



SEMEJANZAS ENTRE *RÍO BRAVO* Y *SÓLO ANTE EL PELIGRO*: LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA Y LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

SIMILARITIES BETWEEN *RIO BRAVO* AND *HIGH NOON*: THE IMPORTANCE OF MUSIC AND NONVERBAL COMMUNICATION

AUTORA

Paula Requeijo Rey: Periodista en Radio Nacional de España y doctoranda.
Departamento de Periodismo III. Universidad Complutense. Madrid (España).
paulitareq@hotmail.com

CURRÍCULUM VITAE

Paula Requeijo Rey se licenció en Periodismo en junio de 2006 por la Universidad Complutense y cursó el Máster de esta universidad y Radio Nacional de España. Actualmente trabaja como periodista en Radio Nacional de España y es doctoranda en el Departamento de Periodismo III, Facultad de Ciencias de la Información, UCM. Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio de los medios de comunicación (especialmente el cine y la televisión), la comunicación interpersonal y la comunicación no verbal.

RESUMEN

El director norteamericano Howard Hawks realizó *Río Bravo* (1959) porque no le gustaba otro *western*, *Sólo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952). Esto animó a distintos autores a comparar ambos filmes centrándose en sus diferencias para tratar de determinar cuál de los dos es superior. Consideramos que este punto de vista es

erróneo ya que les ha impedido ver las similitudes que existen entre ellos. En este artículo profundizamos en algunos de estos puntos comunes siguiendo al Profesor David L.G. Arnold y apuntamos uno que, a nuestro juicio, es de los más importantes: el uso magistral que los dos largometrajes hacen de la comunicación no verbal.

PALABRAS CLAVE

Río Bravo - Sólo ante el peligro - Similitudes - Comunicación no verbal - Música.

ABSTRACT

The American director Howard Hawks made *Rio Bravo* (1959) because he didn't like another western, *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952). This encouraged different authors to compare the two films focusing on their differences to try to determine which one is superior. We believe this is a wrong point of view that prevented them from seeing the similarities between the two motion pictures. In this article we deepen into some of these common characteristics following Professor David L.G. Arnold and we point at one which, in our opinion, is one of the most important: the masterful use that the two films made of nonverbal communication.

KEY WORDS

Río Bravo - High Noon - Similarities - Nonverbal communication - Music

ÍNDICE

1. Introducción
2. Un punto de vista erróneo

3. Similitudes entre ambos filmes

3.1 Análisis de las semejanzas apuntadas por Arnold

3.2 La comunicación no verbal

4. Diferencias entre ambos filmes

5. Conclusiones

6. Bibliografía

7. Webgrafía

1. Introducción

Howard Hawks realiza *Río Bravo* en el año 1959. En ella el *sheriff* John T. Chance y su alguacil, Dude, arrestan a un terrateniente violento y caprichoso, Joe Burdette, por asesinar a un hombre. Tienen que conseguir que permanezca encarcelado hasta la llegada del juez, que tardará varios días. Además de Dude, Chance cuenta con la ayuda de un anciano, Stumpy, que vigila la cárcel permanentemente porque el hermano de Joe, Nathan Burdette, ha contratado a varios pistoleros para tratar de liberarlo. Uno de ellos mata a Pat Wheeler, un amigo de Chance que se ofreció a apoyarle. Esto impulsa al joven pistolero Colorado a unirse al grupo del *sheriff*.

Dude, que es alcohólico, está angustiado y debe luchar por mantenerse sobrio mientras los matones de Burdette esperan a que baje la guardia. Lo capturan y consiguen desarmar a Chance pero la intervención de Colorado y Feathers, una atractiva mujer a la que el *sheriff* conoció en el hotel donde duerme, hace que todo se quede en un susto. Después de que Nathan y sus hombres vuelvan a tenderles una trampa de la que salen airosos gracias a la astucia de Stumpy, luchan contra ellos en un tiroteo y vencen.

John T. Chance consigue restablecer así la ley y la calma en el pueblo y que Joe Burdette pague por matar a una persona de forma caprichosa. Para ello ha necesitado la colaboración de sus amigos e, incluso, la de Feathers, de la que al principio desconfía pero de la que acaba por enamorarse. Sin embargo, a lo largo del filme, Chance advierte varias veces que no quiere que nadie le ayude. Al igual que otros protagonistas masculinos de Hawks como Geoff Carter de *Sólo los ángeles tienen alas*¹ (1939) o Harry Morgan de *Tener y no tener*² (1944) insiste en que no deben hacer nada por él. La conclusión del filme, sin embargo, es opuesta: sólo consigue alcanzar su objetivo gracias a la colaboración que se establece entre él y sus compañeros.

Hawks explicó a Joseph McBride en una de las conversaciones que mantuvo con el autor que hizo *Río Bravo* porque no le gustaron otros dos *western*: *El tren de las 3:10* de Delmer Daves (1957) y, fundamentalmente, *Sólo ante el peligro* de Fred Zinnemann (1952). El motivo principal, en palabras del propio Hawks, era que no retrataban a “un buen sheriff” de forma creíble. Éste debía ser, ante todo, valiente. Sin embargo, los filmes de Daves y Zinnemann tenían como protagonistas, a su juicio, a dos cobardes:

“No creía que un buen sheriff fuera a ir corriendo por la ciudad como un polluelo asustado pidiendo ayuda y que, al final, su esposa cuáquiera tuviera que salvarle. Esa no es la idea que yo tengo de un buen sheriff del Oeste. Yo decía que un buen sheriff se daría la vuelta y diría: ¿Cuánto valéis? ¿Sois lo bastante buenos como para apresar a su mejor hombre? Los tipos probablemente responderían que no y él afirmaría: Bueno, entonces tendré que cuidar de vosotros. Y esa secuencia salía en Río Bravo. Luego dije que había asistido a otro largometraje en el que el sheriff cogía a un prisionero y

¹ Geoff se niega a que Bonnie le prepare un baño o un café, lo que ilustra la idea de que no desea que “le cuiden” aunque, finalmente, acabará por derrumbarse con ella al mostrarle sus verdaderos sentimientos dejándole ver el dolor que le produce la muerte de su mejor amigo, Kid.

² Harry no acepta que Slim le entregue dinero y, al igual que Geoff en *Sólo los ángeles tienen alas*, rechaza el café y el baño que se ofrece a prepararle. Sin embargo, la colaboración de Slim será clave para conseguir dominar al jefe de la Gestapo y sus hombres, como se aprecia en una de las escenas finales, cuando Slim le lanza a Harry la pistola que guarda en el cajón de su escritorio.

éste se burlaba de él y le tenía todo preocupado y sudoroso soltándole: espera a que te pillen mis amigos. Y yo reflexionaba: Eso es una tontería. El sheriff debería comentar algo como más te vale rezar para que tus amigos no te pillen porque serás el primero en morir. Y a todo esto me dijeron: ¿Por qué no haces algo así? Y creamos Río Bravo exactamente al revés que Solo ante el peligro y que esa otra película El tren de las 3:10 (3:10 to Yuma)” (Hawks en McBride, 1988, pp. 151-152).

A pesar de que a Hawks no le gustara *Sólo ante el peligro*, fue su principal inspiración a la hora de crear *Río Bravo*. Las técnicas de creatividad se agrupan en cuatro categorías: adición, sustracción, sustitución y trastocamiento e incluyen el cambio y la inversión (Valbuena) a las que el director norteamericano recurre a menudo. En este caso, se sirve de la inversión para construir *Río Bravo* por oposición a *Sólo ante el peligro*. Sin embargo, a lo largo del análisis, demostraremos que las dos obras tienen importantes puntos en común. Es una idea que señalan autores como David L.G. Arnold pero que otros no supieron ver: se dedicaron, sobre todo, a identificar las diferencias entre ambos filmes con el único objetivo de determinar cuál es superior.

2. Un punto de vista erróneo

Un ejemplo de dos autores que se centraron en determinar cuál de las dos películas es mejor lo ofrecen Jeffrey Meyers y Robin Wood. Ambos son importantes críticos y estudiosos que han hecho aportaciones interesantes a las disciplinas de las que se ocupan. El primero a la literatura, el cine y el arte. El segundo al cine. Sin embargo, considero que el punto de vista que emplean para comparar *Río Bravo* y *Sólo ante el peligro* es erróneo ya que les lleva a alabar los aciertos de una y a criticar los defectos de la otra. Es cierto que Wood señala que *Sólo ante el peligro* pudo haber influido sobre *Río Bravo* no sólo a través de la inversión: el borracho tuerto y cojo de la

película de Zinnemann pudo haber inspirado los personajes de Dude y Stumpy y las protagonistas femeninas ayudan al héroe en una situación peligrosa. Sin embargo, no profundiza en estas similitudes ni es capaz de ver otras más importantes.

Analicemos ahora la crítica que los autores hacen de estos dos largometrajes. Para Meyers, *Río Bravo* es una “versión carente de originalidad y muy inferior” a la de Zinnemann:

“Angie Dickinson, en el papel equivalente al de Grace Kelly, proporciona el interés amoroso; Walter Brennan, hablador y con el mismo cacareo que en Tener y no tener, aporta alivio cómico; e incluso, como Katy Jurado, la dueña del hotel es mexicana. La angustiada introspección de Cooper en oposición al machismo absurdo de Wayne, es precisamente lo que hace a Sólo ante el peligro infinitamente superior a la película de Hawks” (Meyers, 1998, pp. 362-367).

Wood tiene una visión totalmente opuesta:

“[...] Sólo ante el peligro no ofrece por sí misma nada que un crítico que conciba el cine como (potencialmente y en sus obras más logradas) igual a las otras artes pueda considerar seriamente. Me parece que es el arquetipo del filme “para Oscar” producto de los talentos combinados del arquetípico director para Oscar (Zinnemann), el arquetípico guionista para Oscar (Carl Foreman) y el arquetípico productor para Oscar (Stanley Kramer): tres caballeros cuya obra se caracteriza por esas “buenas intenciones” con las que sabemos que está empedrado el camino al infierno [...] La película apesta a artificiosidad. Cada secuencia está construida para llevarnos a una simple consecuencia moral” (Wood, 2005, pp. 39 - 40).

Acusa a Zinnemann de ser un realizador que actúa según lo que ha aprendido, en base a estereotipos y clichés. Considera que, a diferencia de Hawks, carece de espontaneidad y de instinto. Para él, *Río Bravo* es la obra cumbre del cine hollywoodiense: “Si se me pidiera escoger una película que justificase la existencia de Hollywood, creo que me decidiría por *Río Bravo*” (Wood, 2005, pp. 43).

Ante esta expresión tan clara de su admiración por Hawks, Meyers deja a un lado el objeto de su crítica, la película, y responde con un ataque a Wood: “*El influyente pero equivocado Robin Wood califica a Sólo ante el peligro como una mala película [...]*”. Poco después, le reprocha estar influido por los críticos de *Cahiers du cinema* de los 50, unos críticos que “*nunca trabajaron en Hollywood y nunca comprendieron cómo Hollywood funcionaba*” (Meyers, 1998, pp. 362-367).

Ataca también a Howard Hawks pero el objeto de su crítica no es el cine del director sino determinados aspectos de su carácter:

“McCarthy (se refiere a Todd McCarthy, autor de la biografía sobre Hawks Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood) podía haber fortalecido su biografía prestando más atención al carácter paradójico de Hawks [...] El extraño controlador que era un jugador obsesivo [...] La adicción al juego necesita más discusión. ¿Era una neurosis compulsiva, desplazamiento de la libido, autocastigo masoquista o la concesión de un especialista en la lógica al elemento irracional de la existencia humana?” (Meyers, 1998, pp. 362 - 367).

Meyers parece haber olvidado que, cuando analizamos la obra de un creador, debemos centrarnos en la misma y no en juzgar su vida personal. Es cierto que su artículo es una revisión del libro *Howard Hawks, American Artist* (Hillier y Woolen (eds.), 1996) y de la biografía *Howard Hawks: the Grey Fox of Hollywood* (Todd McCarthy, 1997) pero no debe perder de vista que habla de un director de cine y no de un personaje del mundo del corazón.

Es cierto que entre *Río Bravo* y *Sólo ante el peligro* hay diferencias, como explicamos en uno de los apartados de este artículo, pero la obsesión de los dos críticos por demostrar cuál es mejor les ciega de tal forma que no son capaces de ver que ambas son de gran calidad y que presentan rasgos comunes. Creemos que entre las visiones más acertadas está la del profesor David L. G. Arnold que señala siete similitudes principales entre ambos largometrajes. No estamos totalmente de acuerdo con dos de

ellas pero lo interesante es que establece una nueva y constructiva línea de comparación. Esto nos ha animado a señalar una semejanza que tiene un gran peso a la hora de explicar la gran calidad de las dos películas: la maestría en el manejo de la comunicación no verbal. Dedicamos el siguiente apartado a analizar detenidamente las siete similitudes a que se refiere Arnold en su artículo (2006, pp. 267-279) ya que él se centra fundamentalmente en dos: cómo se cuestiona el concepto de masculinidad y el uso que hacen de la música.

3. Similitudes entre ambos filmes

3.1 Análisis de las semejanzas apuntadas por Arnold

El primer punto que enumera ya ha sido identificado por otros autores y no tiene una gran importancia: los dueños de los hoteles en ambas películas son de nacionalidad mexicana. En *Río Bravo*, está la pareja formada por Carlos y Consuelo Robante y en *Sólo ante el peligro* una mujer con carácter: Helen Ramírez. Sin embargo, hay que decir que el papel de Helen en *Sólo ante el peligro* tiene mucho más peso que el de Consuelo en *Río Bravo*. Helen tiene una relación con Harvey, el ayudante del *sheriff* Kane. Antes estuvo con el propio Kane y, previamente, con su enemigo, Frank Miller.

Mayor importancia reviste el hecho de que en ambos hay una mujer que salva la vida del héroe. Es algo que señala Robin Wood, como ya hemos mencionado. En el filme de Hawks, Feathers tira un jarrón por la ventana para distraer a los pistoleros que han tendido una trampa al *sheriff* y en el de Zinnemann, Amy dispara a un hombre que quiere acabar con la vida de su marido. Es importante precisar que Kane mata a tres de esos cuatro hombres. Primero, acaba con dos, pero le alcanzan varios disparos y huye hacia la prisión. Los dos que quedan tratan de cercarlo. Es entonces cuando Amy, que observa todo desde uno de los edificios cercanos, dispara a uno de ellos

por la espalda pero Miller da con ella y la toma como rehén. Obliga a Kane a salir de la prisión. Amy forcejea con Miller, le clava las uñas en la cara y él la tira al suelo. El *sheriff* aprovecha entonces para disparar a Miller y acabar con su vida.

Después de lo expuesto, consideramos errónea la afirmación de Hawks de que el protagonista de *Sólo ante el peligro* es “como un polluelo asustado” al que “al final su esposa cuáquera (tiene) que salvar”. Es cierto que Kane busca ayuda entre los habitantes del pueblo para formar un grupo de agentes (*deputies*) y que hay momentos en los que se percibe claramente su miedo y angustia, pero se enfrenta solo a Miller y a los otros tres hombres.

La tercera similitud que recoge también la había expuesto Wood: alcohólicos y/o lisiados se ofrecen para ayudar a los protagonistas. Los dos únicos habitantes que se prestan a luchar junto a Kane son un niño de 14 años y Jimmy, un borracho tuerto y cojo. No acepta a ninguno de los dos. Puede que Hawks, al crear el personaje de Stumpy se inspirara en Jimmy con el objetivo de demostrar que una persona con una adicción o, en este caso, un defecto físico puede estar tan o más capacitada para desarrollar una actividad que otra sin ninguna tara. Sin embargo, los personajes alcohólicos o con algún defecto físico son habituales en sus películas antes de la aparición de *Río Bravo* en 1959. Es el caso de Claude (alcohólico) de *Vivamos Hoy* (1933) o de Eddie (alcohólico y cojo) de *Tener y no tener* (1944). Una década antes, en *Río Rojo* (1948), Thomas Dunson trata de reclutar hombres para que conduzcan el ganado con él hasta el estado de Missouri. Se trata de un viaje largo y peligroso. El primero en apuntarse es un tartamudo, Dan.

El cuarto punto que destaca Arnold es muy interesante. El autor señala cómo la masculinidad frente al concepto de domesticidad se establece como uno de los temas clave en ambos filmes. Merece la pena detenerse en cómo reflejan la masculinidad. ¿A qué nos referimos exactamente al hablar de “lo masculino”? El psicólogo Alfred Adler le atribuye entre otros rasgos: “*carácter de apariencia activa, como valor, fortaleza,*

orgullo [...] y el prurito de endurecerse contra toda clase de impulsos femeninos, abnegación, resignación, etc.” (Adler, 1968, p. 111). Se corresponde con la segunda acepción del adjetivo varonil, según la RAE: “esforzado, valeroso y firme”.

En *Sólo ante el peligro*, el mismo día en que Frank Miller regresa a Hadleyville, se celebra la boda del *sheriff* Will Kane y Amy. Kane está a punto de entregar la estrella que le identifica como *sheriff* para comenzar una nueva vida en otro lugar como dueño de una tienda. Su mujer quiere llevar una vida tranquila y es la que le ha convencido. Al recibir un telegrama sobre la vuelta del asesino y escuchar al revisor de la estación de tren explicar que su hermano, Ben Miller, y dos miembros más de su banda le esperan, Kane duda qué hacer. Incitado por los vecinos, monta con Amy en un coche de caballos y, a toda prisa, abandonan el pueblo. Poco después, para en seco y vuelve para enfrentarse al asesino y sus secuaces. Demuestra su valor ya que lo hace solo. Como dice la letra del tema principal *Do Not Forsake Me*: “*If I'm a man, I must be brave and I must face that deadly killer*” (“*Si soy un hombre, debo ser valiente y enfrentarme a ese asesino*”). Sin embargo, una vez vence, tira su estrella al suelo y abandona el pueblo junto a su esposa.

La situación de Chance, como él mismo reconoce, es complicada. Los hombres de los hermanos Burdette han cercado el pueblo y esperan atentos a que él o uno de sus ayudantes se descuiden mínimamente para darles muerte. Pasa varias noches en la cárcel y, cuando duerme en el hotel, es necesario que alguien monte guardia ante su puerta. Eso le impide llevar una vida segura, estable, pero no se plantea, ni por un momento, dejar que los Burdette vayan contra la ley y subyuguen a los habitantes del pueblo. Tiene una fuerte convicción en que eso es lo que ha de hacer él, con independencia de los demás. Sin embargo, Stumpy y Dude participan de esa idea y trabajan codo con codo con él a pesar de que el *sheriff* no busque apoyos. Lo mismo ocurre con otros personajes.

Arnold subraya el papel cuidador (“nurturer”, del verbo inglés “to nurture” que podríamos traducir como cuidar, criar o abrigar) que desempeña el *sheriff* Chance. Destaca, por tanto, lo que en Análisis Transaccional se denomina función de Padre Protector³ del *sheriff* al que ve como a “una fornida, bien-armada gallina que administra dosis de amor duro” a sus ayudantes (Arnold, 2006, p. 268).

Arnold cree, y nosotros opinamos igual, que Hawks nos enfrenta con un conjunto de definiciones tradicionales y bien claras de la masculinidad con el objetivo, precisamente, de cuestionarlas. El problema, desde nuestro punto de vista, es que algunos críticos no han sabido verlo. De ahí que Jeffrey Meyers hable del “*machismo absurdo*” del protagonista. Frente a él, elogia la “*angustiosa introspección de Cooper*” a la que considera el factor principal que hace la obra de Zinnemann superior a la de Hawks. Es cierto que hay una observación interior por parte del personaje de Kane pero eso no le exime de tener ciertas actitudes que, al igual que las de Chance, son machistas. Will Kane explica a sus vecinos que abandona su trabajo como guardián de la ley y el orden porque:

Will Kane.- Esta mujercita (refiriéndose a Amy, con la que se acaba de casar) se ha empeñado en hacerme dueño de una tienda.

Antes de entregar su estrella, afirma:

Will Kane.- De acuerdo, ésta (la estrella) se me está cayendo, pero tengo que cobrar primero (coge a su mujer en el aire por debajo de los brazos y la sienta sobre un mueble).

³ El Análisis Transaccional es una teoría de la personalidad creada por el psiquiatra Eric Berne a finales de la década de los cincuenta. En un principio, Berne ideó su sistema para ponerlo en práctica durante sus sesiones de psicoterapia pero se extendió a otros campos como la empresa, la educación y la comunicación. Su método consta de cuatro niveles: el Análisis Estructural, el Análisis Transaccional, el Análisis de Juegos y el Análisis de Guiones. En el primer nivel, el estructural, distinguimos entre análisis de primer y segundo orden. El de Primer Orden distingue tres Estados del Ego o del Yo que componen la personalidad: el Padre, el Adulto y el Niño. “Son sistemas coherentes de pensamientos y sentimientos manifestados por los correspondientes patrones de conducta” (Berne, 2007, p. 29). En el de Segundo Orden establece divisiones dentro de los Estados del Padre y del Niño. El Padre Protector es junto al Padre Crítico una de las divisiones del Padre. Entre sus funciones destacan: dar seguridad, apoyo, protección y permisos para crecer y desarrollarse.

Amy.- ¡Suéltame, Will!

Will.- No te suelto hasta que me beses.

Amy.- ¡Te digo que me sueltes, tonto! (Finalmente la besa, se abrazan y la deja en el suelo mientras coloca la estrella en la funda de su pistola, que también debe devolver).

Otro de los puntos comunes que señala es que ambos reflejan una relación de amor masculino-femenina que entra en crisis después de un acto de violencia. En el caso de *Río Bravo* sí se cumple ya que Feathers, afectada tras presenciar la muerte de tres pistoleros y haber contribuido a la misma, se emborracha y echa la culpa a Chance de lo ocurrido. Amy dispara a uno de los perseguidores de su marido por la espalda, pero esto ocurre en los últimos minutos del filme y, poco después, Will y ella abandonan Hadleyville para empezar una vida más segura. Las diferencias entre ellos surgen cuando él decide quedarse para confrontar a Miller y sus seguidores. Por tanto, los problemas aparecen antes del acto de violencia, al prever Amy lo que ocurrirá, y no después.

Los dos largometrajes “insisten en el aislamiento moral, físico y emocional del protagonista” (Arnold, 2006, pág. 268). Este aislamiento nos parece más claro en el caso de Kane que en el de Chance. Si entendemos moral como un adjetivo que alude a “las acciones o caracteres de las personas desde el punto de vista de la bondad o la malicia” (RAE) el protagonista está solo en su idea de qué es lo correcto. Los vecinos le dan la espalda así como sus tres mejores amigos, que poco antes asistían a su boda, y su mujer (para ella lo sensato es salir de allí cuanto antes). Chance cuenta, en cambio, con el apoyo de Dude y Stumpy, que tampoco aprueban lo que los Burdette representan, y con el de otras personas como Colorado, Feathers y los dueños de la cantina. Todos permanecen a su lado. Por tanto, no hay tal aislamiento moral.

Sí hay un claro aislamiento emocional en el sentido de que a Chance, como a otros héroes *hawksianos*, le resulta muy complicado expresar sus sentimientos y compartirlos con otros. De ahí que, al aparecer una mujer que les atrae, se sientan

incómodos y traten de mandarla lejos por tierra, mar o aire⁴. Esta dificultad para manejarse en el terreno emocional se debe, en parte, al miedo: ellos mismos o alguien cercano ha tenido una experiencia amorosa amarga y a que el héroe *hawkiano* responde claramente a un patrón clásico. Según éste, el héroe ha de tener cuatro virtudes: fortaleza, sabiduría, justicia y templanza (Sánchez - Escalonilla, 2002, p. 22). Esta última virtud le exige controlarse a sí mismo, dominar las pasiones, instintos y deseos. Sin este autocontrol difícilmente podría tener éxito en su misión.

Este aislamiento emocional es fundamental no sólo para entender *Río Bravo* sino también otras películas emblemáticas de Hawks como *Sólo los ángeles tienen alas* o *Tener y no tener*. Las tres presentan narraciones que siguen el patrón de viaje interior⁵ de maduración que, aplicado a estos casos concretos, consiste en que el protagonista acepte que se ha enamorado y puede activar lo que el Análisis Transaccional denomina Estado del Ego Niño⁶. Este viaje comienza con la aparición de la mujer.

Volvemos a *Sólo ante el peligro* para referirnos a una secuencia que refleja de forma magistral el aislamiento físico y emocional de Kane. Dura apenas 35 segundos (del minuto 90:00 al 90:35) y es anterior al encuentro del *sheriff* con los cuatro matones. En ella todo el peso recae sobre la comunicación no verbal y la música, dos elementos, que, como explicaremos más adelante, son también esenciales en el cine de Hawks.

⁴ En *Río Bravo* Chance quiere que Feathers se marche del pueblo en el que él vive en una diligencia. Encargará al dueño del hotel-cantina, Carlos Robante, que se ocupe de asegurarse de que Feathers se suba a ella. Geoff Carter hace lo mismo en *Sólo los ángeles tienen alas* al tratar de que Bonnie tome un barco que la aleje de Barranca y Harry Morgan en *Tener y no tener* al comprar un pasaje de avión a Slim. Ellas deciden quedarse. Es curioso que en una película que el realizador hizo después de las tres mencionadas, *Hatari!* (1962), la protagonista femenina, Dallas, decida marcharse del lugar en el que habita el protagonista masculino, Sean, junto a su habitual grupo de profesionales para volver a Los Ángeles. Él, entonces, decide impedirlo y sale a buscarla acompañado por sus compañeros y por los elefantes a los que Dallas ha cuidado y para los que es como una madre.

⁵ Es interesante fijarse en cómo este viaje interior no se corresponde, como ocurre en otras narraciones del tipo *road movie*, por ejemplo, con un viaje exterior. Al revés: los personajes de estos tres largometrajes permanecen en el mismo lugar y los espacios se reducen a unos pocos. Consideramos que el objetivo que Hawks persigue con esto es que nos centremos en la comunicación no verbal y las relaciones de los personajes.

⁶ El Niño es la sede de los sentimientos, las emociones y las pulsiones. "Todas las personas llevan dentro un niño o una niña, que siente, piensa, actúa, habla y responde igual que lo hacían él o ella cuando eran niños de una cierta edad" (Berne, 2002, p. 28).

Kane está de pie, frente a la prisión, en una calle completamente desierta. Amy y Helen, montadas en un carro de caballos, acaban de pasar de largo delante de él para dirigirse a la estación y marcharse. El sudor cae por su frente, mira a los lados nerviosamente y hace un gesto leve con los labios (autoadaptador⁷). Parece suspirar. La cámara se aleja de él en un picado que da idea de lo pequeño que es y lo solo que está frente a lo que se le viene encima.

No sabe dónde apoyar las manos. Las acerca al cuerpo, a la altura de las caderas, para tocar las pistolas que lleva colgadas pero, después, las separa y las abre bruscamente, como si no tuviera control sobre ellas (autoadaptador). Se pasa la mano izquierda por la frente (autoadaptador), para apartar el sudor que le cae y, con los dedos estirados, la agita (autoadaptador). Parece conmocionado. Continúa mirando a los lados y mueve las piernas hasta que decide salir al encuentro de su asesino. En la calle, desierta, sólo se ven la sombra de Kane y la de los edificios.

La parte instrumental del *Do Not Forsake Me* que acompaña a esta secuencia es más pausada de lo habitual y sugiere melancolía. Cuando comienza a caminar, la música vuelve a denotar peligro que se indica claramente con un cambio brusco en el ritmo al aparecer de nuevo los tres secuaces a los que ya se ha unido Miller.

⁷ Los adaptadores o manipuladores son una categoría dentro del campo de la kinésica, como señalan distintos autores (Ekman y Friesen, 1969, Desmond Morris, 1980, Fernando Poyatos, 1994). Se dividen en cuatro tipos. Los autoadaptadores implican el uso del propio cuerpo y solemos emplearlos sin intención de comunicar. Nos ayudan a aliviar la tensión. Un ejemplo de autoadaptadores lo ofrecen el entrelazar las manos, poner la lengua entre los dientes o acariciarse la oreja. Los adaptadores de objeto también nos ayudan a mitigar la angustia. Entre los más comunes están chupar un bolígrafo, abrocharse y desabrocharse la chaqueta, colocar papeles o subir y bajar la cremallera de una prenda. Entendemos los heteroadaptadores en el mismo sentido que el lingüista Fernando Poyatos que los describe como “movimientos y posiciones con los cuales hacemos contacto con otra persona, siempre en una situación interactiva, sea o no intencional” (Poyatos, 1994, p. 214). Por último, los somatoadaptadores, categoría a la que solo se refiere Poyatos, son “los objetos y sustancias más íntimamente ligados al cuerpo, que sirven para protegerlo, alimentarlo y satisfacerlo y para modificar su apariencia y asistirlo de diversas maneras, y en segundo lugar, los movimientos y posiciones interactivos o no interactivos condicionados por ellos” (Poyatos, 1994, pp. 220-221). Ejemplos de somatoadaptadores son el perfume, la ropa o los complementos.

La última similitud que señala Arnold está relacionada con la música. Ambas la utilizan de un modo parecido al borrar los límites entre lo diegético y lo extradiegético. En *Sólo ante el peligro*:

“La interpretación de Do Not Forsake Me (“No me abandonéis” tema principal) de Text Ritter, tiene una función puramente extradiegética (...) (Sin embargo) las estrofas de la canción y los ritmos se repiten para dar intensidad al abandono de Will Kane por parte de su mujer, sus repetidos fracasos para conseguir ayuda de los ciudadanos y la cada vez más inminente amenaza del retorno de Frank Miller” (Arnold, 2006, p. 268).

Así es como se consigue que la canción, que en un principio funciona como música incidental, pase a jugar un importante papel al darnos a entender que Will Kane se queda sin tiempo. El reloj de pared de la prisión, que se muestra cada pocos minutos, cuenta con un péndulo que oscila de un lugar a otro. La parte instrumental de la canción principal reproduce un sonido con un ritmo que simula el de un reloj.

El compositor de las canciones de *Sólo ante el peligro* y *Río Bravo* es Dimitri Tiomkin. Trabajó en numerosos y emblemáticos largometrajes *hollywoodienses*. Ya había estado con Hawks en *Sólo los Ángeles Tienen Alas* (1939), *Río Rojo* (1948) y *Tierra de Faraones* (1955). La composición del tema principal para *Sólo Ante el Peligro*, con letra de Ned Washington e interpretado por Text Ritter, le valió un óscar. Más tarde, participaría otra vez con el director austríaco en *Tres Vidas Errantes* (1960).

En *Río Bravo*, hay tres canciones clave: *Degüello, My rifle, my pony and me* (“Mi rifle, mi pony y yo”) y *Go alone home Cindy, Cindy* (“Ve a casa, Cindy, Cindy”). La primera proporciona información, hace que Chance se replantee la estrategia de lucha que mantiene contra Burdette e infunde valor a Dude para prescindir del *whisky* y continuar en su puesto de trabajo. Las otras dos permiten a los personajes estrechar lazos y reflejan a la perfección la pequeña comunidad de profesionales que retratan las películas *hawksonianas*. A continuación, analizamos detenidamente estos tres

momentos y los conectamos con los que se aparecen en otros trabajos de Hawks para determinar las funciones que la música desempeña en su cine.

My rifle, my pony and me y *Go alone home Cindy, Cindy* las interpretan los tres ayudantes de Chance mientras esperan en la cárcel a que Burdette se decida a atacarlos. Es una estampa idílica en la que Dude pone voz a la primera canción mientras Colorado le acompaña con la guitarra y Stumpy con la armónica. Está tumbado fumándose un cigarrillo tranquilamente. Esto refuerza la idea de que se está recuperando del síndrome de abstinencia pues, a lo largo del filme, le hemos visto desesperarse tratando de liar cigarrillos con sus manos temblorosas.

Chance permanece de pie, a un lado. Escucha la música y observa la escena, sonriendo, mientras se bebe un café. Es una muestra de uno de los aspectos de su actitud de “gallina protectora” que ya hemos comentado. La gallina es feliz al ver cómo sus polluelos (ayudantes) disfrutan de un momento de diversión mientras colaboran para interpretar los temas. Actúa de la misma forma que Sean Mercer (al que también dio vida John Wayne) de *Hatari!* que se complace desde la distancia al ver cómo Pockets acompaña con su armónica a Dallas, que toca el piano.

La música tiene un papel clave en los trabajos de Hawks. Aquí refleja que son un grupo unido. Nos muestra la comunidad de la que habla Gerald Mast (1982): hombres unidos por su profesión, la lealtad a la misma, el compañerismo y la amistad. El realizador daba una gran importancia a esta última en sus filmes ya que consideraba que “*la historia de una amistad [...] permite hacer mejores escenas*” que “*la historia de un hombre*” [...] *Probablemente no hay emoción más fuerte que la amistad entre hombres*” (Hawks en McBride, 1988, pp. 110 y 160).

Al igual que los objetos, la música también se emplea para expresar afinidad o la aceptación de las mujeres en el grupo. En *Tener y no tener* la conexión y la cercanía entre Cricket y Mary se refleja a través de los temas que interpretan. En *Hatari!* Dallas (que se siente fuera de la comunidad de cazadores, “*Yo no pertenezco allí*” le dice a

Sean poco antes, mientras miran a los demás) entra en el salón en que están Kurt, Brandy y Luis con Pockets. Kurt está tocando el piano pero no lo hace bien. Ella se sienta y lo hace sin problemas. Pockets se le une y todos disfrutan. Esto nos recuerda al momento en que Bonnie, de *Sólo los ángeles tienen alas*, le explica a Geoff, que está sentado al piano, que no interpreta bien la canción. Tras indicarle varias veces cómo debe hacerlo, decide tocarla ella misma. Cuando acaba se miran y él le dice: “*Hola profesional*”. Esto significa que la han aceptado en el grupo. Poco después, él la acompaña con su voz.

La música puede revelar estados de ánimo. Tras saber que se marchará con Harry de La Martinica, Marie le pide a Cricket que toque la canción a la que ella le va a poner voz de forma alegre porque así es cómo se siente. Al despedirse de él, Cricket le pregunta si continúa feliz y ella le lanza otra cuestión “*¿Tú qué crees?*”. Él responde interpretando una canción animada que representa la alegría que recorre el interior de Marie. Tras interpretar su primera canción, Bonnie recuerda a Joe, que acaba de fallecer, y toca las primeras notas de un tema triste.

Puede apoyar una idea. Al final de *Tener y no tener* suena *How little we know* para confirmar que el amor es impredecible; llega de forma inesperada (como les ocurrió a Harry y Marie) y también se va del mismo modo. Por eso puede durar unos días o toda la vida. Esta es la función de la canción *My rifle, my pony and me* que, como señala Arnold, parece exaltar “*la vida libre del macho desarraigado del oeste*” pero, a medida que avanza, nos encontramos con un “*deseo de una vida estable en el hogar*” (Arnold, 2006, p. 273). Esta idea la expresa abiertamente Cole Thornton en otra de las películas de Hawks, *El Dorado* (1966). Durante el largometraje, va de un lugar a otro y abandona la casa de Maudie en el momento menos pensado. Sin embargo, en los minutos finales le dice a J.P. Harrah que “*quizás esté harto de andar por ahí trabajando como pistolero*”.

My rifle, my pony and me nos habla de un *cowboy* que sueña con volver a casa, con dejar su vida nómada y reencontrarse con su amor. Antes que en *Río Bravo* se utilizó en *Río Rojo* (1948) aunque las versiones que se incluyeron son diferentes. La de *Río Bravo* se inspira en el tema *Settle Down* y está a cargo de Dimitri Tiomkin que se apoya en letra de Paul Francis Webster.

Después de *My rifle, my pony and me* los ayudantes del *sheriff* interpretan *Cindy, Cindy*, una de las baladas populares americanas más antiguas. Nace a principios del siglo XIX y se refiere a una hermosa esclava del Sur. Al igual que la canción anterior, sigue marcando, como explicaba Arnold, la diferencia entre la vida del *cowboy*, que vaga sin rumbo, y la del hombre establecido, que cuenta con un hogar. Expresa el anhelo de estar con la persona amada, algo que un *cowboy* no se puede permitir.

Cindy, Cindy ya apareció en otros *western* anteriores a *Río Bravo* como *California Firebrand* de Philip Ford (1948) y *Hills of Oklahoma* de Robert G. Spingsteen (1950).

3.2 La importancia de la comunicación no verbal

Un importante punto común a ambos filmes que Arnold no destaca en su valioso artículo es el peso que tiene la comunicación no verbal en ambos filmes. Recoger todos los ejemplos que ofrecen ambas películas excede el objetivo y el espacio de este artículo pero es un aspecto que merece la pena tratar y del que tenemos pensado ocuparnos en un futuro en la tesis doctoral sobre Howard Hawks de esta autora.

En el apartado anterior explicamos su importancia en una de las secuencias finales de *Sólo ante el peligro*, pero queremos ofrecer otro ejemplo ilustrativo de un fragmento más largo: dura aproximadamente dos minutos y 30 segundos (del minuto 64:34 al 67:04) frente al anterior de sólo 35 segundos.

Kane, sentado en su escritorio, escribe una carta con sus últimas voluntades. Mira el reloj de péndulo: faltan sólo dos minutos para el mediodía, el momento en el que

llega el tren de Miller. Se queda pensativo, abre los ojos ampliamente, baja la cabeza y hace un movimiento con los labios (autoadaptador). Vuelve a escribir. Se intercalan varias imágenes de:

a) los secuaces b) los raíles c) la iglesia. En ella se ha congregado un buen número de ciudadanos que rezan en silencio cabizbajos. Uno de los amigos de Kane aprieta los labios y pasa la lengua entre ellos (autoadaptadores). Otro vecino baja la cabeza d) la cantina. Varios hombres reunidos junto a la barra fuman y dos de ellos se miran. En una esquina, Jimmy, el borracho tuerto y cojo que ofreció su ayuda al *sheriff*, con la mirada baja, sostiene un vaso con alcohol entre las manos (adaptador de objeto). En la parte izquierda de la misma imagen y en primer plano vemos la mitad del tronco de un hombre que mueve el dedo índice y el anular en una especie de espasmo (autoadaptadores). El dueño de la taberna, partidario de Miller y su banda, mantiene una clara expresión de ira. Se marca, sobre todo, en sus ojos (mirada empuñada), sus cejas (se han aproximado) y en la arruga que se produce entre ambas.

El péndulo sigue oscilando mientras Kane redacta su carta. La calle está desierta. Se nos muestran, de nuevo, varios planos de:

a) los raíles b) los esbirros que miran a lo lejos, en la dirección por la que llegará el tren c) dos vecinos del pueblo d) Sam Fowler, un amigo del *sheriff* Kane que está junto a su mujer. La expresión de los dos es de preocupación. Se miran, apartan sus ojos el uno del otro y ella hace un ligero movimiento con la boca (autoadaptador). Aunque ambos bajan la cabeza, el movimiento es más pronunciado en el caso de Sam, pues está avergonzado por no prestar ayuda a su amigo Kane. Sabemos que ha abandonado a su amigo e) Matt How f) Helen Ramírez y g) Amy. La expresión facial de Matt y Helen es de tristeza y preocupación y la de Amy de miedo e ira.

El reloj nos indica que ya faltan unos segundos para el mediodía. Se entrelazan planos de:

a) Los matones. Dos de ellos mantienen una sonrisa maliciosa b) Kane. El miedo y la angustia se aprecian en su mirada y en su boca (baja ligeramente el labio inferior y lo vuelve a subir, lo que provoca un movimiento de su mandíbula. Autoadaptador). Su expresión contrasta con la de los secuaces c) El péndulo oscilante y el reloj d) La silla de la prisión. Sentado sobre ella, Miller dijo: “Jamás me colgarán, volveré, te mataré Will Kane, lo juro, te mataré” e) Amy. Gira la cabeza al escuchar el sonido del tren. Ese sonido se mantiene hasta el final de la escena y produce reacciones en f) Kane. Sube la cabeza y deja de escribir g) Helen. Sube la mirada y alza las cejas en una expresión que combina sorpresa y tristeza h) los esbirros. Ahora sonrían los tres y dos de ellos se miran con complicidad, como diciendo: “Ahí llega Frank” i) las vías. Se ven el tren y su vapor a lo lejos j) Kane. Su mirada revela preocupación, la baja, mueve el labio inferior (autoadaptador), coge la pluma para escribir de nuevo, y tira de las comisuras de los labios hacia atrás (autoadaptador). El sudor cae por su cara. Dobla la carta, la introduce en un sobre, pasa la lengua por él, lo pega y escribe: “Para que se abra la tarde de mi muerte”. El final de esta acción evidencia que Will ha aceptado su muerte k) las vías. El tren se aproxima a la estación l) los esbirros. Sonríen m) Kane. Guarda la carta en el bolsillo de su chaleco y despierta a un prisionero para que se marche. Se dirige a él a través del lenguaje. Es la primera vez que se utilizan palabras en estos dos minutos y medio.

La mayor parte de las imágenes de los personajes son primeros planos en los que se enfoca directamente su cara. El objetivo es concentrarse en su expresión facial. La angustia de algunos de ellos se refleja, además, a través del uso de autoadaptadores orales: Kane, el hombre de la iglesia y la mujer de Sam. En el caso de Jimmy, encontramos un adaptador de objeto: sus manos rodean un vaso. El sudor también manifiesta lo angustioso y opresivo que es el ambiente. Lo vemos caer por la cara de los esbirros, la de las personas de la iglesia y la de Kane.

Lo no verbal es aquí inseparable de la música. Los golpes del tema instrumental marcan el paso de los segundos y se identifican con el movimiento oscilante del reloj

de péndulo. El ritmo se intensifica a medida que se intercalan más planos para incidir en la llegada inminente de Miller. La música alcanza su punto álgido y se funde con el sonido del tren.

Volvemos ahora a *Río Bravo* para ilustrar la importancia de lo no verbal a través de una de sus escenas fundamentales. En ella Dude supera una prueba de fuego en la que demuestra que puede dejar de ser un alcohólico. La cámara enfoca por separado a Dude y a Chance. Un primer plano del ayudante sirviéndose *whisky* en un vaso con las manos temblorosas y acercándoselo a la boca nos revela la angustia que siente. El *sheriff* aparta la mirada con expresión de tristeza cuando cree que va a beber pero, después, decide clavar sus ojos en él. Otro primer plano muestra a Dude alejando el vaso de su boca. Chance y Stumpy lo observan expectantes. Un tercer primer plano de Dude introduciendo el contenido del vaso en la botella nos informa de que la lucha interior que mantenía consigo mismo ha acabado.

Hay dos objetos físicos que actúan como evidencias de su lucha interior y su triunfo posterior: el vaso y la botella. La forma en que mueve y sujeta el vaso (lo acerca a su boca y lo aleja, lo mira fijamente y le da vueltas) con sus manos (adaptador de objeto) es otra de las claves a la hora de revelar sensaciones interiores. Por último, su expresión facial y el tono que emplea (paralenguaje) también nos dan una idea de lo que siente. Sabemos que se ha recuperado porque las manos ya no le tiemblan, ha sido capaz de introducir el contenido del vaso en la botella sin derramar ni una gota y le pide a Stumpy que deje la ventana abierta y cierre la botella con un tono firme (P).

Junto a la comunicación no verbal, el tipo de planos y la música contribuyen enormemente al aire de trascendencia que adquiere el momento. Hawks logra trasladarnos las emociones de Dude, que sentimos lo que le pasa por dentro, gracias fundamentalmente a la kinésica pero también a los primeros planos y la música.

El uso que se hace del tema *Degüello* borra de nuevo los límites entre lo diegético y lo extradiegético. Primero acompañaba a la escena, ayudando a crear la idea de angustia pero, después, Dude habla de ella: “*Ya no tiemblo. Supongo que será esa música. Esa canción me recuerda por qué estoy aquí*” y nos hace ver que ha influido en su decisión. Le da valor para dejar de beber, le recuerda cuál es su trabajo y por qué debe desempeñarlo.

El *sheriff* y Stumpy están sorprendidos y excitados. El anciano suspira y forma un puño con cada una de sus manos (autoadaptador). Ha sido un momento muy tenso pero, como es habitual en este personaje, comienza a protestar. Coge la botella y se coloca de espaldas a ellos. Aunque trate de disimularlo, está muy nervioso. Sus quejas y la simplicidad de la respuesta de Chance, que ante la petición de Dude de otra oportunidad se limita a pedir a Stumpy que se lleve la botella, restan sentimentalismo al momento decisivo que acaba de producirse.

No es posible detenerse a analizar cómo las diferentes categorías no verbales y, en particular, los adaptadores son fundamentales a la hora de construir los personajes de *Río Bravo*, al igual que los de otras películas de Hawks, pero nos gustaría destacar la importancia de detalles cómo la forma en que un personaje sujeta un vaso. Ya hemos visto lo que este adaptador de objeto nos revela acerca de Dude en la escena a la que nos acabamos de referir. En el caso de *Feathers*, la forma en que lo sostiene o mueve indica que está flirteando con Chance, que está nerviosa o reproduce su actividad mental. Su nerviosismo también se transmite por medio de otros adaptadores de objeto (dar vueltas a un cinturón con fuerza, mover una bufanda, etc...) y autoadaptadores (entrelazar las manos, rascarse la nariz, pasear de un lugar a otro, etc...).

La forma en que Dude sujeta, mueve o acaricia un cigarrillo también reproduce su actividad mental así como la dureza del síndrome de abstinencia. Cuando está

nervioso es habitual que utilice un autoadaptador: llevarse la mano a la boca. En total reproduce este gesto en 34 ocasiones.

Chance también usa los cigarrillos como adaptadores de objeto para calmar sus nervios. Otro de los actos que podemos enmarcar en esta categoría es la forma en que acaricia y juega con una baraja de cartas, lo que revela su incomodidad o reproduce su actividad mental. Entre los autoadaptadores que emplea destacamos apoyar la mano en la barbilla y pasear de un lugar a otro. El primero reproduce su actividad mental y el segundo nos traslada su nerviosismo.

Otro tipo de adaptadores, los somatoadaptadores, también caracterizan a los personajes principales de *Río Bravo*. La estrella y el sombrero de Chance simbolizan posición (es es *sheriff*), su cinturón determina su postura habitual, que consiste en mantenerse recto y apoyar las manos sobre él, y su rifle nos indica que está permanentemente alerta.

Dude lleva siempre puesto un gorro que lo caracteriza. Su estrella y cinturón cumplen las mismas funciones que los de Chance. Sin embargo, en su caso, estos somatoadaptadores funcionan también como objetos expresivos al igual que sus revólveres y la escupidera. Su sombrero y estrella representan su ascenso y descenso a los infiernos, su encuentro con el Dude que fue y en el que se ha convertido, cuya voluntad está dominada por el alcohol.

Tras pasar la importante prueba que supone estar frente a la botella de *whisky*, servirse un vaso y depositar la bebida en su interior sin probar ni una gota, Dude decide volver al trabajo. Antes de que salga a vigilar la entrada del pueblo, Chance le lanza su estrella y él la acaricia antes de ponérsela de nuevo (ha ascendido del infierno).

El sombrero se muestra por primera vez en la escena en que se cambia de ropa y Feathers lo afeita. Se siente bien y quiere que se refleje en su aspecto exterior. Al encontrar el sombrero que Chance le ha guardado junto a otras prendas, lo toca y lo

mira como si se tratara de una persona querida a la que hace tiempo que no ve. Sin embargo, un detalle nos hace intuir que Dude no se ha recuperado del todo: extrae del sombrero el aro de plata que lo adorna y se lo da a Chance para que lo guarde. Es muy valioso y podría llegar a empeñarlo. Este aro es otro objeto expresivo que refleja las dudas del alguacil respecto a su propia voluntad para superar su adicción.

La idea se confirma unos minutos después, cuando los hombres de Burdette lo golpean y lo atan. Chance lo libera y él, hundido y rabioso al mismo tiempo, lo golpea y afirma que abandona su trabajo y sus esfuerzos para dejar de beber. Su sombrero ha desaparecido. Uno de los hombres de Burdette se lo cambió por el suyo con el objetivo de hacerse pasar por Dude. Sabe que es uno de los elementos que lo caracterizan. El ayudante del *sheriff* vuelve a la prisión y le explica a Stumpy lo ocurrido. Éste no se fija en la postura de Dude (está encogido sobre una mesa), en su expresión (de dolor) o en los gestos que hace con las manos sino en que no lleva su sombrero.

Los revólveres que Chance y Stumpy le entregan simbolizan parte de su proceso de recuperación y el apoyo que sus compañeros le brindan. Los llevaba antes de convertirse en un alcohólico y los empeñó para comprar *whisky*.

El último objeto expresivo es la escupidera en la que Joe Burdette y, después, uno de los mercenarios que trabajan para su hermano Nathan le lanzan un dólar. Representa la degradación del alguacil que, en el caso de Joe, no duda en agacharse para cogerlo. En el caso del mercenario, es Dude el que le pide a él que se agache a por el dólar para demostrarle así lo humillante que es.

Feathers suele llevar puesta una bufanda de plumas (“feathers” en inglés) que la caracteriza hasta tal punto que de ella deriva su apodo.

4. Diferencias entre ambos filmes

Nuestro análisis se ha centrado en los puntos comunes entre *Río Bravo* y *Sólo ante el peligro* pero, para completarlo, consideramos necesario señalar algunas de sus diferencias principales.

La primera y más evidente tiene relación con los distintos sujetos que centran la narración y los valores que comparten. *Río Bravo* se ocupa de un grupo pequeño, compuesto por unas tres/siete personas. El núcleo duro lo forman Chance, Dude y Stumpy. A ellos se unen Colorado, Feathers y, en menor medida, Carlos y Consuelo. En *Sólo ante el peligro* se retrata a una comunidad mayor, a todo un pueblo. En la primera se aprecian claramente dos valores: la profesionalidad y la amistad. En contraposición a ellos, los ciudadanos de Hadleyville se muestran egoístas y cobardes. A Will no le da la espalda únicamente el pueblo como ente colectivo sino también varios de sus ciudadanos a título personal. Entre ellos hay tres a los que él considera "sus amigos": Sam Fowler, que se esconde en su propia casa y le pide a su esposa que diga que no está, Matt How, que había sido *sheriff* antes que él y el alcalde, Jonas Henderson, que se muestra catastrofista.

En la RAE se define valor cívico como: "*entereza de ánimo para cumplir los deberes de la ciudadanía, sin arredrarse por amenazas, peligros ni vejámenes*". Esto es lo que le falta a los habitantes de Hadleyville que no sólo niegan su apoyo al *sheriff*, sino que permiten que un asesino y su banda se hagan con el poder y lo ejerzan de forma caprichosa y abusiva por miedo. Se refleja, en cierto modo, la idea de Adler sobre el sometimiento:

"La criatura humana es tan propensa a la sumisión que puede ser víctima de cualquiera que se presente a ella con la pose de la superioridad, pues la mayoría de las personas viven dispuestas a someterse, sin crítica y sin análisis, a reconocer autoridades, a dejarse convencer y arrastrar estúpidamente; estado de cosas, como

es natural nunca pueda engendrar el orden en la sociedad, sino que siempre conduce a rebeliones más o menos violentas por parte de los oprimidos” (Adler, 1968, p. 62).

En *Sólo ante el peligro* hay un pesimismo generalizado por parte de los habitantes del pueblo y del propio *sheriff* a la hora de enfrentarse al asesino y su banda. De forma colectiva, se ve claramente en la reacción de los vecinos en la iglesia y, de forma individual, en la actitud de: Amy, Helen, el fiscal, Matt, Sam y otro de los amigos de Kane. El propio protagonista escribe una carta con sus últimas voluntades pocos minutos antes de salir al encuentro de su enemigo para que la entreguen cuando muera.

En *Río Bravo* no existe este desaliento. Incluso en los momentos de mayor peligro e incertidumbre, Chance se muestra seguro. Los personajes que en algún momento puntual están desesperanzados, no quieren luchar o se arrepienten de haber hecho algo, cambian de postura. Es el caso de Dude, Colorado y Feathers.

Una diferencia relacionada con los espacios en que se desarrolla la historia la marca el hotel-saloon regentado por mexicanos que aparece en ambos filmes. Éste tiene un peso mayor en la película de Hawks. Es el lugar donde se conocen los protagonistas y donde se fragua su relación. Ocurre lo mismo en otros filmes del autor como *Sólo los Ángeles Tienen Alas* o *Tener y No Tener*.

La actitud frente a su trabajo por parte de Chance y Will es muy distinta. El primero, como otros héroes *hawksianos*, es un profesional al que le gusta tanto lo que hace que ni siquiera se plantea que es un trabajo. Sin embargo, Will Kane le explica a Amy: *“No trato de ser un héroe. Si crees que me gusta esto, es que estás loca”*.

La profesionalidad de Chance entraña una responsabilidad y él la asume de forma natural. En ningún momento se la cuestiona. Rivette explica, refiriéndose a las comedias de Hawks, que en ellas hay *“un fuerte sentimiento de una existencia en la que ninguna acción puede deshacerse de la red de la responsabilidad”* (Rivette, en McBride,

1972, p. 71). Esto puede aplicarse a *Río Bravo* y a otras películas suyas con independencia del género al que pertenecen.

5. Conclusiones

Entre *Río Bravo* y *Sólo ante el peligro* hay una serie de diferencias. Nos hemos referido a algunas de ellas, como el hecho de que se ocupen de distintos sujetos (un grupo frente a todo un pueblo) que en un caso comparten los mismos valores (Chance, Dude y Stumpy en *Río Bravo*) y en el otro no (Kane frente a todo el pueblo, su esposa y sus amigos). En la primera hay profesionalidad y amistad mientras que en la segunda hay egoísmo y cobardía. Sin embargo, como hemos expuesto en el análisis, hay importantes similitudes entre los dos largometrajes. Entre las que hemos señalado destaca el papel que juegan la comunicación no verbal y la música.

Distintas categorías de la kinésica nos revelan la profunda angustia que siente Dude en *Río Bravo* y Will Kane en *Sólo ante el peligro*. El primero está pasando un síndrome de abstinencia al alcohol y el segundo teme la inminente llegada de Frank Miller, al que se unirán otros tres hombres, para tratar de acabar con su vida. La kinésica también refleja el estado de ánimo de Chance y Stumpy y el de los habitantes del pueblo, la mujer de Kane, Helen, o su mejor amigo. Estas categorías son las expresiones faciales, en las que se insiste a través de primeros planos de los personajes, los adaptadores y la mirada.

En los fragmentos que hemos seleccionado de *Sólo ante el peligro*, destacan los autoadaptadores orales que se emplean para aliviar la tensión. Un marcador químico, el sudor, también ayuda a sugerir lo opresivo y angustioso que es el ambiente. En la escena de *Río Bravo* a la que nos referimos en el análisis, destaca un adaptador de objeto: el vaso que Dude sostiene y la forma en que lo mueve. Éste

funciona también como objeto expresivo al igual que la botella en esa misma escena o la escupidera, sus revólveres, su sombrero y su estrella a lo largo de la película. El vaso y la botella actúan como evidencias de su lucha interior y su triunfo posterior. La escupidera representa su degradación, los revólveres su recuperación y el sombrero y la estrella su ascenso y descenso de los infiernos. Hemos indicado también la importancia que tres tipos de adaptadores tienen a lo largo de *Río Bravo* para dar verosimilitud a los personajes .

Los golpes del tema principal de *Sólo ante el peligro* marcan el paso de los segundos y se identifican con el movimiento oscilante del reloj de péndulo. La música apoya así la idea principal de la narración: cada vez queda menos para la llegada del hombre que quiere acabar con la vida de Kane.

Las dos canciones que Dude, Colorado y Stumpy interpretan en *Río Bravo* también refuerzan ideas esenciales de la narración: el aspecto protector del carácter del *sheriff*, que disfruta viendo cómo sus ayudantes se divierten y colaboran, el proceso de recuperación de Dude o el grupo unido de profesionales que estos hombres conforman. La música desempeña unas funciones concretas en el cine de Hawks. La de apoyar una idea es una de ellas pero también se usa para expresar afinidad, revelar estados de ánimo o la aceptación de la protagonista femenina en el grupo al que pertenece el héroe.

6. Bibliografía

- ARNOLD, David L. G. (2006): "*My Rifle, my Pony and Feathers: Music and the Making of Men in Howard Hawk's Rio Bravo*" en *Quarterly Review of Film and Video*, nº 23. Routledge. Taylor and Francis Group. Págs. 267-279
- ADLER, Alfred (1968): *Conocimiento del hombre*. Espasa Calpe. Madrid.

- BERNE, Eric (2002): *¿Qué dice usted después de decir hola?*. Random House Mondadori. Barcelona.
- BERNE, Eric (2007): *Juegos en que Participamos*. RBA Libros. Barcelona.
- EKMAN, Paul y FRIESEN, Wallace (1969): "The repertoire of nonverbal behaviour: categories, origins, usage and coding" en *Semiotica*, nº 1. Universidad de California. San Francisco. Págs. 49-98.
- MAST, Gerald (1982): *Howard Hawks, Storyteller*. Oxford University Press. Nueva York.
- MCBRIDE, Joseph (1988): *Hawks según Hawks*. Akal. Madrid.
- RIVETTE, Jacques (1972): "The Genius of Howard Hawks" en MCBRIDE, Joseph: *Focus on Howard Hawks* (pp. 70-77). Prentice Hall. Englewood Cliffs, Nueva Jersey.
- MEYERS, Jeffrey (1998): "Frozen eyes" en *The Virginia Quarterly Review*, vol. 74, nº 2. Universidad de Virginia. Charlottesville. Págs. 362-367.
- MORRIS, Desmond (1980): *El hombre al desnudo: un estudio objetivo del comportamiento humano*. Ediciones Nauta. Barcelona.
- POYATOS, Fernando (1994): *La comunicación no verbal II: paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid. Ediciones Istmo.
- SÁNCHEZ - ESCALONILLA, Antonio (2002): *Guión de aventura y forja del héroe*. Barcelana. Ariel.
- VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo: "La creatividad en la negociación". Disponible en: <http://www.ucm.es/info/per3/profesores/Valbuena/pdf/3.pdf> (Consultado el 02/04/2008).
- WOOD, Robin (2005): *Howard Hawks*. Ediciones JC. Madrid.

1. Webgrafía

www.rae.es