GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR

Easy Rider

(Buscando mi destino)
Dennis Hopper
(1969)

* * * * *

Sandra Martínez
Antonio Sanjuán

Nau llibres

Colección "Guías para ver y analizar" nº 71
Directores:

Javier Marzal Felici Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Salvador Rubio Marco Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Murcia.

Comité Científico:

Josep Maria Català Domènech Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Autònoma de Barcelona.
José Luis Castro de Paz Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Santiago de Compostela.
José Manuel Palacio Arranz Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Carlos III.
Eduardo Rodríguez Merchán *In memoriam* Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Complutense de Madrid.
Santos Zunzunegui Díez Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco.

Coordinadora técnica:

Concha Roncal Sánchez Editora de Nau Llibres

Comité Editorial:

Rafael Cherta Puig Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual. IES Henri Matisse Paterna.
Juan Miguel Company Ramón Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat de València.
Shaila García Catalán Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Francisco Javier Gómez Tarín Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Marta Martín Núñez Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
José María Monzó García Crítico y ensayista de cine.
Aarón Rodríguez Serrano Profesor Ayudante Doctor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Agustín Rubio Alcover Profesor Contratado Doctor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.

© Sandra Martínez y Antonio Sanjuán
© De esta edición:
Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València
Tel.: 96 360 33 36. Fax: 96 332 55 82
E-mail: *nau@naullibres.com* web: *www.naullibres.com*
Diseño de cubierta y maquetación:
Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 978-84-18047-17-6
Depósito Legal: V-2018-2020
ISBN_ePub: 978-84-18047-18-3
ISBN_mobi: 978-84-18047-19-0
ISBN_PDF: 978-84-18047-20-6

Impresión: Safekat

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 27204 45).

FOTOCOPIAR LIBROS
NO ES LEGAL

a todos nuestros oyentes de *Cinemotógrafo,*
el podcast de cine y motos

Índice

1. Ficha técnica y artística 7
2. Introducción 8
   2.1. *Easy Rider*, su contexto social y sus influencias 14
   2.2. El "Nuevo Hollywood" y la *road movie*: el contexto cinematográfico 21
   2.3. El cine y la moto 26
   2.4. Guion o improvisación 31
3. Sinopsis 35
4. Estructura de la película 35
5. Análisis textual 43
   5.1. La compra de la droga, el inicio del viaje y el rechazo de la América actual 43
      5.1.1. Compra de droga en Nuevo México 43
      5.1.2. Venta de droga en el aeropuerto de L.A. 45
      5.1.3. Preparación de las motos 48
      5.1.4. Ballarat (Death Valley, Arizona) 49
      5.1.5. Títulos de crédito 51
      5.1.6. Acampada 53
   5.2. La granja de Nuevo México. La esencia de los viejos valores americanos 55
      5.2.1. La reparación y la comida en familia 55
      5.2.2. El viaje continúa: parada en la gasolinera 56
      5.2.3. Segunda noche de acampada 59
   5.3. La comuna *hippie*. El espejismo del amor libre 61
      5.3.1. Llegada a la comuna hippie 61
      5.3.2. Cena y actuación del grupo de teatro 64
      5.3.3. El río 67
   5.4. Detención y noche en la cárcel. El choque cultural con la América pueblerina 68
      5.4.1. Desfilando sin permiso 68
      5.4.2. En la cárcel 69
      5.4.3. Salida de la cárcel y vuelta a la carretera 71

5.5. La incorporación del abogado y la violencia por prejuicios 73
5.5.1. George Hanson 73
5.5.2. Tercera noche y mañana en el viaje 73
5.5.3. El Melanchon´s Café en Morganza (Luisiana) 76
5.5.4. Cuarta noche de acampada. El asesinato de Hanson 78
5.6. El Mardi Gras. La desilusión y la autonegación 81
5.6.1. El restaurante 81
5.6.2. El prostíbulo 82
5.6.3. El carnaval 85
5.6.4. El cementerio 88
5.7. El odio gratuito y el asesinato final 94
5.7.1. La última parte de la ruta 94
5.7.2. El asesinato 96
6. Recursos expresivos y narrativos del film 100
6.1. Dirección artística 100
6.2. Fotografía 108
6.3. Montaje 114
6.4. Sonido 119
7. Interpretaciones del film 123
7.1. Resonancias literarias 125
7.2. Un wéstern moderno 126
7.3. El odio y la crítica social 130
8. Equipo de producción y artístico 134
8.1. Dennis Hopper 134
8.2. Peter Fonda 136
8.3. Jack Nicholson 138
8.4. László Kovács 140
8.5. Donn Cambern 142
8.6. Terry Southern 143
8.7. Bob Rafelson y Bert Schneider 146
9. Bibliografía 148

Guías para ver y analizar 155

I. Ficha técnica y artística[1]

Título original:	*Easy Rider*
Año de estreno:	1969
Nacionalidad:	Estados Unidos
Productoras:	Raybert Productions & Pando Company
Director:	Dennis Hopper
Productor:	Peter Fonda
Productores ejecutivos:	Bert Schneider, Bob Rafelson, Henry Jaglom y Paul Lewis entre otros (en los créditos de la película figura solo Bert Schneider)
Productor asociado:	William L. Hayward
Guion:	Peter Fonda, Dennis Hopper y Terry Southern
Supervisor de guion:	Joyce King
Director de fotografía:	László Kovács
Director de arte:	Jerry Kay
Asistente de dirección:	Len Marshall (fuera de créditos) y Paul Lewis
Asistente de cámara:	Peter Heiser, Jr.
Montaje:	Donn Cambern
Asistente de edición:	Stanley Siegel
Postproducción:	Marilyn Schlossberg
Eléctrico:	Foster Denker
Música:	Synchrofilm, Inc.
Sonido:	Ryder Sound Service, Inc.
Efectos de sonido:	Edit-Rite, Inc.
Maquillaje:	Virgil Frye
Efectos especiales:	Steve Karkus
Duración:	95 minutos
Intérpretes	
Peter Fonda:	Wyatt (Capitán América)
Dennis Hopper:	Billy
Jack Nicholson:	George Hanson

1 Datos recogidos de los créditos de la película.

en mostrar unas realidades sociales –la libertad sexual, las drogas y la música rock– que no figuraban entre los temas presentes en las grandes superproducciones norteamericanas. El público que la aplaudió pudo hacerlo en parte por describir una realidad hasta ese momento oculta en la gran pantalla y que los estadounidenses sí vivían o veían a su alrededor.

La película evidencia además las contradicciones sociales y culturales del momento. La mezcla de tradición y modernidad se ve reflejada a lo largo de la ruta, desde la simplicidad rural hasta el destino final urbano. Se inicia en el paso por la tradicional granja familiar del pequeño pueblo de Valentine (un paraíso en Death Valley); después, por la comuna en Taos, algo menos paradisíaca a pesar de lo que se podría pensar inicialmente teniendo en cuenta la temática del film. En ella los protagonistas pasan unos días no exentos de alguna tensión o problema con la autoridad. Posteriormente, chocan con la Policía, en un pueblo algo más grande, por "desfilar sin permiso". Y en la siguiente etapa, a las afueras de un pueblerino café, aparece la antesala de la muerte con el asesinato de Hanson y, después de Nueva Orleans, gran ciudad de restaurantes, prostíbulos, carnaval y cementerios, el desenlace definitivo a manos de unos *rednecks*[2]. Así que el mensaje es crítico, pero no radical sobre los Estados Unidos, sobre las comunas, los aldeanos y los miedos a la libertad. En el fondo, la película describe algo muy semejante a la contradicción entre el idealismo de los dos principales protagonistas (Peter y Dennis) y su propia paranoia derivada del consumo de drogas que ambos sufrieron e hicieron sufrir a su equipo de rodaje durante la producción. Pero esa situación personal y de la ficción era a la vez la tendencia de la contracultura norteamericana, opuesta a lo que en las décadas anteriores simbolizaba el *American way of life*.

Aunque el término se acuña en 1968, con el libro de Theodore Roszak, el nacimiento de la contracultura (Burner, 1998: 263), esa corriente o movimiento opuesto a la "cultura establecida", comenzó a finales de la década anterior en los Estados Unidos de la mano de los llamados *beatniks* o generación *beat*, con autores como Jack Kerouac, Ken Kesey o William S. Burroughs. *On the Road* (1957), de Kerouac, se convirtió por

2 El término hace referencia peyorativa a los blancos conservadores y racistas que viven al sur de los Estados Unidos. El origen del término procede del hecho de que los trabajadores del campo se quedan con el cuello rojo tras largas jornadas de exposición al sol.

(Seate, 2000: 14). Caídas, persecuciones, gags, personajes arquetípicos… Son muchos los aficionados al mundo del cine y las motos que creen erróneamente que la primera escena motociclística de la historia del cine está protagonizada por Charles Chaplin en 1914 (*Mabel al volante*, *Mabel at the Wheel*). Sin duda es la primera con cierta fama. Y ya entonces Chaplin interpreta a un malvado que lleva a una chica pegada a su espalda y se cae. Malo, chica y vehículo por los suelos se acabaría convirtiendo en lugar común a lo largo de la historia del cine motero. Pero no es el único: enamorados en escúter, pandilleros tatuados, pilotos de carreras sobre asfalto o tierra, adolescentes *rockers* o *mods*, el eterno policía, el superhéroe, el soldado, el cuarentón en crisis, el galán conquistador o la mujer independiente… (Alford y Ferriss, 2016: 157-159). Todas estas imágenes se fijan en nuestra memoria como verdaderos iconos de la cultura popular y reflejan momentos históricos muy precisos.

Un primer gran período podría establecerse entre 1895 y 1950. El mundo vivía momentos convulsos en todos los órdenes de la vida. Llegan la electricidad y el petróleo como energías "alternativas". Se descubre el electrón y se desarrolla la física de partículas que culminó con la bomba atómica. La medicina parece hacer milagros entre vacunas, cirugías y rayos X. Aparecen el plástico, el nailon, los ascensores y los rascacielos. Las noticias llegan por telégrafo, teléfono, radio, televisión y cine. La arqueología descubre antiguas e inimaginadas civilizaciones. Einstein, Freud, Wittgenstein, Picasso… la ciencia, la psiquiatría, la filosofía, el arte… todo está en ebullición. Tanta temperatura se nota también en los movimientos sociales y políticos. Las dos guerras mundiales muestran el peor rostro de ese largo medio siglo durante el cual el cine se convierte en un elemento esencial de la nueva industria del ocio, en una herramienta con la que tanto se puede reflejar la realidad como condicionarla o distorsionarla.

En esa primera etapa, la motocicleta pasa de bicicleta motorizada a vehículo que mueve ejércitos, fuerzas del orden, deportistas y ciudadanos prácticos. Los primeros gigantes industriales del sector consiguen grandes contratos gracias a las guerras y a los cuerpos de policía. Los combatientes que entran en contacto con las motos durante el período bélico quieren seguir montando por gusto o por necesidad. Los soldados del ejército estadounidense se convierten en moteros de grandes Harley-Davidson, la marca norteamericana más carismática,

		Secuencia	Tpo.	Escena (unidad espacio temporal)	Localización	Música
1er ACTO	Jornada 2	8ª Secuencia de viaje	0:18:01	Gasolinera Sacred Mountain (ext./día)	Gasolinera de Sacred Mountain	
			0:19:42	Continúan viaje por Monument Valley (ext./día)	Desierto Pintado (Monument Valley)	"The weight"
		9ª Secuencia conversacional	0:22:57	Acampan en el cementerio del Pueblo de Taos. Segunda noche (ext./día)	Wupatki Pueblo (Arizona)	
	Jornada 3	10ª Secuencia de viaje	0:26:43	Siguen viaje. Pasan el Pueblo de Taos (ext./día)	Taos	
		11ª Secuencia conversacional	0:27:31	Llegan a la comuna hippies (ext./día)	Decorado en Malibú (California)	
			0:28:46	Cabaña (int./día)		
			0:31:36	Siembra en la arena (ext./día)		
			0:33:11	Cabaña, travelling circular (int./día)		
			0:35:52	Función de teatro (ext./día)		
			0:40:17	Río y acequia (ext./día)	Manby Hot Springs (Taos, Nuevo México)	"Wasn't Born to Follow" The Byrds
			0:42:06	Wyatt acaricia las plantas (ext./día)		
			0:42:31	El *hippie* les regala el ácido (ext./día)		
		12ª Secuencia narrativa	0:43:03	Desfile en el pueblo (ext./día)	Franklin, Luisiana	
		13ª Secuencia conversacional	0:44:10	Entran en la cárcel y conocen al abogado. Tercera noche. (int./día)		
			0:49:11	Comisaría (int/día)		

Comienza la música. La primera canción de la película es "The Pusher", interpretada por The Steppenwolf. El sonido de la canción se convierte en el único en pantalla y anula el ambiente de la pista de aviones, que desaparece por completo aunque los protagonistas sigan allí.

Tal y como cuenta Peter Fonda en el documental *Easy Rider: Shaking the cage* (Kiselyak, 1999), en las cercanías pasaba también un tren cargando tanques con destino a Vietnam. Aunque grabaron ese momento, finalmente optaron por no utilizar los planos, ya que no querían que Vietnam fuese uno de los temas de la película.

La escena de la compra-venta de droga es corta y, en apariencia, poco importante. Al estar al comienzo, el espectador se olvida pronto de que los dos motoristas han estado implicados en el narcotráfico y no los asocia a la imagen de unos peligrosos delincuentes al margen de la ley. Eso, unido a su comportamiento pacífico, hace que la empatía con ellos se incremente conforme avanza la historia. Son unos antihéroes simplemente porque lo que buscan es solo su propio placer, pero no resultan en absoluto violentos.

clásico de Hollywood y romper con los convencionalismos, a la vez que se imita el estilo europeo más libre de la *Nouvelle Vague*.

En la nueva escena los dos personajes están acampados de noche, junto a sus motos y a un camión abandonado. La vida al aire libre implica el contacto con la naturaleza y, en este caso, con la soledad. La iluminación natural empleada en la escena y el uso de planos cortos provoca una fuerte sensación de intimidad entre los protagonistas y hacia el espectador. La conversación es banal y sin trascendencia, pero presenta a los personajes y ayuda a reforzar su carácter a ojos del espectador. Billy, que se muestra como una persona entusiasta e ingenua, bromea sobre que son *cowboys* rodeados por indios ante un Wyatt introvertido, silencioso y taciturno. La alusión al wéstern es obvia en este caso.

Los actores declaman y comentan que actuarán a cambio de comida, vino y sexo. Con un uso exagerado de la profundidad de campo, en un mismo plano se llegan a ver hasta diez personas juntas, reforzando así la idea de caos, espacio reducido y exceso de gente que hay en la comuna. Sarah, que antes se quejaba del número de invitados, echa a los actores fuera para que estos vayan a cenar.

En los alrededores de la cabaña varias personas arrojan semillas a un secarral con un talante a medio camino entre la indolencia y la tristeza. El líder *hippie* le explica a Wyatt y Billy que originariamente eran unas 40 o 50 personas y que no tenían comida, por lo que muchos de ellos se acabaron yendo. Esto confirma el mensaje de Wyatt en el rancho sobre lo difícil que es vivir de la tierra y de los propios recursos, y da señales del fracaso de esa nueva sociedad buscada en los años 60. En definitiva, no siempre es fácil volver al campo y, en realidad, la libertad absoluta es, para la gente de la comuna, un espejismo. La filosofía *hippie* se convierte así en un símbolo más de desilusión para los protagonistas (Bapis, 2014: 84).

La cita es un guiño del equipo de producción a la noche que Jack Nicholson y Dennis Hopper pasaron en la tumba del escritor al noroeste de Taos, en Nuevo México, pocos días antes de rodar esta escena (Crane y Fryer, 2012: 95-98).

Con el trago, Nicholson dice "*Nik-nik-nik-f-f-f-Indians! (Nik-nik-nik-tuf-tuf-tuf-indios,* en la versión en castellano*)*", a la vez que mueve el brazo en un gesto de aleteo, como un pollo. La mueca se la robó para el papel a uno de los miembros del equipo de rodaje, Gypsy, el encargado de las motos, quien tenía ese tic físico (McDougal, 2008: 96). El chiste lo repite más adelante mientras bebe con los dos moteros en la hoguera por la noche. Es, simplemente, una característica de personalidad más que le otorga simpatía.

Hanson les comenta que nunca había ido al carnaval de Nueva Orleans, a pesar de haberlo intentado en varias ocasiones. También les dice que el propio gobernador de Lousiana le había recomendado el prostíbulo de Madame Tinkertoys "House of the Blue Lights" y que siempre había deseado ir allí. Finalmente se apunta a la ruta como vía de escape, y los tres moteros retoman el viaje con una motivación más.

es una crítica a la doble moral de la sociedad americana, la que busca la libertad para sí mismo, pero no respeta las opciones de los demás.

Comenta que el miedo hace que la gente sea peligrosa, explicándole a Billy, mucho más simple que él, cuál es el sentido de la hostilidad de los que les rodean. Se anticipa así el final de la película, y en cierto modo se trata de justificar la reacción de los *rednecks* ante los "melenudos" (Bapis, 2014: 88). Acompañando la conversación se escucha el canto de los grillos, los graznidos de las ocas y los ladridos de algún perro lejano. Antes de echarse a dormir el diálogo se vuelve más intrascendente ("*¿Alguna vez has hablado con las ranas a medianoche?*", comenta Hanson), una simple conversación de colegas en la que el personaje de Nicholson demuestra su simpatía y se gana la identificación del público con él. Su inocencia (no lleva el pelo largo, no toma drogas, es todavía un chico del que cuidan sus padres y su único defecto es el alcoholismo) y su amistad con Billy y Wyatt es la que le llevará a la muerte a manos de aquellos que guardan más relación con él que con los propios moteros. Es, tal y como quería Hopper, el asesinato de un ciudadano más a manos de otros norteamericanos (Godfrey, 2018: 33).

de Wyatt. La calle está abarrotada, y los balcones de las viviendas decorados. Al igual que en los planos del cementerio, el uso de la cámara en mano imprime a la historia un tono de extremo realismo.

5.6.4. El cementerio

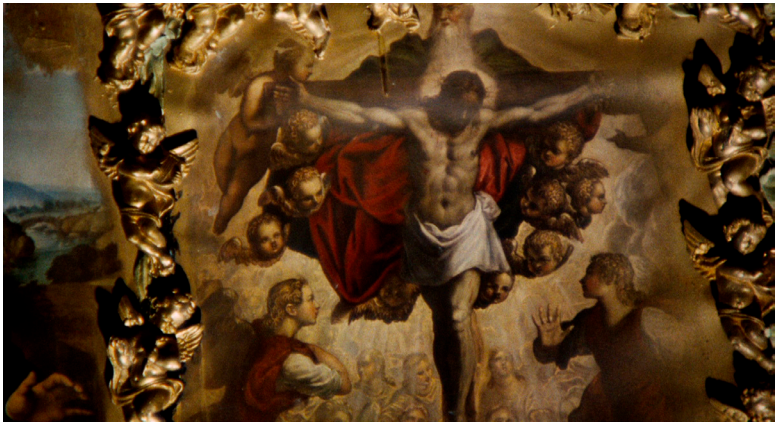
1h. 22' 14"

El paso del carnaval al cementerio se hace con una panorámica de seguimiento de los actores mientras cruzan la calle. El elemento que asocia las dos secuencias es el audio que comienza a escucharse cuando los protagonistas pasan ante la grúa de una zona en construcción. "When The Saints Go Marching In" sigue sonando hasta que la canción se acaba, pero se le suma ahora un golpeteo industrial, más agresivo y constante.

Para darle un mayor dramatismo a la escena, la cámara se coloca en una posición subjetiva mientras los protagonistas caminan entre las tumbas. Wyatt saca el LSD que le había dado el autoestopista *hippie* y lo reparte entre los cuatro, que se lo toman en un acto simbólico que podría asociarse al ritual sacramental de la comunión. Tanto la escena del Mardi Gras como el final en el cementerio se centran en el consumo del alcohol y el ácido, y son las secuencias de mayor peso de toda la película. El "viaje" en el cementerio dura más de cinco minutos y cuenta con 186 planos de imágenes caleidoscópicas y "espíritus", que indican que los dos personajes están teniendo su propio viaje interior con el que, posiblemente, se liberen de sus fantasmas. El momento en el que los cuatro protagonistas se toman la droga pasa sin ningún tipo

Mientras ellos conducen tranquilamente, se cruzan con un par de *rednecks* en una camioneta. Sin ningún motivo, uno le indica al otro que se acerquen a los moteros para darles un susto, mientras agarra una escopeta. Cuando increpan a Billy, este les hace un corte de mangas y continúa conduciendo, sin preocuparse en lo más mínimo porque le estén apuntando con un arma. Su gesto es de indiferencia y, en cierto modo, pacífico. Antes de dispararle le dicen "¿por qué no te cortas el pelo?"

ambientar la zona de celdas, que tienen muy poco que ver con la zona de comisaría, decorada con unos simples papeles de "se busca", un mostrador y unos calendarios, con unas paredes pintadas en alegre aguamarina.



En la escena del burdel House of Blue Lights destacan los frescos de sus paredes y cuadros de época, techos rococó abovedados con imágenes religiosas, en claro contraste con el uso del local, y algunos desnudos. El ambiente parece poco realista. Sin embargo, se trata de una localización y no de un decorado. La escena está rodada en la mansión más lujosa de Cedarhust Circle, en Los Feliz, Hollywood, edificada para la actriz Norma Talmadge[5]. En el momento del rodaje, el edificio, denominado en ocasiones como "La Casa Talmadge", "Los Cedros" o "El Castillo" era propiedad del músico de pop psicodélico Arthur Lee. No consta que tuviera una especial relación con nadie vinculado a *Easy Rider*, aunque no sería demasiado extraño. Lo único confirmado es que el mismo edificio se utilizó en la película *The Trip*, protagonizada por Fonda y Hopper y escrita por Jack Nicholson. No era por tanto una localización desconocida para el director. La mansión, que ha pasado por distintas fases de decoración, estaba pintada en el momento de rodaje con colores más oscuros y con un aspecto algo más recargado del que

5 Norma Talmadge es famosa, además de por su trabajo artístico, por ser la persona que cayó sobre cemento fresco en la acera de Hollywood Boulevard y dejó allí sus huellas grabadas, lo que originó la internacionalmente conocida tradición del Paseo de la Fama.

montaje costaba eliminar las frases de los *rednecks*, que a todo el mundo le encantaban.

- Versiones un poco más largas de las noches de acampada, incluyendo la escena final de la película.
- Más de 23 minutos en la escena del restaurante.

Cuando Hopper vio todo el material recortado reaccionó criticando el trabajo, pero el resto del equipo le convenció de que era lo mejor para poder alcanzar una mayor audiencia y llegar al público joven, que era el que buscaba la película. Al final Hopper cedió y siguió trabajando con Cambern, especialmente en la escena de las drogas en Nueva Orleans. Esa fue la última parte que se acabó de la película. Cambern y Hopper escogieron un estilo de edición brusco, muy visible, con el que intentaron forzar la sensación de hiperrealidad de un "viaje" causado por las drogas, y opuesto al uso más convencional de los fundidos y las disoluciones como herramientas de transición entre planos. Es en esta escena en la que, posiblemente, se ve más reflejado el espíritu artístico de Hopper.

A pesar de la psicodelia, las drogas y el tono surrealista de algunos de los planos, Cambern consiguió darle a la película una coherencia dramática, de gran importancia para el desarrollo narrativo de la historia. Hopper no tuvo en cuenta durante el rodaje los *raccords* de luz, de acción, de vestuario o de dirección, y en algunos momentos improvisó los diálogos de los actores, lo que complicó el trabajo del montador (Biskind, 2004: 88-93). También se empeñó en no tener en consideración el corte por coincidencia (*match cut*), por lo que, especialmente en las tomas en la carretera, no hay concurrencia entre la acción de un plano y la del siguiente. Tampoco quiso eliminar las imperfecciones técnicas del rodaje, en una manifiesta intención de imitar a los cineastas europeos, y se negó a borrar el *lens flare*[6] y las manchas en el metraje estropeado que se habían traído desde Nueva Orleans, dándole así a la película un toque menos profesional. Aunque hasta entonces el *lens flare* en una toma implicaba que esta se iba a la basura por falta de purismo estético, a raíz del éxito de la película muchos otros directores comenzaron a utilizarlo como seña de identidad (Marimón, 2014: 347-349).

6 Son pequeños círculos u óvalos de colores procedentes del reflejo de la luz del sol en las lentes de las cámaras.

Es también imposible no citar la interpretación evidente desde la perspectiva de *Don Quijote de la Mancha*. Los dos personajes, el uno Quijote/Wyatt y el otro Sancho/Billy, viajan viviendo aventuras por paisajes que en lo desértico y rural guardan una cierta similitud: amplias llanuras, horizontes lejanos y encuentros desagradables. De nuevo, el viaje y el camino como catarsis.

7.2. Un wéstern moderno

Dennis Hopper y Peter Fonda trataron de hacer una película que, más que una *road movie* de motos, fuese una especie de wéstern mo-

Southern, el guionista. Originariamente Hopper y Fonda querían que sus personajes desapareciesen lentamente yendo en moto hacia el crepúsculo, en la que hubiese sido una referencia más al cine wéstern. Ya fuera porque la idea no encajaba muy bien con una ruta hacia el Este o porque dramáticamente no les convencía del todo, lo cierto es que Southern introdujo el cambio del desenlace pues "en mi cabeza, el final tenía que ser una crítica a la clase obrera americana, de la gente que, para mí, era la responsable de la guerra de Vietnam" (Biskind, 2004: 86).

También muestra, tras el proceso de transformación de los dos protagonistas, que la única forma de alcanzar la libertad es morir. Ambos personajes hablan la noche antes de su asesinato de que no encontrarán la verdadera felicidad ni tampoco la libertad que tanto buscaban. Sin embargo, en el plano aéreo se puede interpretar que por fin los dos personajes son libres, a pesar de haber perdido sus sueños y esperanzas.

Respecto al desenlace de *Easy Rider*, el propio Dennis Hopper dice:

> todo el mundo parece confundido con el final del la película y todo lo que digo es que somos muy diferentes de los dos tipos de la camioneta que nos disparan. Que todos nosotros tenemos instinto de manada, que nos necesitamos los unos a los otros. ¿Por qué no se mezclan los diferentes rebaños? Yo estaba en la marcha de la libertad, tío, de Selma a Montgomery, y había un tipo a un lado de la carretera que nos meaba encima al pasar y gritaba "basura blanca", y yo pensé "Guau! ¿No lo ve? Sólo parecemos diferentes, todos somos parte del mismo rebaño". Se quedó gritándome "¡Hippie, comunista, melenudo!" Guau, quiero decir, a mí no me importa si tiene el pelo corto […]

Tras su Globo de Oro, Fonda publicó su autobiografía, *No se lo digas a papá* (*Do not Tell Dad*, 1997), donde, entre otras cuestiones, explica la complicada relación que tenía con su padre, Henry. En el libro se reconcilia con él de forma póstuma, después de haberle acusado de frialdad durante años, entendiendo que en realidad no era un problema de frialdad sino de timidez. Cuentan las crónicas periodísticas (Manrique, 1998) que el título original iba a ser: *Confesiones de un mocoso de Hollywood que fue maltratado como niño y enloqueció con las drogas.* Su hermana Jane le convenció del cambio.

Easy Rider incluye unos planos en los que Wyatt/Fonda llora por su madre en el cementerio, abrazado a una figura de mármol. El actor quiso eliminarlos, pero al final se mantuvieron. Cuando Peter apenas tenía diez años, Frances Ford Seymour se había suicidado en un hospital psiquiátrico adonde había acudido tras divorciarse de Henry Fonda. Los problemas familiares condicionaron la infancia de Peter. El padre, una estrella consagrada en lo público, era un introvertido, ensimismado en su vida privada. La madre, que había sido violada de niña, cuestión desvelada por Jane Fonda años más tarde (Llanos, 2014), tuvo un carácter complicado con numerosos desequilibrios emocionales.

Las circunstancias familiares y las profesionales se entrelazaron en muchos momentos de la larga trayectoria de Peter Fonda, explicando situaciones que darían frutos desiguales. En lo que se refiere a *Easy Rider,* sirvieron por ejemplo para unirlo a Hopper, que estuvo casado con la hermana de un amigo de la infancia de Peter Fonda. Su nombre era William Hayward. Fue el productor asociado en la película y operador de la cámara que grabó escenas en el Mardi Gras.

8.3. Jack Nicholson

Tres Óscar al mejor actor y 12 nominaciones, además de siete Globos de Oro, colocan a Jack Nicholson en el Olimpo de los más reconocidos intérpretes de toda la historia del cine. Nació en 1937 en Nueva Jersey, y a los 17 años se fue a trabajar a la Metro Goldwyn Mayer como chico de los recados. Cuando comenzó a estudiar Arte Dramático, conoció a Roger Corman, quien produciría la película en la que debutó en 1958, *Grita, asesino* (*The Cry Baby Killer*, Jus Addiss). Ha tenido papeles en 75

estas se editaban y de cuya organización de producción se encargó Cambern, junto con Sheldon Khan.

A pesar del estilo arriesgado que utilizó en *Easy Rider*, Cambern siempre consideró que cada montador ha de estar al servicio de la película, y no de sus propios gustos estéticos o técnicos.

En 1971 se estrenó *La última película* (*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971), en la que Cambern figuró como montador. Sin embargo, en el documental *La última película: una mirada atrás* (*The Last Picture Show: A Look Back*, Laurent Bouzereau, 1999) Bogdanovich comentó que en realidad Cambern no actuó de editor, sino él mismo. Como le pareció ridículo figurar como director, guionista y editor, pidió que Cambern apareciese como el responsable del montaje.

Sí editó, en cambio, aunque luego no figuró en los créditos, la película *Excalibur* (John Boorman, 1981), y destacó su trabajo en los años 80 y 90 en otras películas como *Cazafantasmas II* (*Ghostbusters II*, Iván Reitman, 1989) o *El Guardaespaldas* (*The Bodyguard*, Mick Jackson, 1992).

Años después de *La última película,* el montador trabajó en *Hindenburg* (*The Hindenburg*, Robert Wise, 1975), consiguiendo que destacase por la escena final, en la que la explosión del aeroestático tiene una duración de casi diez minutos, a pesar de que la escena real no llegaba a un minuto. Para el montaje, Cambern utilizó planos de la grabación de la explosión del Hindenburg, mezclados con otros falsos en blanco y negro. Dichas escenas se alternaban también con otros planos a color, lo que daba a la película un cierto tono de realismo mezclado con ficción.

En 1984 estuvo nominado al Óscar al mejor montaje por la película de Robert Zemeckis *Tras el corazón verde* (*Romancing the Stone*, 1984). Perteneció a la American Cinema Editors y fue presidente de la Motion Picture Editors Guild.

8.6. Terry Southern

En los créditos de *Easy Rider* figuran tres guionistas: Dennis Hopper, Peter Fonda y Terry Southern. Los dos primeros eran novatos. Sou-

9. Bibliografía

Alford, S. A. y Ferriss, S. (2016). *An Alternative History of Bicycles and Motorcycles: Two-Wheeled Transportation and Material Culture*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

Archer, N. (2016). *The road movie. In search of meaning*. London: Wallflower Press.

Báez, M. (2006). *Gabinete del doctor Cineman: 1996-2006*. Quito: Ministerio de educación y cultura. República de Ecuador.

Bahíllo, J. L. (2016) La trilogía de Apu en el cine de Bellas Artes (O: EPI & APU) En: *Diario 16* (06/10/2016) [última consulta: julio 2020].

Bapis, E. M. (2014). *Camera and Action: American Film as Agent of Social Change, 1965–1975*. Jefferson: McFarland.

Beck, J. (2016). *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Bernardoni, J. (2010). *Movies Did with the New Freedoms of the Seventies*. Jefferson: McFarland.

Biskind, P. (2004). *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.

Baugess, J. S. y DeBolt, A. A. (eds.) (2011). *Encyclopedia of the Sixties: A Decade of Culture and Counterculture*. Santa Bárbara: ABC-CLIO publishing.

Bouzereau, L. (1999) *La última película: una mirada atrás (The Last Picture Show: A Look Back)*. Documental. Disponible en https://www.filmaffinity.com/es/film458254.html [última consulta: julio 2020].

Burner, D. (1998). *Making Peace with the 60s*. Princeton: Princeton University Press.

Cassetti, F. (1981). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

Chressanthis, J. (2008). *No Subtitles Necessary: Laszlo & Vilmos*. Documental. Disponible en http://www.imdb.com/title/tt1054118/?ref_=fn_al_tt_1. [última consulta: julio 2020].

Cinephilia & Beyond (s/f). *Easy Rider: a revolutionary road-trip film that heralded a new era of filmmaking*. Disponible en https://ci-

Richardson, J.; Gorbman, C. y Vernallis, C. (eds.) (2013). *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Robb, B. (2012). *Quicklook at Movies*. Grittelon (England): Quicklook Books Limited.

Roddick, N. (2010). The last maverick: Dennis Hopper. *Sight & Sound*, 20(8), 24-27.

Rodenberg, H. P. (1997). El sueño de una nueva sociedad: Easy Rider (1969). En: Faulstrich, W. y Korte, H. *Cien años de cine: 1961-1976. Entre la tradición y la nueva orientación*. Madrid: S. XXI.

Rogan, J. (1997). *The Byrds: Timeless Flight Revisited: the Sequel.* London: Rogan House.

Roszak, T. (1984). *El nacimiento de una contracultura: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós.

Route from the 1969 movie Easy Rider. Disponible en: https://www.mrzip66.com/2009/04/route-from-the-movie-easy-rider-map/ [última consulta: julio 2020].

Shaefer, D. y Salvato, L. (1984). *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía.* Madrid: Plot.

Schneider, J. D. (2010). Ending the Exceptional: Defiance of Conventions in Dennis Hopper's "Easy Rider". *Inquires Journal,* 2(7). Disponible en http://www.inquiriesjournal.com/articles/267/ending-the-exceptional-defiance-of-conventions-in-dennis-hoppers-easy-rider [última consulta: julio 2020].

Schrader, P. (1969) Easy Rider. *Los Angeles Free Press*. 25 julio 1969, 26-17.

Seate, M. (2000). *Two Wheels on Two Reels: A History of Biker Movies.* Cambridgeshire: Whitehorse Press.

Silva, V. (2012). Cine, comunicación, interculturalidad y rock and roll: la obscenidad buscada. *L´Atalante*, 14, 7-12.

Smith, J. (1998). *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: University of Columbia Press.

Stevens, B. (2010). *Monte Hellman: His Life and Films*. New York: MacFarland.

Stevens, G. (2012). *Conversations at the American Film Institute with the great filmmakers from the 1950s from the Hollywood today*. New York: Alfred A. Knopf.

Swingrover, E. A. (2004). *The Counterculture Reader.* London: Pearson/ Longman.

Thompson, H. S. (2009). *Los Ángeles del Infierno: Una extraña y terrible saga.* Barcelona: Anagrama.

Torres, A. M. (2008). *720 directores de cine*. Barcelona: Ariel.

VV. AA. (2004). *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano.* Madrid: Filmoteca Española.

Walker, B. (1985). Interview: Jack Nicholson. *Film Comment*, 21(3), 53.

Wilkins, H. (2016). *Talkies, Road Movies and Chick Flicks: Gender, Genre and Film Sound in American Cinema.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Wooley, J. y Price, M. (2005). *The big book of biker flick: 40 of the best motorcycle movies of all time*. Tulsa: Hawk Publishing Group.

Zone, R. (ed.) (2002). *New Wave King: The Cinematography of Laszlo Kovács*. Kansas: ASC Holding Corp.

Worldwide Box Office Gross. Disponible en: http://www.worldwide-boxoffice.com/movie.cgi?title=Easy%20Rider&year=1969 [última consulta: julio 2020].

Guías para ver y analizar...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

Guías para ver y analizar...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dolce vita
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

Guías para ver y analizar...

nueva temporada

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar
53. Solaris
54. Gladiator
55. La matanza de Texas
56. Lola Montes
57. Up
58. Jennie
59. Melancolía
60. Mystic River
61. El verdugo
62. Network
63. Harry el sucio
64. Alien, el octavo pasajero
65. American Beauty
66. Ladrón de bicicletas
67. Rebeca
68. Perdición
69. Perfect Blue
70. La piel que habito
71. Easy Rider
72. El piano
73. Los idiotas

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje "opaco", lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 250.000 y 270.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
    1. Ficha técnica y artística
    2. Introducción
    3. Sinopsis argumental
    4. Estructura del film
    5. Análisis textual
    6. Recursos expresivos y narrativos
    7. Interpretaciones/Apéndices
    8. Equipo de producción y artístico
    9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
    1. Justificación
    2. Índice comentado
    3. Bibliografía seleccionada
    4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.