



## Two-Lane Blacktop

1971, AEB

**Z:** Monte Hellman; **G:** Rudy Wurlitzer, Will Corry (Historia: Will Corry); **Pr:** Universal Pictures; **M:** Billy James; **A:** Jack Deerson; **A:** James Taylor, Warren Oates, Laurie Bird, Dennis Wilson, David Brake; **Kolorea, 101 min. DCP**

Aurreko mendeko hirurogeiko hamarkada izan zen ordura arte Estatu Batuetako eta munduko zinemaren patua gidatu zuten konpainia handien negozioaren puntu kritikoenetako bat. AEBko zinema-aretoen okupazioak sekulako beherakada izan zuen: 1930. urtean 110 milioi ikusle izan zituzten, eta, berrogeita hamarrek hamarkadaren amaieran, 40 milioi izan ziren. Bigarren Mundu Gerra amaitu eta hurrengo urteetan ispilatze labur bat egon zen, sarreren salmenta bidezko diru-bilketak kopuru historikoak lortu zituzten, eta ikusleen kopurua 100 milioi pertsonakoa zen urtean. Une horretatik aurrera, ordea, parametro ekonomiko guztiak beherakada argi bat utzi zuten agerian. Arrazoi ugari zeuden horretarako, konplexuak: hasteko, 1948an, Estatu Batuetako Auzitegi Gorenak monopolioen aurkako epaia eman zuen, eta Hollywoodeko *Major* deritzenei integrazio bertikalaren politika alde batera uzteko betebeharrak ezarri ziren: politikoki horien bidez, zinema-prozesu osoa kontrola zezaketen, estudioetako ekoizpenetik aretoetako erakusketara arte.

Hala ere, mutazio garrantzitsuenak Estatu Batuetako gizarteak izan zituen aldaketa soziologikoen ondorio izan ziren, bereziki biztanleria-nukleo garrantzitsuak hiri handietako periferiako egoitza-eremuetara iristen hasi zirenean; ondorioz, husten ari ziren hiri-zentroetan kokatutako “zinema-jau-regiak” publiko potentzialik gabe gelditu ziren, eta ezin ziren modu errentagarrian ordezkatu aldirietan kokatutako *drive-in* deritzenengatik. Hori guztia gutxi balitz, entretenitzeko modu berri bat heldu zen: telebista. Horrek aukera ematen zuen ikus-entzunezko edukiak kontsumitzeko etxean bertan, sarrerarik ordaindu gabe, eta XX. mendean zehar hainbat belaunaldiren iruditeria herrikoien oinarritzko iturria kontrolatu zuenaren arerio bihurtu zen. Berrogeita hamarrek hamarkadaren amaieran, Estatu Batuetako etxeen % 90ean gailu berri hori aurki zitekeen.

Noski, Hollywoodek aukera ugari aztertu zituen ikuskizun erakargarriak eskaintzen jarraitzeko eta atzerazinekoa zirudien tendentzia leheneratzen saiatzeko. “Programa bikoitzaren” trikimailu zaharraren ondoren, non film ezagunarekin batera B serieko film bat eskaintzen zen tarifa berean, kolorezko zinema, telebista izeneko etxetresna elektrikoaren “posta-zigiluaren” irudiaren aurka borrokatzeko pantaila-formatu berriak (cinemascope, cinerama, Tood-AO) eta erliebezko zinema (3-D) heldu ziren, eta ondoren *blockbuster* izenarekin ezagutuko zirenak entseatzen hasi ziren (1960 eta 1965 artean Bronstonek Espainian probatu zuen). Horrez gain, modu mugatuan heltzen hasi ziren helduentzako filmak, zentsuraren eragin txikiagoarekin.

Baina horiek ez ziren nahikoa izan areto ilunetara joateko ohitura galdu zituen ikusleak berreskuratzeko. Gauzak aldatzen ari ziren betirako. Datu bakar batek hori baieztatzen du: 1930ean, AEBen astean behin zinema-aretoa joaten ziren herritarren ehunekoa % 65ekoa izan zen (errekorra). 1932an, % 42ra arte jaitsi zen, eta % 60era itzuli zen Bigarren Mundu Gerran zehar. 1949 eta 1959 artean, berriz, % 25era arteko gainbehera izan zuen. 1964an, zifra hori

2021.06.20

Zinemako istorioak (II)

% 10era iritsi zen, eta horren azpitik egon zen hamarkadaren gainerako urteetan zehar.

Horrekin batera, beste mutazio sakon batzuk gazteengana heldu ziren, eta balio batzuei zegokienez, ez zetozen bat euren guraso eta aiton-amonek azken hamarkadetan zehar bizi zutenarekin. AEBko gizartea astindu zuen lurrikararen osagaien azaleko zerrenda batek ohituren liberalizazio nabarmen baten aurrean ipintzen gaitu, batez ere gazteenen (*Baby Boom* deritzenen seme-alabak) eta intelektualen artean. Gizartearen erantzun horren arrazoiak artean gutxiengoaren eskubide zibilen aldeko borroka nabarmendu daiteke, zeina oso aktiboa izan baitzen hirurogeiko hamarkadako lehen bost urteetan; horrez gain, unibertsitate-campusetatik irteteko gai izan zen ikasle-mugimendu bat ere abiarazi zen, AEBko armadak Vietnamgo Gerran izan zuen parte-hartzeari uko egiteko (1973an bakea lortu arte iraun zuten). Arraza-gatazkak ere egon ziren, eta horietako batzuetan mugimendu erradikalek hartu zuten parte, hala nola *Black Panther* edo *Weathermen* taldeek. *Drug culture* izenekoa ere ezagun egin zen, *hippismo* izenarekin ezagutu zen mugimendu heterogeneo eta kontrakultural baten eskutik, antikontsumista, libertarioa, bakezalea eta *establishment* deritzonaren bizimoduak arbuatzen dituena. Mugimendu horrek iturri heterogeneotatik (budismoaren ideia bat, H. D. Thoreau-ren pentsamendu pre-ekologista eta Mathama Gandhiren ideiak) edaten zuen, eta ez zion uko egin gizarte-protestetan parte hartzeari. Horrez gain, sustantzia psikodelikoak erabiliz “kontzientzia-egoera aldatuak” bilatzeari ekin zioten, euren identitatearen zeinuetako bat izango zen kanpoko arlo-ite-xura osatzeko barneko bidaia errazteko. Amets horrek, denbora gutxira, goieneko aldia eta krisi sakona biziko zituen 1969ko abuztuan, Woodstock jaialdian, alde batetik, eta Manson familiaren hilketetan, bestetik.

Testuinguru zail horretan bizirik irauteko, zinema-konpainia handiek diru-sarreraren iturriak dibertsifikatu behar izan zituzten, eta finantza-kideak bilatzeari ekin zioten. Urte horietako tendentzia geldiezina izan zen, eta estudio handiak talde ekonomiko handietan sartu behar izan ziren, non zinema ez zen negozio globalaren zatirik garrantzitsuenak: 1963an, MCA taldeak (Music Corporation of America) Universal erosi zuen; 1966an, GULF + WESTERNEK Paramounten kontrola bereganatu zuen; Seven Arts-ek Warner xurgatu zuen 1967an, eta, bi urte beranduago, talde berri bat sortu zen Warner/Seven Arts eta Kinney-National S. (zeinak higiezinak, grabatzaileen fabrikazioaren eta *spot* publizitarioen ekoizpenaren negozioak zituen) erakundearen fusioaren ondorioz, Warner Comm. Co. izenekoa.<sup>1</sup>

Hori gutxi balitz, horiek izan ziren Estatu Batuetako zinema gailur artistikora eramane zuten izen askoren “azken hurraren” urteak: Raoul Walsh bere azken filma egin zuen 1964an (*Una trompeta lejana*), John Ford bere azken maisulana egin zuen 1966an (*Siete mujeres*), Chaplinek behin betiko amaitu zuen bere obra 1967an (*La condesa de Hong-Kong*), Fritz Lang bere azken lanak filmatu zituen Hollywoodetik kanpo, Indian eta Alemanian (*El tigre de Esnapur* eta *La tumba india*, 1959; *Los crímenes del doctor Mabuse*, 1960), Howard Hawks bere genero gustokoenera itzuli zen bere ibilbidea amaitzeko (*Hattari!*, 1962; *Su juego favorito*, 1964; *Peligro... Línea 7000*, 1965; *El Dorado*, 1967; *Río Lobo*, 1971), eta hurrengo belaunaldiko zinegileek, independente moduan bizirauten saiatu zirenak (adibidez, Otto Preminger edo Vincente Minnelli) agerian utzi zuten sortzaile batzuentzat ez dagoela osasunik estudioen sistema zaharraren diziplina tayloristatik kanpo. Soilik Alfred Hitchcockek luzatu zuen bere ibilbidea hirurogeita hamarreko hamarkadaren erdialdera arte (*Topaz*, 1969, *Frenesi*, 1972; *La trama*, 1976), baina bere lan onenen distiratik urrun dauden obrekin.

Laburbilduz, talentu handiak agertu ziren arren (soilik Jerry Lewis aipatuko dugu), bazirudien iritsi zela Hollywood zaharraren *Götterdämmerung* delakoa. Beste behin, Fenix hegaztia bere zerrautsetatik berpizteko zain.

\*\*\*\*\*

Hamarkadaren amaieran, hiru film ezberdinek hogeita hamar urtetan zehar Hollywooden nagusi izan zen guardia zaharrari erakutsi zioten beharrezkoa zela aldaketak egitea bizirauteko. 1967ko bi filmek, *Bonnie y Clyde* (Arthur Penn, Warner Bros.), *El graduado* (Mike Nichols, United Artists) eta 1969ko batek, *Buscando mi destino* (Easy Rider, Dennis Hopper, Columbiak banatua) exekutibo zaharrei ikusarazi zieten bazaudela esploratzeko beste bide batzuk Estatu Batuetako zinemak galdutako hatsa berreskuratzeko eta “Hollywood berriaren” agerpena bizitzeko: genero klasikoan birziklapena garai berrietan, gazteen sexualitatearen esplorazioa eta herrialdeko gizartea aldatzen ari zen unibertso kontrakultural berriaren arreta. Horrekin batera, estudio handiak fase aurreratuan zeuden jardueren dibertsifikazioan, eta zinema diru gutxien ematen zena zen horietako askorentzat, gazteen musikaren edo telebistaren negoziokoekin alderatuta. Zinema-estudioek osatu zituzten talde ekonomiko handien atalen emaitzak eta kontuak orekatu behar ziren.

Hori izan zen, zehazki, Universal estudioaren kasua; izan ere, Jules Stein eta Lew Wasserman zuzendariek publiko gaztea erakartzeko erabakia hartu zuten zinema-aretoetarako, konpainia arerioen hautemandako maikaren harira. Erabaki gakoa 37 urteko gazte bat, Ned Tanen, film luzeen ekoizpena abian jartzeko ekoizpen-unitateko buru izendatzea izan zen. Tanen MCA taldeko musika-sailetik zetorren, eta, bere kargu berrian, film luzeen kostuek ezin zuten gaintitu milioi bat dolarreko zenbatekoa (*Two-lane blacktop* filmak 875.000 dolarreko kostua izan zuen). Horrez gain, zinegile berriek egingo zituzten film horiek, eta *final cut* izenekoa emango zitzaie, hau da, produktuaren sormen-dimentsioei buruzko amaierako kontrola. Aurreko hamarkadetan ezinezkoa zen hori. Tanenek abian jarri zuen Hopperren filmaren arrakasta deklinatzean oinarritutako ekoizpen-plana, eta harekin konbinatzen ziren osagaietan oinarritutako hiru film luze ekoitzi zituen, horietako bik *Easy Rider* (Peter Fonda) filmeko “izar berrien” parte-hartzea izan zuten. Fondak *Hombre sin fronteras* (The Hired Hand) eraman zuen pantailara, eta Dennis Hopperrek Perun garaiko zinemako porrot handienetako bat filmatu zuen, *The Last Movie* (1971) izenekoa, droga eta sexuaren giro megalomano eta kontrolrik gabekoan.

Hirugarren proiektuak ere *Buscando mi destino* filmaren arrakastaren aterpea bilatu zuen: errepidea, abiadura eta harreman pertsonal eta sexual irekiagoak. Zehazki, Tanenen mahai ganean ipini ziren lehen proposamenetako batzuk hogeita hamar urte inguruko beste ekoizle batenak izan ziren, Michael S. Laughlin izenekoa; AEBetara itzuli berri zen, Erresuma Batuan hainbat urte eman ondoren, non sekulako arrakastako bi film ekoitzi zituen. Berehala pare bat gidoi erosi zizkien idazleei hasieran. Bat Floy Mutrux-ek sinatu zuen, eta *The Christian Licorice Store* zen izenburua (pantailara eramango zuen autoreak berak), eta beste Will Corry-k idatzi zuen, zeinak esperientzia zuen aktore eta idazle moduan telebista-serieetan. Haren gidoiaren izena *Two-Lane Blacktop* zen, eta kotxeekiko zaletasuna zuten bi gaztek (horietako bat beltza) zuten erronka deskribatzen zuten (motorraren munduan *hot-rod*<sup>2</sup> izenez ezagutzen dira zale horiek). 1955eko bi ateko Chevy bat zuten, eta 1970eko Pontiac GTO berri bat gidatzen zuten mutil aberats batzuen aurkako erronka zuten Estatu Batuetan zehar, errepide batean; saria aurkariaren kotxea zen. Bazirudien “lau gurgpileko *Easy Rider*” bat izan zitekeela.

Ez zen harritzekoa izan Laughlinek film hori zuzentzeko aukeratu zuen pertsona Roger Corman-en taldearen barruan prestatutako zinegile bat izatea; Corman “B seriaren aita” izan zen berrogeita hamarreko hamarkadatik, eta talde horretatik irten ziren izen handiak “New Hollywood” izenekoa osatuko zuten. Kasu honetan, Monte Hellman aukeratu zuen, zeinak, bere antzerki-konpainia

propioarekin emaitzarik lortu gabe inbertitzeaz nekatu ondoren eta aurretiazko esperientziarik gabe kamera baten aurrean, muntaketa-ezagutzak izan arren, “Corman faktoriako” bi produktu egin zituen urte batzuk lehenago, beldurrezko film bat eta gerrako beste bat; lan horiekin trebetasuna erakutsi zuen bere apaltasunaren barruan. Gainera, hamarkadak aurrera egin ondoren, bi western labur eta berezi eraman zituen pantailara Jack Nicholsonekin batera (*The Shooting*, 1966 eta *Ride in the Whirlwind*, 1967); nahiz eta soilik AEBen ikusi ahal izan ziren, telebista-kate batean, Frantzia ere aurkeztu zituzten, eta aintzatespen kritiko nabarmena lortu zuten. Hori izan zen Laughlin (Cinema Center Films) eta Tanen (Universal) konbentzitzeko gai izan zen konbinazio perfektua: Atlantikoaren beste aldetik zetorren prestigio kulturala zinema-kode guztiak azpikoz gora jartzen ari ziren “olatu berrien” mundu-mailako ezta daren unean eta ekoizpen txiki eta orokorren ur zingiratsuetan mugitzen jakitearen ofizioa.

Hellmanek gidoia irakurri zuen, eta berehala piztu zitzaion proiektuarekiko interesa. Baina baldintza bat jarri zuen: Rudy Wurtlizer izeneko idazle gazte batek berriro idaztea. 2007an Criterion-ek *Two-lane blacktop* filmaren DVD edizioaren gidoiaren aurkezpenean honela deskribatu zuen Hellmanek filmaren amaierako idazketa: “Rudy gidoia irakurtzen hasi zen, eta 5. orrialdean utzi zuen. “Ezin dut irakurri”; esan zidan. “Ez dugu zertan egin”, erantzun nion. Ados jarri ginen herrialdean zeharkako lasterketaren ideia mantentzearekin. Chevy 55 autoa, gidaria, mekanikoa eta neska ere mantendu ziren, baina aldaketa sakonekin. Hori da guztia gai horren inguruan. Rudyk GTO pertsonaia eta gidatzen duen Pontiac asmatu zituen. Gainerako pertsonaiak ere berak asmatu zituen”.

Azkenean, istorioa honela laburbilduta geratzen da: bi gazterekin batera (gidaria, mekanikaria) kotxe prestatua gidatzen duten legez kanpoko lasterketetan parte hartzen bizi dira (Chevy 55, bi ate). Errepidean, auto-stop egile gazte bat (neska) autora igotzen ari dira. Beste gidari zaharrago batekin ere (GTO), serieko Pontiac GTO 1970 gidaria dena, erronka bat proposatuko diote: Washingtonera iristen den lehenengoa galtzailearen autoarekin geratuko da. Hortik aurrera, pertsonaiek (baina baita Hellmanek eta bere taldeak ere, filmatzean euren pertsonaien ibilbide bera egingo dutenak) Estatu Batuetako zati handi bat zeharkatuko dute, argi eta garbi, ekialdetik mendebalderako fundatze-bidaia mitikoaren bertsio distopikoa den honetan, baina alderantzikatu. Filma aurreikusitako helmugara iritsi baino lehen amaituko da<sup>3</sup>. Film batek bere irudietan filmaketaren dokumental bat duela esan badezakegu, kasu honetan oso agerikoa da *Two-lane blacktop* filmeko fotogramak beren indarraren zati handi bat ateratzen dutela, eta, kasu honetan, filmatzen ari ziren bitartean ekipoa itsasoratu zen bidaiaren “memoria gordetzeko”.

Hellmanek berehala baztertu zuen paper protagonistetarako aktore eza-gunak kontratatzea. Bruce Dern gidariaren papererako baztertu ondoren, 23 urte eskaseko abeslari gazte bat aukeratu zuten, James Taylor izenekoa. Taylorren musika-ibilbideak filmaketarekin bat egiten du. Ez zen zinema-kamera baten aurrean inoiz jarri berriro, baina bere lanean parte hartzen zuen obraren filiazio sekretuenetako bat erakutsiko du, jakin-minaren eta errezelearen nahasketa ikusgarri batekin: Richard Linklaterrek dioen bezala, Robert Bressonen film batetik ihes egin izanaren kutsua du, eta bere obratik at, *modelo* bat dela esan daitekeen kasu bakanetako bat da. Bestalde, negoziazio konplexuen ostean, beste musikari gazte batek interpretatuko zuen mekanikariaren papera: Dennis Wilson, garai hartan olatuaren gailurrean zegoen pop-talde bateko bateria-jotzaile eta abeslaria. Eta ez da beharrezkoa esamolde honek duen zentzua azpimarratzea *Beach Boys*<sup>4</sup>-ei buruz hitz egiten badugu. Universalentzat, zinema, gazteria eta musika uztartzeko oso ondo datoz aukeraketa hauek. Horrez gain, Yorkeko modelo izateko hautagai ezezagun batek, Laurie Bird New izena duenak (filmaketaren hasieran adin nagusikoa ere ez dena eta filmeko zuzendariarekin maitasun-harremana duena),

neskaren papera izango du. Bere kasuan, Ingrid Bergmanen ospetsua Rossellini baten eskuetan dagoela gogorarazten du, eta zaila da ziurtasun osoz jakitea bere “interpretazioak” fikziozko pertsonaia baten aurrean edo neska heldu baten benetako zalantza eta funtsik ezaren aurrean jartzen gaituen, jakin-nahizko helburu batek harrapatuta (zalantzarik gabe, biak batera). Filmaren indarraren zati handi bat, iradoki dugu jada, nahasmen germinal horretan biziko da, eta ezerk ez du erakusten Wurlitzerren gidoiaren 59. zenbakiarekin bat datorren eszena baino hobeto, gasolindegi zahar batean filmatua, Tucumcari kanpoaldean. Minutu eta erdiko plano luze batek gidaria eta neska biltzen ditu, egurrezko hesi baten gainean eserita. Gidariak parabola txiki bat kontatuko dio neskari, zigarroen zarataren hondo tematsuaren gainean, neskaren<sup>5</sup> nahasmenaren aurrean animalia bitxi horien bizimoduari eta ohiturei buruz. Pertsonaia nagusien zerrenda osatzeko, kasu honetan, Warren Oates profesional bat agertzen da, Hellmanekin bere westernetako batean lan egin ondoren filmatua, eta GTO gidari antagonistaren papera egingo du.

Beste bi aukeraketa garrantzitsu ere Hellmanen erabakia dira. Gary Kurtzi, *Ride in the Whirlwind* filmean bere laguntzailea izandakoari, filmaren<sup>6</sup> ekoizle exekutiboaren rola eskaintzea. Eta are esanguratsuagoa da filmeko argazkiaren arduradun gisa bere bi westernak argiztatu zituen gizona kontratatzea, Gregory Sandor hungariar jatorriko operadorea. Izan ere, *Two-lane blacktop* IATSEra operadore afiliatua behar zuen filma zen (film luzeetako argazki-zuzendarien sindikatu elitista), eta Sandor ez zuten onartu. Egoera hori, jakina, John Bailey (filmazioari sindikatuen babesa ematen zion eta Sandorren funtsezko kolaboratzailea izan zen) eta argazki zuzendari hungariarraren benetako ekarpena aitortzeko “photographic advisor” gisa agertzen den filmeko kredituetan islatzen da. Sandorren lan apartak sinpletasun gorena zehaztasun absolutuarekin eta apainketa-dotoretasun nabarmenarekin uztartzen ditu. Gutxitan izan zen pantaila zabala (filma Techniscopeko 2:35 formatuan filmatu zen, enkoadraketaren elementu bakoitza fokuan izatea errazten zuena) filmaren elementu bisual erabakigarrietako bat bezain modu nabarian funtzionatu zuena.

Hellmanek filmaketa gidoiko eszenen ordenari jarraituz egitea ere azpimarratu zuen, baita aktoreek filmatu aurreko gauera arte interpretatu behar zituzten eszenekin kontakturik ez izatea ere (helburua, Hellmanek “pertsonaia bat eraiki ez zezaten”), eta filmeko *troupe* txikiak bidaia bat egin zuen 1970eko abuztua eta urria artean Needles (Kalifornia), Flagstaff (Arizona), Santa Fe eta Tucumcari (Mexiko Berria), Boswell (Oklahoma), Little Rock (Arkansas) eta Memphiser (Tennessee). Aldi berean, Universal filma existitu aurretik arrakasta bihurtzeko publizitate karrera batean murgildu zen. Rolling Stone edo Esquire bezalako aldizkari garrantzitsuek (Laurie Bird 1971ko bere ale baten azalean jarriko du eta “urteko filmaz” hitz egingo du) filmazioaren berri emango dute.

Lehenengo muntaiak hiru ordu eta erdiko iraupena zuen, gidoiari zorrotz jarraituz. Baina, Laughlinek eta Hellmanek Universalen *final cut* preziatua lortu zuten arren, kontratuak filmak bi ordu baino gehiago behar ez zuela zioen klausula bat zuen. Horregatik, behin betiko bertsioak filmatutako metrajearen ia erdia galdu zuen, eta ehun eta bost minutuko iraupena izan zuen. 1971ko uztailean estreinatzean, filmak ez zituen Tanen eta Laughlinek pelikulan jarri zituzten itxaropenak galdu bakarrik; izan ere, horrez gain, Universaleko exekutiboak erabat desengainatu zituen, egun horietan Dennis Hopperren *La última filma* filmatzean Perun sortutako kaosarekin borrokan aritzeaz gain, Hellmanen lanak hartzen zituen helbide estilistikoak ulertzeko gai ez zirelako. Haien ustez, filmak ez zuen musikarik lokal ezberdinetan edo GTOren autoan entzuten dugun diegetikatik harago, eta ez zuen bi musikari ospetsuren presentziarekin bat egiten. Horrez gain, ez zien uko egiten zinemagi-leak bere irudiak isiltasun progresibo baten inguruan ixteko keinu ikusgarriei. Hori gutxi balitz bezala, idiosinkratikoen zen “ez-aktoreen” prestazioa eta

erabat arauz kanpoko amaiera. Filmaren porrot komertzialak, Frantzia eta Japonian arrakasta kritiko nabarmenarekin erakutsi zen arren, proiektuaren patua zigilatu zuen.

Une horretatik aurrera, egoera-multzo bakar batek sortutako “aukera-leihoa” berriro itxi zen, eta filma ahanzturan murgildu zen. Hala ere, urte batzuk geroago itzuliko zen, hirurogeita hamarreko hamarkadaren hasierako zinema amerikarraren funtsezko pieza bihurtua. 2000. urtean Austingo (Texas) Southwest Film Festival-en egindako Hellmanen zinemaren atzera begirakoa zela eta, Richard Linklaterrek “*road-movie* amerikar garbienaren aurrean gaude” idatzi zuen, eta, gainera, Robert Franken *The Americans* argazki-lanarekin zuen lotura nabarmendu zuen, Amerika sakonaren ikus-erretrotuan funtsezko piezetako bat.

\*\*\*\*\*

Non dago *Two-lane blacktop* filmaren garrantzia? Lehenik eta behin, bere sintoma-balioan. Ez da bakarrik bere hautuen bidez autoen mitologian, *bippie* munduan, aurrez finkatutako norabiderik gabeko alderraietan edo folkrock musikan agertzen den kontrakultura amerikarraren mundua islatzen duen filma; izan ere, funtsean, film hori ez da identifikatzen, *Easy Rider* bezalako lanekin gertatzen den bezala, espazio ikusgarriak filmatzeagatik, pertsonaia bitxiak erakustegatik edo drogaren “kultura” ikusgarri bihurtzeagatik. Oso era partzialean, sordinaz, isilpean ez denean, “Ipar Amerikako gizartearen atzeko patioa” nabarmetzen da, koloristari azpimarratu gabe eta Wurlitzerrek dioen bezala, leku eta garai batez egiten duen erretratuaren dimentsio politikoa lehen planoan jarri gabe. Bere hitzetan, filma western bat bezalakoa da, Gerra Zibilari buruzko aipamenik egiten ez duena. Eta westerna hizpidera dakargunez, ez da zentzugabea bere erara Corry, Wurlitzer eta Hellmanen filmak (saia gaitzezen bakoitzari berea itzultzen) mitologia generiko oso bat berridazten duela adieraztea. Hala ere, modu sistematikoan aldatzen da, edo, nahiago izanez gero, funtsean amerikarra den arte baten oinarriko gaiak berriro bilduki figuratiboz hornitzen dira. Zalantzarik gabe, automobilek zaldien lekua hartzen dute mendebaldeko zinemagintzan, autoen lasterketak dolua adierazten du, beren konbentzio jendetsuenetako bat dena, eta, are gehiago, esan daiteke “gazteen” eta “zaharren” rolak hemen agertzen direla, lehenengoei jakinduria ematen dien eta bigarrenak ezer ikasi ezin den istorioen kontalari huts bihurtzen dituen inbertsio batean. Gidariak eta mekanikariak beren lanari eta gidatzen duten makinaren arazo teknikoei soilik dagozkien elkarrizketen lengoaiaren zehaztasunetik, GTOk bere ibilbidean zehar biltzen dituen auto-stop egileak liluratzeko dituen kontakizun autobiografiko ugarietara igarotzen gara, salmodia huts gisa soilik funtzionatzen dutenak. Lehenengoan kasuan, haien bizitzari buruz ezer ez dugu jakingo beren praktika profesionala osatzen duten keinuetatik kanpo (gidatzea, mantentzea)<sup>7</sup>, eta kontrako kasuak kontakizun ugaritan banatutako nortasuna erakutsiko du, zein baino zein fantasiatsua goa. Ez da zoriz gertatzen “auto prestatu” baten, hau da, definizioz bakarra den auto baten eta serieko auto baten arteko konfrontazioa. Horrela, sormen berezitua estereotipo komertzialari kontrajartzen zaio, zeinak jatorrizko esperientzia baten bertsio trukatu eskaini nahi baitu. Beste hitz batzuekin esanda, autoak ez dira soilik lanaldi osoko pertsonaiak, baizik eta zinea ulertzeko bi modu kontrajarriren ikurtzat har daitezke, horietako bat ikusten ari garen filmak ondo irudikatzen duena.

Baina, zalantzarik gabe, keinu esanguratsua mendebaldeko bidaiaren ideiarekin berrekitean datza, hain garrantzitsua baita nazio amerikarraren kulturaren eta eraketan, “itzulerako bidaiari” batera gonbidatzeko. Ibilbidearen amaierara iritsita, itzulera besterik ez da geratzen, eta ez dakigu oso ondo nora doan, joan-etorria soilik existitzen delako ideia argitzen den bitartean. Gainera, badu ezaugarri bat (eta horrek oso ondo adierazten du filmaren estetika): herrialdea ekialdetik mendebaldera zeharkatzen duen Route 66 miti-

koaren paraleloan egiten da, filmaren izenburuak aipatzen dituen eta Estatu Batuetako “atzeko patio” horren ikuspegi pribilegiatu moduko bat eskaintzen diguten norabide bikoitzeko errepide horiek igaroz. Ikus, adibidez, ezkutuko lasterketen gaueko munduan gertatzen diren eszenak, edo “redneck” lurraldea nolabaiteko segurtasunez zeharkatu ahal izateko protagonistek matrikula-plakak lapurtzen dituzten eszenak.

Horregatik, bidaia hori, norabide okerrean, biderkatuz doa, hainbat katastrofe txikirekin ustekabeko topaketek aurrera egin ahala (errepideko istripu bat, GTO adineko emakume batekin eta neskato batekin elkartzea, azken honen gurasoak errepidean egun gutxi batzuk lehenago hil zirenak). Azken eszena ospetsura iritsi arte, non kontatutako istorioaren mailatik zinematografoaren mekanismoen mailara igaro ginen kontakizunaren amaiera antzezteko. Ez da bakarrik ebazpen narratiboa bertan behera uzten, baizik eta zinematografoaren gaian bertan beste urrats bat ere ematen da. Utz diezaio-gun hitza Monte Hellmani: “Gidoia GTO ilunabarrera zihoala bukatzen zen. Rudyri (Wurlitzer) eskatu nion koda bat idazteko, lasterketa erakusten zuena gidariak Ipar Carolinako coffee-shop baten kanpoaldean desafio egiten dien herriko jendearekin. Eta, amaitzeko, eskatu nion filma proiektorean geldi eta erretzen bukatzeko”. Richard Linklater lanaren miresle sutsuak esan duen bezala, zazpigarren artearen historia osoaren amaiera zinematografiko hutsaren aurrean gaude. Nolanahi ere, ezinezkoa da ez pentsatzea, era horretan, zinemagileak agerian uzten zuela bere obraren amaiera agian inoiz berriro aurkeztuko ez zen aukera baten amaiera zela.<sup>8</sup>

- 
- 1 Prozesu hori laurogeiko hamarkadan burutuko zen, *Coca-Cola* Columbia erosi zuenean 1982an, kable bidezko telebista-konpainia batek (Turner) MGM erosi zuenean 1985ean eta Murdochek 20th Century Foxen kontrola bereganatu zuenean urte horretan bertan. Baina hori beste kontu bat da.
  - 2 Garai haietako automobilen jergan, hot-rods izenez ezagutzen ziren abiadura handitzeko doitzen zituzten kotxeak. Praktika hori hogeiko hamarkadan hasi zen, eta berrogeita hamarrekoan bihurtu zen ezaguna San Fernando bailararen gunean, Los Angeles iparraldean, eta gaueko lasterketa klandesti-noak egiten hasi ziren, apustu garrantzitsuekin.
  - 3 Filmeko kreditu tituluetan, Will Corry agertuko da istorioaren egile eta erantzunkide gisa, Rudy Wurlitzer gidogilearekin.
  - 4 Eta Charles Manson delako baten musika-aholkularia ere bai.
  - 5 Eszena honek Hellmanen beste lan metodo bat argitzen du: orokorrean, gidoian idatzitako elkarrizketetara hertsiki mugatzea, baina, aldi berean, “aktoreak” pertsonaia bere egitea eta, beharrezko bade-ritzote, horiek aldatzera bultzatzea. Kasu honetan, giro-soinua elkarrizketetan integratzeko elementu gehigarriarekin, filmaketaren “hemen eta orain” gorpuztuz.
  - 6 1970eko hamarkadan, Gary Kurtz George Lucasen oinarrizko kolaboratzaileetako bat izan zen, eta *American Graffiti* (1973), *La guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, 1977) eta *El imperio Contrataca* (*The Empire Strikes Back*, 1980) ekoiztu zituen.
  - 7 Honela deskribatzen du Wurlitzerren gidoiak gidariaren pertsonaia: “gidatzen duenean, autoarekin bat egiten du; kotxetik kanpo dagoenean, pixka bat galduta dirudi, bere zentroa galdu izan balu beza-la”.
  - 8 *Two-lane Blacktop* filma ekoiztu ondoren (*Carretera asfaltada en dos direcciones*), Monte Hellmanek bere aldakortasunari uko egin dio (film horren aurretik egiten zuen bezala), eta ofizio zinematografiko asko garatu ditu (bigarren unitateko errealizadorea, errealizadore-laguntzailea, gidoi-doktorea, produktore exekutiboa –*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1991– eta, bereziki, muntatzailea). Ofizio horien artean bost film luze zuzendu ditu: *Gallos de pelea* (Cockfighter, 1974); *Clayton Drum* westerna (*Cbina 9, Liberty 37*; 1978); *Iguana* (1988), Alberto Vázquez Figueroaren eleberri baten egokitzapena, bai eta serieko hiltzailea den Bizarzuri bati buruzko *slasher* filmen hirugarrena ere (*Silent Night, Deadly Night III: Better Watch Out!*, 1989). Bere azken lanak, *Road to Nowhere* izenekoak (2009), sarritan errepikatzen ditu bere maisulanaren estilemak, garai berriekin bat eginez.



## BIBLIOGRAFIA

### Monte Hellmann-i egindako elkarrizketak:

- PASQUARIELLO, N., "Monte Hellman on Corman and Cockfighter", en *Jump Cut*, n.º 10-11, 1976, págs. 17-18 [<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC10-11folder/MonteHIntPasquarillo.html>]
- CIMENT, M., "Entretien avec Monte Hellman", *Positif*, n.º 150, 1973 [traducida parcialmente en *Contracampo*, n.º 10-11, 1980, pág. 7].
- BOLAND, B., JALLADEAU, J., "Entretien avec Monte Hellman", *Cahiers du cinéma*, n.º 290-291, 1978, págs. 102-105.
- LE PERON, S., "Le solitaire de Laurel Canyon", *Cahiers du cinéma*, n.º 334-335 (Le Journal des Cahiers), 1982, pág. XI.
- DELGADO, M. R. y GUTIÉRREZ-SOLANA, I., "El extraño caso de Monte Hellman", *Casablanca*, n.º 36, 1983, págs. 6-8.
- BURDEAU, E., *Monte Hellman. Sympathy for the Devil*, Capricci, 2011.
- CIAMPAGLIA, D. A., "Monte Hellman on his Movies, Locations and Shooting on DSLR", en <http://camerainthesun.com/?p=20290>
- BRENEZ, N. y D'Angela, T., "Conversation with Monte Hellman", en *La furia umana*, n.º 8, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/39-lfu-8/257-nicole-brenez-toni-d-angela-conversation-with-monte-hellman>
- "Monte Hellman and/on His Movies. Filmography", en *La furia umana*, n.º 21, <http://www.lafuriaumana.it/?id=260>

### Monte Hellmann testuak:

- HELLMAN, M., "El espíritu de la colmena, Victor Erice", en *Las escuelas de los domingos*. [com/2013/07/ana-y-al-espiritu.html](http://com/2013/07/ana-y-al-espiritu.html) [original incluido en BOORMAN, J. DONOHUE, W. (eds.), *Projections 4 ½*, Faber and Faber, 1995, págs. 84-86].

### Hellman mendiari buruzko liburuak:

- TATUM Jr., Ch., *Monte Hellman, Bruselas/Amiens, Yellow Now*, 1988.
- STEVENS, B., *Monte Hellman. His Life and Films*, McFarland and Co., 2003.
- FADDA, M., *American Stranger. Il cinema di Monte Hellman*, Cineteca di Bologna, 2009.

### Monte Hellman-i buruzko artikulua:

- ROULET, S., "Cinq points de rupture (Ride in the Whirlwind / The Shooting)", *Cahiers du cinéma*, n.º 205, 1968, págs. 57-58.
- VEGA, J., "El tiroteo", *Contracampo*, n.º 2, 1979, pág. 69.
- G. REQUENA, J., "A través del huracán", *Contracampo*, n.º 4, 1979, págs. 58-59.
- MARIAS, M., "La extraña carrera de Monte Hellman", *Dirigido por*, n.º 73, 1980, págs. 6-8.
- GOUDET, S., "End of the Path", *Positif*, n.º 545-546, 2006.
- LINES, A., "Film Inquiry recommends: Monte Hellman Films", en <https://www.film inquiry.com/film-inquiry-recommends-monte-hellman-films/>, 2016
- ERICE, V., "A Postcard for Monte Hellman", *La furia umana*, n.º 21, <http://www.lafuriaumana.it/?id=263>

### Two-Lane Blacktop-i buruzko artikulua:

- GOODWIN, M., "On Route 66, Filming Two-Lane Blacktop", *Rolling Stone*, October 15, 1970.
- BONITZER, P., "Lignes et voies (Macadam à deux voies)", *Cahiers du cinéma*, n.º 266-267, 1976, págs. 68-71.
- LLINÁS, F., "Carretera asfaltada en dos direcciones", *Contracampo* n.º 10-11, 1980, págs. 68-70.
- LINKLATER, R., "Diez (en realidad dieciseis) razones por las que amo Two-Lane Blacktop", en *Marienbad. Revista de cine*, <http://www.marienbad.com.ar/documento/two-lane-blacktop-por-richard-linklater>, 2012.

### Two-Lane Blacktop-i buruzko liburuak:

- TOWSEND, S., *Bumpy Roads: The Making, Flop and Revival of Two-Lane Blacktop*, University Press of Mississippi, 2019.