SIMPOSIO

HOWARD HAWKS Y EL SENTIDO DEL UNIVERSO*

TRES PELÍCULAS, TRES PRESENTACIONES

Dividido en tres jornadas, el Centro de Estudios Públicos organizó un simposio denominado Howard Hawks y el sentido del universo.* El ciclo buscó dar a conocer el trabajo de un cineasta que, por sus extraordinarios logros, merece más reconocimiento, diálogo y exploración de los que aún ha recibido.

Howard Hawks (1896-1977) encarna la definición de director de Hollywood clásico. No perteneció a la generación de pioneros que fundó la industria ni estableció las bases del lenguaje cinematográfico, pero sí se encuentra entre los directores que llevaron el sistema de estudios a su punto más alto, entre aquellos que se sintieron cómodos trabajando en las delimitadas canchas dibujadas por los entonces férreos géneros cinematográficos. Entre 1926 y 1970, Hawks dirigió o codirigió 47 títulos y, si bien no inventó ningún género, llevó a su mejor expresión cada uno de los que tocó: westerns, cine negro, cine de gansters, aventuras, drama bélico, musicales, comedias, cine de época. Aparentemente, nada quedó fuera de su talento. Esta misma versatilidad, sumada a un cine que no se molesta en llamar la atención sobre su propia factura, posiblemente complotó para hacer de su nombre una figura abiertamente reconocida por sus méritos artísticos.

Hawks quizás solo al final de su vida pudo disfrutar del prestigio que directores como Chaplin, Ford, Welles, Rossellini o Kazan conocie-

* El 29 de mayo correspondió la presentación a Ernesto Ayala; el 5 de junio, a Marisol García. El 12 de junio cerró el ciclo Ascanio Cavallo.

ron antes de él. Como bien lo describe el crítico Andrew Sarris (1998), hasta los años sesenta Hawks no fue considerado más que como un buen artesano, un director eficiente *all around*, en todos los géneros. Los franceses fueron, al igual que con Hitchcock, quienes primero lo valoraron, y si bien lo tuvieron muy en cuenta desde la década de 1930, especialmente después de *Scarface* (1932), la crítica francesa de los años sesenta fue tan entusiasta que los propios norteamericanos tuvieron que tomarlo en serio: después de todo, era uno de los suyos.

Ernesto Ayala

RÍO BRAVO. RELACIONES CREATIVAS

Ernesto Ayala

Howard Hawks estrena *Río Bravo* en 1959, después de un receso de tres años en que no filmó nada, algo muy inusual para un director que llevaba desde 1926 realizando a lo menos una película por año, aunque muchas veces incluso tres. La razón, según le declaró a Peter Bogdanovich (1998), estuvo en una serie de películas, filmadas entre 1952 y 1955, que lo dejaron frustrado o insatisfecho por causas de distinto orden. El hasta ese momento incombustible Hawks, a punto de cumplir sesenta años de edad, decide darse un tiempo, descansar y buscar nuevas ideas. En el fondo, quiere volver a las raíces y hacer las cosas de la manera como las hacía antes, sin tanta seriedad ni pesadez.

La motivación que tuvo para embarcarse en *Río Bravo* es bien conocida. Hawks la imaginó como respuesta a *A la hora señalada* (1952), de Fred Zinnemann, western que recibió siete postulaciones al Oscar, ganó cuatro y fue extensamente alabado, entre otras cosas, porque mostraba a un héroe dubitativo, psicológicamente tensionado, sembrado en una continuidad temporal en que la hora y media de la cinta coincidía con la hora y media en que ocurría la acción. Para Hawks, sin embargo,

ERNESTO AYALA es periodista de la Universidad de Chile. Escritor. Autor de *Trescientos metros* (2000), *Noche ciega* (2000) y *Examen de grado* (2006). Crítico de cine en *Artes y Letras* de *El Mercurio*. Email: ernestoayalam@gmail.com.

el sheriff de este western, Gary Cooper, no hacía más que pedir ayuda desesperadamente, huir como una ‘gallina mojada’ y aceptar, al final, que su mujer le salvara el pellejo. Para Hawks (1973), esto era ridículo y el sheriff estaba lejos de ser profesional. Como bien entiende cualquiera que conozca un poco el cine de Hawks, este —no ser profesional— es el peor insulto que podía salir de su boca.

Los paralelos reversos entre ambas cintas son muchos, y quien tenga la oportunidad de verlas en una función doble podrá apreciar la superioridad técnica y moral de *Río Bravo*, una película que, dicho sea de paso, es tan fluida y orgánica, tan directa y fácil, que parece una cinta trivial, tan solo entretenida, hecha sin mayor ciencia, que es lo que sucede con prácticamente todo el cine de Hawks: se plantea tan alejado de lo que comúnmente entendemos por arte, que sus muchos logros tienden a pasar desapercibidos, de una manera no muy distinta a cuando vemos jugar a un gran tenista y nos hace creer que pegarle así a la pelota es sencillo.

A la hora señalada, por lo pronto, se preocupa de recordarle al espectador que se trata de una película ‘artística’: a eso apunta su cuidado blanco y negro, los encuadres minuciosamente compuestos, las frases para el bronce cruzadas con silencios ‘significativos’. Como en *Río Bravo*, su historia resulta extremadamente sencilla: un sheriff es acosado por maleantes. La diferencia está en que Cooper no tiene a un prisionero que resguardar, sino solo su propio pescuezo. Sabiendo que los criminales llegan en el tren del mediodía, trata de pedir ayuda en el pueblo, pero todos se la niegan, excepto un borracho, tuerto, que se la ofrece, y Cooper —exactamente al contrario de lo que Chance hará con Dude en *Río Bravo*— prefiere rechazarla (peor aún, humilla al borracho entregándole una moneda para que se vaya a comprar otro trago). Es la mujer con quien el sheriff se ha casado recientemente, Grace Kelly —que primero lo abandona, pero más tarde se arrepiente—, quien se mete en el tiroteo final, dispara a sangre fría sobre uno de los bandidos y se traba con otro, ayudando a este a morir en manos de Cooper (y hace todo esto sin siquiera sufrir, como si matar no tuviera costos emocionales). Pero quizás lo peor de *A la hora señalada* es la forma en que utiliza el microcosmos del pueblo para retratar a una sociedad de seres egoístas, cobardes, sin lealtades más que con el propio interés. Incluso el supuesto mejor amigo del sheriff, en una discusión al interior de una iglesia, traiciona a Cooper en su cara diciendo frente a la asamblea que lo mejor para todos sería que él huyera lo más rápido posible para que

se lleve consigo a los criminales. En el universo de *Río Bravo* este argumento, casi sobra decirlo, sería simplemente inconcebible.

Esto, no porque no haya maldad o debilidades en el pueblo de Río Bravo. La escena del inicio —sin una sola palabra en tres minutos veinte segundos, una clase de cine en sí misma— describe con propiedad la degradación en que Dude se encuentra por culpa del alcoholismo (interpretado, como dice Manny Farber (2016), por un Dean Martin de movimientos tan fluidos como imperceptibles).¹ Al mismo tiempo da cuenta de la crueldad de Joe Burdette, que después de burlarse de Dude y golpearlo, mata a mansalva a un desconocido y, camino al nuevo bar, toma violentamente a una mexicana para ver si le parece una buena alternativa para llevársela a la cama.

Esta secuencia también describe muy bien la madera de que está hecho Chance (el inimitable John Wayne), que no solo evita la humillación de su amigo, sino que, después de pillarse noqueado, se levanta y camina hasta una cantina repleta de secuaces de Burdette donde, sin atenerse a las consecuencias, le declara que está bajo arresto. A diferencia de *A la hora señalada*, ni ahora ni después Chance pedirá ayuda, porque sabe que cualquiera que intente dársela y no sea lo suficientemente bueno, podría ser víctima de los Burdette. Tampoco la pide, claro, porque hacer cumplir la ley es su deber, su responsabilidad, su trabajo. Chance, como todo héroe de Hawks, es primero que nada un profesional. Sin embargo, veremos también, está lejos de ser un personaje idealizado o perfecto. Incluso su profesionalismo tiene forados. Apenas declara que viene a arrestar a Joe Burdette, sin preverlo, un par de sus bandidos lo apunta por la espalda. Solo salva de quedar desarmado, y quizás muerto, gracias a la llegada de Dude.

Esta situación se volverá casi un *gag*, una broma, repitiéndose numerosas veces a lo largo la película. Chance será muy infalible, pero siempre necesita que alguien lo rescate: el joven Colorado, cuando se equivoca con Feathers (Angie Dickinson); Colorado y Feathers, en la famosa escena del macetero que rompe una ventana; Stumpy, en el tiroteo final cuando los secuaces de Burdette están a punto de rodear a Chance y a Colorado.

¹ A Farber, sin embargo, no le gusta mucho *Río Bravo*. Considera que muestra la decadencia de Hawks, entre otras cosas, por su protagonista que, pese a que aún “se mueve bien en la acción rápida”, el resto del tiempo “parece sujeto con clavos” (Farber 2016, 513).

Es por eso que el gran crítico Robin Wood (1983) observa que Hawks construye su relato sobre personajes clásicos del western a los que, sin embargo, interviene, modifica, humaniza. En lugar de sentirse amarrado por la tradición o por las fórmulas del género cinematográfico, Hawks construye sobre los entendidos que el género entrega. Con esto produce expectativas en la audiencia, que luego subvierte elegantemente.

Así, Chance aparece como el hombre estoico, callado, noble y profesional, el héroe norteamericano por definición, aunque muy luego nos enteramos también de sus limitaciones: su infalibilidad no es tal y frente a las mujeres se muestra de una torpeza infinita, torpeza que da para situaciones muy cómicas, entre otras cosas, porque nos damos cuenta de que frente a Feathers es ella quien maneja la situación.

Dude, en tanto, hace el papel del amigo débil y feble del protagonista, que en el western típico suele estar ahí para hacer brillar la nobleza del héroe. Esta vez, sin embargo, en lugar de profundizar en su degradación moral, asistimos a su redención. De hecho, *Río Bravo* trata de la redención de Dude, guiada por Chance, pero esencialmente lograda gracias al respeto que gana en sí mismo mediante su trabajo, su habilidad, la posibilidad de actuar —está visto— profesionalmente. Chance, en rigor, se limita a tratarlo como adulto y a exigir que haga bien su trabajo, como lo hacía antes de involucrarse con la mujer que lo perdió.

Feathers en un western tradicional sería la ‘mujer de salón’ que, pese a su oficio, conserva un buen corazón, y, sin nunca confesarlo del todo, ama al protagonista y en última instancia podría terminar dando la vida por él. Aquí, en cambio, Feathers arrastra un pasado ambiguo y sospechoso del que, sin embargo, no pretende renegar. En cambio, lo explicita delante de Chance, porque odia verse humillada por sus prejuicios y prefiere atacarlos de frente. En Feathers, como bien dice Wood (1983), se fusiona la clásica chica del salón con la mujer típica del cine de Hawks: fuerte, independiente, pero también sensible y generosa, una igual al hombre pero no por eso masculina. En las materias del amor, es ella quien guía a Chance, tal como, en otros planos, Chance guía a Dude.

Stumpy y Colorado también subvierten sus roles. Stumpy (Walter Brennan) será un viejo cojo, pero no es ningún inútil. Todo lo contrario: resulta extremadamente competente, y cuando se encuentra con Nathan Burdette, un hacendado prepotente y de malas artes que ha ofrecido una sustanciosa recompensa a quien rescate a su hermano, demuestra estar muy lejos del prototipo de anciano bonachón, y hace ver la sangre en el

ojo que tiene contra quien le quitó 200 hectáreas, algo que dañó no solo su sustento económico sino —sospecha el espectador— la concepción que tiene de él el resto del pueblo, ya que Stumpy tiene muy claro que todos —de nuevo audiencia incluida— piensan que es apenas un viejo sin dientes, cojo, bueno para nada.

Colorado, interpretado por el ídolo juvenil Ricky Nelson, similar a lo que sucede con Stumpy, resulta el opuesto del joven arrebatado y algo tonto del western tradicional: es reflexivo, inteligente, seguro de sí mismo y, por cierto, muy capaz. Como Carlos, otro personaje que responde en un principio a un cliché —el del mexicano pintoresco, simpático y cobarde—, posee altas dosis de coraje, orgullo y respeto por sí mismo.

Los personajes de Hawks —y esto se nota especialmente en cómo retrata a las mujeres— suelen estar a cargo de sus vidas, defender su autodeterminación y tener respeto por sí mismos o, como hace Dude, suelen buscar este estado explícitamente. No se involucran en causas ajenas simplemente por ser ‘buenas’, moralmente superiores desde un punto de vista social, o impuestas por algún tipo de corrección política, sino que deciden involucrarse porque les hace sentido internamente. Un caso típico es lo que pasa con Colorado, que toma la opción de ayudar a Chance quizás porque se sintió culpable por no haber protegido a Wheeler, su patrón; quizás porque se quedó sin sueldo o, simplemente, quizás porque le tomó respeto y afecto a Chance. Como veremos en *Tener y no tener* (1944), al final del ciclo, Bogart decide involucrarse en la resistencia por razones igualmente interiores e inciertas, que el personaje incluso prefiere no explicitar.

Así, al humanizar y subvertir a los personajes típicos del western, al otorgarles individualidad específica, autorrespeto y autodeterminación, Hawks les infunde también una vitalidad intensa. Como dice Wood (1983, 42): “Lo que uno más ama de Hawks, finalmente, es la vitalidad de tantas de sus personas”. Este elogio, valga la comparación, no es muy distinto del que Harold Bloom (2001), treinta años más tarde, le dedicaría a Shakespeare en *La invención de lo humano*,² pensando especialmente en Hamlet y Falstaff.

² Bloom primero desarrolla la tesis en *El canon occidental* (1995).

Todo el sistema de personajes de *Río Bravo* gira en torno a Chance, que viene a ser el centro de esa galaxia, su eje moral y espiritual. Pero Chance, un padre lejos del tipo controlador o autoritario, permite que las relaciones bajo él fluyan, se muevan, maduren. Dude le pega dos veces a Chance, Stumpy casi mata a Dude, Chance acusa injustamente a Feathers apenas se conocen, Colorado involucra a Feathers que en un tiroteo queda temblando como una hoja, pero en última instancia *Río Bravo* termina tejiendo una red de relaciones cálidas, colaborativas, de comprensión y respeto mutuo. Si el cine de Hawks se caracteriza por algo es por la forma en que pone en escena este tipo de relaciones fructíferas con una soltura y naturalidad exquisitas, sin perder, a la vez, eficacia dramática. La simpatía y la complicidad que nace entre los personajes es muy vívida, pero su presencia nunca inclina sus películas a un terreno bobalicón o endulzado. Un buen ejemplo es, de nuevo, el inicio de *Río Bravo*, que en menos de cinco minutos define los ejes principales de la relación entre Chance y Dude, que a su vez es la columna vertebral de la cinta.

Este talento, y cito una vez más a Wood, se trata de una cualidad especialmente extraña en el arte del siglo XX y que no es otra cosa que “retratar convincentemente relaciones creativas en que los personajes se ayudan entre sí, y a través de las cuales desarrollan una mayor madurez, autoconfianza y balance” (Wood 1983, 24).

Quentin Tarantino, que tiene a *Río Bravo* entre sus películas favoritas, lo describe de otra manera, más tarantinesca. Dice que cada vez que ve *Río Bravo* queda con la sensación de haberse juntado con los personajes, como quien se junta con amigos. En rigor, él habla de *hang out* con los personajes, que es una expresión difícil de traducir y tiene que ver con pasar un rato con los amigos, sin mucho objetivo, solo porque sí, porque son tus amigos. De hecho, de tanto ver *Río Bravo*, Tarantino (2007) dice que siente a Chance, Dude o Colorado como amigos.

Este tipo de material es ciertamente escaso, y lo que Wood (1983) escribió respecto del siglo XX sigue plenamente vigente para el siglo XXI. Si atendemos a la prensa, la literatura o el cine, las sociedades capitalistas prefieren retratarse bajo una luz donde aparecen compuestas por seres egoístas, solitarios, desorientados, codiciosos, motivados por intereses exclusivamente personales, donde todo atisbo de nobleza es sometido a la corrupción o simplemente puesto en los márgenes de la relevancia social. Una lectura posible para el éxito avasallador que hoy tienen las

películas de superhéroes o de animación tipo *Avengers*, *Star Wars* o *Toy Story*, es que bajo su despliegue de millones de dólares, toneladas de efectos especiales y decenas de horas de duración, en el fondo tratan de hacer lo mismo que *Río Bravo*: juntar a un grupo de amigos que, puestos frente al peligro, están dispuestos a trabajar juntos y hacer lo correcto.

No deja de ser hermoso que hace sesenta años —y más si vamos a sus películas anteriores—, Hawks hacía todo esto con menos despliegue, más elegancia y, ciertamente, mejor puntería. Como en *Río Bravo*, sus historias se concentran en períodos muy cortos y gran parte de las veces, en lugares muy reducidos. Su cine es directo, austero, seco, físico, muy funcional. Nunca utiliza *flashbacks*, evita todo manierismo y restringe todo lo posible el uso de primeros planos, entre otras razones, porque Hawks consideraba que ese era un recurso demasiado fácil para dar énfasis. Si se mira con atención, en *Río Bravo* no hay más de diez primeros planos.

Hoy, en cambio, todo se filma en cortes y, sobre todo, en primeros planos. Uno supone que es para que las películas puedan verse en el teléfono. Pero no hay que perderse: no falta quien incluso lo justifica cinematográficamente. Un director chileno, muy reconocido, explicaba en una entrevista reciente que había puesto la cámara muy cerca del rostro de su protagonista para tener así más intimidad con ella y poder seguir, digamos, su devenir interno. La declaración revela mucho —demasiado— de su comprensión del cine. Hawks, en términos de encuadre, crea intimidad con sus personajes al poner la cámara a la altura de los ojos de sus personajes y, muchas veces, en el sentido en que uno mira a otro. De hecho, muy rara vez coloca la cámara en una posición en que no se respete el sentido de una mirada, a diferencia, por ejemplo, de lo que hacía Hitchcock, que podía recurrir a un plano sobre el cráneo de una persona con tal de hacerle sentir al espectador que ella está reflexionando en un pozo de culpas o dudas. De hecho, el plano de asesino de Wheeler en el bar de *Río Bravo*, un picado del lugar donde está escondido, es inusual en el director.

Pues bien, con estos pocos elementos Hawks quizás no nos entregue necesariamente el sentido del universo, pero sí llena su universo de sentido.

Por una parte, sus películas contienen una perenne lección cinematográfica. Cuando parece haber una brecha cada vez más grande entre el ‘cine arte’ y el ‘cine industrial’, Hawks nos recuerda que esa distinción

puede en la práctica ser totalmente innecesaria. Para él, el cine debe ser entretenimiento, pero si se tiene una alta idea de la entretenimiento y de las agudezas perceptivas del espectador, esta no tiene por qué ser tonta, liviana o vana. Por lo pronto, Hawks jamás se describió a sí mismo como un artista. Su estilo libre de pretensiones, lleno de funcionalidad y gracia, plenamente manifiesto en *Río Bravo*, nos hace imaginar que el cine industrial no debiera buscar tan lejos la salida al callejón creativo en que parece encontrarse hoy. Es cierto que muy pocos podrán llegar tan lejos o tan alto como Hawks, pero ha dejado un camino abierto, libre, con muchos espacios que explorar.

Por otra parte, y esto me parece incluso más importante, Hawks nos recuerda que armar en torno nuestras relaciones creativas, de lealtad, respeto mutuo y colaboración hace más llevadero el mundo. Estas relaciones no solo entregan humor y complicidad, sino que pueden sacar lo mejor de cada uno, ayudarnos a madurar, a equilibrarnos y a encontrar nuestro lugar en el mundo. Pueden ser así un recurso útil, incluso suficiente, para enfrentar el peligro, la disolución y la entropía del mundo cotidiano, siempre complejo, lleno de desafíos, de luchas, de fracasos y, cuando mejor, de pequeños triunfos que suelen ser más breves de lo que se quisiera. Uno podrá ser Stumpy, Dude, Chance, Feathers, Carlitos o quien sea, pero enfrentado a los demonios del pasado o a los Burdette del mundo, parece tener más sentido hacerlo bien acompañado.

REFERENCIAS

- Bogdanovich, P. 1998. *Who the Devil Made It. Conversations with Legendary Film Directors*. New York: Ballantine Books.
- Bloom, H. 1995. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. 2001. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá: Norma.
- Farber, M. 2016. Underground Magic, Eccentric Vitality and Artful Direction Salvage Banal Stories. En *Farber on Film*, editado por Robert Polito. New York: Library of America, 512-15.
- Hawks, H. 1973. Legendary director Howard Hawks - about High Noon - Wild Bunch. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rdHbg-exIro>.
- Sarris, A. 1998. *You Ain't Heard Nothin' Yet*. New York: Oxford University Press.
- Tarantino, Q. 2007. Quentin Tarantino about *Río Bravo*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KjX010pdIro>.
- Wood, R. 1983 [1968]. *Howard Hawks*. London: British Film Institute.

HIS GIRL FRIDAY. LAS COSAS A SU MODO

Marisol García

Presumo como periodista de haber llegado a conseguir cierto margen de maniobra con editores dados a las triquiñuelas, que los hay; así como capto con rapidez los innegables rasgos de género que se evidencian en la redacción de crónicas (musicales, en mi caso). Lo advierto para luego admitir que de todos modos no estoy capacitada para decir si acaso exista hoy en la redacción de los diarios y revistas chilenos —los que quedan, claro— una mujer como Hildy Johnson.

A propósito, considero un dato histórico relevante estar al tanto de que ella —tan ella— era un hombre en *The Front Page*, la obra de teatro en la que *His Girl Friday* (1940) se basó. No sé si eso sea indicativo de algo sobre su carácter. Sí sé que es indicativo del ingenio de Howard Hawks al momento de preparar sus películas, pero no necesariamente de que Holly Johnson sea como es porque haya nacido como un invento a medida.

Leo que, de entre las muchas subclasificaciones del cine de ficción, *His Girl Friday* (1940) es prueba de algo llamado comedia *screwball*. Fui a Google y en síntesis aprendí lo siguiente: sátira a la historia convencional de amor que floreció en los años de la Gran Depresión, donde encontramos a una mujer dominante y a un hombre torpe en el manejo de su masculinidad, o que al menos ve que esta es ‘desafiada’.

Batalla de los sexos en clave encantadora y de una negra acidez: los finales no son besos de amor convencido, sino más bien guiños de ojo o miradas cómplices que, sí, denotan apasionada chispa pero no entrega ingenua al amor eterno que nunca lo es.

Toda moda está atada a su tiempo y la *screwball comedy* consiguió hacer pensar sin grandes manifiestos sobre las tensiones de clase en los años de una recesión feroz; consiguió a la vez instalar un tipo de coquete-

MARISOL GARCÍA es periodista especializada en música popular. Es autora de los libros *Canción valiente. Tres décadas de canto social en Chile*; *Llora, corazón. El latido de la canción cebolla*, y de *Claudio Arrau*. Ha ganado los premios Municipal a la Mejor Investigación Periodística y dos premios Pulsar por su trabajo en la canción chilena. Es parte del equipo que anualmente organiza el festival IN-EDIT, especializado en cine y documental musical. Email: solgarcia@yahoo.com.

ría en clave, a salvo de la censura del llamado Hays Code, y —esto es importante— logró además airear la legitimidad del divorcio en una pareja.

Cualquier definición escrita sobre esta película clasifica, también, la característica de su ritmo veloz. En *Empire*, un crítico admite que “*His Girl Friday* hace parecer a *Cuando Harry conoció a Sally* como *Esperando a Godot*” (Braud 2000).

Aprendí además en mis lecturas que, aunque el cupo de Cary Grant para este elenco fue llenado muy rápidamente, el de Rosalind Russell tomó bastante tiempo de *casting*. Desfilaron posibilidades atrayentes, desde Carol Lombard hasta Katherine Hepburn. Russell sabía que llegaba ahí como ‘parche’ y enfrentó a Hawks con orgullo: “¿No me quieres en el papel, ah?” —desafió ella al director tras un par de días de recibir un trato evidentemente desdeñoso, según la autobiografía de la actriz. “Bueno, ya estás clavado conmigo, así es que mejor le sacamos provecho” (Russell 1977).

Intuyo que ese enfrentamiento, por elegante que haya sido, pudo representar la imposición de igualdad que iba a distinguir a esta historia una vez filmada. Sé que uso una palabra manida. Hablo esta vez de ‘igualdad’ casi como de un rasgo de personalidad. Hildy Johnson es una mujer frontal, asertiva y que no parece amedrentada ante los líos a los que la llevan los *ellos* de este filme, pero a la vez maneja la serie de innegables conflictos que de pronto se suceden con una muy inteligente femineidad.

La guerra de sexos es pocas veces el enfrentamiento literal entre personalidades explicadas por su género; más bien se trata de la puesta en tensión de los estereotipos asociados al hombre y la mujer. Se enfrentan *roles* femeninos y masculinos —no exactamente Juan con María, por decir algún nombre. En el caso de *His Girl Friday* hay aquí tal cantidad de arquetipos en tensión que, para su época, esta comedia tan entretenida y en apariencia tan banal, pudo contener una intención de algo mucho mayor. Algo —cuidado— subversivo.

Veamos, por ejemplo, la evidente disyuntiva que le produce a Hildy intentar convencerse de que puede llegar a ser una esposa ‘convencional’, sabiendo todas las renunciaciones que eso le acarrearía a una mujer como ella. Pero al menos tiene la intención y trata encantadoramente a un hombre noble y con menos gracia que su primer marido, aunque esto solo sea para demostrar que está a la altura del antidesafío que puede ser pasar de un compañero tramposo a uno obediente.

No es una mujer cómoda con los roles asignados, y eso lo saben ella y aún más quienes la rodean. En un momento, uno de sus colegas dice: “¿Te imaginas a Hildy cantando canciones de cuna y colgando pañales?” (nadie le responde). E incluso así, en medio de un mundo y sobre todo con una profesión de rampante imposición masculina, consigue instalar sus modos e irse conociendo a ella misma desde la relación con su diferencia.

Superficialmente creemos que es una mujer frente a una disyuntiva: familia o trabajo. Pero prefiero pensar que se trata de una mujer que afronta esa decisión desde la dificultad extra de que, sea lo que sea que elija, tendrá que adaptarla a sus códigos. No es tanto una mujer feminista que se impone en un ambiente masculino, sino una que tiene el mérito de llevar hasta allí sus maneras. Y eso es más difícil, más inteligente, más desafiante; qué duda cabe.

No estamos ante la heroína disputada por dos galanes, sino ante aquella que honestamente no deja de recordarles a ellos con quién se encontrarán de aceptarla tal cual ella es.

Es muy raro el título de esta película si le aplicamos una traducción literal. Pero se entiende considerando que una chica *Friday* es aquella que está al servicio de un jefe u amo. Queda muy claro que aquí no hay una sirvienta al modo de *Mi Bella Genio*, sino una mujer vivaz y brillante que, sin embargo, sabe que su validación final estará dada por el juicio que sobre ella hagan ya sea un candidato a marido, ya sea un jefe en el oficio en el que ella destaca, o acaso la evaluación se sitúe en el terreno medio de ambos roles, que los dos protagonistas masculinos terminan por mostrarnos durante la película.

Según la crítica estadounidense y feminista Molly Haskell (1974), la escena hacia el final de la película en la que Hildy llora no está ahí para mostrarnos lo frágil que ella puede llegar a ser bajo su apariencia de extrema asertividad, sino para expresar la confusión que vive precisamente por el choque entre su esencia profesional y femenina. Hablamos de los años cuarenta del siglo pasado, recordemos. Escribe Haskell (1974, 133-34):

El lado femenino de Hildy desea ser complaciente y empático sexualmente con los hombres, pero su otro lado ansía la afirmación y evadir los deberes estereotípicos para una mujer. Sus lágrimas representan su impotencia emocional y su incapacidad de expresarle enojo a una figura masculina de autoridad.

Leo, también, que nada menos que Jean-Luc Godard (2004) expuso alguna vez que hay un par de planos de esta película que son idénticos, uno con Cary Grant, otro con Rosalind Russell, lo cual demuestra que “Hawks no puede notar la diferencia entre un hombre y una mujer”.

No hay ni que mencionar lo vigente que es interpretar una película como esta en un contexto de debate como el actual. Interpretarla, sin embargo, invita a ponerse un poco más personal. Las mujeres podemos perder años de nuestras vidas confundidas entre reivindicaciones que no son delineadas exactamente por nuestras maneras, códigos o perspectivas individuales, sino que se funden en un clamor colectivo al que estamos dispuestas a cederles nuestras inquietudes más íntimas en pos de un avance que confiamos nos impulsará por arrastre.

Aprendemos de feminismo, por lo tanto, desde una voz de grupo, desde una retórica plural, lo cual es muy importante para involucrarnos con nuestras semejantes y con la sociedad que heredamos, pero que también minimiza rasgos y maneras personales de tratar a los hombres que requieren también de una fuerza distintiva. En antiheroínas como Hildy Johnson late un feminismo efectivo, particularmente valiente y además inspirador. Es el de la mujer que no se desgasta en transformar voluntaristamente un entorno que le resulta ajeno u hostil, sino que lo subvierte desde actitudes y palabras que ceden ante ella primero quizás por descolocamiento, pero luego por haber sido sencillamente seducida por formas desafiantes que por qué no probar.

A través de Ernesto Ayala he aprendido que Howard Hawks califica entre ese tipo de cineastas considerados en vida como apenas ‘directores’ por sus contemporáneos y compatriotas. Lo digo en el sentido de que él no tuvo un peso autoral que permitiera reconocer a tiempo el valor de su realización con indudable punto de vista, con rasgos de carácter y distinción. Esto ha sucedido, en parte, por culpa de haberse hecho cargo de una filmografía eficiente, pensada en torno a la taquilla y la audiencia, de trazos amables incluso con las complejidades de la vida en sociedad. De hecho, entre los muchos reconocimientos a esta película, uno me pareció particularmente elocuente, no sé si injusto. Cuando el American Film Institute eligió en el año 2000 las películas estadounidenses más divertidas del siglo XX, *His Girl Friday* quedó bien arriba, en el cupo diecinueve.

Esto parecería gracioso si no fuese preocupante que su carácter de comedia imbatible impidiese ver en este filme todo aquello que más arriba describí con la palabra temible: subversiva.

El hecho de que Howard Hawks haya sido un tipo nada críptico, no quita que una película como esta demuestre que estaba para carreras más de fondo y conversaciones extensas, posibilidades que sus compatriotas se perdieron.

Vuelvo a citar a Ernesto Ayala (en este volumen), el entusiasta, en otro aspecto que es muy aplicable a la película de hoy:

Los personajes de Hawks —y esto se nota especialmente en cómo retrata a las mujeres— suelen estar a cargo de sus vidas, defender su autodeterminación y tener respeto por sí mismos o, como hace Dude, suelen buscar este estado explícitamente. No se involucran en causas ajenas simplemente por ser ‘buenas’, moralmente superiores desde un punto de vista social, o impuestas por algún tipo de corrección política, sino que deciden involucrarse porque les hace sentido internamente.

Sé que es fácil o esperable referirse a esta película en el sub-subgénero de películas sobre periodistas, que por cierto me gusta y en el que, desde mi simple afición, se me vienen varios buenos títulos a la cabeza. También sé que es dado pensar que he derivado en una charla sobre roles de género influenciada únicamente por aquello que ocupa el debate de una manera insistente, desde hace meses y quizás hasta cuándo.

Pero incluso si Hildy Johnson no fuese reportera, y si el tema que tomase Twitter y las páginas de tendencias fuese la inminente escasez de agua potable o la desaparición de las abejas o el fin de la monogamia, esta mujer nos apelaría del mismo modo. Hay algo inquietante en que esta sea una película de 1940, y que aquí esté yo, 79 años más tarde, declarándole mi admiración a un personaje de ficción así de añejo. Pero lo hago desde el descubrimiento y el asombro, desde una cierta complicidad que me hace sentir que la tengo a ella de mi lado.

REFERENCIAS

- Braud, S. 2000. *Empire Essay: His Girl Friday* Review. *Empire*. Disponible en: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/empire-essay-girl-friday-review/>
- Godard, J.L. 2004. *Notre Musique*. Película. Dirigida por J.L. Godard. France, Switzerland: Avventura Films, Les Filmes Alain Sarde.
- Haskell, M. 1974. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Russell, R. 1977. *Life is a Banquet*. Nueva York: Random House.

TENER Y NO TENER, DE HOWARD HAWKS

Ascanio Cavallo

En *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*, 1944) se reúnen dos premios Nobel de Literatura, Ernest Hemingway y William Faulkner, y el maestro más distinguido del cine estadounidense, *el zorro gris de Hollywood*: Howard Hawks. No tengo recuerdo, ni en el cine norteamericano ni en ningún otro, de semejante conjunción de pergaminos. Sin embargo, esta dimensión solo aparece si uno se detiene a revisarla. Nada es estridente en *Tener y no tener*. Es una película que no se ostenta a sí misma, ni con indiscreción ni con obstinación; que no luce sus dispositivos, pero tampoco los esconde. Es ‘transparente’. Ya veremos por qué afirmo esto.

De acuerdo a Hawks —que, dicho sea de paso, tenía alguna afición por fabular en relación a estas cosas—, la película nació de una apuesta que hizo con Hemingway, a quien, discutiendo sobre cine y literatura, lo habría desafiado a que podría hacer una buena película con “la peor de sus novelas” (Breivold 2006, 11). Para el tratamiento filmico, Hawks convocó a su amigo William Faulkner, aunque también se dice que el cineasta solía encargarle trabajos de este tipo únicamente para financiarlo. A la muerte de Hawks, se encontraron en su garaje decenas de cajas con guiones desechados de Faulkner. Por último, convocó a Jules Furthman, un guionista de gran calado que ya lo había acompañado en *Solo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939), y que lo acompañaría más tarde en *Al borde del abismo* (*The Big Sleep*, 1946) y en *Río Bravo* (1959).

¿Cómo fue posible que este hombre, representante del cine más clásico de Hollywood, encarnación y bandera sofisticada del sistema,

ASCANIO CAVALLO es periodista de la Universidad de Chile. Columnista político del diario *La Tercera* y crítico de cine de la revista *Sábado de El Mercurio*. Director de la Colección Cine de Uqbar Editores. Ex director del diario *La Época* y de revista *Hoy*. Entre sus libros figuran *La historia oculta del régimen militar*, con Manuel Salazar y Óscar Sepúlveda (1988), y *La historia oculta de la transición* (1998). Email: ascanio.cavallo@tironiasociados.com.

fuese amigo de Hemingway y de Faulkner? Esa es otra historia. Por ahora bastará decir que en uno de sus primeros trabajos, como comprador de narraciones para Paramount, en los años veinte del siglo pasado, Hawks llegó a ser un experto en identificar literatura para filmar.

Tener y no tener no es una novela esencial en la obra de Hemingway. Su mundo tampoco es el de Faulkner. En cambio, es una película canónica en la filmografía de Hawks, lo que constituye uno de sus signos —pero no el único— de completa y total autoría. Con todos los famosos que la adornan, *Tener y no tener* es por sobre todo una película de Hawks.

El aventurero Harry Morgan, con un pasado que por lo menos cabría llamar confuso, vive en la isla Martinica arrendando su lancha para turistas que quieren pescar peces-espada. Martinica es un departamento de ultramar francés y, por lo tanto, está bajo el dominio del régimen filonazi de Vichy. (Este es el primero de los muchos cambios de énfasis que la película tiene respecto de la novela: en esta última Morgan trafica habanos y a personas entre Miami y Cuba, incluyendo a los revolucionarios de La Habana.)

El Harry Morgan de Hawks define su moral sobre la elección de valores personales, no sobre lo que está en juego en la Segunda Guerra Mundial. Para la fecha del rodaje, Hawks ya había expresado, a regañadientes, su disgusto por el Eje en una sola y extraordinaria película de guerra: *Los que supieron morir* (*Air Force*, 1943), relato de una travesía por el infierno que comienza el día mismo del ataque a Pearl Harbor. Para *Tener y no tener*, Hawks parece haber querido liberarse de toda marca y deja a Harry Morgan como un sujeto cuya posición no es definida por el conflicto político, sino por una desavenencia que se podría llamar estética. Eso es todo: una moral personal.

En la década de 1950, en su ensayo seminal sobre Hawks, Jacques Rivette (1953) escribió que es el único cineasta que sabe dibujar una moral; el único que puede diseñar un marco de principios y ponerlo en acción en un conjunto de situaciones más bien sombrías. Los mundos de Hawks tienden a ser cerrados, autocontenidos, autosuficientes: el pueblo de *Río Bravo*, aislado, igual que su réplica de años más tarde, *Eldorado* (1967); el periódico de *Ayuno de amor* (*His Girl Friday*, 1940); el pueblo de Barranca en *Solo los ángeles tienen alas*; o el avión de *Air Force*, el barco de *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) y el tren de *Esclavos de la farsa* (*Twentieth Century*, 1934).

El mundo de *Tener y no tener* se cierra en cuanto Morgan se presenta a la capitanía de puerto de Martinica. Hawks es muy rápido para producir esa clausura: cuando informa de su propósito de salir de pesca, como todos los días, Morgan es advertido de que no debe acercarse a Santa Lucía o Dominica. Aquí asoma una segunda condición: estos mundos cerrados no son refugios. Todo lo contrario. Tienen algo siniestro y confuso: campos de fuerza en los que se juega todo, la permanencia o la disolución.

A Morgan no le gusta el trámite, la restricción; también sabemos eso en este diálogo inicial. Su actitud, su manera de mirar, moverse, caminar, comunican su independencia. Es un hombre que no depende de nadie en sus decisiones. Pero no es un solitario en sentido estricto: antes de cinco minutos nos enteramos de que lo acompaña un escudero débil, un Sancho Panza dañado, el borracho Eddie, siempre en estado de privación. Segundo trazo moral: Morgan no condena a Eddie, no lo rechaza, aunque le gustaría rehabilitarlo, porque alguna vez fue ‘bueno’. Morgan es compasivo, pero no sentimental. Y bueno no significa buen hombre, sino buen mariner: un profesional cuya integridad como tal sucumbió en una botella. Su chiste sobre la abeja muerta representa algo de esa derrota. Morgan protege a Eddie y sabe que Eddie cree que lo protege a él. Esta relación es exactamente la misma que tienen el sheriff Chance con su ayudante Dude, en *Río Bravo*. Ese vínculo es también un contraste: con él resplandece la autonomía de Morgan, esa independencia por la cual James Agee (1963, 340) lo describió como “Nietzsche en overol”.

Luego aparece el hotel Marquis, el campo de fuerzas, el centro moral de la historia, una turbia torre de Babel donde entran todos: el dueño, Frenchy, vinculado a la resistencia francesa; el pianista Cricket, ambiguo comentarista del piano; el turista Johnson, que se quiere pasar de listo; el mismo Morgan; y, desde hoy (porque solo hoy importa, el pasado es asunto de melancólicos o espías), Marie Browning, una mujer de 22 años que se presenta como una aparición en la puerta del ascético cuarto de Morgan.

Nadie filma mejor que Hawks esos momentos de instantánea tensión sexual entre dos personajes. Aquí la metáfora está muy a la vista, porque se trata de fósforos y no de pelotas de golf (*La fiera de mi niña* [*Bringing Up Baby*, 1938]), cañas de pescar (*El deporte favorito del*

hombre [*Man's Favorite Sport?*, 1964]) o lencería (*Río Bravo*) —aunque, bien pensado, vaya que pueden ser sugerentes las pelotas de golf, las cañas de pescar y la lencería, las pistolas de *Río Rojo* (*Red River*, 1948), el hueso de dinosaurio de *La fiera de mi niña* o los diamantes de *Los caballeros las prefieren rubias*; todo es cuestión de cómo se filma. En el mundo de Hawks, muchos objetos están cargados de erotismo, tal como en Hitchcock están cargados de pecado. La tensión entre Morgan y Slim llega a dar un poco de susto. Los fósforos, no lo olvidemos, serán la materia central de David Lynch en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990).

Es difícil recordar que ella se llama Marie, porque desde ese instante Morgan la llama Slim (que era el apodo de la esposa de Hawks, Mary Gross). Los subtítulos en español nos privan de la primera protesta de ella, que dice que llamarla de ese modo no es gracioso cuando sabe que está demasiado flaca. Pero después de la segunda vez ella acepta el desafío y, como no está dispuesta a ser menos, comienza a llamarlo Steve. Este juego de identidades apropiadas sublima, poetiza (o anticipa) la recíproca posesión sexual.

Pero para llegar a eso se necesita el tercer trazo moral. Esta vez proviene de una lección de Slim, una corrección fundamental: Slim no es lo que Morgan ha decidido que es, con toda su carga de prejuicios machistas y novelescos. No es la aventurera deslenguada, no es la seductora de hombres, no es la ladrona tramposa (aunque también es todas esas cosas); no es una prostituta. Las frases con que Slim pone a Morgan en su lugar son las mismas que dicen las protagonistas de *Solo los ángeles tienen alas* y de *Río Bravo*, y las de varias otras mujeres de Hawks. Todas intuyen, como lo hace Slim, que en las vidas de los hombres con los que se enfrentan hubo un momento de daño. Slim adivina la debilidad de Morgan antes de obligarlo a disculparse. El equívoco masculino y la autonomía femenina son un tropo de su mundo, y una forma de reversión de roles. “Si me necesitas, silba”¹ condensa todo eso en cuatro palabras que perduran entre las más famosas de la historia del cine.

¹ Esa es la frase que queda en la memoria del espectador. En la película, Slim dice a Morgan: “*You don't have to say anything, you don't have to do anything. Not a thing, or maybe just whistle. You know how to whistle, don't you, Steve? You just put your lips together and blow*”.

Hay que dejar una nota para la señora Helene de Bursac, la esposa del profesor, que también entabla una relación de flirteo con Morgan —la primera en notararlo, desde luego, es Slim. Su rápido descarte nos hace pensar en una corrección de la intriga de *Casablanca* (1942, Michael Curtiz), también situada en un enclave controlado por Vichy, con Bogart en una situación parecida. Pero para esto necesitaríamos otra sesión.

El ataque de Hawks contra el prejuicio es mucho más profundo de lo que parece. El libro más raro que tengo en mi biblioteca se llama *Howard Hawks: A Jungian Study*, escrito por Clark Branson (1987), que analiza las películas de Hawks a la luz de las teorías de Jung sobre la expresión mítico-arquetípica, la sombra, el ánima, la función trascendental del yo y el inconsciente colectivo. Es un análisis que funciona, porque el universo de Hawks puede ser visto a través de arquetipos. Solo que estos arquetipos tienen una singularidad que los hace resistentes e inasibles: son libres, libertarios, libérrimos. No aceptan participar de un catálogo, que es lo que le dice Slim a Morgan. Se las arreglan en un mundo sin Dios con una inteligencia pragmática y tenaz.

En *Tener y no tener* esta libertad se expresa en sus relaciones de simpatía y repulsa, de aceptación y resistencia. Con esto, la moral está completa: Morgan acepta la misión de rescatar a los torpes resistentes franceses —a quienes les reprocha una y otra vez su falta de profesionalismo— no porque lo vayan a liberar de sus cuentas en el hotel, no porque le ofrezcan dinero, no porque sea el bando de los buenos, sino porque le molestan los hombres que golpean a las mujeres. Esta es una excusa, notoriamente, pero define lo que falta del campo moral: la libertad del individuo. Y la principal de esas libertades es la de elegir el lado en que se está.

He mencionado las similitudes de *Tener y no tener* con *Solo los ángeles tienen alas* y *Río Bravo*. Podríamos mencionar otras películas: *Hoy vivimos* (*Today We Live*, 1933), *Lucha de malditos* (*Barbary Coast*, 1935), *Hijo y rival* (*Come and Get It*, 1936), *Al borde del abismo*, *Tierra de faraones* (*Land of Pharaohs*, 1955), *Hatari!* (1962), *Rojo 7000... peligro* (*Red Line 7000*, 1965), *Eldorado* (1966). Todas las películas de Hawks se parecen, y todas son altamente distintas.

Robin Wood (1981), que escribió uno de sus mejores libros sobre Hawks, sostiene que su cine se define por la contención, que otros lla-

marían represión, y que la diferencia entre ambos términos determina la actitud para apreciarlo. La contención consiste en que estas películas abren la posibilidad del caos para luego contenerla, sin anularla. Slim es el caos en la estructurada vida de Morgan, y ese potencial no desaparece. El final feliz de *Tener y no tener* cierra el relato, pero si uno quiere imaginar qué pasará *después* con los personajes, solo se puede pensar en serios problemas.

Hawks le debe algo a un cineasta del caos, Josef Von Sternberg (cuyo principal guionista era el mismo Jules Furthman), y algo a un cineasta del orden, John Ford; y quizás otro poco a uno de ambos mundos: Allan Dwan. Pero su cine es completa y totalmente original. Cada película plantea sus propios problemas y cada momento tiene su propia solución.

Eduardo Russo (2008) ha acuñado la expresión *cine aerodinámico* para referirse a esas películas que transcurren sin sobresaltos, casi sin notarse, sin ofrecer resistencia al aire. Russo lo dice a propósito de Billy Wilder, pero —sin ánimo de librar esa polémica aquí— a Wilder yo le noto las costuras, mientras que a Hawks me cuesta notárselas, aunque lo vea una y otra vez.

Cuando se habla de ‘cine transparente’ se suele referir, entre otros directores, a Hawks. Por ejemplo, por la regla de la linealidad: en sus películas se narra de comienzo a fin, no hay *flashbacks* ni *racconti*, escasas elipsis y pocas síntesis espaciales o temporales. Esa manera continua y encadenada de narrar sugiere la presencia, no de la predestinación, sino del destino como una máquina que, echada a andar, ya no se puede parar. Pero implica también una forma de honestidad artística: esto que se pone en marcha concentra el interés sin indeterminaciones tramposas (cf. Tarantino).

Si el concepto es ‘montaje transparente’, Hawks es la referencia obligada, lo mismo que con el de ‘encuadre transparente’. ¿Qué quieren decir estas cosas? Lo primero: que el montaje sigue un encadenamiento principalmente dramático y secundariamente narrativo; esto es, que discurre por lo que necesitamos ver, ahorrando el máximo de cosas innecesarias. Por ejemplo, cuando Johnson se va al baño, no es necesario que lo sigamos hasta allí, sobre todo si Frenchy está apurado por decirle algo a Morgan. En cambio, cuando quien se va es Slim (con la billetera de Johnson), la panorámica que la sigue no se puede interrumpir porque

es la mirada de Morgan. De modo que se trata de un montaje que sigue leyes invisibles de la síntesis y la atención, leyes que Jean Douchet (1963) llamó de *preservación de la energía*. Toda la primera mitad de *Tener y no tener* es concentración de energía, mientras que la segunda mitad es su liberación. Cada escena descarga la anterior y hace necesaria la posterior; de allí la doble sensación de que no sobra nada y todo pasa muy rápidamente.

En cuanto al encuadre, se suele decir —yo mismo lo he escrito— que la cámara de Hawks se sitúa a la altura del ojo humano, lo que puede confundirse con una altura estándar y más o menos fija. Lo que en realidad hace Hawks es poner su cámara a la altura del ojo del personaje que mira, lo que crea un seguimiento aún más hipnótico de lo mirado y el mirón. En *Río Bravo* hay dos planos muy inusuales: un contrapicado cuando Chance le quita de una patada la escupidera a Dude, y un picado desde el pistolero emboscado en el segundo piso de la taberna. Son raros, pero lógicos: uno es el punto de vista de Dude, otro el del pistolero. Un ejemplo aún más nítido en *Tener y no tener* es el de la primera vez que Slim canta, donde hay al menos cuatro posiciones (o miradas) de la cámara: la de Johnson sobre Slim, la de Slim sobre Crickett, la de Crickett sobre Slim y la de Morgan sobre Slim.

Hawks es también famoso por su manera sintética de crear espacios. Pero en verdad son espacios creados según la necesidad moral de los personajes: la cantina de Frenchy está tan repleta de gente como los vaivenes de conciencia que allí se producirán; en cambio, los cuartos del piso superior tienen la desnudez de una confrontación entre dos, y el subterráneo, con sus escaleras y sus puertas estrechas, propicia esa dinámica entre horizontalidad y verticalidad que se produce en torno al herido. En lo personal, me quedo con el Bar del Zombie, ese tugurio sórdido y caluroso, nocturno, tan vivo y tan gusto a muerte, tan hawkiano.

Tener y no tener fue un gran éxito en su tiempo. Significó el lanzamiento de una nueva estrella, la jovencísima Lauren Bacall, y enseguida el romance más bullado de Hollywood: el de Bogart con Bacall. Pero además implicó un punto de quiebre en la carrera de Hawks, entonces amenazada seriamente por las deudas de impuestos y de juego. Descontado todo eso, sigue siendo un ejercicio de cine puro, una obra maestra dentro de una filmografía que casi no tiene flaquezas.

REFERENCIAS

- Agee, J. 1963. *Agee on Film 2*. London: Peter Owen.
- Branson, C. 1987. *Howard Hawks: A Jungian Study*. Santa Barbara, CA: Capra Press.
- Breivold, S. 2006. *Howard Hawks. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Douchet, J. 1963. Hatari! *Cahiers du Cinéma* 139, 32-33.
- Rivette, J. 1953. Génie de Howard Hawks. *Cahiers du Cinéma* 23, 16-23.
- Russo, E. 2008. *El cine clásico*. Buenos Aires: Manantial.
- Wood, R. 1981. *Howard Hawks*. London: British Film Institute. *EP*