

# Influencias del género documental en la obra de Howard Hawks

Sergio Cobo-Durán

Universidad de Sevilla

*El nexo entre el documental y el mundo histórico es el rasgo característico de esta tradición (... ) el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva.*

Bill Nichols

## Resumen

El presente estudio pretende buscar los puntos de convergencia que puedan existir entre el género documental y la filmografía del realizador Howard Hawks. Para ello se analizará una muestra de dos películas del director por década, desde 1930 a 1960. En el análisis primará el interés por localizar elementos que nos confirmen o refuten la hipótesis en la que afirmamos que su obra está influenciada por el documental. El objetivo es constatar la existencia de técnicas y estilos propios de la *Non fiction* en la obra de Hawks.

**Palabras clave:** nonfiction, documental, Howard Hawks, géneros

## 1. INTRODUCCIÓN

El nacimiento del cine viene de la mano con el bautismo del género documental, solo debemos remontarnos en la historia y buscar la aparición del invento y su aplicación. Los Lumière, nunca se consideraron a si mismos como cineastas y por supuesto todavía menos como documentalistas. Los orígenes del cine, lo encarrilan como un medio capaz de restituir la realidad, de reproducirla. Es además significativo que el primer género que naciera fuera el documental a través de sus famosas vistas de ciudades (Cfr. Breschand, 2002: 11). Precisamente de esto habla Gubern en su libro sobre la historia del cine al afirmar que «el cine nació como documental, como reproducción pura y simple de la materia bruta y sin elaborar que se desarrollaba ante las protohistóricas cámaras de Lumière» (Gubern, 1998: 242)

Es especialmente revelador que fueran los primeros documentalistas de la historia sin probablemente pretenderlo. Esto es consecuencia de que el género resulta el más natural para el ser humano. La filmación de lo real, lo cercano, se presenta ante los ojos al igual que lo puede hacer ante una cámara. El propósito por el cual comienza esta investigación es

encontrar la influencia que el cine documental tiene en la obra de uno de los mayores directores de la historia del cine americano, Howard Hawks. Así como también encontrar la influencia que el realizador tendrá en las futuras corrientes documentales. Vamos a partir de una afirmación recogida en uno de los últimos libros monográficos sobre la obra de Hawks, a cargo del profesor Francisco Perales, donde afirma que el realizador: «odiaba la manipulación, su interés por el realismo ha contribuido a que su obra esté más próxima al documental que a los géneros convencionales» (Perales, 2004: 41)

Partiendo de la hipótesis en la que consideramos que la obra de Hawks aparece en muchos casos más cercana al documental que a cualquier otro género. Vamos a realizar un amplio análisis, donde analizaremos además de por supuesto su filmografía, los elementos contextuales y estudios sobre el autor. La finalidad es comprobar si la afirmación contenida en el libro de Perales puede ser el motor que impulse futuros trabajos de investigación y por qué no, el inicio de lo que en un futuro pueda llegar a convertirse incluso en una tesis doctoral.

## **2.- METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN**

El punto de partida de la presente investigación es buscar los puntos de convergencia entre el cine de carácter documental y la obra del director americano Howard Winchester Hawks. Para ello, partiremos de la hipótesis en la que afirmamos que tales puntos de encuentro existen con claridad a lo largo de la filmografía del director. En un principio se abre la posibilidad de trabajar en dos corrientes o líneas de investigación posibles; con la primera de ellas, buscaremos encontrar la influencia del cine documental en la obra del director. Para ello y dada la amplitud de la filmografía del autor, acotaremos para el presente artículo, analizando un par de películas por cada década de producción del director. En nuestra selección, tomaremos como punto de partida la llegada del cine sonoro, esto implica que la década de análisis primera, sea la correspondiente a los años treinta. La frenética producción del realizador encuentra su declive en la década de los sesenta, firmando su película menos personal y la que acabaría siendo su obra póstuma, *Río Lobo*, justo en el año setenta. De este modo, nuestro período histórico de análisis queda perfectamente definido, cubriendo el espectro temporal que oscila entre la década de los treinta y la de los sesenta, ambas inclusive. La otra corriente de trabajo correspondería a buscar la influencia que la obra del director ha

tenido en el cine documental actual. Donde las fronteras entre la ficción y la realidad parecen diluirse, en la que el cine de ficción parece acercarse a la realidad con obras tan realistas a la vez que sobrecogedoras como la ganadora del León de Oro en el festival de Venecia, *Still Life* (Naturaleza Muerta, 2006, Jia Zhanh-Ke). Del mismo modo pero justo en el sentido contrario, los documentales parecen adentrarse de forma muy desconcertante en terrenos que parecían reservados a la ficción, como el realizador español Isaki Lacuesta con obras como *La Leyenda del tiempo* (2006, Isaki Lacuesta)

Si nos metemos de lleno en lo que concierne a la presente investigación, podemos esbozar las líneas maestras de análisis sobre las que se asienta la investigación. La distribución de las obras que analizaremos son las siguientes: en la década de los treinta con la entrada del sonoro, veremos *Scarface* (1931, Howard Hawks), donde el realizador parece separarse de las marcas personales que le acompañaran durante toda su carrera, pero en la que se encuentran elementos interesantes desde una perspectiva documental. También analizaremos *Tiger Shark* (Pasto de tiburones, 1932 Howard Hawks) en la que la trama se desarrolla en torno al trabajo de unos pescadores de atún. Es en la década de los cuarenta donde el director firma sus obras más reconocidas tanto por el público como por la crítica, aquí nos centraremos en una de sus constantes, la aviación; para ello utilizaremos la película *Air Force* (1943, Howard Hawks). Además de por supuesto uno de sus westerns, *Red River (Río Rojo, 1948, Howard Hawks)*, donde podemos ver una concepción del género muy cercana al documental. Tal y como veremos en otro de sus western, *The big sky*, (Río de Sanre, 1952, Howard Hawks) éste dentro de la década de los cincuenta. En la misma década encontramos la grabación de su única obra encuadrada dentro del género Peplum, hablamos por supuesto de *Land of pharaohs* (Tierra de faraones, 1955, Howard Hawks) lo que supone un acercamiento al cine histórico. Como conclusión ya en el ocaso de su carrera firmará una de sus obras más completas y más cercana al documental, como es *Hatari!* (1962, Howard Hawks).

Para el acercamiento a las obras utilizaremos un método de análisis donde definiremos los recursos narrativos que utiliza el documental y los intentaremos encontrar en las películas citadas con anterioridad. La elección del análisis como herramienta es consecuencia del interés por aproximar la investigación al método científico. Para de esta forma poder comprobar si la hipótesis de partida en la que afirmamos que el cine de Howard Hawks tiene claras reminiscencias e influencias del género documental se cumple o por el contrario es refutada. Una vez comprobada la primera hipótesis, nos encontraremos en situación de poder

formular una segunda, en la que afirmamos que el cine de Hawks ha tenido influencias en la evolución que ha sufrido el documental.

### **3.- APORTACIONES PERSONALES**

En este apartado y como paso previo antes de sumergirnos de lleno en el género documental es interesante hablar de uno de los directores coetáneos de Hawks, hablo de Elia Kazan. ¿Y por qué Kazan y no otro director como Frank Capra o John Ford? Pues porque consideramos que puede resultar un contrapunto perfecto. En muchas de sus concepciones del cine como en su realización, forma y estilo es diametralmente diferente a Hawks. Una de las obras de Kazan, nos servirá como introducción a lo que veremos con posterioridad en la investigación. No voy a hablar de *A Streetcar Named Desire* (Un tranvía llamada deseo, 1951, Elia Kazan) tampoco de *East of Eden* (Al Este del Edén, 1955, Elia Kazan), ambas películas ganadoras de varios Óscars y presentes en el imaginario colectivo de cualquier cinéfilo. Voy a hacerlo de una película que puede resultar desconocida para muchos, pero que una vez se conoce, no puede pasar desapercibida. Rodada en el año 1947, hablo de *The Boomerang* (El Justiciero, 1974, Elia Kazan), encontramos un acercamiento al género documental por parte del director de origen griego. De esta obra habla Parkinson en su volumen sobre la historia del cine donde nos explica como se recreaban crímenes reales, con una mezcla de actores de reparto y otros no profesionales (Cfr. Parkinson, 1998: 156). Efrén Cuevas la define como un docudrama, aunque más bien habría que hablar de un falso documental, basado en un suceso real, que fue rodado en la población de Connecticut, en un lugar muy cercano al lugar donde ocurrieron los hechos (Cfr. Efrén, 2000: 34-35). Se utilizaron actores desconocidos en Hollywood para dotar de verosimilitud el relato y se le añadió la colaboración en el rodaje de gente del lugar e incluso testigos directos del crimen.

Es bien conocido que la relación entre ambos directores no era demasiado buena, de hecho en la entrevista que Hawks le concede al director Peter Bogdanovich, éste llegó a afirmar con total rotundidad que de Kazan había aprendido lo que no debía hacer en cine. Una afirmación concluyente y demasiado categórica para ser tomada en serio, que necesita de estudio y reflexión para comprobar como es cierto que, ambos directores mantenían marcas personales muy fuertes y diferenciadas. Si bien, Kazan ha sido conocido por el trabajo con

actores enmarcado dentro del método *Actors Studio*, Hawks por el contrario prefería algo bastante más flexible. Hasta tal punto que permitía a sus actores una total libertad, como es el caso de John Wayne.

Volviendo a la obra de Kazan: *El justiciero*, obra encuadrada (Cfr. Efrén, 2000:34-35) en algunos manuales de historia del cine y del documental, como un semidocumental. Aunque como digo con anterioridad, sería más correcto hablar de falso documental. Sin embargo no encontramos nada que hable del documental en la obra de Hawks, cuando tenemos indicios suficientes como veremos a continuación, para afirmar que su obra tiene clara influencia del género cinematográfico pionero por antonomasia, el documental.

Insistiendo un poco más en desmembrar la película firmada por Kazan, nos sorprende que gran parte de ella fuera filmada en estudio. En contraposición, por ejemplo, tenemos la película de Hawks: *Land of the Pharaohs* (Tierra de faraones, 1955, Howard Hawks), que contaba con los estudios Warner para su filmación, pero que Howard rechazó para irse a Egipto a rodarla. Y es que sin lugar a la duda, «para un documental el rodaje en los exteriores auténticos es prácticamente un requisito sine qua non(...) su motivación reside por el contrario en el propio impulso documental: representar el mundo en el que vivimos».(Nichols, 1997: 235)

Es parte de lo que intentaremos analizar y comprobar a través de la presente investigación ya que como podemos ver, el cine de Hawks utiliza un lenguaje fácil y directo, renuncia a la artificiosidad para reservar un lugar privilegiado a lo natural. «Decía Azorín que escribir era bien sencillo: “Basta con poner una palabra detrás de la otra”, y así resultan ser los filmes de Hawks. Así es su estilo: Sujeto, verbo y complemento» (Martialay, 1979: 79) Como vamos a ver a continuación en el análisis de sus películas, siempre opta por un estilo muy sencillo, no necesita grandes planos, ni una majestuosa realización. Se siente más cómodo dentro de un estilo sobrio, correcto y en muchas ocasiones incluso documental. No podemos saber si la afirmación tan rotunda sobre Kazan, es anterior o posterior a visionar *The Boomerang* (El Justiciero, 1974, Elia Kazan). Aunque lo que sí podemos saber es que Howard, sin utilizar métodos tan extravagantes y sensacionalistas, consigue acercarse más al género documental. Sin recurrir al recurso morboso de la recreación de un crimen, sino técnicas y estilos que otorgan entidad al género documental como tal.

Técnicas que iremos viendo durante el análisis de su filmografía, que consisten entre otras en: la contextualización histórica, la utilización de una realización muy neutra, casi

invisible, con grandes planos generales o la predilección por el rodaje en exteriores frente a los estudios. Todas estas técnicas que históricamente aparecen unidas al documental.

#### 4.- CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTAL EN EL CINE DE HAWKS

Partiendo de la clasificación que Sánchez Noriega realiza de los distintos tipos de documentales en la que incluye las variaciones del género en seis epígrafes, dentro de los cuales tendrían cabida todos los posibles documentales (Cfr. Sánchez Noriega, 2002: 116) . Nos interesan en especial tres o incluso cuatro categorías, dentro de las cuáles podríamos encuadrar parte de la filmografía de Hawks. Siempre sin olvidar que el director ha trabajado durante toda su trayectoria la ficción, aunque bien, como veremos en el análisis posterior, todas estas obras ficcionales contienen planos e incluso secuencias que se podrían considerar documentales puros.

- a) En primer lugar, nos encontramos con el **documental antropológico**, que es el encargado de abordar tanto la cultura como los espacios más exóticos, de esta forma muestra los modos de vida y mentalidades de pueblos distintos al estándar occidental. Según lo que considera Noriega como documental antropológico, podemos encuadrar dentro de este epígrafe los western de Hawks. Ya que en ellos podemos encontrar sin duda el reflejo de una civilización distinta al estándar occidental. En el caso de *Red River (Río Rojo, 1948, Howard Hawks)*, por ejemplo, vemos un retrato de los indios llamados pies negros, que venden las pieles a los occidentales. Podríamos analizar la cinta y sacar una imagen no solo de la civilización extraña, sino además de la imagen occidental que Hawks muestra al acercarse al otro.
- b) El segundo epígrafe y continuando con la clasificación marcada por Noriega, es el **documental etnográfico**, éste, se encarga de filmar fiestas, oficios, costumbres o ritos presentes en pequeñas comunidades. Con esta definición, comprobamos como tienen cabida en este apartado gran parte de la filmografía del director. Si analizamos con un orden cronológico, podemos hablar de *The Crowd Roars (Avidez de tragedia, 1932, Howard Hawks)*, en esta película vemos a conductores

de carreras automovilísticas. El tema de la profesionalidad resulta ser un estilema del autor, el documental etnográfico será el que mayor importancia tenga en el análisis de su filmografía. En *Tiger Shark*, nos encontraremos con la figura de un pescador de atún. En *Air Force*, por ejemplo, es un piloto de avión y en *Hatari!* serán cazadores que viven de enviar especies a un zoológico. Tal y como comprobamos, el tema de las profesiones es un factor común en el realizador. Aunque no solo de oficios podemos hablar en este tipo de documental, los ritos, ocupan un lugar importante. En *Hatari!*, por tomar un ejemplo, es muy ilustrativo e incluso pedagógico el transporte de agua que realizan una tribu río arriba, si extraemos el fragmento, podemos hablar de documental puro. Tal y como podemos ver en las siguientes imágenes.



1.- Recoge el agua en la piel de un animal. pasa a otro miembro de la tribu



2.- Recoge la piel con agua y la



3.- Suelta el agua para que el ganado pueda beber.



4.- PG de la acción

Como vemos en las imágenes correspondientes a la película *Hatari*, son escenas puras de documental etnográfico, los miembros de una tribu recogiendo el agua de un pozo y dándoles de beber al ganado. Ya veremos un poco más adelante y con posterioridad al análisis de más de su obras, pero podemos ir adelantando como Hawks estaba siendo un pionero al ser el primero director americano encuadrado dentro de los estudios que mezclaba elementos documentales como recurso dentro de una narrativa de ficción.

- c) Como tercer tipo de documental dentro de la clasificación de Sánchez Noriega, es el **documental histórico**, caracterizado por reconstruir hechos del pasado. Dentro de este subgénero, por supuesto con matices, ya que no hay que olvidar y vuelvo a insistir que Hawks graba ficción, podríamos hablar de *Tierra de faraones*. Se encuentra dentro del género histórico o más en concreto del Peplum, característico por grandes reconstrucciones épicas de sucesos del pasado. En este caso, la construcción de una pirámide que como veremos más adelante, a pesar de contar con añadidos ficcionales necesitó de una documentación histórica para afrontar la filmación con garantías.
- d) Podríamos incluir, como una opción más, los **documentales de naturaleza**, donde priman los reportajes de divulgación sobre el mundo animal y vegetal, además de procesos físicos y geológicos. Es imposible que no se nos vengan a la mente las escenas de caza de animales. Además de por supuesto la imagen de Elsa Martinelli cuidando a sus crías de elefantes y dándoles de comer; o jugando mientras baña en agua a una hiena. Las escenas de animales libres, corriendo y escapando por la sabana africana, tienen mucho de influencia de este tipo de documental.

#### **4.1 Pasto de tiburones es Stromboli terra di Dio**

Llegados a este punto vamos a empezar un análisis por décadas de las películas comentadas con anterioridad, destacando en cada una de ellas los puntos que encontramos de conexión entre el documental y la obra de Hawks. La primera de ellas, es *Tiger Shark* (Pasto de tiburones, 1932 Howard Hawks), en donde podemos ver lo difícil que puede resultar la vida para un pescador de atunes. El visionado de esta película nos transporta de una forma lógica a recordar una cinta de neorrealismo italiano, *Stromboli terra di Dio* (Stromboli tierra de dios, 1950, Roberto Rosellini), grabada dos décadas después. Es imposible no pensar en Hawks y en Pasto de tiburones cuando uno ve la película de Rosellini. Incluso observamos fotogramas con un gran parecido estético entre ambos, tal y como podemos ver en las imágenes que acompaña al trabajo. En una fragmentación en planos de las dos cintas, recurriendo a un *découpage* narrativo encontramos que es innegable la similitud entre las dos películas.



**Découpage : *Stromboli terra di Dio* (1950, R. Rosellini) y *Tiger Shark* (1932, H. Hawks)**



1.- Extracto de Stromboli (1950, R. Rosellini)



2.- Extracto de Pasto de Tiburones (1932, H. Hawks)



1.- Imágenes de Stromboli, vemos a los pescadores sacando atunes del mar.



2.- Imágenes de Pasto de Tiburones, en la que vemos a los pescadores sacar el atún del mar.



1.- Imágenes en Stromboli de los atunes en el barco, vivos,



2.- Imágenes en Pasto de tiburones de los atunes en el

recién pescados.

barco, vivos, recién pescados.

Stromboli, es una película encuadrada dentro de la corriente fílmica del neorrealismo, corriente preocupada por captar la realidad de la forma más natural posible, en muchas ocasiones muy cerca de corrientes documentales. «En gran parte del cine argumental existen elementos documentales – y hay movimientos como el cine soviético o el neorrealismo cuyas obras están a caballo entre ambos formatos » (Sánchez Noriega, 2002: 115) De forma natural y como una consecuencia lógica de querer filmar la realidad de la manera menos artificial posible, Hawks, estaba vaticinando con su pescador Mascarenhas lo que dos décadas después filmaría Rosellini, de la mano de Ingrid Bergman y la que sería una de las cintas de cabecera del movimiento neorrealista.

El parecido visual entre ambas películas es evidente y atribuir la similitud a mera coincidencia es hablar de quimeras. Ya que tal y como afirma Casas encontramos en el trabajo cotidiano y las técnicas de los pescadores de atún un claro precedente a la comentada escena documental realizada por Rosellini (Cfr. Casas, 1998: 144). Aunque de igual modo, tenemos que tener en cuenta que el fin de ambas películas era bien diferente, en el caso de Hawks el interés era por entretener; con el neorrealismo, la preocupación era por reivindicar, por mostrar ese inconformismo. Pero lo que si hemos visto muy claro es que en ambos casos, coinciden en la técnica documental.

#### **4.2 Scarface el antecedente de Bowling for Colombine**

A priori puede resultarnos extraña la comparación entre ambas películas, pero no debe tomarse a la ligera y ver que no distan mucho de parecerse temáticamente. Es curioso además, ya que hablamos del género documental, *Bowling for Colombine* (2002, Michael Moore), resulta que se ha convertido en uno de los documentales con mayor taquilla en los cines españoles. Ha recaudado<sup>1</sup> casi dos millones y medio de euros en taquilla, unas cifras muy altas respecto a documental en territorio español. Es decir podemos hablar por lo tanto de uno de los

documentales más conocidos por el público español.

El inicio de la película *Scarface*, es meramente documental, se utiliza el texto para explicar la situación de la que se parte. La problemática que acarrea el acceso a las armas de fuego en los Estados Unidos de América. No es ni más ni menos el leitmotiv que impulsa a Michael Moore, siete década después y ya en los inicios del siglo XXI a grabar su documental. Película con un formato diferente, pero que reflexiona sobre el mismo problema que parece seguir latente en la mentalidad americana.

De la mano de Hawks vemos el retrato cinematográfico de Capone, un retrato muy cuidado, buscando la correspondencia entre los auténticos criminales y la genial interpretación de Paul Muni. En las entrevistas que incluye el libro de MacBride sobre Howard Hawks encontramos preguntas acerca de las investigaciones que se emplearon para escribir *Scarface*, donde el realizador no teme en afirmar como contactó con los mejores periodistas de Chicago para conseguir información sobre los mafiosos (Cfr. MacBride, 1988: 58). Así como la sorpresa de muchos criminales que al ver la película telefoneaban al director con la esperanza de encontrar respuestas acerca de los métodos utilizados para conseguir la información de crímenes y formas de actuar; en uno de los extractos de estas mismas entrevistas Hawks afirma que el propio Capone le preguntó: «¿Cómo os habéis enterado de todo eso?» ( MacBride, 1988: 61).

En las entrevistas con el director Bogdanovich, el director confirma como tuvo que hacer algo más que una película de gánsters para conseguir la financiación. No querían producir una película más acerca de la mafia, así que tuvo que recurrir a elementos reales e históricos (propios en mucho caso del documental) para conseguir la aceptación del productor. Hasta tal punto, que llegó a hablar de su película como una adaptación de los Borgia en la ciudad de Chicago.

<sup>2</sup>When I asked Ben Hecht to write it, he said, “Oh, we don’t want to do a gangster picture”. And I said, “Well, this is a little different. I would like to do the Capone family as if they were the Borgias set down in Chicago” And he said, “We’ll start tomorrow. (Hillier, 1996:52 )

---

<sup>1</sup> Información extraída de la base de datos del ministerio de cultura

<sup>2</sup> Traducción propia: Cuando le pregunté Ben Hecht acerca de escribirlo, él me dijo: “no vamos a hacer otra película sobre la mafia” Y yo dije. “Bueno, en realidad es diferente, vamos a hacer una película sobre Capone como si fuera la historia de Los Borgia en la ciudad de Chicago”. Y el me dijo: “Empezaremos mañana”

Unas palabras que demuestran lo que explicábamos con anterioridad, *Scarface*, no se trata simplemente de una película más sobre mafiosos. Es una historia documentada sobre una familia en concreto. Además de contar con un inicio puramente documental en el que se muestra una denuncia sobre la situación de las armas de fuego en los Estados Unidos. Es cierto que, es probablemente la película menos personal del director, precisamente por ello no voy a analizar la realización, que en este caso sí que aparece mucho más alejada del documental, al contrario de lo que ocurre con otras de sus muchas obras. Sin embargo, este parecido temático, nos ayuda a ir añadiendo un matiz más a esta reflexión, que poco a poco va viendo como dos aparentemente desconocidos como *Hawks* y el documental, están mucho más cercanos de lo que en un primer momento podía parecer.

#### **4.3 Río Rojo y Río de Sangre, dos historias muy reales**

En ambos casos tiene mucha importancia el momento histórico que representan, la búsqueda de un referente real otorga un halo de documental a sus westerns. Y no es casual que *Hawks*, a pesar de comenzar algo tardío en el género, sea considerado uno de los tres magníficos junto a Ford y Mann. Tal y como dice Perales en su libro: «Los malos western son aquellos que narran historias que podrían ocurrir en cualquier época y lugar» (Perales, 2004: 41). Esto dice mucho de *Hawks* que siempre pareció preocupado por dotar a sus obras de un buen contexto histórico. Que en definitiva es lo que permite a una obra seguir latente años después de su producción.

Sus películas se inician con hechos históricos que resultarían determinantes para la evolución del país. La trama de *Río de Sangre* comienza con los primeros hombres blancos que en 1832, viajaron en barco corriente arriba por el inexplorado río Missouri con el fin de comerciar en pieles con los Pies Negros, remontando el curso del río desde Saint Louis hasta las colinas de Montana (Cfr. Casas, 1998: 294). En *Río Rojo*, resulta incluso mucho más evidente, ya que la historia entra dentro de la propia realización de la obra. Comienza con el plano de un cuaderno, en el que podemos leer las palabras *Early Tales of Texas* (primeros relatos de Texas). En esta obra, ubica su relato en 1865 y el viaje se realiza aquí por tierra firme desde Texas hasta Kansas (Cfr. Casas, 1998: 294). Un rancharo y sus hombres trazaron

la llamada Chisholm Trail, una enorme ruta por la que llevaron miles de cabezas de ganado hasta la primera ciudad con ferrocarril, Abilene, vendiendo sus reses e iniciando así el rápido abastecimiento de carne a toda la nación.

Tal y como vemos en las dos películas, la elección del contexto aparece muy cuidada, no es al azar. No se recurre al universo creado por el western para contar una historia más, sino que interesa contar un pasaje de la historia en concreto. Y a partir de ahí, adentrarnos en la trama. Esto hace que el cine de Hawks pueda ser visionado en la actualidad con facilidad, es un cine sencillo para un espectador contemporáneo, parece no pasado de moda. Es una consecuencia más del estilo naturalista que acompaña al realizador durante toda su filmografía y que le hace seguir vivo en la actualidad: «No hay nada más anticuado que lo que se ha hecho con afán modernista» (Martialay, 1979: 79). Precisamente por no buscar ese afán de modernidad, ha conseguido ser absolutamente moderno, por contar con ese contexto histórico le hace no pasar de moda y explica que a día de hoy se siga revisando y estudiando su obra.

#### **4.4 Air Force un documento sobre la aviación en la Segunda Guerra Mundial**

En esta película, nos encontramos con una historia real, otra más adaptada a la gran pantalla de la mano del realizador. La trama tiene por protagonista a un piloto durante la Segunda Guerra Mundial, resulta interesante y por supuesto analizable, la imagen que Hawks nos da sobre el mundo de la aviación. Nos sorprende el interés del director por mostrarnos el exterior de los aviones. Nos lo presenta de forma pausada, no duda en detener la cámara frente a un avión y dejar al espectador que se recree contemplando el aparato. Cuando decide incluir movimientos de cámara son de la forma más natural posible y siempre siguiendo el movimiento del aeroplano.

No hace falta conocer mucho de la vida de Hawks para saber que era un apasionado de la aviación y del automovilismo, otro de los temas que estará presente en su filmografía. Tal y como comentamos en el comentario sobre *Scarface*, el realizador podía haber decidido escribir una historia cualquiera sobre la mafia, pero no se conforma con esto. Despliega toda una investigación en la búsqueda de la información real para dotar de verosimilitud la cinta. Algo parecido pasará con *Air Force*, de la que MacBride afirma: *Air Force es una historia real. Toda ella está basada en hechos reales* (MacBride, 1988: 106) El interés por la realidad, lo auténtico, lo veraz, aparece en Hawks como en algo intrínseco a su figura. Esto nos sirve no

solo para contextualizar sino para entender las palabras que el respetado crítico francés André Bazin le dedica a la película Air Force:

<sup>3</sup> Air Force, although it deals with reality, is part of a whole traditional lineage in which skilful trickery and the acrobatic prowess of the camera work play an essential role (...) Air Force is not just a prodigious documentary on the lives of American airmen; it will survive as a high point of the adventure film, and astonishing piece of pure cinema (Bazin, 1945: 24)

Palabras muy interesantes de Bazin, en las que afirma que no solo nos enfrentamos a un documental prodigioso sobre los aviadores americanos, además de una genial película de acción. Estas declaraciones son claves para entender el carácter documental que acompaña a la película, ya que el propio crítico francés da por supuesto que nos estamos enfrentando a un documental. Razón no le falta, y con esto nos viene a la memoria las frases de Wood, donde afirma que probablemente Hawks, no haya creado ningún género, pero probablemente ha filmado la obra maestra de cada género que ha tocado (Cfr. Wood, 1982: 13). No ha filmado ninguna película de género documental puro, o por lo menos aún no se le conoce, pero como estamos comprobando con este repaso a su filmografía se ha ido aproximando y de que manera, en cada uno de los géneros que ha ido trabajando. Convirtiendo los primeros escauceos que veíamos en *Pastor de tiburones* en una relación confirmada cuando se decide a filmar *Hatari*.

#### **4.5 Tierra de Faraones, exteriores en Egipto y contextualización histórica**

«Hawks fue asistido por historiadores del Departamento de Antigüedades de Egipto y por un egiptólogo francés (...) intentó mostrar en todo momento una cierta concepción documental de la época histórica elegida» (Casas, 1998: 359) Con este fragmento de la obra de Quim Casas voy a empezar el análisis de su única obra dentro de los *Peplum*, *Tierra de*

---

<sup>3</sup> Traducción propia: Air Force, trata con la realidad, es la parte de un tradicional linaje donde el valor acrobático del trabajo de cámara juega un papel esencial (...) Air Force no es solo un documental prodigioso de las vidas de aviadores americanos; sobrevivirá como un punto alto en las películas de aventura, y una pieza asombrosa de puro cine.

Faraones. El interés por el documental se está viendo de forma patente a través de toda esta reflexión, pero en este caso, al igual que ocurrirá con *Hatari*, podemos verlo de forma todavía más evidente. En primer lugar, tal y como dice la cita de Casas, el realizador estaba preocupado por dar una cierta imagen documental de la época en la que trabajaba, es por eso, que contrató a un grupo de historiadores así como a egiptólogos para reunir toda la información que pudiese resultarle útil.

El rodaje en exteriores es otra de las claves que contiene la obra, lo que la acerca al documental. La película pudo ser grabada de forma íntegra en plató propiedad de la Warner, pero Hawks desde un primer momento decide que lo mejor para la cinta es el rodaje en exteriores. Por lo que desplaza a todo su equipo a Egipto a rodar. El resultado son imágenes espectaculares que nos hacen viajar de forma onírica a sitios muy lejanos. «Demostraba que los Lumière habían acertado al bautizar a su invento como “gran viajero”, haciendo posible que las imágenes del último rincón del mundo pudiesen pasearse por las salas de proyección de todos los países» (MacBride, 1988: 242)

El formato que utiliza en esta película también es muy particular, es el llamado Cinemascope. No es un formato que se utilizara de forma habitual para ficción y si de forma más natural para documentales. Ya que es un formato muy amplio que permite rodar unos enormes planos generales, lo que a Hawks le venía perfecto con su estilo de realización. El problema de los planos tan amplios son la cantidad de elementos que se deben cuidar a la hora de componer la imagen. Tanto los elementos estáticos como dinámicos, de esta forma, el ritmo pasa a ponerlo la propia escena, como en el origen del cine, y no la tipología de planos y cambios en el montaje. El formato, el rodaje o la contextualización histórica, «hacen que lo hiciera de forma diferente a De Mille o W.Wyler» (Perales, 2004: 138) rechazó grabar en los estudios de la Warner BROS y lo cambió por un viaje a Egipto a por escenarios naturales. Donde conseguiría imágenes espectaculares todas acompañadas por supuesto de la inmensidad que concede el uso de enormes planos generales.

#### **4.6 Hatari! entre el documental etnográfico y la naturaleza**

Llegada la década de los sesenta con la película *Hatari* nos encontramos ante la película que probablemente más le deba al género de la *Non Fiction*. Son muchos los ingredientes de

naturaleza puramente documental los que están presentes en la obra. El rodaje en exteriores como hemos comentado con anterioridad, es un requisito para los documentalistas. En este caso Hawks no duda en trasladar a todo su equipo a África para grabar su película de caza.

En cuanto a la realización, nos encontramos con un estilo neutral, muy sobrio, nada de excentricidades, prima la funcionalidad por encima de la espectacularidad. Una escena que ha marcado un antes y un después en la manera de concebir el cine para el realizador. La caza del rinoceronte en un único plano, un plano general; es un buen ejemplo que ilustra la concepción de realización en Hawks. Cualquier otro realizador hubiera cortado y añadido un detalle para dar más intensidad a la secuencia. Pero él, no opta por eso, al contrario, decide filmarlo en un plano general en el que se puede comprobar que es verdad, no existe manipulación.

El espectador, asume el Plano General como un plano mucho más natural, precisamente de esto habla Rabiger en su libro editado por el Instituto Nacional de Radio Televisión Española donde cuenta una anécdota muy curiosa que nos sirve para ilustrar esta idea. Durante la proyección de un documental grabado en una tribu africana, nos explica como les proyectó la película a los indígenas, convertidos en actores de la cinta (Cfr. Rabiger, 1989: 191) Lo asumieron con total naturalidad hasta que el realizador incluyó una serie de primeros planos. En este mismo momento, los espectadores salieron de la película, se miraban unos a otros y no se reconocían. No aceptaban la inclusión de los primeros planos como natural. En el general, ellos mismos podían elegir el encuadre que más le apeteciera ver, tal y como sucede en la vida real. Al contrario de lo que sucede con un plano más corto, que se les presenta como violento, artificial ya que les saca de la obra.

Con esta curiosa anécdota que nos ilustra Rabiger en su prestigioso manual de dirección de documentales, nos podemos hacer una idea de la importancia que tiene para el género documental el uso de los planos amplios y cuanto más generales mucho mejor.

Precisamente y a colación de la tipología de planos en la obra de Hawks, el profesor Perales afirma que: «La utilización del plano general como uno de los instrumentos técnicos más recurrentes (...) aumentan el distanciamiento entre el autor y la obra» (Perales, 2004: 138) Esta afirmación, nos sirve para entender el uso documental que emplea el realizador americano, la elección de un plano general en detrimento de uno más pequeño permite al espectador seleccionar. Lo que otorga una mayor libertad para prestar atención a lo que realmente le interesa, tal y como sucede en la vida real, donde centramos la atención en los detalles que más nos interesan. De esta forma, se podría afirmar que vivimos en un constante plano general,



donde la dirección de la mirada busca el encuadre que más le plazca en la inmensidad de ese gran plano general. Así, la caza del rinoceronte en un único plano, nos parece mucho menos artificiosa que el corte en varios y por ello aceptado como natural.

La realización neutra que caracteriza a Hawks, es un punto en el coincide todos los estudiosos que han publicado estudios acerca de la filmografía del director, si con anterioridad hablábamos del profesor Perales, en este caso rescataremos unas declaraciones de Martialay en las que se refiere a su realización de esta forma: «Ni un movimiento de cámara gratuito; ningún alarde fotográfico; nada de trucos enfáticos. Todo limpio, sencillo, eficaz» (Martialay, 1979: 25) La salida de estos trucos enfáticos es lo que caracteriza al documental, Sánchez Noriega con sus teorías sobre los géneros cinematográficos, lo define como:

"aquel cine que restituye la realidad, que muestra o describe, sin interferencia alguna del realizador (idealmente con asepsia científica) una realidad existente" (Sánchez Noriega, 2002: 115).

Esta claro que la asepsia de la que habla el autor, en cine es muy compleja de conseguir y sin lugar a dudas entraríamos en un tema muy delicado, en el que existen grandes debates en la actualidad. No es ni más ni menos que la supuesta objetividad que se le atribuye al documental, discusión muy complicada y amplía y que no interesa al propósito de esta reflexión.

Para el rodaje de *Hatari*, se utilizaron hasta veintidós cámaras, esto muestra el interés por captar el momento mientras está pasando. Algo extraído de las corrientes documentalistas más puras, que con posterioridad resucitarán y harán suyas autores como Wang Bing o Frederick Wiseman en la década de los cincuenta con el llamado cine directo. Es conocido que en los grandes rodajes de documentales de la historia del cine se han necesitado varias cámaras para su filmación. «La película centrada en un acontecimiento (...) precisa usted disponer de más de una cámara, *Olimpia* (1936, Leni Riefenstahl); *Woodstock* (1970, Michael Wadleigh) » (Word, 1982: 183) Como vemos no es algo novedoso en el género documental, la grabación con más de una cámara es precisamente fruto de la inquietud por captar el momento vivo, lo que justifica el gasto de grabar con más de una cámara.

Si hablamos de **guión** en Hawks y su vinculación con el documental, no hay que investigar mucho en la biografía del director para oír hablar de su famoso cuaderno amarillo. Le acompañaba a todos sus rodajes y era una herramienta muy utilizada, se dice que rescribía las escenas en el set, instantes antes de grabarlas. Añadía vitalidad y dinamismo a la toma y parecía mucho más natural. Como el mismo declaró en las entrevistas concedidas a Peter Bogdanovich:

<sup>4</sup>Well, you can't sit in an office and write what a rhino or any other animal is going to do (...) (Hillier, 1996: 66)

Con esta expresión sacada a demás del rodaje de *Hatari*, el realizador, estaba diciendo mucho acerca de la posición que ocupaba el guión en el rodaje. Era una parte más, pero que al lado de la filmación, pasaba a ser un complemento que podía ser modificado las veces que fuera necesario si así se ganaba naturalidad para el resultado final.

## **5.- DIFERENCIAS ENTRE EL CINE DE HAWKS Y EL DOCUMENTAL:**

Es evidente que las diferencias que encontramos entre el cine documental y la filmografía de Hawks son bastantes claras. Todos los géneros que se le atribuyen en su carrera: cine negro, comedia, drama, western, musical o histórico, están encuadrados dentro de la ficción; por lo tanto en oposición al documental. Por pertenecer toda su trayectoria a la ficción y por existir un gran número de trabajos que analizan su obra desde esa perspectiva, no voy a detenerme mucho en ese análisis. Aunque, tampoco quiero dejar pasar por alto las características más importantes del cine de ficción.

Lo primero reseñable, es el trabajo con caras conocidas. Hawks, era un director que vivía dentro del **Star system**, así pues siempre buscaba la colaboración con actores de primera fila. Han sido varias las películas protagonizadas por actores de la talla de John Wayne, Gary Cooper, Cary Grant o Humphrey Bogart, actores que ya estaban consagrados en el universo fílmico antes de aceptar las películas de Hawks. Al contrario de lo que ocurrirá con sus actrices, si bien tenía interés en caras conocidas de actores, huía de actrices conocidas. Curiosamente, sus obras sirvieron para lanzar al estrellato las carreras de actrices que apenas estaban empezando en el mundo cinematográfico, como es el caso de Lauren Bacall. En resumen y sintetizando el concepto, el Star system es una de las herramientas no documental presentes en la obra del realizador.

De la misma forma que el propósito por el cual realizaba cine se alejaba mucho de las grandes corrientes documentales desde una perspectiva historiográfica. El género documental aparece relacionado a la reivindicación, la protesta o cuanto menos el inconformismo con la realidad que los rodea. Es una forma de mostrar todo lo que rodea al documentalista o de reflexionar de alguna forma sobre lo filmado. Sin embargo, el planteamiento del cine de

---

<sup>4</sup> No puedes permanecer sentado en tu oficina y escribir lo que un rinoceronte o cualquier otro animal va a hacer.

Hawks, como el los grandes directores americanos coetáneos a él, estaban más preocupados por entretener que por reflexionar.

Es un cine claramente evasivo, que no busca crear conflicto en el espectador, más bien hacerle que los olvide. Que durante la proyección, en una sala oscura, puedas adentrarte de lleno en la historia, con personajes reales, pero con problemas ficticios. Que siempre encuentran la solución perfecta y por supuesto con un *Happy End*. Un mundo onírico que encanta al espectador, que lo envuelva en la ficción y que justifica el sobrenombre de fábrica de sueños. El segundo punto que hacen al cine de Hawks divergir del documental es su estrecha vinculación con la **fábrica de sueños**, con el cine como industria y como diversión. Una alternativa de ocio y evasión que conecta perfectamente con el espectador medio. De hecho, gran parte de la culpa de la repercusión e influencia que tuvo y sigue teniendo en la actualidad el realizador es precisamente la cercanía que muestra en toda su obra con el espectador. Huyendo de técnicas barrocas o recargadas y optando por una sobriedad que permite al espectador simplemente disfrutar con la historia.

Aunque es un director encuadrado dentro de la industria americana, conocida por la superproducción y el trabajo en cadena, es un realizador que nunca ha renunciado a la autoría de sus obras. Así con un análisis en profundidad de su filmografía encontramos estilemas y marcas de autor constantes que se repiten a lo largo de toda su carrera. Es precisamente gracias a estos estilemas, por lo que hemos podido hacer un análisis de la influencia del documental, ya que encontramos una continuidad en su obra, que nos hace pensar en que la misma persona es responsable de todo esto.

Así analizando elementos documentales en una obra en concreto, pero viendo como ese mismo matiz se repite en muchas otras. Como el caso de la documentación antes del rodaje, hemos hablado que se produce en Scarface, pero también en Tierra de faraones. O el uso de planos muy generales, como en Hatari o en Pasto de Tiburones. De esta política de autores habla André Bazin, refiriéndose a Hawks:

La política de autores consiste en... coger como estándar de referencia de la creación artística el factor personal, y luego en asumir que ese factor continúa e incluso progresa de una película a la siguiente (Weinrichter, 1979: 14)

Es justo lo que estamos viendo en el análisis de las películas de Hawks, características que ya se apuntaban en sus obras de comienzo de los años 30, como el caso de *Aidez de*

*tragedia*, acaban siendo no solo confirmadas, sino incluso ampliadas cuando podemos visionar *Peligro...Línea 7000*. Planos muy parecidos, realización muy similar, aunque evidentemente con los avances tecnológicos que las tres décadas de diferencia entre ambas películas han permitido. Esta concepción del autor es una marca muy subjetiva, históricamente unida a la ficción. A pesar de que en documentales también aparecen grandes nombres, como es el caso de Grierson o Flaherty, no se suele hablar de estilemas ni de marcas de autor personales en ellas.

## **6.- INFLUENCIAS DE HAWKS EN EL CINE DOCUMENTAL ACTUAL**

Llegados a este punto de la investigación y tras el repaso realizado con anterioridad a las características documentales presentes en la obra de Hawks, considero que nos encontramos en situación de afirmar que su cine presenta parte de cine documental. Por ello, y aunque comentado de forma ligera en alguno de los apartados anteriores, es el momento de hablar de las influencias que la obra de Hawks ha desencadenado en el cine documental actual.

En primer lugar, podemos hablar de él, como el primer realizador americano dentro de los estudios de ficción que incluye elementos documentales en su filmografía. Es por eso que podríamos hablar de la entrada del documental en la ficción. Una tendencia que empieza a extenderse en el cine de ficción y que veríamos de forma muy evidente en los falsos documentales. Por ejemplo en el caso de la película *Zelig* (1983, Woody Allen), donde dentro de una película se le da forma de documental, estaría dentro de la corriente de ficción llamada Fakes o falsos documentales.

Si empezamos a estudiar el género documental en la actualidad respecto al caso español, rápidamente llegaremos a la conclusión que las fronteras entre la ficción y el documental aparecen levemente definidas. No hay más que ojear uno de los referentes en *Non Fiction* en España, el máster de creación documental de la Universidad Pompeu Fabra. Documentales reconocidos y premiados tanto nacional como internacionalmente como es el caso de *En Contrucción* (2001, José Luis Guerín) o *El cielo gira* (2005, Mercedes Álvarez), coquetean con la ficción de forma muy intencionada.

De la misma forma que el cine de Hawks jugaba con el documental, podemos apreciar en el cine europeo contemporáneo una tendencia cada vez mayor a incluir elementos documentales en obras de pura ficción. Si anteriormente hemos hablado de la galardonada *Still*

*Life* (Naturaleza Muerta, 2006, Jia Zhanh-Ke), podríamos hacerlo de igual forma de la reciente premiada en el Festival Europeo de cine de Sevilla, *Gomorra* (2008, Mateo Garrone), donde se utiliza un tema real para crear una historia de ficción sobre la mafia. Es imposible que no nos venga a la memoria el precedente en Hawks de *Scarface*.

Una tendencia que comenzó en la industria americana de la mano de Hawks, al que podemos considerar como un pionero en los estudios cinematográficos americanos al mezclar documental y ficción. Tendencia que como hemos visto en algunos de los títulos anteriores es una tendencia en el cine actual que en la obra de Hawks ha ido pasando desapercibido pero que actualmente está totalmente aceptado. Tal y como veremos en las conclusiones, pero lo adelantó desde aquí, el cine documental actual le debe mucho a la obra de Hawks.

## 7.- CONCLUSIONES

La primera de las conclusiones que podemos extraer del trabajo de investigación es que la obra del director americano se acerca en muchos momentos a una **realización documental**. Muestra una realización invisible, casi neutra, que se acoge con fuerza a la afirmación de que el cine es visual antes que intelectual. O como afirma Martialay en su trabajo monográfico: «Howard Hawks, como tantos otros maestros importantes de verdad, se expresa en cine sin ningún forzamiento intelectual» (Martialay, 1979: 63). No buscaba nada más que contar historias, nunca se interesó demasiado en profundizar en una realización artificial, distanciándose además de otros directores americanos donde la realización era una herramienta muy fuerte para captar la atención del espectador como es el caso de Hitchcock.

La segunda de nuestras conclusiones es que el cine documental actual le debe mucho a la obra de Hawks. Es por eso que podemos afirmar que su cine ha servido de **influencia en futuros realizadores documentales**. Se nos presenta como un pionero en el sistema de los estudios americanos al incluir elementos documentales en el cine de ficción. Una tendencia que acabaría no solo extendiéndose sino convirtiéndose en un estilo tanto para el cine documental como para mucho cine de ficción que juega con las técnicas documentales de la misma forma que nos enseñó Hawks.

Parafraseando a Jean-Luc Godard, cuando se hace un documental uno se siente impulsado a utilizar las técnicas que le son propias a la ficción, por el contrario cuando se

hacen películas de ficción (como es el caso de Howard Hawks) el realizador se siente forzado a tomar la dirección del documental (Cfr. Wood, 1982: 79). Algo así podemos ver reflejado en su obra, no dudó en utilizar **técnicas propias del documental** para dar un realismo mayor a sus obras ficcionales. Para esto, utilizó técnicas como situar siempre la cámara a la altura de los ojos, así como no incluir movimientos de cámara que no fueran narrativamente necesarios. Recordemos la famosa panorámica que da comienzo a Río Rojo. «La cámara a la altura del ojo y casi con la amplitud del ojo humano. Se limita a contemplar y a dejar contemplar al espectador» (Martialay, 1979: 68). Amplitud que le permite al espectador sentirse libre ante lo que la gran pantalla le ofrece y seleccionando el espacio que más interés le provoca, tan natural como el pintor de una caricatura o una pintura, probablemente los verdaderos antecedentes del documental (Cfr. Word, 1982: 11)

Preferencia por los grandes **espacios abiertos**, en ellos parece que el encuadre realmente no existe y consigue de esta manera transmitir al espectador una sensación de espontaneidad y vitalismo a través de la película. Donde el ritmo aparece marcado por los elementos internos, en oposición a la descomposición y la fragmentariedad que se potencia desde la televisión. Moda de la que no solo huía Hawks sino que incluso dogmatizaba al decir que le ponía enfermo (Cfr. MacBride, 1988: 99) De hecho, en su última película, Río Lobo, es la única de su trayectoria, omitiendo por supuesto la realización de Scarface, que escapa a su trayectoria, en ella, existen movimientos de cámaras innecesarios y de la que Casas dice:

Los zooms en la película póstuma de Hawks son innecesarios, tan invisibles como, por esa misma razón, obviabiles. Son movimientos ópticos fruto del cansancio y de la postura de un director que ya no se encontraba cómodo con lo que estaba haciendo y delegaba funciones que antes habría controlado rígida y personalmente (Casas, 1998: 430)

Justo en la línea contraria a lo que iba confirmando durante su trayectoria cinematográfica, película por esto, no analizable en esta investigación ya que como afirma el propio Casas, es su película póstuma, demasiado mayor ya como para prestar atención a lo que durante toda su carrera eran sus propias marcas. Nunca fue un esclavo del **guión** y por lo tanto no llegó a someterse en ningún momento a las exigencias de algo escrito con anterioridad. Lo utilizaba únicamente como un apunte, en el rodaje se permitía el lujo de cambiar o reescribir las secuencias, buscando contar su historia de la manera más simple posible. Una reescritura del guión durante el propio rodaje, sacado más de una técnica documental donde los factores

implicados hacen tener que variar lo previsto en un primer momento. Podemos hablar de historias débiles narrativamente, donde lo importante es ver a lo personajes como personas. Prima la funcionalidad es detrimento de la artificiosidad.

Algo que no llegó a ser entendidos por algunos directores de la época que llegaron a acusarle de no contar nada durante sus películas. El propio Lubitsch le recriminó después de ver *Sergeant York* (El sargento York, 1941, Howard Hawks): «Cómo puede un hombre en su sano juicio hacer una película de dos o tres rollos acerca de un hombre que dispara un fusil » (MacBride, 1988: 29). Pregunta que Hawks se tomaba con humor, consciente de que en muchos momentos de sus películas parecía estar más preocupado por la veracidad, la historicidad o la naturalidad, todos elementos puramente documentales, más que por la propia trama narrativa. Respondiendo con otra pregunta cargada de ironía en la que se hace referencia a uno de los trucos cómicos narrativos más famosos de Lubitsch: « ¿Cómo demonios puede un hombre en su sano juicio hacer dos o tres rollos acerca de gente que entra y sale por las puertas?» (MacBride, 1988: 29).

Esta crítica que recibía Hawks, era fruto de su intensa preocupación por justificar todo lo que apareciera en pantalla, por encima de todo le importaba que diera **imagen de realidad**, como vemos de nuevo vuelta a lo documental. Esto nos ayuda a entender que: «Jamás en su obra, por ello, hay una aporía, sino “el movimiento se demuestra andando”. Nadie es nada hasta que no lo demuestre. “Soy piloto” “Ahí tienes un coche, demuéstralo”» (Martialay, 1979: 148). Algo que puede parecer una obviedad pero que si analizamos las obras de directores que trabajaban en la misma época de Hawks, en el sistema de los estudios americanos, como es el caso de Kazan o Wilder, no lo es. Ya que en ningún momento renunció a demostrar lo que sus personajes decían ser, muy preocupado por los elementos etnográficos. Esto nos sirve para entender parte de los artículos que se publicarían sobre la figura del realizador en revistas cinematográficas tan famosas como Cahiers du Cinema (Cfr. Hillier: 1996: 73)

<sup>5</sup>The people of New York and America, much to their surprise, recognize themselves: the depiction of the American scene now seems very accurate. (Hillier, 1996: 73 )

Artículo firmado por el prestigioso escritor Henri Langlois, fundador y director de la

---

<sup>5</sup> La gente de NY y América mostraron su sorpresa, ya que podían llegar a reconocer de una forma muy exacta la imagen de América que Hawks plasmaba en sus películas.

Cinemateca Francesa y uno de los grandes nombres propios en mayúsculas de la historia europea y mundial del cine. Que da fuerza a la hipótesis de la parte esta investigación y que demuestra que a través del cine de Hawks tenemos un reflejo de la sociedad americana del momento. No podemos olvidar el valor que tienen las imágenes como reflejo de la memoria histórica. Aunque no consideremos los valores intrínsecos que como manifestación artística tienen los soportes fílmicos, no cabe duda de que son un instrumento de gran utilidad para conocerla situación del patrimonio en un momento concreto, archivarla en imágenes para su estudio o contemplación en el futuro (Cfr. Ministerio Cultura, 1985: 9). Si extraemos parte del diario de trabajo de uno de los grandes maestros del cine documental a nivel mundial Robert Flaherty:

Las imágenes en movimiento constituyen la base de la vida (...) Robert está dominado por la idea de emplear las imágenes en movimiento en campos como la educación y la enseñanza de la geografía y la historia. Alguien podría hacer de esta área la obra de su vida. ¿Por qué no nosotros? (Barnouw, 1993: 35)

El interés de uno de los pioneros en el trabajo y reflexión sobre el género documental, unida a la publicación de Langlois en Cahiers, nos hace darnos cuenta de que ambos están muchos más cerca de lo que en un primer momento podía parecer y que a través del cine de Hawks, al igual que viendo *Nanook of the North* (Nanook el esquimal, 1922, Robert J. Flaherty) tenemos un reflejo de un momento y de un lugar histórico. Preocupaciones que durante mucho tiempo han sido y son el motor de inicio de muchos documentalistas. Que duda cabe que «el film documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. Propone perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos» (Nichols, 1997: 13). Sobre esta base se han ido asentado corrientes documentales, más clásicas en su realización como Flaherty, Vertov o Grierson, hasta las más contemporáneas como Chris Marker o Werner Herzog. Podemos afirmar por lo tanto y sin miedo a equivocarnos que es posible hacer una **radiografía sociológica** de la época histórica de la filmación de la obra de Hawks a través del reflejo que inscribe en cada una de sus películas.

A referencia de esta radiografía se me plantea lo interesante que puede llegar a ser la apertura de una nueva **línea de investigación** a partir de la obra de Hawks. Esta línea puede trabajar precisamente en la influencia documental que tiene la obra del realizador como reflejo de un momento histórico concreto. Las obras analizadas serían dos: *The Crowd Roars* (Avidez



de tragedia, 1932, Howard Hawks) y *Red Line 7000* (Peligro...línea 7000, 1965, Howard Hawks) en ellas, podemos analizar la importancia de la obra de Hawks como imagen de un momento determinado. Así como también la evolución del mundo del automovilismo en tres décadas a través de dos momentos en concreto en la evolución del deporte.

Pero no es la única línea de investigación posible, ya que precisamente el tema principal de este artículo, que sirve para mostrarnos una panorámica de la situación, podría ser estudiado en mayor profundidad y ser el punto de partida de una futura tesis doctoral. En esta propuesta sería interesante detenernos en el género documental actual. Podríamos tomar el caso del documental en España, para comprobar el número de películas que con apariencia de ficción tienen mucho de documental y estudiar el número de estas películas posteriores al cine de Hawks y anteriores. Para establecer de una manera cuantitativa lo que en el presente artículo se ha visto de una forma cualitativa. La influencia de Hawks en el cine actual.

Ya como epílogo debemos rescatar la pregunta inicial que ha impulsado esta investigación, ¿tiene el cine documental influencias de Hawks? Evidentemente que sí, la respuesta a esta pregunta se ha ido respondiendo desde la primera página de la investigación. Donde podemos hablar de que «el género no parece tanto producto de una clasificación teórica como resultado de una serie de expectativas culturales: lo que cierta cultura espera ver reflejado» (MacBride, 1998: 40)

Podemos hablar por lo tanto y apoyando en lo que defiende Breschand que en realidad solo existe una diferencia básica entre un paisaje filmado para la ficción y uno que ha sido filmado para un documental: la elección de un encuadre, una duración, una ubicación dentro del montaje y, a fortiori, dentro de un relato; es decir por lo tanto, sería más correcto hablar de una diferencia de forma y no de naturaleza (Cfr. Breschand, 2002: 10). «Y que nos ayudaría a entender que en realidad los documentales no son solo vehículos de determinados contenidos, también modelos técnicos y de estilos» (Paz, 1999: 24). En realidad, y en coherencia con todo lo visto en el presente artículo, hacemos nuestras las palabras de A. Paz al afirmar que más que de cine documental, sería conveniente hablar de cines (películas, estilos y géneros) documentales.

Como punto y final se confirma la hipótesis de partida en la que se afirmaba que la obra de Hawks presenta influencias del género documental es por ello que concluimos parafraseando a uno de los grandes cineastas franceses escribiendo acerca de Howard Hawks, me refiero a Jean-André Fieschi : «que la acción confiere a la obra (de Hawks) ese aspecto de

basto documental sobre el mundo moderno en el que aviones, autos, trenes, barcos se convierten en el bestiario de acero de una nueva y asombrosa mitología» (García Riera, 1988: 16)

## **8.- FUENTES DE INFORMACIÓN UTILIZADAS:**

### **8.1 BIBLIOGRAFÍA**

**BAZIN, André (1945):** *Air Force. From Le parisien Libéré, 16 February 1945.* Translated by John Moore en **Hillier Jim, Wollen Peter (1996):** *Howard Hawks, American artist (...)*

**BRESCHAND, Jean (2002):** *El documental: La otra cara del cine.* Paidós. Los pequeños cuadernos de Cahiers du cinéma”

**CASAS, Quim (1998):** *Howard Hawks: la comedia de la vida.* Barcelona. Libros Dirigido por.

**EFRÉN, Cuevas (2000):** *Elia Kazan.* Cátedra. Madrid. Signo e Imagen. Cineastas.

**GARCÍA RIERA, Emilio (1988):** *Grandes cineastas, Howard Hawks.* Guadalajara, Jalisco, México.

**GUBERN, Roman (1998):** *Historia del cine.* Barcelona Lumen.

**Hillier Jim, Wollen Peter (1996):** *Howard Hawks, American artist.* London: BFI Publishing Interview with Howard Hawks. Peter Bogdanovich. From Peter Bogdanovich, “The Cinema of Howard Hawks (New Yorks Museum of Modern Art, 1962); also published in Movie, no. 5, December 1962.

**HUBBARD Flaherty:** *The Flaherty Papers. Febrero 1915.* En **BARNOUW, Erik (1993):** *El documental: Historia y Estilo.* Gedisa Editorial.

**LANGLOIS Henri:** The modernity of Howard Hawks. From Cahiers du Cinéma. No 139, January 1963. Translated in Joseph McBride (ed.). Focus on Howard Hawks.

**MACBRIDE, Joseph (1988)** *Hawks según Hawks.* Madrid. Ediciones Akal.

**MARTIALAY, Félix (1979)** *Howard Hawks.* San Sebastián: Festival Internacional de Cine.

**MINISTERIO DE CULTURA.** (1985) *I Bienal de cine y vídeo sobre el Patrimonio Cultural.*

[Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica]

**NICHOLS, Bill** (1997) *La representación de la Realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós Comunicación Cine.

**PARKINSON, David** (1998) *Historia del cine*. Barcelona Destino.

**PAZ María Antonia, MONTERO Julio** (1999) *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Ariel Comunicación

**PERALES BAZO, Francisco** (2004): *Howard Hawks*. Madrid: Cátedra.

**RABIGER, Michael** (1989) *Dirección de documentales*. Madrid Instituto Oficial de Radio y Televisión, Ente Público RTVE.

**ROMAGUERA i RAMIÓ Joaquim** (1999): *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid Ediciones de la Torre.

**SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis** (2002): *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.

**WEINRICHTER Antonio** (1979) *El nuevo cine americano (aproximación a una perspectiva de género)*. Bilbao Zero.

**WOOD, Robin** (1982) *Howard Hawks*. Madrid Ediciones JC. 1982

## 8.2 FILMOGRAFÍA

*A Streetcar Named Desire* (Un tranvía llamada deseo, 1951, Elia Kazan)

*Air Force* (1943, Howard Hawks)

*Bowling for Columbine* (2002, Michael Moore)

*Crowd Roars* (1932, Avidéz de Tragedia)

*East of Eden* (Al Este del Edén, 1955, Elia Kazan)

*El cielo gira* (2005, Mercedes Álvarez)

*En Contrucción* (2001, José Luis Guerín)

*Gomorra* (2008, Mateo Garrone)

*Hatari!* (1962, Howard Hawks)

*La Leyenda del tiempo* (2006, Isaki Lacuesta)

*Land of pharaohs* (Tierra de faraones, 1955, Howard Hawks)

*Nanook of the North* (Nanook el esquimal, 1922, Robert J. Flaherty)

*Olimpia* (1936, Leni Riefenstahl)

*Red Line 7000* (Peligro...línea 7000, 1965, Howard Hawks)

*Red River* (Río Rojo, 1948, Howard Hawks)

*Scarface* (1931, Howard Hawks)

*Sergeant York* (El sargento York, 1941, Howard Hawks)

*Still Life* (Naturaleza Muerta, 2006, Jia Zhanh-Ke).

*Stromboli terra di Dio* (Stromboli tierra de dios, 1950, Roberto Rosellini)

*The big sky*, (Río de Sanre, 1952, Howard Hawks)

*The Boomerang* (El Justiciero, 1974, Elia Kazan)

*Tiger Shark* (Pasto de tiburones, 1932 Howard Hawks)

*Woodstock* (1970, Michael Wadleigh)

*Zelig* (1983, Woody Allen)

### **8.3 PÁGINAS WEBS CONSULTADAS**

Base de datos del Ministerio de cultura:

<http://www.mcu.es> [Consultada el 12 de Febrero de 2009]