

Monte Hellman

El movimiento, en lugar de estar ligado a la Historia como en Europa, está, en los Estados Unidos, fundamentalmente asociado al espacio –un espacio que fue el origen de la fundación del país y que sostiene su mitología y su identidad. De los pioneros pasando por los beatniks y otros errabundos, la ficción americana no ha dejado nunca de contar el enfrentamiento o la unión del individuo con la naturaleza, espacio tan pronto cerrado como abierto sin límites. Monte Hellman no escapa a la regla, tanto más perteneciendo a una generación que vivió la agitación de los años 60-70 y los movimientos que pusieron al día la tradición de la huida y el mito de la carretera. Apoyándose en géneros codificados (*western*, *road movie*), Hellman lleva formas y figuras hasta sus límites extremos y reencuentra así la forma primitiva del *western*, la quintaesencia de su mitología, y despoja a la *road movie* de su “heroización neo-hollywoodiense de los marginados”.

Recorremos el espacio o nos instalamos en él y lo gestionamos. Los protagonistas de las películas de Hellman raramente se fijan en un punto cualquiera. En *La Iguana*, Oberlus trata de establecerse para dar cuerpo a su venganza, pero fracasa y ha de hundirse en la inmensidad del mar. El viejo *gunman* convertido en granjero de *Clayton Drumm* deberá dejar su rancho y retomar la carretera. El movimiento de los personajes impone este doble tropismo, típico de la ficción americana: la huida hacia adelante a través de la inmensidad o la interrupción, el sueño en el hueco de las tierras. Las películas de Hellman exponen tarde o temprano al personaje a un lugar cerrado, avatar de un posible *hogar*. A este enclave están ligadas la norma social (familia-trabajo), la mujer, y a menudo la muerte que amenaza o golpea. Los ranchos, las cabañas, los hoteles de *El tiroteo*, *A través del huracán* o *Clayton Drumm*, metas pasajeras, refugios o áreas de descanso, restablecen momentáneamente el lazo con una vida social mínima. Con los ojos fijos en la carretera, los ocupantes del Chevrolet en *Carretera asfaltada en dos direcciones* no tienen otro *hogar* que las habitaciones de hotel o su coche; el GTO se inventa al azar de los pasajes de múltiples residencias pasadas o por venir. Son estas moradas las que se abandonan, perdidas o destruidas. El fuego destruye con frecuencia los refugios, la barraca de *A través del huracán*, el rancho de *Clayton Drumm*, el barco de *La Iguana*, el avión de *Flight to Fury*. Frank pierde a causa de una apuesta su caravana y su compañía, hace trasladar literalmente la casa familiar a causa de una deuda no pagada (*Gallos de pelea*). El rechazo de Matthew a ceder su parcela de tierra bloquea el progreso del ferrocarril y le condena a muerte (*Clayton Drumm*). Entre inmovilismo y movimiento, el personaje es posicionado entre los dos extremos de una elección que no es tal. O el libre arbitrio parece determinado por un destino incontrolable o la libertad del personaje está más próxima a un abandono de sí que de la vivencia de esta libertad en cuanto tal. El espacio porta la huella del estado del personaje, bloque compacto y crudo que impone duramente su existencia y se opone a toda escapatoria, o bien vientre fofo, agujero perdido en la distancia, en el que el individuo se hunde y se extravía.

Carretera asfaltada en dos direcciones o *Gallos de pelea* ponen en escena una América raramente vista en la pantalla. No es que estas dos películas, que comparten ciertos vínculos, nos den a ver en términos de *primicia* otra imagen, más bien dejan emerger una América no significativa, vacía de seducción, un escenario sin luz, plano. Los lugares atravesados durante la carrera hacia el oeste de *Carretera asfaltada en dos direcciones* y aquellos donde se desarrollan los combates de *Gallos de pelea*, parecieran sepultados en un letargo profundo, el “hueco del sueño” en el “hueco de las tierras”. América es aquí una extensión fuera de las grandes coordenadas, como en el intervalo de las tierras catastradas; islotes perdidos en el límite del desierto y del silencio, estos

lugares comienzan a parecerse a las ciudades fantasmas de la conquista del Oeste, fuera del tiempo y del espacio, parecidas a esa aldea dormida y vacía donde los dos coches cambian de matrículas. América profunda, y no únicamente en el sentido social del término, donde sólo las peleas de gallos despiertan momentáneamente este vientre profundo del sueño, espacio a un paso del inmovilismo y que vive al ritmo de un tiempo ralentizado. (...)

Desde que el cine americano existe, no se ha dejado nunca de alabar la calidad de sus escenarios, su arte del relato. Esta apreciación se reduce a menudo a una concepción clásica del relato, a su aspecto funcional (dramatización-ritmo-impacto): mecanismo bien engrasado que debe desembocar en una verdad, sea la que sea. Desde este punto de vista el cine de Hellman es una puerta falsa. Los relatos de *A través del huracán* y de *El tiroteo*, en su austeridad y su progresión implacable, no conducen hacia ninguna “verdad superior”. La incomprensión y el absurdo que ponen en marcha la narración no son en absoluto aclarados al final. El relato es el espacio de un puro movimiento. Los signos exteriores se enrarecen. *Carretera asfaltada en dos direcciones* va todavía más lejos. No se puede propiamente hablar de principio y de fin. El relato se dilapida y disuelve en un movimiento continuo, el de un coche desapareciendo en la línea del horizonte. Nada prende o se sostiene, contrariamente a lo que sucede en las *road movies* del tipo *Easy Rider*: las situaciones o las actitudes apenas se aferran a la superficie del relato (rechazo de la marginalidad, violencia policial o de la “basura blanca”), el relato es átono.

La última imagen en Hellman no es nunca la clave de una historia que termina. Por el contrario, indica la llegada a un punto muerto, centrífugo, donde el movimiento se ha convertido en productor de vacío. Casi nada subsiste en la linde del silencio: los momentos que pasan, los gestos repetidos, las cosas vistas. Cuando James Taylor cierra la puerta de su coche al final de *Carretera asfaltada* se hace oír el sonido sepulcral de una lápida que vuelve a cerrarse. En el punto muerto del mundo.

Gilles Laprévotte, “Au point mort du monde”, en *Monte Hellman*, Festival d’Amiens / Éditions Yellow Now, 1988.