

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



**ALTERACIONES DE LA MIRADA:
HOLLYWOOD Y PSICODELIA EN LOS
AÑOS SESENTA. LOS CASOS DE 2001:
ODISEA DEL ESPACIO (1968), BUSCO MI
DESTINO (EASY RIDER, 1969) Y
PASAPORTE A LA LOCURA (PSYCH-OUT),
1968)**

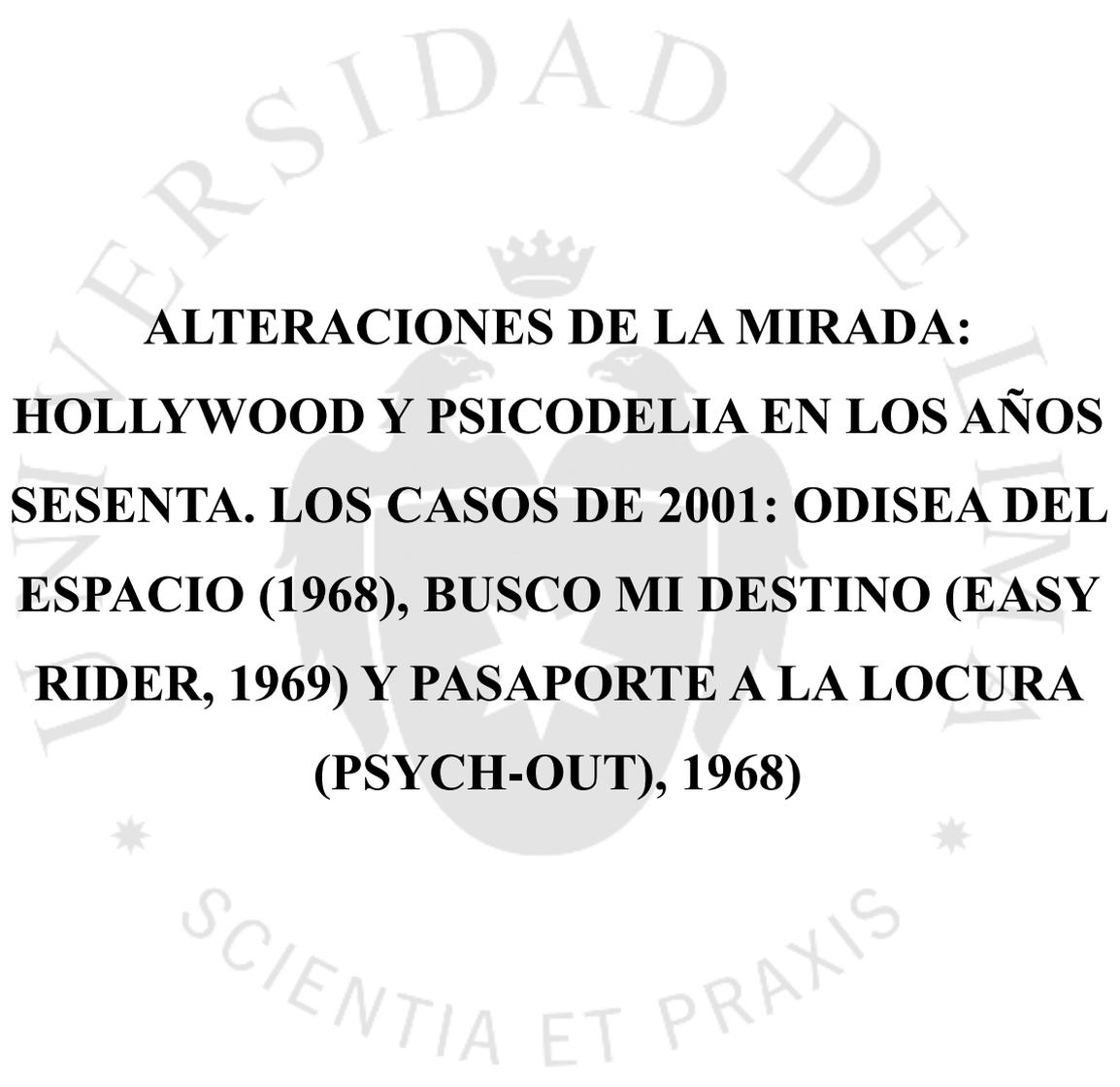
Trabajo de Investigación para optar por el Título Profesional de Licenciado en
Comunicación

**María Alexandra Narro Moreno
Código 20112084**

**Asesor
Ricardo Humberto Bedoya Wilson**

Lima – Perú
Diciembre, 2018





**ALTERACIONES DE LA MIRADA:
HOLLYWOOD Y PSICODELIA EN LOS AÑOS
SESENTA. LOS CASOS DE 2001: ODISEA DEL
ESPACIO (1968), BUSCO MI DESTINO (EASY
RIDER, 1969) Y PASAPORTE A LA LOCURA
(PSYCH-OUT), 1968)**

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: PANORAMA CULTURAL	4
1.1. Nuevas artes, nueva filosofía, el escape del aburrimiento	4
1.2. La cultura psicodélica	7
1.3. Arte	9
1.4. Nueva percepción cinematográfica.....	14
CAPÍTULO II: NACIMIENTO DE UN NUEVO CINE	19
2.1. Hollywood en el quebranto económico	19
2.2. Los cambios en Hollywood	21
CAPÍTULO III: CAMBIOS ESTÉTICOS EN EL CINE.....	25
3.1. Películas de análisis <i>2001: Odisea del espacio, Easy Rider, Psych-Out</i>	25
3.1.1. <i>2001: Odisea del Espacio</i> (1968) Stanley Kubrick	26
3.1.2. <i>Easy Rider</i> (1969) Dennis Hopper.....	27
3.1.3. <i>Psych-Out</i> (1968) Richard Rush	29
3.2. Recursos Audiovisuales	30
3.2.1. <i>2001: Odisea del Espacio</i> – MGM	30
3.2.2. <i>Easy Rider</i> – Columbia Tristar	37
3.2.3. <i>Psych-Out</i> – American International Pictures	44
3.3. Discusión	49
3.3.1. <i>2001: Odisea del espacio</i>	50
3.3.2. <i>Easy Rider</i>	58
3.3.3. <i>Psych-Out</i>	64
CONCLUSIONES	68
REFERENCIAS.....	70
BIBLIOGRAFÍA	72



INTRODUCCIÓN

Desde los días de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos, específicamente Hollywood, se establece como una industria cinematográfica que construye una posición hegemónica en los campos de la producción y, sobre todo, en la distribución internacional de películas.

Aunque su producción fílmica, basada en el sistema de estrellas y en un sistema narrativo y expositivo muy sólido, parezca inmutable a través de los años, ello no ha sido así. Hollywood estuvo expuesto a crisis, cambios culturales, efectos de las modificaciones de las expectativas del público, y a los giros que fue dando la política y la cultura en el curso del siglo XX.

Ello fue muy notorio en los años de la segunda postguerra, que ve la llegada de la televisión, el auge económico de los Estados Unidos, su papel en la política internacional en tiempos de “Guerra Fría”, y la irrupción de movimientos juveniles contestatarios. Así como la aparición de movimientos cinematográficos renovadores, como la “Nueva Ola” francesa que surge a fines de los años cincuenta, y los Nuevos Cines que aparecen en los años sesenta.

Pero también debe procesar y asimilar distintos movimientos contraculturales que surgen desde los años cincuenta. Ellos cuestionan las normativas sociales y los cánones culturales. El arte se convierte en un vehículo para expresar los diferentes puntos de vista, cada vez más radicales, que son populares en la cultura juvenil.

Hacia 1960 se registra el auge del consumo del ácido lisérgico (LSD) entre los jóvenes, siendo este el sustento de la contracultura psicodélica que se extiende con rapidez. Se orienta al autodescubrimiento mediante las experiencias trascendentes inducidas por el consumo del ácido. Aparece la filosofía del amor y la paz como gestos contrapuestos a la agresividad que domina en las ciudades y en las normas que encauzan al sistema social, político y cultural.

Los movimientos artísticos de ruptura quedan fascinados con los efectos del alucinógeno, pero ninguno lo logra representar mejor que el cine. Un presupuesto para la realización de ciertas películas experimentales era consumir la droga para obtener la

experiencia audiovisual más detonante posible. Este es el caso de las películas de Kenneth Anger o Jordan Belson, que cuentan con acogida en el ámbito del cine *underground*.

Como consecuencia del Código Hays, de autocensura impuesta por las grandes productoras de Hollywood, desde los años treinta las películas parecían alejadas de la realidad cotidiana. Al no poderse representar escenas de sexualidad o de violencia, el cine de Hollywood se afina en el conservadurismo. Mientras la televisión captaba el interés de los espectadores y difundía escenas de violencia que llegaban de diferentes lugares del mundo, sobre todo del sudeste asiático, el cine de los Estados Unidos seguía haciendo espectáculos alejados de referentes reales.

La crisis económica llega a Hollywood en los años sesenta y el sistema de producción debe cambiar a pasos acelerados. Se buscan alternativas en productoras independientes para realizar las películas, las cuales generan más ganancias de lo esperado y empiezan a crear el Nuevo Hollywood, que se consolida en los años setenta.

Esta nueva producción combina los estilos tradicionales, narrativos y representativos con las influencias europeas, incorporando algunas técnicas tomadas del cine *underground* y asimilando los conceptos esenciales de la filosofía hippie.

Es un cine que se dirige a públicos jóvenes, porque son ellos los que toman las iniciativas en muchos campos de la actividad social y cultural. Y en la protesta política, sea contra lo que ocurre con la intervención militar estadounidense en el sudeste de Asia, o contra el sistema en su conjunto.

Este trabajo no se trata del cine experimental, ni del cine *underground*. El corpus elegido se centra en tres películas que son producidas en el seno de Hollywood, aunque con modalidades de producción distintas. Lo que pretende es señalar las formas audiovisuales que intentan dar cuenta de la experiencia psicodélica en películas que forman parte del sistema narrativo y representativo. Al hacerlo, van cambiando de modo progresivo ciertas pautas del trabajo audiovisual asentado desde los inicios del cine sonoro en los Estados Unidos. Se quiebran reglas vinculadas con la invisibilidad del estilo gracias al uso de determinados recursos audiovisuales, desde los lentes hasta tratamientos del color. Ellos llevan al espectador a un nuevo nivel de consciencia de la imagen y nacen recursos que influyen hasta el cine de hoy en día.

Esta investigación busca analizar estos nuevos recursos bajo los siguientes criterios: dilatación del tiempo y espacialidad, alteración de los colores, efecto de solarización y expansión del Vortex; y cómo, junto con los cambios sociales, le dan al cine norteamericano un nuevo punto de partida y lo “rescatan” de la quiebra anunciada a inicios de los años sesenta.

El corpus fílmico está conformado por las películas *2001: Odisea del Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick, *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, 1969) de Dennis Hopper, y *Pasaporte a la locura* (*Psych-Out*, 1968)¹ de Richard Rush. Cada película tiene una forma de producción particular, una temática distinta y exploran diferentes recursos destinados a plasmar la experiencia psicodélica.



¹ A partir de este momento se mencionarán las películas en su título original.

CAPÍTULO I: PANORAMA CULTURAL

1.1 Nuevas artes, nueva filosofía, el escape del aburrimiento

Hacia 1960, la sociedad estadounidense vivía con placidez, a pesar de que la Guerra Fría generaba tensiones a lo largo de todo el mundo y que los conflictos en la vieja Indochina amenazaban con agravarse. Bajo esa apariencia de normalidad algo se iba incubando y una revolución cultural se avecinaba.

Si el consumo mantenía en letargo a los mayores, entre la juventud se extendía un malestar de vivir que multiplicaba a esos “rebeldes sin causa” (en alusión a la película *Rebelde sin causa*, 1954, de Nicholas Ray) que cuestionaban la autoridad paternal y se agitaban al compás de ritmos musicales estridentes.

En los años posteriores a la finalización de la Segunda Guerra Mundial, la filosofía del “nihilismo” había alcanzado un auge notorio. En el ambiente cultural, desde fines de los años cuarenta, se extienden los postulados del nihilismo existencial, acerca de una vida humana carente de significados en un mundo sin propósitos. (Canterla, 2015, p. 587)

Sustentados en esta filosofía, en los Estados Unidos se forma una corriente artística que hace de la rebeldía y la contestación al sistema social y político un credo. La Generación Beat crea antihéroes, los ubica como protagonistas de su literatura, los describe como errantes, supervivientes, siempre en la carretera, acaso carentes de derroteros u objetivos vitales. Un texto clave para esa Generación Beat es la novela “*On the Road*”, de Jack Kerouac.

Higgs, en su libro *Historia alternativa del siglo XX* (2015), describe como un antecedente del antihéroe de los años cincuenta al personaje de Rick Blaine, de la película *Casablanca* (1942), un sujeto cínico y carente de fe, aunque con un toque de romanticismo final. Este es totalmente diferente a los personajes principales del Hollywood clásico, que se caracterizaban por sus actos motivados, y hasta heroicos, y por su innegable bondad. Los protagonistas del “*film noir*” (que recoge todo el sinsabor de los años de la guerra y la inmediata postguerra) también resultan precursores de

aquellos jóvenes de los años cincuenta que empiezan a cuestionar los “estándares normales” y los estilos de vida en Estados Unidos, “la renuncia al artificio de vida americano y la búsqueda de lo auténtico caracterizó a los protagonistas de la generación beat” (Granés, 2011, pp. 128-129)

Esta generación trae consigo no solo el deseo de quebrar los tabúes de la sociedad. También se propone realizar nuevas prácticas artísticas. Es preciso abrirse a la experimentación formal como un modo de rechazar la monotonía y la molición propuestas por una sociedad satisfecha.

Entre los movimientos más renovadores de las artes plásticas surgidos en los años cincuenta está el Pop Art, que matiza el cinismo desencantado de la Generación Beat: “El Pop Art mantiene el equilibrio entre las eufóricas perspectivas del progreso de una época y las catastróficas-pesimistas” (Osterwold, 2007, p. 6)

Esta corriente se caracteriza por el uso de diferentes elementos de la cultura popular: etiquetas, representaciones de objetos y palabras, entre mezclados dentro de una misma obra, creando un *collage*. Viene inspirada del dadaísmo y expresionismo, que se unen al uso de colores fuertes que buscan llamar la atención al espectador.

Se proponían nuevas formas de representar, más allá de la mera figuración. Lo mismo se puede decir del expresionismo abstracto y de otras modalidades de abstracción plástica. En muchos casos, los artistas más distintivos de esos movimientos desarrollaban sus obras al margen del sistema de galerías, museos, agentes de prensa y demás operadores del *mainstream* artístico. Su vocación y existencia era subterránea, dada a su vocación por el gesto vanguardista. La sensibilidad *underground*², que antes había sido repudiada como grotesca e incomprensible, ahora era parte fundamental de la existencia del ambiente cultural de la época.

Estas corrientes son las que van haciendo despuntar una contracultura que alcanza su auge en los años posteriores.

Los cambios trajeron consigo un sentimiento de euforia que contrastaba con la alineación de la vida contemporánea, expresada en las restricciones morales y la imposición de códigos de comportamiento que chocaban con las nuevas prácticas culturales y los ritmos agitados del rock n’ roll y del rechazo por la vida urbana. Una

² *Underground* se refiere al modo de arte alternativo no popular, que se opone a los cánones clásicos del arte, a veces considerado controversial. Se expone al aire libre o en pequeñas galerías independientes.

pieza fundamental en ese sentimiento generacional es la obra de Timothy Leary, un profesor de Harvard que escribe en el verano de 1960:

Yo había pasado y dejado atrás ya el tablero de juego profesional burgués. No quedaba ningún movimiento sorpresa. Estaba muerto hasta para la atracción de la ambición, el poder, la sexualidad. Era todo como una partida de Monopoly: fácil de ganar pero intrascendente. (como se citó en Pinchbeck, 2007, p. 249)

Poco tiempo después Leary probaría, por primera vez, los hongos alucinógenos, llevándolo a un viaje por el interior de sí mismo. Según Pinchbeck, lo harían descender en la escala evolutiva para descubrir una nueva manera de percibir el tiempo, convenciéndolo de dejar todo lo aprendido en su carrera académica y abriéndole los ojos a nuevas formas de percepción que terminarían con su vacío interior (p. 250).

Timothy Leary lanza en 1960 un vasto programa en Harvard para el estudio del LSD: pretende cambiar el mundo, sanar a los enfermos y los criminales, y mejorar la vida de todos. Es despedido tres años más tarde, pero prosigue su cruzada.³ (Delorme, 2014, p. 59)

Fascinado por este ácido y la nueva percepción, sintió la necesidad de difundirlo por todo el mundo explicando sus virtudes y las ventajas de expandir la mente. Es así como se convirtió en el máximo representante, gurú y defensor del LSD en todo Norteamérica, durante la década de los sesenta. Se convirtió en el profeta del psicodelismo.

Las experiencias con los hongos pronto serían reemplazadas por la ingesta del ácido lisérgico, conocido como LSD (del alemán *Lysrgsäure-Diethylamid*), de efectos psicodélicos. Esta droga se obtuvo en el laboratorio teniendo como base el compuesto químico ergolina de efectos psicoactivos. Albert Hofmann, el científico que participó en su creación da cuenta de los efectos que se ocasionan en la percepción:

Ahora comencé a gozar poco a poco del inaudito juego de colores y formas que se prolongaba tras mis ojos cerrados. Me penetraban unas formaciones coloridas, fantásticas, que cambiaban como un calidoscopio, en círculos y espirales que se abrían y volvían a cerrarse, chisporroteando en fontanas de colores, reordenándose y entrecruzándose en un flujo incesante. Lo más extraño era que todas las percepciones acústicas, como el ruido de un picaporte o un automóvil que pasaba, se transformaban

³ Texto traducido del francés.

en sensaciones ópticas. Cada sonido generaba su correspondiente imagen en forma y color, una imagen viva y cambiante. (Hofmann, 2013, p. 33)

El ácido lisérgico, que permitía una experiencia psicotrópica más prolongada y un efecto de autopercepción y autoconsciencia más profundo, condujo a Leary a experimentar una espiritualidad singular.

Esta nueva “filosofía lisérgica” trajo consigo dos cambios importantes. El primero es interior, orientado a la búsqueda subjetiva y del encuentro con uno mismo, dejando de lado la noción de una divinidad conductora y orientadora. Los adeptos al ácido “hablaban de la divinidad como de algo interior en vez de exterior. Consideraban que la espiritualidad tenía que ver con la consciencia individual” (Higgs, 2015, p. 165).

El segundo cambio devino en un cuestionamiento a todo lo establecido anteriormente. En esta época se empieza a dejar de lado las ideas tradicionales que sustentaban la imagen del buen ciudadano identificado con el titular de un trabajo estable y de una vivienda propia. La idea de pareja se remodela; la homosexualidad y la poligamia no se ven como tabúes. Es una época que reevalúa los valores sociales y se abandonan muchos de los prejuicios. Se modela una cultura de contestación, una cultura alternativa: una contracultura.

1.2 La cultura psicodélica

En 1938, en el laboratorio Sandoz en Suiza, el científico Albert Hofmann crea “accidentalmente” por primera vez el LSD, droga que causaría un gran boom espiritual y artístico en la década de los sesentas (Hofmann, 2013, p. 26). Clasificada como una droga psicodélica, se diferenciaba de drogas como el alcohol o la heroína. El LSD conducía a una máxima experiencia sensorial, una nueva percepción de uno mismo, de lo que está a su alrededor, una manifestación “espiritual”.

Para esta nueva “apertura del alma”, el psicólogo Humphry Osmond, crea el término *psicodelia*, que viene del griego *psyche* (alma) y *deloun* (manifestación), es decir, la manifestación del alma (Tanne, 2004, p. 713). Leary explicaba la psicodelia como la apertura de la mente. El éxito de esta droga se da gracias a la fuerza con la que la contracultura americana se consolida progresivamente desde el final de la Segunda Guerra Mundial: “La fascinación con drogas alucinógenas aparece persistentemente

como denominación común de las diferentes formas que la contracultura asumió en el período post-Segunda Guerra Mundial”⁴ (Roszak, 1969, p. 155)

Los efectos del LSD se aprecian en la agudización de los sentidos, la percepción intensa y la combinación de estos. Durante el *trip* los colores adquirían matices diversos y daban la ilusión perceptiva de su materialidad y textura, una impresión táctil. Esto brinda la sensación de tener una consistencia formal, hasta el punto de poder ser tocados y oídos. A su turno, la música podía tomar formas y saborearse. Con el LSD los jóvenes llegan a encontrar la internalización y las nuevas experiencias que buscaban. “[Según Leary] En los humanos, la experiencia psicodélica era tan poderosa y desconcertante que equivalía a un nuevo nacimiento o, al menos, a un nuevo despertar de la realidad” (Granés, 2011, p. 213)

Este “nuevo despertar” crea una consciencia en contra de la violencia, el individualismo y el materialismo, ya que da la ilusión de la consciencia ampliada. Los consumidores de LSD se percibían como partes de un “todo” cósmico inviolable. Un todo que debía preservarse mediante la armonía y la paz. Si todos son parte de todo, dañar a una persona significa dañar a todos.

El popular grupo británico The Beatles esparcía esta idea bajo el lema “Todo lo que necesitas es amor”. La llamada cultura hippie se desprendía de lo material para aferrarse a la experiencia de lo espiritual. Y al ser parte de un todo, el estilo de vida empieza a tomar un rumbo radical. Muchos jóvenes se unen para vivir juntos en comunas rurales, realizando labores de subsistencia y practicando la poligamia y la poliandria.

El LSD hacía que quienes lo tomaban no se vieran como individuos autónomos y aislados, sino como parte integral de algo más grande. Sin embargo, no resultaba nada sencillo explicar qué era eso más grande, por lo que los hippies hablaban vagamente de “conexión” y de que “todo era una cosa” (Higgs, 2015, p. 227)

A finales de la Segunda Guerra Mundial se había esparcido un sentimiento de escepticismo y nihilismo, por ahora, con este nuevo sentimiento de “ser parte del todo”, renacía una filosofía de creencia y convicciones avivada por los deseos de irrestricta libertad personal. Una apertura de libertad que se vinculaba con la liberación de la parte más profunda del cerebro y del alma gracias al estímulo del LSD. El

⁴ Texto traducido del inglés.

dominio de una autonomía individual, entendida como posibilidad de liberar la mente, el cuerpo y la vida.

A diferencia de lo que se creía, Timothy Leary asegura que no podía obligarse a nadie a experimentar con el LSD. Cada uno es libre de iniciar su *trip* en el momento de su elección. Pero, a la misma vez, todos los “maestros” de la psicodelia concordaban en los efectos benéficos del *trip* y en su capacidad para modelar a un ser humano mejor y más libre.

Tim Sculley, productor *underground* de LSD en el documental “*The Sunshine Makers*”, afirma: “(Estábamos) tratando de cambiar la consciencia del mundo en una forma positiva” (Littlefield, Chignell, y Stott, 2015).

Es importante mencionar que esta época se caracteriza por avances tecnológicos que la contracultura hippie rechazaba. Lo hace porque cultiva un sentido de comunidad más poderoso que la inclinación por el apego a lo tecnológico y desarrollos industriales. La contracultura realiza la crítica más radical a la tecnocracia que las formuladas por cualquier otra ideología tradicional (Roszak, 1969, p. 206).

1.3 — Arte

A diferencia de otros cambios sociales que se producen después de la Segunda Guerra Mundial, como el movimiento por los derechos civiles y de las mujeres, la contracultura no tiene archivos o información tan estudiada y documentada, “la contracultura ofrece material de archivo más delgado; como fenómeno anti-institucional, nunca tuvo una membresía definida, y muchos de sus productos fueron desechados”⁵ (Corbyn, 2007, párr. 9).

Sin embargo, el campo de la expresión artística está marcado por la cosmovisión de aquella época. Lo vemos en las artes plásticas, en la música, en el cine. También en el diseño visual y en el arte decorativo.

Ello se manifiesta en los gestos, rutinas e indumentarias de los grupos musicales de la época. The Beatles son un ejemplo cabal de ello, sobre todo en los tiempos de edición del álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, publicado en 1967. Es el paso hacia la ropa holgada y los pañuelos de colores, a diferencia de los

⁵ Texto traducido del inglés.

atuendos de terno y corbata de sus inicios: una vestimenta que coincide con los hippies de la época. El tratamiento visual de los anuncios de conciertos, shows y muestras de arte intentan dar cuenta de las distorsiones cromáticas e intensidades perceptivas asociadas a la experiencia del consumo del LSD, a lo que se suma la singularidad de las grafías en los afiches de los espectáculos o de las carátulas de los discos apelando a formas de escritura no lineal y a una iconografía sustentada en la imaginería pop de burbujas y globos.

Este estilo, por cierto, no aparece condicionado únicamente por el uso del LSD u otra droga alucinógena. El arte psicodélico se vincula con el Pop Art, un estilo artístico que empieza a desarrollarse a mediados de los años cincuenta en Estados Unidos y Gran Bretaña. “Los factores que crearon el pop art no son universales, sino que tenían mucho que ver con la cultura urbana en Inglaterra y Norteamérica en los años después de la guerra” (Lucie-Smith, 1979, p. 132). Así también es nuevo puesto a que la aparición del pop no se debe a influencias históricas (Lippard, 1993, p. 13).

A pesar de esas relaciones, un autor como Delorme encuentra discrepancias entre el psicodelismo y el arte pop.

El psicodelismo es místico. Se nutre de espiritualidades variadas, de sabiduría oriental: todo un culto pagano se improvisa a partir de la india (mandalas, citara) o Egipto. Pero este arcaísmo está asociado a la tecnología: a lo eléctrico, a lo electrónico, a los platillos voladores. Hay siempre un lado ciencia ficción en la música psicodélica, sincrónica de la conquista espacial (1969). Es en ese punto que el psicodelismo se distingue del pop art: el pop es sustancialmente irónico porque revierte los cultos de la sociedad de consumo (Andy Warhol). Trabaja por reciclaje, serie, reproducción, collage. El psicodelismo reencuentra una inocencia y busca sus modelos en otros sitios, en lo lejano, en Asia o en el cielo, en lugar de poner un espejo ante la sociedad occidental.⁶ (Delorme, 2014, p. 60)

Son tiempos en que se potencia también el *collage*, como técnica de expresión artística:

En manos de la generación posguerra, el collage se desarrolló como “arte *assemblage*”, un medio para crear obras de arte casi totalmente a partir de elementos preexistentes, donde la contribución del artista habría de encontrarse más en establecer conexiones

⁶ Texto traducido del francés.

entre objetos, poniéndolos juntos, que en hacer objetos *ab initio*. (Lucie-Smith, 1979, pp. 119-121)

Esto sería muy importante más adelante para el arte psicodélico, ya que los elementos se interponen unos sobre otros tal cual como se verían en el *trip*. Otro cambio importante en esta época que contribuye al *open mind* de la ideología de los sesenta: se liberan los tabúes en la representación de la desnudez y del sexo. “La conducta heterodoxa y provocativa, la conmoción y la alteración de lo cotidiano, la ruptura de tabúes y el final de la mojigatería formaban parte de la contracultura” (Osterwold, 2007, p. 7)

Otro movimiento artístico que influye en la introducción de la expresión psicodélica en la práctica artística es la realización de *happenings*. El compositor John Cage, junto con el pintor Robert Rauschenberg, organizan el primer *happening* en 1952 en el *Black Mountain College*. Es una puesta en escena que carece de estructura, guion y tiempo de duración. Tampoco se trata de una puesta en escena, porque puede darse en cualquier lugar, no necesariamente en un teatro o lugar exhibición. La idea de este tipo de arte consiste en mezclar las diferentes áreas visuales y musicales, dejando que el artista explore y desarrolle su parte como mejor le parezca: “La atmósfera de libertad creativa y espíritu de experimentación le garantizó cómplices para llevar a escena una nueva práctica artística, en la que entraban en juego el azar, el caos, la improvisación, la espontaneidad y la colaboración grupal.” (Granés, 2011, p. 111) Así, el arte se liberaba de cualquier soporte, y alcanzada el ideal de la libertad máxima.

Estos movimientos pretendían quebrar los parámetros de todas las artes, así como el LSD rompía las paredes de la consciencia para interiorizarnos en nuevos niveles del subconsciente. En estos años previos al auge de la psicodelia se imponen los trabajos de John Cage y Ken Kesey. Cage, además de ser el autor del primer *happening*, es también uno de los artistas experimentales más importantes de su época. A diferencia de los artistas que buscan orientar al espectador hacia un punto específico de su arte, él pretende lo contrario: “una de las ideas básicas de Cage es la de ‘desenfocar’ la mente del espectador: el artista no crea algo separado y cerrado, sino que en cambio hace algo para que el espectador se vuelva más abierto, más consciente de sí mismo y de su medio” (Lucie-Smith, 1979, p. 124); Como veremos más adelante películas como *Psych-Out* proponen la experiencia visual del desenfoque como un elemento crucial para representar la percepción psicodélica en el cine.

A su turno, Ken Kesey, al igual que Leary, defendía con ardor el uso del LSD y organizaba *Acid tests* que acompañaban la experiencia del consumo con el empleo de música ambiental compuesta por miembros de Grateful Dead y por luces estroboscópicas. (Delorme, 2014, p. 59)

Para Kesey, el LSD es un estimulante para crear y con la ayuda del ácido había logrado escribir la novela *Alguien voló sobre el nido del cuco* publicada en 1962 y llevada al cine por el director checo Milos Forman en 1975, un texto clásico de la contracultura. Su prolongada experimentación con el LSD le permitió asentar la experiencia psicodélica en el arte, practicando *happenings* con un grupo de seguidores en una suerte de caravana viajera, base del “arte del buen vivir” que registró en muchas horas de grabación.

Kesey también se convertiría en el nuevo imán de la contracultura californiana (...) hasta entonces quienes habían pretendido revolucionar la sociedad atacando los cimientos culturales (...) habían sido, con excepción de Cage, artistas y escritores, principalmente poetas. Ahora los rockeros se sumaban a esta lucha, empuñando una nueva rama con la que intentarían remover entrañas y comunicar directamente con las masas: la guitarra eléctrica. (Granés, 2011, p. 233)

Todas estas nuevas prácticas artísticas modelaron el llamado “arte psicodélico”, hecho al influjo o teniendo conocimiento de las percepciones estimuladas por el LSD. El consumo del ácido traía consigo la experiencia del *trip* y el inicio de un tránsito de reconocimiento/apreciación del viaje, que luego debía ser interpretado y plasmado en un lienzo, libro, guion, etc. Más adelante, en películas como *Easy Rider*, se consolidaría la unión del cine y el rock.

Se desarrolló un género artístico especial, que se ha hecho famoso con el nombre de arte psicodélico. Este nombre comprende creaciones surgidas bajo la influencia de LSD y otras drogas psicodélicas, en las que la droga actuaba como estimulante y fuente de inspiración. La publicación capital en este terreno es el libro de Robert E. L. Masters y Jean Houston: *Psychedelic Art* (Arte psicodélico). Las obras de arte psicodélicas no se crearon durante la acción de la droga, sino sólo después, influenciadas por lo experimentado. Mientras dura el estado de embriaguez, la actividad artística es difícil o incluso imposible. La afluencia de imágenes es demasiado rápida y cambiante para poder retenerse y elaborarse. Un espectáculo arrollador paraliza la actividad. Por tanto, las producciones realizadas durante la embriaguez de LSD ofrecen en general un carácter rudimentario y no merecen tomarse en cuenta por su valor artístico, sino que

más bien deben ser consideradas una especie de psicogramas que proporcionan una introspección en las estructuras anímicas profundas del artista, activadas y llevadas a la conciencia por el LSD. Ello también lo mostró expresivamente una amplia investigación posterior del psiquiatra muniqués Richard P. Hartmann, en la que participaron treinta pintores conocidos. Publicó los resultados en su libro *Malerei aus Bereichen des Unbewussten. Künstler experimentieren unter LSD* (Pintura del ámbito de lo inconsciente. Artistas experimentan bajo el LSD). Los experimentos con LSD permitieron ganar conocimientos novedosos y valiosos para la psicología y psicopatología de determinadas corrientes artísticas. (Hofmann, 2013, pp. 66-67)

El rock adquiere una función esencial en la experiencia psicodélica. Es más, forma parte de ella.

El rock se convierte en una larga expansión que se pierde entre distorsiones. (...) The Doors editan su primer álbum a inicios de 1967, en la encrucijada del rock garaje y de los trips hippies con la canción de río *The End* que abre las “puertas de la percepción”⁷ (Delorme, 2014, p. 59)

El autor citado distingue corrientes del psicodelismo rock de fines de los años sesenta: desde el folk psicodélico hippie de San Francisco, con las epopeyas rock y los modos de vida comunitarios de Grateful Dead y Jefferson Airplane, hasta el rock cósmico alemán de inicio de los años setenta, con bandas como Tangerine Dream, pasando por los componentes ingenuos, como de canción infantil, de The Beatles, o el rock pre-punk, seco y ruidoso.

Es un arte y una música que busca excitar los sentidos. No es casual que la ensayista Susan Sontag, en su artículo *Against Interpretation*, postule un acercamiento a la obra de arte sustentado en la apreciación de la erótica de sus formas, antes que en sus claves interpretativas. Afirma “en las buenas películas, siempre hay una franqueza que nos libra por completo del deseo de interpretar”⁸ (párr. 31). Es así como deberían ser vistas estas películas, ya que no es una trama difícil de comprender y esta ciertamente hecha para la apreciación y la consciencia de que hay una máquina que está creando todo lo que se ve. Esta consciencia lleva a que en el cine se rompa la barrera entre la representación fílmica y el espectador, este último es consciente de que está frente a una pantalla de cine dentro de una sala viendo una película y es gracias a los recursos

⁷ Texto traducido del francés.

⁸ Texto traducido del inglés.

audiovisuales que está constantemente consciente de esta separación. Los recursos no lo hacen sumergirse en la historia, sino que lo hacen partícipe de ella.

Cyril Béghin señala un evento cultural que resulta de suma importancia en la gestación de la visualidad psicodélica, tanto en las películas que son objeto de análisis en este trabajo como en las experiencias de video arte posteriores. Se trata de los *Light Shows* organizados por Jordan Belson y Henry Jacobs a fines de los años cincuenta.

De 1957 a 1959, un joven pintor y cineasta experimental, Jordan Belson, se asoció a un compositor, Henry Jacobs, para organizar en el Planetarium [se refiere al Morrison Planetarium de San Francisco] los conciertos Vortex: una serie de cinco eventos durante los cuales Jacobs difunde la música electrónica experimental en un sistema hasta entonces inédito, dando la sensación de que los sonidos giran en el espacio (es el “Vortex”), mientras que Belson proyectaba sobre la superficie interior del domo composiciones que mezclaban motivos abstractos, efectos luminosos e imágenes astronómicas. El programa del último concierto, en Enero de 1959, anunciaba la utilización de “todos los dispositivos de proyección conocidos” -una treintena de aparatos, según los historiadores: caleidoscopios, estroboscopios, proyectores de 16mm y proyectores de diapositivas cuyas imágenes pasaban a través de prismas en rotación- (...) Los Conciertos Vortex se asociaron las vanguardias cinematográficas históricas, sobre todo a las performance con proyectores múltiples inventadas por Oskar Fischinger en Alemania en los años 20. (...) Sin embargo, las composiciones de Belson y las ideas de Planetarium alteran la abstracción de Fischinger, apoyando el imaginario cósmico, la idea del viaje, la desproporción de la sensación orgánica procurada por las pulsaciones y los estallidos luminosos⁹ (Béghin, 2014, pp. 64-65)

1.4 Nueva percepción cinematográfica

El arte psicodélico va aparejado con la idea contracultural de romper las formas establecidas y reconstruirlas bajo la idea de una percepción maximizada. En este sentido, el cine fue el arte que representó esta noción a cabalidad: se podían quebrar las reglas consolidadas por las prácticas del cine narrativo, representativo e institucional de Hollywood, creando en el espectador la consciencia de estar viendo en la pantalla una representación de la realidad. Es Noël Burch, en su libro *El tragaluz del infinito* (1987), el que desarrolla el concepto de Modo de Representación Institucional

⁹ Texto traducido del francés.

(MRI) para designar la forma en que el cine clásico diseña su estilo de representación y lo somete a la percepción de los auditorios.

Antes de entrar a detallar la influencia de la cultura psicodélica en el cine, es importante explicar las reglas de organización formal que sustentan el cine clásico de los Estados Unidos.

Este cine forja su tradición en los inicios de la cinematografía silente, pero encuentra su auge formal entre las décadas de los años treinta, luego del advenimiento del sonido, hasta los años sesenta. Se sustenta en la aplicación de las reglas de la continuidad espacial y temporal, el espacio habitable, la invisibilidad de los recursos expresivos puestos en juego y la impresión de realidad como base para la verosimilitud de la representación.

El cine de Hollywood pretende ser “realista” tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a lo probable) como en lo naturalista (fidelidad al hecho histórico) (...) Hollywood intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa “invisible” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997, p. 3)

En la concepción clásica de Hollywood se ocultan los procedimientos técnicos que permiten las articulaciones del relato. “La historia parece que no se ha construido; parece haber preexistido a su representación narrativa” (Bordwell, 1996, p. 161). El estilo explosivo y representativo supone la invisibilidad de las herramientas usadas para crear la ilusión del flujo ininterrumpido de acontecimientos.

Los espectadores acuden a una película clásica familiarizados con la propuesta narrativa y dramática ofrecida. Sus expectativas eran satisfechas por una organización formal predecible, modelada por los géneros del cine (melodrama, histórico, fantasía, horror, western, etc.), sus características formales, su modo de narrar, el diseño usual de personajes.

Por cierto, a pesar de esta “estandarización”, algunos cineastas podían ejercitar su creatividad. Los directores elegían cómo hacer sus películas, escogían los actores o los instrumentos a usar, pero regidos por un marco de producción limitado, hecho de reglas y preceptos inamovibles.

Esta dimensión empieza a mostrar fisuras con los cambios que se producen en el sistema de estudios y con las nuevas sensibilidades que se despuntan en los años sesenta.

La crisis de la producción industrial de Hollywood se desata a inicios de los años sesenta. Las grandes compañías productoras modificaban su forma de trabajar. Licencian personal, dejan de actuar como grandes empleadores y usinas de filmes. Empieza la era de la producción marginal, individual o independiente. Las *majors* adquieren películas para su distribución, sin haber intervenido antes en su producción.

Desde fuera de la industria se perfilan modos alternativos de realización y producción, marcados por lo que venía ocurriendo en el cine europeo. Desde fines de los años cincuenta, la Nueva Ola Francesa golpea las estructuras tradicionales del cine industrial e impone la presencia de los jóvenes y sus nuevas preocupaciones, historias y ficciones.

En forma simultánea, Nueva York ve la aparición de movimientos de vanguardia y se multiplica la realización de películas subterráneas o *underground*, ligada a la expresión de estéticas alternativas.

El cine hecho en los márgenes del sistema y financiado por medios no tradicionales confluye con las experiencias de otras artes y con los sentimientos y expectativas juveniles. Entre ellas, las corrientes del arte psicodélico. Distintos cineastas exploran los recursos cinematográficos luego de sus experiencias con el LSD.

En su libro *Le Cinema Visionnaire* (2002) P. Adams Sitney, considera a Kenneth Anger como el gran introductor del psicodelismo en el cine. Anger lleva al máximo la experiencia sensorial a la pantalla en sus filmes de producción independiente, alejada de la industria, con vocación *underground*. Sus cortometrajes *Inauguration of the Pleasure Dome* (1966) y *Lucifer Rising* (1972) apelan a lo sensorial más que a lo narrativo. Proponen mensajes de espiritualidad representando rituales de celebración a entidades sobrenaturales, pero sin concretar de qué divinidad se trata ni qué tipo de ritualidad se ejecuta. Las alusiones al Hollywood clásico, sobre todo al que ponía en primer plano a las grandes estrellas y su glamour fotográfico se convierte en un componente de la estética *kitsch* que se hace notoria en el diseño del vestuario, la utilería y el maquillaje en correlación con una iluminación contrastada, de profundas sombras y estilización cromática, inspirada en el cine expresionista alemán de entreguerras. La extrañeza perceptiva se pone en primer plano. Aparecen en el campo visual objetos no identificados, de formas irregulares, acaso OVNIS, pero

imposibles de catalogar. Anger utiliza sobreimpresiones de imágenes heterogéneas, cortes repentinos e intercala escenas sin preocuparse por la ilación. Todas estas experiencias se ponen bajo la inspiración del consumo del LSD. Pretenden ser experiencias fílmicas que asimilan las texturas de lo onírico. Como en los sueños, pareciera no haber inicio ni fin y sus contenidos, de apariencia irracional, se muestran transgresivos, tanto en el nivel de la iconografía como en el de la exposición narrativa.

Esta trasgresión es una parte importante tanto para el discurso de la droga como para el ideal del Romanticismo. El punto de todo esto en el plano de la forma parece ser liberarse de las estructuras establecidas para la práctica de hacer películas, complacer orgías de color, forma y patrón.¹⁰ (Ramaeker, 2016, párr. 57)

En el campo del cine experimental e independiente de los Estados Unidos hay otras experiencias importantes de introducción de la psicodelia como propuesta de configuración de nuevas formas de percepción. Tony Conrad, Paul Sharits y el canadiense Michael Snow trabajan con espacios distorsionados, formas aproximativas, tiempos dilatados. Buscan asimilar la contemplación del tiempo fílmico en una experiencia extática.

En el seno de la industria también se registran cambios. Los géneros cinematográficos tradicionales incorporan los rasgos de las nuevas sensibilidades. Este el caso de la ciencia ficción, que tenía una posición marginal en los años cincuenta. Marcado por las fantasías distópicas de la Guerra Fría, la ciencia ficción se convirtió en un campo fértil para la expresión de los miedos asociados con el desarrollo de las tecnologías de la destrucción atómica. Una serie de películas de bajo presupuesto configuraron un catálogo de miedos fantásticos.

Uno de los atractivos principales de la ciencia ficción era la capacidad de poder representar las imágenes del futuro o de las alternativas de la humanidad ante la catástrofe cósmica con imágenes poderosas antes que con palabras como lo hacía la literatura.

En los años sesenta, la ciencia ficción cambia de signo. Hollywood le otorga mayor presupuesto y se alinea con los avances tecnológicos de la época. El año 1969 la NASA logra que un hombre pise la luna. Ese acontecimiento desplaza la temática de la ciencia ficción hacia otros campos.

¹⁰ Texto traducido del inglés.

La ciencia ficción pasó a ser predominantemente estadounidense y optimista. La tecnología del futuro ya no provocaba pesadillas, sino que era positiva y excitante. Mientras Europa se hundía en una guerra industrializada, y las armas químicas, los tanques y los bombardeos aéreos entraban en la historia, los estadounidenses soñaban con las posibilidades de la tecnología, que les parecían apasionantes en grado sumo (Higgs, 2015, p. 140)

Es por esta época donde empiezan a desarrollarse películas de ciencia ficción más reflexivas como *El Planeta de los Simios* (1968) y *2001: Odisea del Espacio* (1968), que entremezclan la fascinación por la técnica con la preocupación por el futuro. Logran gran éxito comercial y abren las puertas para futuras películas del mismo género y mayor presupuesto.

La cultura psicodélica impacta a la cultura de la década de los sesenta. Sus manifestaciones se encarnan en la música, las artes plásticas, el diseño visual, el *happening*, y el cine. Propone radicalidad en las representaciones y apertura hacia lo imaginario y lo sensorial. Stéphane Delorme señala lo siguiente: “El cine americano fue atravesado por el psicodelismo (...) es otra historia la que aparece. No es una historia fundada sobre la acción y la sociología, sino una fundada sobre el delirio y la mitología.”¹¹ (Delorme, 2014, p. 61)

¹¹ Texto traducido del francés.

CAPÍTULO II: NACIMIENTO DE UN NUEVO CINE

2.1 Hollywood en el quebranto económico

Mientras que la cultura psicodélica tomaba impulso, el cine de Hollywood perdía público. Los estudios padecían el quebranto económico y las películas de género no alcanzaban los resultados en taquilla que títulos como *Lo que el viento se llevó* (1939) o *Ben-Hur* (1959) habían logrado años atrás. La crisis no puede explicarse señalando una sola causa. Para entenderla hay que tomar en cuenta factores que confluyen, desde la llegada de la televisión hasta los efectos de la contracultura.

La Segunda Guerra Mundial trajo cambios positivos en la sociedad americana. Empoderó a la mujer, sacándola del encasillamiento de ser solo ama de casa. La obligó a asumir responsabilidades que eran consideradas como estrictamente masculinas. Al mismo tiempo se produce un desplazamiento social de los habitantes de la urbe hacia los suburbios. Esta movilización poblacional trajo consigo una disminución del público cinematográfico. La mayor tasa de consumo en las salas de cine se registraba en el centro de las ciudades:

La tendencia de vivir en las afueras hizo que los aficionados al cine se alojaran en zonas muy alejadas de las salas de cine, ubicadas en el centro de la ciudad, a lo que se añadía un transporte público muy deficiente que no facilitaba el viajar al centro. En cualquier caso, las familias habían abandonado la ciudad y sus atracciones por el nuevo mundo de la *Little League* y las barbacoas caseras (Costa et al., 1996, p. 17)

La televisión se posiciona como el entretenimiento principal. A diferencia del cine, la televisión ofrece una gama de distintos programas en distintos canales, y la transmisión es gratuita. Se popularizaban series de televisión que aprovechaban la popularidad de géneros que habían sido codificados en los años del desarrollo del cine sonoro. Fantasías de ciencia ficción como *Star Trek* (1966 – 1969), *Doctor Who* (1963) o *Los Supersónicos* (1962 – 1987) registraban grandes audiencias. Y se combinaban géneros como el terror con comedia en *The Munsters* (1964 – 1966), la fantasía romántica con el humor en *Hechizada* (1964 – 1972), *Mi bella genio* (1965 – 1970), entre otros. La televisión crea una cultura de la domesticidad que se convierte

en el último reducto del elogio al *American Way of Life*, conmovido por el surgimiento de las rebeldías contraculturales.

Hollywood sale para competir con la televisión doméstica, dirigida a un público infantil o adulto medio y mayor, pero no atiende al flanco opuesto conformado por jóvenes que buscaban experiencias fuertes, cuestionaban el sistema, se hallaban fascinados por los ritmos duros del rock n' roll y se indignaban con la intervención de su país en la guerra del sudeste asiático.

Como consecuencia del desplazamiento poblacional hacia los suburbios se construyen los *drive-ins theater*, los cuales eran pantallas al aire libre que brindaban a los espectadores la posibilidad de ver las películas desde sus autos. El modelo de negocio (se construyeron 4000 en todo el país) se hizo popular entre los jóvenes y propició una línea de producción fílmica particular: los protagonistas de las películas eran chicos norteamericanos divirtiéndose en las playas, comiendo hamburguesas y tomando milkshakes. Era una visión rosa y candorosa de la juventud que no se correspondía con lo que venía sucediendo en la realidad. Los *drive-ins* atraeron espectadores que se divertían con esa representación boba de su generación. También acudían a ver películas de terror, de presupuestos paupérrimos, que les permitían hacer bromas y chacotas. Pero no era un cine que representara la realidad de lo que ocurría. Las preocupaciones generacionales no estaban representadas.

Esos jóvenes son los que conformaban la base de sustento para la contracultura y su expresión artística. El Hollywood de los años sesenta que financiaba películas como *Mi Bella Dama* (1964), *La Novicia Rebelde* (1965) o *Mary Poppins* (1964) no tomaba en cuenta la irrupción de las nuevas sensibilidades y se ponía de espaldas a la juventud. Steve Neale escribe en su libro *Genre and Hollywood*: “A veces ellos [los estudios] reabajaban o transportaban los ingredientes de películas específicas (...) A veces incluso ‘mimetizaban la estructura narrativa’”¹² (p. 238). En un momento en el que la sociedad buscaba nuevas e intensas experiencias, claramente esta idea de imitación de lo tradicional era rechazada.

Es a partir de 1966 que empieza la infiltración progresiva de los rasgos de la nueva cultura en la producción del cine industrial a los Estados Unidos. Se empieza a buscar singularidad en cada título producido, superando la fijeza de la aplicación de

¹² Texto traducido del inglés.

los elementos genéricos. Esta singularidad se ve reflejada en el viaje psicodélico, donde cada experiencia es nueva y no se repite a la anterior. La incorporación de los estilemas y las grafías propias de la imaginería pop quebraban la tradicional transparencia del estilo del cine industrial. Perturbaban los modos envolventes y amables del relato y buscaban la participación consciente del espectador, induciéndole a la convicción de que veía una película y que sus procedimientos expresivos no tenían que estar ocultos. El artificio se ponía en evidencia evitando la inmersión total en la representación.

2.2 Los cambios en Hollywood

Lo que es ahora llamado “el Nuevo Hollywood” era esencialmente una combinación de estructuras y prácticas que surgieron durante el curso de los años de 1950s y 1960s, una o dos modificaciones subsecuentes y un conjunto más propicio de las condiciones sociales e industriales¹³ (Neale, 2000, p. 243)

La afirmación de Neale alude a un conjunto de circunstancias económicas, sociales y estéticas que Hollywood debe enfrentar durante los años de la posguerra, pero que se perfilan con mayor claridad en los años sesenta. Como ocurre con todas las industrias consolidadas que deben enfrentar una época de cambios radicales, Hollywood se encaramó en el conservadurismo. Refractario a las nuevas ideas, se mantuvo en la zona segura de los parámetros que habían probado su eficacia.

No era posible realizar innovaciones estéticas en el cine de masas, organizado de forma sencilla y orientada hacia el éxito amplio. Más bien se desarrollaron fuera de Hollywood, sobre todo en el cine europeo, en el japonés (Akira Kurosawa, Nagisa Oshima y otros), en el cine latinoamericano (Luis Buñuel, Glauber Rocha y otros), en los movimientos underground y en el cine documental de los años sesenta y fueron, por lo general, cortadas a la medida de determinados grupos de público (Faulstich y Korte, 1997, pp. 16-17)

En efecto, los cambios llegaron de fuera y se desarrollaron de modo progresivo. Mike Nichols, Sam Peckinpah, Arthur Penn, Roger Corman, el canadiense Norman Jewison, entre algunos otros, fueron algunos de los cineastas que se abrieron a las influencias del cine europeo y a las sensibilidades juveniles vigentes. Películas como *El*

¹³ Texto traducido del inglés.

Graduado (1967), *La Pandilla Salvaje* (1969), *Bonnie y Clyde* (1967), *El Viaje* (1967), *Los Ángeles del Infierno* (1969) y *Sociedad para el crimen* (1968), son muy influyentes e incorporan nuevas maneras de filmar a la sociedad, los ritos juveniles, los espacios urbanos, las nuevas prácticas culturales, las formas del comportamiento sexual de la época, entre otros asuntos. Y lo hicieron apelando a técnicas novedosas: lentes de focales cortas, ralentis prolongados, montaje acelerado, empleo de filtros difusores y cromáticos, *split screen*, técnicas de montaje en discontinuidad, entre otros recursos expresivos y técnicos.

El caso de *Bonnie y Clyde* es paradigmático. Los antihéroes, una pareja de delincuentes y asaltantes de bancos durante los años de la Gran Depresión, adquirieron un aura romántica y un carisma erótico que entroncaba muy bien con el clima de libertad sexual de la época. El director Arthur Penn incorporó técnicas de filmación tomadas de la Nueva Ola Francesa, de la que era admirador. Es más, propuso el guion al François Truffaut y Jean-Luc Godard.

Luego del suceso alcanzado por esa película, las *majors* se volcaron hacia la producción de películas como *La Semilla del Diablo* (1968) o *Cowboy de Medianoche* (1969), dirigidas por realizadores europeos como el polaco Roman Polanski y el británico John Schlesinger, respectivamente.

Para algunos críticos “Nuevo Hollywood” se refiere a una pequeña ventana de oportunidad que existió desde el final de los años sesenta y el inicio de los años setenta, cuando un nuevo cine aventurero apareció, juntando las tradiciones del Hollywood clásico en la forma de crear películas de género con la innovación estilista del cine europeo.¹⁴ (Cook, 2007, p. 60)

Las producciones de Hollywood se diferenciaban de modo radical de las estéticas surgidas de la experimentación y la psicodelia como las de Kenneth Anger y de otros rebeldes. Las de Anger eran películas financiadas de modo alternativo y sus públicos eran minoritarios. La exhibición de esas películas no excluía la posibilidad de ser complementadas con estímulos psicotrópicos. El cine de Hollywood en cambio no dejaba de ser narrativo y representativo. Sin embargo, algunos autores o cineastas diferenciados supieron incorporar algunos de los rasgos del psicodelismo a sus producciones destinadas al consumo masivo. Esas películas recibían la influencia de la nueva ideología de libertad en el uso de los sonidos y las imágenes provenientes de los

¹⁴ Texto traducido del inglés.

happenings y los *trips*. Acaso filtrando la aspereza de algunas imágenes, o tamizando sus estímulos, pero aludiendo con nitidez a los rasgos centrales de la cultura extendida. Sin necesidad de representar de modo explícito la experiencia con el LSD, las películas estaban “construidas bajo la edición rápida de brillo, color, lo abstracto, y/o imágenes místicas; sugieren un altísimo estado de consciencia y percepción sensorial común en la experiencia alucinógena”¹⁵ (Benshoff, 2001, p. 30)

Delorme señala tres rasgos centrales que se infiltran en la textura de algunos filmes de fines de los años sesenta. Ellos son la dilatación del tiempo de exposición y la distorsión de los espacios representados, la alteración de los colores y el efecto de solarización.

El psicodelismo (literalmente “revelador del alma”) lleva a la exploración de los estados límites de la consciencia, es transitivo y no escapa al folclore más que cuando lleva al espectador a un cierto *estado*. Encara siempre un efecto que conduce a la hipnosis y nos enfrenta a una realidad alterada. De ahí, se tiene como consecuencia, la dilatación del tiempo, la alteración de los colores, la solarización.¹⁶ (Delorme, 2014, p. 59)

Esos efectos modelan y ponen a su servicio a otros componentes del lenguaje fílmico, como el montaje que organiza las películas, o sus escenas psicodélicas, como flujo continuo que se vincula con la experiencia extática.

[El psicodelismo] permitió a cineastas muy diferentes atreverse a traspasar fronteras a una velocidad superior. *2001* es insólita, tanto como la escena en el desierto de *Zabriskie Point* y todo *Apocalypse now*. Es lamentable reducir el psicodelismo a un folclore hippie cuando en verdad dibuja el último gran gesto colectivo para llevar al cine a su apogeo y desgarrar el telón de los posibles¹⁷ (Delorme, 2014, p. 62)

El estudio de tres películas, *2001: Odisea del Espacio*, *Easy Rider* y *Psych-Out*, nos permitirá señalar los modos en que se infiltran en la producción industrial del cine de los Estados Unidos los rasgos de la cultura y el arte psicodélico. Esta irrupción entró en colisión con las formas tradicionales de la representación y del estilo invisible de Hollywood. Al mismo tiempo, se presentaron como adelantadas a la sensibilidad y los estilos que dominarían el cine de autor que surge en Hollywood en los años setenta.

¹⁵ Texto traducido del inglés.

¹⁶ Texto traducido del francés.

¹⁷ Texto traducido del francés.

Las tres películas elegidas tienen como fechas de estreno los años 1968 y 1969, pero se diferencian por la forma y la envergadura de sus promociones. Ninguna de ellas sigue las pautas del cine experimental, a la manera de Kenneth Anger y otros. Son títulos narrativos que se sumergen en el centro de la cultura psicodélica de la época, pero sin perder su vocación de llegar al gran público y ser distribuidas de forma masiva en todo el mundo.



CAPÍTULO III: CAMBIOS ESTÉTICOS EN EL CINE

Con el fin de demostrar cómo es que este cine rompe con los esquemas tradicionales de Hollywood, busca hacer presente esta consciencia visual y refleja los cambios sociales de Estados Unidos, se verán estos cambios bajo el estudio de tres películas de la época influenciadas por la cultura psicodélica que ya estaba muy bien establecida hacia finales de los sesenta. Estos tres filmes fueron estrenados entre 1968 y 1969, presentan una idea muy distinta de *trip*, a comparación del cine *underground* de Anger, y se sitúan en un punto medio entre el modo narrativo y representativo del cine de Hollywood y el radicalismo del cine experimental psicodélico.

3.1 Películas de análisis 2001: *Odisea del espacio*, *Easy Rider*, *Psych-Out*

Los títulos elegidos difieren en sus géneros. *2001: Odisea del espacio* es un título canónico de la ciencia ficción cinematográfica. *Easy Rider* combina el *road movie*, o el filme de carretera, con elementos tomados del western clásico, pero también de las cintas de vaqueros en la línea que impuso una película como *El Salvaje* (1953), con Marlon Brando. *Psych-Out* es la que se liga de modo más claro con el mundo de la sensibilidad comunal y la cultura del retorno a lo natural e incluye la psicodelia como un ingrediente de la ficción argumental.

Difieren en sus formas de producción: *2001: Odisea del espacio* es una película de gran presupuesto, financiada por una *major* de Hollywood como Metro Goldwyn Mayer. Es también la obra de un autor inflexible en su control creativo y la voluntad de imprimir las huellas de su estilo personal: Stanley Kubrick, que se convertiría en uno de los realizadores cinematográficos más reconocidos. *Easy Rider* es una producción independiente, película con poco presupuesto que se graba fuera de los estudios y que no intenta ser para las masas, sino para los pequeños grupos de jóvenes que iban a los *drive-ins*. Por su parte, *Psych-Out*, es también una película independiente, pero de serie B. Su productora, American International Pictures, realizaba películas sensacionalistas o de explotación que dentro de sus temáticas tenían películas de moteros, terror, fantasía, etc.

Coinciden en la estructura de sus propuestas narrativas: las tres representan viajes, recorridos por territorios desconocidos, búsquedas que se realizan allende las fronteras. Las nociones de libertad, espiritualidad y descubrimiento impulsan las motivaciones de los personajes. En *2001: Odisea del espacio* se representa la vieja fantasía humana de escapar de los límites de la tierra y explorar la libertad del espacio, incluso franqueando la sujeción a las máquinas que hacen posible el desplazamiento. En *Easy Rider* se quiebran las fronteras entre los estados recorridos por los moteros protagonistas, lo que equivale a la quiebra de los valores de esa sociedad rural y conservadora que se enfrenta a las formas de vida hippie. *Psych-Out* representa, con acentos casi de observación etnográfica, la búsqueda de una vida alternativa en el interior de la urbe.

En las tres películas se opaca el derrotero de los personajes. Si en el cine tradicional de Hollywood priman las películas con personajes que poseen un objetivo claro, motivaciones netas y un horizonte hacia el cual dirigirse, en las películas estudiadas todos esos elementos están puestos en cuestión. Tal vez la única excepción sea la de *Psych-Out*, en la que la protagonista llega a San Francisco con el fin de encontrar a su hermano, pero este objetivo pasa a segundo plano una vez que empieza a convivir con las personas de la comuna y se deja llevar por la curiosidad de aprender más de ellos y ese nuevo estilo de vida. Si existe una motivación común en los personajes de los títulos examinados es el de la curiosidad y el deseo de “descubrir”. En *2001: Odisea del espacio*, y *Easy Rider*, vemos a personajes empeñados en llegar a Júpiter o a Mardi Gras, respectivamente, pero estas dos metas se vuelven secundarias o solo son el punto de partida para enrumbar por vías no previstas: el descubrimiento de los confines del universo y del propio origen de la humanidad o la incursión por el lado más primitivo de América rural.

3.1.1 2001: Odisea del Espacio (1968) Stanley Kubrick

Sobre la base de una historia de Arthur C. Clarke, *2001: Odisea del Espacio* es la octava película de Stanley Kubrick, el realizador de *Senderos de Gloria* (1957), *Espartaco* (1960), *La Naranja Mecánica* (1971), *Barry Lyndon* (1975), *Nacido para matar* (1956), entre otras. Financiada por una de las empresas más tradicionales de

Hollywood, la Metro Goldwyn Mayer, tuvo un costo importante para su época, ascendente a 10.5 millones de dólares.

Afiliada al género de la anticipación científica, la película se divide en tres: La alborada del mundo, Misión a Júpiter y Júpiter y más allá del infinito. Para los efectos de este trabajo, solo examinaré los dos últimos segmentos.

En ellos, se aprecia el periplo espacial de dos astronautas Dave (Keir Dullea) y Carl (Gary Lockwood), que cumplen una misión secreta que los lleva hacia Júpiter, aun cuando desconocen el verdadero sentido de su tarea. Es recién al llegar a su destino que recibirán las instrucciones para completar su misión. A lo largo de esta parte del filme se representa el día a día de los astronautas, que conviven con una máquina con inteligencia artificial, la computadora HAL. El viaje se desarrolla conforme a lo previsto, sin mayores alteraciones, hasta que HAL encuentra una deficiencia en uno de los motores de la nave. Al revisarlos comete un error que perciben los astronautas. Dave y Carl empiezan a dudar de las habilidades de la máquina y proponen desconectarla. HAL, al enterarse de esto, planea asesinar a todos los miembros de la tripulación con el fin de quedarse con el mando total de la misión. Al final, Dave es el único que logra sobrevivir y emprende el viaje hacia el infinito. En un lugar indeterminado del cosmos y del tiempo, permanece solo en una habitación que muestra un estilo neoclásico. Frente a él aparece el extraño monolito cuya presencia es frecuente a lo largo de la película.

En estos segmentos de *2001: Odisea del espacio* se exageran las dimensiones sensoriales producidas por los recursos del lenguaje audiovisual.

[Stanley Kubrick sobre 2001] traté de crear una experiencia visual que trascendería las limitaciones del lenguaje y penetrara directamente en el subconsciente con su carga emotiva y filosófica. Como diría McLuhan, en '2001' el mensaje es el medio. Quise que la película fuera una experiencia intensamente subjetiva que alcanzara al espectador a un nivel interno de consciencia como lo hace la música (como se citó en Polo, 1999, p. 163)

3.1.2 *Easy Rider* (1969) Dennis Hopper

“¿Qué demonios está mal con la libertad? De eso se trata” – Billy (Dennis Hopper)

Easy Rider dramatiza el quiebre de los ideales del sueño hippie. Sus protagonistas son dos hippies moteros que viajan desde Los Ángeles hasta New Orleans con el fin de llegar a tiempo para participar del desfile y festividades carnavalescas de Mardi Gras. A lo largo del viaje Wyatt (Peter Fonda) y Billy (Dennis Hopper) son acogidos por distintas comunas y grupos hippies que afrontan los comportamientos hostiles de los sectores más conservadores de los Estados Unidos.

Durante su paso por distintos estados deben encarar contratiempos diversos. En uno de ellos los llegan a arrestar porque carecer de permiso para ser partícipes del desfile. En la cárcel conocen a George (Jack Nicholson), un abogado con severos problemas de alcoholismo que siempre termina en prisión por involucrarse en algún escándalo o pelea. Sin embargo, nunca se queda mucho tiempo encerrado porque como es –como él lo menciona– un hombre blanco y los blancos nunca van a tener problemas, a menos que asesinen alguien blanco. Al salir de la cárcel, George se une al viaje de los hippies y encara la misma discriminación que padecen Wyatt y Billy. Ellos suman rechazos a causa de su forma de vestir y su modo de vida errante. Esa misma noche asesinan a George y hieren a Wyatt con bates de baseball. A pesar del incidente, Wyatt y Billy siguen viajando hacia New Orleans donde encuentran a dos prostitutas, saliendo con ellas al desfile. En un cementerio consumen LSD y en una larga secuencia se representan los efectos del ácido y sus manifestaciones en la percepción visual. Luego de la experiencia en New Orleans, los moteros deciden regresar a Los Ángeles. En el camino, dos granjeros que viajan en una camioneta les disparan con una escopeta.

El triunfo de *Easy Rider* (...) aparece como el éxito de una modernidad más radical, más adecuada a la contracultura y el público joven, capaz de acoger el mundo del *road movie*, del rock y del malestar político de una generación, mientras que Hollywood producía películas en la vena familiar de la *Novicia Rebelde* o *Mary Poppins*. (...) El éxito corresponde a la síntesis de diversas corrientes fértiles en la época. La interpretación de Peter Fonda, Hopper y Jack Nicholson evoca las experiencias de John Cassavetes o Shirley Clarke. El estilo visual acoge los modelos de la Nueva Ola Francesa y del cine británico de Richard Lester (el montaje en clip, los *flash forward*). Y el aspecto experimental del filme debe tanto a su rodaje caótico e incoherente como a los modelos que van desde el cine de Andy Warhol o Stan Brakhage a *The Trip* de Corman, influencia evidente sobre el film de Hopper.¹⁸ (Berthomieu, 2011, p. 202)

¹⁸ Texto traducido del francés.

Para los efectos de este trabajo, me enfocaré en la secuencia que representa el *trip* con ácido en el cementerio de New Orleans, pero haré referencia a otros pasajes de la película.

3.1.3 *Psych-Out* (1968) Richard Rush

“Quizás ella está cansada de todas esas tonterías de compasión y, quizás, le gustaría que la trataran como un igual” – Stoney (Jack Nicholson)

En *Psych-Out*, la protagonista, Jenny (Susan Strasberg), una chica sorda de diecisiete años busca a su hermano Steve (Bruce Dern) en San Francisco. Al llegar a la ciudad se fascina con las formas de vivir de los hippies que recorren las calles y los parques. En un café conoce a Stoney (Jack Nicholson), Ben (Adam Roarke) y Elwood (Max Julien), tres muchachos de vida alternativa quienes se ofrecen ayudarla en su búsqueda y le proponen que se quede en la comuna donde viven con un gran grupo de personas.

En el curso de su recorrido va dando con pequeñas pistas del paradero de su hermano y se entera de que hay un grupo de matones que lo buscan para “darle una paliza” porque les disgustan los discursos sobre el amor y la paz que da Steve.

Jenny en su vida en la comuna percibe las distintas formas de ver el mundo que postula el movimiento hippie. Está de acuerdo con algunas y con otras no tanto, como el consumo del LSD o la poligamia. A pesar de esto, en la parte final de la película, accede a beber un líquido que contiene LSD. Antes de que el brebaje surta efecto, encuentra una nueva pista sobre su hermano y sale hacia la calle en su búsqueda, lo encuentra en una casa abandonada que está incendiándose. El muchacho piensa que “Dios está en las llamas” y pretende quedarse ahí hasta encontrarlo. Jenny intenta ayudarlo, pero el ácido que ha bebido hace efecto y empieza el *trip*.

En esta película, a diferencia de las dos anteriores, la representación de las vivencias del *trip* se reparten en el curso de las acciones, aunque ello sea más notorio en dos pasajes en los que percibimos el viaje desde el punto de vista de dos de los personajes que consumen al ácido.

Esta película de Richard Rush se asimila a una línea de otras películas de bajo presupuesto que buscaban aprovechar el clima de la época.

En 1967 (...) Roger Corman emprende *The Trip*, que sigue los tormentos de Peter Fonda como un fotógrafo torturado por la neurosis y el mal existencial. Corman ambiciona mostrar los efectos de la experiencia bajo el ácido. Con la ayuda del director de fotografía László Kovács y el especialista Peter Gardiner, mezcló técnicas derivadas de las *Lumia* [una composición de iluminación de colores] de Thomas Wilfred, proyecciones en el estudio (...) y efectos kaleidoscopio, con proposiciones muy fuertes de montajes desestructurados. El montaje suprime temporalidad y lógica, y muchas secuencias transforman los movimientos de cámara continuos en modificaciones temporales, según el principio del plano espacio temporal derivado de las películas europeas como *El año pasado en Marienbad* (...) la fragmentación psicodélica a menudo audaz se extiende al conjunto de la producción y en particular a los géneros de naturaleza expresiva, que lo acogen con entusiasmo (como otros films de inspiración psicodélica como *Psych-Out* [1968], de Richard Rush, *Angel, Angel, Down We Go* [1969], con Jennifer Jones, o *Gass!* [1969], de Roger Corman) (...) Esta gama de recursos anuncia el clip, las rupturas formales, las ideas abstractas, los collage, que responden a este cine experimental tanto como el *Pop Art*, desbordando muy rápidamente a los géneros sensacionalistas y multiplicándose en todos los géneros de la producción de Hollywood.¹⁹ (Berthomieu, 2011, pp. 200-201)

3.2 Recursos Audiovisuales

A continuación haremos un desglose de secuencias y escenas específicas de cada una de las películas elegidas que permiten detallar los distintos recursos audiovisuales que introducen la representación de la experiencia psicodélica en el cine industrial de los Estados Unidos de los fines de los años sesenta.

3.2.1 2001: Odisea del Espacio – MGM

Secuencia de análisis: Desde que Dave decide entrar a la fuerza y de forma manual a la nave hasta la última aparición del monolito en la habitación de Dave en Júpiter (1:45:28 a 2:19:09).

- **Dilatación del tiempo de exposición y espacialidad**
- Avance lento del encuadre, prolongación y apreciación detallada de todo lo que se ve en pantalla:

¹⁹ Texto traducido del francés.

- El recorrido que el EVA pod de Dave hace mientras se acerca a las puertas de la nave para entrar de forma manual (42'')
- El movimiento de los brazos del EVA pod abriendo la nave (44'')
- Giro de 200° del EVA pod (48'')
- Mientras que Dave desconecta a HAL, se ve cómo va soltando disco tras disco de memoria. A diferencia de los tres puntos anteriores, la temporalidad de esta acción se dilata. Abarca seis cortes en ángulos distintos. La acción no brinda más información que la referida a la desconexión de la computadora (1'44'')
- Durante la llegada a Júpiter vemos una secuencia de extensión dilatada que permite explorar esta nueva parte del espacio exterior. El monolito aparece en la órbita de Júpiter y en torno de la nave de Dave (4'53'')
- o Movimientos de cámara lentos, encuadres de angulación intencionada y uso de lentes de focal corta.
- Cuando Dave se dirige a desconectar a HAL, la cámara lo sigue en cámara en mano, encuadrándola por la espalda y sobre el hombro (*overshoulder*). El movimiento de la cámara no es parejo y los encuadres siguientes muestran contrapicados perfectos.



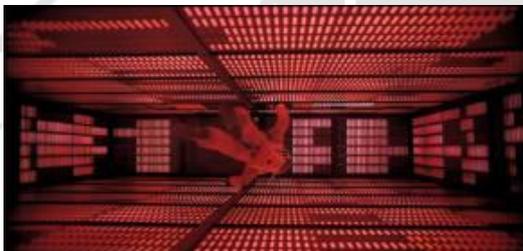
- Una vez que Dave entra a la estancia donde se encuentra el “cerebro” informático de HAL la cámara lo registra desde abajo, en un encuadre contrapicado casi perfecto y un paneo brusco con cámara en mano.



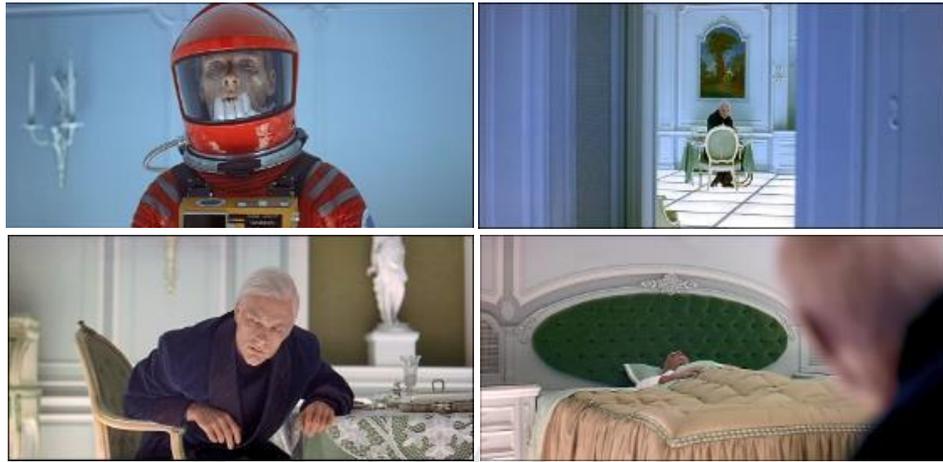
- Cuando llegamos a la habitación en Júpiter, se utilizan lentes de focal corta para visualizar claramente cada uno de los detalles de esta habitación remarcando la profundidad del campo visual. Se utilizan lentes angulares u ojo de pez.



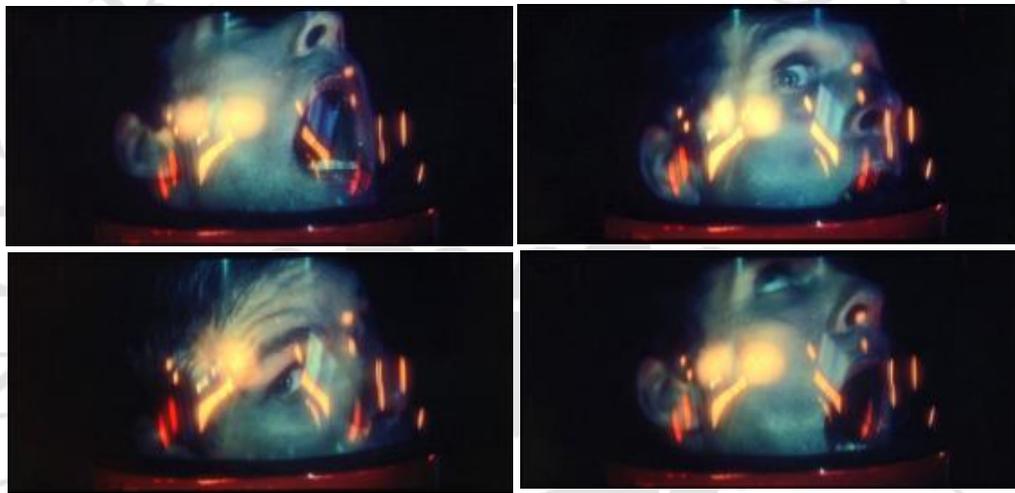
- o Ruptura del eje, falta de coherencia entre una toma y la otra.
- Dave se encuentra dentro del sistema inteligente de HAL. La cámara registra la acción desde distintos ángulos y en sucesivos encuadres.



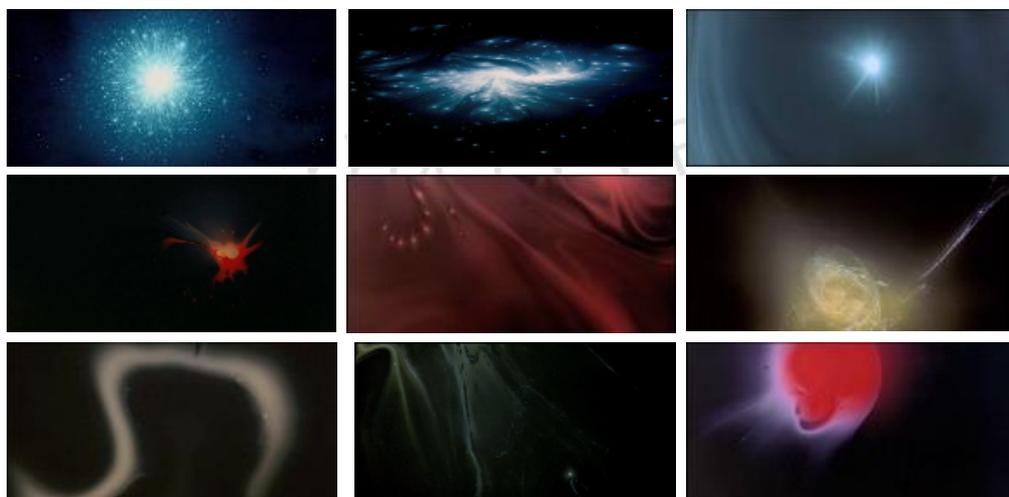
- Cuando Dave se encuentra a sí mismo dentro de la habitación en Júpiter se realizan elipsis de tiempo entre corte y corte. Él se contempla envejecido y su versión “joven” desaparece.



- Fotogramas congelados de Dave durante las luces del infinito.

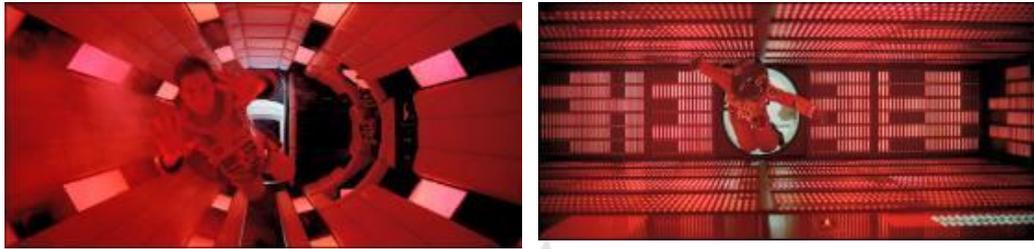


- Formas irregulares durante el viaje al infinito hechas a base de luz, agua o pintura sobre el fotograma. No siguen un patrón, solo mantiene la gama de colores y la luminosidad de las luces anteriores.



- **Alteración de los colores**

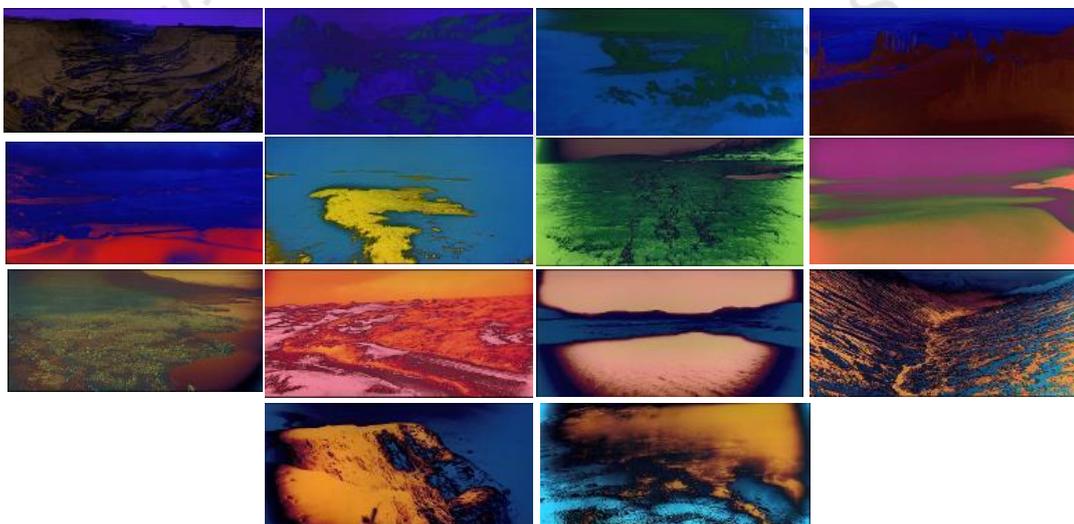
- El rojo se satura en lugares específicos de la nave



- Durante el viaje al infinito vemos el ojo de Dave en un plano detalle, con distintos colores en tonalidades parecidas a las luces. Estos ojos de colores continúan apareciendo por momentos durante toda la llegada a Júpiter, hasta que empiezan a cambiar de colores con cada parpadeo para retornar a su color natural.



- Al llegar a este nuevo lugar, los colores de la superficie parecen negativos con colores que se vieron en el viaje y otros ahora más opacos y oscuros. Estas tomas son “aéreas”, como si estuvieran tomadas desde un helicóptero, ya que viajan por el espacio y empieza a acercarse de a pocos a la superficie.



- **Efecto de solarización y figuraciones del Vórtex y sus expansiones (Vórtice, remolino)**

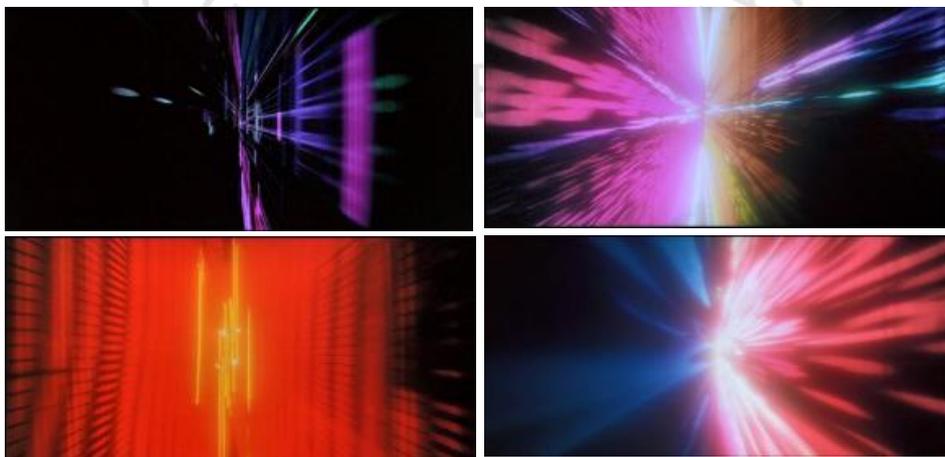
- Intervención sobre la textura del negativo. Reflejos de luces en los personajes u objetos.



- Reflejos de las luces en el contraplano, a la manera de un reflejo especular.



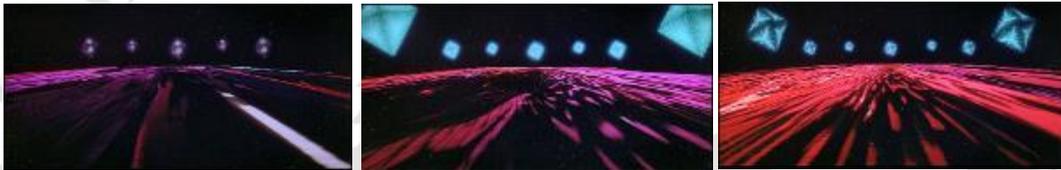
- Las luces del viaje al infinito, “Star Gate”
 - Se inicia con luces de colores aproximándose a la cámara en forma vertical. Predomina el negro y luego aparecen colores más saturados y brillantes



- Más adelante las luces adquieren formas horizontales. Se mantienen los mismos colores saturados de las imágenes verticales previas.



- Los colores que aparecen durante el viaje al infinito son rojo, morado, rosado, amarillo, verde, celeste, naranja, azul, turquesa, magenta, fucsia, y sus derivados; todos ricos y puros en matiz, saturación y brillo.
- Además de las imágenes anteriores, aparecen también figuras geométricas que se desplazan sobre un piso de luces.



■ **Distorsiones sonoras y tratamiento musical**

- La figura de las formas en remolino o dirigiéndose hacia una perspectiva infinita o arremolinándose es permanente en estos pasajes de la película.
- En la banda sonora aparecen sonidos muy bien definidos y un acompañamiento musical que apuesta a las composiciones de Ligeti.
- En el EVA pod, antes de reingresar a la nave, podemos escuchar claramente el oxígeno que entra por las turbinas y los ruidos del procesador de la máquina.
- El aire que reingresa a la nave cuando Dave cierra la puerta, en contraste con el silencio anterior, aturde.
- A partir de que Dave sube a donde está el sistema central de HAL se puede escuchar claramente su respiración en un acento acezante.
- Cuando Dave llega a una habitación decorada al estilo imperial o versallesco, todavía recuperándose del viaje, se oye el sonido de una trompeta a la manera de un eco, con el efecto sonoro posterior de una experiencia auditiva con un sonido excesivamente fuerte.
- Nuevamente volvemos a escuchar la respiración agitada de Dave, después de haber oído solo la composición de Ligeti durante el viaje.

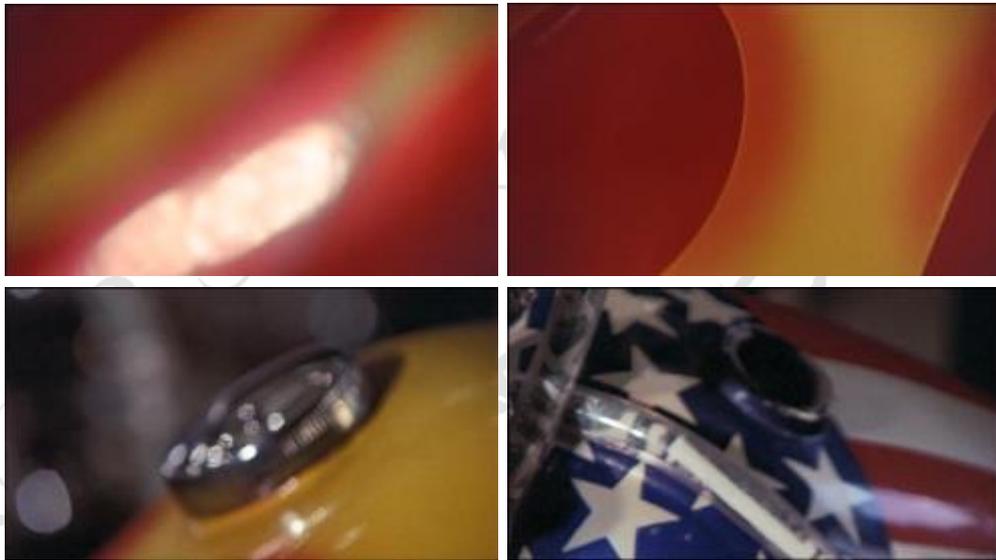
- Una vez que Dave sale del EVA pod se escuchan voces que mezclan los tonos agudos y graves. No se logra comprender lo que se dice y el eco no ayuda. Se puede decir también que los sonidos de los botones de la nave se escuchan con mayor volumen mientras el oído recién se acostumbra al sonido después del viaje.
- Mientras Dave empieza a explorar todo el espacio escuchamos distintos sonidos, agudos, largos, cortos, además de su respiración. Sin embargo, no se logra determinar la ubicación de las fuentes emisoras y si están transmitiendo sentidos definidos. Él parece no responder a ninguno de estos sonidos, hasta que se escuchan gotas de agua cayendo.
- Cuando se descubre a sí mismo sentado comiendo, los sonidos del uso de los cubiertos, la silla, los pasos y la caída de una copa, los cuales pueden ser considerados sonidos normales, están en un nivel de volumen mucho más alto y con reverberación. El silencio absoluto es quebrado por estos sonidos.
- o Silencio
- Imágenes del espacio que se alternan con las acciones de Dave tratando de abrir la puerta de la nave con los “brazos” de su EVA pod.
- Dave flota en el espacio tratando de cerrar la puerta de la nave para que ingrese el oxígeno.
- El monolito aparece una sola vez en la habitación de Dave en Júpiter. Aquí todo tipo de sonido desaparece. Se silencia la respiración de Dave.
- o Uso de sinfonías clásicas.
- A partir de la última parte de la película “Júpiter y más allá del infinito” (1:56:58) hasta que Dave llega a Júpiter, se escucha la composición *Réquiem* de György Ligeti durante todo el trayecto.
- Finalmente, cuando Dave desaparece frente al monolito y en su lugar aparece un bebé en la esfera, se oye *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss, recurrente hasta el final de la película.

3.2.2 *Easy Rider* – Columbia Tristar

Secuencias de análisis: Desde el inicio hasta que los personajes llegan a acampar en medio del bosque (00:13:58) y toda la secuencia de alucinación en el cementerio de New Orleans (1:22:36 a 1:28:00).

- **Dilatación del tiempo de exposición y distorsión de la espacialidad**

- Desenfoco y fragmentación del espacio. Mientras Wyatt guarda el dinero, descubrimos progresivamente las imágenes de la motocicleta. Es mostrada en forma fragmentaria, con encuadres muy cercanos, con abundancia de desenfocos hasta la moto en su integridad.



- Lentes de focal variable. Billy y Wyatt se aprestan a partir y este último bota su reloj al suelo. La situación está descrita con un *zoom in* seguido de un *zoom out* muy rápidos. Ellos dan pase al cambio del primer plano de Wyatt por el plano conjunto de él con Billy.



- Entre la salida del motel y el campamento en el medio del bosque se utilizan siete cortes entre escena y escena. Ellos tienen el aspecto de parpadeos muy breves, repetidos y con una duración menor a la de un segundo. Este recurso es conocido como *jump cut*.



- Después de que los personajes consumen LSD, volvemos a ver el uso del *jumping cut*. Es un recurso que precede el *trip* que están a punto de emprender. Estos cortes aparecen de forma reiterativa en distintos momentos de la secuencia y tienen un uso múltiple. Ahora sirven para intercalar imágenes de los objetos o efigies del lugar. La aceleración del ritmo de los cortes impide que percibamos con nitidez de qué objetos se trata.



- Al entrar en el cementerio la cámara en mano se balancea y deambula por el espacio en compañía de los personajes. Simula el punto de vista subjetivo de una persona en estado de ebriedad.



- La cámara “camina” por el lugar y choca con las plantas o los objetos próximos a ella.



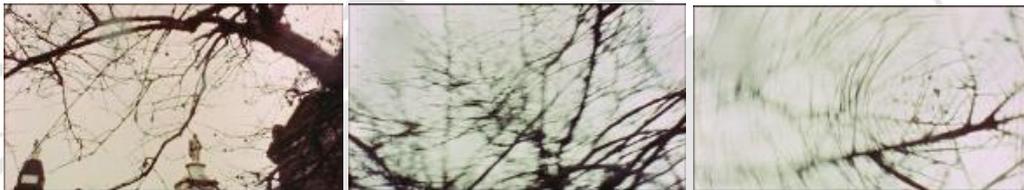
- El lente de focal corta extremo es utilizado con frecuencia en la secuencia del cementerio. Deforma la imagen y simula la visión a través de un visor, o de catalejos, marcando los bordes del encuadre con un efecto de oscurecimiento



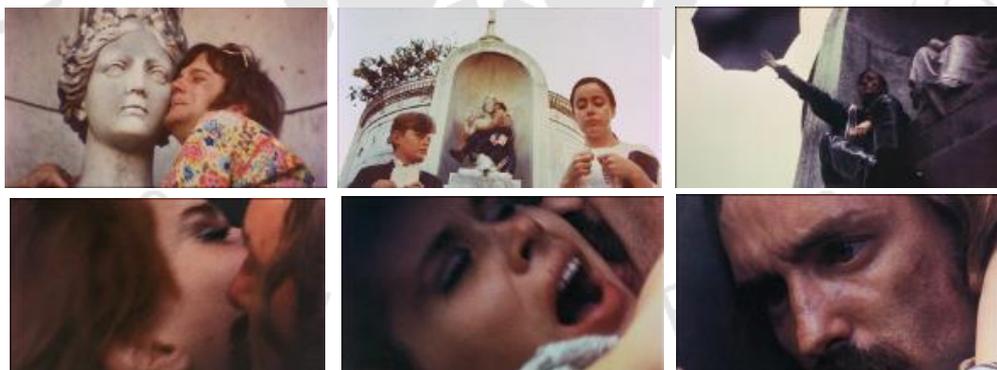
- Los encuadres aberrantes (inclinados, bamboleantes) se presentan con frecuencia. Pueden apreciarse como encuadres aberrantes en ángulos contrapicados, aberrantes en contrapicados casi perfectos, o aberrantes con ojo de pez e incluso manchas de agua.



- Muchos de los encuadres en la secuencia muestran detalles secundarios o marginales a la acción: ramas, paredes, objetos que giran sobre su eje.



- Uso recurrente de encuadres contrapicados y de primerísimos primeros planos.



- Tomas de elementos de dentro o fuera del lugar que entran y salen del foco en el mismo encuadre.



- En esta secuencia del cementerio se suprime la causalidad como principio rector del montaje. La desconexión prima. Se suceden fragmentos espaciales. Apreciamos fuentes luminosas indeterminadas, transeúntes que no cumplen función narrativa. Se quiebra la línea de la exposición temporal y se repiten imágenes que vimos antes.



- **Alteración de colores**

- A lo largo de la película el color dorado está presente, ya sea como elemento en el encuadre sobre el rostro de los personajes u objetos, o como un manto delgado encima del lente que difumina la imagen.



▪ **Efecto de solarización**

- Luz directa que cae sobre el lente. Se dibujan halos de luz e incluso se llega a quemar la imagen por sobreexposición.



- El sol, siendo la fuente principal de luz es captada directamente en un encuadre, no quema la imagen, pero su forma de desaparecer es con un *zoom* hacia el centro hasta que se desenfoca.



- La luz llega desde fuera del encuadre. Es una fuente intangible, pero muy poderosa. Su brillo sobre el lente forma una especie de manto luminoso que parece velar la imagen.



- Sonidos agudos y magnificados
 - Al inicio, cuando Wyatt y Billy llegan al bar donde se encuentran con el narcotraficante, se escucha fuertemente el sonido de los motores de las motos por más que no están próximas al espacio representado.
 - El sonido de los aviones se magnifica. No se oye nada más que la turbina del avión.

- Durante la escena de la fogata en el bosque se escuchan los sonidos de la leña quemándose, un perro ladrando no muy lejos y la naturaleza en general. Esos sonidos tienen un volumen mayor que el de las voces de los personajes.
- Cuando recién ingresan al cementerio se escuchan los sonidos de la calle (lo que dejó la escena anterior del desfile) y se agregan nuevos sonidos del cementerio, como campanas y el murmullo de personas rezando. Más adelante, el sonido del desfile desaparece y a los sonidos del cementerio se le unen pisadas de césped así como llantos de Wyatt y Karen. Por momentos también escuchamos el sonido fuerte y agudo de la turbina.
- o Uso de canciones populares
- Mientras que Wyatt guarda el dinero en el tanque de gasolina de su moto y se prepara para partir, la canción “*The Pusher*” del grupo Steppenwolf se escucha como música extradiegética.
- En el camino hacia el motel donde los rechazan se escucha la canción “*Born to Be Wild*” del mismo grupo.
- Cada secuencia de viajes en moto está acompañada por la música de bandas rock.

3.2.3 *Psych-Out* – American International Pictures

Secuencias de análisis: El *trip* de Elwood en el basurero en su pelea con los matones que intentan asesinar al hermano de Jenny (00:42:20 a 0:43:12); los dos conciertos de la banda de Stoney (00:43:41 a 00:46:14 – 1:08:25 a 1:12:33) y Stoney y Jenny haciendo el amor (0:46:14 a 0:49:24)

- **Dilatación del tiempo de exposición y tratamiento del espacio**
- o Multiplicación o duplicación de imágenes, como en un juego de reflejos especulares.



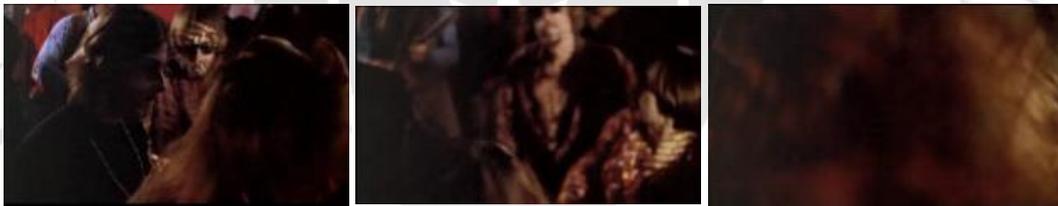
- Encuadres en contrapicado aberrante, con movimientos en balanceo.



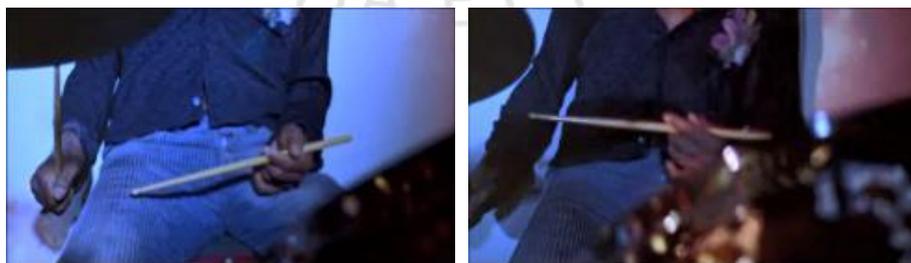
- Aparición de dragones o caballeros medievales ilusorios, como encarnaciones del delirio.



- Fragmentación corporal. En los momentos en que vemos al público de la banda, la cámara se acerca a ellos a una distancia que solo permite ver el cabello o partes de cuerpos que se agitan en el baile.



- Fragmentación de los objetos. La cercanía de la cámara o la direccionalidad del paneo escamotean la integridad del objeto mostrado que solo se aprecia completo en una sola toma.



- Los encuadres privilegian solo partes de los cuerpos, como rostros, torsos o piernas.



- Los encuadres parecen perder su focalización y la cámara se desplaza sin rumbo por el piso de los escenarios registrando las piernas de los personajes que pueden mantenerse inmóviles. Se dilata el tiempo de exposición.



- Durante el segundo concierto, uno de los encuadres se inicia con una imagen incierta, como opacada por una mancha. Registra la imagen desde un espejo manchado. Luego, la cámara se desplaza hacia atrás y vemos a una muchacha que baila frente al espejo.



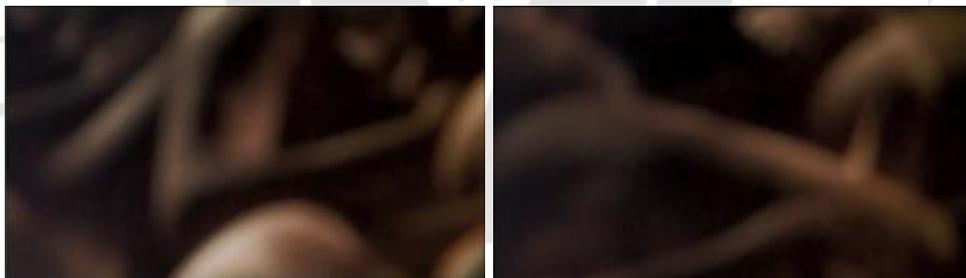
- En el segundo concierto abundan los encuadres aberrantes, sobre todo inclinados, que se estabilizan en la misma toma, sin cortes.



- El recurso del reflejo especular utiliza varias veces, ya no solo para confundir, sino para reencuadrar y ofrecer un marco distinto a las acciones de los personajes.



- La secuencia de Stoney y Jenny empieza y termina en desenfoco. Es la única, en toda la película, que emplea el desenfoco como un recurso de transición. En otros pasajes encontramos imágenes en planos medios o conjuntos que no se definen. Los desenfocos podrían estar motivados por asuntos vinculados con la censura.



- En la secuencia que tiene a Stoney y Jenny echados sobre la cama se aprecia una zona desenfocada que se mantiene ahí hasta el fin.



- Durante esta secuencia, vemos también fragmentos corporales que se superponen para hacer las veces de transición de fundido.



- A diferencia de la tradicional edición causal, aquí se recurre a la transición basada en equivalencias iconográficas: las texturas o el tacto son asociadas para la transición. La imagen de una alfombra de felpa es seguida de la mano de Jenny acariciando a Stoney.



- **Alteración de colores**

- Brochas de pintura que resaltan sobre la luz negra o ultravioleta.



- **Efecto de solarización**

- A diferencia de otras escenas en discotecas o fiestas, las luces que se ven mientras actúa la banda de Stoney son proyecciones en forma de rayas y puntos que cubren los rostros y cuerpos de los personajes.



- Durante la secuencia de Stoney y Jenny, se asocian las formas de los elementos visuales de formas geométricas que aparecen en diversos momentos. Ello permite ofrecer una continuidad imaginaria entre los espacios y los personajes. Sobre el cuarto donde está la pareja se proyectan las luces que vimos antes en el espacio del concierto.



3.3 **Discusión**

La invisibilidad del estilo, propia del cine tradicional de Hollywood, se orientó hacia la naturalización de la mirada. Para ello fue esencial el empleo de los lentes de amplitud focal estándar, que produjesen la ilusión de la percepción equivalente a la del ojo humano. El fin era reducir al mínimo la impresión de distorsión visual.

Para formalizar la representación de las percepciones sensoriales inducidas durante la experiencia lisérgica se apeló a un repertorio amplio de recursos técnicos destinados a quebrar la normalización de la percepción. De esta manera se incorporaron lentes que fueron apareciendo en el transcurso de la historia del cine pero que se convirtieron en herramientas usuales en la representación de los estados psicodélicos. Algunos de estos lentes fueron el *zoom* o lente de focal variable, y los lentes de focales

cortas, sobre todo aquellos con la capacidad de distorsión visual, como gran angular u ojo de pez.

La inestabilidad de los movimientos registrados por la cámara llevada al hombro del operador también fue usada, así como se apeló a usos alternativos a la transparencia fotográfica, sobreexponiendo los negativos, solarizándolos, saturando los colores (primordialmente el color rojo) y exponiendo los reflejos del sol sobre los lentes. La banda sonora se abrió a formas de registro distintas. El sonido directo, propio de los rodajes de Hollywood, pero también de buena parte del cine independiente de los años sesenta, coexistió con sonidos producidos más próximos a la experiencia experimental, dejando atrás las concepciones sinfónicas y melódicas dominantes.

La propuesta tradicional de realizar películas que fueran “imitaciones de la vida”, trabajando las imágenes como reflejos especulares de la realidad –aun cuando la estilización de algunos autores distintivos se hiciese notar– fue quedando atrás. En determinadas películas propias de la psicodelia de los años sesenta, la experiencia ofrecida a los espectadores debía ser equivalente a las vividas por sus protagonistas, o en todo caso buscaban hacerlos partícipes conscientes de la representación que estaban viendo en pantalla. Las películas duplicaban las ideas de exploración, viaje y consciencia del espacio interior y exterior que eran parte de sus asuntos tratados. El LSD llevaba a un viaje al interior de uno mismo, explorando en sensaciones. La pretensión de una inmersión sensorial era parte del proyecto de estas películas. Los espectadores debían tener la experiencia de “pertenecer a un todo”.

Veamos algunos de los recursos técnicos y expresivos empleados en la exploración de esa sensibilidad en cada una de las películas elegidas, según las categorías señaladas por Delorme.

3.3.1 2001: Odisea del espacio

- **Dilatación del tiempo y espacialidad**

En la obra de Stanley Kubrick en general (véase *La Naranja Mecánica* (1971) u *Ojos Bien Cerrados* (1999), el empleo de los lentes de focales cortas es esencial. Sea para inscribir de modo más claro a los personajes en sus ambientes o para ofrecer la imagen de un futuro distorsionado por la violencia irracional. En *2001: Odisea del espacio*, las focales cortas permiten registrar la amplitud de los espacios interiores de la nave

espacial, pero también para crear la impresión de una inteligencia artificial que controla todo.

El gran angular es usado en dos momentos clave de la película: para dar forma al punto de vista subjetivo de la computadora HAL y cuando el astronauta Dave explora un lugar o situación desconocida.

La mirada de HAL, al ser producto de una programación informática, resulta inflexible, ajena a cualquier alucinación lisérgica. Sin embargo, propone una perspectiva alternativa, propia de esos tiempos y de la fantasía de la ciencia ficción. HAL tiene completa autoridad dentro de la nave, es como un “dios” que ve y ejecuta todo y los astronautas dependen de él para que la nave funcione de forma correcta. El gran angular diseña una impresión de superioridad y de omnipresencia. El ángulo de la mirada recalca su importancia y lo distancia de las limitaciones físicas de los astronautas.

El empleo de las focales cortas adquiere otra dimensión, mucho más cercana a la experiencia psicodélica propiamente dicha, en las secuencias del astronauta luego de que toma el control de la nave. Hasta este momento, Dave, más allá de realizar seguimientos o comprobar que todo funciona bien, no tiene protagonismo dentro de la nave. Luego, dominado HAL, adquiere una mirada distinta, tiene un “despertar” y percibe sus propias capacidades hasta liberarse de la tiranía de la computadora y emprender el viaje al infinito.

Para formalizar ese viaje Kubrick recurre al gran angular. En primer lugar, para afirmar una nítida profundidad de campo visual, permitiendo apreciar cada elemento de utilería, texturas, intensidad del color y particularidad del estilo, lo que corresponde a la percepción identificada con una agudización de los sentidos visuales y auditivos. El empleo de un lente, que amplifica los espacios y permite el dominio visual de todos los términos de la profundidad del encuadre para registrar las acciones mínimas de un personaje, estimula la observación detenida del contenido del encuadre y de los resultados de la dirección artística, pero también ofrece una percepción particular del tiempo que se prolonga en la inactividad, que parece liberado de las imposiciones de un relato causal. Así, la inamovilidad se impone cuando Dave llega por primera vez a esa habitación estilo francés del siglo XVIII que se ocupa la parte final de la película. El

personaje no se mueve, la cámara tampoco. Esa quietud permite que veamos el espacio en su amplitud gracias al lente que lo registra.

El empleo del gran angular no solo permite esa profunda nitidez en el registro de la inercia o desaceleración del astronauta, también altera la posición de la cámara. En el cine tradicional de Hollywood domina el principio que dicta situar la cámara “a la altura de la mirada del hombre”, según el *dictum* del director Howard Hawks. Esa posición, que identifica al ángulo normal o a la altura habitual, también opera como naturalizador de la mirada del espectador, que no es perturbado por angulaciones marcadas, intencionadas o aberrantes. En *2001: Odisea del espacio*, los ángulos contrapicados perfectos no se utilizan para registrar bailarines desde la altura y destacar sus coreografías, como en el musical. En este caso, Kubrick utiliza estos encuadres para darle una superioridad máxima a Dave sobre HAL y para seguirlo desde una perspectiva diferente que también muestra al astronauta como inalcanzable. Es el ser superior que no solo vence a la máquina, sino que se apresta a superarse a sí mismo, venciendo sus limitaciones y preparándose para iniciar el viaje al infinito, que equivale a la experiencia psicodélica.

Esta será la primera vez que Dave esté a cargo de la misión por sí solo, al momento de desconectarlo se queda solo él con la inmensidad del espacio, sin duda una experiencia que viene acompañada de miedo e incerteza.

Estos sentimientos son reflejados en la pantalla mediante los movimientos bruscos de la cámara. A partir de que Dave reingresa a la nave hasta antes de iniciar su viaje al infinito, la cámara pasa de estar en un soporte estático a una cámara en mano, esto recalca las sensaciones de incertidumbre, miedo y desorientación del personaje. Estos movimientos deambulantes, vaivenes y sin coreografía específica de la cámara, también brinda sensaciones de exploración del alma que se viven durante la experiencia psicodélica.

La banda sonora tiene un papel muy importante en cuanto a la edición de *2001: Odisea del espacio*. Notamos inmediatamente que el ritmo de edición es más lento que en otras películas; los cortes entre tomas duran entre 40 a 50 segundos sin que haya mucha acción o información que requiera ese tiempo de duración. Esta edición es marcada por el compás de las melodías que componen la banda sonora.

Esta edición pausada sirve para apreciar la composición fotográfica, reconocer elementos artísticos y apreciar la melodía. El tiempo “extra” entre corte y corte, permite que el espectador sea consciente de absolutamente todo lo que está viendo, como la experiencia de apreciación de todo el espacio –interno y externo– que permite el LSD.

A esto se le suma la edición repetitiva, donde vemos la misma acción, pero desde ángulos distintos; y la falta de la edición causa–efecto: hacia el final de la película en la habitación de Júpiter vemos como el astronauta va cambiando a distintas etapas de su vida mediante un corte en lugar de una elipsis.

Todos estos elementos visuales de apreciación dilatan el tiempo en la historia, la alargan, así como los lentes y movimientos de cámara dilatan la espacialidad. La narrativa de la historia también contribuye a esta dilatación del tiempo.

Tradicionalmente sabemos que las historias están marcadas por personajes en busca de un objetivo general al final del relato y todas las acciones que realizan son para llevarlo a cabo. En este caso, el objetivo general es la misión a Júpiter. Sin embargo, este pasa a un segundo plano cuando Dave desconecta a HAL y empieza a explorar el espacio por sí solo.

Se emprende un segundo viaje que se vuelve aún más importante: el viaje de autorreconocimiento, que está marcado por los sonidos de aire y respiración. Deja de lado su frialdad que lo hacía tan parecido a la máquina y descubre de lo que es capaz de hacer y hasta dónde puede llegar.

Durante el viaje hacia el infinito se marca esa internalización.

No es solamente la impresionante secuencia de la “puerta de las estrellas” que hizo de *2001* el más célebre de los filmes ligados al psicodelismo, sino también la transformación de su viaje intersideral el *trip* de la consciencia, conduciendo la promesa de una nueva era. El túnel de luz por el cual el film hace pasar a su personaje y a sus espectadores es un soplo alucinatorio que arrasa todas las imaginerías. Por otro lado, entramos en un dominio cósmico y regresivo, sublime y cifrado.²⁰ (Cahiers du cinéma, 2014, p. 79)

La secuencia hace referencia a los efectos del ácido lisérgico en el momento del *trip*. Estas “alucinaciones” marcan a la droga como el camino hacia la internalización de los sentidos.

²⁰ Texto traducido del francés.

- **Alteración de los colores**

Es recurrente el empleo del color blanco, tanto dentro de la nave espacial como en la habitación de Júpiter. Este color es cuidadosamente iluminado para mostrarlo en su forma más pura y para que los otros colores contrasten aún más en la relación con él. El tratamiento cromático se basa en la separación neta de los colores para remarcar su pureza. No encontramos amarillos o rojos tenues ni colores secundarios como el naranja o el violeta.

La expresión de la pureza e intensidad cromática es central dentro de la cultura psicodélica. La experiencia lisérgica intensifica la percepción de los colores aportando la impresión de una introspección radical. Es una intensidad que se produce al estar en contacto con uno mismo. Los astronautas, mientras están bajo el control de HAL, están alejados de su propia esencia humana y por eso en los pasajes de su relación con la computadora se percibe cierta distancia con los colores que luego se revierte con la salida de la nave.

Es entonces que se impone el dominio del rojo. Liberado el astronauta del poder de la inteligencia artificial de la máquina, prima el rojo como manifestación de lo orgánico, pero también como expresión de resistencia y capacidad de enfrentamiento del ser humano con las condiciones adversas que atraviesa. La calidez del rojo se prolonga también en la secuencia de la “pelea” entre la máquina y el hombre. El color marca la situación del cambio de poder que habrá en la nave y la conexión que debe hacer Dave con sus propias capacidades y limitaciones humanas para poder sobrevivir.

Lo mismo ocurre durante la desconexión de HAL. Es curiosa la asociación que hace Kubrick entre el rojo y determinadas características de lo humano. El corazón de la máquina, lugar donde se encuentran los discos de su memoria, está representado como completamente rojo, lo que parece aludir a la potencialidad humana aun en el funcionamiento de la máquina. Después de todo, ella ha sido programada por la inteligencia humana.

Más adelante, durante el viaje al infinito, se intensifica la pureza cromática ante los ojos de Dave. Esta internalización de los colores marca el cambio por completo en la percepción del astronauta. “Del psicodelismo se toma la lógica del trance y la idea

que, en el tiempo de un parpadeo, el mundo es susceptible de desaparecer o transformarse bajo los asaltos de la fiebre o del delirio”²¹ (Malausa, 2014, p. 67)

Si antes lo veíamos realizar todas sus actividades “robóticamente” en la nave, en la habitación en Júpiter lo vemos tomarse el tiempo para apreciar cada una de las cosas que está haciendo. Observa, como de forma pausada, contempla la copa de vino que se cae y se quiebra. Es el reposo del trance.

▪ **Efecto de solarización**

El psicodelismo está directamente relacionado con lo cósmico. La figura del sol encarna el inicio de la vida, de la naturaleza. Es el astro que ofrece la luz y el calor. No olvidemos que la contracultura en los Estados Unidos se incubaba bajo el sol californiano.

Pero la solarización es también un efecto fotográfico que el cine clásico eludió. Es en los años sesenta que se incorpora al bagaje de recursos ópticos que dan cuenta de la noción de experiencia psicodélica. Ira Königsberg define el efecto fotográfico de la solarización teniendo en cuenta dos posibilidades:

- (1) Una reversión parcial que tiene lugar durante el desarrollo con elementos positivos o negativos y es causada accidentalmente por la rehalogenación o provocada intencionalmente por el laboratorio. La solarización accidental es generalmente el resultado de una sobreexposición, especialmente al fotografiar una fuente de luz como el sol.
- (2) Un efecto de niebla o destello en una imagen causado por la exposición a la luz durante el revelado.²² (Königsberg, 1987, p. 331)

El efecto de solarización, obtenido en el laboratorio por sobreexposición, aparece una y otra vez en las películas de ese período. Y *2001: Odisea del espacio* no es la excepción. El astro no está mostrado directamente en el encuadre, pero se aprovecha la dimensión sensorial de su presencia marcada por las percepciones de personajes.

De este modo, cuando Dave llega a Júpiter apreciamos su paso por paisajes que parecen desiertos, lagos, montañas, pero tienen la particularidad de lucir como imágenes en negativo perforadas por intensas fuentes de luz, a la manera de una sobreexposición luminosa o una rehalogenación sobre el negativo. Es una luz que corresponde al pasaje del renacimiento del astronauta y su paso por espacios señalados

²¹ Texto traducido del francés.

²² Texto traducido del inglés.

con destellos luminoso, internalización de los colores y alucinaciones sonoras y visuales. Luego de todo ello, pasa frente al sol, lo que ocasiona los efectos de solarización descritos.

A lo que se añade el empleo de la técnica del “*slitscan*” perfeccionada por Douglas Trumbore (el obturador bloqueado, abierto solo para producir un efecto de estrías luminosas mientras la cámara se desplaza hacia fondos diversos iluminados que va registrando) produce un efecto de color típico de los films experimentales”²³ (Berthomieu, 2011, p. 449)

Estas impresiones solares no están únicamente en la secuencia del viaje al infinito. Dentro de la nave, las luces pasan a ser la única fuente de luz que tienen los astronautas y está siempre reflejada en los cascos, los botones del EVA y e incluso en el ojo de HAL. Estos reflejos marcan la presencia del astro y pasan de ser luces blancas en el techo a luces de colores. Ellas anticipan y señalan el “camino” al redescubrimiento y consciencia del astronauta.

▪ **Expansión del Vórtex**

El término vórtex es polivalente. Designa el flujo acelerado y en forma de espiral de una materia líquida o gaseosa. Por eso, en meteorología, se habla del vórtex de un ciclón o un tornado para referir su remolino, el vórtice de la tromba. Pero el término también alude a un movimiento caótico o a expansiones de flujos teniendo como centro una espiral obtenida por rotación.

El viaje al infinito que emprende Dave es, quizás, una de las mejores representaciones de la figura del Vortex en el cine. Los flujos de luces de colores horizontales y verticales, que parecen impulsadas desde un núcleo central, desde un vórtice, son asociados con la banda sonora compuesta por György Ligeti y generan esa sensación abrumadora de los conciertos de Belson y Jacobs que hemos referido antes.

Estos pasajes de la película de Kubrick se asocian con los conciertos psicodélicos, llamados *Light Shows*, que Belson y Jacobs promovían.

En la *Politica del Éxtasis* Leary evoca los Light Shows [se refiere a los conciertos de Belson y Jacobs] como el mejor modo de comprender “la experiencia visual

²³ Texto traducido del francés.

psicodélica”. “No es una sucesión bien ordenada de imágenes simbólicas, es una inundación, un Niagara de energía luminosa”. Tom Wolfe describe este diluvio en su novela *Acid Test*: “El film y la máquina luminosa se balancean por las cuatro esquinas del pabellón de los mares rojos de ciencia ficción, intergalácticos; el aceite, el agua, los colorantes alimentarios son estrellados entre placas de vidrios y proyectados a una tal escala que el limón de la Creación celular parece expandirse como ectoplasma en el éter”.²⁴ (Béghin, 2014, p. 65)

Los flujos cromáticos de *2001: Odisea del espacio* no solo hacen las veces de ese “Niagara de energía luminosa” del que habla Leary en la cita anterior. En la película tienen una función doble. Por una parte, expresan la experiencia líquida de la percepción lisérgica y sus alteraciones cromáticas. Por otra parte, cuando las luces de colores brillantes avanzan hacia la cámara en sintonía con las notas musicales de Ligeti, expone a los espectadores a una impresión de extrañeza asociada con las sensaciones de ansiedad, preocupación y miedo. Es un acercamiento a lo desconocido y una propuesta para que las audiencias compartan las impresiones de Dave, el astronauta. También él percibe y siente lo mismo. La puesta en escena nos lleva a una conexión con el personaje y traslada su entorno al nuestro como si hubiese una esfera que nos conecta con él a través de la pantalla. Pierre Berthomieu detecta la influencia del músico y cineasta experimental Jordan Belson

La proyección de un film de Jordan Belson produce la experiencia no verbal deseada por Kubrick para *2001: odisea del espacio*. El espectador es fugitivamente enviado a referencias figurativas a través de formas y movimientos que evocan esquemas simples y fundamentales: el círculo, ocular y/o solar, la estrella, la depresión, el túnel. El metamorfismo disuelve los referentes, y la fusión entre esquemas externos, cósmicos, y esquemas internos (túnel, ojo) es total. La intuición cósmica de este cine deriva de la experiencia metafísica más simple. Belson no trabaja solo con referencias galácticas e imágenes científicas. Cuando cerramos los ojos se disipan los trazos luminosos de las percepciones recientes, pero cuando abolimos las marcas corporales, con los ojos bien cerrados, ¿que vemos? De hecho, si sobre pasamos las imágenes de la memoria, si logramos una forma de tabla rasa, algunas formas abstractas pueden asemejarse de un modo impresionante a las vistas cósmicas que se dibujan en el ojo interior. Es el paso de lo ínfimo a lo infinitamente grande.²⁵ (Berthomieu, 2011, pp. 447-449)

²⁴ Texto traducido del francés.

²⁵ Texto traducido del francés.

A las luces, que vienen de la visión cósmica de la psicodelia, se le unen formas geométricas que bailan y se mueven independientemente sobre las mismas luces y nos muestra la parte alucinatoria de la percepción lisérgica. Las luces, los sonidos y los elementos atraviesan los distintos sentidos. Como espectador no lo experimentamos, pero podríamos deducir que, durante todo el viaje, los rombos son escuchados, las luces saboreadas y el sonido visualizado.

La experiencia equivale al *trip* que está referido en las expresiones que va dibujando el rostro de Dave. Podríamos incluso hablar de que está experimentando un *bad trip*. Timothy Leary en la mayoría de sus entrevistas sobre el LSD recalca la importancia de que la persona que quiera consumir el ácido debe hacerlo con la debida preparación tanto mental como espacial. En este caso, el *bad trip* se debe a la mala experiencia por la que Dave acaba de pasar, luego de verse obligado a “asesinar” a HAL y por el miedo que siente al ir hacia un lugar remoto del espacio exterior. Pese a su entrenamiento como astronauta, la enormidad del cosmos, la soledad y la extrañeza lo hacen intimidante.

Esta experiencia audiovisual luego pasa a ser únicamente sonora. Hacia el final de la película, en la habitación en Júpiter, el vórtex es representado por el uso de los silencios y los sonidos. Empezamos con el silencio, que luego del viaje del infinito es abrumador. Ese silencio es interrumpido de modo brusco por pequeños ruidos dentro de la habitación. Ruidos breves, con eco prolongado. Al igual que en la experiencia psicodélica, los sonidos son maximizados y abrumadores, la diferencia es que en esta secuencia solo son los sonidos los que tienen tal particularidad. Los colores se atenúan en su matiz y brillo. En este momento, las sensaciones también cambian, la experiencia se torna curiosa en vez de angustiante; ni siquiera hay sorpresa o desconcierto cuando Dave se ve a sí mismo avejentado al otro lado del cuarto.

3.3.2 *Easy Rider*

- **Dilatación del tiempo y distorsión del espacio**

Esta película es descrita por el actor protagonista Peter Fonda como un western moderno. Un western en tránsito, de viaje permanente por los territorios vastos y desérticos de los Estados Unidos. Los lentes de focales cortas marcan la inmensidad del desierto, incrementan la profundidad de campo visual y dilatan las extensiones de las

carreteras recorridas por los personajes a lo largo de la película. Los lentes aquí extreman la distorsión en las composiciones armónicas y equilibradas propias del western clásico.

El uso del lente ojo de pez es usado para mostrar los paisajes durante los recorridos de las motos y en las comunas, pero adquiere una connotación especial en la secuencia del cementerio. En ella, la distorsión es tan marcada y evidente que dejamos de ver los lados de la imagen y todo se concentra en un círculo (como una mirilla) que se extiende hacia el espacio fondo profundo, pero recortando los lados del encuadre.

Esta forma de componer la imagen da cuenta de la desconexión entre la experiencia interior de los personajes, embarcados en un *trip*, y las actividades cotidianas que se realizan dentro del cementerio. La impresión de perturbación visual se refuerza por la inclusión de elementos ajenos sobre los lentes, destinados a “ensuciarlos”. Gotas de agua o rastros de pasto se depositan en la superficie de los lentes para perturbar la identificación de los personajes o de los paisajes u objetos que se representan. Es como un modo de dar forma a la noción de “hacerse el ciego” a los llantos y gritos de ayuda que lanzan los personajes.

Easy Rider utiliza de modo intensivo el lente *zoom* o de focal variable, que, debido a su facilidad de traslado, resultaba la mejor opción para las producciones independientes que requerían filmar en exteriores y no tenían suficiente presupuesto o tiempo para hacer los cambios de lente entre las tomas.

El lente *zoom* se convierte en un recurso habitual en los años sesenta para crear consciencia de la falta de naturalidad –o de la esencial artificialidad- en la representación fílmica. En el mismo encuadre se hace de modo recurrente y con gran velocidad sucesivos *zoom in* y *zoom out*. La repetición de esos efectos de movimientos ópticos se convierte en un rasgo de la escritura o el estilo de esta película. Tres *zooms* de acercamiento y los respectivos alejamientos, efectuados a gran celeridad, perturba la visibilidad de lo registrado, pero sin perder la inteligibilidad de las acciones. De acuerdo a algunas experiencias lisérgicas, esta sensación de acercamiento y alejamiento repentino de los objetos, o más bien de cambio brusco de las escalas y proporciones del tamaño de los objetos, es muy común. Es la percepción del cambio súbito de la dimensión de lo visto, lo que equivale al efecto visual del *zoom*.

El uso veloz del *zoom* en sus trayectorias de acercamiento y alejamiento del contenido del campo visual permite solo una apreciación furtiva del espacio abarcado. La apelación al espectador es sensorial. No se le ofrece un territorio claro y diferenciado, a la manera de la representación del espacio en el cine tradicional. El espectador no tiene mucho tiempo para reflexionar sobre lo que acaba de ver. Se le estimula con el fin de “despertarlo” y de estimularlo. Por un lado, los lentes ofrecen la información de forma veloz; por otro, el foco juega con la percepción de los espectadores y aviva la curiosidad.

En diferentes momentos de esa secuencia la cámara recorre un objeto de manera tan cercana que impide que el encuadre se mantenga en foco, perturbando la visión del objeto o del sujeto que aparece en el encuadre. Se dejan solo pequeñas pistas sobre su identidad. Eso ocurre hasta que el movimiento de la cámara o la trayectoria del lente llega hasta la superficie del objeto o el rostro del personaje y finalmente queda enfocado en lo que resta del plano. Su figura se impone sobre un entorno difuso. Como si lo único claro en ese momento fuera su presencia y lo que representa: la libertad hippie.

Si los lentes y el foco se limitan a mostrar pequeñas partes del encuadre, fraccionando los espacios, los ángulos nos muestran las dimensiones, acaso también distorsionadas, del territorio que acoge a los personajes.

En la secuencia del cementerio nos encontramos con ángulos contrapicados, siempre intencionados, que corresponden a los estados alterados de un Wyatt llorando mientras está encaramado en una estatua de la Virgen María. El ángulo bajo registra a Wyatt teniendo como horizonte el cielo. Es una forma contrastante e irónica de mostrar en un mismo plano al símbolo religioso de la cultura puritana que se enfrenta a la contracultura y a uno de sus inconformes representantes ubicado arriba, como representación desafiante de la contestación contracultural.

Los ángulos aberrantes y agitados –inclinados, bamboleantes, desequilibrados en relación con la línea del horizonte- también son frecuentes en esta secuencia. Impiden ver con estabilidad el contenido del campo visual. Los rostros se perciben apenas, pero permiten ver los gestos de desazón o angustia que experimentan, nos muestran sus recorridos erráticos. Adivinamos sus sensaciones al verlos idos de sí mismos y asustados sin saber qué hacer.

Con todos estos recursos “nuevos” y movimientos espontáneos, la cámara se vuelve un personaje más dentro de la secuencia. Se mueve de forma envolvente, gira en su misma posición, se tropieza con objetos y por momentos se queda estática apreciando un solo elemento. Esto nos acerca muchísimo a los personajes y sus sensaciones.

Al inicio mencionamos que la película tiene un ritmo acelerado, no solo por la cámara que agita sus movimientos, sino también por un estilo de edición que multiplica los cortes bruscos. Los *jump cut* reemplazan las formas de la elipsis tradicional. En un parpadeo pasamos del día a la noche o del desierto a la ciudad.

En la secuencia del cementerio este recurso de montaje es utilizado de manera constante y evidente. En vez de intercalarse entre los fragmentos de dos escenas consecutivas, se insertan para realizar transiciones bruscas entre espacios ubicados dentro del mismo cementerio. Junto con la edición discontinua y repentina de los sucesos se incrementa la sensación de desorientación y desestabilización causada por los movimientos repentinos de la cámara en mano.

Estos recursos intentan traducir la sensación de la experiencia psicodélica. Pero toda esta representación no propone necesariamente un tono exaltante, celebratorio o jubiloso. Por el contrario, la impresión que causa es la de una angustia profunda. Los gestos fragmentarios que captamos en medio de ese tratamiento entrecortado por el montaje y deformado por lentes y movimientos de la cámara son de incomodidad, dolor e inquietud. Duplican la intención de la película misma. Los personajes se decepcionan con aquello que encuentran en su viaje por los Estados Unidos. Cuanto más exploran en su propio territorio, pero también en ellos mismos, más se desencantan. Realizada en 1969, el año del asesinato de Sharon Tate y de las incursiones del clan Manson, y de la celebración del concierto en Woodstock, la película marca las contradicciones de lo que ocurría en los movimientos juveniles. Por un lado, la euforia, pero por otro lado el surgimiento del costado oscuro de la contracultura y el inicio de la destrucción de una generación apegada al consumo de drogas cada vez más duras y letales.

- **Alteración de los colores**

A diferencia de *2001: Odisea del espacio*, aquí la desaturación cromática se impone. Un tono dorado permanente remite a la presencia solar, en fase de atardecer, y a la

conexión con la naturaleza que explica el viaje que emprenden Billy y Wyatt. A diferencia de otras películas que buscan el contraste en los colores para generar la apariencia de una imagen más definida, aquí se busca que los colores se entremezclen generando una unidad.

Durante la secuencia en el cementerio un resplandor blancuzco se extiende por encima de los lentes atenuando la pureza de los colores.

▪ **Efecto de solarización**

La presencia del dorado, en la tonalidad de la fase crepuscular, no solo aporta una tonalidad y un sentido casi terminal al viaje de los protagonistas. Remite a la consciencia de la luz que marca el objetivo de los moteros en su camino a la máxima experiencia que el psicodelismo ofrece. La cercanía a la brillantez del sol, como símbolo de renacimiento, se ve diluida por los sentimientos de incertidumbre. Por eso se impone esa tonalidad más bien desvaída. Luego de escapar de la presión urbana de Los Ángeles, donde se gesta el culto solar de la filosofía psicodélica, se van dando cuenta de que libertad se encontraba en el ambiente liberal de esa ciudad y que no la encontrarán en ninguna otra parte del país.

La cercanía al sol también apunta a la cercanía con la naturaleza y a esa forma simple de vida que se viene recalando durante toda la película, pero que Billy y Wyatt no aceptan por no ser lo suficientemente intensa como lo son sus experiencias en Mardi Gras y el cementerio.

Por eso el sol nunca está visto de frente, en toda su potencia. Aparece reflejado en el agua o en las superficies de las motocicletas, los relojes o los lentes; o aparece directamente reflejado en el rostro de los personajes o sobre la misma cámara, tal como ocurre en la secuencia del cementerio. Ahí genera halos de luz en el lente, es filtrado en un plano distante y de inmediato es maximizado mediante el *zoom*, o formando un manto luminoso en el encuadre.

▪ **Expansión del Vortex**

Easy Rider expone el vórtice audiovisual en la secuencia del cementerio. Ya hemos tratado de las distorsiones visuales. En la banda sonora, la música de Steppenwolf,

integrada a la nueva cultura juvenil, recalca la libertad del viaje y del estilo de vida que llevan. Aportan atmósferas sonoras que conforman una dimensión empática musical, ajustándose a los estados de exaltación que viven.

Los efectos estroboscópicos son reemplazados por otro tipo de estímulos visuales: movimientos envolventes de cámara e imágenes furtivas y fragmentarias del sol, las ramas de los árboles y los diferentes elementos naturales que aparecen por segundos durante el encuadre. Esas imágenes van acompañadas de sonidos que resuenan a la manera de un *collage* de voces, ruidos y música. Esos sonidos se superimprimen en efectos de *overlapping* sonoro. La voz de un personaje baja para incrementarse la del otro, se aumenta el sonido de las pisadas sobre el césped y se altera el volumen de las risas. Al igual que con las imágenes, no hay una regla fija que indique el modo en que las tonalidades o sonidos irán sucediéndose.

Esta secuencia también incorpora recursos o momentos de las secuencias anteriores, incluidos a la manera de flashes o de insertos muy breves. Por ejemplo, al inicio escuchamos el barullo y la música que viene de las escenas en Mardi Gras. Pero ese magma sonoro poco a poco va desapareciendo para dar paso al sonido de las campanas, de puertas de metal, del susurro de las oraciones de las personas en el cementerio y al mismo tiempo escuchamos el llanto de una de las chicas sobrepuesto con risas y gemidos. Durante la secuencia se avanza y se retrocede en el tiempo de exposición entre estos sonidos y las imágenes que vemos. Por momentos tenemos como *flashbacks* a personas o elementos que pertenecen a la secuencia de Mardi Gras.

La manipulación del volumen de los sonidos también la encontramos en la secuencia de la salida de Los Ángeles. Cuando Wyatt y Billy están en el aeropuerto, oímos los sonidos de los aviones en un volumen excesivamente fuerte y perturbador, en contraste con los que se escuchan en las fogata que los personajes van a encender después. El sonido ahí está modulado y marca una impresión de paz, tranquilidad y acogida. Esto señala la diferencia entre la naturaleza que es parte de ellos, y los aviones que representan la parte “sofisticada y avanzada” de la sociedad americana que los mira con desprecio y rechazo. Ello se vincula con la escena que muestra a Wyatt dejando su reloj en el suelo para rechazar la forma de vida que llevaba y embarcándose en una aventura en busca de Mardi Gras. Durante ese primer viaje escuchamos la canción *Born to be Wild* como un modo de describir su gesto:

Get your motor runnin' / Head out on the highway / Lookin' for adventure / And whatever comes our way / Yeah Darlin' go make it happen / Take the world in a love embrace / Fire all of your guns at once / And explode into space (...) / Like a true nature's child / We were born, born to be wild / We can climb so high / I never wanna die / Born to be wild / Born to be wild (Hopper, 1969)

3.3.3 *Psych-Out*

- **Dilatación del tiempo y distorsión del espacio**

El director Richard Rush, al igual que Dennis Hopper, emplea el mismo rango de lentes de focal corta para dilatar los espacios y forzar la perspectiva en el campo visual. El gran angular empleado con la cámara ubicada en ángulo contrapicado está asociado a los estados de embriaguez de Elwood. Describe al personaje como superior a sus “enemigos” (caballeros y matones) y lo muestra con el efecto del vértigo propio del consumo del ácido.

El desenfoque es un recurso habitual en esta película. El efecto del flou, o el difuminado, es recurrente. Vemos personajes que deberían estar enfocados por su importancia en la acción de determinado momento que quedan desenfocados mientras que adquieren nitidez algunos elementos del mobiliario. Por ejemplo, en los conciertos de Stoney se elige dejar en foco a los instrumentos musicales o al entorno escenográfico antes que en los personajes. Hay un descentramiento espacial notorio, como si se reprodujese el recorrido errático de la mirada.

Durante la escena de amor entre Stoney y Jenny, el foco pasa a ser un elemento de ocultamiento, o de escamoteo del acto mismo. La revista *American Cinematographer* detalla un recurso parecido al utilizado en la película *The Trip*, donde se ven “diseños abstractos proyectados sobre los cuerpos de Susan Strasberg y Peter Fonda durante la controversial secuencia de amor que era necesario subexponer”²⁶ (Beck, 1968, p. 166).

Esta escena empieza y termina con una disolvencia de desenfoque, anunciando la particularidad de la situación. Luego, durante la escena se usa un largo desenfoque que solo permite ver siluetas. Adivinamos las formas corporales, los brazos y las piernas, o reconocemos el recorrido de una mano sobre el cuerpo, pero son encuadres tan cercanos

²⁶ Texto traducido del inglés.

y desenfocados que es imposible determinar las diferencias entre uno y otro personaje. Incluso pareciera que hay más de dos personajes en esa escena.

Este desenfoque, en términos narrativos, marca también la falta de claridad en la relación que tiene cada uno de los personajes. Para Jenny, estar con Stoney implica una formalización de la relación, con estabilidad amorosa y monogamia. Mientras que para Stoney, el acto sexual es solo de una noche y sin mediar un compromiso de por medio. A partir de esto, se marca un quiebre en la historia. Hasta entonces solo hemos visto paz y tranquilidad. Ahora, la tensión generada por Jenny y Stoney se transmite a la comuna y afecta la tranquilidad de los otros personajes. Jenny cambia su forma de pensar, se convierte en una persona negativa y molesta por cosas que antes consideraba sin importancia. Es su inicio en el consumo de sustancias alucinógenas que antes rechazaba.

Esta película está filmada casi por completo con la cámara en mano y en largos planos secuencia. El uso de la cámara en mano permite “corregir” encuadres durante la misma toma, sobre todo en las escenas de los conciertos de Stoney. Se filma a personas bailando en un encuadre aberrante que cambia radicalmente a uno normal. Busca elementos en el suelo o camina entre las personas, se tropieza, corrige el foco. Es un movimiento desorganizado, errático, como si la cámara estuviera grabando por su propio impulso.

Se refuerza la impresión de un rodaje espontáneo o impremeditado, a la manera de un registro casual. Como si no se hubiesen ensayado los movimientos de los actores ni tampoco las formas de baile, por lo que la cámara debe “improvisar”. Es así que tenemos encuadres en los cuales los personajes tapan por completo la cámara o que no muestran el rostro completo de un personaje sino la mitad de este. O solo una parte del torso, o solo el torso y una mano o la mitad de la pierna, el pie, y parte del piso. No importa la información transmitida por el encuadre. Solo interesa la sensación de movimiento, libertad y embriaguez que permite el ácido lisérgico mezclado con la música.

Algunas imágenes se exponen como si estuviesen reflejadas sobre un espejo. El encuadre muestra la profundidad del espacio reflejado para luego mostrar manchas que no dejan ver con claridad a los personajes. Es como si el espejo estuviese sucio. El encuadre se inicia con un movimiento que registra a un personaje ingresando al lugar,

para mostrar lo que él está viendo no se utiliza un encuadre subjetivo, se prefiere mostrar su campo de visión a través del reflejo en el espejo. Un espejo empañado o bloqueado por la interposición de figuras humanas entre el lente de la cámara y la superficie especular. Se busca ofrecer la impresión de libertad en los movimientos corporales, pero también de confusión en la visión de los conjuntos de personas, propias de los *happenings*. En un espacio cada uno sabe qué tiene que hacer y es libre de realizarlo como mejor le parezca. Es la libertad que comparte la idea de ser “parte del todo”, tal como proclamaban las convicciones de la época.

La falta de claridad en el registro espacial del campo visual remite al empleo de algunas técnicas del cine underground. Lo vemos en la secuencia de sexo entre Jenny y Stoney, con imágenes sobreimpresas, a la manera de las que vemos en el corto *Inauguration of the Pleasure Dome* de Kenneth Anger, aludido también en las referencias medievales que aparecen en el *trip* de Elwood.

- **Alteración de los colores**

La intensidad solar es constante en esta película, a diferencia de los tonos crepusculares de *Easy Rider*. Es el sol de San Francisco, lugar donde se ambienta la película. En los conciertos de Stoney, sobre todo en el segundo, los personajes aparecen bañados en pinturas de diferentes tonalidades y resaltadas por el brillo de la luz negra o ultravioleta que marca los verdes, azules, naranjas y rojos. En esas escenas, el brillo cromático evoca una dimensión casi ritual, alucinatoria, remarcada además por el estilo del baile de los asistentes.

- **Efecto de solarización**

El resultado de la sobreexposición se percibe en el contraste con las señales de oscuridad que marcan las vías hacia la perdición y la muerte, frente al sol entendido como fuente de salvación y muestra de vida. El sol se refleja con intensidad en los objetos que usan los personajes, como canicas, collares o espejos. Un uso particular del brillo solar opuesto a la oscuridad se encuentra en la secuencia de la llegada de Jenny a la comuna donde vive Stoney. Al entrar en los cuartos la iluminación se encuentra en clave baja. No se ilumina por completo el rostro de los personajes, dejando en sombras los labios. La incapacidad auditiva de Jenny la obliga a leer los labios de sus

interlocutores. En ese momento no puede hacerlo. La oscuridad informa de la deficiencia auditiva de Jenny. Más tarde, el sol le dará todas las herramientas para comunicarse sin problemas, como si la acogiera y la hiciera parte de una unidad. En esta película se expresa la fascinación por el sol como organizador de un sentimiento místico y de comunicación cósmica.

El psicodelismo es cósmico. ¿Cuántas películas encuadran el sol en plano cercano? (...) El cine psicodélico asegura un cambio total de escala. Un filme comienza con un primer plano del sol altera la percepción íntima del mundo. El psicodelismo nace bajo el sol de California, el *endless summer*, profesa un culto al sol en una forma de religión pagana donde California actualiza Egipto. Es la exasperación del *bliss* de los sesentas que pasa de la euforia a lo desconocido y al pánico²⁷ (Delorme, 2014, p. 60)

▪ **Expansión del Vortex**

Esta categoría es explotada principalmente en los conciertos de Stoney, donde el tratamiento visual y el sonoro se conjugan para extender más allá de los fondos. Las proyecciones de flujos cromáticos, sobre todo de color rojo, se extienden sobre los músicos y sobre el escenario en una propuesta de intensa bienvenida y unidad. Sobre los cuerpos de los músicos también se proyectan filtros con imágenes o formas geométricas y la cámara se detiene para observarlas. Se crea una suerte de unificación extática entre los músicos, el color y las figuras que distinguen entre unos y otros, confundiéndolos en una *continuum* de sensaciones.

La banda sonora en esta secuencia está compuesta por la banda de Stoney. Las melodías carecen de letras y los sonidos son compuestos por guitarra, bajo, batería y piano. El sonido aporta la atmósfera del concierto, sustentado en la libertad de los movimientos. Los bailes dan cuenta de ese relajamiento y ruptura de convenciones. Los movimientos de la cámara apoyan estas sensaciones. Se puede decir que ambos, cámara y personajes, están bajo el efecto estimulante que brinda el ácido lisérgico. La forma de representación unifica las sensaciones y hace partícipe al público.

²⁷ Texto traducido del francés.

CONCLUSIONES

- Durante los años sesenta el cine de Hollywood se libera de varias hipotecas. En busca de los espectadores jóvenes, deja a un lado los códigos de autocensura que aplicó desde los años treinta y se embarcó en la realización de películas abiertas al tratamiento de asuntos como la sexualidad y la violencia ejercida desde el sistema.
- Se hizo sensible también a los climas y filosofías que imponía el “aire de los tiempos”. Los jóvenes valoraban las experiencias de descubrimiento personal y de exploración más allá de las fronteras de la conciencia. El psicodelismo, como producto del consumo de drogas psicotrópicas (sobre todo del ácido lisérgico), se extendía como propuesta vital, como sustento de una filosofía de autoconocimiento, y como impulso generador de experiencias artísticas alternativas en los campos de la música, las artes plásticas y el cine.
- Plasmar la experiencia psicodélica en el campo de lo audiovisual fue un desafío para las diferentes prácticas artísticas. Se hizo en la performance, en el *happening*, en los conciertos Vortex. Ciertas experiencias en el cine *underground* también lo intentaron.
- Hollywood se encontró con la necesidad de incorporar en sus películas algo de esa experiencia que se imponía en otras manifestaciones culturales y artísticas. Y lo hizo a su manera. Sin quebrar las reglas básicas de su modelo de representación, narrativo y dirigido a una comunicación con un público extendido por todo el planeta. Lo hizo apelando a recursos técnicos concretos (lentes deformantes, modos de tratamiento cromático de las imágenes, distorsiones espaciales, entre otros) que agujereaban los modos “invisibles” de presentación de las imágenes y los sonidos del Hollywood tradicional. Stéphane Delorme los resumió en tres: la dilatación del tiempo, la alteración de los colores y la solarización.
- Hollywood incorporó a la textura de las imágenes de algunas de sus películas la representación del misticismo delirante que era el producto de la conciencia alterada y expandida por la experiencia lisérgica.
- *2001: Odisea del espacio*, *Easy Rider* y *Psych-Out* son algunas de las películas realizadas a fines de los años sesenta que incorporan la representación de la experiencia psicodélica. Ellas a su vez asimilan otras influencias culturales, como

las de los conciertos Vortex y las del cine *underground* con el fin de expresar en términos cinematográficos las vivencias del trance y el traspaso hacia otros niveles de consciencia.

- En las tres películas mencionadas se hallan las características centrales que recorren otras representaciones fílmicas de la psicodelia: las alteraciones del tiempo y el espacio, las distorsiones cromáticas y el aprovechamiento de la estética del Vortex, esa plasmación de flujos luminosos abstractos acompañados por música.
- Momentos privilegiados de esas representaciones son el traspaso de la “puerta de las estrellas” en la película de Stanley Kubrick, la secuencia del *trip* en el cementerio en *Easy Rider* y las recreaciones de fiestas y conciertos hippies en *Psych-Out*, entre otros pasajes que se analizan.
- Esta dimensión de delirio se inserta en géneros tradicionales de Hollywood. En *2001: Odisea del espacio*, Kubrick recupera el género de ciencia ficción. *Easy Rider* convierte a los vaqueros del clásico western en moteros, muy populares entre los jóvenes de la época. *Psych-Out* combina elementos de la crónica de búsqueda con el thriller en las secuencias del *trip*.
- Estas películas, al representar los nuevos movimientos culturales y cuestionar el rechazo a las minorías, abrieron las puertas para tratamientos más maduros de temas como la homosexualidad, las drogas, el crimen, en el cine de Hollywood. Los jóvenes rebeldes o incómodos pudieron ser presentados como protagonistas del relato y no solo como antagonistas.
- Los recursos técnicos explotados en esta época para dar cuenta de otras formas de percepción (el reflejo del sol en los lentes, el desenfoque en las zonas centrales del encuadre, las manchas sobre los lentes, entre otros) se incorporaron a la gramática del cine de Hollywood y al cine en general.

REFERENCIAS

- Adams Sitney, P. (2002). *Le Cinéma Visionnaire: L'avant-garde américaine (1943-2000)*. París: Paris Expérimental.
- Beck, B. (March de 1968). "Psychedelic" Visual Effects for "The Trip". *American Cinematographer*, págs. 175-181.
- Béghin, C. (2014). Expansion du Vortex. *Cahiers du Cinéma*, 64-65.
- Benshoff, H. M. (2001). The Short-Lived Life of the Hollywood LSD Film. *The Velvet Light Trap*, 29-44.
- Berthomieu, P. (2011). *Hollywood moderne: Le Temps des voyantes*. París: Rouge profond.
- Bordwell, D. (1996). *La Narración en el Cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Burch, N. (1987). *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Cahiers du Cinéma. (2014). La recherche de l'ailleurs. *Cahiers du Cinéma*, 74-76.
- Cook, P. (2007). *The Cinema Book*. Londres: BFI.
- Corbyn, Z. (3 de Setiembre de 2007). The Long Summer of Love: Historians get hip to the lasting influence of the '60 counterculture. *The Chronicle of Higher Education*.
- Costa, J., Heredero, C., Gomery, D., Gubern, R., Paranaguá, P. A., & Torreiro, C. (1996). *Historia General del Cine: Estados Unidos (1955-1975), América Latina* (Vol. X). Madrid: Cátedra: Signo e imagen.
- Delorme, S. (2014). Quand le cinéma était psychédélique. *Cahiers du cinéma*, 58-62.
- Faulstich, W., & Korte, H. (1997). *Cien años de cine: una historia del cine en cien películas 1961-1976*. México D.F: Siglo Veintiuno Editores.
- Granés, C. (2011). *El Puño Invisible: Arte y revolución y un siglo de cambios culturales*. Ciudad de México: Taurus.
- Higgs, J. (2015). *Historia Alternativa del Siglo XX*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

- Hofmann, A. (2013). *La historia del LSD*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Konigsberg, I. (1987). *The Complete Film Dictionary*. Nueva York: New American Library.
- Lippard, L. R. (1993). *El Pop Art*. Barcelona: Ediciones Destino S.A.
- Littlefield, C., Chignell, G., Stott, N. (Productores), & Feilding-Mellen, C. (Dirección). (2015). *The Sunshine Makers* [Película]. Reino Unido: FilmRise.
- Lucie-Smith, E. (1979). *Movimientos del Arte desde 1945*. Buenos Aires: Emecé.
- Malausa, V. (2014). Soleil Noir. *Cahiers du Cinéma*, 66-67.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Osterwold, T. (2007). *Pop Art*. Köln: Taschen.
- Pinchbeck, D. (2007). *Una historia de drogas: Viaje psicodélico por el corazón del chamanismo contemporáneo*. Barcelona: RBA.
- Polo, J. (1999). *Stanley Kubrick*. Madrid: JC Clementine.
- Ramaeker, P. (2016). "The Uncensored Cortex": *Psychedelia and american avant-garde film in the 1960s*. Obtenido de Screening the past: <http://www.screeningthepast.com/>
- Roszak, T. (1969). *The Making of a Counter Culture*. New York: Anchor Books.
- Sontag, S. (1966). *Against Interpretation*. New York: Picador.
- Tanne, J. H. (20 de Marzo de 2004). Humphry Osmond: Psychiatrist Who Investigated LSD, "Turned on" Aldous Huxley, and Coined the Word "Psychedelic". *BMJ: British Medical Journal*, 328(7441), pág. 713. Obtenido de <http://www.jstor.org.ezproxy.ulima.edu.pe/stable/41707197>

BIBLIOGRAFÍA

- Biskind, P. (2004). *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.
- Canterla, C. (2015). La cuestión del nihilismo en J. G. Hamann. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 70(264), 577-600.
doi:<https://doi.org/10.14422/pen.v70.i264.y2014.008>
- Ciment, M. (2000). *Kubrick: edición definitiva*. Madrid: Akal.
- Clark, D., Herman, N. (Productores), & Rush, R. (Dirección). (1968). *Psych-Out* [Película]. Estados Unidos: America International Pictures.
- Fonda, P. (Productor), & Hopper, D. (Dirección). (1969). *Easy Rider* [Película]. Estados Unidos: Columbia Tristar.
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Barcelona: Taurus.
- Guillot, E. (1999). *Rock en el cine*. Valencia: La Máscara.
- Harriet, P. (1969). Easy Rider by Dennis Hopper, Peter Fonda. *Film Quarterly*, 22-24.
- Kubrick, S. (Productor), & Kubrick, S. (Dirección). (1968). *2001: A Space Odyssey* [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Lamb, R., & Sager, C. (19 de Setiembre de 2017). *Podcast: Timothy Leary, Part. 1. The Science of LSD*. Obtenido de Stuff to blow your mind:
<https://www.stufftoblowsyourmind.com>
- Lucie-Smith, E. (1983). *El Arte Hoy: Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid: Cátedra.
- Phoenix FilmBar. (23 de Octubre de 2017). Lucifer Rising 1972 High quality. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=4o6HIM03ozw>
- Rips, L. V. (2 de Febrero de 2016). The Inauguration of the Pleasure Dome - Kenneth Anger. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=IgnRr170ERM>
- Rowe, C. (2013). The romantic model of 2001: A Space Odyssey. *Canadian Journal of Film Studies*, 41-63.
- Scott, J. F. (1979). *El cine: Un arte compartido*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Soublette, G. (2001). *Mensajes Secretos del Cine*. Barcelona: Editorial Andrés Bello.