



Red Line 7000

1965, AEB

Z: Howard Hawks; **G:** Howard Hawks, George Kirgo, Steve McNeil; **Pr:** Paramount Pictures, Laurel Productions; **M:** Nelson Riddle; **A:** Milton R. Krasne; **A:** James Caan, Laura Devon, Gail Hire, Charlene Holt; **Kolorea, 110 min. DCP**

Zinemaren historia kritika zinematografikoaren gorabeheren historia ere bada, nahiz eta askotan oin-ohar xume bat bezalakoa izan. Ez dirudi garaiotan zalantza jar daitekeenik gero eta urrunago dagoen pasa den mendeko berrogeita hamarreko hamarkadako lehen urteetako *Cabiers du cinéma* aldizkariako “gazte turkoek” babestutako “egileen politika” deiturikoa plazaratzeak eta paraleloki zinema estatubatuarra sormen zinematografikoa ondoen landu zen espazio gisa aldarrikatzeak ekarri zuen bultzada bikoitzak eragindako iraultza¹. Aukera kritiko horri “Hitchcock-Hawksarra” deitu zioten haren aurkako askok, eta argi eta garbi seinalatzen du aukera horren diskurtsoko bi lantza-punten noranzkoan: bi zinemagile (Alfred Hitchcock eta Howard Hawks), ordura arte artisauek trebe eta beren arloetako berritzaile nabarmenizat jotzen zituztenak (lehenengoaren kasuan, “suspense” delakoa; bigarren kasuan, aldiz, bere lanaren kalitateari desohorerik egin gabe genero-arlo batetik bestera soltuz mugitzeko gaitasun berezia); baina kritika tradizionalak ez zituen “egiletzat” hartzen, kategoriatan Europako zinemagile sorta bati emango baitzuten (eta besteren bati, zehazki estatubatuarra izan ez arren, hala nola Charles Chaplin, arazorik gabe eta unean bertan kooptatu baitzuten, jakina denez, *intelligentsia* yankiak).

Historiak jada erabaki duenez, gerora *Nouvelle Vague* mugimenduaren zaindaria zaharrak izango ziren gazte kritikariek ekindako iraultza kritikoa gaur egun gertakari itzulezin gisa aurkeztu da, nahiz eta “iraultza” haren oinarri izandako parametroetako batzuek (esate baterako, horrenbestetan ekarritako eta eramandako “eszenaratzea” eta halako nozioen erabileran izandako anbiguotasuna) ez duten iraun une haietan eman zitzaizkien zentzuetako askotan. Alabaina, ikuspegi honetan, azpimarratu egin nahi dut Alfred Hitchcocken zinema-estatutuaren inguruan izandako borroka aspaldi irabazi zela eta behin betiko kontsakratu zela mende berriaren hasieran, Dominique Païni eta Didier Ottinger adituen zuzendaritzapean Georges Pompidou zentroak eta Musée des Beaux Arts de Montréal erakundeak batera eskaini zioten erakusketa handiarekin. *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales* izenburupean, erakusketa horrek espazio berezia eskaini zion anglo-amerikar zinemagile potoloari, XX. mendeko artista plastiko handiekin partekatutako dimentsioan. Liskar baten amaiera izan zen, kritika nagusiaren zati handi batek ulertzen ez bazuen ere *Cabiers du cinéma* aldizkariak maisuari ale berezi bat eskaini (39. zk., 1954) eta ia berrogeita hamar urte geroago.

Hawksi dagokionez, aldizkariak Frantziar estereotipuetako film guztiei harrera beroa egin zien arren, berrogeita hamarreko hamarkadaren hasieran sortu zenetik, 1963ko urtarrilerara arte itxaron behar izan zen (Hitchcocki eskainitako alea baino ehun ale geroago, hain justu) aldizkariak ohore guztiekin “Howard Hawksen monografikoa”² aurkezteko. Agerikoa da Hawksen lana, hain gutxi nabarmendu nahi duena, nekez sartzen dela egokiak ez diren joko konparatistetan. Edo, errazago esateko (eta aurrerago gezurtatu ahal izate-

2021.06.06

Zinemako istorioak (II)

ko), zinemagile honek lankideekin (hitza zentzu zorrotzean ulertuta) eta bere buruarekin soilik neurtzen du bere burua. Baina merezi du ibilbide horretako gorabeheretakoren batean geratzeak.

“Egileen politika” esamoldea lehen aldiz François Truffautek erabili bazuen ere 1954ko iraileko *Ars* aldizkariko Abel Ganceri buruzko artikulu militante batean, gure ikuspuntu berezitik arreta jarri nahiko nuke *Cabiers* aldizkarian (23. zk., 1953) urtebete lehenago agertu zen Jacques Rivetteren testu batean. Hain zuzen, testu hori gure artean *Me siento rejuvenecer* (*Business*, Howard Hawks, 1952) izenburuean ezagutu genuen filma Frantzia estreinatu zela-eta idatzi zen. Testuak izenburu probokatzailea zuen, “*Genio de Howard Hawks*”, eta asko du inaugurazio-manifestutik, zinemagile bati buruzkoa baitzen, zeinaren lana oso-osorik “studio system” delakoaren barruan egin zuen, eta bazirudien “egiletzaren” aldareetara goratu ahal izateko desegokienetakoa zela, une horretara arte kritika nagusiak nozio hori ulertzen zuen moduan bederen³. Artikuluaren ausartena, ordea, kritikari gaztearen erretorikatik zetorren: “ebidentzia da Howard Hawks jainuaren marka. [Bere lana] espirituari ezartzen zaio ebidentziaren bitartez”. Baieztapen irmoak dira, eta horiei esker, testua biribiltzeko aukera izan zuen; izan ere, zinemagileak Corneillerekin zuen ahaidetasuna azpimarratu ondoren, honako baieztapen honekin amaitu zuen testua: “Howard Hawksen edozein filmek, hasteko, baieztapen lasaia eta segurua eskaintzen dio edertasunari, itzulerarik eta alhadurarik gabe. Mugimendua oinez ibiliz erakusten du; existentzia, arnasa hartuz. Badena, bada”.

Egia da jainua irmotasunez eta zeharo baieztatzeko modu horrek eztabaidarako tarte gutxi uzten duela. Eta, era berean, ez ditu oso argi uzten zeintzuk diren artistak jokoan jartzen dituen armak ikuslea ondorio mota horietara iritsi ahal izateko. Kritika zabalean arretaz bilatuz gero, balizko “ebidentzietatik” harago joan eta “azalpenen” gune ekaiztsuan sartu nahi duten hurbiltzetan aprobetxatu daitezkeen elementuak (oso eskematikoak, ezbaierik gabe) aurki daitezke. Pertsonalki, iradokitzaileagoak iruditzen zaizkit baieztapen hauek, besteak beste: “heroiek gutxiago atxikitzen dute sentimenduengatik arreta biziz jarraitzen dituen *keinuengatik* baino; *ekintzak* filmatzen ditu beren *itxuren* botereari buruz espekulatuz⁴: urrats bakoitzaren *zabaztapenari* eta *desplazamenduaren* eta kolpe bakoitzaren erritmoari eta gorputz zaurituak pixkanaka behea jotzeari ematen diogu garrantzia [letra etzana nik jarri dut]. Bi hitzetan esateko: “edertasun eraginkorra”. Edo are hobeto, utz diezaigun bere burua azaltzen zinemagileari berari (Hawks bere lanaz ondoen hitz egiten duen artistetako bat da, bere lana filmak egitea dela ulertzen duen heinean): Bere lehen lanean Murnauren *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) obrak izan zuen eragina aitortu eta kamera-mugimendu korapilatsuak pixkanaka alde batera utzi ondoren, eman zuen bere lezio ospetsua: “Nire istorioa zuek zehatz-mehatz ikusiko zenuketen moduan kontatzen ahalegintzen naiz, modurik errazenean, nire kamera gizakiaren altueran jarritz. Kamerarekin egiten dudana munduko sinpleena da”. Ezbaierik gabe, Hawksek bere egingo zukeen Raoul Walshen baieztapena, hau da, kontatzeko istoriorik ez baduzu, ez duzula ezer.

Eta Bazinek “estilorik gabeko estilo” deiturikoaren (gogoratu, William Wyler-i buruz ari zen) adibide garbia balitz Hawks?⁵ ¿Bazinek zioen (boz gora egiten zuen galdera hau: nola izan daiteke bat Hitchcock-Hawksarra?) duintasun dramatikoak edozein errefrakzio adierazgarri saihestu behar duela ikuslearen eta istorioaren artean eta planoak ekuazio gisa eraiki behar direla, *mekanika dramatiko* baten arabera. Eta “klasizismo hawksarrera” gehiago hurbiltzeko, film baten koefiziente zinematografikoa *plangintzaren eraginkortasun* deitzen zuenaren gainean kalkulatu behar dela. Agian, “klasizismo hawksar” hori ez da aipatutako plangintza topatzea besterik, hasteko, plato batean, eta gero, muntaketa-areto batean, zeinaren jarioak ez dion men egiten beste arau bati dramaren irizpenari baino⁶.

Une egokia da hau adierazteko Martin Scorsesek dioela Hollywoodeko zinemagileak oinarrizko lau kategoriatan katalogatu daitezkeela⁷: “ikonoklasistak” (ordezkari hauekin: Erich von Stroheim zinema mutuan eta Orson Welles soinudunean), taylorista erako sorkuntza-mundu mugatuak planteatzen dizkien mugekin bateraezinak; sistemaren diziplina behar dutenak sortzaile gisa loratu ahal izateko eta sufritu egiten dutenak independentetzat aldarrikatzen direnean (Vincente Minnelli, esate baterako); sistemaren barruan eroso lan egiteko gai direnak (Michael Curtiz edo, nire kabuz gehitua, Raoul Walsh) eta, azkenik, “kontrabandista” deiturikoak (errutinazko material bat adierazpen pertsonaleko modu bihurtzeko gai direnak, hala nola Jacques Tourneur). Zer leku hartuko luke Howard Hawksek? Lehen nahiz azken laukiak baztertuta, zentzuduna da aldarrikatzea Hawks beste bien arteko mugan dagoela. Ez alferrik, bere film gehienak estudio handiek banatu bazituzten ere, gure zinemagileak, ahal zuen guztietan, bere filmen ekoizle eragilea izan zen, generoa edozein zutelarik ere. Horrela, bere lanaren gaineko kontrola bermatu eta epe luzera bizirik irautea ziurtatzen zuen, bere eraginkortasun narratiboak, soltura teknikoak eta lehenengo ezartzen eta gero biribiltzen eta garatzen gutxik bezala lagundu zuen narratiba baten legeak errespetatzeak eutsita.

Puntu honetan, esan dezakegu berari buruz Hitchcocki buruz baino gutxiago hitz egiten dugun arren (egileen politikaren bi “zerrenda-buru” nagusietara itzultzeagatik), ematen du Hawksten zinemarekiko estimua normaltasun ahanzkor batean ezarri dela, eta, nolana ere, bere defendatzaile sutsuek era goiztiarrean ezarritako espazio tematikoak bata bestearen atzetik errepikatzen direla. Horiekin azkar bukatze aldera (eta ez faltsuak direlako, hartu nahi dudana bidetik ateratzen nautilako baizik), erlatiboki goiz konbertitu zen Georges Sadoul-ek egingdako Hawksten gai begikoenen zerrenda bat hartuko dut⁸: gizezkoen arteko adiskidetasunaren zinemagilea⁹; zalapartarik gabeko egunerokoaren heroismoa; gizakiaren eta makinaren (hegazkinak eta lasterketetarako autoak, ikusiko dugun moduan) arteko harremanaren zinemagilea, hain aurkakoak batzuetan, hain esanekoak besteetan; guztiak ukitzen dituen zinemagilea eta, azkenean, genero batetik bestera sinesgarritasun osoz igarotzen dena (eta Hawksek bere ibilbide oparoan landu duen genero bakoitzeko filmik onena egin balu?).¹⁰ Testuinguru horretan, zein da lan honetan hartzen duen lekua? Hain zuzen, oinarri mugiezinaren gainean irmotasunez oinarrituta dagoela ematen du jada 1928tik. *Peligro... Línea 7000* film berantiarra da, 1965ekoa, hamarkadaren erdialdean Hollywood klasikoaren industriaren eta kulturaren hegemonia eusten zuten oinarri guztiak barregarri utzi zituen.

Henri Langlois-ek adierazi du *Una novia en cada puerto* (*A Girl in Every Port*, 1928) filma Parisen estreinatzea errebelazioa izan zela, espresionismo germanikoaren lainoari alternatiba “moderno” (berehala itzuliko gara “modernotasunaren” ideia horretara) bat eskaini baitzion. Une horretatik aurrera, genero batetik bestera aldatuz, Hawksten zinemak egileen politikaren defendatzaile sutsuek preziatutako konstante tematikoei eutsi zien eta, gainera, estilo minimalista bat fintzeko lana egin zuen pixkanaka, kontatutako istorioari otzan-otzan itsatsita. Horri esker, Bazinek gauzak argitu ahal izan zituen, ikasleei gogoratu zienean zinema horren benetako interesgunea ez zegoela gidoietan, *inteligentzia formalak* (letra etzanak nik jarri dut) zentzu zabalagoan inteligentziaz erakusten zuenean baizik.

Hain zuzen, film honek ez du entzute handirik Hawksten zinemaren zaleen artean (geroago ikusiko ditugun ezinbesteko salbuespenekin), eta ez da erraza justizia egiten dioten irakurketak aurkitzea. Horregatik, proposatzen dut filmen hiztegi batean sartutako testu xume eta labur batekin hastea. Zalantzarik gabe, garaiotan gaztelaniaz filmari buruz dugun hiztegiarik onena da eta geroagoko dis-

kurtsoak aurreztuko dizkigu, nahiz eta ez natorren bat lanari ematen nortasun “txikiarekin”. Hona hemen testua: “Film txikia, baina zehaztasun bisual arraroa duena. Enkoadraketa eta plano-aldaketa soil eta funtzionalak ditu, eta kamera-mugimendu ez ikusgarriak. B serieko eta dokumentalen arteko filma izatearen nolabaiteko kutsua du. Izarrak gabe, aktore gazte eta ezezagunekin, auto-lasterketan ibiltzen den talde baten zorrigaitz profesionalak eta pertsonalak islatzen ditu”.¹¹

Nire aldetik, gauza jakin bat gehituko dut, nolana ere filmaren hondoko (eta formako) interesarekin hertsiki lotua dagoena: 1965eko film baten aurrean gaude, arestian gogorarazi dudana moduan. Zuzenean harira etortzeko, munduko zinemaren oinarriek astindu nabarmena jasango zuten hamarkada baten erdian egindako obra bat da hau. Astindu hori *Nouvelle Vague* delakoan paradigma nagusi den “Zinema Berri” horietan azaldutako bultzada formal eta politiko bikoitzak eragin zuen. Bitxia da mugimendu sismiko hori bat etortzea dagoeneko gehiegitan aipatu dugun “egileen politika” delakoan errekrutatze-bulego gisa funtzionatu zuten zinemagile estatubatuarren lanetako bi pieza nagusien agerpenarekin, eta horrek behin betiko ateratu zuen argitara *Cabiers* horiek eginiko hautaketa Hitchcock-Hawksarraren egokitasuna. 1959an, Hitchcock buru-belarri zebilen zuri-beltzeko film txiki bat grabatzen, telebista-ekipo mugatu batekin, eta buruz behera jarri zituen narrazio-konbentzio finkatuenetako batzuk. Genero motako obran behar bezala trabestitututa, *Psikosis* (*Psycho*, 1960) filmak Antonioni bere *L'avventura* lanean egun horietan luzakorregi entseatzen ari zen eragiketa berdina gauzatu zuen. Logikoki, Londresko zinemagilearen publizitate-gaitasunak publikoa konbentzitu zuen: filma, benetan, abangoardiako obra bat zen eta dibertimendu huts gisa hartu beharra zegoen. Are konplikatua izan zen (eta ez hain preziatua) Hawksek bere lanaren “modernotasuna” aldarrikatzeko egin zuen ahalegina. Angloisek esaten zuen moduan “Hawks oso-osorik gizon moderno”¹² bada, orain hori frogatuko digu behin betiko.

Jarraian proposatuko dudana ulertzeko, abia gaitzen Frantziako Zinemathekaren faktotumaren beste baieztapen batetik: [Bere filmetan] Hawks erai-kuntza dramatikoaz besterik ez da kezkatzen, hau da, bolumenez eta lerroez; zinema soinudunaren Le Corbusier da. Bere lanek biluztasun ia abstraktua dute, hormigoiaz bezala eginak”. Hain zuzen ere, horixe erakusten du *Peligro... Línea 7000*¹³ lanak. Ez du gangarik, eta gizonak, emakumeak eta autoak beti modu berean filmatutako dekoratu kopuru mugatu batean konbinatzen ditu (zirkuituak beti dira berdinak, eta irteera eta amaiera zirkulu berean ixten dira behin eta berriz; elkartruka daitezkeen hoteletako logelak daude, baita antzeko jatetxeak eta tabernak ere). Modu horretan, filma zinemagilearen *Variaciones Goldberg* moduko bat bihurtzen da. Bertan, egoera errepikariak (lasterketak,aldi berean asko eta bakarra direnak; maitasun-atakak, osatu eta banandu egiten diren bikoteak) infinitura arte errepikatzen direla ematen du. Horren harira, Jean-Louis Comollik¹⁴ (lehen aipatu dudana ikusle erne horietako batek) deskribatu du berdina dena errepikatzeak aukera narratibo berritza dakarrela (*Peligro... Línea 7000*, film musikala), eta berdinarekin itzuleraren horrek lilura eta mekanika hutsa pasio bilakatzen duela, modulazioaren benetako artea lortu arte. Horrek esan nahi du filma ez dena bezala tratatzen badugu (automobil- eta sexu-arloko abenturen kontakizun hutsa), ez dugula jakingo proposamena maila desberdinean egiten dela. Maila hori, hain justu, aztertzen hasiberria zen, *sakon*, kritikarien eskutik. Kritika horrek bat-batean egin zien aurre hainbat arazori, hala nola egiletzari buruzko “literatura” forma zinematografikoak ahal bezain zehatzen eginiko inbentario eta azterketa batekin ordezkatzea, eta paraleloki, forma horiek zekartzaten esanahiak aztertzea. Azken finean, “zinema berriei” goraka egiten lagundu zien “kritika berriaren” asmoa zen obra artistiko bakoitzari eusten dion asmaketa formala deskribatzea. Horregatik, Michel Delahayk¹⁵ aipatzen duen moduan, *Peligro... Línea 7000* filmaren inguruko ulertezintasuna honako honi zor zaio: zinema

hori ezin daitekeela preziatu, gaiaz harago, funtsezkoa murriztutako estilo batez harago, ez bagara sentikorrek konfigurazioen harmonia esanguratsua-rekiko. Gehitu nahi dut konfigurazio horiek ez direla soilik estiloa, haren bi-hotza baizik.

Izan ere, eta hementxe dago jentotasunaren zantzua, Hawksek, Hitchcockekin urte batzuk lehenago gertatu zen moduan, garaien airea antzeman zuen, eta, bere estatubatuar kide gehienak ez bezala, zinemagile kontsokratua izan arren, film txiki eta apal batean murgildu zen, “zinema berrien” estilemetako asko bere egin zituena: produkzio independentearen airearekin, ibilbideak hasten ari ziren aktore gazteak deituz, irudi dokumentalen (lasterketen irudi guztiak 16 milimetroan grabatuta daude, “alea” ageri-agerian utziz, eta ziur asko, zirkuitu berean) eta fikziozko irudien (hori bai, eskematismo handienera murriztua) arteko nahasketa iradokitzailea eginez eta zinemagileari bere asmoa lortzea ondoen ahalbidetzen dion generoan (auto-lasterketak zirkuitu itxian). Hona hemen bere xedea: agerian uztea kontakizun zinematografikoak nola ekoizten diren, zeintzuk diren haren egitura sakonak, hemen berdina dena etengabe itzultzearen azpian ikusgai bihurtzen direla ematen duena. Howard Hawks, artista konstruktibista.

Hortaz, kontuan izan behar da garai hartan zinema astintzen zuten haizeek bultzatzen utzi zen Hollywood tradizionaleko zinemagile handietako batek eginiko film bakarraren aurrean gaudela, estrukturalismoaren¹⁶ “olatu berri” teorikoak bete-betean hartua; ikuslearen jardura kognitiboari buruzko galderak egiten zituen apustu analitikoak, *nola ulertzen zuen ulertzeko* mekanismoak aztertu nahi zituena, objektu artistikoaren funtzionamenduaren azpiko arauak agerian utziz. Objektu artistiko horrek entitate esanezina izateari utzi dio orain, bere materialtasun adierazgarriaren azterketa geldiezinaren menpe jartzeko¹⁷. Zenbait idazlek “literatura literal” bat praktikatzeko proposatu zuten modu berean, Hawksten filmak dei egiten digu bere zehaztasun deskribatzailea, narrazio-minimalismoa, bere arte kontzeptualaren dimentsioa serio hartzera. Funtsean, arte metanarratiboaren jardura dotore eta zuhur baten aurrean gaude, urte haietan mundu zinematografikoaren txoko guztietan praktikatzen zenetako edozein baino sotilagoa zena.

Comollik dioen moduan, “filma konbentzioen munduan garatzeagatik ez da konbentzionaltzat hartu behar. Hain zuzen ere, horrexegatik ez baita. Abiapuntuko originaltasunaren aurrean, nahiago dugu helmugako originaltasuna”.

Hawks oso-osorik da gizon modernoa.¹⁸

- 1 Gai horri buruz irakur daiteke hemen: Santos Zunzunegui, “El gusto y la elección. La política de los autores y la noción de puesta en escena en los *Cahiers du cinéma* entre 1962 y 1965”, VV.AA., *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, IVAC/CEGAI/Festival Internacional de Gijón/Filmoteca de Andalucía, 2002, 55.-70. or. Hemen ere jaso: *La mirada plural*, Madril, Cátedra, 2008, 205.-221. or.
- 2 *Cahiers* aldizkariak Hawksekin zuen harremanak azken gorabehera kritiko bat izango zuen hirurogeita hamarrek hamarkadan: Serge Daneyk idatzitako lacandar kutsuko testu astun bat, “Vejez del mismo” izenburupean (eta ez zaio arrazoirik falta). Ikusi hau: “Vieillesse du même (Howard Hawks et *Río Lobo*)”, *Cahiers du cinéma*, 230 zk., 1971, 22.-27. or. (hemen erreproduzitua: *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983, 29.-34. or.).
- 3 Hawksekin obraranzko aditu zinematografikoen zati handi baten erreparoa lankide askok ere sentitzen zuten. Patrick McGilliganek zinemagilearen biografian (*George Cukor. Una doble vida*, T & B, 2001) kontatzen du *Cahiers du cinéma* aldizkariak Cukor elkarrizketatu zuenean jakinarazi zuela solaskideei plazera sentiarazten ziola aldizkariak bera ezagutzea, lausotuta ikusten baitzen *Cahiers* aldizkariak bera baino lehen Howard Hawks (“Christ, Howard Hawks!”) elkarrizketatu izanagatik:
- 4 Hawksekin zinema Robert Bressonen dictum delakoaren inbertsio gisa ikus dezakegu: “Ezer ez da ekintza, soilik sentimenduak”, berehala akordioerako aukera sortzen delako ez balitz. Berririo, Bresson: “Hobe litzateke zehaztasunaz hitz egitea, ekintzaz baino”.
- 5 Interesdunek hau berrirakur dezaket: “William Wyler o el jansenista de la puesta en escena” (1948), *¿Qué es el cine?*, Madril, Rialp, 1966, 140.-163. or.
- 6 Hollywoodeko estilo klasiko deiturikoaren misterioetara (ez baitira horrela) hurbiltzen ahalegindu naiz testu honetan: “Tamaño, distancia, posiciones. Drama y psicología en la planificación clásica”, *La mirada cercana. Microanálisis fílmico (edición revisada y ampliada)*, Santander, Shangrila, 2016, 82.-111. or. Kasu jakin bakoitzak behar duen xehetasunekin, uste dut hor adierazten diren gauzetako askok Hawksekin zinema serioetara ikasten hasteko balio dezaketela, hutsalkeriatan erori gabe.
- 7 Martin Scorsese eta Michael H. Wilson, *Un recorrido personal con Martin Scorsese por el cine norteamericano (A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies, 1995)*. Irakurleak ondo dakien moduan, obra hori bi formatutan dago, telebista-programa batean eta Coffee Table Book batean (Espainiako edizioa hemen: Akal, 2001), edizio bideografikoaren soinu-bandaren testuekin eta ikonografia ugariarekin.
- 8 Ikusi hau: “Hawks, Howard”, *Diccionario del cine. Cineastas*, Madril, Istmo, 1977, 216.-218. or.
- 9 Eufemismo horrekin behingoz amaitzeko (pasa den mendeko hirurogeiko hamarkadako Espainiako kritikan oso modan zegoena), ikusi Noël Burchek Hawksekin zinemari buruz eginiko azterketa bikaina (ez da erortzen “readings against the grain” deiturikoetan, eta ez da kritika feminista anglo-saxoiaren zati handi baten hitzaldi sutsu kondentatzaile sinplisten menpe jartzen), hemen jaso: “Howard Hawks ou l’auberge espagnole”, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L’Harmattan, 2007, 239.-264. or. Bi esalditan: nartzisista maskulinoaren sindromea (Leslie Fiedler) bere egiten duen zinema; ematen duena baino esplizituagoa den bisexualitate baten noranzkoan apuntatzen duen zinema (Robin Wood).
- 10 Ez da zentzugabea esatea Hawksek egin dituela (egingo zituela) gangsters film onena (*Scarface*, 1932), komedia onena (*La fiera de mi niña*, 1938), abiazioko film onena (*Solo los ángeles tienen alas*, 1939), film beltz onena (*El sueño eterno*, 1948), musikal onena (*Los caballeros las prefieren rubias*, 1953), colossal onena (*Tierra de faraones*, 1955), western onena (*Río Bravo*, 1958), afrikar abenturen film onena (*Hatari!*, 1961) eta, jakina, auto-lasterketen film onena (*Avidez de tragedia*, 1932, bai; baina, batez, ere, *Peligro... Línea 7000*, 1965).
- 11 “Peligro... Línea 7000”, Carlos Aguilar, *Guía del cine* (5. edizioa), Madril, Cátedra, 2014.
- 12 Henri Langlois, “Hawks homme moderne”, *Cahiers du cinéma*, 139. zk., 1963, 1.-4. or.
- 13 Bitxia da bere filmen gidoiak “ekoiztean” parte hartzen zuela jakina zen arren, kasu horretan argi utzi nahi izan zuela gidoia, George Kirgok sinatua, istorio propio batean oinarrituta zegoela.
- 14 Jean-Louis Comolli, “Cherchez le Hawks!”, *Cahiers du cinéma*, 180. zk., 1966, 24.-28. or.
- 15 Michel Delahaye, “Hawks Forever!”, *Cahiers du cinéma*, 180. zk., 1966, 23.-24. or.
- 16 Hawksekin filma egin zen une berean argitaratu ziren lan pare bat: *Ensayos críticos* (Roland Barthes, 1964), *Semántica estructural* (A. J. Greimas, 1966).
- 17 Susan Sontagen hitzetan, “Contra la interpretación” (1964) ospetsuan: “Gehiago ikusten, entzuten, sentitzen ikasi behar dugu (...). Kritikaren funtzioa dena nolako den erakustea izan beharko luke, are gehiago, dena zer den, haren esanahia erakustea izan ordez (*Contra la interpretación*, Bartzelona, Seix-Barral, 1969, 24. or.).
- 18 Zalantzarik gera ez dadin, film baten hasiera deskribatuko dut: kamerak ate bat enkoadratzen du aurrez aurre, kredituak agertzen eta filma irekitzeko musika entzuten hasten den bitartean. Bat-batean, kredituen joan-etorria geratu egiten da, atea irekitzeko. Gary Grant agertzen da, betaurreko lodiekin eta jakintsu despistatuaren itxurarekin, bere pentsamenduetan murgilduta. Offeko ahots batek gogoraraziko dio “Not yet, Gary” (“Oraindik ez, Gary”). Atzera joan eta atea itxiko du. Une bat barru, egoera errepikatuko da, emaitza berarekin. Kredituak amaitutakoan, atea irekiko da hirugarrenez eta orduan, Barnaby Fulton agertuko da eszenan, Gary Grantek atzetzuta. Filma has daiteke. *Me siento rejuvenecer (Monkey Business)* lana izan zen eta Fox etxerako zuzendu zuen, 1952an, Howard Hawksek.

BIBLIOGRAFIA

Liburuak eta liburuen kapituluak Howard Hawks-i buruz:

- FERNÁNDEZ CUENCA, F., *Howard Hawks*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1964
- GILI, J. A., *Howard Hawks*, París, Seghers, 1971
- MARTIALAY, F., *Howard Hawks, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1972* (reimpresión en HiFer Editor – El sastre de los libros, 2018)
- WILLIS, D. C., *The Films of Howard Hawks*, Metuchen (NJ), Scarecrow Press, 1975
- CABRERA INFANTE, G., “Hawks quiere decir halcón”, en *Arcadia todas las noches*, Barcelona, Seix-Barral, 1978, págs. 85-126.
- VV. AA., *Il cinema di Howard Hawks (retrospettiva Mostra Venezia)*, Venecia, La Biennale, 1981
- MAST, G., *Howard Hawks, Storyteller*, Oxford, Oxford University Press, 1982
- BRANSON, C., *Howard Hawks: A Jungian Study*, Garland Project, 1987
- HILLIER, J. y WOLLEN, P., *Howard Hawks: American Artist*, Londres, BFI, 1996
- McCARTHY, T., *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*, Nueva York, Grove Press, 1997
- CASAS, Q., *Howard Hawks: La comedia de la vida, Barcelona*, Dirigido por, 1998
- FARBER, M., “Howard Hawks”, en *Negative Space (expanded edition)*, Nueva York, Da Capo Press, 1998, págs. 35-31 [incluido en *Farber on Film. The Complete Films Writings of Manny Farber* (POLITO, R., ed.), *Library of America*, 2009, págs. 653-658]
- LODATO, Mauro, *Howard Hawks*, Milán, IL Castoro, 2003
- GRESPI, B., *Howard Hawks*, Recco (Genova), Le Mani, 2004
- WOOD, R., *Howard Hawks*, Madrid, JC Clementine, 2005 (1ª edición en inglés 1968; nueva edición ampliada en 2006)
- SIMSOLO, N., *Howard Hawks*, París, Cahiers du cinéma, 2007
- BRODKES, I. (ed.), *Howard Hawks: New Perspectives*, BFI, 2016
- AA. VV., *El universo de Howard Hawks*, Madrid, Notorious, 2018

Elkarrizketak Howard Hawksekin:

- BECKER, J., RIVETTE, J. y TRUFFAUT, F., “Entretien avec Howard Hawks”, *Cahiers du cinéma*, n.º 56, 1956, págs. 4-17
- DANEY, S., NOAMES, J.-L. y SILKE, J. R., “Entretien avec Howard Hawks”, *Cahiers du cinéma*, n.º 160, 1963, págs. 54-60
- COMOLLI, J.-L., NARBONI, J. y TAVERNIER, B., “Entretien avec Howard Hawks”, *Cahiers du cinéma*, n.º 192, 1967, págs. 15-21 y 67-68
- McBRIDE, J., *Hawks on Hawks*, Los Angeles, University of California Press, 1982
- BREITVOLD, S. (ed.), *Howard Hawks Interviews*, University Press of Mississippi, 2006

Howard Hawks-i eskaintako aldizkarien ale bereziak:

- Cahiers du cinéma*, n.º 139 (enero 1963), “Howard Hawks” (contiene un artículo introductorio de Henri LANGLOIS (“Hawks homme moderne”) y una filmografía compilada por RABOURDIN, D. y comentada por el propio HAWKS (recogida por Peter BOGDANOVICH) y con notas críticas sobre los filmes redactadas por BEYLIE, C., COMOLLI, J.-L., DOUCHET, J., FIESCHI, J.-A., GIVRAY, C. de, LABARTHE, A. S., MARCORELLES, L., MOULLET, L., ROHMER, E. y TAVERNIER, B.)
- Film Ideal*, n.º 145, “Dossier Howard Hawks en 8 Films” (contiene textos de MARTIALAY, F., COBOS, J., PRUNEDA, J. A., RUBIO, M., GIMFERRER, P., LEIRÓS, W.)
- Casablanca*, n.º 7-8, “Dossier Hawks” (contiene una presentación de MARINERO, M. y textos de MARÍAS, M., TRUEBA, F., GUTIÉRREZ SOLANO, I., GUARNER, J. L., BOYERO, C. y VEGA, F.), 1981, págs. 19-33.

Howard Hawks-i buruzko artikuluak:

- RIVETTE, J., “Génie de Howard Hawks”, *Cahiers du cinéma*, n.º 23, 1953, págs. 16-23
- SCHERER, M. (ROHMER, E.), “Les maîtres de l’aventure”, *Cahiers du cinéma*, n.º 29, 1953, págs. 42-44 (reimpreso en ROHMER, E., *Le goût de la beauté*, París, Éditions de l'étoile, 1984, págs. 138-141 y en VV. AA., *La politique des auteurs. Les textes*, París, págs. 77-81)
- GUERÍN HILL, C., “Howard Hawks”, *Nuestro cine*, n.º 32, 1962, págs. 13-26
- COMOLLI, J.-L., “H. H. ou l’ironique”, *Cahiers du cinéma*, n.º 160, 1963, págs. 49-52
- COMOLLI, J.-L., “L’envers de l’Eden”, *Cahiers du cinéma*, n.º 192, 1967, págs. 22
- ASTRUC, A., “Rio Lobo de Howard Hawks”, *Paris-Match*, n.º 1139, 6/III/1971
- WISE, N., “The Hawksian Woman”, *Take One*, Vol. 3, n.º 3, 1971, págs 17-18
- DANEY, S., “Vieillesse du même (Howard Hawks et Rio Lobo)”, *Cahiers du cinéma* n.º 230, 1971, págs. 22-27 (reproducido en *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, París, *Cahiers du cinéma/Gallimard*, 1983, págs. 29-34)
- WILLIAMS, A., “Répétition, variation: matrices narratives dans Only Angel Have Wings, Howard Hawks”, en BELLOUR, R. (ed) *Le cinéma américain. Analyses de films I*, París, Flammarion, 1980, págs. 233-253

TURIM, M., "Les hommes consomment les blondes, Gentlemen Prefer Blondes, Howard Hawks", en BELLOUR, R. (ed), *Le cinéma américain. Analyses de films II*, Paris, Flammarion, 1980, págs. 191-204
DOUCHET, J., "Hatari", en *L'art d'aimer*, Paris, Éditions de l'étoile, 1987, págs. 38-43 (inicialmente en *Cahiers du cinéma*, n.º 139 (especial Howard Hawks), 1963, págs. 51-56)
BURCH, N., "Howard Hawks ou l'auberge espagnole", en *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris L'Harmattan, 2007, Págs. 239-264
BURDOCK, D., "Danger de mort: La femme hawksienne comme agent de destruction", en (BURCH, N., ed.) *Revoir Hollywood: La Nouvelle Critique angloaméricaine*, Paris, L'Harmattan, 2007

Red Line 7000-ri buruzko artikulak

DELAHAYE, M., "Hawks Forever!", *Cahiers du cinéma*, n.º 180, 1966, págs. 23-24
COMOLLI, J.-L., "Cherchez le Hawks!", *Cahiers du cinéma*, n.º 180, 1966, págs. 24-28
NARBONI, J., "Contre la montre", *Cahiers du cinéma*, n.º 180, 1966, págs. 28-30
MOLIST, S., "Peligro... Línea 7000", *Film Ideal*, n.º 205-206-207, 1967-1969, págs. 246-249
MARÍAS, M., "Peligro... Línea 7000", *Casablanca*, n.º 7-8, 1981, págs. 32-33
QUINTÍN, "Aventuras en la zona roja", *Caimán. Cuadernos de cine*, n.º 92 (143), Abril 2020, pág. 17.

