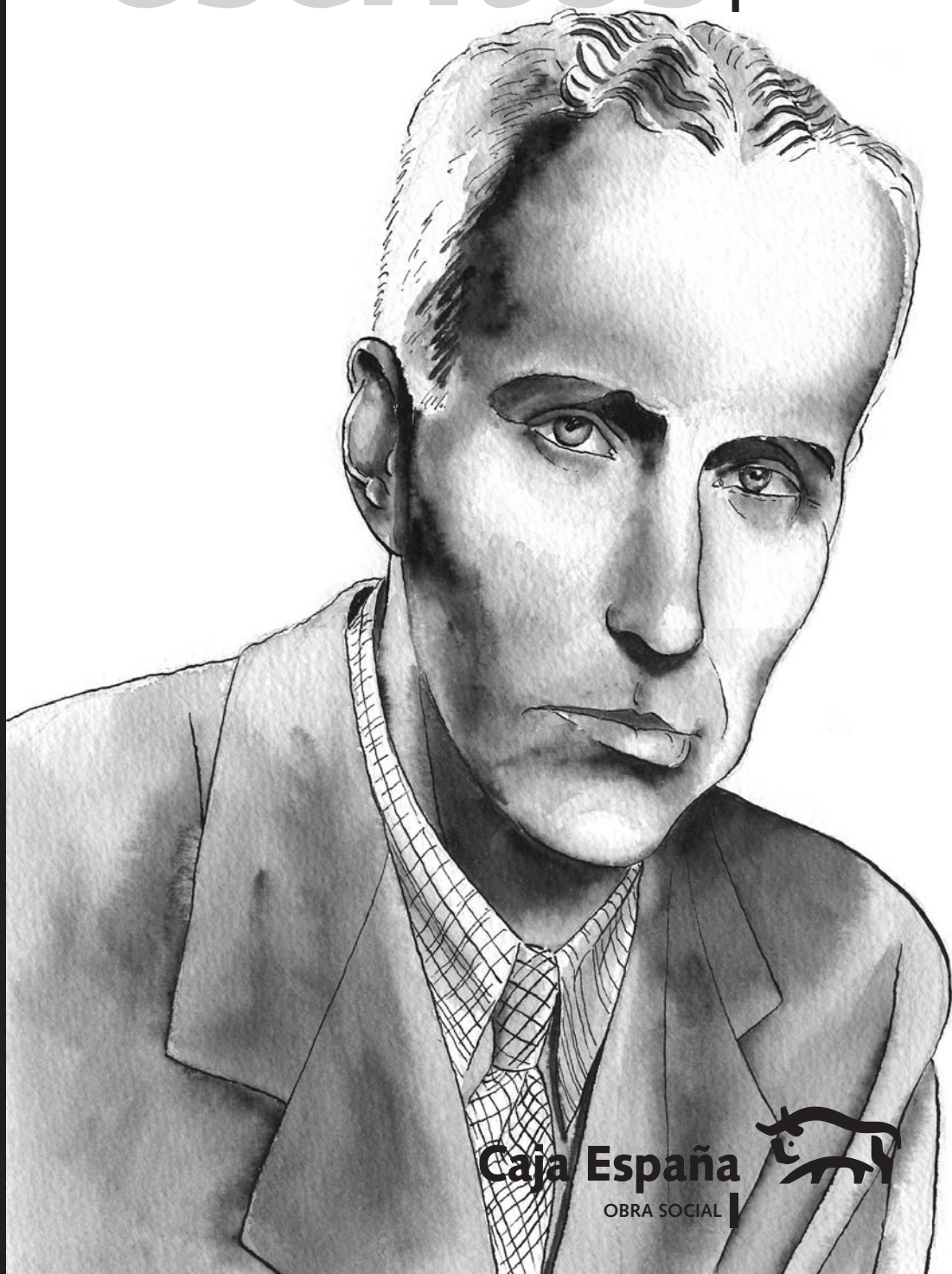


160

HOWARD HAWKS

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

ESCRITOS - 160

HOWARD HAWKS

“DURA LEX, SED LEX”: UN TRAYECTO HACIA LO SIMBOLICO

El Western llegó a ser el género propio, el más emblemático, del cine clásico de Hollywood. Incluso fue algo más que un simple género entre otros muchos, pues en el cine del Oeste se plasmó en todo su esplendor el feliz encuentro entre unas formas visuales nuevas, las provenientes de la fotografía en movimiento, y la latente necesidad, imperiosa al finalizar el siglo XIX, de narrar el nacimiento épico de la primera gran nación democrática moderna. Narración y puesta en escena, mano a mano, para recrear hermosas historias, llenas de lirismo trágico.

Relato de los orígenes, de la odisea protagonizada por unos pioneros que se adentraron en un mundo salvaje y desconocido, para colonizarlo, para extender la civilización por sus inmensas llanuras. También, por supuesto, para explotarlo, para extraer de él sus riquezas. Es el relato, mediante imágenes cinematográficas, del último choque, en plena era moderna, entre la naturaleza y lo social, entre lo real y la ley humana, esa ley simbólica que permite el funcionamiento del lazo social, instaurando una cadena que sujeta al ser, pulsional y de lenguaje, que somos.

En este sentido, el western puede ser emparentado con los relatos bíblicos o con los poemas épicos homéricos. Sobre todo los grandes westerns, las obras maestras del género, entre las que se encuentra, sin duda alguna, “Red River” (Río Rojo, 1948) de Howard Hawks. Es “Río Rojo” la narración de un viaje, de un trayecto iniciático, como la Odisea o como tantos y tantos relatos del Antiguo Testamento. Sus personajes alcanzan también la estatura épica de los grandes arquetipos heroicos y sus conflictos comparados con la aspereza con la que se manifiestan en aquellas historias de los

orígenes del judeo-cristianismo. Las aventuras de Dunson (John Wayne), Matthew (Montgomery Clift), Tess (Joanne Dru) y Groot (Walter Brennan) se parecen enormemente a las de Abraham e Isaac, a las de Jacob, Esaú o Laban. Ganaderos nómadas, moviendo sus rebaños entre tierras inhóspitas, siempre en busca de un hogar, y atravesados por las pasiones más elementales y fundadoras.

A modo de ejemplo, tomemos el relato bíblico de cómo Laban persigue a su sobrino Jacob, que huye con un rebaño de ganado, tras 14 años de trabajar para él; de cómo Laban da alcance a Jacob y de cómo se resuelve el conflicto: todo ello resuena poderosamente en los entresijos narrativos de “Red River”, incluso los años de relación “paterno-filial” problemática entre Laban y Jacob, 14, coinciden con los que, en el filme, conviven Dunson y Matthew.

Y es que “Río Rojo”, ya lo hemos dicho, es una odisea, un poema épico sobre los orígenes de una nación, poderosa y paradigmática de la modernidad, pero que cuenta una historia aparentemente simple, sin grandilocuencias ni alardes de ningún tipo. Su épica anida en el relato, en la descripción de los personajes y de sus conflictos, narrados desde una altura que es, como tantas veces se ha dicho respecto a todo el cine de Hawks, la del hombre mismo, la de un humanismo guiado por lo que podríamos llamar, un realismo de lo simbólico.

El hombre enfrentado a su destino. El hombre en lucha con la naturaleza, en agonía por extraer sentido de lo real. Y ese sentido sólo puede producirse mediante el relato, que traza un surco poético sobre el sin-sentido de lo real. El

cine clásico, como arte narrativo que es, permite construir sentido allí donde no lo hay, allí donde el caos amenaza con su efecto de entropía. Para ello traza una línea, un trayecto, que es la narración. En el fondo, por tanto, todo relato es un viaje, un desplazamiento, desde el inicio de la historia hasta que -a través de sus núcleos narrativos- llegamos al final, ese momento tan complicado y difícil que es el de la clausura, que cierra y dota de sentido a los acontecimientos a los que hemos asistido.



Foto 1

“Red River” comienza con la puesta en escena de una herida: la de la pérdida de la mujer amada por parte de Dunson. Hay una violencia proveniente de lo real (los indios, en el western clásico, forman parte de la naturaleza, junto a las tormentas, el desierto o las estampidas), una violencia ciega que ataca a ese esbozo de lo social que se desplaza, la caravana. El plano inicial del filme no puede ser a este respecto más significativo: una caravana de carromatos avanza en medio de una impresionante llanura, dibujando una tenue línea, una débil geometría en medio de la inmensa naturaleza indómita (Foto 1: dos curvas concéntricas se dibujan, la que marca la línea del horizonte, arriba con las montañas, y la que a modo de rima establece la caravana). Esa línea, ese artificio humano (metáfora a su vez

de la linealidad misma de la narración y, en el fondo, del trazo, incipientemente ordenado, de la escritura sobre la caótica realidad) ancla cierto significado: un grupo humano avanza, tiene un objetivo.



Foto 2

Pero la línea se rompe enseguida: un carromato se desplaza hacia la derecha de la pantalla, deshaciendo la composición (Foto 2: Hawks juega con mucha habilidad con la profundidad de campo fotográfica, en este bello plano mantenido en escala de plano general. El carromato que sale establece una diagonal compositiva con la masa montañosa: no es un carromato cualquiera, en él va el héroe de la historia). Finalmente se hace más evidente que ese carromato disidente rompe la formación, se sale de la línea, quebranta cierta ley compositiva y narrativa: abandona el viaje común de la caravana y establece otra curva, otro trayecto (Foto 3).

Es la primera transgresión, la primera ruptura que el héroe propicia, por un acto de voluntad. Dunson se va. Cuando el jefe de la caravana se lo recrimina, él responde que no ha firmado ningún contrato, y que por tanto se puede ir (“si lo hubiera firmado no me iría”, le dice Dunson al que dirige el viaje, demostrando así que, aunque transgresor y audaz, respeta la ley). Pero el destino, trágico,



Foto 3

aguarda y la herida será inevitable. Dunson deja a su amada en la caravana, creyendo que así la protege y con el proyecto de volver más tarde a buscarla. Se equivoca, porque interviene el azar (el azar: la mejor forma de nombrar a lo real, por cierto). De ese primer encuentro, doloroso y trágico del héroe con lo azaroso sólo quedarán tres cosas (una vez más constatamos la importancia simbólica del número tres): la pulsera de la madre de Dunson (que este regaló a su amada y que ahora rescata del brazo de su asesino indio, al que acaba de matar), un hijo adoptivo (único superviviente de la caravana) y una promesa (la de construir en esa tierra salvaje un proyecto de dimensiones históricas, una inmensa ganadería, que propicie la colonización de esas tierras, la expansión hacia el Oeste).

La promesa se establece visual y narrativamente mediante un plano sólo en apariencia simple y sencillo: es el momento en el que Dunson dibuja, en la misma tierra en la que ha decidido establecerse, un símbolo, la marca de su ganado. Sobre la tierra dura y polvorienta dibuja dos líneas, que representan a ese metafórico río Rojo, y al lado de ellas el significativo de su nombre, la D de Dunson (Foto 4). Pero el trazo sobre la tierra sellará una alianza también entre Dunson y el joven Matthew, todavía un niño. Cuando este le recrimina que no



Foto 4

haya puesto su inicial, la M de su nombre, Dunson le promete que la pondrá “cuando te los hayas ganado”.

Es el esbozo de un símbolo (asistimos a la emergencia de su primera mitad: la otra, que selle la alianza y cumpla la promesa, aguarda hasta la clausura). En ese símbolo está el trazo del río, esa frontera que cruzan por primera vez, para llegar a la tierra prometida (de nuevo las resonancias bíblicas de un “mar” también rojo) y que deberán cruzar de nuevo, en el viaje que la película narra; en ese trayecto hacia la construcción definitiva del símbolo, pues ese es el objetivo esencial del relato: abrochar los dos lados del símbolo, sus dos piezas constitutivas (etimológicamente “symbollo” es lo que une y articula, lo que reúne las dos piezas de una moneda, o de un sello, que han sido separadas).

Las dos líneas que representan al río son esas dos piezas que el relato articulará, la del padre que da (Dunson) y el hijo (Matthew) que recibe un don: la tierra, el ganado, pero también su categoría de héroe. En efecto, Matthew sólo alcanzara esa estatura heroica mediante la dolorosa experiencia del enfrentamiento con Dunson, plantándole cara, a su locura, a la aplicación de una ley que se ha vuelto inhumana y que necesita, por tanto, una re-humanización.

El tema de la ley, de la “dura ley” (dura lex, sed lex: la ley es dura, pero es la ley; reza la sentencia clásica) está presente a lo largo de todo el filme. La ley y la muerte: sobre la tierra prometida donde Dunson construye su hogar se van clavando, una tras otra, las cruces de madera sobre las tumbas de aquellos que han intentado arrebatársela; tumbas que también irán quedando a lo largo del viaje iniciático, jalonando la ruta que Dunson y Matthew emprenden. Y es que la ley alcanza su dimensión simbólica precisamente ahí, en su contacto, frente a frente, con lo real. En ese preciso instante deja de ser mero significante, signo semiótico o artificio de lenguaje, para encararse con el horror y la muerte.

Pero por eso, la ley, en contacto con lo real y ejercida por un padre cada vez más tiránico y enloquecido amenaza a la vida, si no hay un nuevo héroe dispuesto a correr el riesgo de rescatarla. Esa es la enseñanza final del viaje iniciático para Matthew y, en ese punto, es donde aparece la mujer, retornando la herida y su sutura simbólica. En el principio de todo fue una mujer. Como significante de la herida que su muerte produjo en Dunson está la pulsera. Un significante que alcanzará la categoría de símbolo al establecer una cadena de transmisión de sentido: de la madre de Dunson a su prometida muerta, de esta al brazo de su asesino indio, de este otra vez a Dunson, que la entrega a Matthew, del cual pasará a la muñeca de la nueva mujer, Tess, que sutura la herida y hace posible, con su deseo, lo simbólico.

Si la historia que narra “Red River” fuera la de un enfrentamiento entre hombres, el final letal estaría asegurado y, con él, la falta absoluta de sentido. Pero lo que permite rescatar a la ley de la locura es, primero, el acto valiente de Matthew y, después, el deseo de la mujer, el deseo



Foto 5

de Tess y su decidida apuesta. Tenemos pues una cadena simbólica, esencial para el relato, la que instauro la pulsera de la madre de Dunson entregada a su amada muerta, que acabará simbolizando el amor entre Tess y Matthew y propiciando el reencuentro, difícil, entre el padre y el hijo, cuando este ya se ha emancipado de él.

Llegamos así a la soberbia secuencia final, la del duro enfrentamiento entre el padre y el hijo, entre Dunson y Matthew. Sólo puede ser resuelta mediante la intervención de ella, mediante la puesta en juego de la mujer y su deseo. En efecto, Tess irrumpe enérgica y decidida, portando una pistola con la que efectúa un disparo intimidatorio, en la lucha cuerpo a cuerpo de Dunson y Matthew (Foto 6: la cámara colocada en angulación picada establece la supremacía de esta posición femenina sobre el miserable enfrenta-



Foto 6

miento, enfangado ya en una lucha absurda y sin sentido, de los hombres). El siguiente es un plano muy cercano, uno de esos primeros planos que emergen en el cine de Hawks en los momentos justos (Foto 6): los dos rostros de los hombres, sucios, llenos de polvo y fango, embadurnados por esa tierra sobre lo que necesariamente se ha de escribir el símbolo (es decir, envueltos por una violencia pulsional de la que sólo un acto de voluntad, ciertamente heroica, pero basada en el deseo, permite salir). Los dos miran, entre asombrados y, por fin, distendidos, a la decidida y enérgica mujer, a una Tess que apoya su apasionado discurso (y por ello, lleno de incoherencias, desde el punto de vista lógico, pero por tanto fuera de la lógica del enfrentamiento) en esa pistola que, de arma letal, pasa a ser significativa de su deseo.



Foto 7

En el contracampo siguiente aparece ella en un plano de escala media muy corta (Foto 7). Pero lo más importante de esta composición es que detrás, amparándola y justificándola, vemos a la comunidad, a una serie de personas (dos en primer término, colocados a izquierda y derecha de Tess, entre ellos el muy significativo Groot, que ha servido de contrapunto, de tercero, en la relación entre Dunson y Matthew, pero sobre todo que ha ejercido de contrapeso irónico, y humano, a la fuerza loca de Dunson).

Este grupo sin duda viene a representar el deseo de los propios espectadores, de que se de una salida a esa violencia enloquecida, a ese conflicto absurdo pero letal. Es el deseo de la comunidad, de que la vida siga, de que haya transmisión, de que la cadena de lo humano continúe, trazando un surco en lo real. Y ese deseo, de la comunidad, que hace posible el lazo social, se sujeta en la mujer, en esa pulsera que ella lleva en la muñeca que empuña la pistola.



Foto 8

Y llegamos así a la construcción definitiva del símbolo, de lo que une y articula: Dunson dibuja en la tierra por la que hasta hace un momento ha rodado entre puñetazos con su hijo adoptivo Matthew los dos trazos que marcan las orillas del río y a cada lado un significativo, la D de Dunson a la izquierda y, por fin, la M de Matthew a la derecha. Dunson, dirigiéndose al joven le dirá: te lo has ganado. La promesa se cumple, pero para ello ha sido necesario un largo y complicado viaje a través de lo real, del azar, de las tormentas y las estampidas, del ataque de los indios y, sobre todo, a través de lo real de las pasiones humanas, de una violencia amenazante y letal que ha de ser contenida de la única manera que lo puede ser: mediante lo simbólico, apoyado en el gesto del héroe y en el deseo de la mujer.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de HOWARD HAWKS



Howard Winchester Hawks nació el 30 de mayo de 1896 en Goshen (Indiana) y murió el 26 de diciembre de 1977 en Palm Springs (California). Después de estudiar ingeniería en la Universidad de Cornell y participar en la I Guerra Mundial como aviador, trabajó como piloto de aeroplanos, diseñador aeronáutico y corredor de coches (en su filme "Red Line 7000", realizado en 1965, homenajea este mundo de las carreras de coches). Se casó tres veces: con Athole Shearer, hermana de la actriz Norma Shearer (de 1928 a 1940, año en que se divorcian), Nancy Gross (de 1941 a 1947, año en que

se divorcian) y Dee Hartford (de 1953 a 1959, año en que se divorcian).

Fueron precisamente sus conocimientos de ingeniería y mecánica los que le llevaron de manera casual al cine, ya que por este motivo trabajó durante dos veranos en la Famous Players-Lasky. Por eso, tras haberse dedicado durante varios años al automovilismo, actividad en la que no tuvo especial fortuna, se trasladó a Hollywood en 1922, con intención de iniciar una carrera en la industria cinematográfica, para lo cual acude de nuevo a la Famous Players-Lasky donde llevará a cabo funciones de asistente de guión.

Quizá por esta manera de iniciarse en el cine tuvo siempre la costumbre de supervisar personalmente todos los guiones de sus películas, ya que comprendió que eran el elemento clave de un buen filme.

Trabajó en varios cortos antes de firmar un contrato con William Fox en 1925 y dirigir su primera película "El camino de la gloria", en 1926, iniciando así una larga trayectoria profesional como director, escritor y productor. Hawks dirigió un total de 47 películas, escribió al menos 23 guiones, algunos de ellos para películas que no dirigió (como "Quicksands", "Tiger Love", "The Dressmaker From Paris", "The Road to Yesterday", "Honesty - The Best Policy", "Test Pilot" o "Indianapolis Speedway") y fue el productor de 21 películas, la primera "Quicksands", en 1923 para Jack Conway, que también escribe; después, "Corvette K-225" para Richard Rosson; mientras que el resto son producciones de sus propias películas, por lo que llegó a tener un control sobre ellas que no solían tener otros directores de Hollywood. Su cine se basa pues en tres rasgos muy peculiares: solidez del guión, independencia en la producción (fundó su propia productora en 1950, la Winchester Pictures) y una continuidad mantenida a lo largo de 50 años, haciendo una película tras otra.

La importancia otorgada a la calidad literaria de sus relatos es un dato significativo para entender la obra de Hawks. Como señala José Luis Martínez, la filmografía de Hawks está ligada a los escritos de Hemingway; también a los de Raymond Chandler y, sobre todo, a los de William Faulkner, su guionista habitual. Por tanto, Hawks es un cineasta unido de forma indisoluble a la literatura, aspecto clave para explicar la calidad de toda su obra. William Faulkner, premio Nobel en 1949 y Pulitzer en 1955, llegó al cine buscando el dinero y el renombre que no

podría alcanzar jamás con su obra impresa. Faulkner escribió el guión de seis películas, aunque es muy probable que participara en muchas más. De esos seis títulos, cinco son realizados por Hawks: "Vivamos hoy", "The Road to Glory", "Tener y no tener", "El sueño eterno" y "Tierra de faraones".

Volviendo a los inicios de su carrera de director, tras rodar varias películas y documentales menores, en 1928 dirige "Una novia en cada puerto", su primer gran éxito. Hasta ocho títulos dirigió Hawks durante la época del cine mudo, participando así en una característica común a todos los maestros del clasicismo: la de haberse formado en aquella época silente, una etapa esencial para la constitución de un lenguaje visual adaptado a la narratividad. Sin embargo, y como es lógico, su gran salto lo daría con la llegada del sonoro, consolidando un estilo propio que le convirtió en uno de los directores más respetados y aplaudidos de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Su cine se caracteriza por la perenne presencia de un héroe resignado a su suerte, pero a la postre siempre victorioso. Fue pionero, así mismo, en el uso del primer plano, el cual dotaba a sus películas de mayor intensidad y emotividad. Su estilo era sencillo y transparente sólo en apariencia. Al respecto, Hawks decía: "nunca empleo engaños. Cuento mis historias de la forma más simple, como las vería cualquiera, emplazando la cámara a la altura de la mirada del hombre". Esta era una de sus premisas de trabajo, que la cámara siempre tenía que estar a la altura de los hombres, y que el espectador no debía de ser consciente de su movimiento, lo cual le proporcionaba un estilo superficialmente muy simple pero a la vez muy difícil de ejecutar. Cine humanista pero de latencia épica, de una gran pureza clásica.

Otro rasgo distintivo de Hawks fue que, cultivando prácticamente todos los géneros, consiguió obras maestras, consideradas como de las mejores, en cada uno de ellos: en el cine negro “Scarface”, “To Have and Have Not” o “The Big Sleep”; en el western la saga de los ríos, “Río Rojo”, “Río Bravo” o “Río Lobo” (su última película); en el cine de aventuras “¡Hatari!”, e incluso llegó a realizar una exitosa incursión en el género de terror / ciencia ficción, con “The Thing From Another World”. En dos ocasiones se hizo un remake a sí mismo, con “El Dorado”, sobre “Río Bravo”, y “A Song Is Born”, sobre “Ball Of Fire”, en la que consiguió extraer una bis cómica de Gary Cooper. Pero donde brilló especialmente fue en la comedia, de la que se valió para plasmar la guerra entre los sexos, referente emblemático de toda su obra. Películas como “Bringin Up Baby”, obra maestra protagonizada por Cary Grant y Katharine Hepburn; “His Girl Friday”, segunda versión de “Primera Plana” en la que cambia el personaje de hombre a mujer; “Ball Of Fire”; “I Was a Male War Bride” o “Gentlemen Prefer Blondes” figuran sin duda entre las mejores comedias clásicas de la historia del cine.

Uno de los secretos para llegar a lograr esa versatilidad genérica tan eficaz fue, sin duda, su trabajo con los actores. Hawks reunió por primera vez a Humphrey Bogart y Lauren Bacall, una de las parejas con más ‘filling’ de la historia del cine, en “Tener y no tener” (1945) y luego en “El sueño eterno” (1946). También se suele asociar su cine con los personajes interpretados por John Wayne en sus películas del oeste, como “Río Rojo” (1948), “Río Bravo” (1959), “El Dorado” (1967) y “Río Lobo” (1970). Se cuenta que John Ford amigo de Hawks, después de haber visto “Río Rojo” y refiriéndose a John Wayne, dijo: “Nunca

pensé que este hijo de p... supiera actuar”, de hecho a partir de esta película John Ford le da más profundidad a los personajes de Wayne, cosa que antes no había hecho con tanta precisión.

Paradójicamente, Hawks fue considerado por la industria americana como un artesano. El público conocía sus películas, algunas de ellas situadas entre las de mayor éxito de taquilla de la historia de Hollywood, pero no le conocían a él. Son los franceses, en *Cahiers du Cinéma*, los que “descubren” para los americanos los valores de Hawks hasta llegar a ser considerado como uno de los grandes de todos los tiempos. Para explicar su capacidad de conectar con el público nada mejor que una frase suya: “Tengo diez mandamientos. Los nueve primeros dicen: ¡no debes aburrir!”.

Sin embargo, a pesar de haber hecho un puñado de las mejores películas de la historia del cine, no ganó ningún Oscar. Hawks siempre luchó por la independencia del artista, de ahí que se mantuviese alejado de la industria. Esa fue la principal causa por la que sólo se le nominó en una ocasión para el Oscar al mejor director, en 1941 por *El sargento York*. Aún así, la Academia se vio obligada a concederle, en 1974, un Oscar honorífico en reconocimiento de toda su carrera y por la contribución de sus películas al mundo del cine.

Largometrajes:

- 1926. El camino de la gloria/El espejo del alma (The Road to Glory)
Hojas de parra (Fig Leaves)
- 1927. The Cradle Snatchers
Erase una vez un príncipe (Paid to Love)
- 1928. Una novia en cada puerto (A Girl en Every Port)

- El príncipe Fazil (Fazil)
- Por las rutas de los cielos
(The Air Circus)
1929. ¿Quién es el culpable?
(Trent's Last Case)
1930. La escuadrilla del amanecer
(The Dawn Patrol)
1931. Código criminal
(The Criminal Code)
1932. Avidéz de tragedia
(The Crowd Roars)
- Scarface, el terror del hampa
(Scarface, Shame of a Nation)
- Pasto de tiburones (Tiger Shark)
1933. Vivamos hoy (Today We Live)
1934. La comedia de la vida
(Twentieth Century)
1935. La ciudad sin ley (Barbary Coast)
- Aguilas heroicas (Ceiling Zero)
- The Road to Glory
1936. Rivales (Come and Get It)
1938. La fiera de mi niña
(Bringing Up Baby)
1939. Sólo los ángeles tienen alas
(Only Angels Have Wings)
1940. Luna nueva (His Girl Friday)
1941. El sargento York (Sergeant York)
- Bola de fuego (Ball of Fire)
1943. Air Force
1944. Tener y no tener
(To Have and Have Not)
1946. El sueño eterno (The Big Sleep)
1948. Río Rojo (Red River)
- Nace una canción (A Song is Born)
1949. La novia era él
(I Was a Male War Bride)
1951. El enigma de otro mundo
(The Thing From Another World)
1952. Río de sangre (The Big Sky)
- Cuatro páginas de la vida (The Ransom of Red Chief. Episodio de O'Henry's Full House)
- Me siento rejuvenecer
(Monkey Business)
1953. Los caballeros las prefieren rubias
(Gentlemen Prefer Blondes)
1955. Tierra de faraones
(Land of Pharaohs)
1959. Río Bravo (Rio Bravo)
1962. Hatari (Hatari!)
1963. Su juego favorito
(Man's Favorite Sport?)
1965. Peligro ...Línea 7000
(Red Line 7000)
1967. El Dorado (Eldorado)
1970. Río Lobo (Rio Lobo)
-

PROGRAMA

CICLO: "HOWARD HAWKS"

NOVIEMBRE 2005

- **LEÓN:** TEATRO ALBÉITAR (UNIVERSIDAD DE LEÓN) C/ Luis de Sosa, esquina Covadonga
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12 (POLÍGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6 (salvo el miércoles 16 que se proyectará en Salón de actos de Plaza España, 13)
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE (excepto en ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)

TENER Y NO TENER

(To have and Have Not)

EEUU, 1944.

B/N, 100 minutos.

Guión: Jules Furthman y William Faulkner, basado en la novela de Ernest Hemingway

Música: Franz Waxman

Fotografía: Sid Hickox

Intérpretes: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Walter Brennan, Hoagy Carmichael

En la isla de la Martinica una jovencísima, sensual e inquietante Lauren Bacall le dijo a Bogart: "Si me necesitas,



silba”.... y le enamoró. La película que sirvió para descubrir a una nueva estrella, Lauren Bacall, y en la que ambos se conocieron, formando a partir de ese momento una de las parejas con más atractivo de la historia de Hollywood, y un matrimonio, en la vida real, que fue considerado como modélico. Harry Morgan (Humphrey Bogart), un expatriado estadounidense, y su compañero Eddie (Walter Brennan), un simpático borrachín, viven en la isla de Martinica acompañando a turistas ricos a dar paseos en su barco. Pero ahora están esperando a que su barco, que permanece disponible, sea contratado. La guerra, la II Guerra Mundial, está hundiendo su medio de vida, por lo que, y pese a su deseo de mantenerse al margen, se ven obligados a hacer un trabajo para la resistencia, enfrentándose a la Gestapo y a las autoridades colaboracionistas, ya que Martinica es una colonia perteneciente en ese momento a la Francia de Vichy. Allí también está una enigmática y seductora joven, Marie ‘Slim’ (Lauren Bacall), que ha abandonado su casa y está atrapada en la isla, ya que no tiene dinero para pagarse el pasaje de vuelta. Obra maestra en la que intervino todo el talento de la Warner de la época: Howard Hawks en la dirección, Franz Waxman compuso la banda sonora, Sid Hickox en la fotografía y el dúo Faulkner-Furthman adaptando a Hemingway.

León: DOMINGO 20

Palencia: MARTES 8

Ponferrada: MIÉRCOLES 23

Valladolid: LUNES 14

Zamora: LUNES 21

SOLO LOS ANGELES TIENEN ALAS

(Only Angels Have Wings)

EEUU, 1939.

B/N, 121 minutos.

Guión: Jules Furthman

Música: Dimitri Tiomkin

Fotografía: Joseph Walker

Intérpretes: Cary Grant, Rita Hayworth,
Jean Arthur, Thomas
Mitchell



Otra obra maestra de Howard Hawks. Una joven llega, haciendo escala, a Barranca, un puerto sudamericano. Allí conocerá a unos pilotos que arriesgan sus vidas llevando el correo con sus avionetas a través de las montañas. Personajes perfectamente definidos, ingeniosos diálogos, un duro y jovencísimo Cary Grant y el debut de Rita Hayworth en un filme que contribuyó a que el 1939 fuera uno de los mejores años de cine de la historia: “Lo que el viento se llevó”, “La diligencia”, “El mago de Oz”, “La regla del juego”. La trama se despliega en torno a un universo autosuficiente, ya que desde el principio el grupo está herméticamente cerrado al mundo exterior a causa de tormentas, cóndores gigantes, elevadas montañas y peligrosas pistas de aterrizaje y casi toda la acción transcurre en el bar-hotel-oficina regido por el “holandés” (Sig Ruman).

Esto sirve a Hawks para representar una densa red de emociones y lealtades conflictivas que sirven de metáfora para explicar la vida misma. Allí, en el filo del peligro y con una muerte siempre acechante, la amistad, el sentido del deber, el amor y las relaciones sociales mismas adquieren un sentido pleno que sirve para iluminar esas zonas oscuras del ser humano que solo un relato de preciso clasicismo como este nos permite vislumbrar. Como ocurre en otros filmes de Hawks, en ese grupo de hombres la intrusión de una mujer, en la que se adivina un pasado difícil, va a resultar determinante.

León: LUNES 21

Palencia: MIÉRCOLES 9

Ponferrada: JUEVES 24

Valladolid: MARTES 15

Zamora: MARTES 22

LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS

(Gentlemen Prefer Blondes)

EE.UU., 1953.

Color, 91 minutos.

Guión: Charles Lederer

Música: Leo Robin, Jule Styne

Fotografía: Harry J. Wild (Color)

Intérpretes: Jane Russell, Marilyn Monroe, Charles Coburn, Elliott Reid

Marilyn más atractiva que nunca, junto a otro sex-símbol del momento, Jane Russell. Una comedia clásica con canciones memorables, como "Diamonds are the girl's best friend". Magnífica fotografía, con colores que destacan tanto que llegan a impresionar. Sobre todo con los trajes y decorados rojos. Rodada inmediatamente después de "Niagara", esta película es la confirmación de Marilyn Monroe como actriz principal. Hasta entonces no era una actriz muy importan-



te y estaba abriéndose camino. De hecho en las dos películas anteriores a ésta, en las que había sido protagonista, había tenido papeles de mala, tanto en “Niagara” como en “Niebla en el alma”, pero a partir de esta comedia abandonaría ese tipo de papeles. El filme de Hawks no sólo descubre a una nueva Marilyn, sino que aprovecha el tirón comercial de Jane Russell, la actriz que lanzó al estrellato Howard Hughes en la película “The Outlaw” (El forajido, 1941) por su evidente sexualidad. Las situaciones, típicas de una comedia de enredo, aparecen dentro de una estructura de comedia musical romántica, aunque los números no incluyen casi coreografías, basando toda su fuerza en las canciones. Entre los momentos más divertidos está la escena entre Marilyn, su novio millonario y el padre de éste, cuando el padre le dice que lo que quiere es el dinero del hijo, y ella le dice que no, que se quiere casar con su hijo por su dinero (el del padre). O cuando Marilyn va a coger el barco para Francia, y antes de subir pregunta: ¿este es el barco para Europa, Francia?.

León: MARTES 22

Palencia: JUEVES 10

Ponferrada: LUNES 21

Valladolid: MIÉRCOLES 16 (en Salón de Actos Pza. España 13)

Zamora: MIÉRCOLES 23

RIO ROJO

(Red River)

EE.UU., 1948.

B/N, 120 min.

Guión: Borden Chase y Charles Schnee, basado en una novela del primero

Música: Dimitri Tiomkin

Fotografía: Russell Harlan

Intérpretes: John Wayne, Montgomery Clift, Walter Brennan, Joanne Dru.



Para este western épico el maestro Hawks contó con un reparto de lujo -en el que destaca el debut del insuperable Montgomery Clift- dando vida a unos vaqueros que conducen el ganado en un largo viaje, de millas, polvo y barro, lleno de aventuras y de problemáticas y cambiantes relaciones entre un viejo rancharo y su hijo adoptivo. “Río Rojo” es toda una lección magistral que enseña a amar el nostálgico y épico género del western, ya que, de entre los clásicos de las películas del Oeste, es sin duda uno de los mejores. La fuerza de sus imágenes está siempre al servicio de una fluidez narrativa asombrosa, de tal modo que la historia parece contarse sola, progresando hacia las intensas secuencias finales, en las que el espectador espera el desenlace con el ánimo sobrecogido. La fotografía de Russell Harlan crea un ambiente de

intensa expresividad, con un contraste muy acusado entre el blanco y el negro, las luces y las sombras, incluso en las numerosas escenas que transcurren en pleno día y en los inmensos espacios de las llanuras del Oeste. Esta densidad fotográfica, casi expresionista, aparece sobre todo en las escenas nocturnas, muchas veces las más dramáticas del filme. Y el colofón a esta obra genial lo

aporta la música del gran compositor Dimitri Tiomkin, que cuaja aquí una banda sonora simplemente soberbia.

León: MIERCOLES 23

Palencia: VIERNES 11

Ponferrada: MARTES 22

Valladolid: JUEVES 17

Zamora: JUEVES 24



www.cajaespana.es

Caja España

OBRA SOCIAL

