

**Tras la(s) historia(s) de los lugares:  
la memoria y el tiempo en el *Easy Rider*  
de James Benning**

**Gala Hernández López**

**Profesor:** Sergi Sánchez Martí

**Tendencias del Cine Digital, 2º Trimestre, 2016**

**Facultad de Comunicación  
Universidad Pompeu Fabra**

**Resumen:** En 2012, el veterano director norteamericano de cine estructuralista James Benning realizó un personalísimo *remake* del clásico de 1969 dirigido por Dennis Hopper, *Easy Rider*. El film de Benning, de dispositivo radical, consiste en una aproximación crítica a la obra original y establece un discurso acerca de la relación entre paisaje y tiempo, entre paisaje y memoria. Partiendo de la observación dilatada de los mismos paisajes que en el film de referencia únicamente constituían el fondo, Benning explora la memoria que atesoran los espacios contemporáneos de la sobremodernidad y toma el pulso a las ruinas del movimiento contracultural estadounidense del que *Easy Rider* fue emblema.

**Palabras clave:** paisaje cine paisajista observacional estructuralismo remake no-lugar cine digital experimental contracultura norteamericana modo de representación primitivo tiempo duración historia road movie viaje viajero vaciamiento fondo figura espacio memoria ruina pasado hipermodernidad sobremodernidad geografía

**Abstract:** In 2012, veteran american structuralist cinema director James Benning made a very personal remake of 1969 classic Dennis Hopper's *Easy Rider*. Benning's movie, based on a radical mechanism, consists of a critical approach to the original film and establishes a discourse about the relationships between landscape and time, between landscape and memory. By means of the extensive observation of the same landscapes which in the original movie only constituted the backgrounds, Benning explores memory accumulated in the contemporary spaces of supermodernity and the ruins of the countercultural north american movement to which *Easy Rider* was an emblem.

**Keywords:** landscape observational cinema structuralism remake non-place digital experimental american counterculture time duration history road movie PMR primitive mode of representation travel traveller emptying background figure space memory ruin past hypermodernity supermodernity geography

**Tras la(s) historia(s) de los lugares:**  
**la memoria y el tiempo en el *Easy Rider* de James Benning.**

**Tendencias del Cine Digital**

*Time present and time past  
Are both perhaps present in time future  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.*

T. S. Eliot

*¿Ignora usted todavía por qué razón las ruinas agradan tanto? Yo se lo diré;  
todo se disuelve, todo perece, todo pasa, sólo el tiempo sigue adelante.  
¡Qué viejo es, este mundo! Camino entre dos eternidades.  
¿Qué es mi efímera existencia en comparación con estas piedras desmoronadas?*  
Denis Diderot

Un ancho camino de tierra se abre frente a nosotros y se pierde en la lejanía del horizonte, entre las oscuras montañas, cuya silueta recorta el cielo poblado de nubes. A ambos lados, únicamente más tierra yerma, un páramo infinito que desborda los límites del cuadro, un terreno visiblemente incapaz de albergar vida alguna. La imagen, un plano general marcado por un fuerte punto de fuga central, respira una inmovilidad excesiva, y, por la casi ausencia de signos de civilización, su localización temporal se complica. Tras prácticamente dos minutos de quietud, al fin sucede algo: un todoterreno granate aparece por el lateral derecho y se aleja progresivamente de la cámara, disminuyendo de tamaño hasta convertirse en un diminuto píxel. La banda sonora que acompaña al dilatado plano es una canción de *indie rock* en la que una voz femenina repite en bucle un único y de finitivo verso: *You think you know, you think you've been there.*

Estamos cerca de la frontera entre Estados Unidos y Méjico, y las palabras que estamos escuchando podrían constituir una maravillosa síntesis de la intención última de este film, *Easy Rider*, realizado en 2012 por James Benning, uno de los grandes veteranos del cine paisajista y estructuralista norteamericano, cuya filmografía se sitúa en la intersección entre el cine documental y el experimental.

*Easy Rider* es el personalísimo *remake* propuesto por Benning de la *road movie* homónima de 1969 dirigida por Dennis Hopper, film emblema de la contracultura estadounidense de los sesenta, precursora además de cierto tipo de producciones independientes que se multiplicarían de ahí en adelante en la industria cinematográfica del país dando pie al Nuevo Hollywood. Aquella historia de dos jóvenes motoristas que cruzaban Estados Unidos desde Los Ángeles hasta Nueva Orleans para asistir al Mardi Gras, la famosa fiesta de carnaval que prometía momentos de éxtasis espiritual, sufre en esta reconstrucción (o desmontaje) una transformación extrema, afín a las ideas creativas radicales de su director. Benning emplea el film de Hopper únicamente como esqueleto sobre el que levantar la estructura de su película, respetando la duración exacta de cada escena así como las localizaciones donde se rodó la *road movie* original. Estos son los únicos elementos que coinciden

en ambos films, pues en todo lo demás son opuestos: Benning realizó el mismo itinerario que Hopper, armado con su cámara digital, para filmar, en los mismos espacios, largos planos-secuencia sobre trípode, cada uno equivalente a – o síntesis de – una escena completa del film anterior. De ese modo, por ejemplo, la escena inicial en la que los protagonistas compran cocaína a unos mejicanos en un desguace corresponde a un plano en el que vemos otro desguace destartado y medio vacío en medio del desierto. La banda de audio del film está compuesta por una mezcla heterogénea del sonido directo tomado por Benning, canciones actuales – cantadas todas ellas por mujeres<sup>1</sup> – y el sonido original de la obra de 1969 que emerge inesperadamente de tanto en tanto.



*Easy Rider* de Benning (izq.) y el film original de Hopper (dcha.)

La idea que se esconde tras la génesis de tan atrevido sistema es llevar a cabo una profunda reescritura de la mítica película de culto, una revisión realmente consecuente con la supuesta motivación que empujó a sus protagonistas a emprender tan largo viaje y que, en opinión de Benning, brilla por su ausencia en la historia original. En efecto, el *tag-line* que acompañó toda la promoción de *Easy Rider*, que se leía sobre todos los pósters a modo de eslogan rotundo, rezaba *A man went looking for America. And couldn't find it anywhere*. Siguiendo esta misma línea, el título que se decidió dar a la película en España fue *Easy Rider: Buscando mi destino*. Se trataba por lo tanto de la crónica de un rastreo, de una exploración.

El joven motorista interpretado por Peter Fonda andaba en busca de libertad en medio de una nación corrompida, convencional y conformista; pero más allá de estos anhelos idealistas, también parecía darse un hondo deseo de reencuentro con el territorio (con *América*), de comunión con la pura materia física de la geografía del país que no era sino la puerta de acceso a un intento de reexamen de la identidad nacional, una especie de adaptación moderna de aquella mitología patria sobre la que se asentaba la narración elegíaca del nacimiento de la nación norteamericana y que, en los años sesenta, amenazada por los convulsos acontecimientos políticos, sociales y culturales, corría peligro<sup>2</sup>.

- 1 Desde esta perspectiva musical también el discurso de Benning supone un gesto subversivo, pues sustituye las canciones originales, todas cantadas por hombres, por piezas contemporáneas con voces femeninas. Benning explica que, en su opinión, ésto representa la contracultura en la actualidad.
- 2 El *western*, que durante tantas décadas había ido construyendo y afianzando el imaginario de ese relato romántico, patriótico e imperialista – basado en la épica de la conquista – que los estadounidenses habían construido de sí

La *road movie* pretendía buscar unas nuevas raíces para América, un nuevo sentido cuando las justificaciones imperialistas comenzaron a ser más que dudosas y cuestionables, y ponía en escena, sobre el mismo suelo, a unos héroes metamorfoseados.

Ambos géneros asientan sus cimientos estéticos sobre la fuerte presencia del paisaje norteamericano como poderoso escenario donde ubicar la narración, y por ende sobre la compleja relación del hombre con su tierra de pertenencia. En ambos casos, la frontera – geográfica, simbólica, psicológica – que para Clélia Cohen era el mito fundador de la democracia americana<sup>3</sup>, constituía uno de los temas de fondo, tanto del relato y como del conflicto interno de los personajes. Concretamente, en el caso de la *road movie*, se trataba de efectuar el mismo itinerario que los héroes del Oeste, pero ésta vez a la inversa, para volver sobre sus pasos una vez que la frontera, tanto exterior como moral, está clausurada<sup>4</sup>. El mito de la frontera cede paulatinamente el paso a un deambular sin rumbo, a la errancia, a una cierta estética del fracaso<sup>5</sup>. Hay que apuntar por lo tanto un motivo para la decisión de Benning de rehacer *Easy Rider*, una razón política y cultural, que consiste en la necesidad de llevar a cabo un desmantelamiento del imaginario consolidado por el film para preguntarse acerca de la memoria legitimadora del país.

Asimismo, no es de extrañar que Benning, cineasta cuya filmografía (prácticamente en su totalidad) halla su germen en un ávido interés por la exploración del paisaje norteamericano, apueste por *Easy Rider*, una de las *road movies* fundacionales, como la siguiente de sus producciones apropiacionistas o referenciales<sup>6</sup>. La rígida praxis de Benning, el paisajismo observacional, desvela un espíritu insobornable que lleva hasta las últimas consecuencias el particular método que ha desarrollado, al que llama *looking and listening*. En efecto, el dispositivo minimalista de Benning, basado en la observación atenta, dilatada e inmóvil de los elementos profílmicos, supone un retorno a cierta estética primitivista – en el sentido en el que Noël Burch conceptualizó el Modo de

---

mismos, había perdido fuelle con el desencanto ideológico del momento y el consecuente advenimiento del cine moderno, y se había de sustituir urgentemente por otro género que tomara el relevo en una tarea de tamaño envergadura: éste fue la *road movie*. Uno de los primeros westerns que propone claramente una tarea de vaciado del género en los años 60 fue *The Shooting* (1966) de Monte Hellman, obra herida tan hondamente por el existencialismo y el nihilismo que coquetea con el absurdo. Es revelador que el siguiente film de Hellman fuera precisamente una *road movie*, la fantástica *Two-Lane Blacktop* (1971).

3 COHEN, Clélia. *El western*. Barcelona: Paidós. 2005.

4 *Pour un bon nombre des voyageurs du cinéma américain des années soixante-dix, une même question se pose: comment répéter le mythe de la Frontière lorsque la frontière n'est plus? Deux réponses possibles: soit effectuer le trajet inverse à celui de la conquête de l'Ouest et permettre à l'énergie (mais une partie seulement) de se consumer horizontalement – c'est la naissance du road movie (Easy Rider, Two Lane Blacktop, Macadam Cowboy, Vanishing point pour ne citer qu'eux), soit brûler cette même énergie mais sur place, verticalement et dans la folie meurtrière: ce sont les films d'horreur réalistes et la plupart des thrillers urbains de la période.* THORET, Jean-Baptiste. *Le cinéma américain des années 70*. París: Cahiers du Cinéma, 2003, p. 102. Citado en BENAVENTE, Fran. *El héroe trágico en el western: el género y sus límites*. Barcelona: Tesis Doctoral UPF. 2007.

5 *Dans la culture américaine, les années 1968-1973 voient le mythe de la Frontière céder le pas au vertige de la dérive sans objet, et la morale conquérante des tenants de l'American Dream laisser la place; momentanément, à la fascination de la déconvenue sociale et de l'échec individuel.* TATUM JR, Charles. *Monte Hellman*. Festival d'Amiens: Éditions Yellow Now, 1988, p. 14. Citado en BENAVENTE, Fran. *El héroe trágico en el western: el género y sus límites*. Barcelona: Tesis Doctoral UPF. 2007.

6 Un tipo de ejercicios que lleva desarrollando desde hace años (previamente a éste, realizó un *remake* (2011) del *Faces* (1968) de Cassavetes y en *Utopía* (1998) superpuso a su propio metraje la banda de sonido de la película *Ernesto Che Guevara: Diario de Bolivia* (1994) de Richard Dindo).

Representación Primitivo propio de los inicios del cine mudo. El cine, en su génesis, no presupuso necesariamente una narración, sino que, hasta la aparición del llamado *découpage*, la representación cinematográfica se caracterizaba por rasgos como la autarquía del encuadre (ausencia de continuidad y *raccord* entre planos), la frontalidad de la posición de la cámara, la centrifugalidad en la composición, en planos abiertos, y la relativamente larga duración – la que permitían las bobinas de negativo de aquel entonces.

En muchos de estos aspectos formales, la propuesta de Benning coincide con el MRP, dado que el director únicamente escoge la posición fija de la cámara, el espacio que se abarcará dentro del cuadro – el *paisaje* en la definición de John Brinkerhoff Jackson<sup>7</sup> – y la duración que tendrá el plano en el montaje final. La tarea de Benning consiste, según Alan Salvadó, en *volver a mirar como se miraba a principios de siglo, (...) o hacer cine como si el cine no se hubiese inventado o se acabase de inventar. Se trata de volverse a sorprender por lo que Jacques Aumont llama “atmosferizaciones”, tan propias de los films de los Lumière... El cine de Benning traza una pasarela temporal entre principios del s.XXI y finales del s.XIX*<sup>8</sup>.

De hecho, el único plano en movimiento del film consiste en un *travelling in* que avanza sobre las vías de un tren, dejándonos ver únicamente la estructura metálica en su parte superior, que se desliza sobre el cielo. Incluso esta imagen remite a los inicios del cinematógrafo: los *phantom ride* o *panoramas* se popularizaron en Inglaterra y EEUU a finales del s.XIX y consistían simplemente en mostrar el avance de un vehículo que se movía colocando la cámara en la parte frontal de éste, un dispositivo que proporcionaba un catálogo de paisajes en movimiento.



Plano de Benning (izq.) y fotograma de un *phantom ride* (dcha.)

La praxis fílmica de Benning se emparenta estrechamente con este grado cero de la puesta en escena del cine inicial, logrando el efecto de confrontar al espectador con el entorno de forma que el tiempo de rodaje coincida con el tiempo de visualización, es decir, compartiendo con el observador la experiencia directa que él mismo tuvo en la contemplación de ese paisaje en términos de relación espacio-temporal. Así lo describe el mismo Benning: *There's real time and there's how we perceive time. Time affects the way we perceive place. In my films, I'm very aware of recording place over*

<sup>7</sup> Una porción de tierra que el ojo puede abarcar a primera vista.

<sup>8</sup> SALVADÓ, Alan. *Estética del paisaje cinematográfico: el découpage y la imagen en movimiento con formas de representación paisajística*. Tesis doctoral UPF. Barcelona, 2012. p. 209

*time, and the way that makes you understand place. Once you've been watching something for a while, you become aware of it differently. I'm very interested, now, in how much time is necessary to understand place.*<sup>9</sup>

Dado que el modo en el que pensamos una imagen se va transformando en el transcurso de su duración, el cine narrativo más convencional, el *Easy Rider* de Hopper por ejemplo, ignora toda una serie de posibilidades comunicativas, sensoriales, emocionales e intelectuales que Benning reivindica con su obra. También frente a la fotografía o la pintura, suspensiones en el tiempo, la imagen en movimiento cuenta con el poder de ampliar, cambiar o cuestionar la idea preliminar que transmite un espacio congelado en un instante. E incluso ante nuestra propia experiencia cotidiana de los entornos reales que habitamos aporta otras dimensiones: *As an audience, when you're in a dark room, you're provided with a stare that's surely impossible to maintain outside in the real world. It's impossible to look the way the camera can; the camera is completely disciplined, it won't look away once I set it there. Because of this discipline, you look closer.*<sup>10</sup>

En el caso concreto de su *Easy Rider*, Benning apuesta por una geografía crítica y trabaja sobre el significado político-cultural de los lugares de la película de referencia para plantear una reflexión plagada de reverberaciones sobre la (ilusión de una) contracultura, el viaje, el cine narrativo y la lógica del espectáculo.

En efecto, Benning juega con el hecho de que la percepción del paisaje norteamericano está inevitablemente mediada por las innumerables representaciones cinematográficas de éste que pueblan el imaginario colectivo – en su caso, además, el director recuerda *Easy Rider* como una película especialmente importante en su biografía, *la primera película en la que realmente sonaba música que yo escuchaba*<sup>11</sup>, una relevancia que el film detiene, como mínimo, para toda una generación de norteamericanos que fueron jóvenes en los 60. Esto implica considerar los lugares que se están filmando como piezas de una narrativa histórica, es decir, una concepción del espacio como depósito de acontecimientos y emociones, como un conjunto de capas sedimentadas de sucesos históricos o una amalgama de significaciones colectivas e individuales.

Para Benning, los dos motoristas no encontraron América porque no la miraron verdaderamente, América los rodeaba por completo, pero no se detuvieron a observarla, creían que sabían, creían que habían estado en todos aquellos sitios (*you think you've been there*), como el espectador creía (re)conocerlos a través de la pantalla, pero se trataba únicamente de un engaño, de una ilusión. El relato de viajes, como la *road movie*, se compone de la doble necesidad de *hacer* y de *ver*, pero con firma el privilegio *del recorrido sobre el estado*, en palabras de Certeau<sup>12</sup>.

El auténtico encuentro con el paisaje sólo puede darse a partir de un ejercicio de paciencia, prolongado, relajado, y los dos jóvenes tenían demasiada prisa por llegar a la soñada celebración

---

9 *Talking About Seeing: A Conversation with James Benning*. The Suspended Narrative. Senses of Cinema, nº33. Octubre 2004.

10 *You Think You've Been There: A Conversation with James Benning about Easy Rider (2012)*. Shows. LOLA Journal, nº5. Octubre 2012.

11 *Easy Rider was the first film that I saw that actually played music in it that I was listening to, so that was rather exciting to me*. First Look: James Benning by David Schwartz. BOMB Magazine. Febrero 2013.

12 CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien.1. Arts de faire*. París: Gallimard, 1990.

carnavalesca. En ese sentido, encarnan el estereotipo del *viajero* del antropólogo Marc Augé, *que ya no necesita detenerse e inclusive ni mirar, pues la pluralidad de lugares introduce entre el viajero-espectador y el espacio del paisaje que él recorre o contempla una ruptura que le impide ver allí un lugar, reencontrarse en él plenamente*<sup>13</sup>:

El espacio como práctica de los lugares, y no del lugar, procede en efecto de un doble desplazamiento: del viajero, seguramente, pero también, paralelamente, de paisajes de los cuales él no aprecia nunca si no vistas parciales, “instantáneas”, sumadas y mezcladas en su memoria y literalmente recompuestas en el relato que hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente en su entorno. El viaje. El viaje construye una relación ficticia entre mirada y paisaje<sup>14</sup>.

Para la contemplación efectiva del paisaje, Benning procede a un vaciamiento del cuadro con el que elimina la figura – los actores – para conservar únicamente el fondo – el entorno – que adelanta a un primer término en un gesto inaudito, como si lo que habitualmente había sido fondo, la naturaleza o el entorno urbanizado como cuadros decorativos, deviniese aquí figura resurgiendo de las profundidades con un peso protagonista<sup>15</sup>. En ese sentido, Benning exige que repensemos la condición del plano paisajístico como punto de vista “suplementario”, condición que el espectador de cine medio asume automáticamente cuando, en una ficción, se cuele un plano vacío, un plano “de situación”, que sirve únicamente para añadir puntualmente información acerca del contexto geográfico donde se ubica la acción o para aportar un “efecto de real”, es decir, perspectiva escenográfica, una jerarquía de dimensiones entre figura humana y paisaje. Según Maurizia Natali, esta mala costumbre se debe al antropocentrismo inherente al ojo del observador y pone sobre la mesa el antiguo conflicto iconológico de la polaridad cultural entre cuerpo-paisaje y personaje-fondo:

Nuestro imaginario está centrado narcisísticamente sobre los cuerpos, nuestra espera de sentido se focaliza en los gestos, los ojos, la boca que habla. En ese régimen simbólico, el plano del paisaje produce una falla sensible en nuestra identificación con los personajes. Durante unos instantes, nuestra mirada es simplemente *reenviada al fondo*. De hecho, el paisaje es una imagen embrujada, puesto que el cuerpo o el rostro pueden regresar en cualquier momento para volver a centrar nuestra visión (...) Perpetuar el paisaje como fondo significa esperar la puesta

---

13 AUGÉ, Marc. *Los No-lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1992. p. 89

14 AUGÉ, Marc. *Los No-lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1992. p. 90

15 En ese sentido, también es notable el hecho de que Benning, en tres ocasiones, saltándose su estricta mecánica, congele un fotograma correspondiente a un plano en movimiento del film original (de interiores, que Benning no filma en esta película) para estirarlo y sostenerlo durante varios minutos, frenando el desplazamiento original y generando estatismo donde había dinamismo. Se pone en paralelo entonces el acto de *sacar del fondo a la superficie* con el de *liberar del movimiento*.



en escena del cuerpo y de la mirada narcisistas: para nosotros, espectadores de cine, un paisaje sin personajes es siempre un escenario vacío, un fondo filmado a la espera<sup>16</sup>.

Esta supresión de la trama y de los personajes de Benning desnuda los lugares de toda distracción, estableciendo una oposición teórica entre acción-narración-cuerpos y escenario-observación-escucha, oposición que se hace más palpable gracias al coqueteo con una serie de tensiones y de micronarrativas internas en los planos, así como con la puntual yuxtaposición entre la imagen contemporánea y la banda de sonido de 1969.

Estas micronarrativas juegan constantemente con el fuera de campo, con la expectativa de lo que pudiera acontecer, a partir del sonido de lo que no vemos pero suponemos próximo, y de la dilatación angustiosa de la toma que conforme avanza despierta en el espectador, deshabitado a este tipo de ritmos geológicos, un deseo urgente de acción perpetuamente insatisfecho. Por otro lado, la emergencia de los ruidos, ambientes y diálogos de la película original que se superponen al sonido directo, correspondiente a la imagen, instauro un contraste entre el *logos*, la palabra, y el *eidos*, la forma, el aspecto; pero también entre dos momentos temporales, uno pretérito y uno presente, y entre dos categorías de representación, la ficción y la documental. Así, la sensación es la de que el espíritu de una película está vampirizando a la otra, habitándola subterráneamente, que su espectro palpita entre las imágenes como un fantasma que no ha abandonado aquellas localizaciones a la espera de ser exorcizado y fagocita poco a poco las imágenes de Benning, o como ecos vetustos que aún resuenan, paradójicamente incapaces de agotarse en el espacio infinitamente abierto del desierto, y entonces tienen el poder de atravesar el tiempo. Son voces que por momentos parecen presentes, confundiendo al espectador, pero que pronto se revelan pretéritas, confirmando la mágica coexistencia de dos temporalidades en un mismo lugar y haciendo manifiesta la memoria que éste atesora. El cineasta, así, filma las ruinas de la contracultura y determina la medida del cambio en más de cuarenta años, trazando puentes intertextuales y evaluando tanto presencias como ausencias.

No obstante, el elemento de la duración de los planos aporta más dimensiones a la propuesta de Benning. Dilatando el tiempo de contemplación, la carga simbólica y cultural de ese paisaje reconocido se va diluyendo poco a poco hasta desaparecer, por lo que el observador se encuentra ante los espacios reales como ante un cuerpo desprovisto de alma, lo que genera una impresión insólita, a veces inquietante, como un extrañamiento anómalo producido por hallarse frente a una realidad familiar ahora mirada a través de un nuevo prisma. Vaciando de todo contenido y todo sentido al paisaje y a la mirada que lo tomaba por objeto, ésta se funde en el paisaje, y simultáneamente se vuelve el objeto de una segunda mirada, ella misma, situándonos ante la contemplación de una contemplación.

Además, la prolongación de cada toma somete a una ralentización a una *road movie*, el género del movimiento y el avance frenético por excelencia, en una versión lenta que transmite quietud,

---

16 NATALI, Maurizia. *L'image-paysage: iconologie et cinéma*. París: Presses Universitaires de Vincennes, 1996. p. 71

estatismo y calma. Mientras que la *road movie* está básicamente formalizada mediante *travellings* o seguimientos sobre vehículos, para generar una sensación de movimiento a lo largo de las carreteras, los planos estáticos de Benning permiten anclarnos a los lugares, comprenderlos<sup>17</sup>. Los *travellings* se asemejan a la percepción visual del usuario de un tren o un automóvil, del viajero, para el cual el espacio circundante se desvanece para renovarse a cada instante, y, con cada panorama visto, experimenta una lluvia constante de momentos presentes: *Sólo el movimiento de las imágenes deja entrever borrosamente por momentos, a aquel que las mira desaparecer, la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir*<sup>18</sup>.

Detengámonos en el gesto paradójico y subversivo de firmar una obra que consiste en una clara diatriba contra la velocidad, el exceso, la fragmentación y la hiperestimulación sensorial característicos de la hipermodernidad contemporánea – una obra que aboga por larguísimos planos estáticos para redimensionar el valor del *tiempo*, una obra centrada en la observación pormenorizada de nuestro entorno que nos recuerda que el cinematógrafo es un dispositivo que ante todo esculpe *el tiempo* – y de que todo ello solamente sea posible gracias a los avances tecnológicos del digital que permiten grabar un plano, como el del agua del río, de 18 minutos de duración. Al cine digital, que es hijo de un momento histórico acelerado y caótico, se lo reorienta aquí empleándolo como herramienta transgresora, de resistencia, que busca contrarrestar la lógica del espectáculo, sentir la cadencia del paso del tiempo en el interior de las imágenes, imágenes que tienden hacia lo eterno, en las que hay casi un *exceso de tiempo*. Sin embargo, la hipermodernidad contemporánea sobrevuela gran parte de las imágenes, pues está presente en las propiedades morfológicas de los paisajes filmados.

En efecto, el *Easy Rider* de Benning es un retrato topográfico plagado de *no lugares*, el espacio del viajero según Augé, característico de la subabundancia espacial de la sobremodernidad. Los no lugares se oponen a los lugares antropológicos – que son identificatorios, relacionales, estables e históricos – y serían tanto *las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales*<sup>19</sup>. Son lugares que no integran los lugares antiguos porque éstos son catalogados como *lugares de memoria* quedando relegados a un lugar circunscripto y específico. Mientras que la modernidad se caracterizaba por la coexistencia de tiempos, por una presencia del pasado en el presente que lo desborda, por la imbricación de lo antiguo y de lo nuevo, la sobremodernidad *convierte a lo antiguo, la historia, en un espectáculo específico, así como a todos los exotismos y a todos los particularismos locales*<sup>20</sup>.

Al tratarse de una *road movie*, una *película de carretera*, es inevitable que *Easy Rider* se ubique en la mayor parte de su metraje en este tipo de localizaciones. Los no lugares de Benning son autovías, moteles, estaciones de servicio y gasolineras, trenes, restaurantes de carretera... La relación con el tiempo de los no lugares es por lo tanto la de marginar el pasado mediante un reformateo de la

---

17 *You have to look over time to understand. I believe strongly that all learning is a function of time.* en *You Think You've Been There: A Conversation with James Benning about Easy Rider (2012)*. Shows. LOLA Journal, nº5. Octubre 2012.

18 AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1992 p. 90

19 *Ibid.* p. 41

20 *Ibid.* p. 113

memoria geográfica, pues en él reinan sobre todo la actualidad y la urgencia del momento presente, no hay lugar para la historia puesto que los cambios, vertiginosos y constantes, niegan la perspectiva histórica<sup>21</sup>. El tiempo que habita esos espacios no es lineal, sino simultáneo y confuso.



*Easy Rider* de Benning (izq.) y el óleo *Lost Highway 61* de Peter D. Harris (dcha.)



*Easy Rider* de Benning (izq.) y *Once upon a time* de Lukasz Ratajczyk (dcha.)

Los no lugares han sido escogidos como objeto de numerosos cuadros paisajistas contemporáneos, como, por ejemplo, las obras del canadiense Peter D. Harris o el polaco Lukasz Ratajczyk. No obstante, frente a la inmovilidad de la imagen fija pictórica, la imagen movimiento y la larga duración de nuestra contemplación de las localizaciones en *Easy Rider* aporta una nueva e inédita relación entre el tiempo y los no lugares, dado que precisamente el usuario habitual de estos sitios, el viajero, no percibe nada en ellos, considerándolos lugares utilitarios de paso, de circulación. Benning nos obliga a confrontar nuestra mirada a estos espacios de la sobremodernidad a los que normalmente se la negamos, y además añade la sensación de experimentar el tiempo que pesa sobre ellos, revelando que, contra todo pronóstico inicial, estos no lugares también gozan de historia y de memoria. En este caso, tanto la memoria cinematográfica como su aspecto descuidado, en desuso o

<sup>21</sup> En suma, es como si el espacio estuviese atrapado por el tiempo, como si no hubiese otra historia más que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras, y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente. AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1992 p. 108

decadente nos permite evaluar el efecto del paso del tiempo sobre estos espacios, tal y como explica el propio director: *You see a gas station and different kinds of buildings, commercial buildings, and they are all derelict in a sense*<sup>22</sup>.

Y continúa más adelante: *I was very interested in looking at these different ways of living from ancient time to the present. I thought it was more about things decaying and falling apart.*

En efecto, también hay una fuerte presencia de la ruina en el film:



Las ruinas, huellas del pasado, testigo físico de lo que fue y ya no es, funcionan en el film como grietas entre las que se cuela la perspectiva histórica de la que carece la sobremodernidad, y la cámara, como excavadora, como arqueóloga del tiempo, mirando al pasado complejiza el presente. Benning construye así un discurso acerca de la sociedad norteamericana contemporánea y del fracaso de la contracultura, filmando distintos tipos de edificios en un estado de decrepito, entre otros, una antigua casa ocupa abandonada en medio del desierto o las estructuras de unas viviendas de los indios Anasazi, una cultura primitiva amerindia, aludiendo a formas de vida muy distintas que han marcado paisajes próximos. Así, una serie de rupturas en el espacio representan la continuidad temporal. Como explica Jorge Luis Marzo, las ruinas nos fascinan por constituir una muestra de la potencialidad destructora de la naturaleza y del tiempo: *Símbolos de la fugacidad, las ruinas nos llegan como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero a la vez como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad*<sup>23</sup>. Estas estructuras, construidas por los antepasados, no son ni lugares antropológicos – puesto que no están habitados, sino abandonados – ni tampoco *lugares de la memoria* como los describe Pierre Nora. En ellos podemos captar nuestra diferencia, la imagen de lo que ya no somos, dando lugar a una imagen-palimpsesto, una acumulación de significados socio-históricos conectados por los relatos (cinematográficos) colectivos.

Los paisajes de Benning saltan del entorno natural o rural al entorno urbano humanizado. Éstos últimos sitios, algunos de ellos reflejo de la decadencia post-industrial, podrían ser intercambiables, carecen de una identidad distintiva, moldeados a partir de modelos estandarizados y situados en la periferia de la ciudad. En ese sentido, son lugares banales diseminados sin orden por el territorio, y cuanto menos organizado está un territorio, menos definida será su identidad, y por ende la identidad de quienes lo habitan. Así, a pesar de caracterizarse por la casi total ausencia de figuras humanas, las imágenes de Benning también hablan de las personas que los ocupan o atraviesan.

22 First Look: James Benning by David Schwartz. BOMB Magazine. Febrero 2013.

23 MARZO, Jorge Luis. *La ruina o la estética del tiempo*. Universitas, nº2-3, 1989.



Un plano de Benning (izq.) y otro de Hopper (dcha.):  
en Benning observamos la *categorización específica del pasado histórico*.

El acercamiento de Benning a los espacios se vincula en cierto sentido al paisajismo psicogeográfico – derivado de la psicogeografía de los situacionistas –, que investiga los efectos emocionales del territorio en el sujeto que lo habita. Aquí este sujeto corresponde tanto al director que ha estado físicamente en ellos como al espectador, ambos como individuos que miran el paisaje, que lo asumen, lo sienten y lo piensan: el paisaje se vuelve entonces simultáneamente objetivo y subjetivo, material y emocional, en la medida en que el punto de vista que se adopta para *mirar* y por lo tanto para *crear* un paisaje (en la acepción de paisaje como *lo que es abarcado por la vista*) desvela indirectamente una forma de estar en el mundo y de relacionarse con él, al tratarse de una mirada personal fruto de decisiones y pulsiones íntimas.



Uno de los planos de la escena de la comuna (izq.) y el plano de Benning (dcha.)

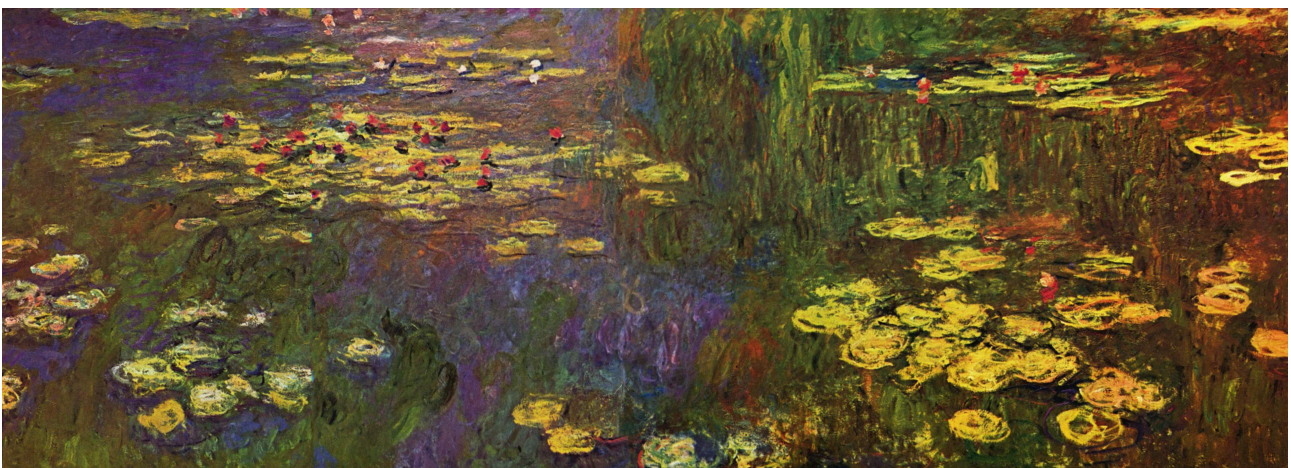
El último apunte acerca del trabajo sobre el tiempo en *Easy rider* sería el que concierne al plano que acaba teniendo más calado en la retina del espectador – por ser el de mayor duración–, el que muestra el discurrir del agua de un río y corresponde a la secuencia de la comuna en el film original. La mecánica de rodaje del director consistía en plantar la cámara y grabar planos muy largos, de los cuales finalmente sólo terminaba incluyendo en el montaje final el fragmento que más riqueza visual le proporcionaba, la porción en la que los cambios en el entorno fueran más notables e interesantes. Con esta imagen, la intención de Benning era documentar la rotación de la Tierra:

*What you're witnessing in that shot is the turning of the Earth. I wanted to make it quite long, because I want you somewhat hopefully get through that image: what the river can teach you if you pay attention to the river*<sup>24</sup>.

La fascinación por el modo en el que la luz penetra en el cuadro y baña el medio acuático, generando un conjunto orgánico de luces y sombras en vibrante movimiento, produce una especie de visión táctil, un sentido de la materia muy determinado. El interés de Benning por los elementos naturales (la tierra, el fuego, el agua, el viento...) es más que evidente: también se repite en tres ocasiones la toma de una hoguera palpitante, revelando que la agitación viva y energética de la naturaleza puede convertirse en serena meditación.

Benning traslada al soporte cinematográfico la misma curiosidad que sentían los pintores impresionistas por las variaciones de la *impresión* visual causada por la incidencia de la luz sobre las formas materiales. Concretamente, las series de Claude Monet en las que el artista francés retomaba, una y otra vez, obsesivamente, el mismo objeto representado a distintas horas del día con el afán de atrapar la instantaneidad, la fugacidad del mundo, se emparentan con esta preocupación por la relación entre paisaje y luz, entre paisaje y tiempo. Para Jacques Aumont, las series impresionistas ya planteaban una gran problemática respecto a la representación cinematográfica del paisaje: *El cine, por construcción, es todo salvo un arte de lo instantáneo. Por breve e inmóvil que sea un plano, nunca será condensación de un momento único, sino huella siempre de una cierta duración. El cine, el plano, la vista cinematográfica son tiempo en estado puro*<sup>25</sup>.

El mayor intento de Monet de aprehender la duración en sus obras se encuentra en su serie de los nenúfares, óleos que pintaba sobre amplios paneles, algunos de más de seis metros de largo, para tratar de reflejar las transformaciones que sufría el medio a lo largo de todo el día o con el paso de las estaciones.



Uno de los óleos de la serie Los Nenúfares de Monet, de 219 x 602 cm.

<sup>24</sup> First Look: James Benning by David Schwartz. BOMB Magazine. Febrero 2013.

<sup>25</sup> AUMONT, Jacques. *El ojo interminable*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997. Citado en SALVADÓ, Alan. *Este tica del paisatge cinematogràfic: el de coupage i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística*. Tesis doctoral UPF. Barcelona, 2012

Monet creó estas obras para exponerlas en estancias circulares, de forma que el caminar frente a ellas de un extremo al otro fuera similar al efecto perceptivo real del transcurrir de las horas del día para el observador. Pasear la mirada por la obra es por lo tanto parecido a realizar un viaje a través de un tiempo condensado, dado que evidentemente el tiempo necesario para recorrer la pintura de principio a fin no es equivalente al tiempo contenido en la representación. Se entiende que se pasa aquí de un interés por captar el estado instantáneo y puntual de un momento fugaz e irrepetible que se desvanece al interés de trazar cierta continuidad entre esa suma de momentos presentes, de algún modo generar duración, precisamente lo que Benning es capaz de lograr con la imagen movimiento del fluir del río<sup>26</sup>. Además, Benning añade en un momento dado una frase pronunciada por Hopper (*Are we going to get out of here?*), cuyo personaje se siente angustiado por permanecer demasiado tiempo en la comuna, tal y como puede sentirse el espectador forzado a mirar el agua durante tanto tiempo en un ejercicio exigente y por momentos incomprensible.



Ejemplo de otra de sus series, la de los almiare.

## Conclusiones y ampliaciones.

*The long memory is the most radical idea in America.*

Claire Spark Loeb

Foucault pronunció una conferencia en 1967 en la que conceptualizó lo que llamó *heterotopías* que comenzaba a firmando:

Nadie ignora que la gran obsesión del siglo XIX, su idea fija, fue la historia: ya como desarrollo y fin, crisis y ciclo, acumulación del pasado, sobrecarga de muertos o enfriamiento amenazante del mundo. Nuestra época es la época del espacio. Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión. Vivimos en un tiempo en que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a

---

<sup>26</sup> *Our lives are only understood in memory. If you look at the timeline, the present is just a point with no dimension that separates que future from the past. We are always at that dimensionless point; the future flows towards us and, as soon as it becomes the present, it is the past. We only perceive through memory.* Benning en *You've Been There: A Conversation with James Benning about Easy Rider (2012)*. Shows. LOLA Journal, nº5. Octubre 2012.

través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla<sup>27</sup>.

Bachelard, diez años antes, había escrito: *Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere 'suspender' el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido*<sup>28</sup>.

Ambos autores recalcan la importancia del espacio como medio a través del cual experimentar y aprehender la vida y el tiempo. El cine, como poderoso productor de espacialidad y de temporalidad, es sin duda un medio que dispone respuestas (parciales) a cuestiones complejas vinculadas a cómo vivimos y entendemos nuestro presente y cómo nos hacemos cargo de nuestro pasado para afrontar el futuro que se acerca. ¿Qué hacer con los restos, las huellas, las ruinas, los fantasmas? ¿Es necesario inventar imágenes y sonidos para contar lo que ya no es, lo que ya no está? ¿Se puede poner en escena la memoria? ¿Qué relación existe entre la memoria histórica y la cinematográfica: acaso se confunden, se niegan, son parte de lo mismo...? ¿Cuántos recuerdos, cuántos instantes pasados conservan los espacios que habitamos?

El *remake* de Benning se inscribe en la línea de toda una serie de películas experimentales contemporáneas cuya fuerza radica en el redescubrimiento documental de espacios previamente habitados y marcados a fuego por la ficción. Estas revisiones y desmontajes cinéfilos únicamente son posibles gracias al cine digital, cuya democratización ha permitido que numerosos cineastas se lancen en un diálogo libre, creativo, metalingüístico y tremendamente fértil con films cuya importancia socio-histórica y cultural ha trascendido la historia del cine.

En esta misma tendencia estética podríamos incluir el interesante cortometraje del colectivo Los Hijos, *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* (2009), que revisita cuatro de las secuencias más icónicas del cine español trasladándose a las mismas localizaciones para reproducir plano a plano la película original, ahora sin actores, pero respetando la duración de los planos y la ubicación del corte. Aunque aquí la banda de sonido está compuesta sólo por el sonido directo, los diálogos originales se mantienen presentes en los subtítulos.

Un método creativo muy similar al que emplea Sergio Belinchón en su *The Good, The Bad and The Ugly* (2010), en el cual regresa a los escenarios en los que otro Sergio, Leone, filmó su mítico *spaghetti-western* para, de nuevo, realizar su propia versión del film ejecutando un vaciamiento del plano suprimiendo a los actores pero, ahora sí, manteniendo la banda sonora original intacta. Belinchón dispone así la problemática de la artificialidad de ciertas localizaciones cinematográficas. En otra línea distinta pero hermanada con ésta, encontraríamos propuestas como *The Decay of Fiction* (2002) de Patt O'Neil, o *La ciudad de los signos* (2009) de Samuel Alarcón. Ambas exploran también la relación paisaje-personaje, fondo-figura, disponiendo unos espacios reales actuales a los que digitalmente añaden personajes de ficción de épocas pasadas.

Lo que indudablemente todos estos films comparten es un interés por reflexionar sobre la memoria

---

27 FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*. Conferencia en el Centro de Estudios Arquitectónicos, París, 1967.

28 BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France, 2012.



(en estos casos cinematográfica, pero por supuesto histórica, pues como bien sabemos *toda película es un documental de sí misma*) que queda preservada en los espacios. Se manifiesta la naturaleza metadiscursiva de la imagen digital, la imagen que se piensa a sí misma, como la hija bastarda de la postmodernidad, capaz de elaborar un discurso crítico e irónico sobre la modernidad. Así, trabajándola, dislocándola, remezclándola, apropiándose de ella... La postmodernidad sublima el metacine.

Gala Hernández.



Uno de los últimos planos de Benning (izq.) y un óleo de Lukasz Ratajczyk (dcha.)



Benning (izq.) y Peter D Harris (dcha.)

### **Bibliografía consultada:**

AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1992.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France, 2012.

BENAVENTE, Fran. *El héroe trágico en el western: el género y sus límites*. Barcelona: Tesis

Doctoral UPF. 2007.

BUTLER, Alison. *You think you've been there. A conversation with James Benning about Easy Rider*. Shows, Lola Journal, nº5. Octubre 2012. (<http://www.lolajournal.com/5/benning.html>)

FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*. Conferencia en el Centro de Estudios Arquitectónicos, París, 1967. (<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>)

MARZO, Jorge Luís. *La ruina o la estética del tiempo*. Madrid: Revista Universitas, nº2-3, 1989.

MUÑOZ, Horacio. *El trabajo digital de James Benning*. Revista online A Cuarta Pared. Mayo 2015. (<http://www.acuartapared.com/o-trabajo-dixital-de-james-benning>)

NATALI, Maurizia. *L'image-paysage: iconologie et cinéma*. París: Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

ORTEGA, Marcos. *James Benning & Peter Hutton: Nature is a Discipline*. Experimental Cinema. Enero 2015. (<http://expcinema.org/site/en/events/james-benning-peter-hutton-nature-discipline>)

SALVADÓ, Alan. *Este tica del paisatge cinematogra fic: el de coupage i la imatge en moviment com a formes de representacio paisatgi stica* Barcelona: Tesis Doctoral UPF. 2012.

SANDE, José Manuel. *Último Benning (II): Easy Rider / small roads*. Revista Blogs&docs. Julio 2013. (<http://www.blogsandocs.com/?p=5657>)

SCHWARTZ, David. *First Look: interview with James Benning*. BOMB Magazine. Febrero 2013. (<http://bombmagazine.org/article/7046/>)

VILLARMEA, I. *El paisajismo observacional de James Benning: la representación de Los Ángeles en Los*. Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, nº9. 2014. pp. 35-64. (<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema>)

WEINRICHTER, Antonio, coord., VVAA. *.doc: El documentalismo en el s.XXI*. San Sebastián: Filmoteca vasca & Festival Internacional de Cine de Donostia - San Sebastián, 2010.

ZUVELA, Danni. *Talking about Seeing: A Conversation with James Benning*. The Suspended Narrative. Senses of Cinema, nº33. Octubre 2004.