

deSignis

27

Cine y Literatura.

Interferencias e
intersecciones

Cinema and Literature.

Interferences and intersections

Coordinación: *Sabine Schlickers, Jörg Tiirschmann*
y *Mónica Satarain*



COMITÉ PATROCINANTE

ARGENTINA: Tomás Maldonado (Politécnico de Milán), Eliseo Verón† (Universidad de San Andrés); BÉLGICA: Jean-Marie Klinkenberg (Universidad de Lieja); ESPAÑA: Roman Gubern (UAB); FINLANDIA: Eero Tarasti (Universidad de Helsinki); ITALIA: Umberto Eco† (Universidad de Bolonia), Paolo Fabbri (CCIS-Universidad de Urbino); PERÚ: Desiderio Blanco (Universidad de Lima)

COMITÉ DE REDACCIÓN

ARGENTINA: Lucrecia Escudero Chauvel (UNR-Universidad de Lille), Claudio Guerri (FAU UBA), Guillermo Olivera (UStirling), Rosa María Ravera (UNR UBA), Oscar Steimberg (UBA,UNA), Oscar Traversa (UBA,UNA); BRASIL: Monica Rector (UNC), María Lucía Santaella (PUCSP); COLOMBIA: Armando Silva (UE); CHILE: Rafael del Villar (UCHILE); ESPAÑA: Charo Lacalle (UAB), Jorge Lozano (UCM), Cristina Peñarín (UCM), José María Paz Gago (ULC), José Romera Castillo (UNED), Carlos Scolari (UPF), Teresa Velázquez García-Talavera (UAB); MEXICO: Alfredo Tenoch Cid Jurado (UAM X); PUERTO RICO: Eliseo Colón Zayas (UPR-RP); REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY: Fernando Andacht (UO); REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: José Enrique Finol (UZ)

COMITÉ CIENTÍFICO

Winfried Nöth (UK, Alemania), Noé Jitrik (UBA, Argentina), Herman Parret (UCL, Bélgica), Jesús Martín Barbero (UV, Colombia), Carmen Bobes (UO, España), Manuel Ángel Vázquez Medel (US, España), Anne Henault (Université de Paris Sorbonne, Francia), Jacques Fontanille (Université de Limoges, Francia), Erik Landowski (CNRS, Francia), Patricia Violi (UB, Italia), Paul Colby (Middlesex University, UK), Bernard McGuirk (UN, UK), Floyd Merrell (PU,USA)

COMITÉ ASESOR

ARGENTINA: Leonor Arfuch (UBA), Mario Carlón (UBA), Olga Corna (UNR), María Teresa Dalmaso (UNC), José Luis Fernández (UBA), Fabricio Forastelli (CONICET), Susana Frutos (UNR), María Ledesma (UBA), Isabel Molinas (UNL), Claudia Rosa (UNER), Marita Soto (UNA), Silvia Tabachnik (UAM X), Sandra Valdetaro (UNR); BOLIVIA: Víctor Quelca (UAGRM); BULGARIA: Christian Bankov (US); BRASIL: Ana Claudia Alves de Oliveira (PUC SP), Luiz Carlos Assis lasbeck (UCB), Beth Brait (PUC SP), Heloisa Duarte Valente (ECA USP), Yvana Fechine (PUC SP), Irene Machado (ECA USP), Arlindo Machado (PUC SP), Eufrasio Prates (UB), Darcilia Simoes (UERJ); COLOMBIA: María Cristina Asqueta (Uniminuto), Gladys Lucía Acosta Valencia (UDEM), Andrea Echeverri (UAN-des), Douglas Nino (UJTL), Claudia Maya (UDEM), Eduardo Serrano (UNIVALLE), Álvaro Góngora (UJ); CHILE: Rubén Ditrus (UCSC), María José Contreras (PUC), Paulina Gómez Lorenzini (PUC), Elizabeth Parra (UDEC), Jaime Otazo (UFRO), Héctor Ponce de la Fuente (UCHILE), Claudio Cortés (UCHILE), Carlos del Valle (UFRO); ECUADOR: Jorge Andrés Díaz (CORDICOM), Alberto Pereira Valarezo (UCE), Hernán Reyes (CORDICOM), Nelson Reinoso (UTE), Iván Rodrigo (UA); ESPAÑA: Gonzalo Abril (UCM), Eva Aladro (UCM), Wenceslao Castañares (UCM), Pilar Couto (ULC), Héctor Fouce (UCM), Rayco González (UPB), Asunción López Varela (UCM), José Manuel Pérez Tornero (UAB), Félix Ríos (ULL), Raúl Rodríguez (UA), Santos Zunzunegui (UPV); FRANCIA: Luca Acquarelli (IUT INFOCOM, Lille), Juan Alonso (SciencesPo), Claude Chabrol (Sorbonne Nouvelle, Patrick Charaudeau (Paris XIII), François Jost (Sorbonne Nouvelle), Guy Lochard (Paris VIII), Marta Severo (IUT INFOCOM, Lille); GRAN BRETAÑA: Alexandra Campos (UN), Greg Philo (UG); ITALIA: Paolo Bertetti (US), Patrizia Calefato (UB), Massimo Leone (UT), Anna Maria Lorusso (UB), Giovanni Manetti (US), Gianfranco Marrone (UP), Roberto Pellerey (UG), María Pia Pozzato (UB); MEXICO: Jacob Bañuelos (ITM CCM), Alberto Betancour (UNAM), Carmen de la Peza (UAM – X), Lydia Elizalde (UAEM), Roberto Flores (INAH), Tanius Karan (UACM), Raymundo Mier (UAM X), María Eugenia Olavarria (UAM – A); PERÚ: Óscar Quezada Macchiavello (UL), Celia Rubina Vargas (PUCP); REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: Luis Javier Hernández (ULA), Rocco Mangieri (ULA), Alexander Mosquera (LUZ), Dobrila de Nery (LUZ)

DIRECCIÓN: Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad de Lille FR)

SUBDIRECCIÓN: Teresa Velázquez García-Talavera (UAB ES)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: Cristina Peñarín (UCM ES) para Europa, Eliseo Colón Zayas (UPR-RP Puerto Rico) para USA, América Latina y el Caribe, director WEB, Guillermo Olivera (Universidad de Stirling UK)

SECRETARÍA: Manuel Velasco (ESCP-EUROPE FR), Ricardo Carniel Bugs (UAB ES)

SECRETARÍA FINANCIERA: Estibaliz Ortega Miranda (UAB ES)

SECCION PERSPECTIVAS: Alfredo Cid Jurado (UAM-MX), Irene Machado (ECA USP-BR), Jorge Urueña (UDEM-CO), Juan Ruiz Cefis (UNC-CO), Alfredo Cid Jurado (UAM-MX), Lydia Elizalde (UAEM-MX), Celia Rubina Vargas (PUCP, PE)

COMUNITY MANAGEMENT: Facebook Eufrasio Prates (UB BR) <http://www.facebook/RevistaDeSigniS> www.designisfels.net

PATROCINAN EL PROYECTO EDITORIAL DESIGNIS

Asociación Argentina de Semiótica; Asociación Española de Semiótica; Asociación Colombiana de Estudios Semióticos; Asociación Mexicana de Semiótica Visual y del Espacio (AMESVE, México); Asociación Venezolana de Semiótica; Center for PostConflict, Reconstruction and Reconciliation Studies The Nottingham University (UK); Centro de Investigaciones en Comunicación, Escuela de Comunicación, Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico); Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM) de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina); Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra (España); Departamento de Educación y Comunicación UAM Xochimilco (México); Departamento INFOCOM IUT Universidad de Lille (Francia); Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación de la UAB (España); Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba (CEA-UNC) (Argentina); Doctorado de Comunicación de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina); Editorial Radio de la Universidad de Chile (Chile); Editorial de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina); Grupo de Investigación LITECOM Universidad de la Coruña (España); Instituto de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Técnicas (España); Instituto de Comunicación e Imagen (ICEI) Universidad de Chile (Chile); Universidad Nacional de Arte (UNA) Área de Crítica de Arte (Argentina); IECO Universidad Nacional de Colombia; LAPREC, Máster MIM Universidad Autónoma de Barcelona, Proyecto SEMIOTYCOM Universidad Complutense de Madrid (España); Revista Inventio (México); School of Arts and Humanities, The University of Stirling (UK)

deSignis | 27

Cine y Literatura.
Interferencias e
intersecciones

Cinema and Literature.
Interferences and intersections

Coordinación: *Sabine Schlickers, Jörg Türschmann
y Mónica Satarain*

*deSignis Serie Transformaciones
deSigniS 'Transformation' series*

COLABORARON EN deSignis n° 27

Sabine Schlickers (Universidad de Bremen, Alemania), Christian Wehr (Universidad de Würzburg, Alemania), Mónica Satarain (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julia Kratje (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Mariano Dagatti (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Julia Musitano (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), Monika Raič (Universidad de Innsbruck, Austria), Júlía González de Canales Carcereny (Universidad de Viena, Austria), Matthias Hausmann (Universidad de Viena, Austria y Universidad Técnica de Dresden, Alemania), Jörg Türschmann (Universidad de Viena, Austria), Bruno López Petzoldt (Universidade Federal da Integração Latino-Americana-UNILA, Brasil), Martín Agudelo Ramírez (Universidad Autónoma Latinoamericana-Medellín, Colombia), Alana Farrah Roa (Universidad del Norte, Colombia), Gloria Camarero Gómez (Universidad Carlos III, España), Pilar Couto Cantero (Universidad de La Coruña, España), José María Paz Gago (Universidad de La Coruña, España), Félix Ríos (Universidad de La Laguna, España), Juan José Domínguez López (Universidad Rey Juan Carlos, España), María Rosa Olivera-Williams (Profesora de Literatura Latinoamericana en la University of Notre Dame-Indiana, Estados Unidos), María Donapetry (Pomona College, California, Estados Unidos y Oxford University, UK), Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad de Lille 3, Francia), Marta Rizo García (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México), Alfredo Cid Jurado (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México), Álvaro A. Fernández (Universidad de Guadalajara, México), Robin Fiddian (Oxford University, Reino Unido) Alejandro Ventura (Centro Cultural y la Escuela de Cine Dodecá Montevideo, Uruguay)

La revisión por pares está a disposición para consulta en la dirección de correo electrónico: info@designis.online

Este número ha sido posible con el aporte de la Universidad de Viena- Facultad de Estudios Filológicos y Culturales de la Universidad de Bremen-Departamento de Literatura Románica e Iberoamericana.

Diseño Gráfico y Producción

Iria Caballero Ullate, Iván Repiso Alcaide. Sobre un concepto de Horacio Wainhaus

ISSN 1578-4223

ISSN DIGITAL 2462 - 7259

Impreso en Argentina

2017 (julio-diciembre)

DIRECCIÓN POSTAL 12 RUE DE PONTOISE – Paris 75005 - Francia

deSignis es una publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, declarada de interés público con número de registro 1405367K (B.O.Republica Francesa). Depósito Legal B.17342-2001

Publicación indexada en Latindex www.latindex.com; http://dgb.unam.mx/clase.html y en Emerging Sources Citation Index (ESCI)

deSignis Serie Transformaciones
deSignis 'Transformation' series

I. ESCENARIOS/SCENARIOS

Coordinación: Sabine Schlickers, Jörg Türschmann y Mónica Satarain

Presentación / Introduction
Sabine Schlickers y Jörg Türschmann

ESTUDIOS ESTÉTICO-TEORÉTICOS / AESTHETIC-THEORETICAL STUDIES

15 | Jörg Türschmann
El cine transnacional y el estado de las cosas. *Transnational cinema and the state of the art.*

25 | Sabine Schlickers
La narración perturbadora en literatura y cine: "Graffiti" y Furia, "Circe" y Circe. *Perturbatory narration in literature and film: "Graffiti" y Furia, "Circe" and Circe.*

33 | Juan José Domínguez
El sonido en vilo. La voz en off en el cine: el caso de El muerto y ser feliz. *The sound in suspense. The voice off in cinema: the case of The Dead Man and Being Happy.*

45 | Gloria Camarero Gómez
Literatura y arte en Julieta de Pedro Almodóvar. *Literature and Art in Julieta of Pedro Almodóvar.*

53 | Matthias Hausmann
La Cité des enfants perdus y lo grotesco en el cine de Jean-Pierre Jeunet. *La Cité des enfants perdus and the grotesque in Jean-Pierre Jeunet's cinema.*

67 | Álvaro Fernández Reye
Simulacro, mitificación y punto de vista en Exit Through the Gift Shop (Banksy, 2010). *Simulacrum, mythology and point of view in Exit Through the Gift Shop (Banksy 2010).*

ESTUDIOS SOBRE EL CINE LATINOAMERICANO / STUDIES ON LATIN AMERICAN CINEMA

77 | Julia González de Canales Carcereny
Hamaca paraguaya: poesía filmica glocal. *Paraguayan Hammock: glocal filmic poetry.*

85 | *Bruno López Petzoldt*
Aproximaciones a dos redes transmediáticas de la memoria colectiva del stronismo en Ejercicios de memoria de Paz Encina. Approaching two transmedial networks in the collective memory of stronismo in Paz Encina's Ejercicios de memoria.

95 | *María Rosa Olivera-Williams*
El surgimiento de las comunidades volátiles: Relatos salvajes de Damián Szifrón. The Emergence of Volatile Communities: Damián Szifrón's Wild Tales.

105 | *Christian Webr*
Identidad, género y teatralidad en el cine mexicano: Allá en el Rancho Grande (1936), El lugar sin límites (1977) y Danzón (1991). Identity, Gender and Theatricality in Mexican Cinema: Allá en el Rancho Grande (1936), El lugar sin límites (1977) y Danzón (1991)

119 | *Martin Agudelo Ramírez*
El conflicto armado en Colombia. Aproximación a la memoria histórica a partir del cine. The armed conflict in Colombia. Cinematical Approach to the Historical Memory

ESTUDIOS COMPARATIVOS / COMPARATIVE STUDIES

135 | *Monika Raič*
Oriente en la gran pantalla: Nociones del desierto en The Mistress of Atlantis, Morocco y las Aguafuertes Marroquíes. Orient on big screen. Notions of the desert in The Mistress of Atlantis, Morocco and the Aguafuertes marroquíes.

147 | *Alana Farrab Roa Narváez*
De la compasión a la culpa: la traducción cultural de El secreto de sus ojos. From compassion to blame: the cultural translation of Secret in their eyes.

157 | *Mónica Satarain*
Frida: una heroína del siglo XX. Cruces entre territorios: La representación del artista en el cine. Frida: A heroine from the 20th-century. Crosses between territories: The artist's representation in films.

167 | *Alejandro Ventura Comas*
Adaptando a Shakespeare para esencializar la conversión hippie-yuppie. Adapting Shakespeare to essentialize the hippie-yuppie conversion.

II. PUNTO DE VISTA / VIEWPOINTS

181 | *Alfredo Tenoch Cid Jurado*
El mecanismo de la violencia: El signo en la traducción intersemiótica. The mechanism of violence: the sign in intersemiotic translation.

III. DISCUSION / DISCUSSION

195 | *José María Paz Gago, María Donapetry, Robin Fiddian y Pilar Couto-Cantero*
Literatura y cine, un diálogo enriquecedor. Literature and cinema, an enriching dialogue.

IV. PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES

207 | *Julia Kratje y Mariano Dagatt*
Odiseas, costumbres y extravagancias: una cierta tendencia del cine argentino. Odysseys, customs and extravagances: a certain trend of Argentine cinema.

223 | *Julia Musitano*
Los derroteros de un genio melancólico. The paths of a melancholic genius.

231 | *Natalia Biancotto*
Del sinsentido como bioescritura. Nonsense y vida en Mario Levrero. On nonsense as bio-writing. Nonsense and life in Mario Levrero

amigos.

6. Entre los más resonantes está la relación homosexual de Frida con Josephine Baker en París.

7. Cuando se muestra a Frida en silla de ruedas, aún no había sufrido amputaciones.

8. Se refiere al Partido Revolucionario Institucional que se mantuvo en el poder entre 1929 y 1989.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, L. ([1970] 1988) *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión.
- Barrientos, M. (2009) *Celuloide enmarcado*. Madrid: Quiasmo Editorial.
- Barthes, R. ([1964] 1992) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
— ([1957] 1980) *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. ([1972] 1989) *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995), *El arte cinematográfico*. Ciudad de México: Grupo Planeta.
- Camarero, Gloria (2002) “Prólogo” en *Cine e ideologías*. Madrid: Akal
— (2011), *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*. Madrid: T&B Editores .
- Imbert, G. (2002) *Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales*. En *Cine e ideologías* Madrid: Akal.
- González Requena, J. (2012) *Clásico, Manierista, Post Clásico*. Valladolid. Castilla Ediciones
- Ortiz, R. ([1997] 2002) *Mundialización y cultura*. Madrid Alianza Editorial.
- Woolf, S. (2001) *Cine/Literatura. Ritos de Pasaje* Buenos Aires: Paidós.
- Zavala, L. (2011) “La teoría del Cine en la región latinoamericana y las políticas de investigación” en *Comunicación y Medios*, n° 24: 8-24 Santiago de Chile: Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile

PELÍCULAS

- Moulin Rouge* (1952), dir.: John Houston.
- Reed, México insurgente* (1970), dir.: Paul Leduc.
- Frida, naturaleza viva* (1983), dir.: Paul Leduc.
- Caravaggio* (1986), dir.: Derek Jarman.
- Lust for Life* (1956), dir.: Vincent Minelli.
- Frida* (2002), dir.: Julie Taymor.

Adaptando a Shakespeare para esencializar la conversión hippie-yuppie. *Adapting Shakespeare to essentialize the hippie-yuppie conversion*

Alejandro Ventura Comas

(pág 167 - pág 178)

En 1991, *My Own Private Idaho* (*Mi mundo privado*) de Gus Van Sant, representó tal vez la que fuera una de las expresiones cinematográficas más acabadas de un determinado tipo juvenil -apático y desencantado- que venía prefigurándose a lo largo de la década anterior. Esta película establece un preciso y sofisticado diálogo interfílmico en cada una de sus escenas con *Easy Rider* (*Busco mi destino*), otro filme emblemático, pero éste, de la década de los sesenta. En el balance que Gus Van Sant procesa del fracaso de la rebeldía sesentista desde una óptica posmoderna, hay un momento culminante cuándo Scott —a través de un monólogo inspirado en Enrique IV de Shakespeare—, expresa su mutación en yuppie ante el desconcierto de Bob “el pordiosero”. La adaptación de los personajes shakesperianos (Scott como el Príncipe Hal y Bob como Falstaff) y su traslación a un contexto histórico contemporáneo (Scott se refiere a Bob como «maestro psicodélico» en una referencia explícita a los años sesenta) estaría expresando la clara intención del director de universalizar y esencializar ese fracaso: la rebeldía sesentista fracasa en su intento de transformación radical del mundo porque la conversión hippie-yuppie estaría ya preestablecida e inscrita de antemano en la naturaleza de un joven que, inexorablemente, más tarde o más temprano, devendrá en adulto. En este trabajo, nos proponemos analizar en detalle este diálogo interfílmico sobre bases shakesperianas, reflexionando, a su vez, sobre la validez o no de este proceso de (des)historización que el director propone.

Palabras clave: rebeldía, apatía, hippie, yuppie, Shakespeare, posmodernidad.

In 1991, *My Own Private Idaho* by Gus Van Sant, represented perhaps one of the most accomplished cinematographic expressions of a particular type of youth —apathetic and disenchanting— that had been rising during the previous decade. This film establishes a precise and sophisticated interfilm dialogue on each one of its scenes with another emblematic film, this one from the sixties, *Easy Rider*. In the balance, from a post-modern perspective, that Gus Van Sant realizes of the failures of the rebellions in the sixties, there is a crowning point when Scott —through a monologue inspired in Shakespeare’s *Henry IV* —expresses his transformation into a yuppie before the bewilderment of Bob “the vagabond”. The adaptation of the Shakespearean characters (Scott as Prince Hal and Bob as Falstaff) and its movement to a contemporary historical context (Scott refers to Bob as

“psychedelic teacher” on an explicit reference to the sixties) would be expressing a clear intention by the director to both universalize and essentialize that failure: the sixties rebellion fails in its attempt at a radical transformation of the world because the conversion hippie-yuppie would have been already established and inscribed beforehand in the nature of a young man who, inevitably, either sooner or later, would become adult. In this work, we propose to analyze in detail this interfilm dialog on its shakespearean basis, reflecting, furthermore, on the validity or invalidity of such a process of (de)historicizing that the director proposes.

Keywords: rebellion, apathy, hippie, yuppie, Shakespeare, postmodernity

Alejandro Ventura es Magíster en Ciencias Humanas, actualmente está finalizando el Doctorado en Comunicación en la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona) con una tesis titulada “Juventud y cine. De los jóvenes rebeldes a los jóvenes virtuales”. Desde el año 2001 es investigador, docente y programador en el Centro Cultural y la Escuela de Cine Dodecá, en Montevideo (Uruguay).

Este artículo fue referenciado por la Univ. Lille el 15/05/17 y por la Univ. de Bremen el 30/04/17

1. EL TIEMPO Y EL MOVIMIENTO: CIRCULARIDAD VERSUS LINEALIDAD



Figura 1



Figura 2

My Own Private Idaho no sólo es la obra definitiva acerca de la apatía y el tedio posmoderno, sino que también es una excelente representación sociológica de la Generación X (Coupland, 1999). Es cierto que ya en 1984 *Stranger Than Paradise (Extraños en el paraíso)* de Jim Jarmusch había sentado las bases de este nuevo comportamiento juvenil. Para el caso norteamericano, esta nueva época de apatía y retraimiento de los ochenta se caracteriza porque:

Las señas de identidad establecidas durante la década de los cincuenta bajo el rótulo del «Sueño Americano» (*American Dream*) -la familia, el hogar, la escuela- fueron desapareciendo en los setenta con la llegada del fenómeno del Insomnio Americano (*American Insomnia*). La ruptura del núcleo familiar, las relaciones sexuales transitorias, la falta de unos principios socialmente aceptados y el surgimiento de una cultura popular diferente provocaron un nuevo modelo de vida; con él surgía la representación artística de un país que había vivido décadas en un estado anímico de ansiedad, depresión y falta de identidad. (Breixo Viejo 2001: 21)

Pero como decíamos antes, lo más relevante de la película es que establece un diálogo crítico con un film emblemático de los años sesenta: *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper. Es en este sentido que se debe valorar una obra como *My Own Private Idaho*: se trata de un primer balance muy elaborado, crítico y refinado —tanto conceptual como estético—; un particular «ajuste de cuentas» con los tumultuosos y rebeldes años sesenta, desde la apatía y el desencanto de los ochenta. La obra cinematográfica de ajuste definitivo con las generaciones juveniles del pasado (de los sesenta, pero también de los setenta y los ochenta) es *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle.

Aparecen en *My Own Private Idaho* la típica «fauna posmoderna»: jóvenes desempleados (o subempleados por debajo de su calificación) provenientes de familias desestructuradas que deambulan sin rumbo; *losers* que se prostituyen y están al servicio de adultos *yuppies* en una sociedad cada vez más globalizada. Pero veamos en detalle en que consiste esa interpelación crítica que se establece con los años sesenta.

En la primera y extensa secuencia de *My Own Private Idaho*, Mike (River Phoenix) está en el medio de un paisaje desolado haciendo disquisiciones especulativas sobre el

significado del camino y «el eterno retorno» al mismo tiempo: «Conozco este camino. Como la cara de alguien. Como una cara hecha de mierda». Mike camina, recorriendo lentamente de un extremo al otro la carretera mientras controla el tiempo con un cronómetro. Ya esta primera actividad vacua, carente de sentido, marcará el tono monótono y monocorde del filme, máxima representación de la apatía y desmotivación de este personaje-arquetipo X.

El final de la película retrotrae a esta secuencia inicial. Mike vuelve a aparecer en el mismo camino haciendo las mismas disquisiciones sin que haya «avanzado» un ápice en la respuesta a sus supuestas interrogantes de corte metafísico.

Esta estructura narrativa circular —prototipo posmoderno del viaje que se cierra sobre sí mismo— es la antítesis perfecta de la que utiliza Dennis Hopper en *Easy Rider*. En esta última película, lo primero que hace Wyatt (el personaje de Peter Fonda) antes de emprender la *road movie* junto a Billy (Dennis Hopper), es arrojar su reloj pulsera (que es el que registra el tiempo burgués de la eficiencia productiva capitalista) a la vera del camino. Era la metáfora del advenimiento de un nuevo tiempo («la era de acuario»).

Recordemos, que a fines de los sesenta, lo que los jóvenes buscaban era construir una nueva sociedad cuyas relaciones sociales no estuvieran pautadas bajo el cálculo racional y egoísta del modo de producción capitalista. En ese sentido y desde un punto de vista sistémico, «el amor y paz» de los *hippies*, era una verdadera «pérdida de tiempo». La película de Hopper y Fonda es uno de los ejemplos más paradigmáticos de ese viaje y huida sesentista: una expresión culminante del *drop out*, el «saltar afuera» de la sociedad burguesa, propugnado por el gurú psicodélico Timothy Leary.

La estructura narrativa en *Easy Rider* es lineal: era la forma estilística elegida para representar esa suerte de *road movie* episódica que, con su final recargado emocionalmente, conducía a la muerte-redención de sus dos protagonistas juveniles finalmente liberados; un final apocalíptico que estaba en absoluta concordancia con las películas del llamado *Nuevo Cine Norteamericano* de los 60 (Abbondanza: 1975).

A propósito de esto último y en su evaluación de las diferencias entre el cine clásico y el cine moderno, son pertinentes —aunque deberían matizarse y precisarse para nuestro caso— los análisis que hiciera en su momento Gilles Deleuze. En su libro *Teorías del cine* Robert Stam los sintetiza de esta manera:

La transición de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo es multidimensional, a la vez narratológica, filosófica y estilística (...) La imagen-movimiento, y en especial su forma más representativa, la «imagen-acción», se basa en causas y efectos, en vínculos orgánicos y en un desarrollo teleológico, donde los protagonistas «surcan» el espacio narrativo con un propósito determinado. La imagen-tiempo asociada al cine moderno, por el contrario, se interesa menos por la lógica lineal de causa y efecto. Si la imagen-movimiento implica la exploración del espacio físico, la imagen-tiempo expresa los procesos mentales de la memoria, el sueño y lo imaginario. (Stam 2001: 299)

En esta tipología, si bien *My Own Private Idaho* se enmarcaría sin mayores inconvenientes en el cine moderno; no es tan fácil la inclusión de *Easy Rider* en el cine clásico. Es dificultoso identificar no sólo cuál es el «propósito determinado» de los protagonistas (más allá de que «surcan el espacio narrativo») sino también cómo opera con precisión esa «lógica lineal de causa y efecto» en un filme estructurado en una serie de episodios musicalizados —no directamente conexos— que Hopper y Fonda van presentando cadencialmente al espectador.

Es que —entre otras cosas— debería tomarse en consideración para el análisis, de que esta contraposición narrativo-estilística —lo circular versus lo lineal— representa, a su vez, dos concepciones antitéticas del mundo, dos formas diametralmente opuestas de reproducirlo: por un lado, el mecanismo conformista apático de los ochenta y principios de los noventa —representado por *My Own Private Idaho*—; por el otro, el mecanismo rebelde contracultural de los sesenta en *Easy Rider*. Pero hay otras cuestiones a destacar en este análisis comparativo entre ambas películas.

Más allá de que la banda musical de ambos filmes es muy diferente —*rock* típicamente sesentista en *Easy Rider* (Jimi Hendrix, Steppenwolf, The Band, The Byrds), música *country* en *My Own Private Idaho* (Billy Stafford, Tex Owens, Charles Henderson, Conrad «Bud» Montgomery)— habría que detenerse particularmente en dos aspectos fundamentales.

El uso del color es uno de ellos. El tono pálido y amarillo del rostro de Mike en *My Own Private Idaho* —que se confunde con el color terroso del paisaje en una fusión sujeto-objeto típica de la posmodernidad— contrasta con el brillo acerado del metal de las potentes máquinas de *Easy Rider*. En este último film, las contraluces de una fotografía de vivos colores como expresión de ese viaje-huida radical contrasta con la homogeneidad y el viraje de la paleta a esos tonos terrosos de *My Own Private Idaho*. La fotografía es de László Kovács quien fuera responsable de la estética visual de buena parte del cine norteamericano de los sesenta y posterior. Entre otras, fue responsable de las películas *Five Easy Pieces* (*Mi vida es mi vida*, 1970) de Bob Rafelson, *Shampoo* (1975) de Hal Ashby y *The Last Picture Show* (*La última película*, 1971) de Peter Bogdanovich.

El movimiento es otro. Ese enclaustramiento voluntario de Mike en *My Own Private Idaho* —que es paradójico pues el personaje aparece implantado en un espacio geográfico abierto y extenso donde es libre de ir a cualquier parte— es registrado en planos muy largos, en una cadencia lenta y repetitiva. Ese encajonamiento que lo asemeja a la condición de la ardilla —único compañero en esa ruta perdida—, es la antítesis del movimiento vertiginoso filmado en planos muy cortos de *Easy Rider*, con panorámicas y *travellings* continuos que sólo se interrumpen en esa escena inicial al llegar nuestros protagonistas al motel donde se les prohíbe la entrada.

Esa elipsis temporal, esa compresión del relato en *Easy Rider* —los motociclistas llegan de noche al motel al final de los créditos de inicio—, contrasta con la «eternidad atemporal» de *My Own Private Idaho*. En ese sentido, la narcolepsia que sufre Mike, esos ataques repentinos de sueño, funcionan también como una metáfora; así como esas nubes

que se desplazan aceleradamente por el cielo —*leit motiv* visual en el cine de Gus Van Sant— y los peces que saltan siempre sobre una misma línea vertical en las aguas del riachuelo. Ambas metáforas, remiten a la circularidad vital del viaje de este joven. En *My Own Private Idaho*, el movimiento —cuando eventualmente aparece— es siempre monótono y con una cadencia repetitiva.

El tiempo y el movimiento —percibidos de forma totalmente diferente para las distintas generaciones—, establecen a su vez, concepciones de mundo (*Weltanschauung*, en el sentido que les diera el filósofo alemán Dilthey en su *Introducción a las Ciencias del espíritu*), que están en las antípodas: para la sesentista de los *hippies*, el tiempo está enraizado en la idea de futuro promisorio, donde todo es posible si existe la voluntad radical para transformar las cosas; para los *punks* de los setenta había llegado el tiempo del «no future», del fin de la utopía y de la absorción del futuro en un presente inhóspito y nihilista; finalmente, cuando arribamos a los ochenta y los noventa, asistimos a la extinción del tiempo, a su cancelación definitiva enraizada en una suspensión apática eternizada.

2. LIBERTAD Y SEXUALIDAD FRENTE AL FUEGO



Figura 3



Figura 4

La sexualidad de estos personajes jóvenes apáticos ha sufrido también un cambio radical si la comparamos a las generaciones precedentes: en lugar de una revolución sexual restringida a lo heterosexual —«el amor y la paz» de los *hippies* en los sesenta—, o la asepsia asexual —como en los *punks* de los setenta—, asistimos ahora a una revolución homosexual que se proyectará a las generaciones del nuevo milenio.

Esta nueva subcultura homosexual, representada y de alguna forma legitimada por *My Own Private Idaho* y que hasta ahora había permanecido invisibilizada y reprimida por el orden establecido, no sólo implica el acto de prostituirse como *taxi boy*, sino que aparece, sobretodo, en la indagatoria sobre sus posibilidades afectivas: ¿es posible el amor *gay*?

Una misma escena nocturna de los dos protagonistas jóvenes dialogando frente al fuego —típica del *western*— permite contraponer nuevamente a los dos filmes que hemos venido analizando.

En *Easy Rider*, estrictamente hablando, en esta escena de la fogata participan tres

personajes: a la presencia de Wyatt y Billy, se ha sumado ahora la de Hanson —el abogado caracterizado por Jack Nicholson—. Justamente, será este último personaje el encargado de expresar el verdadero riesgo y peligro que representan estos jóvenes rebeldes sesentistas para el orden sistémico de la época —en ese sentido la profesión de Hanson no es casualidad—. Le dice Hanson a Billy ante la atenta mirada de Wyatt:

«No tienen miedo de ti. Los asusta lo que representas para ellos. Lo que representas para ellos es libertad. Es muy difícil ser libre cuando te compran y te venden en el mercado. Porque, no vayas a decirle a nadie que no es libre porque son capaces de matarte o lastimarte para probarte que sí lo son. Te hablarán y hablarán de libertad individual. Pero si ven a un individuo libre se asustan. Y se vuelven peligrosos».

Esta proclama generacional de los sesenta —que muy hábilmente el guion evita ponerla en boca de los propios jóvenes protagonistas, como forma de evitar el panfleto político en su demarcación del cine clásico anterior, de cuño hollywoodense— es el verdadero núcleo conceptual de *Easy Rider*. La búsqueda afanosa de una auténtica libertad y la reacción temerosa y neurótica que ello produce en el ciudadano-adulto medio estadounidense: he ahí el postulado básico de esta película. Esta escena nocturna culmina con el asesinato de Hanson, confirmando así, los peores pronósticos de su discurso. En el final de la película serán los propios protagonistas Wyatt y Billy las víctimas que, con su muerte ejemplar, redimirán a todos los jóvenes rebeldes de este fanatismo sistémico.

Esta misma escena nocturna frente al fuego cobra un sentido totalmente diferente, veintidós años después con *My Own Private Idaho*. Ahora el tema central ya no será la libertad y su posibilidad de ejercerla en la sociedad de consumo, sino la posibilidad real de ser correspondido en una relación afectiva homosexual sin mediación monetaria alguna. Básicamente lo que hace Mike en esta escena es declararle su amor a Scott, quien simplemente lo rechaza, pues solo concibe el sexo homosexual remunerado, ya que para él no existe la posibilidad de que «dos tíos puedan amarse».

Lo que se propone Gus Van Sant en este diálogo crítico con *Easy Rider* es decirnos que, definitivamente los tiempos han cambiado, que las motivaciones y preocupaciones ahora son totalmente diferentes. En lugar del problema de la libertad frente a un orden represivo, lo que aparece ahora es la cuestión de la autenticidad o no de una vinculación *gay*.

Cabe preguntarse si hay implícito en *My Own Private Idaho* la adopción de una jerarquía axiológica: ¿es más valiosa la homosexualidad que la libertad o se trata simplemente de *aggiornar* el concepto de libertad individual, ampliando su sentido y alcance? Y en esta dirección, la nueva interrogante surgiría del vínculo de la noción de libertad con la sexualidad: ¿es posible ser libre en un contexto relacional exclusivamente heterosexual como proponían los *hippies* en los sesenta? Más allá de estas disquisiciones hermenéuticas, lo relevante aquí es destacar el hecho plausible de poder establecer un diálogo fructífero entre dos obras de alta calificación estética y narrativa como forma de expresión, a su vez, de dos concepciones generacionales absolutamente disímiles.

3. LA FAMILIA Y LOS NUEVOS AGRUPAMIENTOS POSMODERNOS

Un tópico importante que aparece en *My Own Private Idaho* y que también está referido a los sesenta, es el tema de la familia y el hogar. Otro *leitmotiv* visual de esta película, que aparece vinculado a la narcolepsia, es la presencia de Mike en brazos de su madre al frente de una cabaña con armazón de madera —en otro momento esta cabaña cae literalmente del cielo estrepitosamente sobre la tierra—.

La idea de «retorno al hogar», al seno de una familia que ahora aparece desestructurada y disfuncional —y que será también una característica del cine posmoderno— es el reverso de los sesenta, cuando, justamente, lo predominante era la huida y el abandono del hogar. En un nuevo ajuste de cuentas con los sesenta, Gus Van Sant parece dialogar ahora con personajes como Jerry Rubin, que en su etapa *yippie*, se consideraba el gran promotor responsable de «las eternas discusiones familiares a la hora del almuerzo». Buena parte de la filmografía de Wim Wenders de los ochenta y los noventa responde también a este postulado de búsqueda y reconstrucción de la unidad familiar perdida, consecuencia del fin de las utopías sesentistas: *Paris, Texas* (1984) y *Until the End of the World* (*Hasta el fin del mundo*, 1991) son dos buenos ejemplos de ello. En esta última película es relevante el papel de la mujer en la integración familiar en un mundo cada vez más globalizado e hipertecnológico.

Finalmente, los espacios de convivencia juvenil son diferentes en ambas películas: han desaparecido las idealizadas y apacibles comunas *hippies* de los sesenta donde se practicaba el amor libre —tal cual aparece en uno de los episodios de *Easy Rider*—; en su lugar, ahora surgen los *squatters* u *okupas* que bajo el liderazgo de Bob, el pordiosero —«el gran padre psicodélico»—, se dedican a los hurtos y actos vandálicos mientras conviven en un hotel abandonado y decrepito de claras reminiscencias *postpunk*.

4. ALEGORÍA DEL CAMBIO ANUNCIADO



Figura 5



Figura 6

Denominaré ahora alegoría del cambio anunciado a la escena clave de *My Own Private Idaho* que más claramente conecta con la rebeldía contracultural de los años sesenta. En esta escena, se da una particularidad excepcional en el cine de Gus Van Sant, y es que intenta esbozar una interpretación del fracaso de la utopía en una especie de «escena de tesis», una de esas de las que tanto aborrecía Luis Buñuel. Sin embargo, si reparamos, por ejemplo, en *Elephant* (2003) de este mismo director, veremos que, por el contrario, en este

caso, su enfoque hermenéutico es diametralmente opuesto: en lugar de atribuir una sola causalidad a la masacre juvenil en el colegio de Columbine, ahora el abanico multifactorial se abre en diversas direcciones interpretativas que debe resolver el espectador.

En esta escena de *My Own private Idaho*, y a partir de un discurso shakesperiano —*aggiornado* a nuestros tiempos— que profiere el personaje de Keanu Reeves, el director particularmente se refiere a un pasaje clave de la Segunda Parte de Enrique IV (Escena V del Acto V), y a la adaptación cinematográfica de Orson Welles, *Chimes at Midnight* (*Campanadas a medianoche*, 1965). Las similitudes de los personajes de Bob con Falstaff y de Scott con el príncipe Hal, son más que evidentes. Repasemos la escena en cuestión.

En un *pub-restaurant* repleto de *yuppies*, se encuentra Scott, quien luego de la muerte de su padre biológico, ha transformado su fisonomía y vestuario en la de un empresario joven y exitoso. Al lugar, llega a buscarlo Bob, el gordo pordiosero, junto a sus huestes juveniles *squatters*, sus ex-compañeros. He aquí el monólogo de Scott inspirado en esta fuente shakesperiana:

«No te conozco, viejo. Déjame en paz, por favor. Cuando yo era joven y tú mi tutor callejero, el instigador de mi mala conducta, ya planeaba yo un cambio. En un tiempo necesité aprender de ti, mi ex-maestro psicodélico. Y a pesar de quererte más que a mi difunto padre debo cambiar de rumbo. Ahora lo he hecho y hasta que vuelva a cambiar no te me acerques».

Es interesante comparar este discurso-monólogo de *My Own Private Idaho* con el original de Hal, en Enrique IV. El lugar donde se realiza, obviamente no es un *pub* sino una plaza cerca de la abadía de Westminster. Esto es lo que dice Hal, el Príncipe de Gales, —ahora convertido en Enrique V, luego de la muerte de Enrique IV— ante la insistencia de Falstaff:

No te conozco, anciano. Ve a tus oraciones. ¡Qué mal sientan los cabellos blancos a un loco y a un bufón! Largo tiempo he soñado con un hombre de esa especie, tan hinchado por la orgía, tan viejo y tan profano. Pero, despierto, he despreciado mi sueño. En adelante, amengua tu cuerpo y aumenta tu virtud; abandona la glotonería; sabe que la tumba se abre para ti tres veces más ancha que para el resto de los hombres. No me contestes con una bufonada. No presumas que soy lo que fui; porque el cielo lo sabe y el mundo se apercibirá, que he despojado en mí el antiguo hombre y que otro tanto haré con aquellos que fueron mis compañeros. Cuando oigas que soy lo que fui, acércateme y serás lo que fuiste, el tutor y el incitador de mis excesos. Hasta entonces, te destierro, bajo pena de muerte, como he hecho con el resto de mis corruptores; y te prohíbo permanecer a menos de diez millas de mi persona. En cuanto a medios de subsistencia, yo los proveeré, para que la falta de recursos no te empuje al mal: y si sabemos que os habéis reformado, entonces, de acuerdo con vuestras facultades y méritos, os ocuparemos. (Al lord Justicia). Encargaos, milord, de hacer cumplir nuestras órdenes. Adelante. (Shakespeare 2000: 215)

En el filme de Gus van Sant la referencia a los años sesenta es explícita al referirse Scott a la psicodelia, la que fuera una de las manifestaciones contraculturales y artísticas

más destacadas del período. En ese sentido, el personaje de Bob funciona para éste como un «arquetipo abstracto» —un insumo «incitador de los excesos», la provocación y la lujuria—, en su proceso cíclico de adaptación rebelde-conformista al orden establecido representado por su padre (Enrique IV en la obra de Shakespeare). Pero lo más relevante de esta proclama de Gus Van Sant tiene que ver con un par de cuestiones trascendentes, íntimamente relacionadas.

Por un lado, hay aquí un discurso típicamente determinista de cuño naturalista-evolucionista sobre la inexorabilidad del cambio al reafirmarse aquello de que «la rebeldía natural» es la característica primordial de la actitud juvenil a lo largo de la historia. Apelar al prestigio y al universalismo de la obra de Shakespeare estaría así legitimando este discurso ontológico sobre la esencia del «ser joven». Seguramente Gus Van Sant —en su «actualización psicodélica» de Enrique IV— coincidiría plenamente con Harold Bloom —uno de los principales intérpretes y apologistas del dramaturgo inglés— cuando en su libro *Shakespeare. La invención de lo humano* dice que:

La otra manera de explorar la permanente supremacía de Shakespeare es bastante más empírica: se le ha juzgado universalmente como un representador más adecuado que cualquier otro, anterior o posterior a él, del universo fáctico (...) Seguimos volviendo a Shakespeare porque lo necesitamos; nadie más nos da tanto del mundo que la mayoría de nosotros consideramos real (...) La originalidad de Shakespeare en la representación del carácter se demostrará exhaustivamente, así como la medida en que todos nosotros fuimos, hasta un grado escandaloso, pragmáticamente reinventados por Shakespeare. (Bloom 2002: 39)

Paradójicamente, este estereotipo es refutado por la propia película: la apatía juvenil, caracterizada particularmente por el personaje de Mike, es el mecanismo de adaptación predominante en *My Own Private Idaho* como también lo fuera en *Stranger Than Paradise* de Jarmusch y *Slacker* (1991) de Richard Linklater. Cabe preguntarse por qué es el personaje de Scott el que profiere este discurso de mutación adaptativa y no Mike: ¿es sólo una cuestión de pertenencia a clases sociales diferentes o es que hay X que son inmunes a este proceso de mutación?

Por otro lado, con este discurso lo que se produce es una (des)historización fatalista y una interrogante sobre la inocuidad del cambio social e individual: ¿para qué van los jóvenes —eventualmente— a rebelarse, si ya se sabe que, más tarde o más temprano, regresarán al redil del mundo adulto? ¿Para que esforzarse, si la mutación *hippie-yuppie* —que es la que encarna el personaje de Scott— ya estaba prefijada y establecida de antemano? ¿Simplemente porque es inevitable hacerlo dado que es algo que está inscrito en nuestra naturaleza humana?

El énfasis que le imprime Gus Van Sant al asunto —que por cierto ya estaba en la obra de Shakespeare—, es que ese «cambio predestinado» podría, eventualmente, volver a repetirse; eso sí a partir de un cálculo racional que realizaría... ¡el propio individuo!, cuando éste, aleatoriamente, así lo disponga. Es claro que una interpretación rigurosa de las motivaciones últimas de los jóvenes sesentistas y las causas de su fracaso debería correr por otros carriles.

Hay en esta escena de *My Own Private Idaho* una clara lectura crítica de los años sesenta y un intento de legitimar este nuevo mecanismo de adaptación conformista apático, tal cual lo hiciera Richard Linklater en *Slacker*. Lo novedoso ahora es el uso refinado de este dispositivo narrativo universal que es la obra inmortal de Shakespeare como forma de dar fisonomía a esta alegoría del cambio preanunciado.



Figura 7



Figura 8

5. EPÍLOGO

Y así llegamos al final de la película que, en realidad, y fiel a su postura minimalista acausal, es volver a la carretera y a las mismas disquisiciones del comienzo.

«He probado caminos mi vida entera. Este camino nunca terminará. Probablemente vaya alrededor del mundo». Estas últimas palabras de Mike, fin y vuelta a comenzar, son la expresión culminante de su viaje circular.

Como los personajes de *Stranger Than Paradise*, Mike ha estado en varios lugares —Idaho, Seattle, Roma— pero en realidad se puede concebir que no ha estado en ninguno y ha vuelto a su hábitat de soledad e incomunicación absoluta. Sin embargo, algo diferente sucede. Una vez que nuestro personaje cae nuevamente en un estado narcoléptico y queda tirado en el medio de la carretera, llega una vetusta camioneta de donde bajan dos granjeros que descienden y le roban las botas. Vuelven a la camioneta y se van. Inmediatamente llega otro auto, desciende de él un hombre que recoge a Mike y se lo lleva rumbo a la ciudad.

En este final, volvemos a tener una conexión con *Easy Rider*, más explícita aun que en el comienzo. Recordemos que son dos granjeros desde una camioneta muy similar, los que ejecutan a Wyatt y Billy en el final de esta película. El análisis comparativo de ambos finales nos permite concluir que el contexto histórico definitivamente ha cambiado. Ahora, los personajes apáticos y erráticos de los ochenta —como Mike— ya no son una fuente de peligro para una sociedad adulta que ya ha perdido el temor y la inseguridad de los sesenta, entre otras cosas porque ya ha fagocitado e integrado sistémicamente a la rebeldía contracultural. Ahora, a comienzos de los noventa, ha desaparecido el corte *inside/out* —«el adentro» y «el afuera»— societal. Este fin tendrá una particular relevancia cuando en la década siguiente irrumpa el conformismo cínico de los noventa en películas como *Trainspotting*. Aquella vieja tensión conflictiva —típica de los sesenta— entre un «nosotros», los jóvenes y un «ellos», los adultos, pierde ahora cualquier tipo de relevancia. Esa pérdida de relevancia que aparecía

ya con claridad en *Slacker* al incluir Linklater en esa errancia y ese deambular posmodernos tanto a personajes jóvenes como a viejos e incluso niños, es como que el director se suscribiera a una especie de ontología: ahora sé es apático aún antes de nacer.

Ahora en lugar de aniquilamiento, lo que hay es reintegración de la «oveja descarriada», que en su apatía ha quedado abandonada en el camino. Lo que es destacable es como se traduce esto último en términos narrativos y estéticos.

Los planos finales de ambas películas son bien diferentes: en *Easy Rider* un *travelling* aéreo nos aleja y sumerge en el espacio «libre» e inconmensurable del cielo, mientras allá abajo, quedan arrojados a la vera del camino nuestros dos protagonistas jóvenes, víctimas inocentes de un fanatismo ciego; en *My Own Private Idaho*, la cámara se mantiene fija, levemente picada sobre la carretera, mientras registra la partida de Mike en la camioneta, inconsciente, hacia la ciudad: *Have a nice day*, es el cartel que aparece previo a los multicolores créditos finales.

El final trágico y apocalíptico de *Easy Rider* es sustituido ahora por la desdramatización *naïf* y apacible de *My Own Private Idaho*. Definitivamente, la rebeldía contracultural de los sesenta había dejado su lugar a la apatía y el desencanto posmoderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbondanza, J. (1975) *El nuevo cine norteamericano*, Montevideo: Cine Universitario del Uruguay.
 Bloom, H. (1998) *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona: Anagrama, 2002.
 Coupland, D. (1991) *Generación X*, Barcelona: Ediciones B, 1999.
 Dilthey, W. (1883) *Introducción a las ciencias del espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
 Shakespeare, W. (1600) *Enrique IV*, Buenos Aires: elaleph.com, 2000.
 Stam, R. (2000) *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós, 2001.
 Viejo, B. (2001) *Jim Jarmusch* y el sueño de los justos, Madrid: Ediciones JC.

PELÍCULAS

- Chimes at Midnight (Campanadas a medianoche)* (1965), dir.: Orson Welles.
Easy Rider (Busco mi destino) (1969), dir.: Dennis Hopper.
Elephant (2003), dir.: Gus Van Sant .
Five Easy Pieces (Mi vida es mi vida) (1970), dir.: Bob Rafelson.
Last Picture Show: The (La última película) (1971), dir.: Peter Bogdanovich.
My Own Private Idaho (Mi mundo privado) (1991), dir.: Gus Van Sant.
Paris, Texas (1984), dir.: Wim Wenders.
Shampoo (1975), dir.: Hal Ashby,
Slacker (1991), dir.: Richard Linklater.
Stranger Than Paradise (Extraños en el paraíso) (1984), dir.: Jim Jarmusch.
Trainspotting (1996), dir.: Danny Boyle.
Until the End of the World (Hasta el fin del mundo) (1991), dir.: Wim Wenders.



II. PUNTO DE VISTA II. VIEWPOINTS