

Carretera asfaltada de dos direcciones

>>>

Two-Lane blacktop (Monte Hellman, 1971) es la piscina de la casa de los Braddock, y no se sale de ella. Un intento de describir esta película: sensación de angustia vaga, mortecina, paseo sin rumbo, una carrera sin prisa, un desinterés absoluto por todas las cosas, esa puesta en primer plano de la muerte del espíritu y la indiferencia ante la decisión.

Dos jóvenes en la carretera. Compiten, apuestan, siguen en la carretera. Un conductor les supera; se establece una rivalidad. Más tarde, una chica decide viajar con ellos. “*El mundo es una carretera asfaltada de dos direcciones...*”, dicen algunos de los carteles promocionales. “*Sin principio... sin fin...*”, siguen. El mundo no los tiene; la película, tampoco. Se entra y se sale por casualidad; suceden cosas mientras tanto. Es un viaje, un movimiento, más bien, un movimiento extremadamente hueco pero pasional, como un suspiro, y muy muy seco.

<<<

Los personajes son El Conductor (The Driver), El Mecánico (The Mechanic), La Chica (The Girl) y GTO. Los actores son James Taylor, Dennis Wilson, Laurie Bird y Warren Oates. Warren aparte, primera experiencia cinematográfica para todos, músicos ellos (Wilson fue el batería de The Beach Boys), futura novia de Art Garfunkel y suicida ella. Hellman trató en principio de no desvelar el guión a los actores salvo a Oates, pero Taylor se rebeló.

No hay nombres: hippismo, romper con las cadenas. Los personajes son igualmente indefinidos. El Conductor y El Mecánico no demuestran emociones, escatiman cada palabra, cada gesto. Miran fijamente, respiran en silencio, hablan con decisión, fríamente. La chica sí parece *sentir*; es la única que demuestra emociones, es temperamental y está también desorientada, pero tampoco es... normal. GTO sí parece serlo, aunque tan sólo se llama como su coche. Poco importa, porque nadie le llama por ningún nombre. GTO habla con frecuencia, habla incluso demasiado, si puede, tanto que uno de los autostopistas –a los que acostumbra a recoger- exige bajarse de su coche (se trata de Harry Dean Stanton), y miente en un altísimo porcentaje. Miente en grandes verborreas, en cuanto tiene ocasión. Puede ser que lo haga para cubrir un vacío existencial, para negar una parte de sí mismo, para echar tierra sobre el agujero de un pasado al que quiere dar sepultura. Hellman: “*GTO es tiempo. Dios, eso suena pretencioso.*”¹

Es cierto. Los otros personajes, en cambio, son un “aquí y ahora”. No hay pasado; son su circunstancia, el momento. Han salido a la carretera no se sabe por qué y tan sólo hacen que seguir adelante. Es un avance inmotivado, una sinrazón profunda,

¹ *Sight and Sound* (1970/71, invierno): 37.

En la página 35, Hellman indica también: “*La idea de tiempo es un elemento de doble filo. La ilusión y el engaño/delirio (“delusion”) del tiempo.*”

una ausencia de apoyo que veda cualquier cambio de dirección, tal vez de carril. El viaje es adelante porque lo de atrás es conocido y no sirve. No ha servido porque se estaría aún atrás. Se ha de seguir; no hay alternativa. “*La cosa es que sigues adelante*”, dice GTO. Tal vez se produzca una revelación...



* *El Mecánico, El Conductor, GTO y La Chica.*

Es un viaje estático. No hay evolución en ninguno de ellos. El Conductor y El Mecánico siguen en la carretera, compitiendo, sobreviviendo, viviendo por inercia. La chica busca un nuevo compañero de viaje. GTO sigue adelante, mintiendo hasta el final, aunque haga una confesión con tintes de veracidad (tan sólo una frase): “*Esas satisfacciones son permanentes* (derrotar a un GTO con un coche preparado por uno mismo, cosa que no ha hecho)”. ¿De qué demonios habla GTO? Tan sólo encontramos permanencia en todos ellos. Hellman lo explica: “*simplemente, no tienen interés.*”²⁻³

>>>

La invariación es lo emocionante. *Two-lane blacktop*: viaje emocionante por un continuo vago. Multitud, infinidad de planos casi idénticos. Un coche avanza disparado sobre una alargada tira de asfalto con verde a los lados. Esto sucede una vez más. Esto sucede una vez más. Son incontables. Es lógico, también, y es así, de cualquier forma.

La cámara demuestra una inmovilidad destacada. Quieta en su soporte, recoge los acontecimientos impertérrita, lejana. Seca, la dirección es seca. Las panorámicas son frecuentes, pero no destruyen este sentimiento de aridez, que no se traduce en un obstáculo, en un freno. Es árida por analogía, pero el flujo del relato es ligero. Los movimientos de cámara, así, se hacen notar. Sigue un ejemplo: El Conductor vuelve al motel en que se encuentran de un bar en el que simplemente *ha estado* y se encuentra con que no puede entrar porque El Mecánico y La Chica están haciendo el amor. Entonces, un travelling avanti. No parece que haya una lógica clara en la introducción de estos movimientos: travelling lateral en la noche de la reunión automovilística, más descriptivo neutro.

Los puntos de vista se repiten. No hay variedad, no hay lucimiento. Una conversación en el coche, y repetición. Misma postura ante -ejemplo- una conversación en torno a la mesa de un bar de carretera. Mismos ángulos, mismas imágenes. No hay crecimiento, la tensión no aumenta, no disminuye. Los estados son los mismos antes y después, o se aceptan cual si lo fuesen. Nada que evidencie un desnivel. Renuncia intensa a tomar parte, a adoptar una postura, a evidenciar un suceso, que algo esté teniendo lugar. Hay un cierto reposo, de otra parte, emanado seguramente de esta

² STEVENS, Brad (2003). *Monte Hellman, his life and films*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland.

³ En *Contracampo* (1980, Marzo-Abril), nº 10-11, Francesc LLINÁS apunta en este sentido diciendo que “*lógicamente, no hay psicología posible.*” Destaca, asimismo, que Hellman no intenta “*explicar nunca el sentido del movimiento.*”

indiferencia militante. Una cierta morosidad también, cuando comen, cuando viajan, cuando están allá donde estén.

<<<

Incomunicación. “*No quiero escucharlo. No es mi problema*”, le dice El Conductor a GTO. El Conductor y El Mecánico expresan lo justo, no más. La Chica deja entrever de forma más habitual qué le ronda la cabeza. Se queja frecuentemente. Sin embargo, todo le da más o menos igual, y cuando ha tenido suficiente, se va con otro. El desinterés le arrebató su espacio al intercambio comunicativo; no hay nada que decir salvo lo imprescindible. Lo que puedan decir, si no es imprescindible, no interesa.

GTO trata de expresarse con normalidad. A un lado el contenido de sus mensajes, busca la comunicación. Es, por ello, excluido. Cuando sus caminos se separan, sólo GTO se despidió. GTO es el que no encaja, es el rival, es el que está jugando a otro juego, el que tal vez quiera negar la fuerza de su naufragio. Además, es el único personaje que parece albergar algo de esperanza. GTO sueña con un futuro de la misma forma que sueña con un pasado diferente. Expresa a La Chica sus planes cuando huyen juntos; ella parece dormida o le da lo mismo. Y GTO siente presión, siente. Quizá sea el peso de los años, la diferencia de edad: “*si no me asiento pronto, voy a entrar en órbita*”, le dice.

Monte Hellman juega al mismo juego. No hay un espacio convencional para la comunicación con quien recibe *Two-lane blacktop*. El discurso no es claro. Es una suma, es la transmisión del viaje desde dentro del coche, participando de la misma deriva. No existen los momentos cruciales, no hay diferenciaciones, grados de importancia, no hay belleza estética ni poesía, amor o sexo, no hay violencia ni intelectualismo, pero sobre todo no hay carreras de coches ni velocidad. Negación, gran alisamiento del relato, devastación de cualquier preciosismo enunciador⁴. Carrera de comienzo del film: ausencia de cualquiera de los recursos normales, vibrantes; cercenada también por la aparición policial, que no conlleva, claro, persecución ninguna (o sí: duelo de sombras solucionado en un puñado de planos hiperoscuros). Carrera central: en la mentada reunión, solucionada en tres planos a la manera de las pelucitas de persecuciones del primer cine; brevísima sensación de velocidad en el “micronudo”, que se resuelve en panorámica con la desaparición de los coches en la noche. Carrera final: éxtasis de la negación. Negación como idea fuerte; filme castrado. La espera convierte a esta carrera última en el momento ansiado, posible primera dosis de trepidación. No: primero se embota el sonido; después, el movimiento languidece (pasando por una disección fotograma a fotograma) hasta la anulación; finalmente, la imagen arde en llamas⁵. No hay más película.

⁴ Tavernier y Courdoson destacan en su análisis del filme “*su sobriedad*” y “*su negativa a cualquier demostración*”. Añaden: “*imposible “planear” hasta tal punto que Hellman rechaza el encanto y la fascinación.*” Todas las referencias a estos autores se encuentran en: COURSDON, Jean-Pierre; TAVERNIER, Bertrand (1997). *50 años de cine americano*. Madrid: Akal.

⁵ En STEVENS (2003): Hellman: “*Aunque la idea fue intelectual, tengo la sensación de que el efecto es emocional. Algunos todavía lo odian, pero yo no.*”



* Secuencia final desgranada en planos.

>>>

Renuncia a narrar; narrar mínimamente. Línea argumental raquítica, situaciones inconcretas, de recomposición mental difícilmente ordenable tras verse el filme. Causalidad casual: los chicos y GTO deciden competir, pero nunca lo hacen realmente. GTO: “¿Todavía estamos compitiendo o qué?” Pero GTO se va con la chica y entonces le persiguen. Desinterés y reacciones humanas entremezcladas en la construcción del relato. Cumbre no narrativa, paradójicamente, en la presentación de esa persecución motivada (y en el fragmento semi-documental que la precede), que se extiende hasta el amanecer. El Mecánico decide concluirla cuando avisa a El Conductor de que les pasaron “hace 4 millas” (!!!).

Antes de la persecución tiene lugar la estancia en la reunión automovilística. Se trata de una serie de secuencias con un extremadamente marcado tono documental (también en algunas otras situaciones del filme), donde se pierde de lleno el hilo narrativo y se llega a desconocer dónde están o qué hacen los personajes, sumergidos en una marabunta repentina, cuando el grueso de la película transcurre en ambientes minimalistas. Planos de contexto, deambulares de La Chica, los otros que aparecen súbitamente en diversos espacios.

La noche colabora espléndidamente en favor de esa indefinición general. Los fondos desaparecen, los rostros se desfiguran entre las sombras, el viaje se transforma en un intento de proyección por parte del espectador.

<<<

Tavernier y Coursodon dicen que parece como si *Cockfighter* (Hellman, 1974) “se hubiera construido a partir de ciertas exégesis de *Two-lane blacktop*.” Parece un error: es un filme concreto; no existe el viaje, no se vaga en busca de nada; la derrota es un hecho, se ha aceptado. Es, además, un filme especializado, de ese tipo que refleja las

grandezas y miserias de una actividad que apasiona. En *Two-lane blacktop* los coches son tan sólo un telón de fondo. Se acerca mucho más a los *western-Hellman* de los 60, *El tiroteo* (The shooting, 1965) y *A través del huracán* (Ride the whirlwind, 1965), siendo el primero de ellos más “*intelectual*” (como lo califican Tavernier y Coursodon), eminentemente físico el segundo. Destacan los franceses el hiper-realista tratamiento del tiempo de la segunda mitad de *A través del huracán*, contrastado con el más disperso de *El tiroteo*, con la que *Two-lane blacktop* encuentra más puntos de coincidencia.

Muy poco hay de común con *Easy rider* (1969), de Dennis Hopper. Nacidas ambas de una serie de películas producidas por un gran estudio como la Universal a emergentes directores, no se asemejan en forma ni en contenido. La primera es un filme anodinamente dirigido y de exaltación hippista y denuncia político-social mejor o peor llevadas. La segunda demuestra un fino trazo en su factura y evidencia una angustia vital ajena a épocas o lugares, un norte perdido no por voluntad propia sino por evidencia. *Easy rider* es un filme de prohibición del triunfo mientras que *Two-lane blacktop* transmite la imposibilidad del no fracaso. Hellman asegura que ni siquiera habló con su coguionista de *Easy rider* en la escritura de su filme, pero encuentra una similitud: “*estas películas iban en contra de todo en lo que la gente creía y se inclinaban por todo lo que rechazaban.*”



* *El GTO visto desde el Chevy de los protagonistas.*

>>>

La abstracción en la que *Two-lane blacktop* se mueve no es estética ni conceptual, sino emocional. Es la incursión plena en el viaje, un viaje de desconcierto, de desconocimiento, un viaje pesimista y en negativo. La escapatoria requiere una reinención personal; no se trata de un simple objetivo más. Escapar significa buscar algo más grande que un continente que se pueda atravesar en coche, porque en el viaje no hay nada que pueda facilitar una alternativa. No hay una salida, por lo que la película se destruye: “*hasta aquí*”. Todo es avance. Un avance hacia el Este; no es un viaje glorioso de conquista, sino una huida lánguida y desolada de un enemigo que viaja con, dentro de nosotros⁶.

⁶ LLINÁS (1980): “(Un juego de inversiones es el) *esqueleto que vertebra el sentido del film, que lo configura, no como visión desencarnada y romántica de la muerte del viejo Oeste, sino como asunción de la inevitable inutilidad del viaje.*”

Brad Stevens dice: “*el efecto no es abstracto sino devastadoramente emocional*”. Tampoco Hellman admite un grado de abstracción: los espacios se captan con gran nitidez y en profundidad de campo, combinando acciones en los diferentes planos. Las imágenes son extraordinariamente concretas, con lo que cierran el debate. Ambos se refieren al espacio. Hellman es especialmente puntillista a este respecto y rueda siempre en el lugar en que transcurren los hechos. “*Para mí, el espacio no es neutral, ni en la vida ni en mis películas. Nuevo México no es Oklahoma, y nunca realicé una escena fuera de su contexto geográfico*”. Tampoco el sonido escapa a un encadenamiento feroz a la diégesis; la brusquedad del corte es secundaria⁷.

Está bien, pero no se trata de posar la mirada sobre ésta o aquella imagen aislada: la abstracción emerge desde la relación de unas con otras, desde su correlación sintagmática, aunque sean, tomadas una a una, concretas. *Ídem* en *El tiroteo*. La sensación de conjunto con respecto a ésta (más psicológica, “*intelectual*”) es diferente, seguramente también debido al extraordinario esquematismo de la trama de la *road-movie*, estando las acciones que implica dilatadas en grado sumo, vertebradas por la sencilla idea de linealidad del viaje, salteadas por lo anecdótico. En *El tiroteo* nos encontramos, según el relato avanza, con vibrantes presencias que mueven a lo largo del desierto ideas enconadas. En *Two-lane blacktop*, la idea es sólo una, esa derrota existencial, que no moviliza ya más que una emoción densa e intensa, perdida entre dibujos de asfalto. No es un viaje glorioso de conquista, sino una huida lánguida y desolada.

⁷ En STEVENS (2003): Hellman continúa su cita anterior: “*El paisaje es diferente y, desde este punto de vista, todo fue muy preciso. Es como el sonido o el diálogo; no quiero hacer obvio un elemento de la película.*”