

Las “road movies” definitivas de los años sesenta (y II):

“Easy Rider, Buscando mi destino”



David-Ibán Villalmanzo Resusta
Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos

Al concluir el célebre Verano del Amor del año 1967 en San Francisco, soplaban vientos de cambio tanto al lado más oriental del Pacífico como al más occidental del Atlántico. Ambas costas de los Estados Unidos bullían en torno a la contracultura y a movimientos reivindicativos. Exigían de la llamada “patria de las libertades”, cambios profundos en cuanto a la aceptación de la diversidad de razas, géneros y modos de vida. La red de carreteras federales de los Estados Unidos y sus autopistas interestatales hicieron de nexo de estas franjas entre sí y con la América profunda. De la reflexión sobre dichos encuentros y los viajes con los que una nueva generación cruzaba el inmenso país surgirá “Buscando mi destino” (Easy Rider, 1969) la ópera prima como director del hasta entonces sólo interprete Dennis Hopper. Una película que descubriría a públicos de todo el mundo el abismo sociológico existente entre sus gentes a través de una forma de narración muy distinta a la vista en el cine de los estudios tradicionales.

Que el radical, casi electrizante, cambio sufrido por Hollywood en las décadas de los 60 y 70, tuviera uno de sus orígenes, en el debut tras la cámara de un actor del prestigioso Actors' Studio fundado para enseñar el conocido método de Stanislavski veinte años antes, puede parecer sorprendente de partida.

Lo cierto es que años después, muchos críticos y analistas han querido visitar cuáles fueron las semi-

llas de esa metamorfosis en diversas publicaciones, las más brillantes reflejadas en libros de memorias, declaraciones y ensayos. Una de los más célebres, aunque quizás no más exactas al reflejar la época, es *Moteros tranquilos, toros salvajes* de Peter Biskind.

Si bien Biskind es, según sus propios entrevistados, bastante inexacto en reflejar sus testimonios, recoge bien el ambiente de una época domi-

nada por el apoyo a las diversas reivindicaciones sociales, la experimentación fílmica y también la personal, que buscaba romper con tabúes de todo tipo.

Tengamos en cuenta que gran parte del joven star system norteamericano aparecido hacia el final de los años 50, no había combatido en la Segunda Guerra Mundial. Habían crecido en una América muy conservadora, dominada por el miedo al

comunismo, a la guerra nuclear y en general, a cualquier forma de ideología que pudiera venir a cambiar los considerados valores tradicionales.

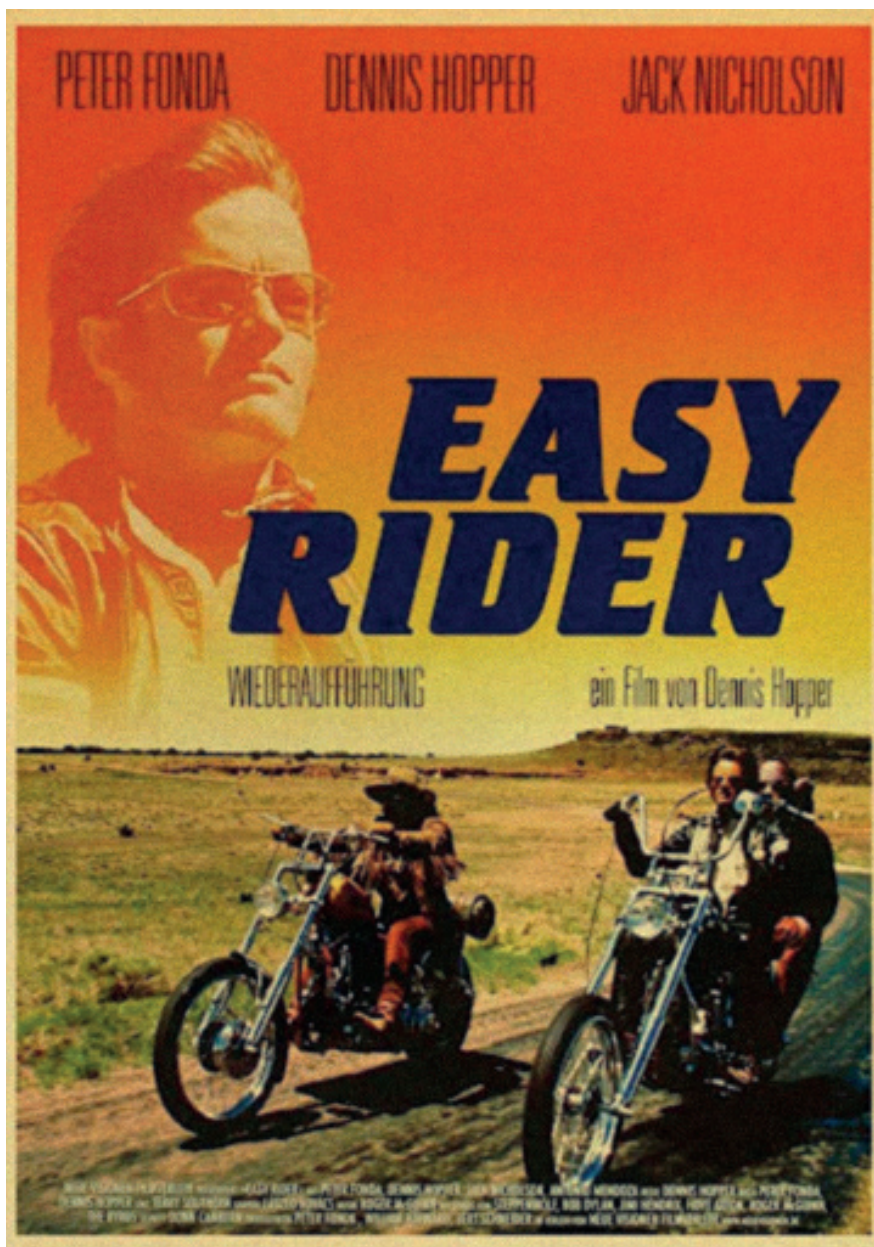
El negocio del cine, salvo en cuanto a ciertas áreas de la producción, seguía teniendo una mentalidad mucho más liberal que la del norteamericano medio. Mucho más abierta y permeable a los deseos de cambio que impulsaban movimientos por los derechos civiles, como los encabezados por el reverendo Martin Luther King, dedicado a acabar con la segregación de la comunidad negra y que más tarde criticarían la guerra en la península de Indochina por el territorio de Vietnam.

A la vez que esto ocurría, aún se vivían los efectos del fin de las acciones ejercidas contra el mundo del cine por el senador republicano Joseph McCarthy en el marco del Comité de Actividades Antiestadounidenses, dirigidas a escritores, directores o intérpretes con pensamiento disidente.

Estos fueron perseguidos y expulsados de la meca del cine, introducidos en listas negras, pero el fin del hostigamiento, permitió que volvieran a tener la oportunidad de trabajar, pero sobre todo que sus sucesores pudieran expresarse con mayor libertad.

Que las nuevas hornadas de intérpretes adoptasen un pensamiento aperturista, ante un cierto estatismo ambiental, no debería sorprender. Así se forjaron buena parte de las posturas políticas o las elecciones artísticas que adoptaron, al querer asumir como suyas, causas en las que creyeron y apoyaron para intentar cambiar el mundo que les rodeaba.

Si hablamos de puro negocio, también había evolución respecto a aquel panorama previo. Los grandes y medianos estudios habían abandonado tras el segundo conflicto mundial ciertos segmentos de producción, permitiendo cierto espacio a un cine



"Buscando mi destino" (Easy Rider, 1969)

de bajo coste producido en los márgenes de Hollywood, denominado de serie "B" que enseguida encontró su audiencia, con temas nuevos como el cine de pandilleros o rockeros juveniles, el terror o la ciencia ficción.

Este fue el caldo de cultivo que hizo que a mediados de los 60, cineastas con estudios audiovisuales realizados en su mayoría bien en California o en Nueva York, que mostraban inquietudes muy diferentes entre sí, pero que tenían en común el interés en revolucionar las pantallas con sus propias y personales historias, pudiesen empe-

zar a trabajar en los márgenes de la industria ya establecida.

Entre ellos, estaban los ilustres nombres de Brian de Palma, Peter Bogdanovich, George Lucas, Francis Ford Coppola o Martin Scorsese. Todos se aproximaron a las sillas de director solo de forma gradual, como guionistas o ayudantes de producción, cuando no realizando sus primeras películas de modo anónimo o sin acreditar.

Comenzaron a cultivar una forma de expresarse propia, aprovechando

do este período favorable. Gracias a la creciente disponibilidad de las filmografías de cineastas reconocidos de diversas geografías del mundo (fundamentalmente Japón y Europa), pudieron extraer cierto nivel de inspiración para inyectarlo en sus propias narraciones.

No serían sus únicas referencias pues también, imitaron a sus primeros mentores tras las cámaras que estuvieron dedicados a un cine barato y de supervivencia, ejercido no tanto como una forma de negocio, sino más como un oficio de francotirador que quería conectar culturalmente de otras formas distintas, poco corrientes, con esa nueva América naciente.

Si los estadounidenses desde los años 50 podían atravesar el país gracias a la penetración de la red de carreteras existentes, ahora ya era el tiempo de que las nuevas ideas de los liberales, beatniks, hippies y sus herederos utilizaran estos canales para transmitir de forma masiva sus nuevas ideas a todas partes del país con un inmenso corazón rural en su mitad.

La red interestatal americana de autopistas

Fue en buena parte gracias a una enorme red interestatal de autopistas que estaba evolucionando a mejor en sus características y extensión que los Estados Unidos pudiesen alcanzar rápidamente su cénit en cuanto a movilidad, comunicaciones e industrialización tras la Segunda Guerra Mundial, justo a partir de esta época.

No fue un desarrollo súbito, sino que ya se venía planificando desde inicios del siglo XX, puesto que, en 1916, se dieron los primeros pasos gracias a la aprobación de un acta federal, que dotaba de fondos para ayuda a la construcción de este sistema nacional de autopistas. Sin embar-



La histórica carretera Ruta 66

go, la irrupción de la Primera Guerra Mundial, hizo que este fondo expirase en 1921 sin gastar en la inversión una cantidad significativa.

El esfuerzo de estudios y proyectos de este período no fue totalmente inútil. Algunos ingenieros, propusieron en diversas publicaciones, cual podía ser el esquema y longitud aproximada de este sistema.

Entre ellos, estaba el ingeniero civil E.J. Mehren, que sugirió a finales de 1918 una descripción de esta red bastante próxima a una imagen práctica según la cual, debería tener unos 80.000 km. de extensión, con unas cinco rutas de este a oeste y otras diez en dirección norte-sur, constituyendo un dos por ciento en total de la longitud de las carreteras americanas, para poder proveer el beneficio suficiente al comercio y a los intereses militares.

El ejército del país fue clave en completar las prospecciones de demanda y proyectos de esta época, pues necesitaba saber en mitad del conflicto mundial que necesidades tendrían sus equipamientos a la hora de cruzar el país. Estructuras oxidadas o envejecidas, o bien el adverso efecto polvo del desierto sobre com-

ponentes de los vehículos, probaron ser retos para travesías de convoyes militares hechas al efecto.

Entre los integrantes de tales expediciones, organizadas por el general Pershing, había un joven teniente de entonces solo 28 años, Dwight Eisenhower, que vistas aquellas dificultades, solo imaginaba que autopistas de dos carriles en cada dirección bien protegidas, podían ser la única solución para esa red troncal. Poco imaginaba que él mismo sería una de las personas que las iba a impulsar tiempo después.

Pasadas la Gran Guerra y la Gran Depresión de 1929, ese esfuerzo transformador a nivel nacional no se retomó con la primera etapa de las políticas del New Deal adoptadas por el presidente estadounidense Franklin Delano Roosevelt para recuperar la economía.

Solo a partir de 1938, visto el éxito de ciertos proyectos locales, como la red de gran capacidad que en 1930 nació en el estado de Nueva York, el máximo dirigente norteamericano, decidió dar un encargo a la Oficina de Carreteras Públicas: la instrucción de buscar la situación ideal de ocho corredores de superautopistas que

atravesasen y uniesen todos los márgenes del país.

El encargo, se completaría en dos etapas, la primera en 1939, con un informe sobre la localización idónea de estos corredores básicos, que serían la primera descripción formal del sistema interestatal, y la segunda en 1944, con la red mallada de autopistas interregionales. Nuevamente, y no resulta extraño, estos planes tuvieron un parón con la intervención estadounidense en la Segunda Guerra Mundial.

En 1953, quien reemprendió el camino de construir aquel sueño de red de comunicaciones asfaltadas de gran capacidad y extensa longitud, fue, precisamente aquel joven oficial Eisenhower, convertido ahora por las urnas y el voto de sus compatriotas, en presidente de los Estados Unidos. Y como no, encargó la tarea a un comité militar de redactar un nuevo plan que se entregó al año siguiente en 1954.

Dicho comité, inspirado en parte en los proyectos de nuevas autopistas alemanas, propuso, un programa de 10 años y 100 mil millones de dólares para construir un sistema de 64.000 km que uniese todas las ciudades americanas con una población de más de 50.000 habitantes en la época. Pasada la propuesta por el Congreso y Senado de los Estados Unidos, esta red se comenzó a construir gracias a dos instrumentos, uno legal y otro recaudatorio, el segundo consecuencia del primero.

Fue el Acta Federal de Ayuda a las Autopistas del año 1956, la que instituyó que, con una tasa a los carburantes, se pudiese ingresar el dinero necesario para comenzar la ejecución de los proyectos a partir de ese momento.

Pese a esta ambición de brevedad de tiempos, numerosos tramos serían de nueva construcción y tar-

darían hasta la década de los 90 en construirse. Otros, sin embargo, mejoraban tramos existentes o los incorporaban a esta red. O incluso, daban continuidad tramos ya preexistentes hecho entre el período 1919-1953.

Dos ejemplos paradigmáticos de este tipo de actuaciones fueron los de la autopista de peaje de Pensilvania de 1940, que cubre 855 kilómetros entre las principales ciudades del estado, como Pittsburgh, Harrisburg y Filadelfia, o el de la histórica Ruta 66.

Esta vía que se inició a desarrollar en 1926, sería una carretera de alta calidad para los estándares de la época e iba a contar con una gran longitud, aunque no tenía a lo largo de sus recorrido la misma extensión de anchura viaria, como para denominarla de gran capacidad garantizada a lo largo de todos los casi 4000 km. que cubría su trazado original.

Un viajero podía iniciar su viaje por la 66 desde Chicago, la capital del estado de Illinois, hasta California, pasando por los estados Missouri, Kansas, Oklahoma, Nuevo México y Arizona. Cruzar América pasaba a finales de los años 20, de ser una utopía o bien una epopeya, a convertirse sencillamente en una gran aventura.

Un tal Roger Corman...

Volvamos por ahora a Los Ángeles, precisamente punto final de la Ruta 66. La composición del off-Hollywood, donde aprenderían los recién llegados al mundo del cine venidos de variados puntos del país, estaba conformada por pequeñas productoras.

Una de las más interesantes fue la American Releasing Corporation, después rebautizada como American International Pictures (AIP), fundada en 1954 por el abogado Samuel Z. Arkoff y el gerente comercial James H. Nicholson.

Su espíritu fundacional respondió a dar la oportunidad de producir y dirigir a un joven talento que no llegaba a los treinta años llamado Roger Corman. Éste, había pasado una formación en la 20th Century Fox, como lector de guiones y asistente de agentes y productores, mientras escribía guiones de bajo presupuesto, de cine negro, persecuciones automovilísticas o de monstruos.

Corman eligió para su debut oficial en la dirección un western, mientras dirigía otros títulos sin crédito reconocido para adquirir experiencia de rodaje. Tanto bagaje cogió que, en apenas 5 años, desde 1955 a 1959 había dirigido ya 25 películas y su dominio del rodaje rápido bajo una austera y eficaz producción, le hizo el director favorito de Arkoff y Nicholson, que vivían de los beneficios de los filmes del prolífico y joven realizador.

Llegado a este punto, Corman podía permitirse dentro de este esquema hasta ciertos caprichos. Uno de ellos era satisfacer una fascinación particular por el autor fundamental de la novela gótica americana y de horror en el siglo anterior, Edgar Allan Poe. Sus obras, novelas e historias cortas, estaban ya en el dominio público. Nada mejor al alcance de su mano para ser filmado con él al frente, además, adoptando también la figura de productor de una forma más que económica.

Corman inicia con AIP, su periplo de adaptaciones de Poe con *La Caída de la Casa Usher (House of Usher)*, 1960), con medianos resultados económicos y una sorprendente buena aceptación de la crítica. Le acompaña como protagonista, un actor que le seguirá en los más memorables títulos de este ciclo: Vincent Price.

Poco a poco, Corman sigue haciendo suya la imagería de Poe en la gran pantalla, con *El péndulo de la muerte (The Pit and the Pendulum)*, 1961), *El cuervo (The Raven)* 1963),

La Máscara de la Muerte Roja (*The Masque of the Red Death*, 1964) o *La Tumba de Ligeia* (*The Tomb of Ligeia*, 1964).

En medio de ellas y usando sus beneficios, también se atreve con historias más pequeñas y actuales de terror o de ciencia ficción que llegarían a ser títulos de culto años después como *La pequeña tienda de los horrores* (*The Little Shop of Horrors*, 1960) o *El hombre con rayos X en los ojos* (*X*, 1963).

Hay que decir que, en muchas de todas estas producciones, Corman llegaría al éxito y a la aceptación de los espectadores, por contar con la eficiente colaboración de guionistas que tendrían luego larguísimas y exitosas carreras como las de los fabulosos Robert Towne, Richard Matheson o el anteriormente nombrado Coppola.

También contribuyó la participación de otros actores tan veteranos como Price, y cada vez más profesionales que los de los de sus primeras películas. Eran antiguas glorias del cine de los estudios que se unirían a las películas de Corman impelidos por la necesidad de papeles, pues ya no se los ofrecían desde las grandes producciones: Boris Karloff, Peter Lorre, Ray Milland, Glenn Ford...

AIP, también actuaría como descubridor de talentos en la interpretación, y uno de ellos, fue otro joven rebelde y displicente, también apellidado Nicholson, pero sin relación familiar con el fundador de la productora, un tal John Joseph Nicholson, al que luego el gran público conocería simplemente con su apodo: Jack Nicholson.

Rebeldes con causas psicodélicas: Nicholson, Hopper y Fonda

Nicholson, había llegado al mundo del teatro y al cine, casi por casualidad,

a los diecisiete años cuando partiendo de Nueva Jersey natal, visitó en Los Ángeles a la que en aquel momento creía que era su hermana mayor June (aunque realmente luego descubriría que era en realidad, su madre biológica), que trabajaba en el mundo del espectáculo de la Costa Oeste.

Por aquel entonces, aquel adolescente de orígenes humildes, que había participado en el reparto de varias obras de teatro en su instituto, aceptó para quedarse en California, fascinado por el mudillo, un empleo de animador asistente en una muy popular productora de animación como Hanna-Barbera.

Decidido no obstante a seguir una carrera de actor, mientras transcurre su periodo de servicio militar, Jack se une en la veintena a un grupo de teatro, The Players Ring Theater. Mientras interpreta en las tablas, se hace además con pequeños papeles en culebrones televisivos.

Es en la AIP, donde encuentra sus primeros papeles en la gran pantalla y a Corman como protector. Su primera aparición memorable es en un pequeño papel como paciente masoquista de un dentista en *La pequeña tienda de los horrores*. Convencido ya de su valía frente a la cámara, Corman le emplearía en producciones algo más grandes como *El Cuervo*, aunque fuera en un rol aún secundario.

Tras ésta, Nicholson obtendría su primer papel protagonista con el director solo dos años después en *El Terror* (*The Terror*, 1962), una de las mejores películas rápidas (fue rodada en solo 3 días) del realizador. Interpretará a un joven teniente de Napoleón, enfrentado al barón de origen germano Von Leppe (Boris Karloff) en su castillo al buscar a la joven que le salvó la vida cuando vaga por la costa separado de su regimiento.

Sin embargo, su nombre no se hace más popular en estos primeros años. Aprovecha para escribir su primer guion para AIP, pues le seducen los oficios de guionista y director, con la muy desconocida *Thunder Island* (íd, 1963, Jack Leewood). Trabajará también en la misma productora junto con otro realizador que se convertirá en amigo, el muy independiente Monte Hellman.

Con él Nicholson, estará tanto tras las cámaras como delante de ellas, al escribir e interpretar para él *Viaje a la ira* (*Flight to Fury*, 1964), una intriga de acción criminal de serie B ambientada en la jungla filipina, rodada allí y en suelo americano. Repetirá de inmediato con él, también en Filipinas, solo como actor en el rodaje de *Escapatoria al infierno* (*Backdoor to Hell*, 1964), haciendo de militar americano en la batalla de Luzón en la II Guerra Mundial.

Seguirá en pequeños papeles los tres años siguientes y escribiendo para Hellman otras dos películas, la mejor el western *Forajidos salvajes* (*Ride in the Whirlwind*, 1966). Para cuando cumple los 30 en 1967, Nicholson no ha variado demasiado su estatus y reputación inicial y es aún un casi desconocido para la mayor parte de los espectadores.

Acabará de rodar con Corman, solo un cameo en su película de mejor reparto hasta la fecha *La matanza del día de San Valentín* (*The St. Valentine's Day Massacre*, 1967), y le siguen llamando solo para participar en series B, TV y westerns baratos.

Tan poco confiado se encuentra ahora de que su futuro esté delante de los objetivos que empieza a escribir más libretos, ya sin pensar en su participación activa en estos proyectos como actor. Así concebirá para Corman, *The Trip* (íd, 1967), filme en el que indaga en la crisis de un realizador televisivo que, ante sus fracasos profesionales, se sumerge en



"Salvaje" (The Wild One, 1953)

una crisis que involucra su inicio en el consumo de una droga alucinógena, el LSD o ácido lisérgico.

El protagonista no es sino un trasunto del propio Jack, pues Nicholson experimentaría con el ácido en la vida real bajo control médico, justo al romperse el matrimonio con su primera mujer, la también actriz de la productora Sandra Knight como forma de terapia.

Visto el argumento, Corman decidió circular aquel atractivo y moderno tratamiento escrito de corte psicodélico entre jóvenes intérpretes con algo de renombre. El primero, él que iba ser el protagonista, Peter Fonda, hijo del afamadísimo Henry Fonda, casi empezaba en el negocio del cine, aunque ya había tenido una primera experiencia con Corman el año anterior.

Luego fueron Bruce Dern (que sustituyó a Nicholson en el papel coprotagonista, por lo que quedó fuera de su reparto) y la hija del creador del Actors' Studio, Susan Strasberg los que se sumarían de su reparto. La participación de Strasberg, hizo que otro intérprete, antiguo alumno de la

escuela de su padre, se sumase a la película.

Se trataba de Dennis Hopper, un actor que había tenido pequeños pero lucidos papeles en las películas de directores tan reconocidos como Nicholas Ray (*Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955)) o George Stevens (*Gigante* (*Giant*, 1956))

Hopper fue amigo personal de James Dean, aquel fenómeno de la pantalla que aún pervive en la memoria colectiva y que desapareció de forma trágica y prematura. Desde aquellos rodajes compartidos y pese a aquella muerte que le tocó tan de cerca, Hopper seguía viviendo de la cámara. A pesar de cierto grado de adicción al alcohol, lo hacía gracias a unos papeles de supervivencia, secundarios en cine y sobre todo en televisión, pues su duro rostro era ideal para caracterizar maleantes o vaqueros.

Nicholson decidió preparar el rodaje con Corman, y continuar con las correcciones en el libreto durante la producción, pese al desplante de no poder poner su interpretación en escena. Se relacionó e implicó tanto con Hopper y Fonda, que finalmente

se convertirían en buenos amigos durante la filmación. Llegó, de hecho, a convencerles en sus preparativos de que probasen, como él había hecho, el LSD compartiendo un "viaje" colectivo para preparar sus escena bajo su influencia.

Casi nadie recuerda ahora aquella película, pero en su día, el festival de Cannes invitó a aquel film de Corman a la Quincena de Realizadores. Con el tiempo, se probaría que aquel largometraje abriría el camino de un cine psicodélico, corriente en la que también entrarían dos títulos nuevamente participados por Nicholson.

En el primero de ellos sería solo en calidad de interprete, el poco acertado *Pasaporte a la locura* (*Psych-Out*, 1968, Richard Rush), de nuevo junto a Strasberg y Dern, pero en el segundo y más certero, donde haría de co-protagonista con su director, dejaría cierta marca en público y crítica: *Head* (id, 1968, Bob Rafelson).

Rafelson, director de la serie televisiva del grupo ficticio de pop The Monkees, decidió acompañarlos tanto en su verdadero arranque como músicos con cortos para las canciones de su disco Headquarters (1967), como en su salto a la pantalla a través de este rodaje. En él, Nicholson y Rafelson, cultivarían otra amistad duradera de muchos años, que los llevaría a trabajar juntos en varias ocasiones.

Moteros salvajes y... colgados

Durante esta misma época, Nicholson, Hopper y Fonda, empezaban a intimar más en su vida fuera de los sets de rodaje. Se sentían fuera del circuito de los grandes estudios y cadenas, tanto por la tendencia que sufrían al ser encasillados en ciertos géneros, como por su actitud vital que mantenía intereses diferentes a los de sus colegas más afamados y aclama-

dos en la época como Paul Newman o Robert Redford.

No cultivaban como ellos una imagen sana o sobria. Al contrario, idolatraban la cara más rebelde de algunos de sus compañeros de profesión, por encima de todo, la que ejercitaba la punta de lanza del Actors' Studio, Marlon Brando, que todo hay que decir, en los 60 no pasaba precisamente por su mejor momento. A imitación suya, los tres sentían pasión por las mujeres, el alcohol y la velocidad.

Brando era para ellos un espejo donde reflejarse. Incluso muchos años después de su estreno, su icónica imagen a lomos de una moto Triumph Thunderbird 6T (propiedad de Marlon), en la promoción de *Salvaje* (*The Wild One*, 1953, Laszlo Benedek), pervivía en su memoria, así como en la colectiva del público.

De manera curiosa y quizás bajo esa influencia, los tres se unirían a rodajes baratos con moteros salvajes como protagonistas con los argumentos de crímenes de bandas juveniles como fondo.

El primero sería Fonda, bajo la dirección de Corman en *Los Ángeles del Infierno* (*The Wild Angels*, 1966), ambientada en el californiano valle de Coachella, con un guion co-escrito por un novato Peter Bogdanovich, también participando como operador de cámara y montador, con todas estas labores, sin acreditar.

Uno de los ganchos de la película era ver a Fonda y a Nancy Sinatra, otra ilustre descendiente, encabezar su cartel, donde los acompañaba un matrimonio de actores en la época, Bruce Dern y Diane Ladd, futuros padres de Laura Dern.

El siguiente fue Hopper, como protagonista de *Los gloriosos Stompers* (*The Glory Stompers*, 1967; Anthony M. Lanza), una película casi

olvidada, otra vez en torno a la figura de los ángeles del infierno y una venganza entre bandas rivales. Solo ha sido reivindicada por connaisseurs del cine B como Quentin Tarantino, que la rescató para varios ciclos cinéfilos no hace demasiado años.

Más desconocida aún hoy en día, sería la elección de Nicholson, quién tras sus westerns nuevamente a las órdenes de Monte Hellman, se unió otra vez a un realizador amigo, Richard Rush, para rodar una especie de continuación espiritual de la película de Corman y Fonda, *Ángeles del infierno sobre ruedas* (*Hells angels on wheels*, 1967).

Sin embargo, había una diferencia con los filmes de sus compañeros. Si Fonda y Hopper interpretaban moteros expertos, el papel de Nicholson era el de un novato incorporado a una banda. Su encargado de gasolina reaccionaba con ciertos sentimientos encontrados y numerosas dudas a la inusitada brutalidad de la acción de esta banda.

A principios de 1968, unos Dennis Hopper y Peter Fonda algo más acomodados, habían hecho de su consumo de la marihuana un hábito de experiencia recreativa que luego se convertiría en creativa. Además, sus recientes rodajes a lomos de aquellas motos de gran cilindrada les habían generado más ganas de hacer otra película sobre ruedas.

No obstante, si en las obras precedentes la acción había sido el argumento principal, en ésta su singular motor, iba a ser viaje en sí y el conocimiento de los lugares que atravesaría de una Norteamérica ya cambiante. Irían a la búsqueda de comunidades distintas, como las más que incipientes comunas hippies, pueblos indígenas o la de los individuos soñadores en ese cambio que aún estaban atrapados en la América profunda. También sería una especie de nuevo "western" por

los parajes que cruzarían y los personajes en los que se inspirarían.

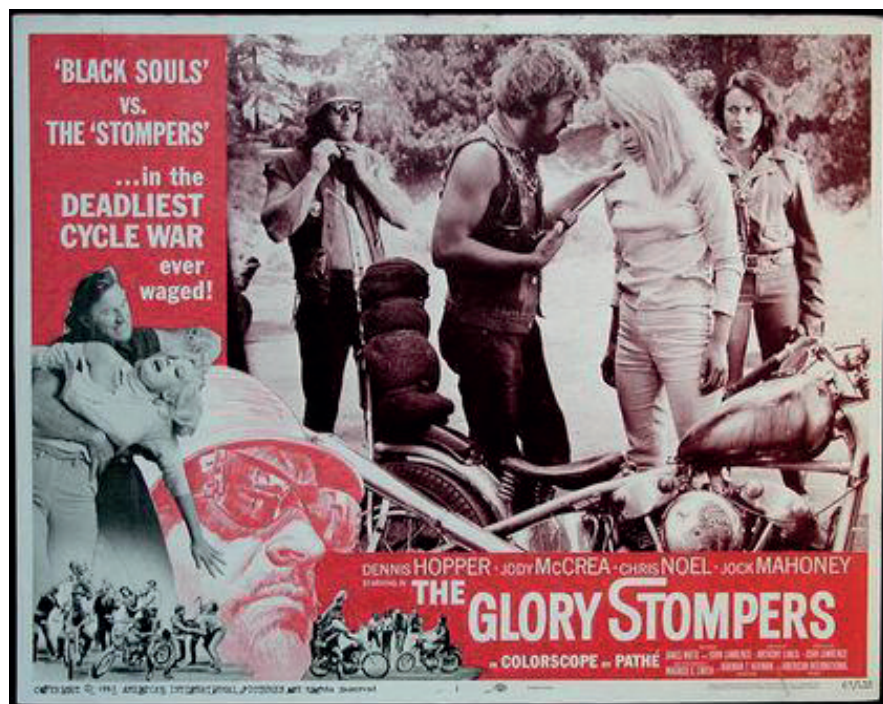
Pronto se decidieron a escribirla. De este ejercicio resultarían unas doce páginas, que sintetizaban el viaje entre California, Nueva Orleans y Florida de dos motoristas que trabajaban como especialistas en escenas de riesgo, que estarían interpretados por ambos. Hopper quedó tan apasionado por su trabajo en común que, aunque había pensado en dejar la actuación para convertirse en profesor, quiso que aquel film fuera su debut tras las cámaras.

Quedaba un cierto camino a pesar de todo, para convertir aquella síntesis en una película completa. Hopper y Fonda se pusieron a buscar entre sus amigos a un guionista profesional a quién apasionase su material y que les echase una mano para madurarlo. Lo encontraron pronto en la figura de un escritor apasionado por la contracultura, de origen tejano, Terry Southern.

Southern era un creador irónico y trotamundos. Asociado a la generación beat americana de los 50, tras haber vivido en el París de la posguerra mundial, también había vivido el espíritu del Swinging London británico. Esa visión cosmopolita y escarmentada de la guerra, le había hecho trabajar a principios de la década ya en el cine en géneros tan variados como la comedia y el drama.

Luminarias como Stanley Kubrick o William Wyler, contarían con su co-escritura en obras destacadísimas de sus filmografías respectivas como *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) o *El coleccionista* (*The collector*, 1965).

Reinstalado en California, iba a trabajar con otros realizadores interesantes como Tony Richardson, Alexander Mackendrick o Norman



"Los Gloriosos Stompers" (The Glory Stompers, 1967)

Jewison, bien como guionista o supervisor de guiones, siempre a sueldo de los estudios. Hopper y Fonda, conocían a Southern de ciertas fiestas en las que compartían, aparte de su gusto por el cannabis, otras aficiones como el arte moderno.

Hopper, aparte de actor, era un hombre dotado también de talento para la pintura y la fotografía y a través de ellas conectó más y mejor en los personal con Terry. A lo largo de los años, había hecho contactos en diversos ámbitos artísticos en ambas costas, sobre todo con marchantes. El propio Hopper era coleccionista de arte moderno y posteriormente presentaría a Southern a mitad de la década, a uno de los galeristas y marchantes más especializados en arte británico moderno, Robert Fraser.

Fue, sin embargo, Fonda, quien tuvo la idea de discutir con él de modo profesional la escritura desarrollada de su tratamiento. No era casual, pues acababa de rodar junto a su hermana Jane y su entonces cuñado, Roger Vadim, un segmento de una película coral, que adaptaba varias historias cortas de Edgar Allan

Poe, del que Southern también era un apasionado.

Por otro lado, Southern había colaborado también escribiendo en el anterior largo de Vadim protagonizado por Jane, un inolvidable filme para la época que mezclaba el erotismo y la ciencia ficción: *Barbarella* (íd, 1967).

La leyenda cuenta que, al mostrarle el tratamiento, Southern diría tras leerlo encantado a Peter que era su hombre. Fonda le respondió que no podría pagarle su tarifa normal, a lo que Terry replicó con idéntica contundencia, que le daba igual: sería su guionista por la modesta cifra de 350 dólares por semana.

Un accidente se cruzó en el camino de Southern para complicar un poco el tiempo de concepción de la película, pues en una caída Terry se rompió la cadera. A partir de aquí, hay curiosamente versiones distintas sobre cómo se completó su escritura. Una por cada uno de sus tres co-guionistas finales, Southern, Fonda y Hopper, que mantuvieron testimonios distintos al respecto durante el resto de sus vidas

Si Hopper dijo que dictó todas las ideas finales en una grabadora, lo que luego se transcribiría, Fonda afirmó que todos fueron a un sótano de la casa de Southern y fumaban marihuana mientras grababan cintas con el texto del futuro guion. Finalmente, tenemos el punto de vista de Southern, que describió que la escritura de todo el guion de rodaje definitivo, partió de él mismo, y que cuando Fonda y Hopper vieron la película, les gustó tanto que pidieron figurar en los créditos del guion como "agradecimiento".

Lo único verídico y confirmado sobre este proceso, es que todos coinciden en que Southern proporcionó el título final del manuscrito y de la película: *Easy Rider*. Un nombre que quizás, aunque nunca sería confirmado por sus artífices, jugaba con un doble significado, pues el mismo término era usado en la época en jerga para denominar a las chicas de vida fácil que buscaban clientes o proxenetas.

Completados los borradores, Hopper y Fonda, pensando tener un bajísimo presupuesto de menos de 400.000 dólares de la época, decidieron buscar financiación, lo cual solicitaron por sus antiguos vínculos profesionales, primero a AIP y a Roger Corman.

Sorprendentemente Corman, rechazó apoyarles argumentando las múltiples similitudes temáticas con otros de sus títulos. Un error artístico, sin duda alguna, que el propio Roger, ha reconocido personalmente a lo largo de su vida, que sería el mayor de su entera carrera profesional.

Ante el rechazo, Fonda se decidió a pasar a la acción, poniendo una parte menor como potencial productor, fundando para ello la empresa Pando Company Inc. Otra parte final sería aportada por Bill Hayward, cuya estaba casada en la época con Dennis Hopper. Rizando el rizo, Bill era hijo de Margaret Sullivan, actriz que había estado casada dos años



Jack Nicholson, Peter Fonda y Dennis Hopper caracterizados para *Easy Rider*

con Henry Fonda, el padre de Peter. Aquella financiación le otorgaría en los créditos un reconocimiento como productor ejecutivo.

Hecho esto, y tras diversos movimientos en Los Ángeles, Terry Southern y Jack Nicholson, serían vitales en conseguir que Raybert Productions, ente constituido por sus amigos en el negocio de la producción, Bert Schneider y el director Bob Rafelson, procurasen buena parte del dinero necesario de la película. Al haber hecho *Head* para Columbia Pictures, estaban también en disposición de ofrecer a Fonda y Hopper, sus canales de distribución en esa gran productora.

Rafelson y Schneider, solo pusieron dos condiciones, se quedarían un tercio de sus futuros beneficios y Hopper tendría que rodar un primer avance de la película para demostrar su capacidad como realizador, precisamente la parte que tiene lugar en Nueva Orleans y que se supone que ocurre en pleno Mardi Gras, su cono-

Un rodaje doble y complicado

En unas pocas semanas, Peter Fonda, haría lo posible para ensayar como ponerse bajo la piel de Wyatt, recordando con el nombre de su personaje al del legendario sheriff del oeste americano, Wyatt Earp. El texto lo había descrito como un motero de chaqueta y pantalones de cuero con gafas de sol alargadas semitransparentes y enormes patillas. Fonda eligió una chaqueta con la bandera americana a su espalda y un casco a juego, lo que le concedería también el apodo en el film de Capitán América.

También se caracterizó Dennis Hopper mientras preparaba detalles del primer rodaje corto en Louisiana. Se dejaría crecer una melena y un mostacho prominente, un aspecto que completaría con un sombrero, chaqueta y pantalones de piel de ciervo, camuflado bajo unas gafas de sol cuadradas oscuras. Su personaje, en un guiño complementario al de Fonda se llamaría Billy, como el bandido Billy el Niño.

Ensayarían juntos algunos días sus personajes y enseguida se lanzarían en furgoneta a Nueva Orleans con un equipo básico de sonorización y una cámara de 16 milímetros, manejada por el operador Barry Feinstein. Se unirían a finales de febrero en la ciudad con las actrices Karen Black (otra discípula de la escuela de Strasberg) y Toni Basil (también bailarina e interprete en *Head*), para rodar en sus calles la parte casi final narrativamente hablando, de la película.

Éste iba a ser el segmento más parecido a sus sensibilidades anteriores, pues rodarían cámara al hombro en la urbe, casi de incógnito, para luego hacer un par de escenas con estética psicodélica ambientadas en el cementerio católico de la villa, en la que los cuatro actores estarían bajo los supuestos efectos del ácido.

Las virtudes y defectos de los que haría gala Hopper como realizador en esta película y a lo largo de su obra, se mostraron a lo largo de estos pocos días. Si bien, rodó rápido y sin demasiados problemas con los actores en las primeras jornadas el deambular

por el carnaval, el director pidió después una mayor intensidad a los intérpretes y al equipo técnico.

Fonda sufrió una enorme presión suya, para rodar una escena concreta cambiada por Dennis respecto a su concepción original, en la que, bajo la influencia del LSD, y en los brazos de la estatua de una virgen de una tumba, la llama "Madre" y la interroga por su ausencia.

Para Peter, actuar bajo esta circunstancia fue comprometido por el significado personal que adquirirían aquellos momentos, pues su propia madre se había suicidado a los diez años. Sin embargo, la tensión del rodaje bajó en unos días al poder ver tras ser positivada la secuencia, su resultado de signo dramático, pero satisfactorio y coherente con las pretensiones de ambos.

El planteamiento final en esta parte de la narración llevó a Fonda, a pedir un favor musical a Bob Dylan y Roger McGuinn, guitarrista del grupo The Byrds para poder ambientar con cierto fondo musical la misma, que se concretaría tiempo después en la afamada banda sonora de la película.

No ocurrió el mismo nivel de sintonía en la relación del novato director con el equipo técnico del rodaje. Hopper no estaba aún familiarizado con el oficio, y pedía tiros de cámara o secuencias poco factibles, o de sonorización poco favorable.

El primero en sufrir sus iras fue Feinstein, el operador de cámara, con el que se enzarzó en una pelea cuando Hopper, viendo que se había dañado parte de lo rodado, por la exposición indebida de una lata de celuloide previa a su revelado, le pidió custodiar personalmente todo el stock filmado. Tras este episodio, Feinstein fue despedido del rodaje.

Al retorno de este primer viaje, Schneider y Rafelson, visualizaron lo

rodado, y satisfechos dieron luz verde al inicio del resto de la producción, con una sola condición nueva impuesta por Hopper vista la experiencia.

Él elegiría al reparto y al resto del equipo para lo que quedaba todavía de filmación. Así se le concedió, de modo tan afortunado que la película encontraría su identidad visual, gracias al director de fotografía y operador de cámara definitivo elegido por Dennis, el húngaro László Kóvacs,

El personalismo con el que Hopper llevó a cabo el proceso de casting, también condujo a la selección particularísima del actor que iba a dar vida a un personaje clave en la historia, el abogado alcohólico del medio oeste americano, George Hanson que acompañaría a Billy y a Wyatt en buena parte del viaje. Terry Southern, había recomendado para este papel a su buen amigo, el actor texano Rip Torn, en el que había pensado durante su escritura.

Dennis se entrevistó con él junto a Fonda, en varias ocasiones, siendo la última en una cena en Nueva York. Ambos eran de carácter difícil y se enzarzaron en una discusión enorme sobre la actitud de lo que Hopper llamó los "paletos" (rednecks) del sur de los Estados Unidos. Aquello acabó con Hopper y Torn, dándose de puñetazos y amenazándose con cuchillos. Viendo lo que le esperaba, Rip Torn, declinó rodar la película.

Esto llevó a Fonda, Southern y Hopper a buscar un candidato de consenso con ciertas garantías a la hora de encarnar al letrado desencantado, pero abierto a nuevas experiencias. Finalmente, todos ellos decidieron dar una oportunidad a alguien con quién habían colaborado anteriormente, Jack Nicholson, que estaba en la edad adecuada para hacerlo y que además sería barato para el rodaje. No sospechaban que él sería otro de los elementos claves del buen funcionamiento del film.

Cruzando el Sur de los Estados Unidos en chopper

El recorrido hecho por Hopper y Fonda se ha convertido en una de las partes más icónicas de *Buscando mi destino*. Hay agencias de viaje en Estados Unidos que aún venden en paquetes como conseguir estancias en hoteles y moteles de carretera próximos a una ruta que fue elegida tanto por su practicidad, pues fue rodada en orden cronológico y geográfico, salvo las escenas de Nueva Orleans, como por ciertos homenajes que ambos querían hacer en pantalla con este título.

Si bien la primera escena de la película parece transcurrir próxima a la frontera de México con California, ésta se rodó en realidad frente al bar "La Contenta" en el Estado de Nuevo México, al norte del pueblo de Taos, que tendría múltiples relaciones con el largometraje. Ambos personajes se presentan junto con sus motocicletas chopper, dos Harley Davidson Hydra Glide transformadas de 1200 centímetros cúbicos de potencia.

En realidad, estas dos máquinas en pantalla eran un grupo de cuatro motos, del mismo modelo de los años 1949, 1950 y 1952, que fueron adquiridas para el rodaje por el módico precio conjunto de 500 dólares de la época. Los cambios en su carenado fueron diseñados y realizados por Cliff Vaughn y Ben Hardy, ambos mecánicos y miembros de la comunidad negra, siguiendo patrones encargados por Peter Fonda, el más experto motero del dúo.

De hecho, las choppers de Wyatt y Billy son diferentes entre sí y poseen distintas envergaduras, siendo más corta la de un Dennis Hopper, cuyo dominio de una motocicleta real en la época era un tanto incompleto y menor que la de su amigo Fonda. Las cuatro motos fueron necesarias, puesto que se construyó la moto de

cada uno y también una réplica, para evitar parar el rodaje caso de tener algún problema mecánico.

Sus colores también eran distintivos, yendo un modelo con el chasis decorado con la bandera americana para Wyatt y otro con llamaradas en colores amarillo y rojo para Billy. Curiosamente, el trabajo de Vaughns y Hardy no fue reconocido hasta 25 años después por problemas de racismo en la comunidad motera americana.

El mérito fue atribuido en aquellos años, a dos especialistas y actores blancos, Tex Hall y Dan Haggerty, que, si bien se ocuparon durante la filmación del arduo trabajo de mantenimiento y de las escenas de riesgo con las máquinas, no formaron parte del equipo de concepción de aquellas dos icónicas motocicletas.

El tamaño de estas máquinas determinó un cambio significativo en su historia. Dado que los protagonistas, querían hacer un gran negocio con drogas pasadas desde la frontera en su recorrido, no había forma de que, en la realidad, bajo el carenado o en el depósito de las choppers cupiera la cantidad suficiente de marihuana como para sacar un gran beneficio con los riesgos que se corrían.

Fonda y Hopper, establecieron que debían cambiar la naturaleza del cargamento, para incrementar su valor real. Al final, se decidieron a que los paquetes contuvieran en la ficción cocaína, dado que Hopper detestaba los efectos de la heroína, que había conocido de las vivencias de los actores neoyorquinos con los que había estudiado.

El segundo paso de su camino, éste ya sobre un emplazamiento real, discurre en la carretera paralela a la pista 25L del Aeropuerto Internacional de Los Ángeles (LAX).

Allí, entre el ensordecedor sonido del tráfico aéreo, transcurre la escena

dónde ambos se encuentran con su siniestro cliente, el personaje de un camello en un cameo del entonces famoso productor musical Phil Spector, colaborador de Tina Turner, The Beatles o el propio John Lennon y que se convertiría en un oscuro y paranoico personaje conforme pasaron los años.

Una vez en ruta, los protagonistas se dirigen hacia la entrada del Valle de la Muerte (Death Valley), al sureste de California y limítrofe con el estado de Oregón, uno de los puntos más cálidos de todo el planeta. Hacen una parada previa en la localidad de Ballarat, donde Wyatt se despoja de un reloj Rolex GMT dorado, tirándolo a los márgenes de la carretera.

Quizás abandonar el reloj sea simplemente una clara señal de que éste ya no funciona, como la sociedad que les rodea en aquel momento, o bien, como los protagonistas una vez conseguidos sus primeros objetivos, quieren despojarse de ciertas trabas materiales del pasado, incluida la de un tiempo que contará para ellos sin este artificio sin duda de una forma distinta.

Por eso, este lugar suele ser tomado como el punto de partida más habitual para aquellos que hacen la ruta del viaje, siguiendo en buena parte de su recorrido, la ya mencionada Ruta 66 tal y como era su trazado en aquellos tiempos.

Este pasaje introduce además los créditos de la película, a lomos de una ya entonces conocida canción, pero lanzada a la eterna fama como parte de la explotación comercial de la película, la rockera *Born to be Wild* del grupo Steppenwolf. Sin duda, la música de *Easy Rider*, merece un capítulo específico posterior por su importancia tanto en el contexto de las escenas, como en la posterior difusión de la película.

Los protagonistas cruzan durante los títulos por Park Moabi en dirección

a la localidad californiana de Needles, que se encuentra casi al borde del estado de Arizona. Aquí cruzan el río Colorado, hacia el pueblo de Topock, en otra imagen para el recuerdo a través de tres puentes, el más conocido el Old Trails Bridge, una estructura metálica de tablero sustentado por un arco transversal.

Esta parte fue escogida por Fonda, pues es uno de los caminos mencionados en la novela *Las uvas de la ira* de John Steinbeck, tomado por los afectados por la Gran Depresión que migraron hacia el oeste americano en busca de nuevas oportunidades.

La película que adaptó el libro, dirigida por John Ford, contaba con algunos planos de este lugar, pero recorridos a pie en sentido contrario. Su protagonista en el papel de Tom Joad, no era otro que el padre de Peter, Henry. Los dos personajes se lanzan a partir de aquí a descubrir una América desconocida para ellos.

Acabada la introducción, paran en Valentine, cerca de una reserva india y de las cavernas del Gran Cañón, para arreglar una rueda, comenzando con una familia mixta entre blancos e indios, poniendo de relieve que la convivencia entre aquellos mundos resultaba posible.

Después, los protagonistas cruzan las poblaciones de Bellemont y Flagstaff, encontrando por el camino icónicas estaciones de servicio de la compañía petrolera Enco, después parte de la corporación Exxon, o bien larguísimas vías ocupadas por convoyes de ferrocarriles de mercancías. Se cruzan también, con el icónico Four Corners, el lugar donde se unen cuatro estados: Colorado, Nuevo México, Utah y Arizona.

Ambos se desvían de la Ruta 66 por la Ruta 89 hasta llegar al monumento nacional del Sunset Crater Volcano, un cono de cenizas de la cordillera volcánica que llega hasta la



Fotograma de Easy Rider

zona de San Francisco. Allí, recogerán a un anónimo autoestopista (Luke Askew), que les guiará a otro monumento nacional, el de Wupatki, donde estacionarán para hacer una hoguera y descansar entre las ruinas del antiguo pueblo indígena.

En ruta hacia una comuna hippie de Nuevo México, adónde pertenece y se dirige su nuevo compañero, atraviesan el famoso Desierto Pintado y también Monument Valley, lugar de rodaje típico de los westerns americanos, entre ellos los de Ford, capturando de nuevo las imágenes de las dos colinas Mittens de arenisca y conglomerado.

Aquí, el film hace una pequeña trampa, pues la comuna de New Buffalo a la que se dirigen estaba cerca de la ya referida población de Taos. Sin embargo, su población se opuso a que su emplazamiento y modo de vida reales fueran recogidos en la película. Fonda y Hopper, solo pudieron hacer una cosa, recrear la vida de la comuna, sus usos y edificios en Malibú (California), haciendo que los actuaban como extras fueran además incorporados al equipo de la película.

Las escenas de la vida de los habitantes de la comuna, que incluyen cosechas y bendiciones hacia la misma son, no obstante, de gran

naturalidad, y captan la migración de los jóvenes de ciudad a estos lugares, el espíritu del amor libre que en ellos regía, o los trueques de arte por comida. En quizás el vistazo más auténtico a sus costumbres que hasta el momento había recogido el cine estadounidense.

Una bonita anécdota en esta parte es que Peter, como productor aprovecha para reducir gastos y filma entre los niños del lugar a los hijos e hijas de sus amigos. También a su pequeña de 4 años, Bridget, que se convertirá en actriz mucho más tarde.

Los protagonistas se quedan en el lugar solo durante un día, en el que comparten experiencias junto a dos jóvenes hippies, en escena esta vez filmadas en una localización de Nuevo México, las piscinas termales naturales de Manby Hot Springs en la garganta del río Grande al norte de Taos y Arroyo Hondo.

Durante esta primera fase del rodaje, las discusiones empiezan entre Fonda y Hopper, en buena parte provocadas por el uso ya no recreativo sino continuado y abusado del cannabis por parte del realizador, que le colocan en un estado de paranoia casi continuo en el cual es difícil cualquier conversación razonada.

Fonda recordaría después que al poco tiempo intentó hacer como pro-

ductor que despidieran de la silla de director a Hopper, eso sí, sin mucho éxito.

En ruta desde el corazón del Dust Bowl hasta la costa

Al abandonar la comuna, el autoestopista les proporciona LSD, para tomarlo con "la gente correcta". Retoman la carretera por la Ruta 85, hasta llegar a la localidad de Las Vegas en Nuevo México (no la conocida ciudad de Nevada) a unos 80 kilómetros de Santa Fé, donde se cruzan por sus calles con un desfile con banda y músicos, a la que se unen.

La policía les detiene, por desfilar sin permiso y acaban en una cárcel local, compartiendo celda con un abogado borrachín de la ACLU (Unión Estadounidense por la Libertades Civiles) llamado George Hanson (Jack Nicholson), arrestado por embriaguez y escándalo público.

El joven letrado simpatiza por su apertura de ideas con ambos motoristas y tras pagar su fianza y compartir un botellín de whisky Jim Beam, decide acompañar a ambos en su viaje hasta Nueva Orleans, montando en la chopper más grande de Wyatt, llevando un casco dorado de rugby durante el viaje, junto a su indumentaria trajeada y unas gafas de sol Rayban.

Separados ya de la Ruta 66 definitivamente, comparten fogatas y acampan juntos, mientras intercambian diálogos (muchos de ellos improvisados sobre la marcha), con respecto a la actitud de la juventud del país, sus clases sociales o fenómenos de moda entonces como los OVNIs, confraternizando cada vez más.

A partir de aquí Hopper evitará en este recorrido grabar en el conservador estado de Texas (casi la mitad de la ruta real), por el que deben atravesar obligatoriamente en su recorrido,

para eludir cualquier problema con las fuerzas del orden allí y solo volveremos a una localización real del camino una vez ya en Louisiana.

A los acordes de la guitarra de Jimi Hendrix, el trío cruza el Long-Allen Bridge, que forma parte de la avenida Brashear sobre el río Atchafalaya entre las ciudades de Berwick y Morgan City, así como la localidad de Franklin, pero solo paran al llegar a la localidad de Morganza a la orilla del río Mississippi, solo a unos 50 kilómetros de la capital del estado Baton Rouge.

Al entrar en una cafetería para comer algo, son recibidos por su aspecto con miradas hostiles y comentarios despectivos, homófobos y racistas, por parte de unos parroquianos locales, que se intensifican cuando intentan ligar con un grupo de jovencitas del pueblo. Ante eso, deciden acampar fuera del pueblo, bajo la posible amenaza de ser atacados, linchados e incluso asesinados.

George Hanson reflexiona en esta ocasión con Billy y Wyatt acerca de la evolución de ciertas costumbres en el país, sobre todo en el Sur y hace un recordado discurso sobre el valor de las libertades y el propio uso de la palabras y valores, que él exalta, como aparentemente lo hacen ellos, pero que además él exhibe, aunque no bajo la misma perspectiva que parece asustarles. Concluye con la famosa frase "Este solía ser un buen país. No puedo entender qué es lo que ha salido mal."

En mitad de la noche, sin previo aviso y con los tres dormidos, algunos de los parroquianos atacan a los acampados con bastos de beisbol. Billy se defiende con una navaja y tanto él como Wyatt solo salen con leves contusiones. Sin embargo, es tarde para George, que recibe una fuerte paliza de la que no sobrevive.

Envuelven su cuerpo en su saco de dormir y se llevan sus pertenencias,

las cuales prometen devolver a sus padres. Después, se dirigen por la Ruta 90 hacia Nueva Orleans, llegando justo en las celebraciones del Mardi Gras, parando primero en un prostíbulo del cuál George les ha entregado una tarjeta, aunque según sus palabras, jamás lo había visitado.

Conocen a dos chicas allí y eso lleva a la comentada y ya rodada escena del cementerio. Una vez terminada, deciden en la película ir a retirarse a Florida, tomando una ruta por el estado de Alabama.

En la realidad, los cineastas, dan la vuelta a su recorrido, llegando por Louisiana por una carretera, la Ruta 105, hasta Krotz Springs y justo por North Levee Road, al norte del pueblo, en un tramo paralelo a un río y a una presa, donde tiene lugar la muy recordada escena final del film, que no describiré aquí.

Solo les describiré la sensación que tenía Laszlo Kovacs, cuando a bordo de un helicóptero rueda bajo una luz natural como en la mayor parte de la película, justo esta secuencia, la más cara del filme, que recoge una moto en llamas al borde de la carretera.

La cámara se eleva en ángulo de casi 45° y se aleja de la vía, tomando en la parte izquierda de la imagen de forma cada vez más ampliada, el río Atchafalaya a 50 kilómetros apenas de Baton Rouge.

En aquel momento, Kovacs y el piloto que arriesgaron su vida para hacer tal plano, recuerdan que aquel momento seco y solemne en la pantalla, tenía que servir además para comparar de forma definitiva la obra del hombre, la carretera, y la de Dios, el cauce del río y la naturaleza, una cuestión que la película a la vez que recoge la América cambiante del final de una década también refleja en su fondo un dilema. el de la elección entre la bondad del disfrute de los dones

de la naturaleza o bien seguir el curso de la acción humana.

Un éxito sorprendente y una banda sonora inolvidable

Horas y horas de rodaje llegaron para ser positivadas a Columbia Pictures a la hora de ensamblar la película. Pero mucho más tiempo pasarían discutiendo el montador oficial Donn Cambern y Dennis Hopper discutiendo que quedaría dentro o no de la misma.

Para disgusto de todas las partes, la duración de este material casi en crudo se aproximó a las cinco horas de duración. Tal fue el enfado de los productores estudio y el empecinamiento del director, que desde Columbia decidieron junto con Fonda, Rafelson y Schneider pagarle a Hopper unas vacaciones en Taos durante unas semanas, para tomar el control del proceso.

La elección de quien acompañaría a Cambern en la sala de montaje fue peculiar: Henry Jaglom, otro intérprete del Actor's Studio, próximo a la sensibilidad de Hopper. Juntos lograrían llegar a un montaje definitivo del film que alcanza a unos escasos 95 minutos.

Cuando Hopper volvió, se sintió traicionado al ver su película, diciendo que la habían convertido en un show de televisión barato. A los pocos días y tras revisarla y conversar con Jaglom, volvió a cambiar de opinión, apoyando su presentación al jefe de ejecutivos de Columbia, Leo Jaffe para una presentación oficial.

Jaffe proclamó tras verla de forma sincera que no había entendido nada de lo que la película significaba, pero se mostró seguro de que haría mucho dinero en la taquilla. Quedaba, no obstante, un detalle importante, el largo no contaba con ninguna banda

sonora musical de acompañamiento definitiva todavía.

Era un asunto pendiente, pues Peter Fonda había pensado de forma inicial que el supergrupo de rock, Crosby, Stills, Nash y Young, compusiese toda la música de la película. Eventualmente, de todo el material grabado, sobrevivió solo una canción del guitarrista Stephen Stills con el fin de acompañar el final del largo, *Find the Cost of Freedom*, que no llegaría a ser utilizada en el contexto del film.

En su lugar, Columbia, convencida del potencial de *Easy Rider* se ofreció en una decisión bastante inédita para entonces, a gastar un millón de dólares (más del doble del coste del rodaje), en adquirir un conjunto de canciones del gusto del cineasta y los productores.

Hopper y Fonda, se permitieron incluir así, éxitos de la década de sus grupos y artista favoritos, algunos de ellos unidos ya de manera indisociable con ciertas escenas en la película. De *Steppenwolf*, aparte de *Born to be wild* en los créditos, introdujeron otro

de sus éxitos, la sureña y bluesera *The Pusher*.

Para la escena del delirio en el cementerio de Nueva Orleans, escogieron tras convencer al propio Dylan, su popular *It's alright, Ma*, interpretada por la voz y guitarra de Roger McGuinn el líder de *The Byrds*. Y escrita por este último e interpretada por los propios *Byrds*, los productores recibieron uno de los pocos temas originales, la hermosa, naturalista y delicada *Ballad of Easy Rider*, además de su afamada versión de *I wasn't born to follow* de Gerry Goffin y Carole King.

De cara a ambientar la entrada a Nueva Orleans, otra elección muy acertada resultó ser la de *If Six Was Nine*, de *The Jimi Hendrix Experience*. En la selección final, quedaron incluidos también temas míticos como *The Weight* de la banda de acompañamiento de Bob Dylan, transmutada ya en *The Band*, o una versión del *Kyrie Eleison* tocada por *The Electric Prunes*.

Completarían con canciones entre el pop, el rock y el country de Elec-

tric Flag (*Flash, Bam, Pow*), *Little Eva* (*Let's Turkey Trot*), *The Fraternity of Man* (*Don't Bogart Me*), *The Holy Modal Rounders* (*If You Want to Be a Bird*) y varios temas tradicionales, entre ellos el conocidísimo *When The Saints Go Marchin In* para ambientar las escenas de Nueva Orleans o de la comuna.

Con todo el material ya conjutado, Columbia Pictures esperó a estrenar su película al impacto que podría tener al ser invitada al festival de Cannes. Allí, el film, compitió en su selección oficial en mayo de 1969 y dejó una marca profunda en su valiosa muestra de la contracultura americana, que le reportaría a Dennis Hopper una mención al primer mejor trabajo.

Dos meses después, en julio de 1969 sería lanzada a las pantallas americanas. La predicción de Leo Jaffe se cumpliría de forma sorprendente, recaudando en sus taquillas, 40 millones de dólares, 100 veces más de lo invertido en producirla, aparte de otros 20 millones en la taquilla internacional.



Fotograma de *Easy Rider*

La Academia de Hollywood se sumó a reconocer aquel fenómeno de una manera muy singular. A la vez que concedía de forma merecidísima una nominación en 1970 a Jack Nicholson por su corta, entregada, sincera y emotiva interpretación de George Hanson, también decidió nominar como mejor guion original, al libreto de Southern, Fonda y Hopper, que solo existió como tal en una etapa previa al rodaje.

Salvo los diálogos de Nicholson y el argumento general, casi todo el texto de los actores fue finalmente sustituido por sus improvisaciones. Pese a todo, quizá la Academia quiso con ello premiar esa capacidad de inventiva y vanguardia de sus creadores y esta fue la manera más apropiada de hacerlo.

El fenómeno, traspaso las pantallas y algunos intentaron seguirlo, pero solo pocos títulos de carretera quedarían a la altura de este fenómeno, utilizando bien la estilización hacia la acción en como en *Punto límite cero* (*Vanishing Point*, 1971, Richard C. Sarafian), con guion del insigne Guillermo Cabrera Infante o bien hasta la abstracción total en *Carretera asfaltada de dos direcciones* (*Two-lane Blacktop*, 197, Monte Hellman), con dos cantantes como James Taylor y Dennis Wilson, al frente del reparto.

El destino de una carretera y de unos hombres que la marcaron

De la mítica Ruta 66 que recorre la película desde California a Nuevo México, quedan ya solo tramos aislados, pues desde finales de los sesenta, viene siendo descatalogada por el gobierno norteamericano y su autoridad federal, en muchas secciones.

Este recorrido se ha ido suprimiendo en favor de una carretera interestatal que se ha superpuesto a su tra-

zado, mucho más moderna y similar a las dotaciones de las modernas autopistas. Es la conocida como la I-40 cuyo desarrollo se ha impuesto ya casi por completo desde 1984.

Igual ha sucedido con el tramo entre Nuevo México y Luisiana, que ahora debe recorrerse en su mayor parte por otras interestatales como la I-35, la I-20 o la I-49. El viajero que quiera repetir la gesta de Hopper y Fonda ha de buscar las bifurcaciones del camino de modo aventurero y solo ciertos tramos han sido cuidados por administraciones y asociaciones locales de forma respetuosa, por lo que la precaución debe imponerse en recorrerlos.

Tras el éxito de *Buscando mi destino*, dicha precaución, sin embargo, no estaba en la visión vital de sus protagonistas. Dennis Hopper, se lanzó rápidamente a dirigir el que denominó el proyecto de su vida, rodando en Perú, la extraña y errática, *The Last Movie* (id, 1971), película casi documental sobre la realización de un western de narración discontinua y fragmentada.

Su carácter experimental y su soberano fracaso en la taquilla, así como a los crecientes excesos con casi cualquier tipo de sustancia de su director, hicieron que Hopper quedase semiretirado de Hollywood durante muchos años, actuando solo en tres largos independientes en tres años.

Solo las llamadas de talentos nacientes a finales de los 70, como el alemán Wim Wenders o el italoamericano Francis Ford Coppola, al otorgarle papeles secundarios, pero de relieve en sus respectivas cintas *El amigo americano* (*Der Amerikanische Freund*, 1977) y *Apocalypse Now* (id 1979), rescatan al actor y a su prestigio para el público en general.

Hopper seguiría trabajando casi hasta su muerte en 2010, con actuaciones muy recordadas en películas tan distintas por su alcance y preten-

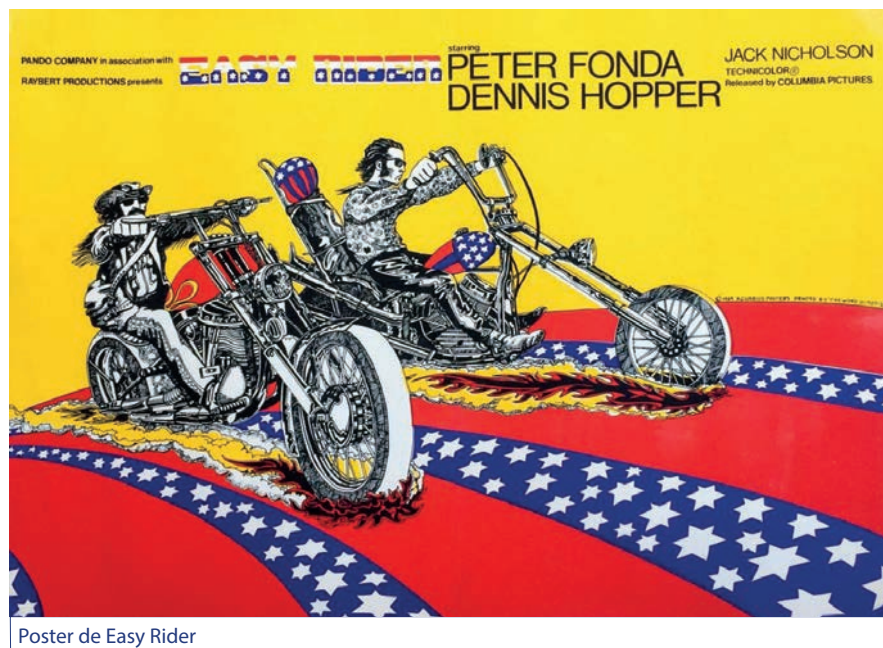
siones como fueron *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986, David Lynch), *Amor a Quemarropa*, (*True Romance*, 1993, Tony Scott), *Speed* (id, Jan de Bont, 1994) o *Waterworld* (id, Kevin Reynolds, 1995).

Poco a poco, más recuperado de sus adicciones anteriores, la Academia de Hollywood quiso mencionar su buen trabajo en el film de Lynch, con otro trabajo del mismo año como secundario junto a Gene Hackman en una película menor de género deportivo como *Hoosiers, más que ídolos* (*Hoosiers*, 1986), dejándolo en el quinteto final de actores de reparto de aquella edición.

Sin embargo, salvo en la película de Lynch, sus trabajos más estimables volvieron a ser tras la cámara, destacando de los otros cinco escasos que hizo en total, dos que están marcados por su visión artística y vital, en parte nihilista y esperanzada con las nuevas realidades. *En Caído del Cielo* (*Out of the Blue*, 1980), su tercer largo, fue una casualidad la que le lleva a la silla de director de un título que iba dirigido a la televisión.

Hopper, inicialmente solo actor secundario en el proyecto, transformó una historia juvenil en una película que reflejaba la oscuridad de finales del período álgido del punk americano, a través del duro retrato de una adolescente rebelde compuesta por la actriz adolescente Linda Manz, que hace arder literalmente la pantalla. Quizá es la cinta que más recoge la propuesta de *Easy Rider*, a la hora de reflejar rabiosamente una realidad cambiante.

Colors (id, 1988), por el contrario, tenía otras pretensiones incluso comerciales. Una cinta de acción policial, solo en apariencia, que capta la relación que establece un agente veterano (Robert Duvall), patrullero de las calles del Este de los Ángeles, con su novato compañero (un joven Sean Penn), mientras luchan para



Poster de Easy Rider

mantener el orden frente a la violencia de los pandilleros de la zona. Probablemente, uno de los primeros films que también captan la cultura urbana bajo su lente.

También Peter Fonda, intentó dirigir tras *Easy Rider*, llegando a hacerlo en tres ocasiones. Fue su propia productora la que estuvo tras su mejor intento, su debut *Hombre sin fronteras* (*The Hired Hand*, 1971), un western entre México y USA con el mismo como protagonista y la compañía de Warren Oates y Verna Bloom, lleno de las dudas sobre la justicia y la lealtad por parte de un pistolero a sueldo.

A lo largo de su carrera actuarial, Peter Fonda, al contrario que su padre Henry o su hermana Jane, no tuvo grandes papeles hasta su desaparición en 2019, salvo por una excepción a la mitad de su carrera, su protagonista en *El oro de Ulises* (*Ulee's Gold*, 1997, Víctor Núñez), donde interpretaba de modo realista y cercano a un apicultor que cuida a sus nietas, mientras su nuera se desintoxica y que protege a su familia de la amenaza de dos delincuentes compañeros de fechorías de su fallecido hijo.

Si tuviera que dedicar a Jack Nicholson, aún con vida, pero retirado voluntariamente desde 2010, todo el texto que merece para su carrera posterior es evidente que daría para otro artículo completo. Atendamos pues a lo más básico.

Easy Rider, fue solo el primer paso de su salto a la fama y al estrellato definitivo, pues sumando doce nominaciones al Óscar en toda su carrera y recibiendo tres estatuillas, es uno de los actores con mayor recorrido e impacto a lo largo de cinco décadas de trabajo.

Películas icónicas como *Chinatown* (id, Roman Polanski, 1974), *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975, Milos Forman) o *Mejor... imposible* (*As Good as It Gets*, 1997, James L. Brooks), entre muchas otras se han beneficiado de su minucioso y maniático trabajo.

Resulta difícil cerrar esta senda abierta, sin algunas reflexiones, pues cada vez que *Buscando mi destino* se visiona, más interpretaciones pueden caer respecto a ciertas escenas. Es una película a la caza de un espectador que sepa saborear lo que sus creadores quisieron hacer de ella.

Una muestra de cambio, amistad y humanidad en tiempos inciertos, por mucho que ahora nos parezca exagerada en algunos de sus pasajes.

Incluso estos excesos, sirvieron para que la sociedad estadounidense, se fijará y concienciará también por vez acerca de la seguridad vial de los motoristas y sus necesidades específicas, algo en lo que Peter Fonda se preocupó en colaborar con Cliff Vaughn como productor en 1973, narrando un documental titulado *Not So Easy* con el afamado especialista en motos Even Knievel, como protagonista.

Quien quiera introducirse aún más en el misterio de *Easy Rider* puede ver el documental en vídeo *Shaking the cage* (id, 1999), realizado treinta años después de la película con sus autores aún vivos haciendo declaraciones, en algún caso novedosas para muchos.

Lo cierto es que tampoco se desvela en él, una de las mayores incógnitas que deja su caótico y complicado rodaje: el cómo fueron sustraídas las 3 motos chopper de Billy y Wyatt que quedaron intactas y el dónde fueron a parar. Quizá solo algún día, lo sepamos por boca de aquel que no quiera que todo muera en leyenda. Como Billy, Wyatt, George y la Ruta 66, que vivirán años después de su desaparición, aún en la memoria colectiva.