

El uso de gestos y objetos en el cine de Hawks

Paula REQUEIJO REY
Universidad Complutense de Madrid
p.requeijo@ccinf.ucm.es

Recibido: 30/07/2012

Aceptado: 29/10/2012

Resumen

Este texto analiza el uso de gestos y objetos en una de las películas más emblemáticas del realizador norteamericano Howard Hawks. Comprobamos cómo los actores de ésta, al igual que los de otros filmes de Hawks, se apoyan en distintos adaptadores (categoría dentro del campo de la kinésica) y objetos para construir sus personajes. A través de ellos nos transmiten sus verdaderas intenciones y sentimientos. Este aspecto, junto a la capacidad del realizador para proporcionar información a través de la contradicción entre la dimensión verbal y la no verbal y su maestría a la hora de integrar ambas, revela un importante componente psicológico en sus películas y un profundo conocimiento del proceso de comunicación humana.

Palabras clave: Howard Hawks, comunicación no verbal, kinésica, gestos, objetos.

The use of gestures and objects in Hawk's cinema

Abstract

This text analyzes the use of gestures and objects in one of the most emblematic films of North American film director Howard Hawks. We verify that the actors in the movie, as those in other Hawks's films, rely on different adapters (category inside the field of kinesics) and objects to create their characters. Through them they transmit us characters's real intentions and feelings. This aspect, together with the capacity of the director to provide information through the contradiction between verbal and non verbal dimension and his skill in integrating both, reveals an important psychological component in his movies and a deep knowledge of human communication process.

Keywords: Howard Hawks, non verbal communication, kinesics, gestures, objects.

Referencia normalizada

REQUEIJO REY, Paula (2012): "El uso de gestos y objetos en el cine de Hawks". *Estudios sobre el mensaje periodístico*. Vol. 18, núm. especial noviembre, págs.: 771-778. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

Sumario: 1. Introducción y metodología: la cuádruple estructura discursiva y los tipos de adaptadores. 2. Desarrollo; 2.1. Muerte de Joe; 2.2. Aparición de Bat Killgallen; 2.3. La decisión de Bonnie; 2.4. Muerte de Kid. 3 Conclusiones. 4. referencias bibliográficas.

1. Introducción y metodología: la cuádruple estructura discursiva y los tipos de adaptadores

La dimensión no verbal es fundamental en el proceso de comunicación. Con esta expresión nos referimos a los movimientos corporales, las expresiones faciales, las posturas, el uso del espacio personal, el tono, el ritmo o las pausas que acompañan a nuestras palabras.

Creemos que nuestra comunicación no verbal pasa inadvertida para los demás porque no somos conscientes de lo que transmitimos con ella. Sin embargo, el profesor e investigador Fernando Poyatos (1994: 81) explica que las conductas no verbales "pueden desempeñar funciones capitales y tener un efecto notable en la descodificación incluso del mensaje verbal".

En el mismo sentido, el actor, guionista y realizador cinematográfico Vsévolod I. Pudovkin (1955: 25) señala: “A veces, el pleno significado de la palabra o de la frase dicha se revela en un gesto de la mano; otras veces, unos ojos que se cierran dan un inesperado patetismo a una palabra o a una frase”.

Poyatos habla además de una triple estructura discursiva caracterizada por lo verbal, lo paralingüístico y lo kinésico. Nosotros añadiríamos también lo proxémico. La categoría que nos interesa estudiar en los filmes de Hawks es la de los manipuladores o adaptadores. Forman parte de uno de los tres campos de la comunicación no verbal, la kinésica, y pueden ser de cuatro tipos: autoadaptadores, adaptadores de objeto, heteroadaptadores y somatoadaptadores.

Los autoadaptadores implican el uso de nuestro propio cuerpo. Hablamos de gestos como frotarse las manos, entrelazarlas, cogerse el pelo o tocarse los labios. Morris (1980: 102) llama a algunos autoadaptadores como pasarse la lengua alrededor de los labios “gestos reliquia”, porque “nos retrotraen a la niñez”. A menudo, los utilizamos para aliviar la tensión y la angustia en momentos puntuales; por eso aumentan cuando crece la incomodidad psicológica de la persona. Sin embargo, el que sea habitual emplearlos para mitigar la tensión o la angustia no significa que no los exhibamos en otras circunstancias. En el cine vemos cómo los intérpretes trasladan su estado de ánimo o sus emociones a otros personajes de la narración o al público a través de la forma en que usan su propio cuerpo o manipulan los objetos.

Tras observar y analizar distintos discursos políticos y películas considero que, a la hora de determinar el sentido de estos gestos o qué expresan, es absolutamente imprescindible, como con cualquier otra categoría no verbal, atender al contexto en que se producen. No soy partidaria de interpretar lo no verbal de forma aislada. De hacerlo así, estaríamos negando que la comunicación interpersonal es un todo integrado en el que convergen la dimensión verbal y la no verbal.

Los adaptadores de objeto derivan de actividades instrumentales (como conducir o fumar) y sólo repetimos una parte de los mismos. Habitualmente los realizamos sin ser conscientes. Algunos adaptadores de objeto comunes son: chupar un bolígrafo, abrocharse y desabrocharse la chaqueta, colocar papeles o subir y bajar la cremallera de una prenda. Utilizamos cualquier cosa que tengamos cerca. Al igual que en el caso de los autoadaptadores, no los empleamos únicamente en situaciones de tensión o angustia.

Utilizo el término adaptador de objeto para referirme a los casos en que los intérpretes emplean un objeto como vehículo de sus emociones o de su mundo interior. Walter Benjamin (en Braudy, Mast y Marshall, 1992: 677), ya reparó en la relación que existe entre el estado de ánimo de una persona y su forma de emplear un objeto en la vida real, así como en la capacidad del cine para llamar nuestra atención sobre ello,

El modo en que los actores manipulan los objetos en un determinado contexto les permite trasladarnos su estado emocional o actividad mental. Las palabras y otras categorías no verbales (expresión facial, mirada, tono, distancia que mantiene respecto a otros personajes, etc...) pueden ayudar a expresar este significado o entrar en contradicción con él.

Los objetos no tienen por qué emplearse estrictamente como adaptadores de objeto. Al referirse a los somatoadaptadores, Poyatos (1994: 220-221) habla de “objetos y

sustancias” que están “íntimamente ligadas” a nuestro cuerpo con las que lo protegemos, alimentamos, satisfacemos, modificamos su aspecto o lo asistimos. Pueden indicar posición o status y llevar movimientos asociados. Las prendas de vestir y los accesorios ayudan a caracterizar, a dotar de identidad a los personajes que “necesitan diferenciarse de figuras irregulares” (Miller, 1997: 41). Estos objetos acaban por definirlos y representarlos, de forma que hay ocasiones en las que se establece una relación sinecdótica.

El profesor e investigador James Naremore (1988: 84-85) habla de “objeto expresivo” en el mismo sentido que nosotros nos referimos a adaptador de objeto. Toma la expresión de Pudovkin pero estrecha el alcance de la misma y la relaciona con la idea de la ausencia de límites entre la esfera del ser humano y la del objeto propuesta por Jiri Veltrusky. Nosotros empleamos el concepto de “objeto expresivo” para referirnos a objetos en un filme que no necesitan ser manipulados por el actor (adaptador de objeto) o caracterizarle (somatoadaptador) pero que empleados en un determinado contexto comunican información valiosa en relación con un personaje o con la narración.

El último tipo de adaptadores, los heteroadaptadores, implican entrar en contacto con otra persona. Por ejemplo, pasarle el brazo por encima de los hombros a otro o agarrar una de sus manos para mostrarle apoyo.

Hawks (en McBride, 1982: 49). era consciente de la fuerza e importancia de los adaptadores y los objetos a la hora de transmitir información sobre sus personajes. Reconoce que en *Una novia en cada puerto* (1928), un personaje tira del dedo de otro con el objetivo de reflejar la amistad que les une. En *Río Bravo* (1959) muestra que entre Chance y Dude existe la misma relación a través de los cigarrillos: el primero se los lía al segundo porque le tiemblan las manos debido al síndrome de abstinencia al alcohol.

Partimos de los estudios de Gerald Mast (1982) y Joe McElhaney (2006) que señalan el arte en el empleo de objetos por parte de los actores en los filmes de Hawks y cómo éstos revelan información sobre su mundo interior. Asimismo, también hemos tenido en cuenta el artículo de John Belton, *Hawks and Co.*, en el que el autor destaca “la consistencia” en la “caracterización” de los personajes y su “estilo de actuación”. Esta consistencia se apoya en cinco elementos entre los que figuran los gestos y la vestimenta (Belton, en McBride, 1972: 103). Los ejemplos que ofrecen Mast, McElhaney y Belton se enmarcan dentro de la categoría de los adaptadores. Nuestro objetivo es profundizar en el análisis de los mismos para demostrar que cumplen un papel esencial en el cine de Hawks a la hora de caracterizar a sus personajes, tienen significados precisos y se ejecutan con una intención clara.

La autora ha publicado otros artículos en los que también estudia el cine de Hawks desde la comunicación no verbal y otros marcos teóricos que pueden completar el análisis aquí ofrecido (Requeijo, 2008: web, 2012: 106-127)

2. Desarrollo

A continuación analizamos el uso de manipuladores y objetos en momentos clave de *Sólo los ángeles tienen alas* (1939). En ellos los personajes exhiben una gran cantidad de estos gestos como forma de reaccionar a los acontecimientos.

2.1. Muerte de Joe

El protagonista masculino del filme, Geoff Carter (Cary Grant), dirige a un grupo de pilotos que se encarga de transportar mercancías desde una localidad marítima, Barranca, a zonas apartadas de los Andes. Al comienzo de la narración uno de ellos, Joe, debe volar con condiciones meteorológicas adversas para llevar el correo. Geoff trata de guiar a Joe para conseguir que aterrice pero, al comprobar lo peligroso de la maniobra, le indica que continúe volando hasta que el tiempo mejore. Joe quiere regresar cuanto antes a la base aérea para poder cenar con Bonnie (Jean Arthur), una corista que acaba de llegar a Barranca, y le desobedece. El avión choca contra un árbol y se da varios golpes contra el suelo provocando la muerte de Joe.

El más veterano de los pilotos, Kid (Thomas Mitchell), es también el mejor amigo de Geoff. Permanece junto a él observando lo ocurrido mientras fuma un cigarrillo. Coge otro de su bolsillo y lo enciende con el que tiene en la boca. Las manos le tiemblan (lo que traduce claramente su nerviosismo) y le pasa el cigarrillo a Geoff. Es su forma de apoyarle en un momento tan difícil. Poco después, les veremos intercambiando de nuevo cigarrillos cuando Geoff regresa de transportar el correo. Por medio de este gesto se expresa la confianza y empatía que existe entre ambos.

El dueño del bar-hotel en el que viven los pilotos, conocido como el “Holandés”, está muy disgustado por la muerte de Joe. Habla con Geoff e insiste en que no puede continuar en un negocio en el que mueren hombres a menudo. Geoff responde afirmando que “Joe no era lo suficientemente bueno”. Sin embargo, mientras lo dice, mira al suelo, cambia su cigarrillo de mano y lo apaga. Camina de un lugar a otro, estira y encoge los dedos de su mano derecha y mete la izquierda en un bolsillo. Coge su cajetilla, se pone un cigarrillo en la boca, la guarda en su bolsillo y deja allí su mano. Observamos cómo la mueve nerviosamente dentro del bolsillo. Pide cerillas al “Holandés”, enciende su cigarrillo y camina de un lado a otro con una de sus manos de nuevo en un bolsillo. Pese a que trata de aparentar frialdad a través de sus palabras (dimensión verbal), los autoadaptadores y adaptadores de objeto (dimensión no verbal) nos revelan su angustia. La muerte de Joe le ha afectado profundamente. Al finalizar la conversación, toca al “Holandés” en la cabeza y abandona la habitación en la que conversaban. El objetivo de este heteroadaptador es apoyarle.

Hay otro autoadaptador previo que ya delata a Geoff. Tras la muerte de Joe y, como si nada hubiera sucedido, le pide a Sparks que indique a Les que traslade el correo del avión que está hecho pedazos a otro. Sin embargo, mientras lo hace, se lleva la mano derecha al pecho y se lo frota. Esto nos indica que está nervioso a pesar de querer mostrarse imperturbable.

Antes de subirse al avión, Joe pidió un filete que el camarero sirve al poco rato de que fallezca. Geoff, que está sentado en una de las mesas del bar con Bonnie y otros pilotos, comienza a comérselo. Bonnie se ofende y les pregunta a todos si han olvidado la muerte de Joe. Responden cantando y reacciona abofeteando a Geoff y marchándose. Él la sigue y la zarandea pero, al ver cómo llora, le acaricia el brazo ligeramente para consolarla (heteroadaptador). Le explica que todos están afectados por la muerte de Joe pero aparentan ignorarlo para seguir adelante. Ella se lleva la mano a la cabeza (autoadaptador que expresa fatalidad) mientras solloza.

2.2. Aparición de Bat Killgallen

El hermano de Kid era mecánico de aviones. Falleció en un accidente aéreo mientras volaba con el piloto Bat Killgallen (Richard Barthelmess), que salta del avión sin prestarle auxilio. Desde entonces, Bat tiene muy mala fama entre los pilotos. Geoff necesita urgentemente personal por lo que le ofrece una oportunidad en su empresa. Kid llega al bar después de un vuelo, coge un cigarrillo y se lo lleva a la boca. Está buscando sus cerillas cuando repara en que Bat Killgallen es el nuevo piloto. Se queda paralizado con expresión de ira extrema.

Expectante, Geoff sujeta una caja de cerillas. En el momento en que Kid retira el cigarrillo de su boca, enciende una y se la acerca. Kid pone su mano sobre la de Geoff para retirársela y permanece con ella así hasta que abandona el bar. Este heteroadaptador le ayuda a serenarse. El gesto de Geoff expresa su preocupación por Kid. Al intuir que puede atacar a Killgallen en el momento en que aparta el cigarrillo de su boca, trata de tranquilizarlo. Su objetivo es que no actúe llevado por la ira y se perjudique a sí mismo.

Geoff decide encomendar las misiones más peligrosas a Killgallen. Cree que sufrirá menos si el que pone en riesgo su vida es un hombre a quien no aprecia. Su primer encargo consiste en recoger a un herido en una mina y transportarlos a él, su padre y el médico. Consigue hablar con Killgallen cuando llega a la mina y vemos cómo tamborilea con los dedos de su mano izquierda sobre una mesa (nerviosismo).

Killgallen desempeña con éxito su primer encargo. Se lo cuenta a Geoff, que saca una cerilla de una caja y comienza a darle vueltas con los dedos índice y pulgar de sus manos. Le anuncia a Killgallen que está contratado y se lleva la cerilla a la boca. Estos adaptadores de objeto sugieren que lo hace únicamente por necesidad y que no está satisfecho con su incorporación. Nos llevan a pensar en Kid al que le afecta profundamente su presencia. De hecho, Kid insiste en saber si Geoff va a consentir que Killgallen trabaje en su aerolínea. Reconoce que necesitan el dinero porque el "Holandés" está arruinado mientras mete las manos en los bolsillos, se sienta en una mesa y pone la mano izquierda sobre la rodilla. Estos manipuladores expresan de nuevo su insatisfacción con la decisión que ha tomado.

Le encarga a Killgallen transportar un cargamento de nitroglicerina hasta los pozos petrolíferos mientras coge el cigarrillo que tiene en su boca, la abre y vuelve a colocarlo en ella. Se frota la boca con un pañuelo. Esto nos traslada su incomodidad. Pese a que no lo aprecia, se siente mal encargándole los trabajos más peligrosos. Sus sentimientos tienen relación con un tercero, su ex - prometida, Judy (Rita Hayworth), que es la esposa de Killgallen. No quiere que ella sufra si su marido tiene un accidente.

2.3. La decisión de Bonnie

Barranca es para Bonnie simplemente una escala antes de llegar a su nuevo lugar de trabajo. Sin embargo, tras conocer a Geoff, decide quedarse. La atracción que siente por el jefe de los pilotos se sugiere en su conversación con Kid. En ella le explica que su padre, al que admiraba mucho, tuvo al igual que Geoff un trabajo muy arriesgado: era trapecista. Tras hacerlo, rodea varios postes de madera con su brazo derecho mien-

tras intenta que Kid le proporcione información sobre Geoff. Estos gestos insisten en su actividad mental: está pensando en él porque le gusta.

Al descubrir que no se ha marchado, Geoff le hace varias preguntas y pide a Kid que llame para que detengan el barco. Quiere que Bonnie lo coja y abandone Barranca. Ella mete la mano derecha en el bolsillo, encoge los dedos de la izquierda (autoadaptador) y se muerde el labio inferior (autoadaptador). Cuando Geoff se ha ido, comienza a sollozar mientras encoge los dedos de ambas manos, los mira fijamente y toca los de una mano con otra (autoadaptador). Sus gestos nos revelan tristeza y nerviosismo: ha decidido quedarse porque está enamorada de Geoff pero él no parece satisfecho con su decisión. Se insiste de nuevo en esta idea cuando Geoff pide al “Holandés” que cambie a Bonnie de habitación al enterarse de que es contigua a la suya. Está disgustada y habla con Kid. Al hacerlo, agarra una de sus manos con otra y acaricia un pequeño trozo de madera (tristeza y nerviosismo).

Casi al final del filme, Bonnie no tiene claro si Geoff le corresponde. Al despedirse de él, toca el bolso que sostiene con rapidez, como si lo palpara, mientras titubea y baja la mirada. Finalmente, se lleva la mano a la frente. De nuevo, está nerviosa y triste. Geoff le propone lanzar una moneda al aire para decidir si se queda o no junto a él. Sale cara pero su expresión de tristeza no cambia. Da vueltas a la moneda entre sus dedos (nerviosismo) mientras solloza. Ella desea que él le diga abiertamente que la quiere. Sin embargo, él deja que el azar tome esa decisión por lo que parece que no le importa demasiado. De repente, Bonnie se percata de que es la moneda trucada de Kid que tiene únicamente dos caras. Por tanto, Geoff la quiere.

La moneda funciona de tres formas: por un lado, Bonnie la emplea como adaptador de objeto al darle vueltas entre sus dedos y transmitirnos así su intranquilidad. Por otro, es un objeto expresivo ya que por sí sola dentro de un contexto, con independencia de cómo la manipulen los personajes o de si les caracteriza o no, nos proporciona información: en este caso, que Geoff está enamorado de Bonnie y quiere que se quede. Por último, es un somatoadaptador ya que caracteriza a Kid y acaba por representarlo en una relación sinecdótica. Hemos visto cómo al fallecer Kid, Sparks recoge las pertenencias que lleva consigo durante el vuelo para que sus compañeros se queden con las que elijan. Es una costumbre para los aviadores. Entre las de Kid, está la moneda. Geoff la coge, la toca y le da vueltas. Es cómo si estuviera con el propio Kid.

Hay otro personaje de una película anterior de Hawks, Guido Rinaldo de *Scarface* (1932), al que también se caracteriza a través de una moneda que lleva asociado el mismo movimiento que la de Kid: Guido la lanza al aire y la recoge de forma constante. En ambos casos, creemos que Kid y Guido no emplean la moneda como adaptador de objeto porque no tratan de transmitir su estado de ánimo o emoción alguna por cómo la manipulan.

2.4. Muerte de Kid

Kid se rompe el cuello durante un vuelo y no puede moverse. Geoff le ayuda a fumar poniendo un cigarrillo en su boca y retirándolo cuando ha aspirado el humo. Esta acción refleja apoyo. A continuación, Geoff abandona la habitación en la que se en-

cuentran a petición de Kid con el cigarrillo en la boca. Se apoya en el marco de una puerta, bajo la lluvia, pensativo. Sabe que Kid, su mejor amigo, va a morir. Efectivamente sucede así y en otra escena vemos a Geoff solo apoyado en la barra del bar. Con su mano derecha rodea un vaso y lo acaricia con el pulgar mientras mira al suelo. Este adaptador de objeto y la dirección de su mirada expresan la profunda tristeza que le produce la muerte de su amigo. Sparks le entrega las pertenencias que Kid llevaba consigo durante el vuelo y sale del bar dando un portazo. Bonnie corre tras él pero, finalmente, se detiene. Mete las manos en los bolsillos, coge su bolso y su cámara y los toca. Estos adaptadores de objeto combinados con su expresión facial nos trasladan su tristeza.

3. Conclusiones

Hay determinados acontecimientos de la película que hacen que los personajes empleen un mayor número de adaptadores. Podemos catalogar estos acontecimientos como “emocionalmente intensos” ya que provocan tensión, tristeza o angustia en los personajes. Parece lógico que los actores las marquen y nos las trasladen por medio de autoadaptadores, adaptadores de objeto y heteroadaptadores, tal como ocurre en la vida real.

Así, los personajes revelan su mundo interior y su personalidad por medio de, entre otras categorías no verbales, los adaptadores. Hay algunos que repiten y llegan a hacerse familiares. Geoff, por ejemplo, suele meter una o ambas manos en los bolsillos, lo que puede tener distintos significados: nerviosismo, disgusto, etc... dependiendo del contexto.

La auténtica personalidad de Geoff Carter se muestra, además, a través de la contradicción entre la dimensión verbal y la no verbal. Por medio de sus palabras (dimensión verbal) trata de mostrarse imperturbable, pues su trabajo le exige frialdad: debe continuar mandando a los pilotos volar con independencia de que algunos mueran. Sin embargo, los adaptadores nos muestran que es sensible (le angustian las muertes de Joe y Kid) y compasivo (emplea heteroadaptadores para apoyar o consolar a Bonnie o el “Holandés” y siente tristeza al ver cómo sufre Judy). Su forma de operar está relacionada con las distinciones establecidas por dos importantes teóricos de la información: Eric Berne y Erving Goffman.

Berne distingue en las relaciones interpersonales entre comunicación manifiesta, en la que hay intención y consciencia, frente a la latente, no intencionada e irracional. Da más valor a esta última a la hora de transmitir información importante sobre la persona y, considera, que solemos ser menos conscientes de lo no verbal, que formaría parte de la comunicación latente (Berne, 2010: 76). Aquí habría que aclarar que no todas las categorías no verbales son inconscientes y que hay algunas, como los emblemas, que solemos realizar con el objetivo de transmitir un mensaje muy claro.

Los profesores e investigadores de la Universidad Autónoma Metropolitana Aquiles Chichu y Alejandro López llaman la atención sobre cómo Goffman distingue entre “las expresiones ofrecidas por el actor” y “las expresiones emitidas por el actor”. Las primeras se refieren a “un proceso que involucra símbolos verbales” con los que el actor sabe que comunica la información que desea que el otro conozca. Las segundas

son “síntomas que revelan algo acerca del actor”; su interlocutor considera que realizó la acción “por razones distintas a las transmitidas intencionalmente [...]” (Chichu y López, 2000: 242).

Creemos que lo expuesto aquí a través de fragmentos de una única película demuestra la necesidad y el interés de estudiar la comunicación no verbal en el cine. El hecho de que el psicoanálisis lacaniano y el estructuralismo hayan dominado la teoría fílmica, ha alejado el interés de ésta por la dimensión no verbal y la interpretación. No negamos la utilidad de ambos enfoques, que han proporcionado interesantes y valiosos estudios, pero sí creemos que el cine ha de analizarse desde todos los puntos de vista posibles.

4. Referencias bibliográficas

- BELTON, John (1972): “Hawks and Co.”, en McBRIDE, Joseph: *Focus on Howard Hawks*. Prentice Hall. Englewood Cliffs, Nueva Jersey, pp. 94-108.
- BENJAMIN, Walter (1992): “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en BRAUDY, Leo; MAST, Gerald y MARSHALL, Cohen: *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press. Nueva York, pp. 665-681.
- BERNE, Eric (2010): *La intuición y el Análisis Transaccional*. Sevilla, Jeder Libros.
- CHICHU, Aquiles y LÓPEZ, Alejandro (1972): “El enfoque dramático en Erving Goffman”, en *Polis 2000, Anuario de Sociología*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 239-255.
- McBRIDE, Joseph (1988): *Hawks según Hawks*. Madrid, Akal.
- McELHANEY, Joe (2006): “Howard Hawks: American Gesture”, en *Journal of Film and Video*, 58.1-2, University of Illinois, pp.
- MORRIS, Desmond (1980): *El hombre al desnudo: un estudio objetivo del comportamiento humano*. Barcelona, Ediciones Nauta.
- MILLER, Toby (1997): *The avengers*. London, British Film Institute.
- NAREMORE, James (1988): *Acting in the cinema*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- POYATOS, Fernando (1994): *La comunicación no verbal: cultura, lenguaje y conversación*. Volumen 1. Madrid, Ediciones Istmo.
- PUDOVKIN, Vsévolod I. (1955): *El actor en el film*. Buenos Aires, Ediciones Lo-sange.
- REQUEIJO, Paula (2008): “Semejanzas entre *Río Bravo* y *Sólo ante el peligro*: la importancia de la música y la comunicación no verbal”, en *Vivat Academia*, nº 96, junio, año X. <http://www.seeci.net/vivataca/anteriores/n96/Num96/DATOSS96.htm>
- REQUEIJO, Paula (2012): “Los juegos y los timos en *Luna nueva, Tener y no tener* y *Río Bravo* de Howard Hawks”, en *Revista de Análisis Transaccional*, nº 66, pp. 106-127

Paula REQUEIJO REY

p.requeijo@ccinf.ucm.es

Personal Investigador Contratado

Departamento de Periodismo III

Facultad de Ciencias de la Información

Universidad Complutense de Madrid.