

Los AMIGOS DE HOWARD HAWKS

En pocos géneros cinematográficos se pueden aprehender las relaciones de amistad como en el western. En los mejores ejemplos del género, los personajes no se recuerdan constantemente que son amigos ni el guionista explícita o el director subraya cómo es la amistad. Ésta aparece de forma natural, escenificada en los actos que tienen lugar durante la película. Se visualiza a través de empresas comunes —explorar un territorio, luchar contra los indios, fundar un rancho, ahuyentar a los cuatros... —o intenciones análogas— defender la justicia o implantar la ley—. Surge de las relaciones que los personajes establecen durante la acción. Son los actos, no los discursos, los que la ponen de manifiesto.

A este respecto conviene señalar que la palabra “amigo” puebla los diálogos del género. A menudo, dos desconocidos, cuando se ven por primera vez, la usan sin pudor. “¿De dónde viene, amigo?”, podría preguntar uno. “De ninguna parte, amigo”. “¿Y a dónde va, amigo?”. “A ninguna parte”, podría contestar el otro. En este caso, la palabra viene a ser el sustituto del nombre. Es posible que aluda a la desconfianza que sienten los desconocidos, nunca al sentimiento que los une. Viene a ser una forma de decirse que no tienen por qué sacar las pistolas, que eso pueden dejarlo para después.

Dicha relación no es simple y no siempre es de tú a tú. Puede estar teñida por sentimientos de admiración (como la que sienten los personajes interpretados por Walter Brennan por los

interpretados por John Wayne en *Río Rojo* y *Río Bravo*) o de emulación (los que interpretan Montgomery Clift y Dean Martin en los filmes citados). A veces es difícil distinguir la amistad del aprendizaje (véanse las relaciones que sostienen entre sí Traherne “Mississippi” y Thornon en *El Dorado*, película en la que John Wayne, una vez más, oficia de maestro). Puede darse el caso de que una amistad se resquebraje si uno de los personajes no actúa conforme al papel que se le supone. En *Río Rojo*, Tom Dunson es desobedecido por Groot y Mathew cuando deja de actuar como un hombre justo; ya no lo admiran por sus actos, lo temen por su revólver, aunque nunca se apagará del todo, ni en los momentos más difíciles, los rescoldos de la antigua amistad.

También es corriente el caso contrario, en el que dos enemigos irreconciliables acaban reconociéndose. Esta relación se da entre el bueno y el malo, hombres que, situados a distinto lado de la ley, se rigen por análogas normas de conducta, en las que no tiene cabida la traición; pero nunca se dará entre el bueno y el rufián, un ser despreciable, sin otra norma que apropiarse de lo que pueda. Un ejemplo de lo primero lo tenemos en *El Dorado*, en el que dos pistoleros, Thornton y MacLeod, se conocen en una conversación de taberna y se dirigen una mirada de reconocimiento en el instante en que el segundo agoniza debido a una bala que sale del rifle del primero. Éste, cuando el agonizante le hecha en cara el que no le haya dado una



oportunidad, en un gesto de reconocimiento supremo, dice: "Eres demasiado bueno para darte facilidades".

El western puede ser un espacio de hombres solitarios o de grupos que realizan una tarea común. Tanto en uno como en el otro caso, las relaciones de amistad tienen una importancia fundamental. Se trata de un bien escaso al que hay que cuidar. En un territorio inhóspito en el que en cada colina, detrás de cualquier árbol, en cada recodo, detrás de cualquier cerca o debajo de cualquier mesa puede haber un winchester cargado o un colt humeante, en un territorio donde la vida vale lo que una jugada de cartas y depende de que al lanzar una moneda caiga cara o cruz, el amigo, el hombre que está dispuesto a morir por otro o con el otro, es un bien escaso pero deseable, al que hay que cuidar como al caballo.

En los grandes directores de westerns, llámense John Ford, William Wellman, Raoul Walsh, Henry Hathaway o Anthony Mann pueden rastrearse estas relaciones. Hemos elegido a Howard Hawks por azar, porque nos interesa y porque

en sus películas la amistad está tratada con especial esmero —como en las de John Ford, William Wellman, Raoul Walsh, Henry Hathaway o Anthony Mann.

Hawks recorrió varios géneros y en todos ellos dejó constancia de su maestría. Es posible que no sea muy original en los planteamientos ni en la elección de las historias o los temas —a los que vuelve una y otra vez— pero es original en los resultados y su realización suele ser sucinta y esencial.

Río de sangre no es la primera película de pioneros, pero pocas como ésta tienen el ritmo justo del lento itinerario. *Sólo los ángeles tienen alas* no es la primera película sobre los hombres que pilotaron bimotores de hélice en circunstancias difíciles, pero en ninguna como en ésta se nos muestran los efectos del riesgo ni cómo la buena ejecución de una empresa depende de la cohesión del grupo. *La fiera de mi niña* no es la primera comedia que salió de los esplendorosos estudios de Hollywood, pero en pocas como en ésta se nos muestran las ganas de vivir. *¡Hatari!* no es la primera película rodada





en África pero en ninguna como en ésta se nos muestra cómo alternan los momentos de emoción con los tiempos vacíos. *Río de sangre*, *Río Rojo*, *Río Bravo* y *El Dorado* no son los primeros westerns, ni los primeros en los que se tratan relaciones de amistad, pero pocos como éstos nos sirven para ejemplificar cómo nace o se funda, retrocede y avanza, o cómo resiste las circunstancias adversas cuando está bien consolidada (1).

Por otro lado, conviene decir que Howard Hawks, sin discursos morales, muestra la amistad con el ojo certero del que sabe de qué está hablando. A este propósito, escribe McBride: “la moralidad de sus personajes no es una cues-

tion de adhesión a unos principios éticos o morales abstractos, sino que es una moralidad existencial, una cuestión del comportamiento de cada uno hacia los otros” (2).

Para el asunto que nos ocupa distinguiremos tres tipos de westerns: el de pioneros, el de colonos y el fronterizo. Nos referiremos al primero para aquellos westerns en el que los hombres se adentran en territorios inexplorados y, a través de ríos tumultuosos y de valles inagotables, llegan hasta unos lugares en los que hay montañas más altas que las nubes y tribus de indios que no conocen al hombre blanco. A este tipo pertenece *Río de sangre*. Denominaremos westerns de colonos a aquéllos en los



que los héroes o los personajes llegan a territorios ya descubiertos, se afincan en ellos, fundan un rancho, alejan la barbarie —matan o ahuyentan a los indios—, establecen el comercio e imponen la ley. Dentro de éstos ocupa un lugar predominante *Río Rojo*, un western peculiar, en el que lo más importante no es asentarse en los nuevos territorios (tema que ocupa media hora de película) sino sobrevivir. En el western fronterizo los territorios ya han sido explorados y ocupados, hasta ellos llega el ferrocarril o el telégrafo o, en todo caso, están unidos a otros a través de la diligencia. Los ríos, los valles y las montañas son sustituidos por ciudades de un calle construida en torno al saloon, cerca de la cual existe un rancho. A este tipo pertenecen *Río Bravo* y *El Dorado*.

Con todas las semejanzas que se quiera, la diferencia entre los dos extremos es notoria. Los pioneros descubren nuevas tierras, los colonos se asientan en ellas, los personajes que habitan en la frontera —rancheros, pistoleros, jugadores, tenderos, prostitutas y cowboys— se aprovechan del oro, el agua y los pastos. En los primeros, los héroes dialogan con los indios; en los segundos, los matan; en la época de los terceros, los indios ya no existen o están en la reserva. Soberbios guerreros con plumas dejan paso a seres derrotados, perdidos, borrachos y pediguños. A los primeros tiempos de optimismo le suceden tiempos de pesimismo. Los aventureros dejan paso a los forajidos, los héroes solitarios a los jinetes errantes.

En el western de pioneros se funda la amistad. Vemos como ésta nace en torno a un objetivo común, a la misma fe en una empresa. En el western de colonos se indican cuáles son los fundamentos —llegar en la misma caravana o trabajar codo con codo para levantar el rancho. En el western fronterizo, cuando existe, se da por supuesta; sólo se alude a ella, pues se ha fundado en un tiempo que está fuera del filme. Lo que se nos muestra son las fluctuaciones, los refuerzos o las desavenencias de dicha relación. En todos los casos, la amistad crece o decrece a través de la acción, las dificultades mutuas, las luchas, los objetivos explícitos o tácitos.

Aunque *Río de sangre* (*The Big Sky*, 1952) es posterior a *Río Rojo* (1948), vamos a referirnos a esta película en primer lugar porque la acción transcurre antes. Como en los otros westerns de Hawks, como en todos los westerns notables y en general como en todas las

narraciones épicas, los personajes son héroes: son importantes por lo que son, no por lo que piensan; sus actos son más significativos que sus ideas.

La película trata de los primeros hombres que, en torno a 1830, llevaron un barco corriente arriba a través de las 2.000 millas del río Misouri. Podríamos considerarla de grupo, como tantas de Hawks, pero entre el grupo destacan Jim Deakins (Kirk Douglas), Boone Candill (Dewey Martin) y Zeb Calloway (Arthur Hunnicutt). En torno a estos personajes se articulan las relaciones de amistad del filme. Ellos son los aventureros que se oponen al monopolio que intenta establecer la Compañía, ayudando con sus acciones y su arrojo a los comerciantes libres. Ellos constituyen también el número —tres— en torno al que Hawks articula las relaciones de amistad tanto en éste como en *Río Rojo*, número que se verá ampliado a cuatro en los otros westerns citados.

En los primeros instantes, al saltar un tronco, Jim cae junto a una serpiente. Un Boone invisible, desconocido, lanza un cuchillo y mata a la alimaña. Luego se ven. Jim dice: “Se lo agradezco mucho, amigo”. “Devuélvame el cuchillo”, contesta Boone. Como llevan el mismo camino y parecidas intenciones, marchan juntos a través de peleas y ciudades. Como los dos son tipos joviales y camorristas, se hacen amigos antes de llegar a Luisville. A partir de entonces sólo pelearán con terceros.

La luz de la luna solidifica las aguas del Misouri. Luisville, vista desde arriba, desde una colina y una cabalgadura, causa la admiración de los hombres. Al enterarse de que en la ciudad viven diez o doce mil personas, un increíble Jim exclama: “¿Qué?!” Luego dice: “Supongo que si viven así es que no conocen nada mejor”. A lo que responde Boone: “Desde luego que yo no pienso vivir en ese hormiguero”. Los dos desean una vida más en contacto con la naturaleza, vale decir, en este caso, una vida más libre, lo que refuerza la incipiente amistad.

Así pues, la relación se traba y acrecienta por la naturaleza de los héroes y su actitud ante la vida, y se consolida en los actos, durante una borrachera, una canción y una pelea. La jovialidad y la aventura unen a los dos personajes, número que se verá incrementado con la aparición de Zeb Calloway, tío de Boone y lógicamente mayor que él pero con el mismo espíritu jovial. La amistad se verá acrecentada a lo

largo del itinerario, en la lucha contra la Compañía, un obstáculo mayor que los rápidos, las flechas o el viento para que los héroes lleven a buen término su negocio o su aventura.

Intuimos que tanto a Jim como a Boone les gusta una india de la tribu de los “pies negros” a la que los blancos llaman Ojos de Garza y que es conducida río arriba como salvoconductor o rehén, pero eso no es obstáculo para que la amistad fluya plácidamente por los días, como fluye el Missouri por los territorios inexplorados. Casi no se hace alusión a la amistad durante buena parte del itinerario. Está ahí, sin necesidad de explicitarse. Se trata de algo cotidiano, a lo que no hay que aludir. Pero es dicha relación la que hace que Boone, sin dudarlo un instante, arriesgue su vida por salvar a Jim una segunda vez. Obsérvese que en los westerns, cuando un personaje le salva la vida a otro, éste está obligado a salvársela al primero, aunque a continuación tenga que matarlo. Es significativo el hecho de que sea Boone el que le salva la vida dos veces a Jim, y de que esa circunstancia no sea remarcada por la cámara o las palabras como si de algo excepcional se tratara.

A veces la amistad está relacionada con la admiración que siente un débil anciano por el hombre justo y fuerte o por el respeto que ha de sentir el joven “aprendiz” por el que tiene recursos para todo. Estos dos tipos de comportamiento podemos observarlos en *Río Rojo*. En el primer caso tenemos a Groot Nadine (Walter Brennan). Se trata de un hombre mayor, cojo y simpático, incondicional de Tom Dunson (John Wayne). No sabemos cuándo ha nacido la amistad pero podemos atisbar sus fundamentos. A poco que miremos, nos damos cuenta de que está fundada en la lucha que han sostenido contra el itinerario, los indios, los mejicanos, los cuatreros y la escasez. Y en la admiración que un ser débil siente por un hombre invencible y recto. Podemos imaginar que durante el largo período que ha durado la toma de la tierra y la construcción del rancho, durante los catorce años que ha necesitado Dunson para criar 10.000 vacas, la incondicional amistad de Nadine no ha hecho sino intensificarse.

Más controvertida es la relación que se establece entre Tom Dunson y Mathew Garth (Montgomery Clift). Éste, además de un amigo, es como un hijo para aquél. Cuando se encuentran, Dunson se dirige a donde quiere ir, un

lugar con pastos y agua, todo lo que necesita, mientras que Mathew es casi un niño y se halla perdido en el desierto. En ese instante, como hemos dicho, es casi un niño pero también es casi un socio, pues posee la vaca que le falta al toro de Dunson. Y también es casi un enemigo, pues el hombre mayor, empujado por su determinación, marca a las reses con una T, no con una M.

Después de una elipsis de catorce años, Mathew regresa con cierta fama de pistolero. No se ha quedado junto a Dunson —como ha hecho Groot—, ayudando en la construcción del rancho. Pero digamos que hasta entonces las cosas han transcurrido más o menos tranquilamente. Si Dunson y Mathew no están de acuerdo en todo, emprenden acciones comunes y confían el uno en el otro. Las verdaderas dificultades comienzan cuando Dunson se da cuenta de que está arruinado —en Texas, en la década de 1860, una vaca no vale un centavo—, por lo que se propone atravesar mil millas, en un viaje de más de tres meses, con el propósito de venderlas en Missouri, a donde llega el ferrocarril. Mathew vuelve a su lado y lo ayuda en la empresa.

La dureza del itinerario y las dudas de los otros convierte al hombre recto en alguien que no ve más allá de sus narices. Podemos pensar que ante las dificultades no queda más remedio que actuar como Dunson. Para llevar a buen término una empresa tiene que haber alguien que crea en ella y que esté dispuesto a defenderla por encima de todo. Paulatinamente, el ser recto se transforma en un ser obcecado, encerrado en sí mismo y cruel con sus hombres, a los que hace trabajar más de lo que es humano. Durante la transformación, varias veces le dice Groot Nadine: “Está equivocado, señor Dunson”. Y, paulatinamente, el justo se convierte en injusto y luego el injusto se convierte en cruel. Ya no se conforma con apalearlo o dispararle a los hombres que desertan, necesita ahorcarlos. Está en contra de los que no están *con él*, de los que no creen en *su* empresa, es decir, está en contra de todos, a pesar de que existen claros indicios de que el ferrocarril ha llegado a Abilene, una ciudad próxima y de más fácil acceso que Missouri.

En un momento clave de la película, Mathew Garth despoja a Tom Dunson del poder y las vacas. Los amigos dudan. “¿Te reprochas lo que hiciste?”, pregunta Groot. “No lo sé. Él



estaba en un error. Confío en que yo estuviera en lo cierto y en que haya un ferrocarril en Abilene”, contesta Mathew. Los amigos dudan, lo recuerdan con simpatía y señalan sus méritos: “Llegó a un lugar salvaje, se afincó en un territorio desierto y creó en él el rancho más grande... Y más tarde, después de haber hecho todo eso, resulta que no tenía ningún valor... Emprendió el viaje hacia Missouri y sólo sabía que tenía que llegar.” A partir de entonces, cuando el poderoso ha sido derrocado, se acrecienta la amistad. Podemos decir que, al no consentir que ahorcara a dos de sus hombres, han

actuado como amigos supremos, pues de esa forma impiden que el ser justo de los comienzos se convierta en un cruel tirano. Naturalmente, Mathew está dispuesto a entregarle a Dunson el dinero que le dan por las vacas. Incluso “el hijo” está dispuesto a dejarse matar antes que dispararle al “padre”.

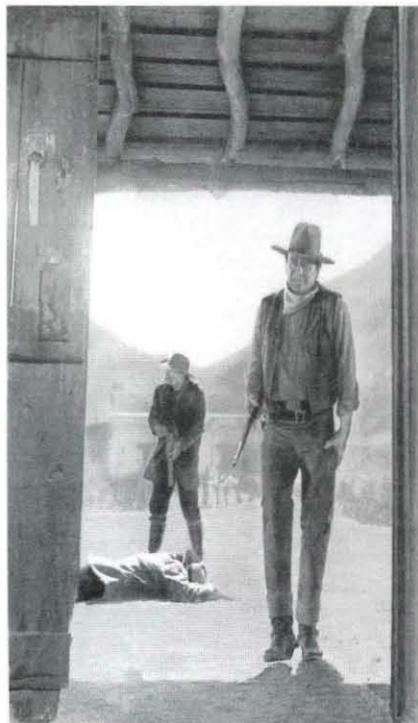
Hemos visto varias películas, debidas a prestigiosos directores, en las que se aborda el alcoholismo y las dificultades de la desintoxicación. Pero en ninguna como en *Río Bravo* se observa con tanta intensidad el proceso mediante el cual un personaje, ayudado por un amigo





y enfrentándose a las circunstancias, logra rehabilitarse. Por debajo o junto a las pistolas, los caballos, el saloon y otros elementos de westerns, esta película es la historia de una rehabilitación y un canto a la amistad. Durante las dos horas y cuarto que separan la primera secuencia, en la que hay una imagen que es la máxima expresión de la degradación, hasta las últimas, en la que John T. (John Wayne) y Dude (Dean Martin) hablan como seres bien avenidos, tienen lugar dos intensas luchas, la que sostiene el grupo contra la banda de los Burdett y la que se sostiene Dude consigo mismo. Al frente de ambas está John T., en una como sheriff y en otra como amigo.

Después de los título de crédito —que, curiosamente, se insertan sobre una imagen de las praderas, cuando luego todo el film sucede en un recinto—, en la primera imagen propiamente dicha, un Dude tembloroso y desencajado entra por primera vez en el “saloon”. No tiene dinero pero desea, necesita, por encima de todo, echar un trago. Su vestimenta y la soberbia mirada de Dean Martin no dejan lugar a dudas. Joe Burdett lo mira con una sonrisa de burla, saca una moneda y la lanza a una escupidera. Dude



va a cogerla. Cuando está a punto de meter la mano en la porquería, el sheriff John T. impide que cometa el máximo gesto de una degradación. Dude mira hacia arriba con odio. John T. mira hacia abajo con desdén. Luego Dude, fuera de sí, se levanta y golpea al sheriff en la cabeza, dejándolo KO. Joe Burnett lo golpea a él repetidamente y asesina a un hombre indefenso sólo porque éste intentó que no lo golpeará más. Luego Dude, arrepentido, ayuda al sheriff a atrapar a Joe. A partir de entonces comenzará la lucha por recuperar la dignidad perdida.

En pocas películas hemos visto una amistad tan grande ni a un ser tan degradado. Sin aspavientos ni deliriums tremens, sin alegatos a favor de la amistad y en contra del alcohol, Hawks nos muestra la amistad más hermosa y los más ruines efectos de la degradación. No se olvide que en *Río Bravo* los personajes beben constantemente, excepto el que no debe beber. No se está en contra del alcohol, siempre que éste sirva para convocar el sosiego o una conversación placentera al final de la jornada. Sólo se está en contra del alcohol cuando produce efectos indeseables, cuando anula la personalidad. John T. no se apiada del alcohólico ni le suelta discursos morales. Lo ayuda a rehabilitarse involucrándolo en la acción, recordándole que es una piltrafa cuando lo cree conveniente y haciéndole ver que es un hombre en el momento adecuado. “¿Por qué te metes siempre con él?”, le pregunta Stumpy (Walter Brennan). “Porque sí no picara su amor propio se vendría abajo”, contesta John T. Hay que ser un “psicólogo” instintivo para saber en cada momento cuándo se ha de reforzar al hombre y cuándo se ha de “golpear” al borracho.

¿En qué se funda esa gran amistad? Como en tantos westerns fronterizos, en principio se da por supuesta. Luego, a medida que transcurre la acción y si se abren bien los oídos, nos enteramos de que Dude fue, tres años antes, el ayudante del sherriff, y de que, en un tiempo anterior, fue él el que ayudó a John T, quizá porque también se perdió por una mujer —aspecto que podemos atisbar por las reacciones que tiene ante la presencia de Feathers (Angie Dickinsons). “Él también tuvo que *cuidar* de mí en otra época”, le dice John T. a Colorado Ryan.

Con ser la relación entre John T. y Dude uno de los dos ejes en torno a los cuales gira el filme, no es ésta la única que puebla *Río Bravo*. Todos los personajes que están de parte de la ley

actúan por amistad. Podemos hablar de la que une a John T. con Carlos, el dueño del hotel, un mejicano pequeño y hablador; a Colorado Ryan (Ricky Nelson), un pistolero joven y "sensato", con Pat Wheeler (Ward Bond); a Stumpy, un viejo lisiado y locuaz (Walter Brennan), con Dude o John T. Por el contrario, los componentes de la banda de los Burdett actúan por dinero, por cincuenta o cien dólares de oro, según sea más fácil o más difícil cometer la fechoría para la que los han contratado.

Como ya hemos dicho, la primera vez que Dude entra en el salón está punto de llegar a lo más bajo. La segunda vez, casi inmediatamente, entra arrepentido, con el propósito de ayudar. La tercera vez, en una acción conjunta, el sherriff le deja llevar la voz cantante. Aunque está a punto de fracasar, logra salvar con éxito la complicada situación, el delicado instante. Joh T. le dice: "A partir de ahora puedes entrar por delante". A partir de entonces nosotros sabemos que la responsabilidad ha comenzado a ganarle la batalla al alcohol. Y estamos completamente seguros de que al final el borracho será un hombre digno cuando Dude, Stumpy y Colorado entonan una alegre canción mientras John T. los contempla y sonríe. Vemos el rostro y la actitud de Dude y sabemos que está en paz consigo mismo. Los otros rostros nos dicen que no se teme una recaída. Nadie como Howard Hawks ha expresado en el cine lo que sienten unos amigos cuando entonan una canción. Un halo de hermandad emana de la actitud de los personajes, de la forma en que se disponen los cuerpos o del modo en que emiten las notas.

Es tentador hablar de *El Dorado* comparándola con *Río Bravo*. Las mismas películas nos proponen la comparación, pues contienen múltiples analogías y algunas diferencias. Los críticos hablan de *Río Bravo* como una de las películas más perfectas de Hawks. Sin duda lo es. Pero no podemos dejar de señalar nuestra admiración por *El Dorado*, que si no es tan perfecta como la anterior pero es igual de magnífica.

Para empezar con las analogías, digamos que las duraciones son parecidas y que John Wayne interpreta en las dos el papel principal, lo que no deja de ser significativo. Pero a diferencia que en *Río Bravo*, en *El Dorado* no es el sherriff sino un pistolero, aunque también está del lado de la ley. Al fin y al cabo, como dice John T., un sherriff no es sino un pistolero que está



cansado de alquilar su revólver o de un ir un lado para otro. Ahora bien, se trate de un sherriff o de un pistolero, la amistad es la amistad.

En las dos películas, cuatro amigos, de análoga tipología, constituyen el grupo que se enfrenta a los malos: un sherriff o pistolero de arma certera, un amigo borracho al que hay que redimir, un anciano característico y un joven aprendiz. Éste siente un profundo respeto por el hombre mayor que lo ha acogido y enseñado, y al que los malos matan, en una durante el transcurso del filme y en la otra fuera de tiempo.

Las películas poseen otros detalles análogos. En las dos hay una secuencia próxima al cine de suspense, en la que los personajes principales persiguen a un asesino hasta el "saloon", donde el borracho logra resolver con dignidad y acierto la tensión y el enigma, comenzando de esa forma la fase de recuperación. En ninguna los amigos se dicen que son amigos. Por el contrario, les molesta que se haga patente, a través de las palabras, ese sentimiento. No se piden ayuda, se la prestan. Para que las cosas queden claras, el sherriff Harrah (Robert Mitchum) le dice a Thornton, aunque éste no le echa en cara nada: "Recuerda que no te he pedido que me ayudes". El final de las dos películas es análogo. Ninguna acaba con un duelo en medio de la calle. El conflicto se resuelve a través de una lucha estratégica, en la que el grupo se enfrenta a los malvados.

Las diferencias también son notables. Mientras que la primera transcurre en un recinto, y podríamos decir que es como un círculo, la segunda tiene estructura de lazo, en la que, a un itinerario de cuarenta y cinco minutos, que da vueltas sobre sí mismo, le sigue un recinto que dura setenta y cinco minutos. Thornton retor-

na a *El Dorado*, seis meses después de abandonarlo, en el instante en que se entera de que su viejo amigo anda mal. Y, aunque actúa por amistad, también lo hace para pagar la deuda que ha contraído con los McDonald, al haber matado al hijo menor en un desgraciado "accidente".

Como el sheriff John T., el pistolero Thornton ayuda al amigo a rehabilitarse alternando el reconocimiento con las acusaciones, las palabras de ánimo con los puñetazos. ("Busco una estrella de hojalata a la que se ha prendido un borracho", le dice al llegar por segunda vez.). Pero en *El Dorado* esta relación está tratada con menor intensidad. Si el tema principal de una era la rehabilitación, en la otra éste es un tema más, como el de la culpa, la justicia, el aprendizaje o el enfrentamiento entre los dos mejores pistoleros del territorio. Mientras que este último tema no aparece en *Río Bravo*, en *El Dorado* tiene una espacial importancia. Los dos pistoleros se reconocen y aprecian, y saben que son iguales aunque estén en distinto lado, aunque sepan que tarde o temprano tendrán que medirse. A este respecto no podemos dejar de transcribir uno de los diálogos finales, el que tiene lugar, un instante antes de que empiecen a hablar las armas, entre un lisiado Thornton y Nelse McLeod: "Hay una pequeña cuestión que ha quedado pendiente entre usted y yo". "¿Cuál de los dos es mejor?". "Exacto". "No creo que podamos encontrarle respuesta a esa pregunta". "¿No?". "No, la mano con que dispara está inútil". "Si usted me da el tiempo preciso para bajar del carro podríamos averiguarlo". "¿Y por qué tendría que darle ese tiempo?". "Llamémosle cortesía profesional".

Otra diferencia notable es la que se establece a través de los diferentes puntos de vista de Hawks a la hora de abordar una u otra historia. *Río Bravo* está narrada como si fuese un drama, aunque esté salpicado de humor, como le gustaba a Hawks -y a Ford y a Hitchcock y a Buñuel. *El Dorado* está de parte de la comedia y contiene numerosos elementos extraños, como el sombrero y el pistolón que usa "Mississippi" o la corneta de Bull Harris. La diferencia entre el punto de vista de una y de otra podría resumirse en la diferente actitud de los ancianos, entre la interpretación humorística pero entrañable del viejo Brennan y las extravagancias de Hunnicut.

Desde el punto de vista de las relaciones de

amistad, es interesante referirse a las que establece Thornton con Alan Bourdillon Traherne "Mississippi" (James Caan). Éste es el joven que ha empleado unos años de su vida en dar caza a los asesinos de su amigo, el que le legó un reloj y el ridículo sombrero. Cuando ha cumplido su misión no tiene nada que hacer y se une a Thornton, en contra de la opinión éste, para ayudarlo, entre otras razones porque le ha salvado la vida. A partir de entonces, y como le corresponde al aprendiz, el reconocimiento, la admiración y la amistad irán de la mano a través del camino y se incrementarán después, cuando lleguen a la ciudad y han de enfrentarse a los pistoleros de Jason.

Mississippi es también el joven "romántico" que recita unos versos acerca de un caballero alegre y audaz que cruza montes de luna y valles de sombra en busca de *El Dorado*. La edad y la actitud de Thornton contrastan con las del héroe de la canción. No se trata más que de un pistolero cansado, de viejo medio inválido que atraviesa un desierto en pos de la amistad.

NOTAS

Hemos dejado fuera de nuestro acercamiento a *Río Lobo* (1970) porque creemos que no aporta nada nuevo ni para el tema que estamos tratando ni en la filmografía de nuestro director.

Como escribe McBrige en *Hawks según Hawks*: "Las películas de Hawks casi siempre tratan de un grupo de profesionales estrechamente ligados que intenta realizar una tarea difícil juntos mientras mantienen su propio código de conducta, rigurosamente definido".

BIBLIOGRAFÍA

Joseph McBride. *Hawks según Hawks*. Ediciones Akal, Madrid, 1988.

Robin Wood. *Howard Hawks*. Ediciones JC, Madrid, 1982.

Fernando Méndez-Leite. *Howard Hawks en "Dirigido Por"*, núm. 24. Barcelona, junio 1975.

George-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau. *El universo del western*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1973.

Ángel Fernández-Santos. *Más allá del Oeste*. Ediciones "El País". Madrid, 1988.