparto:** Martin Sheen (Capitán Willard), Marlon Brando (Coronel Kurtz), Robert Duvall (Coronel Kilgore), Harrison Ford (Coronel Lucas).

**Figura 2: Afiche de *Apocalypse Now* (1979)**



### II.2.3.3 Rasgos resaltantes

*Apocalypse Now* (1979) pasó a la historia del cine como la película más representativa del horror de la guerra de Vietnam. Pero al parecer el rodaje de este filme fue una batalla real.

Apenas habían transcurrido dos semanas de rodaje cuando comenzaron los problemas. Harvey Keitel, quien interpretaría al Capitán Willard abandonó el proyecto. Coppola confió el papel a Martin Sheen y con él prosiguió el trabajo hasta que un ciclón arrasó Filipinas. Los decorados y prácticamente todos los equipos quedaron destruidos. El costo de los daños superó el millón de dólares (Mérida, 2003).

Luego de 238 días de rodaje, en mayo de 1977 se filmó la última toma de la película, con un presupuesto final que sobrepasó los veintisiete millones de dólares. Sin embargo, no fue hasta dos años después (1979) que fue estrenado el filme. *Apocalypse Now* (1979) recibió opiniones adversas por parte de ejecutivos de United Artists y, en general, fue recibida con frialdad por el público norteamericano. Mientras que en Europa Coppola fue aplaudido y galardonado con varios reconocimientos, incluyendo el Palma de Oro en el festival de Cannes de 1979. (Riambau, 1997).

Sin embargo, a pesar de las discrepancias, es hoy innegable el valor histórico de la obra que sirve como testimonio de una de las guerras más polémicas del siglo XX.

## **II.1 BERNARDO BERTOLUCCI**

### **II.1.1 Vida**

Bernardo Bertolucci nace en la ciudad de Parma, Italia el 16 de marzo de 1941. Su padre, el famoso poeta Atilio Bertolucci, influenció sus primeras tendencias académicas hacia el mundo de la poesía. Por ello ingresa a la Universidad de Roma para estudiar este arte literario.

Durante su corta carrera universitaria conoce a Pier Paolo Pasolini, para quien trabaja como ayudante en *Accatone* (1961) y con tan sólo veintiún años debuta como realizador con *La Commare Secca* (1962), película que escriben juntos (Torres, 1996).

Bertolucci a lo largo de su filmografía muestra su vital interés por el estudio de la psicología humana, éste prevalece por encima de cualquier otro concepto (Mena y Cuesta, 2004).

## **II.1.2 Filmografía**

Bertolucci es considerado uno de los más grandes directores en la historia del cine y a lo largo de su carrera ha obtenido diversos reconocimientos. Fue ganador de un Oscar a la mejor película por *The Last Emperor* (1987) y fue galardonado con dos premios David de Donatello y un premio Bafta.

Como director de cine realizó las siguientes películas:

***La Commare Seca* (1962)**

***Prima della rivoluzione* (1964)**

***Agonia, episodio de Amore e Rabbia* (1967)**

***Partner* (1968)**

***La Strategia del Ragno* (1970)**

***Il Conformista* (1970)**

***El Último Tango en Paris* (1972)**

***Novecento* (1976)**

***La Luna* (1979)**

***La Tragedia di un Uomo Ridícolo* (1982)**

***The Last Emperor* (1987)**

***The Sheltering Sky* (1990)**

***Little Budha* (1993)**

***Stealing Beauty* (1996)**

***Besieged* (1998)**

***Paradiso e Inferno* (1999)**

***Heaven and Hell* (2001)**

***The Dreamers* (2003)**

En la extensa filmografía del cineasta italiano destaca *El Último tango en París* (1972) como una de las obras icono dentro de la carrera del director, y objeto de este estudio.

#### **II.1.4 *El Último Tango en París* (1972)**

##### **II.1.3.1 Sinopsis**

Un hombre: Paul, interpretado por Marlon Brando, se encuentra bajo el puente del metro en París y grita. Acaba de suicidarse su esposa. A su lado pasa una joven, Jeanne, interpretada por María Schneider, con quien hace contacto visual. Minutos más tarde iniciarán en un apartamento vacío una relación sexual sin aún conocer sus nombres. El mundo exterior no existe en el apartamento hermético que sirve de escenario para la imposición de Paul sobre Jeanne que acata las reglas del juego en una relación casual. Sin embargo, Paul decide salir de su soledad y busca a Jeanne, quiere casarse con ella. Jeanne decide abandonar a Paul para casarse con su prometido Tom, interpretado por Jean-Pierre Léaud (Müller e.d., 2006, p.106).

### II.1.2.2 Ficha Técnica

**Director:** Bernardo Bertolucci

**Guión:** Bernardo Bertolucci y Franco Arcalli

**Director de Fotografía:** Vittorio Storaro

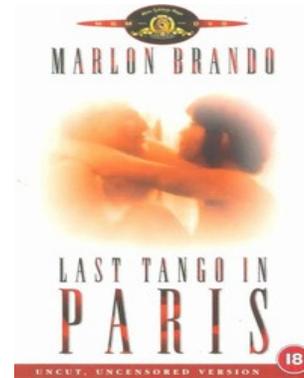
**Montaje:** Franco Arcalli y Roberto Perpignani

**Banda Sonora:** Gato Barbieri

**Producción:** Alberto Grimaldi

**Reparto:** Marlon Brando (Paul), María Schneider (Jeanne), Jeanne-Pierre Léaud (Tom).

**Figura 2: Afiche de El Último Tango en París (1972)**



### II.1.2.3 Rasgos resaltantes

Esta pieza se convirtió en una de las películas icono del cine de la década de los setenta. Su gran carga sexual se insertó en una tendencia polémica característica de ese período de cambios sociales que en última instancia la llevaron a la censura del filme en Italia (Müller e.d., 2006, p.106).

“La piedra angular de la polémica eran las repetidas escenas de sexo que superaban los límites de todo lo que se había visto hasta entonces en el cine comercial. La acusación era de pornografía” (Müller e.d., 2006, p.106).

Tal fue la controversia que, en España, fue “terminantemente” prohibida su exhibición, lo que llevó a miles espectadores a viajar a Francia para verla. (Mérida, 2003)

Destacan de este filme los aspectos estéticos que ayudan al desarrollo de la trama:

Lo que todavía resulta cautivador hoy en día es la calidad estética de la película. La composición de la imagen, la luz, el manejo de la cámara y el montaje la envuelven en una atmósfera muy peculiar y crean el contexto necesario para los actores (Müller e.d., 2006, p.106).

El trabajo de Storaro quedó inmortalizado en las escenas de *El Último Tango en París* (1972) con una cinematografía que le dio poder a la carga simbólica de las escenas.

Vittorio Storaro consiguió a través de una iluminación primorosa de los espacios, la profundidad de campo, y los movimientos de cámara “el efecto fundamental que ha hecho famosa a la película: la oscilación entre la tensión sexual, las fantasías de poder y la desesperación” (Müller e.d., 2006, p.107).

A pesar de la polémica suscitada por este filme y su prohibición de proyección en el país natal de Bertolucci, otros críticos como Pauline Kaen la elogiaron como “una obra que transformaba decisivamente el aspecto de la forma artística del cine” (Müller e.d., 2006, p.106).

Además esta obra se convirtió en un éxito de taquilla y se constituyó en una de las piezas más famosas del cineasta italiano.

### **CAPÍTULO III**

## **ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA**

### **III.1 ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA:**

A través de la historia se han generado distintas teorías en torno al concepto de estética, sin que se haya confluído en un punto en común. Además cada arte ha generado concepciones específicas que dependen de su propia naturaleza.

El Diccionario de la Real Academia Española entre sus definiciones considera a la estética como el " conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico" (RAE, s/f, rae.es).

En ámbitos filosóficos la discusión del concepto de estética se ha dado en torno a la valoración de la belleza y se ha llegado a definir como "la ciencia que trata de las leyes a las que está sujeto el arte y su papel socialmente transformador (...) constituye la libre actividad creadora del hombre dirigida a la producción de lo bello, a la realización de lo elevado y a la lucha contra lo feo y lo bajo" (Rosenthal e Iudin, 1989, p.154 -155).

En cada arte se formulan conceptos distintos en cuanto a la definición de estética, se puede decir entonces que ésta se encuentra estrechamente relacionada con la esencia de las artes y al estudio de los fenómenos artísticos (Aumont, 1992).

Dado que el cine es arte y además es "síntesis de las demás artes" (Canudo c.p Aumont, 1992, p.324), en torno a él también han surgido diversas teorías estéticas.

Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1983) exponen que la estética del cine "es el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos contiene implícita una concepción de lo 'bello' (...) del placer tanto del espectador como del teórico" (p. 15).

Además Aumont (1992) afirma que "la imagen artística (...), en todos los tiempos históricos, ha suscitado un discurso (...) sobre su naturaleza, sus poderes, sus funciones. Este discurso es lo que se designa usualmente por el término de **estética**" (p.321).

La estética cinematográfica abarca dos aspectos relevantes; por un lado le concierne el efecto del cine como experiencia estética y, por otro lado, se ocupará del análisis y crítica particulares de las obras cinematográficas (Aumont et al, 1983).

En el ámbito cinematográfico se manejan distintos conceptos concernientes a la estética, en algunos casos, como las teorías que formula el teórico Jean Mitra (1978), la estética juega un papel importante en la representación de la realidad. Sin embargo, y a pesar de la diversidad de teorías, la naturaleza del tipo específico de arte que se estudia delimita el carácter del concepto que se formula, y en el caso del cine la imagen es el elemento clave.

## **MARCO METODOLÓGICO**

## OBJETIVOS

### OBJETIVO GENERAL

Determinar las características comunes en la estética propuesta por Vittorio Storaro, en las películas *Apocalypse Now* (1979) y *El último Tango en París* (1972).

### OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Conocer sobre la experiencia de Vittorio Storaro como cinematógrafo.
- Elaborar una matriz de análisis general de los elementos pertinentes a la luz en el cine que se convierta en una referencia para otros estudios.
- Analizar la propuesta estética de Vittorio Storaro en *Apocalypse Now* (1979)
- Analizar la propuesta estética de Vittorio Storaro en *El último tango en París* (1972)
- Comparar las características en la estética propuesta por Vittorio Storaro en *Apocalypse Now* (1979) y *El último tango en París* (1972).

## **CAPÍTULO IV**

### **LA IMAGEN FÍLMICA**

El cine depende en primera instancia de la imagen para subsistir como arte. En un inicio, antes de que a las películas se les añadiera el sonido las potencialidades de esta nueva forma de expresión fueron reconocidas por todo el mundo y su fama llegó a propagarse muy rápidamente.

Así lo expresan las palabras de Marcel Martín: “la imagen constituye el material básico del lenguaje cinematográfico. Es la materia prima del cine”. (1962, p.35)

En el cine pervive la naturaleza de la imagen fotográfica, y éste es un factor decisivo cuando se pretende establecer el contenido filmico. (Kracauer, 1996, p.49)

Así mismo, Aumont (1997) señala que el cine contempla unos recursos de configuración de su imagen, distintos a los de la pintura, determinados por su naturaleza fotográfica.

El cine (...) ha provocado a lo largo de su historia incesantes paralelismos entre un vocabulario formal del material pictórico (formas y colores, valores y superficies) y un vocabulario aún por forjar del material filmico. Lo filmico ha querido absorber también lo pictórico (Aumont, 1997, p. 128)

Además, la imagen filmica tiene la posibilidad de representar la realidad como intentan hacer otras artes visuales, es también capaz de reproducir el tono, el color, la forma plástica del objeto, los efectos de la luz, etc. Sin embargo, la imagen cinematográfica contempla un elemento fundamental que es muy distante de la naturaleza de la pintura: el movimiento.

Una definición dada por Martín (1962) nos muestra al cine como el “arte de las imágenes en movimiento”. El movimiento constituye así elemento vital que define la estética de las imágenes cinematográficas. (Epstein s/f, c.p Martín, 1962)

Este autor destaca además otras características fundamentales que definen a la imagen filmica, la cual en primera instancia posee un carácter realista, es decir, está dotada de excesiva apariencia de realidad; reflejado en tres elementos básicos.

El movimiento denota que el universo está en constante cambio; el sonido permite al espectador, por medio del oído, remitirse a las cosas y seres que siente y ve en la vida real; y el color, lo perciben nuestros ojos, por lo tanto, las imágenes filmicas en color son más cónsonas con lo real. (Martín, 1962)

A pesar del afán de la imagen filmica de emular la realidad su naturaleza constituye una realidad artística, pues se trata de la creación de un autor. Es una visión elegida, depurada, compuesta y estética de un fragmento de la realidad y no se trata de una copia exacta. (Martín, 1962)

Los elementos presentes en la creación de la imagen filmica son invención del hombre: los decorados, las luces, la música, encuadre, tipos de planos, los colores, etc. Es así como el cine se funda como arte por su capacidad de elección, ordenación y creación arbitraria de las imágenes. (Martín, 1962).

Entonces, deriva de la capacidad creadora del cinematógrafo como pintor de la imagen cinematográfica, la responsabilidad de dotar al film de los elementos artísticos que moldearán la estética figurativa de la realización.

**CAPÍTULO V**  
**EL CINEMATÓGRAFO Y SU PAPEL EN LA CREACIÓN**  
**DE LA IMAGEN FÍLMICA**

El cinematógrafo o director de fotografía es a la película como el pintor a su lienzo, quien a través de su arte deriva su actividad en la creación de imágenes.

El pintor utiliza sus manos para extender los colores sobre la tela y “el operador cinematográfico dispone la luz y las sombras indirectamente sobre el objeto, creando de tal modo la forma plástica, reproduciendo el tono, el color y el espacio”. (Golovnia, 1960, p.21)

Para ello la imagen cinematográfica necesita de la luz, principal herramienta que utiliza el director de fotografía para crear la imagen. A través de ella muestra los objetos, crea efectos particulares, subraya contornos, muestra el espacio y el movimiento. (Golovnia, 1960).

El director de fotografía, también conocido como el operador primero (frente a la cámara), trabaja estrechamente junto al director e interpreta en términos de iluminación las necesidades del director en cuanto al ambiente y la atmósfera de cada toma (Antillano y Savinelli, s/f).

Es así como el trabajo del cinematógrafo influye en los elementos que generan los aspectos fundamentales de la imagen fílmica que implican tanto el uso adecuado de la técnica como una acertada interpretación artística.

## V.1 ¿Se puede hablar de un *estilo*?

El cinematógrafo responde al director de la película y lo ayuda a contar su historia a través de la configuración de la imagen filmica mediante los recursos que definen a la fotografía cinematográfica.

Sin embargo, los cinematógrafos a menudo desarrollan determinados gustos por la utilización de recursos artísticos específicos.

Aunque se supone que un operador ha de ser capaz de concebir cualquier tipo de luz, aunque puede darse que le guste practicar géneros diversos e incluso opuestos, no por ello deja de confirmarse la tesis: a un determinado operador le gusta (más o menos) un determinado tipo de luz, lo que induce a trabajar preferentemente con uno u otro director. (Revault, 2003, p.150)

El director de la película es el conocedor de la obra en su totalidad y es quién dicta los lineamientos generales en la construcción de la imagen, pero su colaboración con el cinematógrafo nutre a la realización de una estética distinta a la de él, y sin embargo similar.

“El operador tiene un estilo personal: es precisamente lo que permite la confluencia con un (algunos) autor (es) cuyo gusto sigue las mismas pautas que el dicho operador”. (Revault, 2003, p.150)

La elección de un determinado director de fotografía o cinematógrafo implica en sí el hecho de elegir determinada fotografía. (Renault, 2003.) Por ello “No cabe duda de que los grandes operadores tienen una estética personal”. (Revault, 2003, p.151)

## V.2 La luz en la película

Usualmente se justifica directamente la estética escogida para una fotografía cinematográfica con el tema o estilo de historia que se quiere contar, aunque no necesariamente esta relación existe o es determinante.

Según el tipo de cine que haga tal o cual autor, un mismo tema (en el sentido más amplio o laxo de este caso) será percibido y tratado de forma radicalmente distinta, tanto en cuanto a la luz como a todos los demás aspectos. (Revault, 2003, p.147)

Por lo tanto la escogencia de la luz, hasta en sus más pequeños detalles, puede convertirse en un proceso arbitrario, dependiendo de la inclinación que tengan tanto el director del film como el cinematógrafo, a pesar de no estar relacionada con la película.

Partiendo de la base de que, aun desde la perspectiva clásica, el tema no determina en sí mismo la elección arbitraria global de la luz; ni siquiera indica automáticamente si ésta será direccional dura o ambiental suave (o ambas cosas), etc. Máxime cuando la relación de la iluminación con el tema puede ser paradójica. (Revault, 2003, p.148)

Puede entonces el cinematógrafo dar *luz* a una realización al ofrecer al director alternativas que calarán en la película de acuerdo a la relación entre ambos, ya que a veces “las ideas preconcebidas sobre la luz de una película frecuentemente resultan muy imprecisas” (Renault, 2003, p.149)

Un verdadero autor sabe lo que quiere y más aún lo que no, por ello recae en el cinematógrafo la tarea de ayudar a nacer al film a través de “la concepción de la luz como medio de representación artística y en la concepción de la composición como notas de organización artística del material figurativo de la película”. (Golovnia, 1960, p.23)

## **CAPÍTULO VI**

### **LA LUZ COMO ESENCIA DEL CINE**

*La luz es al cine como la música a la ópera*

*(Cecille B. DeMille, s/f, c.p Castillo)*

La luz constituye el elemento principal que nos permite como seres humanos observar los objetos, las formas y los colores. Es inherente a la actividad física más destacada: la visión.

La necesidad del hombre por explicar su entorno lo llevan a definir los fenómenos que se generan a su alrededor para entenderlos, y a través de experimentos como los de Euclides, fundador de la óptica y uno de los pioneros en el estudio de la visión, junto a artistas como Leonardo DaVinci y filósofos como Newton y Descartes, y más adelante con Helmholtz y Fechner, se generaron las teorías básicas acerca de la percepción visual que explican cómo necesitamos de la luz para el proceso de la visión. (Aumont, 1992)

Científicamente hablando la luz “se define como un complejo de ondas de longitud variable de 0,4 a 0,8 micras y que estas singularidades de onda de las más corta hasta la más larga constituyen la escala de los colores del arco iris” (Romchi, s/f c.p. Castillo, 2005, p.59)

La luz cumple un rol en nuestra percepción y asimilación de las imágenes. “La percepción visual es así el tratamiento (...) de una información que nos llega por mediación de la luz que entra en nuestros ojos” (Aumont, 1992, 23)

Sin embargo, la experiencia de la percepción de la luz ha trascendido del mero hecho fisiológico, se ha convertido en elemento

de significación en algunas creencias, y además por supuesto ha impuesto sus cánones a las artes.

En las manifestaciones artísticas siempre ha estado presente el uso de la luz como un recurso expresivo. En la pintura por ejemplo se da la sensación de un ambiente iluminado a través de distintos gradientes y colores, pero en el cine es la luz a través de dispositivos eléctricos y técnicas científicas que se logra iluminar y colorear la escena.

Empezar por hablar de la luz es, a pesar de todo revelar una opción previa –la del cine- puesto que la luz pictórica es siempre la idea de una luz. Sólo que lo primero en pintura no es la luz sino el color, lo primero en lo filmico es la luz y no es el color. (Aumont, 1997, p.139)

En el cine la luz es tan fundamental que forma parte de su propia naturaleza y existencia; para que la película de sales de plata se impresione y se genere así la imagen es necesaria la luz, así como para que un proyector logre ampliar un negativo a una gran pantalla y para que un espectador pueda percibir la recreación de un espacio aparentemente real.

En el cine cada imagen se puede comparar a un cuadro, cuya realización implica la selección arbitraria de colores, decorados, de objetos y de la respectiva iluminación. (Golovnia, 1960)

A pesar de sus diferencias, tanto en el cine como en la pintura nos remitimos a imágenes creadas por el hombre y en el caso de la luz esto implica elecciones subjetivas que forman parte de la creación artística.

“La luz en el mundo carece de un proyecto significativo. En el cine, como cualquier obra, existe un proyecto: la luz de una película es necesariamente más o menos significativa”. (Revault, 2003, p.9)

Para obtener esa significación artística se hace uso de la iluminación, que en el ámbito del artista es más que asumir que una luz al bañar a un objeto lo hace visible al ojo humano. Por el contrario “esta palabra [iluminación] sirve para designar un fenómeno que es directamente aprehendido por la vista (...)” (Arnheim, 1979, p.240)

Este fenómeno implica una organización artística de los elementos en la composición del cuadro cinematográfico que conforman la imagen.

La luz es el medio para crear la imagen sobre la película y sobre la pantalla. La imagen sobre la pantalla es por nosotros concebida como una forma cinética de imagen en superficie, en la que, con el claroscuro, o con la luz y el color, se dibujan la forma, el volumen, el tono, las líneas, el espacio y el movimiento. (Golovnia, 1960, p.27)

Así es cómo a través de los distintos tipos de iluminación y luces se generan entonces los efectos que delimitan la construcción figurativa del cuadro.

Definida la luz como la herramienta principal en el oficio del cinematógrafo, derivan de ella ciertos elementos que constituyen los patrones de análisis del presente estudio, y que se delimitan a continuación.

## **VI. 1 Condiciones fundamentales de la iluminación en el cine: aspectos formales**

Como se ha recalcado, la iluminación en el cine es un trabajo que requiere tanto conocimientos técnicos como artísticos, estos dos

aspectos se conjugan en pantalla y uno influye en otro de manera que un error técnico puede afectar la imagen general.

Sin embargo, a pesar de que los requerimientos técnicos influyen en las elecciones del cinematógrafo, no determinan las elecciones estéticas entre varios tipos de iluminación. (Revault, 2003)

Los autores Casetti y Di Chio (1991) se refieren a dos grandes posibilidades en cuanto al tipo de iluminación predominante, que definen como *iluminación neutra e iluminación subrayada*, y que se aprecian por los resultados que generan en la imagen.

Es a través de la configuración de los elementos formales, es decir, de la fuente, direccionalidad y color de la luz, que se genera la composición figurativa en el encuadre y que se puede determinar el predominio de un determinado esquema de iluminación.

Según estos parámetros se exponen las condiciones formales fundamentales que delimitan la iluminación en una película y que servirán de punto de partida para el siguiente análisis.

### **VI. 1.1 Tipos de iluminación**

Según los autores Casetti y DiChio (1991) existen dos posibilidades principales que tomar en cuenta a la hora de realizar un análisis filmico en cuanto a la iluminación, y con respecto a los códigos visuales de la composición fotográfica.

A estas formas de iluminación las denominan “neutra y subrayada”. La iluminación neutra es la luz que “hace ver sin dejarse ver” y la subrayada trata de “una luz que no se limita a iluminar, sino que también se muestra en cuanto a luz”. (Casetti y DiChio, 1991, p.89)

Por un lado, una **iluminación neutra** “atenta a hacer reconocibles los objetos encuadrados, y está dirigida a obtener resultados genéricamente realistas”. Es además en el sentido realista una tendencia a “subrayar la cualidad del objeto representado, y el contenido del encuadre”. (Casetti y DiChio, 1991, p.)

En este esquema se atenta a hacer visibles los elementos del encuadre a partir de una iluminación que permita observar la naturaleza de los personajes, sin el efectismo de la luz y sin artificiosidad en la imagen. La iluminación neutra muestra al sujeto sin alterar sus características naturales.

Por otro lado, una **iluminación subrayada** “puede llegar a alterar los contornos de los objetos encuadrados, y puede conseguir resultados fuertemente antinaturalistas”, en el sentido de que puede dotar de efectismo y dar cuerpo a la imagen. (Casetti y DiChio, 1991)

La luz en este esquema tiene mayor incidencia sobre la imagen que en el tipo de iluminación neutra, porque puede modificar las características naturales de los sujetos, los puede hacer visibles o no, y puede modificar su temperatura cromática, y así reclamar atención en cuanto a luz. Es decir, la iluminación subrayada altera las características naturales propias de los sujetos en el encuadre.

Además son necesarios para la descripción de la luz en el cine unos conceptos básicos que se tomarán como referencia para la descripción de las imágenes y que se delimitan a continuación.

La **sombra** es definida por Golovnia (1960) como el espacio que no es iluminado por la fuente luminosa, y la densidad de este espacio dependerá de la cantidad de luz dura o suave que exista. Así mismo Arnheim (1979) habla de dos tipos de sombras, la propia y la esbatimentada.

Las sombras propias se encuentran directamente sobre los objetos, de cuya forma, orientación espacial y distancia de la fuente luminosa se originan. Las sombras esbatimentadas, o esbatimientos, son aquellas que un objeto proyecta sobre otro, o una parte de un objeto sobre otra. (Arnheim, 1979, p.348)

Las sombras propias son inherentes al objeto y las esbatimentadas son las proyectadas de otros objetos o partes de estos sobre el objeto de interés.

La penumbra se forma entre el objeto iluminado y su sombra. Es el espacio donde caen algunos rayos luminosos, pero no lo iluminan por completo, pero tampoco lo ocultan, esto genera **zonas en penumbra**.

A menudo los esquemas de iluminación se configuran a través de dos tipos de luces: la luz dura y la luz suave.

En cuanto a **luz dura**, menciona Cheschire (1994) que se identifica como tal cuando “la luz se propaga en un haz estrecho y concentrado”, es decir se puede percibir por la delimitación marcada del haz de luz.

En cuanto a la **luz suave** se refiere este autor a que se percibe “dispersada con el fin de ensanchar el haz de propagación”, es decir, que a diferencia de la luz dura, no se pueden discernir sus límites.

Además, en cuanto a la luz en la imagen cinematográfica existen otros dos conceptos que se refieren a la relación entre la luz y la sombra.

Cuando se generan en la imagen contrastes elevados entre las zonas claras y oscuras del objeto, con sombras de alta densidad y

bordes nítidos claramente identificables, se habla de **alto contraste**. (Cheschire, 1994)

Por el contrario, sombras más suaves que se denotan por la progresión entre las zonas claras y oscuras, no tan densas, y con mayor abundancia de medios tonos y más detalles en la imagen, ocasionan un resultado de **bajo contraste**. (Cheschire, 1994)

En general a través de la configuración de los elementos formales de la luz: fuente, dirección y color, se puede definir el tipo de iluminación que predomina, a través de los efectos que se generan en la imagen. Para ello se hace necesario un análisis detallado de cada elemento por separado, para luego poder determinar el tipo de iluminación predominante, es decir si observa una iluminación neutra o subrayada.

### ***VI.1.2 La fuente de la luz***

Esta característica de la iluminación se refiere a la naturaleza del dispositivo que genera la luz y su aparición dentro del encuadre, por ejemplo si se percibe como luz solar, o proviene de una fuente eléctrica, si se trata del fuego, o una vela, etc.

Según Carmona (1995) “puede ser diegética o no diegética, realista o no realista, cumplir un papel de referencia cultural (...) inscribir en el encuadre una exterioridad fuera de campo o mostrarse a sí misma como tal fuente, explícitamente artificial”.

Cuando la fuente de luz es visible dentro de la imagen, como un elemento que forma parte de ella, y que es reconocible como referencia lumínica, entonces se habla de una fuente que se encuentra dentro de campo. Por el contrario cuando no se puede

discernir la procedencia de esa luz y su fuente de origen, se habla de una fuente fuera de campo. (Revault, 2003)

La fuente de luz se puede identificar por su calidad, si es suave o dura, por su direccionalidad, es decir de acuerdo a su proyección en el espacio, y por su color, ya que éste cambia de acuerdo al tipo de fuente.

### ***VI.1.3 La dirección de la luz***

En un encuadre existe una trayectoria identificable de la luz sobre los objetos que ahí se disponen, que define el origen de dicha fuente, a esto se refiere la dirección de la luz en la imagen cinematográfica.

A este respecto Carmona (1995) se refiere como “al lugar desde donde surge y es proyectada [la luz] sobre el objeto presente en el encuadre. Dicha dirección permite producir efectos determinados en la composición”. (p.132)

Estos efectos pueden formar parte del sentido que se le quiere dar a la fotografía cinematográfica o pueden servir para delimitar un valor significativo, por ejemplo “una luz vertical, cayendo desde arriba sobre el personaje o iluminándolo desde abajo, puede construir una imagen fantasmagórica” (Carmona, 1995, p. 132)

La direccionalidad de la luz se mide por los efectos de la luz apreciables en la imagen; la presencia de sombras y contrastes sirven de referencia para poder determinar de dónde proviene la fuente de luz y sobre qué zona del objeto recae, lo que contribuye a delimitar el tipo de iluminación que se pretende conseguir en la imagen.

Así la dirección de la luz es una elección que puede ser arbitraria o no, por parte del cinematógrafo, puede ser vertical desde arriba, desde abajo, apreciada horizontalmente o diagonalmente y puede delimitar la naturaleza de la fuente de la luz.

#### **VI. 1.4 El color de la luz**

En el cine el color se encuentra en la luz, a diferencia de la pintura en la cual el color genera la luz o la representación de ésta.

La luz posee una dominante de color, tanto en la naturaleza como en los dispositivos eléctricos, por ello se habla de temperatura de color, escala que se utiliza para describir el color de la luz, y que se mide en grados Kelvin (K). (Cheschire, 1994)

La luz natural de mediodía tiene 5500°K; esto significa que un “cuerpo negro” teórico habría de calentarse a 5500°K para que emitiese una luz del mismo color. Aunque se dice que la luz rojiza es “cálida” y la azul “fría”, en realidad son las fuentes de mayor temperatura de color las que emiten la luz más fría. (Cheschire, 1994, p.92)

Al inicio de la escala, en su valor más bajo de 1000°K se encuentra la temperatura de color de la luz emitida por una vela, y en el valor más alto de 12000°K la temperatura del cielo.

Así, toda luz tiene una temperatura cromática o un espectro cromático, de esta manera “la luz del día es azulada, fría (mientras que en la puesta de sol es rojiza, cálida)”. (Revault, 2003)

Técnicamente se puede manipular esta temperatura a través de filtros de corrección o conversión de color y de gelatinas que pueden convertir colores cálidos en fríos, y viceversa.

De esta manera queda en manos del cinematógrafo hacer las elecciones estéticas correspondientes, aún sobre determinismos técnicos: “La elección de las tonalidades y de la estructura de todos los colores necesarios es efectuada por el operador cinematográfico, de tales elecciones deben nacer las combinaciones tonales de la composición de los encuadres de la película”. (Golovnia, 1960, p.114)

Así, a través de la delimitación del predominio de tonalidades cálidas o frías en el color de la luz, y el efecto de éstas sobre la imagen, se puede percibir una influencia determinada sobre la configuración del tipo de iluminación predominante, si se refiere al tipo de iluminación neutra o subrayada. Si no es observable la presencia determinante de tonalidades cálidas o frías en la imagen, se habla de temperatura cromática neutra.

A pesar de la influencia formal que tienen estos elementos y de su capacidad de composición plástica, el tipo de iluminación, fuente, dirección y color, pueden estar relacionados con el momento dramático; y a través de la conjugación de estos aspectos formales se pueden configurar también las funciones que cumple el uso de la luz en la imagen cinematográfica, y que formarán parte del presente análisis.

## **VI.2. Funcionalidad de la luz**

Al respecto de la funcionalidad de la luz, el autor de *La Luz en el Cine* (2003), Fabrice Revault, menciona las siguientes capacidades específicas de la luz cinematográfica que ayudan a conformar el lenguaje lumínico y sus funciones en la imagen filmica.

Según Revault (2003), la luz tiene la capacidad de engendrar o aniquilar los elementos del encuadre. A través del uso de la claridad u oscuridad es capaz de mostrar o no un objeto. Puede mostrar algunos cuerpos y ocultar otros dentro de la misma imagen.

La luz entonces, puede tener distintas funciones en la composición cinematográfica de acuerdo a esta capacidad de mostrar o no ciertos elementos, de subrayarlos e influir así en la configuración de la imagen filmica.

### ***VI.2.1 Facultad Desfiguradora***

La función desfiguradora de la luz trata de reflejar la dramatización en los cuerpos y rostros. La luz sobre los cuerpos puede deformarlos para crear ciertos efectos.

“Se modifica la iluminación si un rostro cambia su expresión dramática. Es la luz la que entrega a la mímica toda su expresividad, la releva, incluso la sustituye” (Revault, 2003, p.104)

Se observa a través de las zonas de oscuridad o claridad que deliberadamente se logran sobre un cuerpo u objeto, pero que se aplica generalmente al rostro de los actores, el cual es de cierto modo remodelado por la iluminación. (Revault, 2003)

Así la luz tiene la capacidad de modificar los rostros, usualmente a través de una sombra, un haz de luz, una silueta o divisiones lumínicas de los rostros en una mitad clara y otra oscura.

La silueta es otro elemento que permite distinguir la capacidad desfiguradora de la luz consistente en otorgar una idea de la forma lineal del objeto, pero no mostrar su volumen.

La silueta es la forma más rudimentaria de la imagen, ésta no nos da ninguna idea del volumen del objeto ni de su verdadera tonalidad. La imagen en silueta (...) puede ser obtenida tanto sobre un fondo plano como sobre un fondo espacial. La silueta aparece plana. (Golovnia, 1960, p.32)

La luz tendrá entonces la capacidad para mostrar los objetos en la imagen tal como son o los desfigurará y transformará según los requerimientos del relato.

### ***VI.2.2 Poder de reducción a la nada***

La luz tiene la capacidad de deformar el espacio. Iluminar los fondos de modo que resulten ilegibles, ya sea con excesiva luminosidad u oscureciéndolos al máximo.

A través del uso y exacerbación de espacios vacíos en la imagen se genera el poder de la reducción a la nada que contempla la luz, por medio del hincapié en los rostros con un fin significativo, por ejemplo “rostros intensivos, que sienten, y de rostros reflexivos, que piensan” (Revault, 2003, p.115), y que pueden distinguirse por la naturaleza de sus fondos, oscuros y claros.

El poder de reducción a la nada que posee la luz trata, entonces, de iluminar excesivamente los fondos o de dejarlos desprovistos de luz, con la finalidad de mostrarlos sin espacio definido.

### **VI.2.3 Dimensión Cronográfica**

La dimensión cronográfica expresa los cambios en la iluminación a lo largo del desarrollo del relato.

La luz en la película se organiza entorno a los puntos dramáticos más importantes. Hay películas en las que su iluminación disminuye o aumenta de acuerdo a la tensión dramática. (Revault, 2003)

Sin embargo, en otras películas son comunes las rupturas espacio-temporales y por consiguiente, lumínicas; en éstas la luz tiende a desligarse de toda lógica temporal, espacial y dramática.

Por ejemplo, en *Fausto: la negrura del principio* (la peste), la claridad de un episodio distendido (la contradanza amorosa) y un final (el calvario de Margarita) en el que se vuelve a la negrura aunque junto con una blancura devoradora. (Revault, 2003, p. 117)

La iluminación se puede presentar entonces en concordancia con el tiempo del relato, y presentar una progresión de la luz a lo largo de la película, y en este caso estaría ligada con el desarrollo de la trama.

La dimensión cronográfica es apreciable entonces cuando ocurre un cambio en el relato y al mismo tiempo un cambio apreciable en la luz.

#### ***VI.2.4 Dimensión Atmosférica***

La dimensión atmosférica de la luz se relaciona estrechamente con los fenómenos naturales y con las condiciones atmosféricas naturales que puede recrear la luz, a través de sus efectos y su color.

Esta dimensión puede o no estar relacionada con el tono dramático del relato. La función atmosférica trata de imitar los estados de la luz dados por la naturaleza (sol radiante, amanecer, atardecer, tiempo gris, etc.) (Revault, 2003)

Esta dimensión se puede percibir a través de los elementos formales determinantes como la calidad de la luz, que junto a la temperatura cromática puede delimitar el carácter o tipo de un fenómeno de la naturaleza.

#### ***VI.2.5 Función Arquitecturadora/Abstrayente***

Esta función relaciona la incidencia de la luz sobre la configuración del espacio, ya sea en un sentido estructurado o no estructurado.

En el sentido arquitecturador, la luz cumple un papel fundamental en la composición del espacio de la imagen cinematográfica, ya que por medio de ésta se conforma.

La luz (claridad y oscuridad) es la que otorga impresión de relieve a la imagen. La pantalla es un rectángulo horizontal; además de los movimientos mecánicos; son las luces y las sombras las que permiten romper ilusoriamente con este rectángulo. (Revault, 2003, p. 106)

Así se provee a la imagen la capacidad de doblegar su horizontalidad, y la luz le confiere líneas apreciables de fuerza que forman parte de la arquitectura de la imagen y que pueden ser tanto diagonales como verticales.

“Trabajar el montaje interno en la profundidad de la imagen supone iluminar el espacio total del campo en varios estratos”. (Revault, 2003, p.111)

Además esta función está estrechamente relacionada con la fuente de la luz, explicada anteriormente, de acuerdo a su posición respecto al encuadre, y que puede estar fuera o dentro de campo. La luz dentro de campo colabora con la composición interna del encuadre y forma parte del espacio, mientras que la fuera de campo ayuda a configurar el espacio pero no forma parte del campo. (Revault, 2003)

Ésta tiene la capacidad de configurar y mostrar el espacio del relato, definir líneas y formas, dar sensación de lejanía, cercanía o profundidad. En este sentido, de arquitecturación, la luz construye la estructura del espacio filmico.

En el sentido abstrayente, la luz no define estructuras sino que “el espacio queda indiferenciado borrado o vaciado” (Revault, 2003, p. 112) no presenta fuerzas de líneas que configuren el espacio sino que busca su abstracción en el encuadre.

La función abstrayente está relacionada, de acuerdo a su característica formal, con el poder de reducción a la nada, sólo que en este último se puede apreciar un sentido dramático de relación con el relato, que la función abstrayente por sí sola niega.

### **VI.2.6 Actividad Dinámica- Rítmica**

La luz en el cine no es estática, a menudo observamos cómo se aprecian junto a la acción en pantalla, los movimientos de cámara, y los movimientos de los actores, la movilidad de la luz y su dirección tanto en un mismo plano como en el cambio de un plano por otro.

“Función estrechamente ligada al montaje, pues la luz se mueve, cambia, salta de un plano a otro”, (Revault, 2003, p. 122) pero también se puede observar en un mismo plano a través de movimientos o impulsos procedentes de la luz.

La luz contribuye con la construcción del todo narrativo y plástico del film. Entre plano y plano se hace necesario un cambio lumínico; incluso dentro de un mismo plano puede darse una ruptura lumínica. La iluminación es un factor de diferenciación dentro del montaje debido a su heterogeneidad durante el relato.

En el cine, la luz desempeña al mismo tiempo un papel de composición pictórica (en el espacio) y de composición musical (en el tiempo). Inscrita en la duración, ha de saber ser pintura en la música o música en la pintura. (Revault, 2003, p. 128)

Es necesario recordar que en la naturaleza cinematográfica pervive el movimiento, y que la luz compone también el espacio, por lo que en un mismo encuadre un objeto puede pasar por distintos esquemas de iluminación.

Entonces la luz posee una característica cambiante con respecto al ritmo del relato, y está ligada a los cambios de plano, o a los movimientos de la luz dentro de un mismo encuadre.

### **VI.3 Matriz de Análisis**

Como ya se ha establecido, la iluminación cinematográfica implica la conjugación de elementos figurativos es decir aspectos formales, que conforman un nivel primario de apreciación en la composición, pero que de acuerdo a la manera en que se disponen y se presentan pueden conformar las funciones que puede aportar la luz a una imagen cinematográfica.

De esta manera, los aspectos formales primarios, el tipo predominante de iluminación, determinado a través de la fuente de la luz, dirección y color, están relacionados con las funciones que la luz puede desempeñar, ya sea en su capacidad desfiguradora, en su poder de reducción a la nada, en su dimensiones cronográfica y atmosférica, en su función arquitecturadora/abstrayente y en su actividad dinámica-rítmica. Estas funciones no son mutuamente excluyentes, sino que pueden percibirse simultáneamente.

Esta gran relación se puede organizar a través de la matriz de análisis que se aplicará a la presente investigación.

<b>La luz en el cine</b>	<b>Aspectos Formales</b>	Fuente	<i>Naturaleza</i>
			<i>Dentro de campo</i>
			<i>Fuera de campo</i>
		Direccionalidad	<i>Vertical</i>
			<i>Horizontal</i>
			<i>Diagonal</i>
			<i>Otros</i>
		Temperatura de Color	<i>Cálida</i>
			<i>Fría</i>
		Tipo de Iluminación	<i>Neutra</i>
	<i>Subrayada</i>		
	<b>Funcionalidad</b>	Facultad desfiguradora	
		Poder de reducción a la nada	
		Dimensión Cronográfica	
		Dimensión Atmosférica	
		Función Arquitecturadora/Abstrayente	
Actividad Dinámica/Rítmica			

**Tabla 1: Matriz de análisis**

## **CAPÍTULO VII**

### **ANÁLISIS**

#### **VII.1 Selección de la muestra y justificación**

Un film se puede dividir en entes fundamentales de contenido denominados secuencias, las cuales se identifican como unidades narrativas con sentido por sí solas. (Casetti y Di Chio, 1991)

Las secuencias pueden estar delimitadas por “una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra”, (Casetti y Di Chio, 1991) en resumen, en el punto en el que termina una unidad de contenido y se inicia otra.

Sus confines se pueden delimitar a través de transiciones como el fundido encadenado, la apertura en negro, la cortinilla, por ejemplo. Sin embargo pueden definirse a través de transiciones menos evidentes, como los cortes directos, pero que de igual manera pueden separar dos segmentos narrativos de la historia.

La selección de estas unidades narrativas y su análisis permite inferir el funcionamiento y la composición de todo el film. En términos de extensión de la selección del campo a investigar, “se puede proceder de lo pequeño a lo grande, aplicando procedimientos de generalización”, y transportando esos resultados del análisis de una porción del film al propio film. (Casetti y Di Chio, 1991, p. 27)

A efectos del presente estudio se tomarán como muestras de ambas películas, las primeras secuencias, las últimas y las secuencias centrales. A partir del análisis de estas seis secuencias se intentará obtener un criterio general de la propuesta estética de Vittorio Storaro para cada una de las películas. (Ver Anexos A y B)

### **VII.1.1 *Apocalypse Now* (1979)**

#### **VII.1.1.1 *Descripción de la primera secuencia***

Un plano general muestra la selva de Vietnam, la cual tras una fuerte explosión se incendia. Los helicópteros de guerra que sobrevuelan la selva entre abundante humo y llamaradas son la clara representación de un escenario bélico.

Se superpone un primer plano del rostro invertido del Capitán Willard, quien fuma un cigarrillo; a su derecha se superpone también un ventilador encendido que se confunde con las hélices de los helicópteros, mientras el fuego se aviva con mayor intensidad. La superposición de las imágenes se intercalan entre el rostro del Capitán Willard y el escenario de guerra.

El Capitán Willard se encuentra acostado en su habitación, sobre su mesa de noche hay una foto de una mujer y algunas cartas. Desaparece la imagen bélica y una serie de planos detalles, su mano sosteniendo el cigarrillo, un vaso y objetos, un revólver entre las sábanas, son interrumpidos por la superposición de la imagen del ventilador de techo dando vueltas acompañada por el sonido de los helicópteros, que a su vez es reemplazada por la imagen del rostro invertido de Willard, quien observa el ventilador y su habitación.

Willard se levanta y mira a través de las persianas una calle transitada de Saigón. De nuevo acostado, el Capitán despierta sobresaltado y toma la foto de su esposa, la observa y se lleva a la boca un cigarrillo.

Sentado bebe del vaso, a la vez que reflexiona sobre su situación de inconformidad al no tener una misión en la guerra de Vietnam.

Se superpone la imagen del ventilador dando vueltas, sirviendo de transición a un plano general de la habitación, donde se encuentra Willard sentado en el piso; luego una imagen del personaje contorsionándose y simulando movimientos de pelea; hay un corte a un primer plano del rostro de Willard y de fondo el ventilador en el techo, imagen interrumpida por otra en la que se puede distinguir al personaje acompañado de un destello rojo que poco a poco se convierte en la imagen de la explosión apreciada al principio.

De nuevo, Willard en la habitación se contorsiona y se mueve violentamente en un delirio del personaje, hasta golpear y romper con el puño el espejo, con lo que corta su mano, así cae al suelo en llanto desesperado, luego de haber ingerido una botella de alcohol.

La secuencia termina con un fundido a negro o fade out que da paso a un cambio en el tiempo del relato y a una nueva acción con nuevos personajes.

#### **VII.1.1.2 Descripción de la secuencia central**

Willard y los soldados que lo acompañan continúan navegando mientras siguen adentrándose en el corazón de la jungla de Vietnam. Chef, uno de los soldados, reparte el correo que les fue entregado en el campamento en el que anteriormente hicieron parada.

Cada uno comienza a revisar las cartas que recibieron.

Willard abre su correspondencia, y enseguida hojea un documento oficial que le envía el general que le ordenó la misión de asesinar a Kurtz, en el cual le informa que meses antes habían enviado al Capitán Colby para cumplir esa misma misión, y que el mismo había fracasado porque había preferido unirse al ejército de Kurtz.

Lance, luego de leer que su familia estuvo Disneylandia, se levanta y dice que Vietnam es mejor. Suelta un humo violeta y comienza a jugar con él. Mientras, Chef lee un artículo de periódico que le envió su familia y Clean comienza a escuchar la cinta grabada que recibió de parte de su madre.

Lance arroja hacia a la selva el dispositivo que suelta el humo y de pronto comienzan a atacarlos desde los árboles a ambos lados del río, se observan disparos luminosos dirigidos a su bote. Ante el ataque ellos disparan sus armas en defensa, Clean resulta herido y muere, aunque es cuando termina el ataque que se percatan de esta situación. Chef empieza a gritar desesperado y al fondo se oyen las últimas palabras de la cinta que la madre de Clean le había enviado en el correo.

Willard llora, mientras que Philips, el Jefe del bote, toma la mano de Clean y rompe en llanto. La secuencia termina con esta imagen de Philips y da paso a otra acción a través de un fundido encadenado.

### **VII.1.1.3 Descripción de la secuencia final**

Willard luego de asesinar a Kurtz se apoya en una pared, está lleno de barro y sangre con el rostro pintado de verde. La tribu que adora a Kurtz continúa a las afueras del recinto en su rito de sacrificio.

Willard se acerca a observar las pertenencias de Kurtz, ve las hojas de un libro escrito a máquina que contiene los testimonios del General sobre la guerra de Vietnam, se detiene en una página y se lee claramente: “Destruyan la bomba, exterminenlos a todos”.

De pronto se percata que los fieles a Kurtz le están observando. Se acerca a ellos, lleva en sus manos el libro y un arma. Los fieles comienzan a arrodillarse ante. Willard, y éste los observa y comienza a caminar hacia ellos, deja caer al suelo el arma y todos comienzan también a dejar caer sus armas.

Lance está entre los fieles, Willard lo ve, le toma por un brazo y caminan; los fieles les siguen. Willard y Lance se dirigen al bote.

Una vez en el bote, la tribu los observa alejarse. Willard escucha que los llaman por la radio de control, pero no responde y la apaga.

La secuencia termina con un primer plano del rostro de Willard y la imagen superpuesta de la estatua levantada en el campamento de Kurtz, dando fin al relato.

## **VII. 1.2 *El Último Tango en París* (1972)**

### **VII.1.2.1 Descripción de la primera secuencia**

Bajo las vías de un tren en París Paul grita hacia el cielo “Jodido Dios”, mientras el tren pasa. Paul camina, a su lado pasa Jeanne, quien se detiene y lo observa con extrañeza, ella continúa caminando. Paul con lágrimas en los ojos mira hacia la fachada de un edificio, a las puertas de éste también está Jeanne.

Justo cuando parece que ella seguirá de largo, se regresa y toca el timbre del edificio, al salir ve la hora en su reloj y se observa un letrero que indica que hay un apartamento para alquilar en ese edificio.

Jeanne baja las escaleras y entra en un café al lado del edificio, solicita una ficha para llamar y entra al baño, donde se encuentra la cabina telefónica, la cual está ocupada.

Mientras espera, Jeanne observa a una anciana, quien cepilla una dentadura postiza y luego se la coloca. La anciana sale del baño. Jeanne se mira en el espejo. La persona que ocupa la cabina da vuelta a la manilla, seguidamente Paul sale del baño y Jeanne lo mira.

Jeanne entra a la cabina y con su pierna abre la puerta. Llama a su madre para contarle que encontró un apartamento para alquilar.

En la planta baja del edificio, en el que estuvo anteriormente, habla con la conserje, a quien le dice que está interesada en el apartamento y que le gustaría verlo. La conserje le dice que le dará la llave para que suba, pero al buscarla no la encuentra. La conversación es interrumpida por una puerta que se abre y se ve una mano colocar una botella en el piso.

Jeanne se dispone a marcharse, pero la conserje le grita que se espere porque debe haber una copia de la llave. La conserje sujeta la mano de Jeanne para entregarle la llave y no la suelta, se ríe estrepitosamente hasta que la deja ir. Jeanne camina hacia el ascensor, se monta en él y sube a mirar el apartamento, ahí culmina la secuencia dando paso a otra acción por medio de un corte directo.

### **VII.1.2.2 Descripción de la secuencia central**

Marcelo sentado en su habitación recorta un periódico y tocan la puerta. Es Paul quien entra, ambos llevan puesta la misma ropa de dormir. Incluso los dos personajes tienen un parecido en el rostro.

Entablan una conversación acerca de ellos y su relación con Rosa, esposa de Paul. Una vez que Paul confiesa a Marcelo saber acerca de la relación de infidelidad que Rosa mantenía con él, se levanta y le ofrece un vaso de whisky. Marcelo le dice que se espere y saca él una botella de un estante, le sirve a Paul en un vaso y se sirve uno él en.

Se sientan y continúan conversando sobre Rosa. Paul hace algunos comentarios halagadores a Marcelo y le pregunta como hace para cuidarse. Marcelo le dice que tiene un secreto para eso, se levanta y coloca un tubo en la puerta del baño.

Paul continúa hablando sobre Rosa. Marcelo le pregunta por que le era infiel; Paul hace un comentario acerca del suicidio de Rosa para huir de la pregunta. Marcelo comienza a hacer ejercicio apoyándose del tubo. Paul decide marcharse, le dice a Marcelo “me pregunto que fue lo que vio Rosa en ti” y sale de la habitación.

La secuencia termina con la imagen de la puerta que sirve de transición para la siguiente secuencia.

### **VII.1.2.3 Descripción de la secuencia final**

Por las calles de París Paul persigue a Jeanne, quien ha decidido dejarlo. Los dos personajes siguen corriendo por las calles, Paul intenta alcanzarla, hasta un punto en el que parece haberlo conseguido, se detienen frente a unos estacionamientos por un momento mientras ella grita que se acabó todo.

Jeanne lo amenaza con llamar a la policía y Paul accede a dejar de perseguirla y decide irse por otra calle. Jeanne continúa caminando menos apresurada y se dirige hacia un edificio. Paul la observa, se regresa y comienza de nuevo a perseguirla. Entra al edificio y continúa persiguiéndola; ella entra al ascensor y él sube por las escaleras corriendo al mismo tiempo.

Cuando el ascensor se detiene Jeanne sale y empieza a tocar las puertas del apartamento de en frente desesperada pidiendo auxilio. Logra abrir una de las puertas y entra. Es el apartamento de la mamá de Jeanne.

Jeanne no logra cerrar la puerta debido a la fuerza ejercida por Paul quien intenta mantenerla abierta para poder entrar. Ella corre hacia un armario y se para en frente.

Paul comienza a acercarse a Jeanne, se coloca un sombrero de uniforme militar y empieza a hablar mientras se aproxima y le dice que la ama.

Cuando están muy cerca, él le pregunta su nombre, ella responde diciendo "Jeanne", a la vez que acciona el arma que tiene entre sus manos, con la que dispara a Paul en el estómago.

Paul desconcertado camina hacia el balcón del apartamento, observa la vista de París que tiene frente y luego se observa su cuerpo en el suelo.

Jeanne aún en el apartamento y con el revólver en su mano comienza a repetirse así si misma que no conoce a ese hombre, que no sabe su nombre y que ha intentado violarla.

## VII.2 Análisis de *Apocalypse Now* (1979)

### VII.2.1 Primera secuencia

#### VII.2.1.1 Aspectos formales

##### *Fuente de la luz*

Las dos primeras fuentes que se muestran dentro de campo, es decir que sirven de referencia lumínica para el espectador, provienen de la luz solar que entra por dos ventanas. Una de ella se encuentra al lado de la puerta y la otra es la proveniente de la ventana adyacente a la cama del personaje, que entra a través de las persianas, y que predomina en la primera parte de la secuencia. Estas fuentes son de carácter natural porque provienen de la luz solar que entra a través de las ventanas.

La tercera y cuarta fuente de luz dentro de campo, las conforman las dos lámparas dispuestas sobre las mesas de noche adyacentes a la cama, las cuales son de carácter artificial, provenientes de bombillas



**Figura 3: Willard se contorsiona en su habitación**

eléctricas, y predominan a partir de la segunda mitad de la secuencia.

La cuarta fuente de luz dentro de campo es también de carácter artificial, ya que corresponde a la lámpara ubicada sobre la mesa detrás del personaje cuando se encuentra sentado en el piso de la habitación.

Existe además una fuente de luz fuera de campo, que no se muestra en la imagen como tal, y que se observa en la segunda mitad de la secuencia, durante la cual ya es de noche.

Se trata de la fuente de luz roja que ilumina el contorno del perfil de Willard hasta el punto de presentarlo como una silueta. La



**Figura 4: Silueta de perfil de Willard**

referencia de esta fuente no se aprecia en ningún momento a lo largo de la secuencia, ni es discernible su procedencia u origen, por lo que este efecto en esta imagen genera una marcada intención anti-naturalista.

Las características de esta fuente parecen remitir a las del fuego, por su temperatura cromática y por su calidad. Además que presenta un movimiento intermitente que se asemeja al de una hoguera.

Momentos después de que se aprecia esta fuente en la secuencia se observa la imagen superpuesta de una explosión en la jungla, entonces aunque dicha fuente no está justificada dentro del cuarto de Willard, se denota que el personaje sumergido en la guerra y que su mente se encuentra en la jungla entre explosiones y helicópteros y no atrapado en un hotel de Saigón.

### ***Direccionalidad de la luz***

A través de las sombras y contrastes sobre la superficie de los objetos, se puede determinar la disposición de la luz con respecto a ellos; por lo tanto en la primera parte de la secuencia, en la cual predomina la fuente de luz solar que entra a través de las persianas,

la direccionalidad de la luz es diagonal desde la derecha, porque en los objetos y en el personaje se observan las zonas oscuras del lado contrario, es decir del lado izquierdo.

Sin embargo, cuando Willard está acostado, en el primer plano en el que su rostro aparece invertido en la imagen, la direccionalidad de la luz parece distar del resto de la secuencia porque la parte de su superficie que contiene la mayor



**Figura 5: Perfil de Willard**

cantidad de sombras se encuentra del lado derecho de la imagen; sin embargo su rostro invertido con respecto a la imagen indica que es una posición de la cámara distinta, más que un cambio en la dirección de la luz.

Las fuentes de luz que están conformadas por las lámparas de las mesas de noche tienen una direccionalidad horizontal sobre el sujeto.



**Figura 6: Willard sentado en el piso**

La fuente de luz referida a la lámpara de mesa, en la imagen en la que el personaje se encuentra sentado en el piso, la direccionalidad es diagonal, desde la derecha.

Por último el destello de luz roja incandescente tiene una direccionalidad horizontal que ilumina el contorno izquierdo del personaje.

### ***El color de la luz***

Durante la secuencia no hay un predominio marcado de una temperatura de color específica, es más bien neutra, porque no se observa una variación importante sobre la tonalidad de la piel del personaje.

Exceptuando el fragmento en el que la silueta del perfil de Willard es iluminado por una fuente con predominio del color rojo, que rompe con la tonalidad total de la secuencia, y se presenta con una temperatura de color cálida. Esta tonalidad remite a las explosiones de fuego que ocurren en la jungla de Vietnam, y a la sensación del personaje quien se encuentra obsesionado con sus pensamientos acerca de la guerra.

### ***Tipo de Iluminación***

La sombra se denota en la imagen del rostro invertido del Capitán Willard, cuando abre los ojos y observa el ventilador. El lado



**Figura 7: Rostro de Willard Invertido**

izquierdo del rostro es perfectamente visible, mientras que en el lado derecho sólo es perceptible su ojo y el resto de la cara está sumergida en una sombra propia del personaje que se extiende a la mitad de la pantalla en negro.

Se genera así un alto contraste, debido a la diferencia violenta entre las zonas claras y oscuras de la imagen, lo que se traduce en un resultado anti-naturalista en la disposición de los efectos de la luz. Ya

que el rostro de Willard en esta imagen no presenta todas las características que le son propias.

Así mismo, en el primer plano del rostro de Willard en el que se observa al fondo el ventilador que gira, se aprecia una iluminación subrayada, a través del resultado anti-naturalista que genera su rostro casi



**Figura 8: Rostro de Willard apoyado, al fondo el ventilador**

imperceptible, el cual se aprecia borrado por una densa sombra.

En el momento en que Willard es iluminado por una fuente de color rojo intenso, se atribuye al personaje una deformación de sus características naturales, efecto característico de la iluminación subrayada.

Existe una manipulación en la temperatura de color para generar esta tonalidad específica del personaje, que se diferencia de la predominante en el resto de la secuencia, que proviene de la dada por la fuente de luz solar, lo que ocasiona un marcado efecto antinatural.

Este efecto se transforma en silueta a medida en que el personaje se mueve y se aleja de la fuente de luz, y se hace perceptible sólo el lado izquierdo de su contorno.

Apartando estos momentos puntuales, en los que se observa la iluminación subrayada, en el resto de la secuencia predomina el uso de una iluminación neutra que tiene a resultados naturalistas.

Al asomarse por la ventana y ver a través de las persianas, al personaje se le proyectan unos halos de luz y de sombra sobre el rostro, el cual, es apreciable con todas sus características propias, a pesar de las zonas en penumbra las cuales no modifican al sujeto.

A su vez, al encontrarse sentado, sobre Willard se observan nuevamente las sombras esbatimentadas producidas por las persianas sobre su rostro. Este efecto se justifica por la posición del personaje con respecto a la fuente de luz y con respecto a las persianas, y a la característica de la fuente de luz solar.

Mientras el personaje bebe de la botella de pie, se contorsiona y rompe con su puño el espejo, se observan sombras suaves sobre la superficie de su cuerpo que denotan los detalles de éste, y que permiten observar una progresión entre las



**Figura 9: Willard bebe de la botella**

zonas claras y oscuras, por lo tanto en este fragmento de la secuencia se percibe en penumbra y se observa al sujeto en un esquema de iluminación neutra.

A lo largo de la secuencia es igualmente apreciable la cantidad de sombras que se disponen sobre el sujeto durante esta secuencia a



**Figura 10: Willard llora desesperado**

pesar de que en la primera parte se desarrolla de día, lo que denota que Willard se encuentra sumido en un mundo de oscuridad y de encierro, abstraído en sus propios pensamientos sobre su verdadero hogar que es para él la jungla.

Estas sombras forman parte del esquema de la iluminación neutra que se observa en la secuencia, ya que logran un resultado naturalista.

Entonces, en cuanto al aspecto del tipo de iluminación apreciable se observa el predominio de la iluminación neutra, ya que en la mayor parte de la secuencia, la luz está dispuesta en función de mostrar las cualidades del sujeto.

### VII.2.1.2 Funcionalidad de la luz

#### ***Facultad Desfiguradora***

La facultad desfiguradora se observa en momentos específicos de la secuencia y se corresponde con un esquema de *iluminación subrayada*, utilizado para acentuar la tensión dramática.

En el primer plano del Capitán Willard que observa el ventilador acostado desde su cama, la mitad de su rostro queda borrado de la imagen a través de la densa sombra, demostrando la facultad desfiguradora que tiene la luz.

En el momento en el que el personaje es iluminado por un destello de luz roja semejante al de una hoguera, su rostro parece deformarse con la intensidad de la fuente, y una vez más se observa así la facultad desfiguradora de la luz.



**Figura 11: Willard en medio de su alucinación**

En el plano detalle del ojo y la nariz del personaje, contrastado con el fondo de la imagen, se observa el efecto de silueta. El rostro del capitán se transmite al espectador en negro, y se ve solamente el contorno del perfil de su nariz y su ojo abierto, y no se denota su volumen.

El rostro adquiere otras características, no propias del sujeto, las fuertes sombras sólo permiten hacer visible los ojos abiertos, y le dan a la cara una apariencia grotesca. De esta manera, el rostro no se observa tal como es naturalmente, sino que es borrado y tachado parcialmente a través de las zonas oscuras.

Este efecto potencia la intensidad y acentúa la expresión de agresividad del rostro del Capitán Willard, quien se encuentra abstraído en una alucinación sobre la guerra en la jungla de Vietnam, sumido entre los sonidos de los helicópteros, y entre explosiones de fuego que tienen un carácter violento.

### ***Poder de reducción a la nada***

Esta función se percibe también en el primer plano del Capitán Willard que observa el ventilador acostado desde su cama. El lado derecho de la imagen se encuentra sumido en una sombra absoluta, lo que hace imperceptible la naturaleza del espacio, y su organización. Se percibe al rostro de Willard sumido en el vacío, contrastado con un espacio de “nada”.



**Figura 12: Rostro de Willard Invertido**

Esta función hace énfasis en la abstracción del personaje en sus pensamientos con respecto a la guerra, efecto también potenciado gracias a la superposición de las imágenes de la explosión en la jungla de Vietnam.

Figura n°: Rostro de Willard

***Dimensión cronográfica***

A pesar de que la temperatura de color se mantiene sin un predominio específico, al inicio de la segunda parte de la secuencia se observa la transición a una tonalidad cálida en el momento en que el personaje es iluminado por un destello rojo que rompe por un momento con el esquema de iluminación presentado desde el principio, pero luego la tonalidad regresa a su temperatura cromática neutra

Además en esta segunda parte de la secuencia se transforma la naturaleza de las fuentes de luz, de solar al principio, a artificial al final, lo que denota el cambio interno del personaje y su transición a un estado de crisis emocional.

El desarrollo de esta secuencia en su contenido dramático muestra una tensión que va creciendo hasta el final. Al inicio, cuando la fuente de luz que predomina es la solar, el personaje tiene una actitud más bien pasiva, y a medida que se van consumiendo las horas, al volverse de noche, sus acciones se tornan más violentas, al punto de romper un espejo con su puño y caer al piso desesperado en llantos.

El cambio de fuente como transición del día a la noche también busca representar que el día se ha consumido, y que el personaje ha permanecido dentro de la misma habitación inmerso en sus pensamientos.

***Dimensión atmosférica***

Durante la primera parte de la secuencia, al ser la fuente de luz solar la que predomina, se denota claramente que la acción ocurre de

día, y de esta manera la luz consigue representar este estado lumínico natural.

Durante la segunda mitad de la secuencia, la ausencia de los elementos que denotan el estado de la luz solar, y el predominio de la fuente artificial indican que es de noche cuando Willard vive una crisis emocional y llega al clímax de su alucinación.

Este cambio de fuente de luz natural a artificial permite acentuar el estado emocional interno del personaje, que se encuentra encerrado día y noche en el mismo cuarto de Saigón sin salir de él, mientras espera por una misión.

### ***Función Arquitecturadora/ Abstrayente***

A través de las líneas que se forman en el techo y paredes de la habitación, al inicio de la secuencia, se percibe la función arquitecturadora, ya que estas líneas, producto de las sombras que genera el paso de la luz a través de las persianas, colaboran con la estructuración del espacio.



**Figura 13: Líneas sobre el rostro de Willard**



**Figura 60: estructuración del espacio a través de líneas**

Además estas mismas líneas, consecuencia de las sombras que genera la luz a través de las persianas, se observan también en el rostro de Willard.

El sentido abstrayente se identifica en la secuencia cuando el personaje es iluminado por el destello rojo, del lado derecho de la imagen, el cual no estructura el espacio, y sólo son visibles en él sombras que lo convierten en indiferenciado y abstracto.

Este último, conforma otro elemento que separa este momento dramático de los demás y lo subraya, porque logra simular la abstracción interna del personaje, quien en su mente se encuentra en otro espacio, no en ese cuarto de Saigón, sino en medio de la guerra.

### ***Actividad Dinámica- Rítmica***

Los cambios más observables en la iluminación son en cuanto a su direccionalidad y fuente. Por un lado, cuando Willard se asoma a través de las persianas, la luz tiene direccionalidad diagonal desde la derecha, mientras que cuando es iluminado por las lámparas adyacentes a la cama la dirección es horizontal al personaje; entonces aquí hay un cambio de dirección y un cambio en la naturaleza de la fuente, que también indica el paso del día a la noche.

Por otro lado, hay un cambio evidente cuando Willard es iluminado por un destello rojo que rompe con el esquema de iluminación neutra predominante desde el principio.

En este fragmento de la secuencia la fuente de luz fuera de campo no está justificada, a diferencia del resto de la secuencia, y además se desfigura el rostro del personaje y también se borra el espacio.

Por ello, a pesar de que la secuencia se desarrolla completamente en una sola locación y a través de únicamente un personaje, se observa dinamismo entre plano y plano con respecto a la luz, lo que contribuye al montaje y acrecienta, debido a su efecto

sobre la imagen, la tensión dramática que también presenta un cambio, de una actitud pasiva primero, a una más agresiva después.

## VII.2.2 Secuencia central

### VII.2.2.1 Aspectos Formales

#### *Fuente de la luz*

Durante la secuencia existe una sola fuente de luz que se mantiene fuera de campo. En el plano general de la selva detrás de las montañas son perceptibles haces de luz, así mismo en los cuerpos y rostros de los personajes se observan líneas luminosas de carácter natural, ya que la fuente es la luz solar.

#### *Direccionalidad de la luz*

La fuente de fuera de campo correspondiente a la luz solar que



**Figura 14: Lance lee su correspondencia**

predomina durante toda la secuencia tiene una direccionalidad diagonal, denotada particularmente sobre el personaje de Lance cuando está leyendo la carta que recibió, ya que en él se observan las zonas oscuras del lado inferior derecho de su superficie.

A partir del inicio del ataque vietnamita en contra de ellos, la dirección de la fuente no se puede determinar ya que sobre los sujetos no son perceptibles líneas de luz o sombras que indiquen el recorrido de la luz.

### ***El color de la luz***

Sobre los sujetos no es discernible un cambio notorio en su pigmentación natural, así como en ningún otro elemento de la imagen, mas bien se observa una tonalidad neutra, y se mantiene de ese modo a lo largo de la secuencia.

### ***Tipo de iluminación***

A lo largo de la secuencia los personajes son perceptibles en todos sus detalles. En su rostro y piel se marcan suaves sombras generadas por la luz solar que les ilumina, las cuales no alteran las características propias de los sujetos y objetos en el encuadre.

Al final de la secuencia los haces luminosos del sol no son tan intensos como al principio, por lo que se observan sombras menos



**Figura 15: Willard llora la muerte de "Clean"**

pronunciadas en los rostros. Por lo tanto, al obtener estos resultados naturalistas durante toda la secuencia hay un predominio absoluto del uso de la iluminación neutra, ya que se muestran las cualidades naturales de los sujetos

y elementos en el encuadre sin ninguna alteración o modificación apreciable, y en consonancia con las condiciones del lugar y del momento del día.

### **VII.2.2.2 Funcionalidad**

#### ***Facultad desfiguradora***

La facultad desfiguradora que tiene la luz no se aprecia durante la secuencia, ya que los rostros y cuerpos no se presentan marcadamente modificados a través de la iluminación.

La luz a lo largo del fragmento muestra a los personajes sin deformar sus rasgos.

#### ***Poder de reducción a la nada***

El espacio siempre estructurado indica que el poder de reducción a la nada de la luz no está presente en la secuencia. Los rostros no son presentados en un espacio vaciado.

Este pequeño grupo de soldados es atacado por el enemigo que se esconde tras la selva y es la acción la que tiene preeminencia por sobre todo, ya que es ésta la que genera el punto dramático de la secuencia y no existe la necesidad de desestructurar el espacio para intensificar algún tipo de estado anímico de los personajes.

#### ***Dimensión cronográfica***

La dimensión cronográfica de la luz en esta secuencia no es discernible, porque aunque se aprecia un cambio en la tensión dramática no existe a su vez una modificación fundamental en el esquema de iluminación, sino que por el contrario se mantiene relativamente igual.

### ***Dimensión atmosférica***

Durante la secuencia, al ser la fuente de luz predominante la de



**Figura 16: Willard lee su correspondencia**

la luz solar, se está ante la representación de un estado lumínico natural, que denota que es de día. Esto además se puede discernir a través la direccionalidad diagonal de la fuente y los reflejos

que de la luz solar que se ven en el agua.

### ***Función arquitecturadora/abstrayente***

La función arquitecturadora no se ejerce en esta secuencia ni en su sentido estructurador ni en su sentido abstrayente. El espacio en que las acciones ocurren se muestra en detalle, pero no caen sobre él líneas de fuerza que creen una arquitectura dentro de la imagen.

### ***Actividad dinámica/rítmica***

El elemento más evidente de cambio en la iluminación lo



**Figura 17: El "Jefe" mira a "Clean" atónito**

constituye la diferencia en la percepción de la dirección de la luz, que al principio es evidentemente diagonal y ya al final de la secuencia no es perceptible en cuanto a que no se evidencian gran cantidad de sombras que permitan

definir el recorrido de la luz sobre los objetos.

## VII.2.3 Última secuencia

### VII. 2.2.1 Aspectos formales

#### *Fuente de la luz*

Mientras Willard está sentado frente a las pertenencias de Kurtz se observan las primeras fuentes de luz dentro de campo que corresponden a dos velas dispuestas sobre la mesa y a una vela que guinda de una columna.



**Figura 18: Willard observa escritorio de Kurtz**

Sin embargo, estas fuentes no ejercen ningún efecto sobre el personaje, ya que éste se encuentra totalmente en silueta, lo que indica que la principal fuente de luz proviene de afuera del templo. A pesar de que las velas no generan ningún efecto sobre Willard, gracias a su disposición en la mesa sirven de referencia lumínica para este fragmento.

Las segundas fuentes de luz dentro de campo corresponden a las antorchas que se observan entre los integrantes de la tribu, las cuales sirven de referencia lumínica.

La última luz dentro de campo durante la secuencia es el faro eléctrico que se observa en el bote detrás de Lance cuando se están yendo del campamento.



**Figura 19: Lance en el bote**

En el momento en que Willard está apoyado a la pared y durante

su recorrido por el pasillo del templo de Kurtz se observan dos fuentes de luz fuera de campo.

La primera es la luz que se observa en el fondo y la segunda es correspondiente a los haces de luz que el personaje atraviesa y que muestran algunas zonas de su cuerpo y rostro.

Así mismo, cuando Willard camina hacia la mesa donde está el libro, su espalda es iluminada por otra fuente de luz fuera de campo. Esta misma fuente es la que hace perceptible el ojo de Willard al asomarse para observar a los fieles.



**Figura 20: Espalda de Willard iluminada por fuente fuera de campo**

Cuando Willard y Lance se disponen a irse es apreciable otra fuente de luz fuera de campo correspondiente a los haces de luz que se observan entre la neblina, de los cuales no se puede discernir la procedencia y cuyas características no tienen relación con las presentadas por las otras fuentes de luz.

La última fuente de luz fuera de campo es la que ilumina el rostro de Willard una vez que en el bote están alejándose del campamento de Kurtz.

Debido a que no existe referencia lumínica con respecto a las fuentes de luz fuera de campo, no se puede determinar su origen.

Por el contrario, la naturaleza de las fuentes de luz dentro de campo es la dada por el fuego (antorchas, velas) y cumplen una función de referencia cultural. La tribu de Kurtz en la selva se encuentra alejada de toda civilización y de toda comodidad moderna, por lo que sería inverosímil el uso de luces eléctricas. Este tipo de

fuente acentúa el carácter primitivo de la comunidad indígena, que aunque se encuentra alejada de la guerra está sumida en la misma violencia propia de su líder, el coronel Kurtz.

Podría inferirse que las fuentes de luz fuera de campo tienen también procedencia del fuego. Pero, el fuego tiene la característica de estar en constante movimiento debido a la alteración que produce el aire en él, lo que se evidencia en los objetos y cuerpos, que al estar iluminados por fuentes procedentes del fuego muestran en sus superficies sombras intermitentes, y el efecto de vibración de la luz.

Sin embargo, en las imágenes en las que no se puede discernir la fuente de luz no ocurre esto, por el contrario, el efecto de la luz sobre los objetos, específicamente las sombras, es estático, aún en los momentos en los que está presente una referencia lumínica, como en el caso de las velas en el escritorio de Kurtz.

### ***Direccionalidad de la luz***

Con respecto a las primeras fuentes dentro de campo, que constituyen las velas dispuestas sobre el escritorio de Kurtz, no se puede discernir la direccionalidad de estas luces sobre la imagen general, ya que su efecto es sólo apreciable en los objetos más



**Figura 21: Tribu a las afueras del templo**

cercanos a ellas.

De igual manera, las antorchas dispuestas entre la multitud de la tribu, las cuales conforman las segundas fuentes de luz dentro de campo, se encuentran esparcidas a lo largo del espacio, lo

que impide delimitar su dirección.

Sin embargo en estas imágenes, en las que son apreciables las antorchas, predomina en algunos planos una direccionalidad desde la izquierda de los sujetos, lo que se denota por la presencia de las zonas oscuras en el lado derecho de sus superficies. Y en el momento en el que observamos a Lance tomado de la mano por Willard, su rostro no es perceptible debido a que la luz proviene desde atrás horizontalmente con respecto a este personaje.

La luz dentro de campo denotada en el bote de los soldados, se observa claramente detrás de Lance, quien la interrumpe por instantes, al mover su cabeza y tiene una dirección horizontal con respecto al sujeto.

En referencia a la primera fuente de luz fuera de campo, que se



**Figura 22: Willard empieza su recorrido por el templo**

observa cuando Willard comienza el recorrido a través del pasillo, la luz que ilumina el fondo muestra mayor intensidad en su parte inferior izquierda y se va difuminando hacia arriba, lo que denota que está dirigida diagonalmente desde abajo.

Mientras el personaje avanza por el pasillo, cuando se percibe la segunda fuente de luz fuera de campo, las fuertes sombras que se marcan en el lado derecho del cuerpo y rostro de Willard indican que la fuente de luz posee una direccionalidad diagonal desde arriba y desde la izquierda.

La tercera fuente de luz fuera de campo tiene una dirección horizontal desde la derecha, paralela al personaje ya que al Willard darle la espalda a la luz se marcan suaves sombras en la parte

izquierda de sus músculos, lo que permite observar el relieve de su superficie.

La cuarta fuente de luz fuera de campo, entendida como los haces de luz provenientes desde el fondo de la colina y que se marcan a través de la densa neblina, tienen una dirección vertical desde abajo en la imagen, y perceptible su dirección porque su recorrido en línea recta se marca fuertemente a través de la neblina.

La luz que delimita a Willard mientras se aleja en el bote, y que conforma la última fuente de luz fuera de campo, tiene una direccionalidad desde la derecha de la imagen y es horizontal al personaje.



**Figura 23: Willard se aleja en el bote**

### ***El Color de la luz***

A lo largo de la secuencia existe el predominio de las tonalidades de temperatura de color cálida, denotadas por la naturaleza de las fuentes de luz y su procedencia del fuego.

Sin embargo en los haces de luz que se perciben al fondo en la colina cuando los personajes se disponen a marcharse, difuminados sobre la neblina, no se observa esta temperatura cálida.

Existe así la convivencia en una misma imagen de dos temperaturas de color distintas,



**Figura 24: Willard toma de la mano a Lance**

o dos tonalidades.

Por un lado existe una tonalidad cálida que viene dada por el fuego, y que imprime sobre los personajes una coloración distinta a la de sus condiciones naturales; por otro lado los haces de luz blancos que son proyectados sobre neblina y humo tienen una tonalidad neutra que dista de la coloración característica que tienen las fuentes de luz que son predominantes a lo largo de la secuencia.

La preeminencia de estas tonalidades cálidas remite al calor de la jungla y acompaña el papel de referencia cultural que tienen las fuentes de luz en la secuencia.

### ***Tipos de iluminación***

La última secuencia de la película está cargada de efectos lumínicos, y de diferencias marcadas entre las zonas claras y oscuras sobre los personajes, lo que se denota como un alto contraste.

Aquí se presenta una iluminación subrayada, que acentúa el momento dramático. Willard se ha internado ya en el mundo de Kurtz, lo ha asesinado y



**Figura 25: Willard al salir del templo de Kurtz**



**Figura 26: Willard se apoya en una columna luego de asesinar a Kurtz**

se convertido por ende en su sucesor.

Cuando Willard se apoya de la pared después de haber asesinado a Kurtz se dibujan sobre la superficie de su cuerpo gran

cantidad de sombras con una densidad tal que logran ocultar partes de la imagen. Entre el lado derecho y el lado izquierdo de su superficie se genera un alto contraste entre las zonas claras de un lado y las oscuras del otro. Su cuerpo entonces se presenta borrado parcialmente, y no se muestra en sus dimensiones naturales.

Mientras Willard hace un recorrido por el pasillo atraviesa haces de luz que marcan zonas de sombra absoluta en su cuerpo, que a su vez recorren su superficie, al hacer perceptibles espacios de su anatomía y su rostro por momentos. Estas sombras son esbatimentadas producto de las columnas que interrumpen el paso de la luz en el pasillo.

Cuando Willard se sienta frente a las pertenencias de Kurtz la sombra que genera la columna que se interpone entre el paso de la luz y el personaje, lo coloca en silueta con respecto al fondo y delimita sólo su contorno a través del alto contraste.

Willard se asoma para avistar a los fieles, quienes lo observan desde afuera, esta acción se percibe porque el sujeto se mueve por un momento fuera de la zona de sombra absoluta y uno de sus ojos se muestra al entrar en la zona de luz absoluta.

Este efecto también se observa cuando Willard sale del templo de Kurtz, y mira desde el tope de las escaleras a los integrantes de la tribu; una sombra pronunciada marca la mitad de su rostro y lo borra a medida que el personaje se mueve y se interna en ella. Sin embargo al salir del templo, el personaje sale a la luz, y se separa del mundo de sombras de Kurtz.



**Figura 27: Willard sale del templo**

Al Willard caminar entre la multitud, se observan en las personas sombras y altos contrastes que borran sus rostros; cuando Lance es tomado de la mano por Willard sólo puede observarse parte de su espalda.

La iluminación en esta secuencia no está dispuesta para hacer visibles los objetos encuadrados, sino para dotar de efectismo y artificiosidad a la imagen en consonancia con el momento dramático, por ello se está ante un esquema de iluminación subrayada.

Las densas sombras que se ciernen sobre Willard contribuyen a recalcar la relación entre el capitán y Kurtz. Willard se interna en el mundo de Kurtz después de matarlo, atraviesa sus pasillos de sombras y oscuridad, y se separa de él, al alejarse de su templo y salir a la luz.



**Figura 28: Willard sale del templo II**

### VII. 2.3.2 Funcionalidad de la luz

#### *Función desfiguradora*



**Figura 29: Silueta de Willard**

Durante la secuencia hay tres momentos en los que la función desfiguradora es perceptible. El primero de ellos ocurre cuando Willard atraviesa el pasillo del templo de Kurtz,

debido a que se observa una pronunciada silueta de su cuerpo que borra de la imagen el volumen de su figura y sus detalles, y que sólo muestra su contorno. Luego, este mismo efecto de silueta se observa mientras el personaje está sentado frente a la mesa de las pertenencias de Kurtz.

El tercer momento en que esta función se observa es en el rostro de Willard, al mirar a los integrantes de la tribu; ya que una pronunciada sombra se dibuja en el lado derecho de su rostro dividiéndolo en una mitad clara y otra oscura, lo que logra la desfiguración del rostro porque borra de la imagen una parte de él.

Las manchas de sombra y las siluetas pronunciadas no permiten percibir a Willard en su totalidad y con sus atributos naturales, lo ocultan y lo sumergen por partes en zonas oscuras. La abundancia de este efecto pretende situar a Willard en el mundo de oscuridad que signa al templo de Kurtz.



**Figura 30: Willard se asoma para ver a los fieles**

### ***Poder de reducción a la nada***

El poder de reducción a la nada que posee la luz no se observa en esta secuencia. El espacio no queda indiferenciado o vaciado, ya que se muestran los elementos necesarios que sirven de referencia y que permiten ubicar al personaje dentro del templo de Kurtz durante toda la secuencia.

### ***Dimensión Cronográfica***

Los indígenas del campamento se encuentran finalizando un rito de sacrificio, y al mismo tiempo Willard acaba de asesinar a Kurtz, ahora la tribu adora a Willard y se arrodilla ante él.

Esta acción de transición de un líder a otro ocurre de noche, lo que acentúa el carácter dramático. Entonces, la iluminación subrayada cargada de sombras, luces de tonalidades cálidas y fuentes de luz provenientes del fuego colabora a la construcción de esta atmósfera de la transición del liderazgo casi religioso.

Willard decide abandonar el templo y la guerra, toma de la mano a Lance y se dispone a irse. A medida que ambos se alejan del campamento en el bote se observa un marcado cambio en la iluminación. La temperatura cromática cambia significativamente, la densidad de la noche se hace más perceptible porque ya no hay tantas fuentes de luz que iluminen el espacio.

Así los personajes, a la vez que se alejan del campamento dejan atrás toda la suntuosidad que conforman los marcados efectos de la luz, y se internan en un ambiente más simple y sosegado dentro de la jungla, lejos del fanatismo de estos integrantes de la tribu y su adoración desmedida.

### ***Dimensión Atmosférica***

El predominio del uso de las fuentes de luz provenientes del fuego, remite a que las acciones en la secuencia ocurren de noche.

En un ambiente alejado de la civilización como el campamento de Kurtz, es el fuego como fuente de luz lo que constituye el principal elemento que denota que la acción se desarrolla de noche.

Además, la neblina o bruma que rodea al campamento, la cual no tiene referencias con respecto a su procedencia, moldean aún más los haces de luz delimitados verticalmente que sobresalen en el fondo de las imagen entre la multitud de fieles.

Estos tres elementos de la naturaleza, el fuego, la neblina y la noche, ayudan a aclimatar el momento del ritual de sacrificio que se encuentran desarrollando los integrantes de la tribu y enmarcan el dramatismo de una transición de adoración religiosa de un líder a otro.

### ***Función Arquitecturadora/ Abstrayente***

Las líneas de fuerza que se generan en el rostro y cuerpo de



**Figura 31: Willard atraviesa el pasillo**

Willard, gracias a las sombras esbatimentadas, mientras atraviesa por el pasillo conforman una arquitecturación del espacio, porque lo estructuran por medio de

la diferenciación marcada de zonas

de sombra de distinta densidad.

La arquitectura del templo de Kurtz se caracteriza por la gran cantidad de columnas, paredes y ventanas a través de las que pasa la luz. Así por medio del esquema de iluminación subrayada se configuran en la imagen otros tipos de columnas, que conforman estas líneas de fuerza y que no están construidas con piedras sino con luz.

***Actividad Dinámica- Rítmica***

En esta secuencia, la actividad dinámica rítmica de la luz se caracteriza por el movimiento que ésta presenta en un mismo plano.

Mientras Willard atraviesa el pasillo, su movimiento al caminar permite que su cuerpo se exponga a distintos haces de luz, que generan sobre él la transición entre zonas de luz y oscuridad. Dispuesta de esta manera, se genera la sensación del movimiento de la luz en la imagen.

Este mismo efecto es perceptible cuando Willard, sentado frente a las pertenencias de Kurtz, sale de la sombra que lo mantiene como un sujeto en silueta, para observar a los fieles. Sólo parte de su brazo y su ojo derecho entran en la zona de luz

Ejemplo también aplicable en el momento en el que ya afuera del templo, parado en el tope de las escaleras, ladea un poco su rostro y mientras se mueve, y parte de éste queda sumergido en una sombra. Entonces hay un cambio del efecto que moldea su rostro, que primero se encuentra visible en todos sus detalles y luego sólo es perceptible la mitad de él por influencia de la densa sombra.

A pesar de que no existe una mutación drástica a lo largo de la secuencia entre los dos tipos de esquema de iluminación, neutra o subrayada, sí se aprecia el dinamismo de la transición entre las zonas claras y oscuras sobre la imagen, lo parece remitir al propio relevo del líder y a la dualidad entre Willard y Kurtz.

## VII.3 Análisis de *El Último Tango en París* (1972)

### VII.3.1 Secuencia 1

#### VII.3.1.1 Aspectos Formales

##### *Fuente de la luz*

La primera luz dentro de campo que se percibe es la luz solar que atraviesa las ventanas del café en el que los personajes entran para llamar por teléfono, lo que permite delimitar a estas fuentes como una referencia lumínica.



**Figura 32: Café**

La segunda fuente de luz dentro de campo se encuentra en el techo de la cabina telefónica que está dentro del baño, ésta se observa a través de la puerta de vidrio de la cabina, y cuando Jeanne entra para llamar.



**Figura 33: Jeanne habla con la conserje**

La tercera y la cuarta fuentes están conformadas por las lámparas eléctricas que se encuentran a ambos lados de la encargada dentro de la conserjería. Una, la del lado izquierdo, guinda del techo, y la otra es una lámpara que se encuentra sobre la mesa; éstas se observan a través del cristal corrugado que delimita el espacio de la conserjería.

La cuarta está conformada por la luz solar que atraviesa la ventana que está frente al ascensor por el que sube Jeanne al

apartamento. Y la quinta fuente que se muestra en la secuencia es la luminaria de techo que se encuentra en la planta baja del edificio al que Jeanne entra.



**Figura 34: Lámpara de techo**

Mientras los personajes caminan por debajo de las vías del tren se observa la primera luz fuera de campo correspondiente a la fuente de carácter natural que conforma la luz solar, la cual no se muestra en el encuadre, pero que se determina porque la acción ocurre en exteriores.

En el café los objetos y personas al lado izquierdo de la imagen son iluminados por una fuente de luz que no se ve, observándose así la segunda fuente de luz fuera de campo.

En el baño en el que los personajes llaman por teléfono se observa la tercera luz fuera de campo que ilumina ese fragmento de la secuencia, de la cual no se puede delimitar su procedencia, y no hay referencias lumínicas que denoten su naturaleza.

### ***Direccionalidad de la luz***



**Figura 35: Jeanne y Paul caminan bajo las vías del tren**

Durante las acciones en exteriores al predominar una iluminación neutra no se observan efectos de la luz, por lo que no se logra determinar la direccionalidad de ésta.

La fuente de luz correspondiente a la luz solar que

entra por las ventanas al fondo del café es de direccionalidad horizontal al espacio.

Mientras que la fuente de luz fuera de campo, que se observa en esta misma locación tiene también una dirección horizontal, pero proviene desde la izquierda de la imagen. Esto se puede discernir cuando Paul sale



**Figura 36: Paul sale del baño**

del baño y es entonces iluminado por la fuente predominante en el café, debido a la densa sombra que hay en el lado derecho de su rostro que denota que la dirección de la luz es horizontal, desde la izquierda.

Dentro del baño del café, aunque se observe el predominio de



**Figura 37: Jeanne habla por teléfono**

una iluminación neutra carente de contrastes marcados entre zonas claras y oscuras, las suaves sombras proyectadas en el rostro de Jeanne por el sombrero indican que la fuente de luz tiene direccionalidad vertical desde

arriba. Lo mismo ocurre en la cabina telefónica adyacente al baño, ya que se observa la fuente de luz en el techo, la cual genera una suave sombra del cuerpo de Jeanne proyectada en la pared y en su rostro.

Durante la conversación entre Jeanne y la conserje es perceptible la direccionalidad vertical de la lámpara que guinda del techo, y la dirección horizontal paralela a los sujetos proveniente de la

fuente de la lámpara en la mesa, ya que su posición es paralela a la conserje.

El momento en el que Jeanne se aleja de la ventana de la conserjería, en el lado izquierdo de su rostro se observa una sombra pronunciada que denota que la fuente de luz tiene una dirección horizontal, desde la derecha.



**Figura 38: Jeanne a punto de tomar el ascensor**

Mientras Jeanne sube en el ascensor, la dirección de la fuente de luz dentro de campo correspondiente a la luz solar que entra por la ventana es horizontal desde la derecha.

Por último, la luminaria que se observa al final de la secuencia que está colocada en el techo de la planta baja del edificio tiene una dirección vertical hacia abajo.

### ***El color de la luz***

A lo largo de la primera parte de la secuencia, que se desarrolla



**Figura 39: Los personajes se cruzan en el baño del café**

en exteriores, se observa la presencia de tonalidades de temperatura de color neutra, pero durante el resto de la secuencia, cuando las acciones se desarrollan en interiores, hay un predominio de tonalidades de temperatura de color

cálida, específicamente de color amarillo.

Al inicio de la secuencia mientras ambos personajes caminan por las calles de París se observa el predominio de la temperatura de color neutra que remite a una ciudad con un aspecto invernal.

La combinación de dos temperaturas de color distintas es apreciable en el plano general del café en el que se observa también el baño. En el café la fuente de luz es de temperatura cromática neutra, específicamente blanca; mientras que en el baño la fuente es de temperatura cálida (amarilla).

Durante el desarrollo de las acciones del relato que ocurren en el baño del café, en la cabina telefónica, y en la conserjería, se hace más notable la presencia de colores cálidos, y estas locaciones conforman la mayoría de los



**Figura 31: Café**

espacios discernibles dentro de la secuencia, por lo tanto se puede hablar del predominio de una temperatura de color cálida.

### ***Tipo de Iluminación***

Cuando los personajes caminan bajo las vías del tren no se



**Figura 40: Jeanne a las puertas del edificio**

observan sombras o contrastes marcados en sus rostros. Tanto el fondo como los personajes son visibles en todos sus detalles y tonalidades. Es una luz que permite ver todos los elementos dentro de la imagen. Se trata del

predominio de una iluminación neutra, que tiene preeminencia a lo

largo de esta secuencia, debido a los resultados naturalistas que genera sobre los personajes.

En el momento en que Jeanne entra al café, se denotan zonas sombreadas, como por ejemplo, en el primer plano de Jeanne al pedir una ficha para llamar, se observan en el lado izquierdo de su rostro sombras



**Figura 41: Jeanne pide una ficha para llamar**

propias, pero el espacio entre las zonas claras y oscuras es progresivo, es decir, no son sombras densas que dividan el rostro o borren una parte de él.

Dentro del baño y la cabina, se observa una iluminación sin contrastes ni sombras pronunciadas. Nuevamente el fondo, los objetos y los personajes se hacen visibles en detalle, sólo son perceptibles unas sombras suaves sobre el rostro de Jeanne ocasionadas por su sombrero. Sin embargo, la temperatura cromática cálida de las fuentes de luz modifica la coloración general tanto de los personajes como de los elementos dentro de la imagen, alterando así sus características propias, por lo que se observa en este fragmento el uso de iluminación subrayada.

Al Paul salir de la cabina se marca sobre su rostro un contraste pronunciado entre zonas claras y oscuras. El lado derecho de su rostro presenta una densa sombra que borra la mitad de la imagen, lo que otorga un efecto antinaturalista propio de una iluminación subrayada.

En la planta baja del edificio que tiene el apartamento para alquilar, específicamente en la conserjería, predomina una

iluminación naturalista, sin gran cantidad de sombras o contrastes entre zonas claras y oscuras. Exceptuando por la imagen de Jeanne alejándose de la conserje, en la que se denotan algunas zonas de penumbra en su rostro, y sombras suaves que permiten observar medios tonos en la imagen.

Cuando Jeanne sube al ascensor para llegar al piso en el que se encuentra el apartamento, y atraviesa el pasillo hasta llegar a él, se observa la imagen en penumbra, que permite vislumbrar los objetos pero no en detalle.

Debido a los efectos naturalistas que muestran a los personajes y elementos de la imagen sin modificación en sus cualidades propias, existe a lo largo de la secuencia el predominio de una iluminación neutra, que permite ver a los objetos encuadrados en detalle los cuales no son alterados por la luz. Exceptuando dos momentos en los cuales se percibe el tipo de iluminación subrayada; el primero cuando los personajes están en el baño que la fuente de luz es de temperatura cálida, la cual baña la imagen de tonalidad amarilla y el momento en que Paul sale del baño, ya que la mitad de su rostro es borrado por una densa sombra

### **VII.3.1.2 Funcionalidad de la luz**

#### ***Facultad Desfiguradora***

A lo largo de la secuencia la función desfiguradora de la luz no se observa, ya que en ningún momento del relato la iluminación deforma los rostros de los personajes o los objetos dentro de la

imagen. Hay ciertas sombras propias y proyectadas en los rostros de los personajes, pero que no los desfiguran o modifican.

### ***Poder de reducción a la nada***

El poder de reducción a la nada que posee la luz no se observa. Los espacios en que los personajes se desenvuelven siempre son visibles, incluso en los primeros planos de los rostros.

### ***Dimensión cronográfica***

La naturaleza de la iluminación en la secuencia está determinada por el tipo de locación ya sea en exterior o interior, además en el relato no se observa un cambio dramático pronunciado, por lo que la dimensión cronográfica de la luz no es apreciable durante esta secuencia.

### ***Dimensión atmosférica***

Cuando los personajes caminan bajo las vías del tren la temperatura de color neutra indica que es un día nublado, lo que representa un estado natural de la luz.

Otro estado natural de la luz apreciable es la luz solar que entra a través de las ventanas del café y por la ventana frente al ascensor del edificio, que denota que la acción ocurre de día.

### ***Arquitecturadora/ Abstrayente***

La luz solar que entra a través de las ventanas del café colabora con la estructuración del espacio. Los haces de luz dan la sensación de profundidad del espacio; lo que se encuentra más próximo a las

ventanas es visible en forma y volumen y lo que está más alejado de la fuente de la luz se muestra en sombra.

El sentido abstrayente de esta función de la luz no se observa durante la secuencia, el espacio nunca queda indiferenciado.

### ***Actividad Dinámica- Rítmica***

La actividad dinámica-rítmica de la luz es constante durante la secuencia. Por ejemplo, cuando Paul se encuentra en el baño su rostro es visible por completo, sin contraste, y cuando sale una sombra se marca en el lado derecho de su rostro, entonces el rostro de Paul pasa por dos esquemas de iluminación distintos en un mismo plano, pero ambos característicos de la iluminación subrayada, ya que tanto la temperatura cromática del baño como la sombra que se dibuja en su rostro modifican sus características naturales.

Primero, en el baño las características de la imagen denotan una iluminación subrayada, con predominio de temperatura cálida que otorga a los sujetos una tonalidad distinta a la natural de ellos y al salir la luz se transforma, y se presenta en el ambiente del café con una tonalidad neutra.

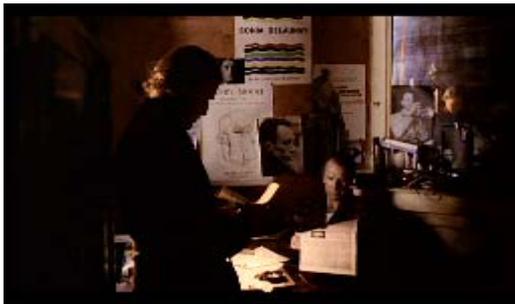
Además, el cambio de la iluminación está marcado por el cambio de locaciones. Siempre que los personajes cambian de locación, la iluminación cambia. Así se pasa de temperatura de color neutra bajo las vías del tren a temperatura de color cálida en el baño.

## VII.3.2 Secuencia central

### VII.3.2.1 Aspectos Formales

#### *Fuente de la luz*

En cuanto a las fuentes de luz dentro de campo, en la secuencia se observan tres. La primera correspondiente a la lámpara sobre el escritorio que usa Marcelo para ver mientras recorta el artículo de periódico, la segunda es una lámpara que se observa cuando Paul se



**Figura 42: Paul en el cuarto de Marcelo**

sienta cerca de la puerta de la habitación y que él mismo prende y apaga y la tercera es el bombillo que está en el baño donde Marcelo apoya el tubo para ejercitarse. Estas tres fuentes dentro de campo son de carácter artificial ya que son

bombillas eléctricas.

Con respecto a las fuentes de luz fuera de campo durante la secuencia está presente una que se corresponde con los haces de luz de color amarillo que se observan sobre los personajes y las paredes de la habitación. Su

naturaleza artificial está determinada por su temperatura cromática y su direccionalidad.



**Figura 43: Paul prende y apaga la luz**

### ***Direccionalidad de la luz***

La direccionalidad de la lámpara del escritorio es horizontal determinada por la sombra perceptible en el lado derecho del cuerpo de Marcelo y las zonas claras denotadas sobre el periódico.

La lámpara de mesa que Paul enciende y apaga tiene dirección vertical desde arriba, determinada por su ubicación sobre el sujeto y al iluminarle todo el rostro.

El bombillo del baño tiene una dirección horizontal con respecto al sujeto.



**Figura 44: Marcelo hace ejercicios**

La fuente de luz fuera de campo posee una direccionalidad horizontal desde la izquierda, identificada por el alto contraste entre las pronunciadas zonas en sombra del lado derecho de la imagen y las zonas claras al lado izquierdo de la imagen.

### ***El color de la luz***

La principal fuente de luz que ilumina los cuerpos y rostros de



**Figura 45: Paul sale del cuarto de Marcelo**

los personajes tiene una tonalidad predominantemente amarilla, por lo que la temperatura cromática de la luz es baja, es decir, cálida. Esta luz amarilla baña la pigmentación natural de la piel de los sujetos al igual que a las paredes de la

habitación e imprime a toda la imagen su característica tonal cálida.

Esta temperatura cromática de tonalidad amarilla imprime el carácter artificial de la fuente de la luz. La luz solar de atardecer podría otorgar dicha tonalidad a los elementos de la imagen, pero no marcaría tanta diferencia entre las zonas claras y oscuras sobre el sujeto, lo que también señala que la acción ocurre de noche.

### ***Tipo de iluminación***

Los altos contrastes que enfatizan la diferencia entre zonas claras y oscuras predominan a lo largo de la secuencia.

La secuencia se inicia con Marcelo en penumbra sentado en su escritorio y seguidamente entra Paul en efecto de silueta. Las cualidades propias de los sujetos se ven modificadas desde el principio del fragmento.

Cuando Paul se levanta para ofrecerle whisky a Marcelo la temperatura cromática cálida de la luz lo baña por completo y genera un alto contraste con respecto al fondo, el cual se observa casi en sombra absoluta.

Los rostros de los personajes se muestran en detalle por escasos momentos, las sombras que borran parte del rostro y cuerpo tanto en Paul como en Marcelo caracterizan esta secuencia.

Se presentan dos personajes con la misma ropa de vestir y un parecido en sus rasgos físicos: nariz pronunciada, misma pigmentación en la piel, poca cabellera y llevan incluso casi el mismo peinado.

Paul y Marcelo sentados el uno al lado del otro conversan sobre



**Figura 46: Paul y Marcelo sentados**

Rosa. El lado derecho del rostro de Paul está más iluminado y por el contrario, en Marcelo está más iluminado el lado izquierdo de su rostro, lo que crea una sombra entre ambos. Uno el esposo y el otro el amante, ambos conectados por el suicidio de Rosa que ninguno de los dos logra comprender.

Paul ha ido a la habitación de Marcelo en busca de respuestas al porqué del suicidio de su esposa, pero se percató de que éste tampoco las tiene.

Debido a que la abundancia de sombras, penumbras, altos contrastes y la temperatura de color cálida, modifican las características naturales de los sujetos, se observa la presencia de un esquema de iluminación subrayada durante toda la secuencia.

### VII.3.2.2 Funcionalidad

#### *Facultad desfiguradora*

Cuando Paul entra a la habitación su cuerpo en sombra absoluta se denota en silueta, lo que oculta sus características naturales, cumpliéndose así la función desfiguradora de la luz. Este



**Figura 47: Marcelo sirve una bebida a Paul**

efecto se observa nuevamente cuando el personaje se retira de la habitación. Esta función también se evidencia cuando Marcelo sirve el whisky, ya que el lado derecho de su rostro está sumergido en una densa sombra que hace imperceptible los detalles. Efecto

que se repite en ambos personajes una vez sentados mientras conversan sobre Rosa.

La función desfiguradora en esta secuencia al tachar partes de los rostros con densas sombras, acompaña el misterio alrededor del suicidio de Rosa que ambos personajes intentan descifrar. Ambos buscan respuestas entre ellos, pero no las encuentran.

### ***Poder de reducción a la nada***

A pesar de los altos contrastes entre zonas claras y oscuras que caracterizan la secuencia, el poder de reducción a la nada que posee la luz no se aprecia, ya que los personajes no se observan en ningún momento del fragmento dentro de un espacio vaciado e indiferenciado, más bien estructurado y diferenciado.

### ***Dimensión cronográfica***

La dimensión cronográfica de la luz no se observa en este momento del relato, ya que a lo largo de la secuencia el esquema de iluminación se mantiene caracterizado por la presencia de la tonalidad de temperatura cálida, sombras densas sobre los rostros y altos contrastes entre zonas claras y oscuras en la imagen, además no se aprecia un cambio brusco en la tensión dramática.

### ***Dimensión atmosférica***

En la secuencia se representa el fenómeno natural de la noche, apreciable por la temperatura de color cálida de la luz junto a su direccionalidad horizontal, lo cual genera marcados contrastes no característicos de la luz de día.

***Función arquitecturadora/abstrayente***

La luz en esta secuencia no se limita a iluminar para mostrar el espacio. Por el contrario, a través de haces luminosos crea líneas de fuerza sobre las paredes que logran una estructuración del espacio en general.

Los distintos espacios dentro de la habitación están iluminados de manera que se observan diferenciados entre sí. Cuando Marcelo está sentado en el escritorio recortando el periódico la fuente de luz es de temperatura neutra al igual que el baño, donde este personaje se ejercita. Mientras que cuando Marcelo se para junto a la puerta y en el momento en que ambos personajes se sientan a conversar la temperatura cromática perceptible es cálida.

Estos tres espacios, el escritorio, el baño y donde ellos se sientan a conversar, además, son iluminados por tres fuentes de luz diferentes.

De esta manera la función arquitecturadora queda evidenciada en la secuencia.

***Actividad dinámica/rítmica***

A pesar de que no se denotan cambios bruscos en la iluminación entre plano y plano durante la secuencia, la actividad dinámica- rítmica se observa particularmente cuando Paul sentado junto a la mesa comienza a encender y apagar la lámpara que está sobre esta. Su rostro pasa de penumbra a verse iluminado en detalle dentro del mismo plano.

### VII.3.3 Última secuencia

#### VII.3.3.1 Aspectos Formales

##### *Fuente de la luz*

La fuente de luz fuera de campo que se observa durante la primera parte de la secuencia, en la que Paul persigue a Jean por la calle es de carácter natural, proveniente de la luz solar.



**Figura 48: Paul persigue a Jeanne en la calle**

Cuando Jeanne y Paul están en la planta baja del edificio se observa la primera fuente lumínica dentro de campo conformada por la luz que entra a través de las

puertas del edificio y que proviene de la luz del sol.

La segunda fuente de luz dentro de campo es la lámpara del techo del ascensor que ilumina a Jeanne y la tercera la constituye la luz que entra a través de las ventanas dispuestas alrededor de las escaleras del edificio por las que Paul sube persiguiendo a Jeanne.



**Figura 49: Jeanne grita dentro del ascensor**

La última fuente de luz dentro de campo se observa cuando los personajes están dentro del apartamento y se corresponde con la luz que entra por el balcón que ilumina todo el espacio, y proviene de la luz del sol.

En la primera parte de la secuencia, cuando los personajes están corriendo por las calles de París la fuente de luz está fuera de

campo. Los personajes y elementos en la imagen son perceptibles en todos sus detalles, pero la fuente de luz que les ilumina no se muestra dentro del cuadro.

Mientras Jeanne sube por el ascensor, su rostro está iluminado por la lámpara que guinda del techo, pero desde abajo también hay una fuente de luz que cae ilumina su rostro, pero no se muestra ni se justifica su procedencia, por lo tanto es una fuente de luz fuera de campo. La naturaleza de esta fuente es artificial, proveniente de una bombilla eléctrica.

### ***Direccionalidad de la luz***

Durante la primera parte de la secuencia que ocurre en exteriores debido a la ausencia de efectos de la luz no se logra determinar la direccionalidad de la luz.

La fuente de luz dentro campo correspondiente a la luz solar que entra a través de la puerta del edificio tiene una direccionalidad horizontal a los personajes.

La fuente de luz dentro de campo correspondiente a lámpara en el techo del ascensor tiene una dirección vertical desde arriba, determinada por su posición en el espacio.



**Figura 50: Jeanne asustada en el ascensor**

A su vez, Jeanne es iluminada por una fuente de luz fuera de campo dirigida desde abajo, lo que se puede denotar a través de los haces luz que de abajo hacia arriba se perciben sobre la vestimenta y el rostro del personaje. Esta disposición

de esta fuente de luz crea zonas de suaves sombras, lo que acompaña a la dramatización en ese momento, ya que se acentúan los rasgos del rostro de Jeanne y denotan su desesperación al ser perseguida por Paul.



**Figura 51: Paul corre por las escaleras**

La fuente de luz dentro de campo que entra a través de las ventanas del edificio cuando Paul va subiendo las escaleras tiene una direccionalidad horizontal desde la izquierda, determinada por la sombra marcada en el lado derecho en el rostro de Paul.

La fuente de luz dentro de campo que corresponde a la luz solar que entra por el balcón tiene una dirección horizontal, que cambia desde la derecha o desde la izquierda dependiendo de la posición de los personajes con respecto a ella.

### ***El color de la luz***

En la primera parte de la secuencia en la que los personajes corren por la calle, se observa el predominio de tonalidades neutras propias de la luz de día. Así mismo, se observa en la última parte de la secuencia cuando los personajes están en el apartamento, ya que la luz que entra por el balcón presenta las mismas características que la del principio de la secuencia.

Durante la persecución dentro del edificio, se percibe la presencia de dos tipos de temperatura de color dentro de la imagen. Por un lado, las luces que iluminan a Jeanne en el ascensor son de color predominantemente amarillo, lo que hace que el personaje se

perciba con temperatura de color cálida. Por otro lado, Paul es iluminado por una fuente de luz de color blanco lo que corresponde a una temperatura de color neutra.

Se observa así la combinación de varias temperaturas cromáticas en un mismo plano que, en este caso, colabora con el momento del relato para diferenciar la emotividad de cada personaje. La persecución para Paul es un juego en su relación, mientras que Jeanne está desesperada y asustada, ha decidido terminar la relación enfermiza que ha mantenido con Paul y él no lo entiende.

### ***Tipos de Iluminación***

Durante la primera parte de la secuencia, mientras Paul persigue a Jeanne por las calles de París, son perceptibles los detalles de los dos personajes en la imagen, tanto de sus vestimentas como sus rasgos. No pueden observarse efectos de la luz que generen sombras marcadas o altos contrastes entre las zonas claras u oscuras que alteren las cualidades propias de los sujetos. Por lo que en esta parte de la secuencia existe predominio de la iluminación neutra.



**Figura 52: Paul y Jeanne al entrar al edificio**

En el momento en que Jeanne entra al edificio, ambos personajes entran en un espacio de sombras absolutas al punto de no ser perceptibles dentro de la imagen.

Una vez que Jeanne comienza a subir en el ascensor y Paul la persigue por las escaleras, en el rostro de Jeanne se pueden apreciar sombras poco pronunciadas. Mientras que en Paul

observamos que su rostro pasa por dos esquemas de iluminación cuando sube por las escaleras. Primero se observan los contrastes entre zonas claras y oscuras en su rostro y luego son perceptibles sobre él sombras muy suaves y un bajo contraste entre claridad y oscuridad.

En este fragmento del relato Paul persigue a Jeanne en lo que él considera un juego más entre ellos, mientras que Jeanne no lo entiende así. Paul tiene la actitud de un niño que juega, pero Jeanne está evidentemente desesperada.

En Paul se observa la convivencia entre altos y bajos contrastes, lo que denota la dualidad de su carácter. Por un lado, los altos contrastes muestran un rostro de malas intenciones, por otro lado los bajos contrastes permiten percibir el carácter inocente de la persecución como un juego.

Jeanne en el ascensor presenta suaves sombras que dispuestas sobre su rostro junto a la temperatura de color cálida acentúan dramáticamente su desesperación. Además la conjugación de las sombras y el color de la luz alteran las características naturales del rostro Jeanne, por lo que se denota el uso de iluminación subrayada.

Tanto la diferencia de la temperatura cromática como la disposición de las sombras sobre ambos personajes marcan la distinción de sus actitudes.

Esta diferenciación en el carácter de la luz aunado a la expresividad de los personajes se



**Figura 53: Paul confiesa a Jeanne que la ama**

observa también cuando ya están dentro del apartamento. En el

rostro de Paul los detalles son visibles por completo y hay más zonas claras que enfatizan su actitud romántica. Mientras que en el rostro de Jeanne son apreciables más zonas oscuras que claras, lo que acentúa su rostro nervioso.



**Figura 54: Paul antes de morir en el balcón**

Una vez asomado en el balcón a punto de fallecer todo el rostro de Paul es perceptible en detalle, no hay presencia de sombras que oculten o borren partes de la imagen, no hay zonas oscuras que contrasten con las claras. Efecto que corresponde al

tipo de iluminación neutra.

En Jeanne, luego de matar a Paul, se observa una densa sombra en el lado izquierdo de su rostro ocasionada por la direccionalidad de la luz, lo que logra un pronunciado contraste entre un lado oscuro y otro claro que altera sus características naturales, efecto característico del uso de la iluminación subrayada.

Sin embargo, a lo largo de la secuencia los altos contrastes entre oscuridad y claridad que modifiquen las cualidades propias de los elementos en la imagen son poco apreciables, mientras que la presencia de una luz que deja ver los cuerpos y el espacio en todos sus detalles es lo que caracteriza este fragmento del relato, por lo que predomina el tipo de iluminación neutra, ya que en la mayor parte de la secuencia se pueden observar las características propias de los personajes, lo que denota que la composición fotográfica otorga un carácter realista a la imagen.

### VII.3.3.2 Funcionalidad

#### ***Facultad desfiguradora***

La función desfiguradora de la luz se observa cuando Paul entra al edificio e intenta alcanzar a Jeanne en la planta baja, su figura se denota en silueta, al igual que la de ella, porque los contornos de ambos son visibles, mas no el volumen de sus cuerpos ni los detalles de sus superficies.

Esta función también es apreciable en la imagen en que se aprecia una silueta de Paul, luego de recibir el disparo. Paul herido por Jeanne camina hacia el balcón, donde caerá, su figura reducida a silueta acompaña el dramatismo del momento. Paul está resignado y camina hacia la muerte.



**Figura 55: Paul camina hacia el balcón**

#### ***Poder de reducción a la nada***

Durante la secuencia los rostros siempre se muestran dentro de un espacio estructurado y diferenciado, por lo que el poder de reducción a la nada de la luz no es perceptible.

#### ***Dimensión Cronográfica***

Durante la secuencia ocurre un único cambio simultáneo evidente en la tensión dramática y la iluminación y es el momento en que Jeanne le dispara a Paul y él comienza a caminar hacia el balcón.

El disparo marca un cambio brusco en la tensión dramática. Paul trata de reconciliarse con Jeanne; en ese momento su rostro se muestra en detalle con sombras poco apreciables. Inesperadamente recibe el disparo y desconcertado comienza a caminar hacia el balcón, ahora su cuerpo se denota en silueta, lo que hace que sus características naturales sean imperceptibles, ya que sólo es visible su contorno y no su volumen. Una vez en el balcón, Paul observa un paisaje de París y su rostro se muestra totalmente limpio de sombras. Así, Paul pasa de iluminación neutra a subrayada, de subrayada a neutra.

Lo mismo ocurre con Jeanne. Antes del disparo, en su rostro se marcan sombras suaves que no modifican sus cualidades propias y luego del disparo, una sombra densa cubre la mitad de sus rasgos, lo cual subraya el rostro angustiado y temeroso de Jeanne, luego de haber matado a Paul.



**Figura 56: Jeanne temerosa después de dispararle a Paul**

De este modo, la dimensión cronográfica de la luz se ve reflejada a través de los cambios lumínicos ligados a los cambios dramáticos.

### ***Dimensión Atmosférica***

Durante la secuencia se representa un estado lumínico natural, ya que la principal fuente de luz que predomina a lo largo de la secuencia es la luz solar, la cual denota que las acciones ocurren de día.

### ***Arquitecturadora/Abstrayente***

A lo largo de la secuencia los personajes se observan situados en un espacio visible y diferenciado, pero la luz dentro de ese espacio no crea líneas de fuerza que recreen una arquitectura en la imagen.

### ***Actividad dinámica-rítmica***

En esta secuencia la actividad dinámica-rítmica de la luz se observa particularmente en la persecución dentro del edificio, cuando los personajes tienen un esquema de iluminación diferente cada uno, lo que colabora con el montaje violento de cortes rápidos entre un plano y otro.

Paul, mientras sube por las escaleras es iluminado por una



**Figura 57: Paul persiguiendo a Jeanne por las escaleras**

fuente de luz de temperatura de color neutra que entra por las ventanas. Por momentos, es perceptible el alto contraste entre una zona clara y otra oscura, y por otros se observa su rostro iluminado en detalle con suaves

sombras. Ambos efectos muestran las cualidades propias del personaje.

Mientras que Jeanne está en el ascensor iluminada por una fuente de luz de temperatura de color baja, es decir, de tonalidad cálida que, por su posición, genera sombras para pronunciar la expresión de su rostro y que además modifica el tono natural de su piel, resultado anti-naturalista propio de la iluminación subrayada.

Este uso de dos temperaturas de color diferentes y dos tipos de iluminación cuando se observan en el cambio de planos contribuyen con el montaje porque acentúan el ritmo violento y rápido de este momento del relato. Jeanne sube por el ascensor desesperada ante la insistencia de Paul y él por las escaleras continúa persiguiéndola, casi a la misma velocidad del ascensor.

## **VII.4 Análisis comparativo entre *Apocalypse Now* (1979) y *El Último Tango en París* (1972)**

### **VII.4.1 Propuesta estética en *Apocalypse Now* (1979)**

#### ***Aspectos Formales***

En base al análisis de la propuesta estética de Vittorio Storaro en *Apocalypse Now* (1979) a través de las tres secuencias seleccionadas, en cuanto a los aspectos formales se observa la conjugación de estos para obtener resultados naturalistas, por lo tanto hay un predominio de la iluminación neutra.

Las fuentes de luz, la temperatura cromática y la direccionalidad de la luz se fusionan para lograr efectos naturalistas que sean cónsonos con los elementos que componen la imagen: la locación, la temporalidad (día o noche) y los personajes.

En cuanto a la temperatura cromática se observa el predominio de las tonalidades neutras que persiguen un efecto natural sobre la imagen, ya que no alteran las tonalidades naturales de los objetos ni la pigmentación de los personajes. Sin embargo, es apreciable la fusión de distintas temperaturas, incluso en un mismo plano. Este aspecto del color de la luz está generalmente relacionado con la fuente, ya que dependiendo de la naturaleza de ésta se puede lograr una tonalidad determinada. Por ejemplo, luz solar con temperatura cromática neutra y luz artificial con temperatura cromática baja, es decir, cálida.

De esta manera, en las secuencias analizadas de *Apocalypse Now* (1979) se observa la iluminación neutra, ya que las sombras, las penumbras, altos y bajos contrastes están dispuestos de manera que los sujetos y los elementos de la imagen no sufran modificación de sus cualidades naturales.

No obstante, la iluminación subrayada es apreciable en momentos dramáticos importantes para el relato. Aunque Storaro persigue mostrar a los sujetos con sus características propias sin modificación, en momentos puntuales del relato logra efectos anti-naturalistas para subrayar la tensión dramática.

La presencia de la iluminación subrayada en Storaro es observable a través del uso de aquellas funciones de la luz que otorgan a la imagen artificiosidad como lo son la facultad desfiguradora y el poder de reducción a la nada. Así como en la utilización de una temperatura cromática específica que bañe la imagen de una tonalidad determinada, alterando las características naturales de los sujetos y elementos.

A través de la iluminación subrayada con resultados altamente anti-naturalistas, Storaro logra una ruptura en la iluminación neutra para diferenciar un punto álgido del relato.

### ***Funcionalidad de la luz***

En las secuencias analizadas de *Apocalypse Now* (1979) Vittorio Storaro se vale de la facultad desfiguradora de la luz para acentuar lo que viven los personajes en momentos dramáticos puntuales. Así, borra o desfigura al sujeto con un sentido estético de acompañamiento al relato, por ejemplo, un rostro dividido en una zona

clara y otra oscura sobre un espacio vacío para acentuar el sentir y la acción del personaje en ese momento.

La facultad desfiguradora se observa principalmente a través del uso de la silueta, al mostrar sólo el contorno del sujeto se acentúa el dramatismo. Willard en silueta dentro del templo de Kurtz para subrayar que está sumido en la oscuridad y luego al disponerse a salir del templo es el paso a la claridad que denota la decisión del personaje de renunciar a ser el sucesor de Kurtz y a la vez, renunciar a la guerra.

De este modo, la iluminación subrayada se evidencia a través de la facultad desfiguradora de la luz.

Con respecto a la dimensión cronográfica de la luz, a lo largo de las tres secuencias se observan cambios simultáneos en la iluminación y la tensión dramática. A medida que la tensión dramática aumenta en una secuencia la luz también se modifica para acompañar ese ascenso dramático. Storaro conjuga la iluminación con el relato, así presenta un Capitán Willard pasivo dentro de un cuarto de hotel en Saigón con una luz natural que entra a través de la persianas y luego, un Capitán Willard alterado por estar sumergido en la guerra esperando por una misión iluminado por una luz artificial. Así hay una transición del día a la noche, de la actitud pasiva del personaje a una actitud agresiva. De igual modo al final del relato se observa a Willard sumido en un mundo de oscuridad que sale a la claridad al alejarse de la guerra.

Otras de las funciones de la luz expresadas por Storaro en las secuencias analizadas de *Apocalypse Now* (1979) es la dimensión atmosférica, perceptible en la representación del día por medio de haces luz de carácter natural que entran a través de ventanas o

puertas y la representación de la noche en interiores a través de luz artificial o en exteriores con fuentes de luz natural como el fuego.

La función arquitecturadora/abstrayente de la luz se observa en su sentido estructurador del espacio. Storaro hace uso de la luz para crear líneas de fuerzas que formen una arquitecturación, así imprime volumen tanto al espacio como al sujeto. Por ejemplo, haces de luz que entra a través de una ventana crean líneas luminosas y sombras sobre las paredes y la puerta del cuarto de Willard.

Por último, la actividad dinámica-rítmica de la luz en *Apocalypse Now (1979)* se caracteriza por el cambio de la iluminación dentro del mismo plano, haces de luz que vienen y van como se observa cuando Willard camina por el pasillo del Templo de Kurtz.

## **VII.4.2 Propuesta estética en *El Último Tango en París (1972)***

### ***Aspectos formales***

A través del análisis de las tres secuencias, en cuanto a los aspectos formales se observa en la propuesta estética de Vittorio Storaro para este film el predominio de la iluminación neutra con resultados naturalistas. Sin embargo, en momentos específicos del relato es apreciable el uso de la iluminación subrayada, generalmente para intensificar la tensión dramática.

Los resultados naturalistas se dan por medio de la fusión de los aspectos formales correspondientes a la fuente, direccionalidad y color de la luz. Estos tres elementos pueden lograr efectos naturalistas o antinaturalistas, dependiendo de si deforman o no las cualidades propias de los sujetos y objetos en la imagen.

La direccionalidad de la luz en *El Último Tango en París (1972)* está principalmente destinada a generar efectos naturalistas. A través de este elemento se crean sobre el personaje zonas sombreadas con la finalidad de obtener un resultado realista, es decir, que vaya en consonancia con la locación, con la justificación de las fuentes de luz, e incluso con el momento del día.

Con respecto al color de la luz se observa la conjugación de distintas temperaturas cromáticas incluso dentro de un mismo plano. Aspecto relacionado con la naturaleza de la fuente de luz, ya que en los planos en los que predomina la fuente de luz solar se genera por lo general una temperatura de color neutra, y existe a su vez alguna otra fuente, con diferente dominante de color, principalmente cálida que proviene de fuentes artificiales.

El esquema de iluminación neutra queda evidenciado por los efectos altamente naturalistas logrados en la imagen, ya que no tienden a modificar la cualidad del sujeto representado. En su mayoría, las sombras y contrastes, o el uso de la luz, no están dispuestos sobre los personajes para deformar sus cualidades, por el contrario persiguen mostrarlas en detalle.

### ***Funcionalidad de la luz***

En el ámbito de la funcionalidad de la luz, de acuerdo al análisis de las tres secuencias se obtuvo que Storaro hace uso de la facultad desfiguradora en momentos dramáticos puntuales a lo largo del relato, a pesar de ser un efecto característico de la iluminación subrayada que persigue resultados anti-naturalistas, esta función se inserta momentáneamente en planos cortos con una intención específica.

La facultad desfiguradora de la luz en *El Último Tango en París (1972)* está caracterizada por presentar a los sujetos en silueta. Efecto en el que el fondo está más iluminado que el sujeto, por lo que sólo es perceptible su contorno, es decir, que borra por completo las cualidades naturales del sujeto, lo que corresponde al tipo de iluminación subrayada.

Así Paul mientras camina hacia el balcón después de haber recibido un disparo, se observa en silueta en una secuencia en la que la luz es extremadamente cuidadosa de dar prioridad a la cualidad del sujeto.

Con respecto a la dimensión atmosférica, se observa la representación de estados lumínicos naturales como el día logrado

con una fuente de luz de temperatura neutra como por ejemplo, haces de luz que entra a través de una ventana para denotar que es de día.

Otra de las funciones de la luz que está notoriamente dentro del relato es la actividad dinámica-rítmica, la cual apoya al montaje, ya que se aprecia cuando el esquema de iluminación cambia entre plano y plano o incluso dentro del mismo plano.

Este film está signado por la diferenciación en la luz de acuerdo a la locación e incluso según las acciones de los personajes en un mismo encuadre. Esta actividad dinámica-rítmica de la luz puede ser perceptible a través del uso de distintas temperaturas de color y distintas fuentes en un mismo plano o en planos diferentes de una misma secuencia, muchas veces para acentuar alguna acción o personaje dentro del relato.

## RESULTADOS

A través de las secuencias analizadas se perciben los siguientes aspectos que son comunes en la estética propuesta por Vittorio Storaro para *Apocalypse Now* (1979) y para *El Último Tango en París* (1972).

1. El predominio de la iluminación neutra con el fin de obtener resultados naturalistas. El uso de los aspectos formales de la luz: fuente, direccionalidad y color en función de no modificar las características propias de los sujetos y demás elementos del encuadre.

Vittorio Storaro en ambas películas utiliza la iluminación neutra, de modo que las zonas claras y oscuras estén dispuestas sobre los personajes sin alterar sus cualidades naturales y presentar una imagen que exprese características reales referentes a la locación y temporalidad.



**Figura 16: Willard lee su correspondencia**



**Figura 54: Paul antes de morir en el balcón**

2. La conjugación de distintas temperaturas cromáticas en un mismo plano, como resultado de la combinación de varias fuentes con distintas naturaleza, que mayormente corresponden a la mezcla de fuentes artificiales y naturales.

El uso de este elemento es reconocible en la primera secuencia de *El Último Tango en París* (1972) en la que predomina

una temperatura neutra que convive con una cálida en un mismo plano, y que pertenecen a fuentes con distinta naturaleza.

En la última secuencia de *Apocalypse Now* (1979) se observa el predominio de la fuente de luz proveniente del fuego, con tonalidad cálida que convive con la fuente artificial que dibuja haces de luz con tonalidad neutra.



**Figura 32: Café**



**Figura 24: Willard toma de la mano a Lance**

3. A pesar del predominio de la iluminación neutra, Vittorio Storaro se vale de la iluminación subrayada para acentuar algunos momentos dramáticos, lo cual se expresa en el uso de la sombra que deforma las condiciones naturales de los objetos y que exterioriza en la imagen el drama interno del personaje.

Así en *Apocalypse Now* (1979) Willard sale del templo de sombras de Kurtz, y sale a la luz, sale de su mundo de oscuridad, del cual se aleja y deja atrás.

En *El Último Tango en París* (1972) Paul busca al amante de Rosa para encontrar respuestas, y una sombra se dibuja entre ellos, lo que delimita el vínculo oscuro que los une.



**Figura 25: Willard al salir del templo de Kurtz**



**Figura 46: Paul y Marcelo sentados**

Así mismo la iluminación subrayada en la fotografía de Storaro es perceptible a través del uso de la facultad desfiguradora de la luz que se observa predominantemente también a través de la sombra dispuesta sobre los sujetos y elementos en el encuadre. Se deforma al personaje por medio de la creación de siluetas, que presentan a los sujetos sin volumen, sumidos en la sombra.



**Figura 29: Silueta de Willard**



**Figura 55: Paul camina hacia el balcón**

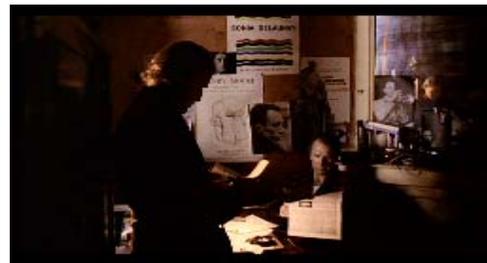
4. La dimensión atmosférica de la luz tanto en *Apocalypse Now* (1979) como en *El Último Tango en París* (1972) se observa en la representación del día en acciones que ocurren en exteriores y en interiores a través de fuentes de luz natural (luz solar) que entra por ventanas y puertas. Y la representación de la noche en interiores con el uso de fuente de luz artificial.

En *Apocalypse Now* (1979) transcurre el día y Willard continúa en el cuarto del hotel de Saigón, la transición del día a la noche queda evidenciada al no observarse más los rayos a través de las persianas, sino que dos lámparas eléctricas iluminan al personaje.

Y en *El Último Tango en París* (1972) la fuente de luz artificial de tonalidad cálida, junto a su determinada dirección horizontal en el cuarto de Marcelo denota que es de noche.



**Figura 3: Willard se contorsiona en su habitación**



**Figura 42: Paul en el cuarto de Marcelo**

5. Storaro se vale de la función arquitecturadora de la luz para estructurar los espacios con líneas de fuerzas o diferenciar los espacios a través de distintas temperaturas cromáticas.

De esta manera en *Apocalypse Now* (1979) se observan las líneas de fuerza creadas por los haces de luz que entran a través de las persianas en el cuarto de Willard, y las ocasionadas por las columnas en el templo de Kurtz.

Mientras que en *El Último Tango en París* (1972) las distintas fuentes de luz, que tienen cada una temperaturas cromáticas diferentes, separan pequeños espacios dentro de un espacio general. Esta función se observa en el ascensor del edificio en el que Jeanne sube huyendo de Paul, en el que la fuente de luz tiene temperatura cromática cálida, mientras que las escaleras por las

que Paul sube están iluminadas por una fuente de temperatura neutra, específicamente, blanca.



**Figura 5: Perfil de Willard**



**Figura 60: estructuración del espacio a través de líneas**



**Figura 43: Paul prende y apaga la luz**



**Figura 44: Marcelo hace ejercicios**

6. La actividad dinámica-rítmica de la luz se expresa en la propuesta estética de Storaro en ambas películas con la finalidad de acompañar, a través de la luz, el movimiento que caracteriza al cine.

En *Apocalypse Now* (1979) la actividad dinámica-rítmica se caracteriza por el movimiento de la luz dentro de un mismo plano, como ocurre en la secuencia final en la que en Willard al atravesar el pasillo del templo de Kurtz, se forman zonas intermitentes de luz, lo que colabora con la sensación de movimiento en la película.

Por su parte, en *El Último Tango en París (1972)*, Storaro se vale de la actividad dinámica-rítmica para diferenciar la iluminación entre plano y plano, por lo que se asocia más al montaje. Mientras Paul y Jeanne sube por las escaleras y el ascensor respectivamente, los cambios de planos junto al cambio de la iluminación colaboran con el ritmo del relato en ese momento.



**Figura 58: Haces de luz recaen sobre Willard**



**Figura 59: Haces de luz recaen sobre Willard**



**Figura 50: Jeanne asustada en el ascensor**



**Figura 51: Paul corre por las escaleras**

De esta manera se establecen seis elementos comunes que son determinantes en la propuesta estética de Storaro en *Apocalypse Now* (1979) y para *El Último Tango en París* (1972): el predominio de la iluminación neutra, la combinación de las fuentes con distintas tonalidades cromáticas, el uso de la iluminación subrayada a través de la sombra y la silueta como un fin estético y dramático, la dimensión atmosférica en cuanto a la representación del día y la noche, la función arquitecturadora de la luz para configurar y diferenciar los espacios y la actividad dinámica rítmica para imprimir movimiento en la imagen filmica.

## CONCLUSIONES

Los filmes *Apocalypse Now* (1979) y *El Último Tango en París* (1972) presentan historias muy disímiles en cuanto a contenido, locaciones y personajes, y fueron dirigidas por distintos realizadores.

Por un lado, *Apocalypse Now* (1979) cuenta la historia del Capitán Willard, quien inmerso en la Guerra de Vietnam emprende un viaje hacia Camboya para asesinar al General Kurtz que ha formado su ejército particular, renegando las órdenes del ejército oficial norteamericano.

Por otro lado, *El Último Tango en París* (1972) trata de la relación que mantienen Jeanne, una joven de 20 años, y Paul un hombre de 45 años, quienes encerrados en un apartamento de París viven una intensa relación cargada de encuentros y desavenencias sexuales.

Estas historias tan diferentes, sin embargo, contaron con un mismo artista, un pintor de la luz: Vittorio Storaro, y ambas contemplan algunos aspectos comunes en torno al tratamiento de la luz en sus imágenes.

Storaro se ha convertido en una referencia fija en la historia de la dirección de fotografía para cine, por sus aportes a esta disciplina que se ha constituido en más que un oficio, un arte.

A partir del análisis realizado, el rasgo más resaltante del trabajo de Storaro es el uso que hace de la luz para diferenciar a lo largo del relato los distintos momentos dramáticos. Conjugando la iluminación neutra y la iluminación subrayada, logra transmitir al espectador la acción y el sentir de los personajes.

Así Storaro consigue por medio de la luz y la sombra dibujar en la imagen la dramatización del relato, y se vale de la fusión de éstas dos para la creación de las imágenes.

También el juego de distintas temperaturas cromáticas en un mismo plano o escena es sello de este cinematógrafo para las dos piezas analizadas, con lo que consigue diferenciar espacios, distinguir las actitudes de los personajes, o recrear una atmósfera determinada.

Aspectos como los anteriores hicieron de Storaro uno de los cinematógrafos más influyentes en el área de la dirección de fotografía para cine porque fue uno de los primeros de su época en trascender la mera dimensión técnica, para revestir de arte a este oficio, que se basa en la utilización de la luz como principal instrumento.

A partir de la investigación realizada se pudo conocer acerca del uso de la luz en el cine como evidencia de la relevancia de la labor del cinematógrafo en la configuración de la imagen filmica, y su aporte en el desarrollo del relato. Así, a través de los resultados obtenidos se logró evidenciar que un director de fotografía, en este caso Vittorio Storaro, logra plasmar su sello en la creación de las imágenes de una película.

El estudio de la luz en el cine es un aspecto quizás algo olvidado dentro de las investigaciones relacionadas al séptimo arte, y esto constituyó una limitación para el análisis en cuanto a la escasez de bibliografía y de antecedentes necesarios referentes a investigaciones previas acerca de la dirección de fotografía para cine.

Sin embargo, a través de la visión general que se pudo obtener sobre la estética de Vittorio Storaro en *Apocalypse Now* (1979) y *El Último Tango en París* (1972) se aporta un precedente más en cuanto al estudio de la dirección de fotografía para cine que pretende servir de referencia para futuras investigaciones.

En *Apocalypse Now* (1979) y *El Último Tango en París* (1972) Storaro mostró su propia filosofía de la luz y la sombra, y desde entonces el arte de la dirección de fotografía se ha nutrido de éste y otros aportes.

La luz en el cine es cambiante, la forma en que se iluminaba en un pasado dista mucho de las características actuales, y aún hoy seguirá evolucionando, se continuará innovando tanto tecnológica como artísticamente.

A pesar de esta naturaleza cambiante de la luz en el cine, estos principios básicos que se presentan en el trabajo de Storaro son parte fundamental de la disciplina de la dirección de fotografía actual. Además, la luz seguirá presente, unida a la naturaleza propia del cine.

**“La sombra está antes de iluminar, antes del nacimiento, la sombra es el pasado, de la misma manera que la penumbra es el presente, y la luz... la luz es el futuro”.**

**(Storaro, s/f.)**

## REFERENCIAS

### BIBLIOGRAFÍA

Arheim, R. (1983). *Arte y percepción visual, psicología del ojo creador* (4º ed.) Madrid: Alianza Editorial.

Aumont, J. (1992). *La Imagen* (1ª ed.) Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y Pintura* (1ª ed.) Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M. (1983). *Estética del cine* (1ª ed.) Barcelona – Buenos Aires – México: Ediciones Paidós Ibérica.

Casetti, F.; Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film* (1ªed.) Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Carmona; R. (1993) *Cómo se comenta un texto fílmico* (1ªed.) Madrid: Cátedra.

Cheshire; D. (1994) *Manual de cinematografía* (1ªed.) Madrid: H. Blume Ediciones.

Golovnia, A. (1960) *La iluminación cinematográfica* (1ed.) Madrid:Rialp.

Kracauer, S. (1996) *Teoría del cine* (1ed.) Barcelona: Paidós Ibérica

Kulechov, L. (1956). *Tratado de realización cinematográfica* (1ª e.d.). Buenos Aires: Editorial Futuro.

Martín, M. (1962). *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid: Rialp.

Mena, J.; Cuesta, J. (2004). *Diccionario de Cine*. (1º ed.) España: EDIMAT Libros. Editorial Wezen.

Mérida, P. (2003) *El Cine*. Barcelona, España: Larousse Spes Editorial.

Mitry, J. (1978) *Estética y psicología del cine*. España: Siglo XXI

Müller, J. (e.d.). (1977) *Lo mejor del cine de los 70* (1ª ed.). Colonia, Alemania: Editorial Taschen.

Revault, F. (2003) *La luz en el cine* (1ªed.). Madrid: Cátedra.

Riambau, E. (1997) *Francis Ford Coppola* (1ª ed.) Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Torres, A. (1996) *Diccionario Espasa* (1ª ed.). Madrid: Editorial Calpe.

Zone, R. (e.d.). (2001) *Writer of light: The cinematography of Vittorio Storaro*. (1ªed.). Hollywood: American Society of Cinematography Press.

### **RECURSOS EN LÍNEA**

Adrian Thorpe (s.f), *Sinopsis de Wagner*. Recuperado en Febrero, 10, 2007 de  
<http://www.imdb.com/title/tt0085107/plotsummary>

Biografía de Vittorio Storaro (s.f.) Página Web Oficial. Recuperado en Noviembre, 12, 2006 de  
<http://www.storarovittorio.com/inglese/index.html>

*Blue Gang* (s.f) Recuperado en Febrero, 10, 2007 de  
<http://www.bibliotecadelcinema.it>

Castillo, I. (2005) *El Sentido de la Luz*. Tesis para optar al título de doctor en Bellas Artes. Universidad de Barcelona. España. Recuperado en Junio, 24, 2007 de  
[http://www.tesisenred.net/TESIS\\_UB/AVAILABLE/TDX-0525106-131854//00.ICM\\_PREVIO.pdf](http://www.tesisenred.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0525106-131854//00.ICM_PREVIO.pdf)

*Corpo D'amore*. (s.f.) Recuperado en Noviembre, 28,2006 de  
<http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=6379>

ETChannel. (s.f.) El “visionario” de escribir con la luz. *ETChannel: la revista del arte*, sección En las palabras del autor. Recuperado en el Noviembre, 27, 2006, de [http://www.electaweb.it/electa/ita/etc\\_libri/21-421-1.jsp](http://www.electaweb.it/electa/ita/etc_libri/21-421-1.jsp)

Gaceta CUC. *El ganador de tres Oscars, Vittorio Storaro, presente en la muestra*. (2004). Gaceta CUC, 22, 3. Recuperado en Noviembre 10, 2006, de <http://www.cuc.udg.mx/gaceta-cuc/gaceta-CUC/gaceta22/pagina3.pdf>

*Giovinezza Giovinezza*. (s.f) Recuperado en Noviembre, 27, 2006 de <http://it.movies.yahoo.com/g/giovinezza-giovinezza/index-123317.html>

John Vogel, (s.f), *Sinopsis de Ladyhawke*. Recuperado en Febrero, 10, 2007 de <http://www.imdb.com/title/tt0089457/plotsummary>

*Mirka* (s.f) Recuperado en Febrero, 9, 2007 de <http://www.todocine.com/mov/00215482.htm>

*Orlando Furioso*. (s.f.) Recuperado en Noviembre, 28, 2006 de [http://www.teche.rai.it/sceneggiati\\_fiction04.html](http://www.teche.rai.it/sceneggiati_fiction04.html)

*Picking up the Pieces*, (s.f) Recuperado en Febrero, 9, 2007 de <http://www.labutaca.net/films/1/cachitos.htm>

Robert Firsching. (s.f.) *Sinopsis Before The Revolution*. Recuperado en Noviembre 28, 2006 de [http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v\\_id=4637](http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=4637)  
The New York Times

*Sinopsis de Goya en Burdeos*, (s.f, s/a). Recuperado en Febrero, 10, 2007 de <http://www.carlos-saura.com>

Stern, (s.f), *Sinopsis de Ishtar*. Recuperado en Febrero, 10, 2007 de <http://www.imdb.com/title/tt0093278/plotsummary>

Vaccano, J. (s.f.) *El director de fotografía. Su labor creativa: la visualización cinematográfica*. Recuperado en Octubre, 10, 2003 de <http://www.aecdirfot.org/biblio/dirfoto1.htm>

## **RECURSOS AUDIOVISUALES**

Beatty, W. (Director). (1990) *Dick Tracy* [Película de Cine]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Beatty, W (Director, Escritor) (1998) *Bulworth* (Película de Cine). Estados Unidos: 20TH Century Fox.

Bertolucci, B. (Director, Escritor). (1972) *El Último Tango en París* [Película de Cine]. Italia: Produzioni Europee Associate (P.E.A.) y Les Productions Artistes Associes.

Bertolucci, B. (Director). (1987) *El Último Emperador* [Película de Cine]. Gran Bretaña – Italia: Columbia Pictures Release.

Bertolucci, B. (Director). (1987) *Little Budha*. [Película de Cine]. Gran Bretaña – Francia: Jeremy Thomas Production.

Coppola, F. (Director). (1979) *Apocalypse Now* [Película de Cine]. Estados Unidos: Miramax.

May, E. (Director, Escritor). (1986) *Ishtar* (Película de Cine). Estados Unidos: Columbia Pictures.

Saura, C. (Director, Escritor). (1998) *Tango* (Película de Cine). España - Argentina: Alma Ata International Pictures / Astrolabio Producciones y Argentina Sono Film.

Saura, C. (Director) (1996) *Taxi* (Película de Cine). España: Filmart.

## **ANEXOS**

## ANEXO A

### Segmentación por secuencias

#### *Apocalypse Now (1979)*

**Secuencia 1:** imagen de la selva de Vietnam que tras una explosión arde en llamas. Helicópteros sobrevuelan la selva. Willard en su cuarto está sumergido en sus pensamientos, lleva una semana encerrado en la espera de una misión. Se hace de noche y Willard empieza a contorsionarse y moverse, su agresividad aumenta al punto de golpear el espejo con el puño.

**Secuencia 2:** dos soldados tocan la puerta de la habitación del Capitán Willard, quién les abre aún afectado por el alcohol que consumió la noche antes. Le informa que debe dirigirse a un comando porque le tienen de una misión. Dice sentirse mal y al acostarse de nuevo los soldados lo levantan y lo meten a bañar.

**Secuencia 3:** el Capitán Willard y los soldados llegan al campamento en helicóptero. Willard entra a una especie de oficina, donde oficiales superiores le explican la misión que debe cumplir: asesinar al General Kurtz que ha renegado de las fuerzas americanas. Willard acepta la misión.

**Secuencia 4:** un plano de general de Vietnam en el que se ve un helicóptero. Willard ha comenzado el viaje en bote hasta Camboya, donde deberá llevar a cabo su misión de matar a Kurtz. Willard nos presenta en voz en off a sus compañeros en el bote.

**Secuencia 5:** Willard comienza a leer la información sobre Kurtz que le entregaron en un sobre. Escuchan un ruido y todos voltean.

**Secuencia 6:** en el bote Willard y los soldados que lo acompañan llegan a una base americana en la que hay abundancia de helicópteros. Comienza a recorrer la base en busca del coronel o comandante de dicha base, quien se baja de un helicóptero y comienza a inspeccionar toda la zona y a supervisar el traslado de heridos, etc. Un helicóptero sube un animal.

**Secuencia 7:** Willard y los soldados que le acompaña ya de noche permanecen en el mismo campamento. Están sentados en círculo conversando y Willard aprovecha el momento para preguntar al coronel cómo llegar a su destino. Uno de los soldados del campamento interrumpe y explica sobre un campamento vietnamita en la vía a la que Willard se refería. El Coronel anuncia que al día siguiente se movilizarán hacia allá y grita “Charlie no surfea”. Haciendo referencia a Lance, uno de los soldados que acompaña a Willard y que antes de ir a la guerra era un surfista americano muy reconocido.

**Secuencia 8:** Al amanecer los soldados se preparan para el ataque del campamento vietnamita. Sube a los helicópteros y emprenden vuelo. El coronel coloca una sinfónica de Wagner para acompañar el momento. Se observan muchos planos abiertos del cielo con los helicópteros en vuelo.

**Secuencia 9:** Campamento vietnamita en absoluto silencio, los vietnamitas comienzan a correr y resguardar a los niños ante el sonido de los helicópteros cada vez más próximos. Comienza el ataque por parte de los soldados americanos, los vietnamitas responden con las armas que tienen. Los helicópteros comienzan a aterrizar. Una niña vietnamita lanza una granada dentro de uno de los helicópteros y luego es asesinada a tiros. El coronel ordena a dos de sus soldados ir al agua a surfear y pide a Lance que también lo haga, pero Willard logra darle una excusa. Willard y sus soldados se retiran del campamento, luego de robar la tabla de surf del coronel.

**Secuencia 10:** Willard, Lance, Chef, Clean y Philips retoman su camino por el río. Conversan y se ríen por lo sucedido. Willard revisa nuevamente documentos acerca de la vida e Kurtz antes de enloquecer. Plano general de selva y palmeras al atardecer.

**Secuencia 11:** se escucha la voz en off de Chef. Ha empezado a anochecer, así lo denota la selva azul. Se detienen a descansar. Willard y Chef se bajan del bote. De pronto, Willard comienza a caminar despacio y con actitud alerta como si sintiera la presencia de algo entre la selva. Chef también se pone atento. De repente de entre las plantas

sale un tigre. Willard y Chef regresan al bote corriendo ante la amenaza del animal. Chef entra en crisis de pánico.

**Secuencia 12:** Plano general de la selva azul. Willard empieza a hablar sobre Kurtz, mientras revisa fotos, diplomas y otras pertenencias de Kurtz. La voz en off de Willard es interrumpida por Chef. Luego continúa y termina de hablar sobre Kurtz.

**Secuencia 13:** Willard y los soldados en el bote llegan a un campamento americano muy iluminado, destellos de luz y luces que vienen y van. Al bajarse conversan con un soldado que les explica lo que venden y cómo deben hacer para intercambiar combustible.

**Secuencia 14:** en ese mismo campamento americano en una especie de anfiteatro aterriza un helicóptero del cual se bajan algunas chicas Playboy para entretener a los soldados. Toda la locura termina en golpes entre soldados hasta que las “conejitas Playboy” se retiran.

**Secuencia 15:** al amanecer en el mismo de campamento se observa un helicóptero aterrizar. Willard y sus acompañantes se marchan en el bote a continuar el viaje. Willard enciende un cigarrillo y los demás soldados conversan sobre lo sucedido con las “conejitas Playboy”.

**Secuencia 16:** el viaje de Willard y quienes lo acompaña continúa. Willard abre un sobre con más información acerca de Kurtz. Se encuentra de frente dos botes americanos, desde uno de ellos les lanzan en broma un artefacto que enciende el techo del bote. Incendio que logran apagar.

**Secuencia 17:** Lance acomoda unas ramas en el techo de bote debido al incendio. Philips, el jefe del bote está molesto porque Willard no termina de informales para donde van y con que finalidad. Willard termina diciéndole “no se supone que vayamos a Camboya, pero ahí vamos”.

**Secuencia 18:** Willard en el bote lee con atención una carta escrita por Kurtz, a lo largo del relato se ha venido sintiendo identificado con él. Observa una foto e la silueta de Kurtz.

**Secuencia 19:** llegan a un campamento abandonado empantanado por la lluvia. Willard se baja a revisar, ya que necesitan combustible para el bote. Y logra conseguir el combustible y además Willard arregla citas con las chicas Playboy para sus acompañantes.

**Secuencia 20:** Che en el helicóptero disfruta de su cita con una de las chicas Playboy, mientras que Lance también lo hace dentro de un galpón.

**Secuencia 21:** una vez en el bote de nuevo los soldados conversan. Willard sigue revisando sus documentos, toma de nuevo la foto de la silueta de Kurtz.

**Secuencia 22:** desde un fundido encadenado entra imagen del bote en el río. Divisan una canoa con vietnamitas y Philips ordena detenerlos para revisar. Willard le dice que no, porque en ese tipo de transporte no se pueden llevar armas. Pero Philips insiste y los detiene. Chef sube a la canoa a revisar y no encuentra nada. Cuando va a verificar en una canasta, una de las vietnamitas se dirige hacia Chef como para impedir que la abra. En ese momento Clean y Lance comienza a disparar sin medida y los matan a todos. Al oír la orden de cese al fuego de Philips, Chef revisa la cesta y se trataba de un cachorro que escondía. Lance lo agarra y se lo queda para él.

**Secuencia 23:** de noche Willard y los soldados que lo han acompañado durante el viaje llegan a otro campamento norteamericano. Hay soldados en el agua que les piden ayuda. Un soldado se acerca hasta el bote y entrega un paquete al Cap. Willard. Willard y Lance se bajan del bote a ver si alguien puede darles respuesta de quien manda en el campamento y como llegar a su destino. Es un campamento en caos, donde nadie sabe quién es el jefe. El fuego viene y va. Las luces vienen y van. Al no obtener respuestas, Willard y Lance regresan al bote y se van.

**Secuencia 24:** en el bote cada quien revisa su correo. De pronto comienzan a atacarlos desde la selva enemigos que no se ven. Todos disparan desesperados, excepto Willard que huye del fuego. Una vez pasado el ataque todos se dan cuenta que Clean ha muerto.

**Secuencia 25:** continúan su travesía por el río a través de la selva vietnamita. Encuentran otro campamento con pequeñas casas abandonadas y deterioradas. Se trata de una plantación francesa que ha permanecido durante muchos años ahí mantenida por una familia de franceses.

**Secuencia 26:** desde un fundido a blanco logrado por la neblina entra la imagen del entierro de Clean en la plantación francesa. Desde la ventana de la casa de los franceses una mujer observa a Willard y él se percata de su presencia.

**Secuencia 27:** están todos comiendo en el comedor de la casa de los franceses. Los soldados en una mesa y Willard junta a la familia francesa. Conversan sobre las guerras y en especial sobre la guerra de Vietnam, absurda para uno de los franceses, quien parece ser la cabeza de la familia. Baja la mujer que antes observó a Willard desde una ventana. Comienza a retirarse los comensales hasta quedar Willard y la francesa solos. Se sientan a conversar en el balcón.

**Secuencia 28:** en una habitación Willard y la francesa fuman de una pipa. Conversan. Ella se desnuda, se para frente a él y le acaricia el rostro.

**Secuencia 29:** desde un fundido a blanco entra la imagen del bote con neblina alrededor. De pronto los atacan con flechas. Lance cree que es un juego. Pero una lanza hiere a Philips y muere; lance suelta su cuerpo en el río y deja que el agua se lo lleve. Continúan el viaje.

**Secuencia 30:** siguen su recorrido por el río. Se encuentran con una casa en llamas. Willard observa el camino. Fundido encadenado a imagen de Lance haciendo contorsiones. Continúan el recorrido hasta llegar a una estatua.

**Secuencia 31:** Willard por unos binoculares y se percata de que han llegado al campamento de Kurtz. Se acercan, sale un fotógrafo y les dice que toquen la sirena del bote, al hacerlo todos los integrantes de la tribu se esconde. Willard comienza a recorrer el templo hasta que ve la estatua.

**Secuencia 32:** Lance, Chef y Willard conversan en el bote. Chef comenta que el general Kurtz ha perdido la cabeza por completo. Willard y Lance bajan del bote, está lloviendo. Willard es apresado por los fieles de Kurtz.

**Secuencia 33:** llevan a Willard al templo de Kurtz. Kurtz comienza a hablar, le dice a Willard que sabe a que lo han enviado y que en realidad esperaba a alguien como él.

**Secuencia 34:** el fotógrafo se acerca a hablar con Willard en donde lo tienen apresado. Le da un cigarro y agua. Terminan de hablar y el fotógrafo se va.

**Secuencia 35:** Chef en el bote harto de la situación decide llamar por la radio. Y efectivamente lo hace.

**Secuencia 36:** Kurtz con la cara pintada de verde va a donde tiene a Willard apresado y le entrega la cabeza de Chef. Willard grita y llora desesperado ante el horror.

**Secuencia 37:** Willard está encerrado en una cueva, a través de una rendija se observan rostros de niños vietnamitas y el rostro de Kurtz. Kurtz abre la puerta y se sienta frente a Willard y lee un fragmento de una revista norteamericana, al finalizar la lectura le informa a Willard que está libre, pero que lo vigilaran. Willard se levanta, pero no tiene fuerzas para mantenerse en pie y cae sobre las escaleras.

**Secuencia 38:** plano general del campamento de Kurtz. Miembros del ejército de Kurtz llevan a Willard dentro del templo para cuidarlo. Kurtz de nuevo habla a Willard de manera metafórica acerca de la guerra y el horror que implica ella. Willard voltea a mirar a Kurtz. Fundido encadenado con imagen de la estatua.

**Secuencia 39:** desde un fundido a negro entra la imagen de un primer plano de Willard, quien observa las pertenencias de Kurtz. Kurtz entra y de nuevo conversan. Willard lo escucha con atención. Kurtz dice que le contará todo lo que hizo a su hijo.

**Secuencia 40:** Comienza ritual de sacrificio de toro y Kurtz observa desde la entrada al templo.

**Secuencia 41:** Willard escucha que llaman de nuevo por la radio del bote, no responde. Sale del agua con el rostro pintado de verde. Kurtz entra al templo. Continúa rito de sacrificio del toro, mientras Willard entra silencioso al templo con un hacha en sus manos. Se mezclan las imágenes de la matanza al toro y la muerte de Kurtz en manos de Willard. Kurtz cae y dice “el horror, el horror, el horror”.

**Secuencia 42:** Willard luego de asesinar a Kurtz comienza a caminar por el pasillo del templo. Se sienta a observar algunas pertenencias de Kurtz. Se dispone a salir del templo, todos los antiguos fieles a Kurtz se inclinan ante él. Willard camina entre al multitud, distingue a Lance, lo toma de la mano y se van. Willard y Lance se alejan en el bote del horror de la Guerra de Vietnam.

## ANEXO B

### Segmentación por secuencias *El Último Tango en París (1972)*

**Secuencia 1:** Paul, bajo las vías del tren, grita “Jodido Dios”. Jeanne lo mira y sigue su camino. Jeanne llega un edificio, donde hay un apartamento en alquiler. Va a un café a llamar a su mamá, ahí vuelve a ver a Paul. Jeanne va al edificio a averiguar lo del apartamento habla con la conserje, quien le da la llave para que suba. Jeanne sube por el ascensor hacia el apartamento.

**Secuencia 2:** Jeanne entra al apartamento y se encuentra con Paul. Ella le pregunta quién es y el no responde. Ella cree que él entró después que ella, pero Paul le muestra las llaves y se da cuenta que entró incluso antes que ella. Observan el apartamento, conversan poco y de pronto Paul la levanta la lleva hasta la ventana del apartamento y tienen su primera relación sexual. Jeanne y Paul salen del edificio, luego de su primer encuentro. Pasa el tren. Cada uno toma su camino.

**Secuencia 3:** Jeanne busca a Tom, su novio en la estación de tren. Tom informa a Jeanne sobre una película que ha empezado a rodar sobre ella. Luego de una pequeña discusión al respecto, Jeanne y Tom se abrazan.

**Secuencia 4:** En el baño donde Rosa la esposa de Paul se suicidó está una empleada del hotel le cuanta a Paul lo que sabe acerca de lo sucedido con su esposa. Después de escucharla, Paul sale de la habitación.

**Secuencia 5:** Jeanne al entrar al apartamento se encuentra con un gato y lo espanta. Hombres comienza a entrar y colocan unas sillas, una mesa y una cama dentro del apartamento. Los hombres se retiran y Paul llega. Paul y Jeanne hablan en el cuarto del apartamento. Él le pide a ella que no dirán sus nombres. Jeanne no entiende porqué, pero no le da mucha importancia, mira a Paul y le dice “ven”.

**Secuencia 6:** Se abre la puerta de un closet, es la mamá de Rosa quien revisa la ropa en una habitación del hotel. Paul entra y comienzan a conversar sobre la muerte de Rosa. Paul se altera y empieza a gritar y sale de la habitación. Hay una huésped asomada queriendo saber que pasa. Paul cierra fuertemente la puerta de la habitación de dicha huésped.

**Secuencia 7:** Jeanne abre la puerta del apartamento para su encuentro con Paul y efectivamente él está ahí. Luego de hacer el amor, Paul y Jeanne pronuncian sus nombres como gruñidos entrelazados en la cama del cuarto.

**Secuencia 8:** hay unos patos en el patio de una casa, al abrirse el plano se observa que es el rodaje de la película de Tom. Están en la casa de la abuela de Jeanne rodando escenas acerca de su niñez. Luego de un recorrido por la casa, en el patio Jeanne sale corriendo y Tom le grita que le hable sobre el coronel.

**Secuencia 9:** Jeanne habla acerca de su padre, el coronel a Paul, pero él la interrumpe diciéndole que no le interesa saber sobre su pasado y su familia. Al rato, Paul comienza a hablar acerca de su familia y ahora es Jeanne quien le dice que no le importa su pasado. Conversan un rato más. Jeanne sola en el cuarto se balancea agachada, mientras que Paul sentado en un rincón del apartamento llora sin cesar.

**Secuencia 10:** En el hotel, Paul asusta a la mamá de Rosa al apagar todas las luces. Todos los huéspedes salen a ver que sucede, al volver a encender las luces llega Marcelo y sube las escaleras y Paul le dice a la mamá de Rosa “él era el amante de Rosa”

**Secuencia 11:** En el baño, Jeanne busca dentro del saco de Paul algún documento que lo identifique. Conversan amenamente en el baño mientras Paul se afeita y Jeanne se maquilla. Paul va saliendo del apartamento. Jeanne le dice que la espere para salir juntos, pero Paul cierra la puerta y la ignora.

**Secuencia 12:** En la estación de tren, Tom se baja y se encuentra con Jeanne. Jeanne comienza a insultar y reclamarle cosas a Tom. Tom no entiende que pasa. Tom y Jeanne pelean hasta golpearse y terminan abrazados.

**Secuencia 13:** Paul llega al cuarto de Marcelo, amante de Rosa y comienza a conversar acerca de Rosa y la conexión que tenía cada uno con ella. Marcelo hace ejercicios en el baño y Paul se va del cuarto.

**Secuencia 14:** Jeanne entra al apartamento y busca a Paul. Él está en la sala comiendo sentado en el piso. Ordena a Jeanne buscar la mantequilla. La obliga a dejarse hacer lo que él desea y le hace repetir palabras con las que maldice a la familia y a la sociedad. Luego, Jeanne busca un toca discos y coloca una música “pop” para Paul.

**Secuencia 15:** En una lancha sobre un río, Tom pide matrimonio a Jeanne. Juegan a decirse si se casan o no, hasta que Jeanne dice que sí se casarán.

**Secuencia 16:** Jeanne y su mamá conversan en su casa, mientras se prueba un uniforme de su papá que era coronel. Jeanne baja por el ascensor gritando que se casará en una semana con Tom, pero la mamá no llega a entenderle.

**Secuencia 17:** Tom y Jeanne están en la costurera que hará el vestido de novia. Hablan del matrimonio mientras Tom aprovecha para seguir el rodaje de la película. Salen de la costurera, comienza a llover. Jeanne se ha ido y cuando Tom se da cuenta comienza a correr para alcanzarla, pero Jeanne ya ni se ve.

**Secuencia 18:** Paul entra al ascensor del edificio. Jeanne le grita que la perdona. Se regresa y suben juntos. Encuentran una rata en la cama y Jeanne quiere irse, pero Paul no se lo permite. Paul baña a Jeanne. Ella le confiesa que está enamorada de él y Paul ante eso le hace repetir obscenidades. Jeanne lo soporta todo y dice ser capaz de hacer cualquier cosa por él.

**Secuencia 19:** Paul entra a la habitación del hotel donde está el cadáver de Rosa. Le habla, mientras llorando tratando de comprender el

porqué del suicidio. Tocan la puerta del hotel y Paul sale de la habitación.

**Secuencia 20:** Paul baja a hablar con dos personas que buscan una habitación. Un hombre y una mujer, la mujer obliga a Paul a abrir la puerta, a pesar de que éste le dice que no hay habitaciones disponibles. Mientras Paul y la señora discuten, el hombre que la acompañaba aprovecha para irse; molesta obliga a Paul a salir corriendo detrás del hombre y traerlo de regreso al hotel. Paul le cae a golpes al hombre al encontrarlo en la calle. De regreso en el hotel se acuesta en la cama y se ve su maleta hecha.

**Secuencia 21:** Jeanne en el apartamento se da cuenta que Paul se ha ido, llora y baja a preguntar por él a la conserje. Jeanne llora desconsolada, no puede creer que no sepa ni su nombre. Jeanne llama a Tom y le dice que vaya a verla que ha encontrado un apartamento para ellos. Al colgar rompe en llanto.

**Secuencia 22:** Tom entra al apartamento y conversa con Jeanne. Juegan a ser niños por un momento, pero Tom interrumpe y dice que es hora de ser adultos. A Tom no le gusta el apartamento y le dice a Jeanne que se va en busca de otro. Jeanne se queda sola, cierra la ventana.

**Secuencia 23:** Jeanne camina bajo el puente de las vías del tren. Paul le llega por detrás y comienza a hablar sobre él a Jeanne porque quiere comenzar de nuevo con “amor y todo el resto”.

**Secuencia 24:** Plano general de un salón donde hay parejas bailando tango. Se escucha la voz en off de Paul que aún habla sobre él a Jeanne. Entran al lugar y toman asiento en una mesa. Beben mientras conversan. Las parejas siguen bailando el tango. Paul y Jeanne bailan. De pronto ella le dice que se acabó y sale corriendo del lugar.

**Secuencia 25:** Corren por la calle, Paul persigue a Jeanne, entran a un edificio. Jeanne sube por el ascensor y Paul continúa persiguiéndola por las escaleras. Entran al apartamento de la mamá de Jeanne. Paul confiesa que la ama, pero ella le dispara y lo mata.