

ECOS DE VIOLENCIA. HOWARD HAWKS Y EL FINAL DEL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN

FERNANDO VILLAVERDE

No es exagerado afirmar que son razones e intereses económicos los que han marcado el devenir del pueblo estadounidense y que, por tanto, los grandes relatos morales que inundan su Historia asumen la función de farsa. Sin embargo, parece improbable que la mayor parte de cambios vividos por la sociedad estadounidense se hubieran llegado a dar sin que se produjera antes un movimiento en los sentimientos nacionales.

En este sentido, ni la creación ni el abandono del Código de Producción fueron una excepción. Desde su nacimiento como forma de protección del oligopolio de los grandes estudios hasta su sustitución por el sistema de clasificaciones a finales de los sesenta, el llamado código Hays vivió numerosos altibajos a causa de la confrontación con las distintas circunstancias económicas, políticas, sociales y, por supuesto, estéticas.

En el presente estudio, nos centraremos sobre todo en el periodo de su definitivo abandono, cuando la industria cinematográfica vio cómo una potencial audiencia, que llevaba años menguando, se alejaba de las salas comerciales y se acercaba a los cines *underground* e independiente en busca de

aquello que las producciones hollywoodienses no podían ofrecer. Siendo especialmente llamativo el ejemplo, sin ser ni mucho menos el único, de *Chelsea Girls* [Las chicas de Chelsea] (Andy Warhol, Paul Morrissey, 1966), que llegó a recibir ofertas de las grandes redes de distribución de hasta cien mil dólares (Noguez, 2002: 180).

De ese modo, parece evidente que la decisión de abandonar el código Hays estuvo marcada por la crisis que asolaba a la industria y que provocó una disminución del número de espectadores de 3.180 millones entre 1946 y 1971 (Guarner, 1993: 13). Esta situación estuvo justificada por el nacimiento de un fuerte competidor como era la televisión y, a su vez, por la intervención estatal. En 1948, la «decisión Paramount» obligó a las *majors* a separar producción, distribución y exhibición, un duro golpe a su modelo de negocio que afectaba particularmente al Código de Producción, pues su aplicación dependía de las sanciones económicas internas. Al perder el control sobre las redes de distribución, se perdía la posibilidad de castigar a los distribuidores desobedientes de manera directa (Maltby, 1996: 194). Y en 1952, como conti-

nuación de la decisión Paramount, se modificó el estatus legal del cine, que pasó de ser un negocio simple a poder acogerse a la libertad de expresión (como la prensa), revocando así la sentencia de 1915 que había permitido a las ordenanzas municipales censurar conforme a la ley (Maltby, 1996: 203).

Esto supuso que el código Hays perdiera su razón de ser, aunque sobreviviría débilmente hasta 1968. La demora en su supresión estuvo condicionada por el papel decisivo que el Código de Producción y sus antecesores jugaron en la configuración del cine hollywoodiense como arte y, simultáneamente, en su expansión económica como negocio, lo que sirvió para contener las críticas a la censura y las peticiones de una mayor libertad de expresión. No era posible entender el cine hollywoodiense sin el Código; de ahí las reticencias de la industria a la hora de abandonarlo. Es por ello que, si bien la razón última es la económica, no podemos obviar la importancia que tuvieron determinados acontecimientos, películas y cineastas en su definitivo adiós.

Sin duda, la representación del desnudo y el sexo fue fundamental. Por un lado, por ser el

gran reclamo de las salas independientes y, por otro, dentro de la industria, por enfrentarse a los principios rectores de la censura. El caso más relevante a este respecto es el del film *El prestamista* (*The Pawnbroker*, Sidney Lumet, 1964), en el que aparecía el primer desnudo explícito de la industria desde la aplicación del código Hays y que pudo sortear la censura recurriendo al Tribunal de Apelaciones, que terminó dando la razón a su director y productor en 1965 (Guarner, 1993: 51). Esa sentencia obligó a que se intentara adaptar el Código, lo cual daría lugar a un intervalo de confusión y, prácticamente, alegalidad hasta su sustitución definitiva por el sistema de clasificaciones.

Pese a que, seguramente, fuera la liberación sexual el frente más determinante contra la censura, tampoco podemos olvidar a su otra gran oposición: la violencia.

Hay que tener en cuenta que los sesenta fueron unos años realmente convulsos, en los que la violencia generalizada (entre otros sucesos) cristaliza, sacudiendo el imaginario colectivo, el 22 de noviembre de 1963 con el asesinato en Dallas de John Fitzgerald Kennedy y sus posteriores consecuencias. Un magnicidio que influirá sobremedida en los cineastas estadounidenses, que no se cansarán de rememorarlos en la gran pantalla. Especialmente en la generación que sucedería a los cineastas de la etapa clásica: enseguida nos vienen a la cabeza escenas de Coppola, Scorsese o De Palma que rememoran este acontecimiento.

Aunque no se trata de señalar en este hecho concreto la razón última y exclusiva de la transformación del cine estadounidense, sí debemos analizar su contribución y las peculiaridades estéticas que fomenta. Que se verán intensificadas con la definitiva entrada militar en la guerra de Vietnam y, en los Estados Unidos de América, con las violentas políticas contra los movimientos raciales.

Para ello nos centraremos en uno de los estándares del cine estadounidense que, casualmente, también fue decisivo en la sistematización del Có-

La muerte de Tony Camonte en *Scarface*, el terror del hampa (*Scarface*, Howard Hawks, 1932)



digo de Producción, al ser su película *Scarface*, *el terror del hampa* (Scarface, Howard Hawks, 1932) una de las más mutiladas por la censura gubernamental y, consecuentemente, una de las más condenadas por los detractores más moralistas del séptimo arte.

El ocaso de su carrera y la de sus compañeros de generación marca el final del Hollywood clásico. Las mutaciones estéticas de esa transición que debía vivir la industria, combinadas con los sentimientos de la sociedad estadounidense (el clima de violencia, la liberación sexual, los movimientos raciales, etc.), terminarán de forzar la supresión del código Hays. En ese sentido, el análisis del último cine de Howard Hawks es realmente enriquecedor pues, pese a fracasar (las grandes productoras acabarán prescindiendo de él), fue uno de los directores clásicos que más luchó por adaptarse a los nuevos tiempos.

LA DESPEDIDA DE HOWARD HAWKS: TRES VERSIONES DE LA MISMA HISTORIA

Justo antes de la década de los sesenta, Hawks realiza *Río Bravo* (Rio Bravo, 1959), que constituye, como veremos, un ejemplo paradigmático del cine clásico hollywoodiense. Su último título, ya en los setenta, *Río Lobo* (Rio Lobo, 1970), se acerca, por el contrario, a las características de una película de explotación. Ambas son variantes de una misma historia que también cuenta en *El Dorado* (1967), film en el que haremos énfasis, pues se sitúa en un momento decisivo para el fin de la censura.

De las tres, *Río Bravo* es la que posee una mayor economía, como diría Robert Bresson¹. Todo lo que se muestra es necesario o, lo que es lo mismo, está exento de adornos y de situaciones o palabras que pudieran ser evitables. Incluso la escena en la que cantan se ciñe a este principio, siendo un contrapunto ligero que contribuye a transmitir la recuperación de Dude (Dean Martin) y que hace estallar en pantalla todos esos sentimientos que se habían ido gestando a lo largo del metraje. Que, en



La definitiva explosión de dinamita de *Río Bravo* (Rio Bravo, Howard Hawks, 1959)

el fondo, es lo que entiende Bresson por economía: saber contenerse para que la emoción sea más intensa en los momentos precisos.

Ya desde el inicio, en la primera escena tras los títulos de crédito, se introduce el que va a ser el tono de la película, retrasando todo lo posible el uso del diálogo en la presentación de los protagonistas y de los conflictos principales. Algo que, en un director como Hawks, reconocido por la verborrea y los diálogos superpuestos de algunas de sus comedias (Wood, 2005: 12), puede sonar extraño. Aunque, en realidad, esa peculiaridad estilística tenía que ver, por un lado, con su oposición al modelo de actuación excesivo y recargado² que había regido Hollywood hasta que empezó a hacer películas habladas y, por otro, con el ritmo que quería imponer a sus obras, obligando a los actores a pisarse las frases para agilizar las escenas (McBride, 1988: 51). Es decir, con la contención y con la economía³, haciendo más con menos. Por eso en la escena inicial no se habla, porque el diálogo no es imprescindible; al contrario, el fragmento posee una claridad cristalina gracias a la presencia que obtiene lo visual sin él. Cada gesto reclama nuestra atención y la colma de emoción y comprensión. De esa manera, los momentos de silencio resaltan el refinamiento del lenguaje cinematográfico que se ha llevado a cabo en *Río Bravo*. En palabras de Núria Bou y Xavier Pérez

(2000: 175), es «como si el duro aprendizaje de los antiguos códigos del silencio heroico hubieran, finalmente, supuesto la edificación de un lenguaje alternativo hecho de gestos, miradas y sonrisas cómplices que expresan, al final, un océano de sentimientos densificados». En una línea parecida, Robin Wood (2005: 43) afirma que «*Río Bravo* es la más tradicional de las películas. Detrás de ella está la totalidad de Hawks, la tradición completa del *western* y Hollywood mismo». Y, en palabras de Jean-Luc Godard: «Los grandes cineastas siempre se someten, acatan las reglas del juego. Yo no lo he hecho así porque soy un cineasta menor. Valga como ejemplo el cine de Howard Hawks, *Río Bravo* en particular. Es una obra caracterizada por una extraordinaria lucidez psicológica e inteligencia estética, pero Hawks la ha dirigido de forma que esta lucidez pase inadvertida, que no moleste a los espectadores que han venido a ver una película del Oeste como otra cualquiera. El logro que supone deslizar todos los temas que más le interesan en una trama tradicional duplica la grandeza de Hawks» (Bogdanovich, 2007: 200).

Ese aprendizaje, esa tradición y esa regla del juego a la que hacen referencia nos hacen pensar inmediatamente en lo que se ha denominado cine clásico. Y, desde esa perspectiva, debemos entender *Río Bravo* como un canto de cisne. No solo porque ese mismo año (y antes) empezara a subvertirse tal ideal, sino porque en la propia filmografía de Howard Hawks lo representa. Si observamos su obra desde la distancia, toda ella parece gravitar en torno a *Río Bravo*: la evolución natural de su cine conduce a este film y, una vez alcanza esa precisión y rigor formal, debe romper con ella. Sus siguientes películas, además de ser tan imperfectas como joviales, prueban distintas estructuras que, pese a recordar en ocasiones a anteriores films del director⁴, ya poco tienen que ver con una narración convencional y mucho menos con una refinada y concisa como la de *Río Bravo*.

¡*Hatari!* (*Hatari!*, Howard Hawks, 1962) parece querer prescindir de un hilo conductor, haciendo

hincapié en cada una de las partes y dando lugar, más bien, a una sucesión de episodios que a una historia. Si bien es cierto que Hawks acostumbraba a desentenderse de la trama, dejando que esta surgiera de las relaciones que se establecían entre los personajes, en ¡*Hatari!* nos olvidamos definitivamente de ese conflicto principal que debería arrastrar al resto tras de sí. Se nos muestra una cotidianeidad, tanto en el trabajo como en el ocio de los personajes; por eso no hay un conflicto que acapare la narración, sino muchos conflictos que van y vienen, que se olvidan y recuerdan, que forman parte de su día a día. Lo cual llevó a François Truffaut a considerar ¡*Hatari!* una película sobre el cine (metalingüística), donde la caza sería una metáfora de la filmación (McBride, 1988: 162). Afirmación que nos demuestra la distancia respecto a *Río Bravo* que decidió tomar Hawks, que prácticamente convirtió su método de trabajo en el tema de la película.

Su juego favorito (*Man's Favorite Sport?*, 1964), sin embargo, no continuaba con el ideario de ¡*Hatari!*. De las tres películas que hizo después de *Río Bravo* y antes de *El Dorado*, seguramente sea esta la que recuerda en mayor medida al cine anterior de Hawks; Wood (2005: 158), críticamente, señala que parece la obra de un imitador. Ese desencanto es quizás debido a la escabechina que sufrió la película por parte de Universal, que, tras ver lo mucho que había gustado en el preestreno, decidió que funcionaría aún mejor si fuera más corta, quitando hasta cuarenta minutos de metraje, lo cual permitiría que los cines pudieran exhibir otra película antes y así cobrar dos entradas al día (McBride, 1988: 39). Sin duda, esa intervención sobre el montaje original alteró el ritmo de la obra pero, pese a todo, podemos observar que la versión que se distribuyó es más pausada de lo que acostumbraba una película de Hawks. El trabajo con el gag, sin dejar de ser *hawksiano*, se asemeja al que está desarrollando Jerry Lewis en esa época, utilizando la dilatación como recurso humorístico. En *Su juego favorito* la dilatación ya no es, como en el



Arriba. Primer accidente mortal de *Peligro... línea 7000* (Red Line 7000, Howard Hawks, 1965)
Abajo. Último plano de *Peligro... línea 7000* (Red Line 7000, Howard Hawks, 1965)

modelo clásico, un concepto que deducimos a través de ciertos atajos de montaje (el inserto de un reloj que avanza velozmente) o un planteamiento general (una idea a la que se van refiriendo los sucesivos gags, como en *La novia era él* [I Was a Male War Bride, Howard Hawks, 1949]), sino algo palpable, algo que sucede dentro de la escena, donde la repetición y el fracaso producen una cierta incomodidad en el espectador que debería tensarse hasta finalizar en una carcajada liberadora. Esto

produce una relación con el tiempo mucho más física.

Su traspié en taquilla hizo que Hawks empezara a preparar el regreso a *Río Bravo*. No obstante, no le quedó otra que aprovechar la falta de disponibilidad de John Wayne para filmar *Peligro... línea 7000* (Red Line 7000, 1965). Otra pieza que estuvo lejos de triunfar comercialmente y cuya novedad fue el intento de entrelazar tres historias que, como expuso Hawks (McBride, 1988: 161-162), de manera independiente no eran capaces de rellenar una película y conjuntamente se estorbaban e interrumpían.

Al margen de algunas escenas concretas, el interés de la cinta reside en que fue el primer trabajo realizado por Hawks tras el atentado de Dallas y el inicio de la intervención militar estadounidense en Vietnam, y sí parece que se vio afectada por ello. Las relaciones entre los personajes se encuentran entre las más violentas de la obra de Hawks, y la causa principal de dicha

violencia no es su megalomanía y avaricia, como en *Scarface, el terror del hampa* o *Tierra de faraones* (Land of the Pharaohs, Howard Hawks, 1955), sino una especie de histerismo colectivo. Es cierto que esto se relaciona en la película con el mundo de las carreras automovilísticas (con la competitividad, el peligro y la adrenalina), pero no deja de ser inusual que unos personajes *hawksianos* se vean tan dominados por la situación y, mucho menos, que lleguen a ser histriónicos. Todo ello sin olvidar la filmación de los accidentes. Con la primera vícti-

ma mortal, se nos muestra un plano del coche ardiendo que es exactamente igual al que más tarde utilizará Godard en *Week End* (1967) para representar el colapso de la sociedad. Y aún más peculiar es el plano que montará Hawks para cerrar la película: un aparatoso accidente, del que se libran los protagonistas, que deja la muerte flotando en el ambiente. Es un plano que tiembla, deteriorado, filmado con una película más sensible, una cámara más ligera y un potente teleobjetivo que permiten renunciar a las necesidades de luz y rigidez de una producción hollywoodiense y, a cambio, llenan el fotograma de grano, dándole una presencia documental y precaria.

De todos los eventos violentos de la década de los sesenta, el asesinato de Kennedy es seguramente el más «cinematográfico». No por haber tenido una mayor presencia en la gran pantalla (la guerra de Vietnam ha sido revisitada innumerables veces), sino por su puesta en escena —tanto la que surge de la cinta Zapruder como del seguimiento mediático— y por su capacidad para generar narrativas. Esas peculiaridades formales, por un lado, llevaron a una reelaboración de los géneros clásicos. La más evidente sacudió el cine negro y detectivesco al recuperar y rejuvenecer la idea de la conspiración, reforzada posteriormente con el caso Watergate. Ya no sería una figura exclusivamente narrativa, sino visual: dando una vuelta de tuerca al fuera de campo, a través, también, del análisis minucioso de las imágenes y sonidos, revelando en ellos un misterio irresoluble que aludía a los pilares de la nación. Esta sería una relación directa, donde la mayoría de las películas no esconden su inspiración y se nutren de las distintas hipótesis que surgieron.

Por otro lado, todo apunta a que el magnicidio y su filmación influyeron al cine de un modo igualmente vistoso, inundando la pantalla de violencia. Desde la proliferación de un nuevo género, el *gore* —del que la filmación de Abraham Zapruder es, para Jean-Baptiste Thoret (2003: 76-77), su primera expresión «realista»⁵— hasta la liberación

de la violencia en aquellos géneros que ya eran de por sí violentos. Un hecho que se radicalizará con el abandono definitivo del código Hays, el recrudecimiento de la ofensiva norteamericana en Vietnam y, en suelo estadounidense, con la tremebunda campaña de J. Edgar Hoover contra el Partido Pantera Negra. En este caso, no existe una relación directa con el asesinato de Kennedy: ese despunte violento puede proceder de la tensión social, de periodos de menor intensidad de la censura (como el que surge de la sentencia en defensa de *El prestamista*) o por la influencia de otro cineasta que encontró un resquicio en la industria o que trabajaba en el circuito independiente. No obstante, como veremos, algunos cineastas sí que imitaron la disposición del atentado en determinados acontecimientos violentos de su filmografía.

Si nos atenemos a Hawks, hemos visto que ya en *Peligro... línea 7000* había un ligero crecimiento de la violencia en sus imágenes, mucho más agresivas con respecto a los personajes. Sin embargo, la prueba de fuego se descubre al comparar *Río Bravo* y *El Dorado*, la misma historia antes y después del asesinato de Kennedy.

En realidad, *El Dorado* no iba a ser *Río Bravo* desde el principio. Más allá de su relación con *The Star in Their Courses* —la novela de Harry Brown que evoca remotamente a *La Orestíada* de Esquilo y que Hawks nunca intentó adaptar por completo (siempre rehuyó la fatalidad de la obra de Brown e intentó convertirla en una comedia⁶)—, la impresión que genera la película es que *Río Bravo* fue la solución que encontraron durante el rodaje a los problemas del guion inicial (Wood, 2005: 172). El alcoholismo del *sheriff* Harrah (Robert Mitchum), que sufre desde hace años y que es fundamental para la trama, se descubre de forma atropellada mucho después (casi media hora) de la aparición del personaje, como si el plan hubiese sido que no tuviera problemas con la bebida. A pesar de ser una incorporación tardía, las diferencias entre ambos borrachos, Dude y Harrah, son sumamen-

te reveladoras: primero, el intercambio de papeles, de ser el ayudante el que sufre de alcoholemia a serlo el *sheriff*. Segundo, y más importante, el alcoholismo de Dude es espiritual, el de Harrah es físico (Wood, 2005: 176). La afección de Dude le imposibilita a partir del miedo, le humilla, y su recuperación es moral; Dude decide dejar atrás su condición de borracho. La de Harrah, por el contrario, es puramente física, se muestra en sus muecas, en su rostro, en la hinchazón de su tripa y en su malestar corporal. La recuperación, a partir del mejunje de Mississippi (James Caan), se traduce en una larga y dolorosa resaca.

Río Bravo, nuevamente, es ejemplar en cuanto a estilo clásico se refiere. Con unos leves gestos transmite la gravedad del estado de Dude, sin necesidad de regocijarse en su sufrimiento o recurrir a cualquier otro tipo de exhibicionismo. *El Dorado*, en ese sentido, es diametralmente opuesta. Hasta el punto de casi triplicar el presupuesto de *Río Bravo* (Perales, 2005: 316) a causa de una decisión estética: tanto Hawks como su director de fotografía, Harold Rosson, querían que desde el definitivo regreso de Thornton (John Wayne) a la ciudad hubiera casi exclusivamente escenas nocturnas. Ese interés por resaltar el tono crepuscular del film obligó a construir escenarios adecuados e invertir en un soporte más sensible y, por consiguiente, más caro. Pero no es solo la cuestión económica ni la estilización lo que distancia a ambas películas. Wood (2005: 174-183) sostiene que la vejez es el tema principal de *El Dorado*. Con ello, además de justificar los achaques de Thornton o su relación con Harrah, pretende explicar su forma: la vejez del propio cineasta, tras *Río Bravo*, le llevan a la exaltación del momento, a necesitar gritar que está vivo. «Al lado de la austeridad y el



La aparatosa muerte en el campanario de *El Dorado* (Howard Hawks, 1966)

rigor de *Río Bravo*, *El Dorado* parece una película colorista, incluso extravagante: por un lado, los extremos de violencia y de comedia, por otro los detalles pintorescos, como el rifle de James Caan o la trompeta y el arco y flecha de Arthur Hunnicutt; está el tiroteo en la iglesia, las campanas tañen repetidamente al recibir los disparos, el altar queda acribillado, los cuerpos caen por las cuerdas de las campanas (hay un plano —la cámara está abajo enfocando hacia arriba— que, dejando aparte su carácter intrínsecamente sorprendente, resulta aún más extraño en una película de Hawks)» (Wood, 2005: 174).

Más allá de ese plano cenital en la iglesia que destaca —el cual repetirá Francis Ford Coppola en el desenlace de *El Padrino: Parte III* (The Godfather: Part III, 1990)—, Wood señala otro detalle al que debemos prestar atención: el rifle de Mississippi. Hawks no solo repetía ideas, al contrario, en la mayoría de ocasiones iba a contrapelo. *Río Bravo*, por ejemplo, era su respuesta a una película que había detestado: *Solo ante el peligro* (High Noon, Fred Zinnemann, 1952). Y, usando el lenguaje cinematográfico, *El Dorado* sería algo así como el positivado de *Río Bravo*, su inversión. John Wayne pasa de *sheriff* a ayudante, el borracho de ayudante



El efecto del disparo de Mississippi. *El Dorado* (Howard Hawks, 1966)

te a *sheriff*, la noche sustituye al día en el desenlace y Colorado (Ricky Nelson), un excelente tirador, pasa a ser Mississippi, horrible en el manejo de la pistola.

Esa torpeza de Mississippi provoca que Thornton decida comprarle un trabuco que arrasa con todo lo que se pone a su alcance. Pese a que su uso lleva, como señala Wood (2005: 173), a los únicos encuentros entre humor y violencia de la película (frecuentes en la filmografía del director), hay un disparo que anula cualquier atisbo de comicidad. En el segundo intento de emboscada que acometen los hombres de Nelson McLeod⁷ (Christopher George), Mississippi, que ha aprendido la lección, evita que Thornton atraviese la puerta que le condenaría a morir tiroteado. Thornton reacciona con una violencia desproporcionada y cercana al sadismo (inimaginable en un héroe del cine clásico), disparando a uno de sus enemigos hasta forzarle a morir acribillado por sus compañeros que esperaban tras la puerta. El otro personaje que había participado en la trampa habría tenido el mismo final si no fuera por el colapso de Thornton, que cae paralizado por el dolor. En ese momento de confusión, Mississippi decide apretar el gatillo. En pantalla vemos el efecto del disparo sobre el cuer-

po de la víctima, una explosión en todo el espacio del fotograma que agrede a la propia imagen. Humo, astillas que vuelan y el cuerpo asustado del actor que colisiona contra la pared.

El montaje del disparo recuerda al que más tarde haría suyo Sam Peckinpah: plano del tirador haciendo estallar su arma y corte a un plano de las consecuencias. En *El Dorado* no hay sangre ni ralenti⁸, pero la emoción que produce es muy similar; es innegable la violencia del gesto. Thoret (2003: 77-78) advierte que la escena inicial de

Grupo salvaje (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969) genera la sensación de «asistir a la película de un reportero de guerra». La sociedad estadounidense ya no podía cerrar los ojos ante la guerra de Vietnam. En *El Dorado* quizás no lleguemos a ese extremo; sin embargo, al compararla con *Río Bravo* sí que nos percatamos de una mayor preocupación documental, ya existente en la estructura de *¡Hatari!*, en la fisicidad del gag de *Su juego favorito* o en el ruido visual de alguno de los planos de *Peligro... línea 7000*. *El Dorado* parece recoger todas esas ideas: un desarrollo que desnuda el proceso de filmación, un tratamiento físico tanto de la alcoholemia como del tiempo de recuperación y una violencia que ensucia el plano y sacude la ficción.

El Dorado se plantea de ese modo como la antítesis de *Río Bravo*, corrompiendo su aparentemente inmaculado clasicismo. Es cierto que el trayecto, aunque tortuoso, no es repentino excepto en el caso de la violencia que, no obstante, ya estaba latente en *Río Bravo*, como demostraba, en 1967, Martin Scorsese con su primer largometraje, *¿Quién llama a mi puerta?* (Who's That Knocking at My Door?). En él, para mantener e ilustrar la violencia de una de las escenas, aparecen unos fotogramas en blanco y negro de *Río Bravo*: imágenes

detenidas que son montadas al compás de un tiro-teo. Esos detalles de la película de Hawks, junto al ruido de los disparos, hacen pensar en una película explícitamente violenta.

El 29 de noviembre de 1963, la revista *Life* incluye 30 fotogramas de la filmación de Zapruder en su reportaje sobre el asesinato de Kennedy (Thoret, 2003: 27). La sensación que produce ver el fragmento de *Río Bravo* en la película de Scorsese no es tan lejana a la de ver las imágenes del magnicidio impresas: es necesario un proceso de (re)montaje para entender la violencia que hay en su interior, como la escena de la ducha de *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960), que vaticinó el crecimiento de la violencia en los sesenta. En *El Dorado* no hace falta esa intervención, aquello oculto tras las «reglas del juego» ha salido a la superficie.

En ese sentido, es interesante observar la moderación en la violencia que hay en *Río Bravo*, donde se llega a descartar una escena rodada (y costosa), en la que Colorado saltaría bajo los caballos como Mississippi en *El Dorado*, porque Hawks consideró que había ya un exceso de actos violentos (McBride, 1988: 156).

La vitalidad de *El Dorado* hace que aflore ese despunte violento, mientras que en *Río Lobo* lo hará a partir de la resignación y el desencanto. Pues Hawks, ilusionado con el proyecto inicial, se estampó con las restricciones de los estudios, en parte por no adaptarse al estilo que triunfaba en las salas. *Río Lobo* costó un millón de dólares menos que *El Dorado* y, en lugar de filmarse en los Estados Unidos, se realizó en México para abaratar costes (Perales, 2005: 320-321). A su vez, Hawks tuvo que contentarse con una única estrella, John Wayne, que trató de mantenerse a flote frente a las cuestionables dotes actorales de sus compañeros de plantel.

Todas esas dificultades no pudieron evitar que se mantuvieran los motivos recurrentes del director y, por supuesto, su relación con *Río Bravo*, a la que termina de dar la vuelta. Esta vez el

sheriff es el corrupto, aliado con un terrateniente que recuerda al villano de *El Dorado*, y los héroes son aquellos que se rebelan. Después, eso sí, de un prólogo que se desarrolla durante la guerra de Secesión y que aborda cuestiones como los botines de guerra y la reinserción de los derrotados, donde se sientan las bases del conflicto. Todo ello da la impresión de una película deslavazada, que ha intentado incorporar el mayor número de alicientes y ha terminado dando tumbos de uno a otro. De ahí que pudiera recordar a una película de explotación.

El enfrentamiento final repite el planteamiento de *Río Bravo*, sumando el punto de vista de los antagonistas y exhibiendo el recrudecimiento de la violencia que exigían los tiempos. Incluso el episodio de la dinamita tiene aquí su reflejo cuando dos hombres de Hendricks (Mike Henry) tratan de atacar a los protagonistas. McNally (John Wayne) será más rápido y les disparará con la dinamita, ya encendida, en la mano. El estallido lo veremos primero en un brevísimo plano detalle que da paso a un plano general en el que la cámara tiembla con la explosión. El gesto recuerda al final de *Peligro... línea 7000*, aunque, siendo la escena tan cercana a *Río Bravo*, adquiere un sentido diferente. La precariedad revela aquí todo lo que ha cambiado el cine entre ambas películas: de una explosión controlada y estética a una sorpresiva y sucia. Un cineasta que, tras su gran obra (en taquilla y satisfacción personal), empieza a encontrarse con trabas de las productoras que piensan que él y su cine se han quedado atrás. *El Dorado* sería la única concesión que tendría, algo así como el finiquito a una carrera de impecable servicio, para más tarde dejarle tirado en el que sería definitivamente su último trabajo. Después de la supresión del Código, apenas había sitio para los cineastas «clásicos».

En los sesenta, además, el modelo de los estudios que había marcado el esplendor del cine hollywoodiense empezaba a mostrar evidentes signos de agotamiento. Los breves intentos de desplazar la producción a Europa agravaron la crisis,

con Roma y Madrid como símbolos de ese fracaso. En esa tesitura, los cineastas que habían marcado el periodo vieron cómo se interrumpía su ritmo de trabajo, en muchos casos obligados a desplazarse fuera de Estados Unidos para desarrollar sus proyectos.



La explosión de dinamita de Río Lobo (Howard Hawks, 1970)

Aquellos dos cineastas icónicos de la etapa clásica que, como Hawks, mantuvieron una cierta rutina sobre su producción, John Ford y Alfred Hitchcock (Guarner, 1993: 21-28), también dieron muestras de haberse contagiado del contexto social. Ford, poco antes del asesinato de Kennedy, en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) y en su fragmento de *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, 1962), puso el foco en la violencia que había marcado el nacimiento de la nación. El año siguiente estrenaría su última comedia, *La taberna del irlandés* (*Donovan's Reef*, 1963), para, tras el magnicidio, traer la guerra de Vietnam a una aparentemente convencional película del Oeste, *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964), que, asimismo, sería su obra más centrada y preocupada por el pueblo indio. Para terminar su carrera con la austera y amarga *Siete mujeres* (*7 Women*, 1966).

Hitchcock, que había abierto la puerta a la violencia con *Psicosis*, tras 1963 con *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) puso fin a su periodo de esplendor. Esta sería, de entre sus películas, la última que se

ajustaba plenamente a su estilo⁹. Una obra que, a su vez, marcaría negativamente sus posteriores proyectos, y no solo por el discreto recibimiento que alcanzó, sino, sobre todo, por la trascendencia que tuvo en la industria el acoso que sufrió Tippi Hedren, protagonista de la película, por parte del director (Guarner, 1993: 25).

Su carrera, eso sí, no terminó ahí y, como sucedía con Hawks, la violencia, mucho más constante en la carrera de Hitchcock, salió a la superficie en los sesenta. Filmó, tras el magnicidio, en *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966) el asesinato más largo y complejo (por la dificultad de los personajes de culminar el asesinato) de su carrera. Y terminó realizando, tras la abolición del Código, tres películas que, de un modo u otro, trasgredían las normas que el cine clásico había ejemplarizado. En *Topaz* (1969) filmó un extraño *thriller* político que no tenía ni siquiera el guion resuelto al comenzar a rodar; en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972) dio rienda suelta a la violencia y el erotismo; y en *La trama* (*Family Plot*, 1976) intensificó ciertas ideas que ya había desarrollado anteriormente, como la duplicidad narrativa y de personajes.

El cierre de la carrera de Hawks, aunque similar al de Ford o Hitchcock, parece más consciente de su situación en la industria y de la dirección que se está tomando.

Al final de *Río Lobo*, Amelita (Sherry Lansing), como venganza por la herida de su rostro, mata a Hendricks de dos disparos. Tras ello rompe a llorar y, cuando McNally se acerca a consolarla, le pregunta si había hecho lo correcto, si su violencia estaba justificada. Parece como si Hawks, en su despedida, nos hablara y dudara si había actuado bien, si la violencia tenía razón de ser, si hubo momentos en los que realmente fue necesaria. En parte, arrepentido de la desmedida violencia de *El Dorado*, mirando ya con nostalgia los tiempos de *Río Bravo*.

No hay duda de que el final del código Hays supone el final del Hollywood clásico y viceversa. A su vez, estos hechos se relacionan con el adiós

de la generación de cineastas que había marcado esa época de la industria. Pero, en el caso concreto de Hawks, más allá de la pérdida de vigencia de las formas «clásicas», ¿cómo participan sus películas en el abandono de la censura? Y, finalmente, ¿cómo interviene el asesinato de Kennedy en todo ello? Pues, pese a que ha sido una hipótesis que ha sobrevolado el análisis, apenas existen lazos que unan a Hawks directamente con el atentado y, desde luego, no podemos afirmar que sea el motivo que se esconde detrás de las variaciones entre *Río Bravo*, *El Dorado* y *Río Lobo*. Su rastro tendremos que buscarlo, pues, en cineastas que, de una u otra forma, se relacionan con Hawks.

EL DORADO, EL ASESINATO DE KENNEDY Y EL FINAL DEL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN

En 1965, el año del vacío legal provocado por *El prestamista*, se empieza a rodar *El Dorado*. Casi a la vez, lo hacen otros dos westerns producidos por Roger Corman que aludían directamente al atentado de Dallas. Ambos fueron dirigidos por Monte Hellman y, a partir de premisas mínimas, iban vaciando el género de significado hasta que sus personajes parecían condenados a vagar por ese espacio sin destino aparente. Por un lado, *Forajidos salvajes* (*Ride in the Whirlwind*, 1965), ligeramente más convencional, situaba accidentalmente a sus protagonistas junto a unos cuatreros el día en que estos iban a ser detenidos y ajusticiados. Una coincidencia que condenará a los dos supervivientes de la redada a una huida sin fin. Por otro, *El tiroteo* (*The Shooting*, 1966), realizada a la par, como dictaba el modelo Corman, con el mismo equipo técnico y unos pocos actores. En ella, el conflicto se iniciará cuando un tirador oculto mate a un personaje ante la «mirada atónita» (Benavente, 2017: 257) de uno de los protagonistas, tras lo cual una misteriosa mujer les contratará para buscar a un hombre al que desea muerto. La persecución, que se prolonga durante todo el metraje, es un viaje a ninguna parte por el desierto. Al final,

Willett Gashade (Warren Oates) descubrirá que el hombre desconocido era en realidad su hermano gemelo, desaparecido tras el primer asesinato.

El propio Hellman reconoce la cita al asesinato de Kennedy en las dos películas. En la primera, menos evidente, señala que esa «culpabilidad por asociación» de los protagonistas se vincula con el sentir de la sociedad estadounidense tras el magnicidio (Ciment, 1973: 56). En la segunda, que es la que más nos interesa, además de esa reproducción del atentado, con el asesino en una loma disparando al rostro de Leland Drum (B. J. Merholz), encontramos en el desenlace una reflexión sobre el asesinato de Lee Harvey Oswald.

Al encontrarse con el gemelo de Gashade, la mujer inicia un breve tiroteo que Hellman montará ralentizando la escena hasta acabar prácticamente en una imagen congelada al morir el personaje. Hellman y Thoret (2003: 50-51) explican que esta forma de montaje tiene que ver con el modo televisivo de analizar el asesinato de Oswald, repitiendo las grabaciones y pausando en el instante del disparo. La experiencia cinematográfica, sin embargo, es muy distinta. La sensación que produce es que el soporte fílmico se ha roto a causa de la confrontación entre Gashade y su doble. La esencia catártica de la violencia ha desaparecido, ya no libera a los personajes, sino que arruina la proyección. «La venganza funciona como puro

La muerte del gemelo de Gashade. El tiroteo (*The Shooting*, Monte Hellman, 1966)





La muerte de Bonnie y Clyde. *Bonny y Clyde* (Arthur Penn, 1967)

motor de un movimiento que conduce en cierta manera al punto de partida, que dibuja una trayectoria circular; y que muestra de ese modo la inutilidad de la acción, una cierta falta de sentido, una violencia dispensada en vano» (Benavente, 2017: 263).

En ese sentido, si hay una idea que ilustra la transición del cine hollywoodiense en los sesenta no es tanto la autoconsciencia como la devaluación del acto violento. El código Hays había contribuido a mantener el clasicismo vivo al servir de cortafuegos contra la desproporción, algo que tenía muy presente Hawks en *Río Bravo*. Pues, en definitiva, era en el exceso donde metían las tijeras los censores. De este modo, también es interesante pensar cómo la necesidad de enfrentarse a un proceso censor común a todos los cineastas provocó una especie de uniformidad en la producción. Y, quizás, aquellos rasgos que hemos considerado como distintivos de la etapa clásica, en su mayoría, no son sino atajos para sortear la censura.

A mediados de los sesenta, sumida la nación en un clima de violencia, con un aparato sancionador debilitado, el cine se había liberado, como ya lo intentó en la década de los cuarenta, chocan-

do entonces con una censura mucho más estable.

El caso judicial de *El prestamista* fue fundamental para que se pudiera librar el último combate contra el Código de Producción. Un año antes, una película como *Una luz en el hampa* (*The Naked Kiss*, Samuel Fuller, 1964), especialmente corrosiva, en lugar de hacer estallar la censura, condenó a su director al exilio. Y es, sin duda, una obra que podría haber personificado el fin del Código.

Del mismo modo, la muerte del gemelo de Gashade

constituye una imagen que condensa todos esos sentimientos contra la censura. Aunque hay que tener en cuenta que *El tiroteo* tuvo un recorrido más o menos relevante por festivales, estuvo lejos de tener un estreno comercial inmediato: los derechos de exhibición pasaron de mano en mano y hasta 1968 no pudo ser proyectada, eso sí, exclusivamente en París y gracias a un evento organizado por la revista *Positif* (Tatum, 1988: 24). Mientras, en los Estados Unidos, sus derechos fueron vendidos directamente a la televisión también en 1968 (Walker, 1970-1971: 35), cuando ya había perdido su vigencia el código Hays.

El Dorado sufrió igualmente un retraso en su fecha de estreno. En este caso justificada por motivos comerciales, la distribuidora no quería que coincidiera en cartelera con *Nevada Smith* (Henry Hathaway, 1966), que estaba protagonizada por una estrella al alza como Steve McQueen (Tejero, 2015: 457). De ese modo, su primer pase comercial en los Estados Unidos sería el 7 de junio de 1967. Un año clave en el adiós de la autocensura y en el que, podríamos afirmar, la violencia juega un papel ligeramente más decisivo que el resto de frentes. Ese año se estrenan los dos mayores éxitos co-

merciales de Robert Aldrich y Arthur Penn, *Doce del patíbulo* (The Dirty Dozen) y *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde), respectivamente. La segunda posee, seguramente, el final más violento de una película de Hollywood hasta entonces; al menos desde el de *Scarface, el terror del hampa*, al que parece homenajear. Y no es el único homenaje que contiene: en ese mismo fragmento, Penn reconoce la cita al asesinato de Kennedy (Comolli, 1967: 30). Es, por tanto, la primera escena en la que convergen Hawks y el atentado, convocados a la vez por un cineasta que no puede evitar recurrir a ninguna de las dos imágenes, pues estaban plenamente instaladas en el imaginario colectivo.

Bonnie y Clyde se estrenaría el 13 de agosto, un par de meses después de *El Dorado*. El espectador norteamericano prácticamente pudo enlazar el disparo de Mississippi con el tiroteo contra Bonnie (Faye Dunaway) y Clyde (Warren Beaty), manteniendo así la violencia retumbando en los cines.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Resulta llamativo que fuera una obra de Hawks la que impulsara la sistematización del código Hays y otra suya la que pudiera haber asestado el golpe definitivo. Lo cual conforma un relato puramente estadounidense.

Más allá de esta coincidencia, existen semejanzas entre la última escena de *Scarface, el terror del hampa* y la escena del disparo de Mississippi, como los hay con el final de *Bonnie y Clyde*. De alguna manera, el cine siempre ha tenido una cierta vocación revanchista (y, en determinados casos, revisionista). Las escenas violentas de los sesenta, por un lado, reaccionaban contra el clima de violencia que se había instaurado en la sociedad, pero, por otro, ejercían de justicieras. Las reproducciones del atentado parecían querer indagar en las heridas nacionales, para así empezar a sanarlas; a su vez, las películas situadas en esa horquilla de transición de la censura parecen convocar el cine anterior al código Hays y, entre ellas, emerge con

fuerza *Scarface, el terror del hampa*. Nos recuerdan el cine que pudo ser y con el que, por culpa de la censura, siempre estaremos en deuda.

El propio Hawks ha reconocido en numerosas ocasiones que *Scarface, el terror del hampa* es su película favorita de entre las que dirigió. El motivo de su cariño por ella no es otro que la libertad, pues fue una producción hecha codo con codo junto a Howard Hughes y en la que no tuvieron que rendir cuentas ante otros productores (McBride, 1988: 54). Esta falta de restricciones durante el rodaje se convertiría en un sinfín de trabas por parte de los censores, que provocaron que una película realizada en 1930 no viera la luz hasta 1932.

En el desenlace del film, Tony Camonte (Paul Muni), tras un largo tiroteo, es abatido por la policía y cae derrotado en mitad del asfalto. La ráfaga de disparos que termina con su vida está filmada de un modo similar al disparo de *El Dorado*: plano de Tony siendo disparado, plano del ejecutor apretando el gatillo y último plano de la película, en el que la munición atraviesa el cuerpo del protagonista, que cae al suelo, desde donde la cámara se mueve hasta alcanzar el cartel de publicidad que reza «El mundo es tuyo». En la ejecución, que transcurre de noche, percibimos el impacto de los disparos gracias a que las balas estallan en la pared, vemos cómo el espacio del fotograma explota en la oscuridad.

Ese es, al menos, el final que se puede ver hoy en día, recuperado del negativo original que había guardado el propio Hawks en su casa (McBride, 1988: 57). Pues, poco después de su estreno, la película fue confiscada por Howard Hughes, desencantado por su evolución en taquilla y por las decisiones de la censura, lo cual provocó que hasta 1979, fecha de su reestreno, solo pudieran exhibirse versiones *pirata* de ella. Algunas tenían finales alternativos, ya que la censura era aplicada entonces por la jurisdicción regional y, según el estado, se exigió que fuera la ley quien acabara con Tony Camonte. Así que Hawks tuvo que filmar, ya sin Paul Muni, una escena en la que unas sogas suge-

rían que Camonte había sido ajusticiado acorde a la legalidad vigente (McBride, 1988: 55).

Arthur Penn debió ver una versión con el final original, al que tanto le debe. En realidad, todo el cine de gánsteres desde finales de los sesenta en algún momento regresa sobre *Scarface, el terror del hampa*. Incluido *El Padrino* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972), película que, temporalmente, daría por cerrada la crisis de Hollywood y que nos vuelve a transportar a la muerte de Camonte con el asesinato de Santino Corleone (James Caan).

El recuerdo de *Scarface, el terror del hampa*, esa obra que le fue arrebatada, también inunda *El Dorado*. Algo que se hace más evidente si añadimos a la ecuación el final de *El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946), donde un personaje que quería tender una emboscada a los protagonistas se ve forzado a morir acribillado por sus propios compañeros. Un planteamiento muy similar al de *El Dorado*. Pues bien, a diferencia de *Scarface, el terror del hampa*, donde observábamos la ráfaga de disparos contra Camonte desde el exterior, en *El sueño eterno* la veremos desde el interior, advirtiendo únicamente los boquetes que provoca en la puerta. La violencia queda fuera, porque en esos años la censura impedía mostrarla explícitamente. ¿Qué sucede en *El Dorado*? Que nuestra mirada no es devuelta al exterior, sino que es la violencia misma la que se traslada al interior. Esa es la forma que tuvo Hawks de resarcirse de la censura, dejando que los tiroteos invadieran todos los espacios. Con la fortuna, quizás, de haber escogido el momento exacto para hacer efectiva su revancha.

Penn, su aliado contra la censura, negaba la dialéctica entre interior y exterior, y filmaba su desenlace en campo abierto. No había forma de escapar de la violencia.

Da la sensación de que uno de los cineastas más representativos de la industria había hecho que un arma estallara con tanta fuerza que se había llevado consigo lo que quedaba del Código de Producción. Como mínimo, a través de otro cineasta que quiso imitarle. ■

NOTAS

- 1 «He ahí un principio básico más, un principio que muy pocos, los grandes, los grandes como Chaplin, conocen: la economía, hacer una cosa grande con nada. Ahí está. En cambio, suele hacerse todo lo contrario: se muestra absolutamente todo, lo que sea, todo vale, y en el fondo no hay emoción porque no hay economía. Economía de todo, por ejemplo, de gestos; de este modo los gestos que aparecen dicen mucho» (Martialay, Pala, Méndez Leite y López Echarri, 1977: 178).
- 2 Con cierta sorna, el propio Hawks advierte que esa fórmula regresaría con Elia Kazan y el Actors Studio (McBride, 1988: 36)
- 3 En el caso de Hawks, el concepto de economía además tiene un sentido literal: su método de trabajo reducía el coste de la película al invertir menos tiempo y material que la inmensa mayoría de directores.
- 4 José Luis Guarner (1993: 23) nos advierte de las similitudes entre *Su juego favorito* (Man's Favorite Sport, Howard Hawks, 1963) y *La fiera de mi niña* (Bringing Up Baby, Howard Hawks, 1938), así como entre *Peligro... línea 7000* (Red Line 7000, Howard Hawks, 1965) y *Avidez de tragedia* (The Crowd Roars, Howard Hawks, 1932). Además de las versiones de *Río Bravo*.
- 5 Emplea el calificativo «realista» para diferenciarlo del *gore* «grotesco», cuyo primer ejemplo es *Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963), filmada poco antes del asesinato, y que, a diferencia del «realista», no explotaba las implicaciones morales del *gore*.
- 6 Lo que provocó la indignación del escritor, que pidió que no se le acreditara en la película.
- 7 Ese peligro oculto podría hacernos pensar en el tirador que abatió a Kennedy sin que nadie le viera, aunque en ningún momento Hawks relaciona ambos acontecimientos.
- 8 La opinión de Hawks sobre Peckinpah y *Grupo salvaje* no es ni mucho menos positiva; esto dijo al verla: «Bueno, no sabe dirigir. Yo puedo matar a cuatro hombres, llevarlos al depósito y enterrarlos antes de que uno de los suyos llegue al suelo en cámara lenta» (McBride, 1988: 130).

- 9 «Sería el último film de Hitchcock con heroína rubia; fue además su última colaboración con el fiel operador Robert Burks y contiene la última partitura musical que Bernard Herrmann, el más creativo, decisivo de los cómplices de Hitchcock, compuso para el director» (Guarner, 1993: 25-26).

REFERENCIAS

- Benavente, F. (2017). *El héroe trágico en el western. El género y sus límites*. Sevilla: Athenaica.
- Bogdanovich, P. (2007). *El director es la estrella* (vol. 1). Madrid: T&B.
- Bou, N., Pérez, X. (2000). *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Ciment, M. (1973). Entretien avec Monte Hellman. *Positif*, 150, 51-64.
- Comolli, J.-L., Labarthe, A. S. (1967). Entretien avec Arthur Penn. *Cahiers du cinéma*, 196, 30-36.
- Gallagher, T. (1990). Ford et Hawks. En P. Rollet y N. Saada (eds.), *John Ford* (pp. 75-78). París: Cahiers du cinéma.
- Gallagher, T. (1996). Directores de Hollywood. En E. Riambau y C. Torreiro (eds.), *Estados Unidos (1932-1955)* (pp. 311-403). Madrid: Cátedra (Colección Historia general del cine, vol. VIII).
- Guarner, J. L. (1993). *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano, 3. 1960-1992*. Barcelona: Laertes.
- Haskell, M. (1980). Howard Hawks. En R. Roud (ed.), *Aldrich to King* (pp. 473-486). Londres: Secker and Warburg (Colección Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-makers, vol. 1).
- Hellman, M. (1968). Quelques principes. *Positif*, 92, 10-12.
- Maltby, R. (1996). La censura y el Código de Producción. En E. Riambau y C. Torreiro (eds.), *Estados Unidos (1932-1955)* (pp. 175-206). Madrid: Cátedra (Colección Historia general del cine, vol. VIII).
- Martialay, F., Pala, J. M., Méndez Leite, F., López Echarri, Á. (1977). Conversación con Robert Bresson. En VV. AA., *Robert Bresson* (pp. 173-179). Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- McBride, J. (1988). *Hawks según Hawks*. Madrid: Akal.
- Noguez, D. (2002). *Une renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain*. París: Paris Expérimentel.
- Perales, F. (2005). *Howard Hawks*. Madrid: Cátedra.
- Tatum, C. (1988). *Monte Hellman*. Crisnée: Yellow Now.
- Tejero, J. (2015). *John Wayne. Biografía*. Madrid: Boockland.
- Thoret, J.-B. (2003). *26 secondes. L'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*. Pertuis: Rouge profond.
- Walker, B. (1970-1). Two-Lane Blacktop. *Sight and Sound*, 40(1), 34-37.
- Wood, R. (2005). *Howard Hawks*. Madrid: JC Clementine.

ECOS DE VIOLENCIA. HOWARD HAWKS Y EL FINAL DEL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN

Resumen

A partir de las seis últimas películas de Howard Hawks, con especial atención a *Río Bravo*, *El Dorado* y *Río Lobo*, el presente artículo pretende indagar en las causas que llevaron al abandono del código Hays. Las transformaciones que vivió el cine hollywoodiense durante la década de los sesenta nos ayudan a comprender el ideal de cine clásico en contraposición al que nació del enfrentamiento a la censura. El análisis se centra, sobre todo, en el crecimiento de la violencia como uno de los frentes decisivos contra el Código de Producción, y se examina su vínculo con el contexto social y, más concretamente, con el atentado que supuso la muerte de John Fitzgerald Kennedy en 1963.

Palabras clave

Cine clásico; Código de Producción de Películas; código Hays; Howard Hawks; John Fitzgerald Kennedy; Monte Hellman; años sesenta; violencia; *western*.

Autor/a

Fernando Villaverde Suanzes (Madrid, 1994) está realizando el doctorado en la Universitat Pompeu Fabra. Ha colaborado como redactor y traductor en la *Revista Lumière*. Su investigación versa sobre las maneras que tiene el cine de hacer política. Contacto: fdovillaverde@gmail.com

Referencia de este artículo

Villaverde, Fernando. (2019). Ecos de violencia. Howard Hawks y el final del Código de Producción. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 77-92.

ECHOES OF VIOLENCE. HOWARD HAWKS AND THE END OF THE PRODUCTION CODE

Abstract

Focusing on Howard Hawks' last six films, especially *Rio Bravo*, *El Dorado* and *Rio Lobo*, this article explores the factors that led to the abandonment of the Hays Code. The changes that Hollywood cinema underwent in the 1960s can help us understand the essence of classical cinema in contrast with the film tradition that was born out of the fight against the censorship. The analysis will focus mainly on the increasingly explicit depiction of violence as one of the decisive fronts of the battle against the Production Code, considering its relationship with the social context and, more specifically, with the assassination of John F. Kennedy in 1963.

Key words

Classical Hollywood cinema; Motion Picture Production Code; Hays Code; Howard Hawks; John F. Kennedy; Monte Hellman; 1960s; violence; *Western*.

Author

Fernando Villaverde Suanzes is a PhD student at Universitat Pompeu Fabra. He has contributed as an editor and translator to *Revista Lumière*. His research focuses on the political dimensions of cinema. Contact: fdovillaverde@gmail.com

Article reference

Villaverde, Fernando. (2019). Echoes of violence. Howard Hawks and the End of the Production Code. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 77-92.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com