



Universidad de Valladolid

CURSO 2016-2017

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**Evolución de la comedia
norteamericana: de 'La fiera de mi
niña' a '¿Qué me pasa, doctor?'**

Alumna: María de la Fuente Belmonte

Tutora: Mercedes Miguel Borrás

Convocatoria: Junio 2017

RESUMEN

El género definido como cómico ha evolucionado considerablemente desde su época de florecimiento asociada a los años 30 hasta su decadencia, que comenzó en los años 70. Este trabajo se centra en analizar la evolución del género cómico desde la *screwball comedy* (comedia alocada), característica de los años 30, hasta el inicio de otro tipo de comedia con trasfondo más romántico en los años 70.

El objetivo principal consiste en analizar los cambios que se produjeron en el género a partir de unas características invariables en la comedia, y, de esta forma, determinar cuáles fueron las causas de su decadencia. A través del análisis de películas cómicas representativas de las décadas a estudiar se conseguirá proyectar el panorama de la comedia en el periodo más importante del género.

PALABRAS CLAVE

Género cómico, comedia, cine, lenguaje, personajes, medio de comunicación, *screwball comedy*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1. OBJETIVOS.....	6
1.2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	6
1.3. HIPÓTESIS.....	7
1.4. JUSTIFICACIÓN.....	7
1.5. METODOLOGÍA.....	9
2. MARCO TEÓRICO.....	13
2.1. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN DE MASAS: EL CASO DE LA COMEDIA.....	13
2.2. INTRODUCCIÓN AL GÉNERO CÓMICO.....	14
2.2.1. Los géneros cinematográficos.....	14
2.2.2. Antecedentes: el cine mudo y <i>burlesque</i>	16
2.3. DE LA <i>SCREWBALL COMEDY</i> A LA COMEDIA ROMÁNTICA.....	21
2.3.1. Años 30 y 40: <i>screwball comedy</i>	21
2.3.2. Años 50 y 60: transición de la <i>screwball comedy</i> a la comedia romántica.....	41
2.3.3. Años 70: comedia romántica.....	48
3. TRABAJO DE CAMPO.....	51
3.1. ANÁLISIS DE PELÍCULAS.....	51
3.1.1. Años 30: La fiera de mi niña (h. hawks, 1938).....	51
3.1.2. Años 70: ¿Qué me pasa, doctor? (p. bogdanovich, 1972).....	63
3.2. ANÁLISIS COMPARATIVO.....	70
4. CONCLUSIONES.....	76
5. BIBLIOGRAFÍA.....	79
6. ANEXOS.....	83
6.1. ANÁLISIS.....	83

UN MARIDO RICO, CON FALDAS Y A LO LOCO Y SU JUEGO FAVORITO

6.2. TABLAS DE CODIFICACIÓN.....111

LA FIERA DE MI NIÑA, UN MARIDO RICO, CON FALDAS Y A LO LOCO, SU JUEGO FAVORITO Y ¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETIVOS

El objetivo principal del presente trabajo y que guía toda la investigación es estudiar la evolución del género cómico desde su etapa de esplendor en los años 30, caracterizada por la *screwball comedy* (Comedia alocada) hasta los años 70, cuando empezaron a aparecer indicios de la decadencia del género, que coinciden con el cambio de estilo a una comedia más romántica.

Como objetivos secundarios derivados del principal se establece, en primer lugar, determinar las características que en cada época poseía la comedia a partir del análisis de diversas películas representativas con una serie de características invariables.

En segundo lugar, el objetivo será mostrar las causas que originaron el cambio, para así poder observar cual fue el origen del declive de la comedia y el motivo por el que cambió de rumbo. De esta forma, una vez se tenga presente el problema, se planteará su posibilidad de remediarlo.

1.2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Antes de iniciar el análisis del tema, se establecen varias preguntas de investigación que, junto con los objetivos, guiarán la elaboración de este Trabajo Fin de Grado:

- ¿Qué es lo que hizo tan victoriosa a la comedia en los años 30 y 40? ¿Fue el paso al cine sonoro un aspecto importante para su esplendor?
- ¿Cómo ha cambiado el estilo de la comedia entre los años 30 y los años 70? ¿Fue este cambio de estilo el que llevó a la progresiva decadencia del género cómico? ¿Podría tener parte de culpa la hibridación de géneros?
- ¿Qué características han permanecido invariables desde los años 30 hasta los años 70?
- ¿De qué se ha servido la comedia de los años 30 de aquella que se hacía en el cine mudo?
- ¿Las películas cómicas utilizaban a menudo la crítica social y la crítica histórica? ¿Influía esto en la aceptación del público a la película? ¿Cómo ha cambiado esto a lo largo de los años?
- ¿Cómo afectó el *crack* económico del 29 a la comedia y al número de espectadores?

- ¿De qué modo cambió el cine cómico con la implantación del *New Deal* por Roosevelt en 1933?
- ¿Cómo respondió la comedia a la censura impuesta con el Código de producción de 1934?

1.3. HIPÓTESIS

A partir de las preguntas de investigación, se formulan unas hipótesis, que guiarán el desarrollo de esta investigación tanto en su parte teórica como en la parte empírica. Al finalizarlo se llegará a una conclusión que llevará a refutarlas o confirmarlas:

En primer lugar, la hipótesis principal que establecemos es la siguiente: **La comedia ha cambiado considerablemente de estilo a lo largo de los años pasando de una comedia alocada (*Screwball comedy*) en los años 30 a otra más romántica y equilibrada, que comienza en los años 70.**

De esta hipótesis principal desglosamos otra secundaria: **Debido a la hibridación de los géneros la comedia comienza a decaer en los años 70.**

1.4. JUSTIFICACIÓN

“El impulso y la necesidad de reír son algo tan viejo como el hombre” (Salvat, J.; 1986:531)

El motivo principal por el que este trabajo versa sobre cine es por el carácter que tiene como medio de comunicación. En este aspecto se quiere explicar la importancia que tiene el séptimo arte para informar a la sociedad o cambiar la opinión de esta sobre determinadas materias. Por eso, se ha querido incluir en el trabajo un apartado exclusivo para el cine como medio de comunicación.

Junto con la prensa, la radio, la televisión e internet, el cine es un medio de comunicación, que ha contribuido con sus herramientas a transmitir conocimiento. Se le puede considerar medio de comunicación al igual que los demás por lo que tienen en común:

Constituye un sistema impersonal de transmisión de mensajes, opuestos a toda comunicación directa; que es una técnica de difusión pública, o sea, susceptible de alcanzar una audiencia amplia y heterogénea; y que, en general, se refiere a acontecimientos o situaciones que pertenecen a un pasado próximo, al presente o que, incluso, se están produciendo (García Blanco, 1999:68).

El cine es un conjunto muy amplio para poder estudiarlo, por eso el análisis de este trabajo se limita a un género, la comedia. No se puede hablar de cine sin hacer referencia a los géneros, se podría decir que el cine nace como género, las primeras películas eran cómicas, dramáticas, policíacas, etc. Es decir, toda película siempre tiene una temática central que le orienta a uno de los géneros, incluso en aquellas que los mezclan.

Concretamente, la elección de la comedia para este trabajo se debe al siguiente motivo: algunos de los géneros causaron un mayor impacto en la sociedad y fueron más trabajados y estudiados por los críticos a lo largo de la historia. La comedia, sin embargo, es uno de los menos estudiados además de ser infravalorado en muchas ocasiones. En los primeros años del género, no estuvo muy reconocido por la sociedad ni por la academia de cine y sus profesionales¹. En los años posteriores se observa un avance en este aspecto.

Sin embargo, la comedia es un tema muy extenso que necesitaba ser acotado y para ello se han definido unas etapas que abarcan desde los 30 hasta los 70. El cine mudo es la época que marcó el resto de años del género y que definió en parte su estructura; es por esto que se ha querido incluir una introducción de sus antecedentes. Además, se explica el cambio al cine sonoro, la adaptación y no adaptación de los habituales del cine mudo y los nuevos cineastas que surgieron.

En cuanto a la etapa de análisis, es necesario destacar que se ha querido empezar por los años 30 y no por el cine mudo porque, aunque fue en este cuando la comedia empezó a estar algo más reconocida, es en los años 30, con la llegada del sonido, cuando termina de incluirse entre los géneros cinematográficos, y cuando se realizan muchas películas, la mayoría de ellas exitosas y reconocidas a lo largo de toda la historia cinematográfica. Como fecha de fin del análisis se ha elegido los años 70 debido a que es en este momento cuando la comedia cambia de rumbo, y por lo tanto las características cambian con respecto a sus épocas anteriores.

Hay que señalar que el motivo por el que el apartado de los años 30 y 40 es más largo que los posteriores es porque durante esos años aparecen muchas más películas y más significativas que en las épocas siguientes. Además, también encontramos más directores en activo durante este periodo.

¹ Buster Keaton dijo lo siguiente en una entrevista en 1964: “se podía decir que éramos buenos, pero no tan importantes como un actor dramático”

Debido a la extensión limitada del trabajo hemos decidido incluir en el apartado de análisis dos películas de las cinco que se han analizado: ‘La fiera de mi niña’ del periodo clásico y ‘¿Qué me pasa, doctor?’ del periodo moderno y a partir de la cual comienza la comedia romántica. El resto –‘Un marido rico’ (Preston Sturges, 1942), ‘Su juego favorito’ (Howard Hawks, 1964) y ‘Con faldas y a lo loco’ (Billy Wilder, 1959) – se han introducido en el apartado de anexos. Los motivos que nos llevan a esta elección son los siguientes: primero, con ellas comparamos el inicio y el final del periodo definido; segundo, ‘¿Qué me pasa, doctor?’ es considerada un *remake* de ‘La fiera de mi niña’, por lo que se podrá observar mejor el cambio en las características; por último, ‘¿Qué me pasa, doctor?’ es un ejemplo de progresión porque une las nuevas técnicas con las clásicas.

Desde este Trabajo Fin de Grado se apuesta por la comedia y por su perseverancia, “esta permanencia de la comedia a través de las épocas solo puede significar que siempre ha existido un mercado para ella” (Salvat, 1986:514). Si la comedia sigue existiendo eso significa que hay demanda, es decir, que el espectador sigue apostando por este género; porque la comedia puede dar muchos beneficios, como la posibilidad de hacerte reír ante las adversidades. Por eso la comedia ha sido el género que mejor ha sobrellevado los malos momentos históricos y económicos, ante lo malo la gente solo busca una salida, una forma de evadirse de los problemas. Además, la comedia siempre se ha dedicado a retratar la vida, añadiendo aspectos reales, que la gente quería oír, pero que a veces no sentaban bien a las autoridades; el cine y sobre todo la comedia sirvieron para hacer crítica, y son “el desafío más eficaz y constante que hayan conocido todas las censuras” (Salvat, 1986:514).

1.5. METODOLOGÍA

Para poder realizar con éxito y de una manera ordenada una investigación es necesario elaborar un método de actuación previo al análisis, así establecemos una metodología que nos permitirá llevar a cabo un estudio ordenado para poder obtener respuestas a las hipótesis y preguntas de investigación planteadas. En primer lugar, explicaremos el método seleccionado para elaborar este trabajo, así como los instrumentos que utilizaremos para ello. En segundo lugar, se acotará la muestra sobre la que haremos el análisis.

El método elegido para llevar a cabo este trabajo de investigación es el **análisis de contenido** debido a que posibilita analizar los datos de forma sistemática, objetiva y cuantitativa (López Noguero, 2002:168). Estas características son el motivo principal por el que se elige este formato: primero porque es un método sistemático que nos permitirá actuar y analizar con rapidez y claridad los datos; en segundo lugar, es un método objetivo y con él no tendremos el problema de incluir una posible subjetividad en los datos; por último, posibilita un análisis cuantitativo, es decir, ayuda a reunir todos los datos de la película a analizar, en este caso.

Una vez establecido el método que seguiremos en la investigación, procedemos a explicar los instrumentos de los que nos vamos a servir. Para reunir todos los datos de las películas y compararlas entre ellas utilizaremos fichas de codificación de datos. En la primera, incluiremos las características invariables de la comedia para comprobar si todas las películas las cumplen o, en el caso contrario, observar cómo han evolucionado. Además incluiremos datos de contexto para enmarcar la película. En la segunda se analizarán los personajes, el motivo de separarles en otra tabla es porque de esta forma el análisis será más exhaustivo y más claro.

TABLA DE CODIFICACIÓN

DATOS DE LA PELÍCULA		Nombre		
		Director		
		Productor		
		Guionista		
		Año		
		Sinopsis		
		Duración		
		Contexto histórico		
Intérpretes	Nombres			
	<i>Star System</i>	SI	NO	
Repercusión				
Tema				
Estilo				
Características	La policía			

Invariables	Evasión en el sueño	
	La mujer independiente	
	Matrimonio	
	Espíritu <i>New Deal</i>	
	La persecución	
	La pelea	
	Concentración de talentos	
	Interacción con los personajes secundarios	
	El conflicto con el mundo real	
	La censura	
	Sublimación del lenguaje	
	Los <i>gags</i> verbales	
	Filosofía 'vive como quieras'	
	El riesgo físico	
	Situaciones inverosímiles	
	Diálogos vivaces	
Improvisación		

TABLA DE LOS PERSONAJES

TÍTULO		
PERSONAJES		

Finalmente, definiremos la **muestra** sobre la que vamos a aplicar estas tablas de codificación. La muestra elegida se compone de películas cómicas desde los años 30 hasta los 70, debido a que es el periodo que se estudia en este trabajo. En concreto hemos definido una película por cada década. Así, después de haber visionado varias películas del género escogemos las siguientes como las más representativas:

En los años 30 y 40 se pasa del cine burlesco a la *screwball comedy* y para esta etapa hemos decidido analizar ‘La fiera de mi niña’ (*Bringing Up Baby*, 1938) de Howard Hawks y ‘Un marido rico’ (*Palm Beach Story*, 1942) de Preston Sturges. Hawks destaca por películas de “ritmo rápido y estructura lógica”. En concreto, se ha elegido ‘La fiera de mi niña’ (*Bringing Up Baby*) porque, en palabras de Palacios (2003), es una de las mejores comedias de la historia del cine y el mejor ejemplo de las *screwball comedies*. En cuanto a Sturges, destaca por la *sophisticated comedy*, y por la confluencia de directores, guionistas y actores dotados.

En relación a los años 50 y 60 las películas representativas, y que por tanto elegimos, son ‘Con faldas y a lo loco’ (*Some Like It Hot*, 1959) de Billy Wilder y ‘Su juego favorito’ (*Man’s Favorite Sport?*, 1964) de Howard Hawks, como ejemplos de predominio del *gag* verbal sobre el visual.

Finalmente, para los años 70 seleccionamos ‘¿Qué me pasa doctor?’ (*What’s Up Doc?*, 1972) de Peter Bogdanovich, debido a que es un claro ejemplo de la renovación estilística del momento.

Todas estas películas se han seleccionado, además de por su relevancia, porque presentan una gran cantidad de características que harán posible un análisis más exhaustivo de la comedia en estos años.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN DE MASAS: EL CASO DE LA COMEDIA

El cine, como se ha mencionado anteriormente, es un medio de comunicación porque sigue la cadena habitual para transmitir un mensaje. El emisor en el cine es el equipo artístico y el equipo técnico que se encarga de la producción y el receptor es el público. Pero el mensaje de la película no sería transmitido al receptor si no existiera un lenguaje, que hace las funciones de código y que tiene que ser común entre emisor y receptor, como en todos los procesos de comunicación. El lenguaje es un aspecto esencial en el ámbito de la comunicación, según Staehlin (1979:33), “el espectáculo se puede comunicar aunque no sea un arte, mediante el lenguaje. Y el arte solo se puede comunicar, sea o no espectáculo, mediante el lenguaje”. Y es que para este autor el cine es un espectáculo a la vez que un arte. Así, Staehlin (1979:61) define el lenguaje en el cine como “la facultad que éste tiene de establecer hacia los espectadores una comunicación audiovisual”.

Uno de los problemas que se pueden dar en el proceso es la falta de adecuación de los conocimientos del emisor con el receptor, Staehlin (1979:39) opina que “esta mayor o menor limitación en el número de elementos que tienen en común el emisor y el receptor es causa de lo que –llegado al límite- puede expresarse diciendo que ‘cada espectador ve una película distinta’”. Esto es debido a que cada uno tiende a rellenar lo que no comprende y a darle un significado subjetivo.

Los cineastas desde siempre han elaborado sus películas basándose en la realidad, ya sea mostrando temas mundanos, como el día a día de una persona en el mundo, o épocas importantes, como las guerras o las depresiones. Muchas películas emplearon el tema de la depresión como fondo y reflejaron a los sectores más afectados, que se veían identificados y comprendidos y acudían al cine para sobrellevar sus problemas. La comedia fue el género que tuvo más espectadores porque se centró en utilizar el tema de la depresión, pero tratándolo desde el punto de vista cómico, con lo que lograba rebajar la gravedad de la situación y permitía a la población evadirse de sus problemas personales.

2.2. INTRODUCCIÓN AL GÉNERO CÓMICO

2.2.1. Los géneros cinematográficos

Antes de entrar a hablar sobre la comedia y todo lo que concierne, hemos querido hacer una introducción sobre los géneros cinematográficos. En primer lugar establecemos la definición de género: según la RAE, aplicado a las artes, el género es “cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y contenido”.

En cuanto al tema que nos aborda, el cine, el autor Altman (1999:35), expone cuatro significados para los géneros cinematográficos:

- El género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- El género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Por lo tanto, se podría decir que los géneros ponen en contacto todas las funciones dentro del proceso de creación de una película: producción, dirección, distribución y consumo.

A partir de las definiciones de género que propone Altman, explicaremos más detalladamente sus características. Al igual que en el periodismo o en la literatura, donde los géneros establecen las normas que se siguen al redactar un artículo o escribir un libro, respectivamente, los géneros cinematográficos también constituyen normas, Altman (1999) afirma que “los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción”. Establecen la estructura sobre la que se asientan los demás componentes de la película. Pero los géneros no solo importan a los productores o realizadores, sino también al espectador, que es el objetivo de la película. Cada género tiene una esencia que el público conoce y que le genera expectativas. Altman (1999:40) reafirma la importancia de esta esencia: “Los espectadores deben experimentar los filmes en términos del género al que pertenecen, entonces no pueden existir dudas acerca de la identidad genérica; debe presuponerse una reconocibilidad instantánea”.

Por otro lado, la evolución de los géneros es otro aspecto que es necesario destacar. Autores como Muinelo Alarcón (1988) establecen el inicio de los géneros con la llegada del sonido al cine. Otros como Coursodon (1996:225) reafirman esta idea y añaden que también tuvo importancia en la consolidación de los géneros la implantación del Sistema de Estudios en el periodo clásico. Con el inicio del sonido los espectadores aumentaron pero pronto dejó de ser algo novedoso; en 1930 los estudios (Warner Bros. o Paramount) tuvieron la iniciativa de imponer sus métodos a la hora de crear películas, así nació el Sistema de Estudios y con él los géneros. Consistía en una producción sistematizada, con una serie de temas y recursos parecidos para ciertas películas. Con la ayuda del público se decidieron los temas de los que saldrían los grandes géneros cinematográficos: el *western*, el terror, las películas policíacas o de *gangsters*, la comedia y el musical.

Además, se crearon nuevas designaciones a partir de las antiguas, mezclando los géneros o incluyendo adjetivos distintivos. De esta forma, aparece una gran lista de subgéneros con reglas propias y cuya denominación solía estar basada en la narrativa de la película, aquí algunos ejemplos: surgió el film de aventuras históricas, de aventuras exóticas o de aventuras en la jungla; en la comedia aparece la comedia musical, la *slapstick comedy*, la *screwball comedy* o la *sophisticated comedy* (Leutrat, 1998:121,122). A partir de los años 50 se produjo una degradación de los géneros ocasionada en parte por la disolución del Sistema de Estudios (Coursodon, 1996:229).

En los años 70 surgieron términos nuevos para catalogar más cuidadosamente a las películas, estos eran el *road movie* o el *big caper* (Altman, 1999:40,41). Por lo tanto, los géneros puros empiezan a decaer en los años 40 hacia otros híbridos.

Un problema que surge en las llamadas películas de género es la monotonía, debido a su estructura, tema y características similares. Las productoras se centraron tanto en crear un sistema que abaratase los costes que instalaron una estructura automática en las películas que las hizo monótonas. Por lo tanto, hay que introducir elementos distintivos, “no basta con que las películas de género se parezcan para que tengan éxito, también deben ser distintas” (Altman, 1999:43). Entonces, como dice Leutrat “los géneros están sometidos al juego de la repetición y de la diferencia” (1998:130). El público sigue buscando esa esencia pero quiere variaciones.

Actualmente, en muchos casos el género solamente cumple la función de atraer y avisar al espectador del tipo de película que va a ver (Pinel, 2009:12). Esto ocurre con las películas de autor, que pueden enmarcarse en un género pero aun así son muy diferentes

unas de otras, así como personales. “A las fuerzas conservadoras y normativas encarnadas por los géneros, se oponen las fuerzas dinámicas y evolutivas constituidas por las corrientes, los movimientos y las escuelas” (Pinel, 2009:13).

2.2.2. Antecedentes: el cine mudo y *burlesque*

El género cómico americano nació con Mack Sennett, cómico que consideraba que “todos los medios eran válidos con tal de que provocaran la risa” (Jeanne y Ford, 1974:268). Las ideas de Sennett provenían del francés Max Linder, uno de los iniciadores del cine cómico francés, junto con Louis Feuillade. Estos crearon las características en las que se basaría el cine burlesco: la persecución, la tarta de crema, las actrices atractivas, la lucha contra la autoridad, etc.

Muchos actores y realizadores americanos provenían del *burlesque* o del *vodevil*². Este último inició una forma de controlar el ritmo, que después la comedia iba a recoger, “obligaba a que un monólogo fuese construido con una cadencia en tres o en nueve tiempos, en función de varios momentos bien determinados y aptos para provocar la risa” (Leutrat, 1998:159). Esto alude a la forma y el momento donde introducir los *gags* en la película para que la armonía de la risa esté bien definida. Buster Keaton lo llamaba ‘precisión matemática’ y decía que tenía que haber un ‘ritmo’ para que, tras una situación cómica, hubiese un momento tranquilo para que el espectador lo asimile antes de introducir otro *gag*.

El circo y el teatro

La comedia deriva del circo y del teatro y por eso siempre se ha dado mucha importancia al humor visual, tanto en la época muda como en la sonora. Los antecedentes a Mack Sennett son ‘El estornudo de Fred Ott’ (*Fred Ott’s Sneeze*, Edison, 1894) y ‘El regador regado’ (*L’arroseur arrosé*, hermanos Lumière, 1895) (Alsina, 1993:81,82). Estas son las primeras manifestaciones del *gag* visual, debido a que eran bromas aisladas.

² Dos géneros bien diferenciados: el *burlesque* se basaba en espectáculos con ciertos desnudos y en los que las protagonistas solían ser las *Bathing Girls* (chicas en bañador), los espectáculos del *vodevil* estaban destinados para toda la familia, por no ser tan descarados o sugerentes, incluían espectáculos musicales, cómicos, de magia, de malabares, etc. Para no tener mala fama, muchos actores decían provenir del *vodevil* en vez del *burlesque*.

Mack Sennett, precursor americano

En América, el género cómico se inició gracias a Mack Sennett. Sus primeros films fueron en la línea del *burlesque*, así, entre 1908 y 1909 nació este tipo de cine (Leutrat, 1998:161). Un aspecto a destacar es la creación en 1912 de la Keystone, “sede mayor del cine cómico” (Alsina, 1993:82,83). En ella realiza comedias riéndose de los géneros y contrata a artistas como Mabel Normand o Roscoe Arbuckle. Dentro de la compañía crea dos grupos de personajes, que serán habituales en sus películas: la *Keystone cops*, un grupo de policías, y las *Bathing Beauties*, chicas en bañador. La cinta *Mickey* (1917) es su primer largometraje. En 1929, debido al *crack* económico, comienza su decadencia, que se vio acrecentada por la llegada del sonido (Vidal, 1998:309).

Tenía recursos que se repetían en sus películas, traídos de la tradición francesa, y que luego iban a marcar las futuras cintas cómicas: los pasteles de crema, las persecuciones, alborotos, el factor sorpresa con *gags* en momentos imprevistos y la velocidad de las cintas³. Le llamaban el ‘surrealista’ debido a las exageraciones, pero, como dice Jacobs, Sennett pensaba que “si una persecución resulta divertida, un alboroto lo es mucho más (...) si un policía es cómico, una patrulla de policías será necesariamente hilarante” (1981:308).

Charles Chaplin

En 1913 llega Charles Chaplin a la historia del cine cómico. Aun habiendo desarrollado toda su carrera en América, se podría decir que Chaplin, nacido en Londres, “nunca se ha americanizado por completo” (Jeanne y Ford, 1974:268). Sin embargo, de haber desarrollado su vida profesional en Inglaterra no habría tenido tanto éxito, porque este se basa en el punto de inconformismo que caracteriza a la mayoría de sus películas.

Chaplin era un cómico con habilidades innatas que le distinguían de los demás y le hacían sobresalir. Aceptó la oferta de Sennett para unirse a la Keystone porque le atraía su forma de trabajar basada en la improvisación y en una continua sucesión de golpes y caídas. “Sobre ellas Chaplin impuso después otro humor más sutil y una dosis de emoción y de drama” (Alsina, 1993:84). También ideó una nueva forma de hacer reír al espectador: crear un personaje. Así, en 1914 surgió ‘Charlot’ (*The Tramp*) caracterizado por su vestimenta grotesca. Después trabajó para la Essanay y para la Mutual donde

³ Cortaba un fotograma de cada cinco “para que la acción tuviera un rasgo de sacudimiento epiléptico” (Alsina, H., 1993:84).

destacan títulos como 'Charlot vagabundo' (*The Tramp*) en la primera y 'Charlot, bombero' (*The Fireman*) en la segunda. En 1918 comenzó a trabajar en First National donde tenía más beneficios: "tras la explotación inicial esas obras pasaban a ser propiedad de Chaplin" (Alsina, 1993:85). En esta sociedad las películas son más largas, destacan 'El chico' (*The Kid*, 1921) y 'El peregrino' (*The Pilgrim*, 1923).

"Algunos empezaron a ver en él no solo un bufón, sino también un pensador" (Jeanne y Ford, 1974:276). En 1919 crea la United Artist con Mary Pickford, Douglas Fairbanks y David. W. Griffith, y de esta surge la cinta dramática 'Una mujer de París'⁴ (*A Woman of París*, 1923), en la que Chaplin es el director y autor, pero no actor. Una amplia parte del público no aceptó este largometraje y fue un fracaso. "Ilustró a Chaplin sobre una terrible verdad: el público seguía a su personaje pero no al productor, al director y al argumentista que estaban detrás de ese personaje" (Alsina, 1993:85). Según Estévez (1998), esta película es el punto intermedio entre el cine cómico y la comedia propiamente dicha. A pesar del poco éxito, muestra la madurez que empezaba a tener Chaplin. El fracaso de 'Una mujer de París' (*A Woman of París*) lo solucionó volviendo "al género al que debía su fama universal" (Jeanne y Ford, 1974:278) en 1925 con 'La quimera de oro' (*The Gold Rush*), que es "el mejor film de su vida" según Alsina (1993:86). Esta película es una de las más equilibradas de su trayectoria, pues introduce dosis muy igualadas de comicidad y situaciones patéticas. Está muy marcada la antología⁵, que será habitual en el realizador.

En 1928 se estrena 'El circo' (*The circus*), una película que logra igualar el éxito de 'La quimera de oro' (*The Gold Rush*) por sus divertidos y abundantes *gags* y su argumento melancólico (Jeanne y Ford, 1974:279). En 1931 llega con 'Luces de la ciudad' (*City Lights*); en este momento aparecía el sonido en las películas, sin embargo Chaplin quiso mantener este film en el silencio a excepción de una banda musical (Alsina, 1993:86).

Buster Keaton

El tercer cómico más importante en la historia del cine mudo americano es Buster Keaton. Según Jeanne y Ford (1974:268), "Un rostro impassible, de una deliciosa y

⁴ Según René Jeanne y Charles Ford "es una obra maestra del cine mudo cuya influencia será considerable sobre hombres como Lubitsch" (1974:277,278).

⁵ Una de las escenas más famosas es cuando intenta comerse los cordones de sus zapatos comparándolos con espaguetis. Es además el único film de Chaplin que tiene un final optimista. (Jeanne y Ford, 1974:278,279).

poética fantasía mecánica”. Trabajó para Roscoe ‘Fatty’ Arbuckle, para Joe Schenck, la Metro y First National. Al igual que sus anteriores evolucionó desde la participación en cortos a los largometrajes y desde su papel como actor a ser realizador o guionista. Comenzó como actor en 1917 con el medimetraje ‘Fatty, asesino’ (*The Butcher Boy*, Roscoe Arbuckle).

Keaton creó un personaje basado en la impasividad ante cualquier inconveniente que le pusiera la vida. Contrasta con el de Chaplin, que se basaba en la expresividad a través de la mímica. Para Alsina, el personaje de Keaton era “de apariencia tímida que sabía enfrentarse con un dinosaurio, una cascada, un buque, un derrumbe, una locomotora, una tempestad” (1993:88). Sus películas se caracterizaban por tener un elaborado argumento, una trama compleja y un suspense constante, además de ser ricas en los aspectos visuales y en la utilización de trucos y del montaje. En cuanto a los temas, se decantaba siempre por aquellos que hicieran actuar al protagonista para que consiguiera salir de sus problemas. Este tema se muestra en ‘El maquinista de La General’ (*The General*, 1926), donde el personaje tiene que conducir una locomotora por los terrenos enemigos durante la Guerra de Secesión, teniendo que vencer sucesivos obstáculos en su camino (Alsina, 1993:87,88).

Hasta 1928 Keaton ha participado en 47 películas, pero con el cine sonoro comienza su declive.

Ernst Lubitsch

Otro director importante que, aunque es alemán emigró a Estados Unidos y aportó mucho al cine estadounidense es Ernst Lubitsch. Comenzó interpretando pequeños papeles para cine y teatro hasta que en 1914 realiza su primera película corta, *Fräulein Seifenschaum*. En 1922 llega a Hollywood, llamado por Mary Pickford con la que realiza en 1923 ‘Rosita, la cantante callejera’ (*Rosita*). ‘Una mujer de París’ (*A Woman Of Paris*, Chaplin, 1923) deja impresionado a Lubitsch y le marca para sus futuros trabajos, como ‘Los peligros del flirt’ (*The Marriage Circle*). Sin embargo, según Weinberg (1980): “En tanto que Chaplin había creado un drama con destellos de comedia, Lubitsch creaba ahora una comedia con destellos dramáticos”. Más adelante, se empieza a distanciar de Chaplin y trabaja para varias productoras: la Warner Bros, la Metro-Goldwyn-Mater, la Paramount, la Universal, etc. Fue un personaje muy

importante para el desarrollo de la comedia, tanto que Estévez afirmaba que “la comedia alcanza con él su más alto grado de refinamiento” (1998:318).

Laurel & Hardy

“El cine cómico mudo conoce los dúos y, sobre todo, la pareja del gordo y el flaco, del grandote y el enclenque” (Leutrat, 1998:199). Antes de formar la pareja cinematográfica, ambos habían trabajado por separado en el cine. Se les ha visto juntos como parte del elenco en muchas películas, una de ellas es *The Lucky Dog* (Jesse Robbins, 1921); después de ella formaron la pareja de ‘El gordo y el flaco’ (*Laurel and Hardy*) en 1926. Un año después actuaron por primera vez como pareja en el cortometraje ‘Sopa de ganso’ (*Duck Soup*). Sin embargo, la primera comedia oficial de la pareja de Laurel y Hardy es *Putting Pants on Philip* en 1927. Una de sus cintas representativas es ‘Ojo por ojo’ (*Big Business*, 1929). El estilo de la pareja es el de la *slapstick comedy*, pero no es tan precipitado como el de Sennet, que, según Alsina “habría acelerado el desastre físico de tal batalla” (1993:90), sino que es más tranquilo y dilatan la pelea durante toda la película. Cada uno espera su turno de pelea y mientras uno golpea el otro permanece pasivo esperando su oportunidad. Es la primera manifestación del papel de ‘víctima pasiva’, donde un cómico “aguanta con sólo un gesto de fastidio la suma de pisotones, caídas, tortas de crema o desgarramientos de ropa”. En el caso de la pareja era Hardy el que solía ocupar esta posición (Alsina, 1993:89,90).

Sus mayores éxitos se conseguirían con la llegada del sonido al cine, época en la que cuentan con 40 cortos hasta 1935. Sus inicios en el largometraje empiezan en 1931 con ‘De bote en bote’ (*Pardon Us*).

Harold Lloyd

Comenzó como actor en 1906 con pequeños papeles, cuando se integró en la Universal conoció al productor Hal Roach y gracias a él pudo crearse el personaje que le caracterizaría, *Lonesome Luke*, no muy distinto al ‘Charlot’ de Chaplin. Alsina (1993:91) destacaba de su personaje “el recurso de utilizar ropa demasiado pequeña para él”, y afirmaba que “se encontró a si mismo cuando se colocó gafas de Carey (con montura pero sin cristales) y pasó a ser identificado por el público”. Hasta 1921 trabaja en cien películas. Las situaciones en las que se veía su personaje eran siempre

complicadas y difíciles para él en relación a sus aptitudes, como jugar un partido de fútbol sin ser deportista. Una de las películas más características en las que actuó es ‘El hombre mosca’⁶ (*Safety Last!*, Fred Newmeyer y Sam Taylor, 1923), donde acaba colgado de un gran edificio con riesgo de caer al vacío. En el cine sonoro su carrera entrará en decadencia, al igual que Buster Keaton (Alsina, 1993:91).

Detrás de los personajes visibles como Chaplin o Keaton, están aquellos que hacen posible que la película se ponga en pie, estos son los *gagmen* (personas dedicadas a la creación de los *gags* visuales), los directores y productores, que muchas veces quedan en el anonimato. (Alsina, 1993:93).

“La historia del cine burlesco a partir de 1915 es la de un florecimiento en espacio de quince años, para luego convertirse en otra cosa” (Leutrat, 1998:201). El sonido llega al cine en 1928 y produce un cambio en el género cómico, la risa ya no solo viene producida por los gestos sino que se empezará a pensar en *gags* visuales. Todo en el cine va evolucionando a mejor, así lo muestra también Leutrat: “La historia del cine burlesco es la de una alquimia que conduce al oro puro” (1998:220).

2.3. DE LA SCREWBALL COMEDY A LA COMEDIA ROMÁNTICA

2.3.1. Años 30 y 40: *screwball comedy*

Transición del cine mudo al sonoro

A partir del año 1921 se empieza a generar en el cine una crisis, las recaudaciones en las salas descenden cada vez más y los artistas del cine mudo que antes gozaban de fama en este momento la ven reducida. Esto es debido a la monotonía que causaban en el público las películas. El cine mudo en sus inicios era una novedad, pero fueron tantas películas las que se estrenaron y la mayoría con recursos similares que generaron el efecto contrario, la reducción de los asistentes, porque el público buscaba algo nuevo. Esta necesidad de innovación hizo que las productoras empezaran a pensar en introducir el sonido; los procedimientos fueron el *Vitaphone* y el *Movietone*⁷ (Jeanne y Ford, 1992:18). Crosland decía que la palabra “hace salir al filme del campo limitado de la

⁶ Después del estreno de ‘El hombre mosca’, Harold Lloyd fue apodado “King of daredevil comedy” (Rey de la comedia temeraria).

⁷ El *Vitaphone* fue el primer sistema de cine sonoro. Fue fundado por Bell Telephone Laboratories y Western Electric y, posteriormente, comprado por la Warner Bros. El *Movietone* grababa simultáneamente imagen y sonido, a diferencia del *Vitaphone*. Fue creado por Jo Engel, Hans Vogt y Joseph Massole y después adquirido para su explotación por la FOX.

pantomima para hacerle entrar en el reino de la comedia”. (Jeanne y Ford, 1992:16). En 1928, aparece una película completamente sonorizada, *Lights of New York* (Bryan Foy). A partir de este momento, las productoras (Warner, Paramount, Metro, First National, Universal y United Artist) anunciaron futuros films sonoros. Rápidamente se pudo observar que el público volvía a acudir a las salas y la recaudación llegó a ser del 75% al 100% en los cines que proyectaban películas sonoras.

Sin embargo, el cine sonoro resultaba costoso por lo que las salas aumentaron el precio de la entrada. Además el idioma suponía un problema para los clientes extranjeros, que constituían una buena parte del público. La solución fueron los recientes sistemas de doblaje; además, muchas de las actrices no se conseguían adaptar a las condiciones del cine sonoro y una primera solución fue que otra persona doblara sus voces. A la larga, este sistema resultaba muy complejo y retrasaba el estreno de la película, por lo que se dejó de utilizar. Como consecuencia muchas de las actrices tuvieron que dejar su carrera cinematográfica (Jeanne y Ford, 1992:18,27).

Ante el éxito del sonido, surgieron dos géneros nuevos: los films operetas y las comedias musicales.

Evolución de los artistas del cine mudo

Los cómicos del cine mudo atravesaron diferentes caminos con la llegada del sonoro, pero la mayoría no tuvo demasiado éxito. La causa principal de su decadencia fue que la comicidad utilizada por los artistas del mudo se deja de utilizar en el sonoro y la mayoría no se saben adaptar, debido a que la pantomima constituía su esencia en su trayectoria profesional hasta el momento (Coursodon, 1996:257).

– Harold Lloyd, Buster Keaton y Harry Langdon

Harold Lloyd y Buster Keaton fueron los que se vieron más perjudicados por el sonido. El primero intervino en siete películas desde 1929 hasta 1938, aunque se encontraban bastante alejadas de su estilo mudo. Keaton también participó en varias pero ya no aparecía en ellas como personaje principal (Jeanne y Ford, 1992:33). En las siete películas en las que participó para la MGM (desde 1930 hasta 1933) se nota la diferencia respecto a las mudas porque su esencia y personalidad cómica ya no se ven reflejadas en su intento por adaptarse al cine sonoro. Posteriormente pasó a trabajar en cortometrajes de bajo presupuesto. Harry Langdon no tuvo más suerte que los dos

anteriores. Su carrera empezó a decaer en 1928 debido al mal resultado de sus dos últimos largometrajes. Después cayó en los cortometrajes en serie al igual que Keaton (Coursodon, 1996:257).

– Charles Chaplin

Mostró abiertamente su disconformidad hacia la utilización del sonido en las películas. Ante un periodista afirmó que los films sonoros o *talkies* “destruyen la gran belleza del silencio” (Jeanne y Ford, 1992:38). Exponía también que la imaginación se perdería. Como muestra de su oposición, en 1931 estrenó ‘Luces de la ciudad’ (*City Lights*)⁸ que incluía música y canciones, pero no diálogo. En 1936 no estrena ‘Tiempos modernos’ (*Modern Times*) en la que Chaplin canta un estribillo con palabras. Es una obra satírica que muestra la lucha del hombre contra la máquina y denuncia esta situación. Por estas fechas Chaplin observa que la libertad está siendo amenazada no solo por la máquina sino también por la dictadura de Hitler y pasa cuatro años ideando una película para mostrar su oposición, así en 1940 nace su gran obra ‘El gran dictador’ (*The Great Dictator*), en la que su personaje encarnaba a Hitler. En ella Chaplin no solo rompe con el silencio sino que habla ampliamente; son populares en el film los discursos de Hitler casi incomprensibles que recordaban a los mensajes que el dictador hacía por la radio. La película basa su comicidad en la sátira y la burla; una de sus escenas más famosas es la del dictador jugando en su despacho con un globo terráqueo que le explota en la cara (Jeanne y Ford, 1992:302-307).

– Laurel y Hardy

Laurel y Hardy, al contrario que los anteriores, supieron abordar el cambio al cine sonoro y buscarse un hueco en esta nueva comedia cinematográfica. Sin embargo, como todo cambio, no fue fácil por lo que comenzaron con cortometrajes como *Hot Wild* (1930), *Helpmates* (1931) o *The Music Box* (1932); algunos de calidad, pero la mayoría por debajo de los mudos. Después pasaron a los largometrajes, con los que no tuvieron tanto éxito, a excepción de ‘Compañeros de juerga’ (*Sons of the Desert*, 1934). Tras este bache en su carrera, empezaron a trabajar en films producidos por el propio Stan Laurel como ‘Un par de mellizos’ (*Our Relations*, 1936) o ‘Laurel y Hardy en el Oeste’ (*Way Out West*, 1937), con los que se recuperaron. Hasta 1940 sobrevivieron con este tipo de

⁸ Esta es una de las películas más sentimentales que ha hecho Chaplin

películas, pero a partir de este momento su carrera entrará en decadencia (Coursodon, J.; 1996:258).

El cambio del mudo al sonoro fue rápido pero ordenado, en 1925 todas las películas eran mudas y en tan solo cinco años toda la producción cinematográfica que se hacía en Hollywood pasó a ser sonora (Gomery, 1995:9).

Nuevos cómicos: los hermanos Marx y W. C. Fields

Frente a este grupo de cómicos que priorizaban el humor visual al verbal, empezaron a cobrar importancia otros para los que la palabra era el instrumento cómico más importante, entre ellos destacan los hermanos Marx y W.C. Field.

– Los hermanos Marx

Se caracterizaban por un ‘cinismo anarquizante’. Ellos encontraron en el inicio del cine sonoro su momento para despegar. Daban un valor a la palabra muy por encima de los *gags* visuales; basaban su comicidad en las deformaciones de la lengua y los dobles sentidos, en definitiva llevaban al extremo cualquier utilización de la palabra y se podría decir que era el mayor instrumento en el que se apoyaban para crear la risa en sus films. Además, consecuencia de este elevado uso de lo verbal, sus películas estaban llenas de sátira y burla hacia las instituciones. Sin embargo, no todos eran tan partidarios de la palabra: Harpo apostaba por el *gag* visual, Groucho por el *gag* verbal y Chico se encontraba en un punto intermedio entre los dos (Coma, 1993:105). Destacan en el periodo de transición del mudo al sonoro y en 1931 ya tenían un estilo y personalidad muy marcados. A partir de ese momento su trayectoria fue en ascenso y cobraron importancia tres películas que realizaron para la Paramount: ‘Pistoleros de agua dulce’ (*Monkey Business*, 1931), ‘Plumas de caballo’ (*Horse Feathers*, 1932), las dos dirigidas por Norman Z. McLeod, y ‘Sopa de ganso’ (*Duck Soup*, 1933) por Leo McCarey (La película más política y surrealista de los hermanos Marx). Después de la Paramount, trabajaron para la MGM, donde sus películas presentaban variaciones: tramas sentimentales y números con canciones, lo que se llamaba *production numbers*, que fueron muy habituales a partir de 1935. La película de más éxito en esta compañía fue ‘Una noche en la ópera’ (*A Night at the Opera*, 1935), de Sam Wood.

– W. C. Fields

W.C. Fields siguió un estilo parecido al de los hermanos Marx; según Coursodon, era una “personalidad cómica tan excepcional como Groucho Marx, pero mucho más complejo” (1996:260). Era igual de excéntrico que él con la utilización de la palabra, no tan agresivo, pero sí más sorprendente; si tenía que ridiculizar el conformismo burgués o el culto a la familia lo hacía desde dentro, es decir, interpretando personajes de la familia como el marido. En 1932 protagonizó ‘A todo gas’ (*Million Dollar Legs*, Edward Cline), muy parecida a la película ‘Sopa de ganso’ (*Duck Soup*) de los hermanos Marx (Coursodon, 1996:260).

Otras personalidades que fueron por un camino parecido al de los hermanos Marx y Fields son la pareja de George Burns y Gracie Allen, los Ritz Brothers, Wheeler & Woolsey y Edie Cantor.

El sistema de estudios

El periodo clásico cinematográfico está marcado por el sistema de estudios, que consiste en un *trust* por parte de las grandes productoras de cine; estas son cinco corporaciones que dominaban el sector en Estados Unidos: Paramount, Loew’s, Fox Film, Warner Bros. y RKO. Este sistema creaba un monopolio que aseguraba a una compañía controlar la producción, distribución y proyección de una película; según Giuliana Muscio, era “un control completo de la vida económica de una película” (1996:16). En cuanto a la distribución, se garantizaban que la película se comercializaría por todo el mundo debido a los bajos costes. La proyección la tenían muy controlada porque cada corporación poseía las salas de cine más importantes en las ciudades más emblemáticas. Así, a mediados de los años 30, los cineastas independientes contaban con muy poca representación dentro del mercado, debido a que las grandes empresas controlaban la industria y recaudaban las tres cuartas partes de los ingresos en taquilla.

Además de este monopolio económico por parte de las cinco grandes corporaciones, también existía un ‘monopolio del discurso’ ocasionado por la implantación del **Código de producción** (Código Hays) en 1934, que censuraba todo aquello que según sus principios no se podía decir ni mostrar en el cine, como los mensajes o escenas de sexo y violencia.

Crack económico del 29 y depresión

Pasados los años 20 de bonanza económica, de la que el cine se vio altamente beneficiado, llegó el *crack* del 29 que inició la depresión y con ello un cambio en el mundo cinematográfico. En la comedia, surge la *screwball comedy* y una **nueva mujer** con mayor importancia y determinación. Durante los años 20 las mujeres empezaron a tener un mayor papel en la sociedad: participan en la vida política y ocupan puestos de prestigio. Esto aumenta la conciencia feminista de las mujeres que reivindican la igualdad en la política, mientras que a otras les invadió una moral de diversión y de disfrute de la vida. Con la crisis del 29 esta mujer desaparece en parte en la sociedad, pero el cine la recoge y se convierte en la protagonista de las *screwball comedies* que nacen en este momento (Echart, 2005:30).

Con la llegada de la Depresión, muchas películas adoptan este tema como fondo en sus tramas y se convierte en tema habitual para los años 30. La economía ha caído y la población se hunde en un ambiente de desánimo, sobre todo los sectores más desfavorecidos. Las películas de Hollywood van a dar voz a estos grupos de la población que sufrieron más fuerte las consecuencias de la depresión. El cine se convierte en un instrumento para evadirse y el público acude en mayor medida. Lo que llama la atención a la gente es que en las películas se simplifica la realidad; el cine lo consigue por medio de la personalización y la responsabilidad individual, reincide en el hecho de que cada persona es la responsable de acabar con sus problemas. Esto tranquilizaba a la gente porque si el problema es personal es controlable (Muscio, 1996:28). Otro aspecto que prolifera en el momento y que va unido a este fin tranquilizador es el final feliz, que llega después de muchos problemas durante el film. Gracias a las películas sonoras, el cine no se hunde en esta etapa de crisis, sino que avanza considerablemente. Según Merchán, “el cine sonoro fue uno de los grandes vencedores de la gran depresión” (1995:101).

New Deal

En 1933 Franklin Roosevelt asume la presidencia y promete acabar con la depresión. Para ello inicia el *New Deal* (Nuevo Trato), un proyecto de recuperación económica, con técnicas más ideológicas que prácticas. En 1939, diez años después del *crack* económico, se logra esa recuperación. Durante esta etapa el cine había ido aumentando

su importancia como fórmula de entretenimiento hasta llegar a la primera posición, se llamó la Edad Dorada de Hollywood (Echart, 2005:34). A principios de la década de los años 30 el cine sirvió a la población como ‘entretenimiento escapista’ de la negativa realidad que tenían los ciudadanos a su alrededor; de unas formas u otras, la población no abandonó el cine. Hasta 1933 mostraba, como ya se ha mencionado, a las víctimas de la sociedad, a las personas que sufrían la crisis y que eran las mismas que acudían a las salas a evadirse de los problemas exteriores. A partir de 1933, debido al inicio del *New Deal*, el espíritu cambió e influyó en las películas. Sin embargo, El *New Deal* no intervenía como tema histórico sobre el que ambientar la trama, sino que influía en la producción y estructura. Debido a esto las películas empezaron a mostrar no solo tramas divertidas, sino personajes optimistas. El cine empieza a satisfacer necesidades y poco a poco se va convirtiendo en un instrumento educador⁹. Esta evolución se observó en cineastas como Frank Capra, que pasó de un estilo más pesimista en las tramas a películas marcadas con un espíritu de libertad y diversión, como se muestra en 1934 con ‘Sucedió una noche’ (*It Happened One Night*) o posteriormente con ‘Vive como quieras’ (*You Can’t Take it With You*, 1938). Por lo tanto se podría decir que el cine fue un instrumento paralelo al *New Deal* que ayudó a conseguir sus objetivos de estabilización social, aunque no deliberadamente. La personalización siguió en aumento y se conseguía gracias al *Star System*. Como conclusión una idea que expone Giuliana Muscio: “Las relaciones entre el New Deal y el cine se asemejan más a un juego de espejos, una producción y reproducción recíprocas” (1996:25).

Screwball comedy

La llegada del sonido supuso un cambio en el cine. Ya se ha mencionado que hizo desaparecer a muchos de los cineastas e intérpretes de la era silente, pero también **cambió el estilo de las películas cómicas**. Mientras en las comedias mudas lo importante es el movimiento del actor y todo gira en torno al cuerpo individual, las comedias sonoras dan más importancia al humor verbal y se asientan en la interacción con los demás personajes. Además, destaca el cambio que experimentan los personajes a lo largo del film. Por lo tanto, se abandonan un poco los *gag* visuales para centrarse en las palabras, “la palabra hablada hace que el actor se asemeje más a un ser humano que a un ‘cómico-atleta-bailarín-gimnasta-payaso’” (Echart, 2005:79). La palabra dará más

⁹ Jowett consideraba que había dos tipos de sistemas educativos, el colegio y el cine. (Echart, P; 2005:37).

sensación de realidad y coherencia a la película y aumentará la duración de esta. Nace así un nuevo tipo de comedia, la *screwball comedy*.

Características esenciales de la *screwball comedy*

Los años 30 y 40 están marcados por el inicio de un tipo de comedia denominada *screwball comedy*. Según Coursodon, es una “comedia brillante y particular” (1996:266). Concretamente, es muy característica del periodo 1932-1939, por eso comenzó llamándose ‘comedia de los años 30’. Coursodon (1996:267) añade además que es el género más original del periodo, pero matiza que esta originalidad es muy característica debido a que mezcla la tradición con la innovación. Muchas películas *screwball* se basan en los personajes y en la historia de Cenicienta, ya sea trasladándola fielmente o invirtiéndola. Es decir, este nuevo género adapta en ocasiones ese personaje de mujer modesta que conoce a un hombre adinerado y en otras es la mujer la que es heredera y el hombre de condición humilde es el que se cruza con ella por el camino. En relación a esto, también es habitual que sucedan problemas acerca de la identidad de una persona o usurpación de esta (cuando los ricos se hacen pasar por pobres y viceversa).

El estilo de la *screwball comedy* es deudor de la tradición muda y del *burlesque* debido a que coge varios elementos de este periodo y los junta con la palabra, que acaba de llegar al cine. La *screwball comedy* tiene unas **características esenciales** además de las mencionadas: a la primera haría alusión una película de Frank Capra, ‘Vive como quieras’ (*You Can't Take it With You*, 1938), esta es la filosofía del momento y la que va a marcar las películas, lo importante es pasárselo bien y superponer por tanto la búsqueda de la felicidad al dinero; de hecho en muchas películas se muestra a los ricos como egoístas e inconscientes. Otra característica es que la mayoría de películas de este momento giran en torno al conflicto amoroso de sus protagonistas; son habituales los triángulos amorosos, las rupturas y las reconciliaciones. La mujer constituye un personaje clave en la *screwball* y evoca a la ‘nueva mujer’ independiente que surge en los años 20. Los diálogos constituyen uno de los rasgos más importantes de este género, por su vivacidad, originalidad y complejidad; se trata de conversaciones sofisticadas en las que cada palabra está estudiada, en ocasiones pueden ser muy directos y en otras muy sutiles, pero lo que siempre incluyen es un mensaje subliminal y juegos de palabras. Como últimas características estarían las adaptadas del cine mudo como son la

improvisación y las situaciones inverosímiles que pueden cambiar el curso de los acontecimientos. Estas representan las características más importantes del género.

Inicio de la screwball

– Año 1934

El inicio del género se puede datar en **1934, año de estreno de ‘Sucedió una noche’** (*It Happened One Night*) de Frank Capra. Sin embargo hay películas anteriores que ya incluían diversos elementos *screwball*, y que van construyendo el camino. Algunas de ellas son ‘La jaula de oro’ (*Platinum Blonde*, 1931), también de Capra, ‘Una mujer para dos’ (*Design for Living*, 1933) de Lubitsch, o en el mismo año *Three-Cornered Moon* de Elliott Nugent. Esta última destaca porque ya incluye el tema de la familia rica y excéntrica que será habitual en comedias posteriores como ‘Al servicio de las damas’ (*My Man Godfrey*, 1936) o ‘Vive como quieras’ (*You Can’t Take It With You*, 1938) (Coursodon, 1996:268).

Entre ‘La jaula de oro’ y ‘Sucedió una noche’ se puede hablar de dos épocas diferentes; según J. Coursodon, “el tono y la atmósfera han cambiado por completo” (1996:269). La primera tenía una trama pesimista, mientras que la segunda trae optimismo y alegría de vivir; esto se justifica por la implantación del New Deal. ‘Sucedió una noche’ se establece como la película inicial de la *screwball* porque incluye elementos que luego heredarán las más importantes películas del género (Echart, P.; 2005:144): extiende el personaje de la mujer heredera que se verá en ‘Al servicio de las damas’ (*Love on the Run*, 1936) o en ‘Amor y periodismo’ (*Love Is News*, 1937), por ejemplo. Asienta el tema de la pareja, los encuentros casuales entre los dos protagonistas y el romanticismo entre ellos, que es algo nuevo en el momento. La película muestra la superación de las diferencias entre la pareja, y según P. Echart, expone la idea de que “el amor y la bondad son independientes de los estratos sociales” (2005:145). Por otro lado, también inicia la inclusión de situaciones absurdas en la trama y cambios en la identidad.

Además de ‘Sucedió una noche’, otras películas estrenadas en el mismo año influyen en el asentamiento de la *screwball*: ‘La comedia de la vida’ (*Twentieth Century*, Howard Hawks), ‘La cena de los acusados’ (*The Thin Man*, W.S. Van Dyke) y ‘La alegre divorciada’ (*The Gay Divorcee*, Mark Sandrich) (Echart, 2005:145).

Las **actrices** en este momento fueron clave e hicieron triunfar al género *screwball*; las más conocidas son Claudette Colbert, Mirna Loy, Carole Lombard, Irene Dunne, Jean Arthur y Katharine Hepburn. Estas mujeres representan a heroínas independientes,

como ya se ha mencionado, y su rasgo más característico es el temperamento. En cuanto a los **actores**, lo habitual de la *screwball* era mezclar dentro de un mismo personaje al galán con el bufón, el líder romántico y la figura cómica, como expone Echart (2005:127). Los más conocidos son Cary Grant, Clark Gable, William Powell, Gary Cooper y James Stewart. Pero, lo que en definitiva caracterizó al género fue la unión de ambos, el *co-star system* más que el *star-system*, porque en la *screwball* lo importante es la pareja (Echart, 2005:126).

Como ya se ha mencionado, en 1934 se produce un suceso que cambia el contenido de las películas, la aplicación del **Código de Producción**. Sin embargo, no supuso un inconveniente para la comedia, al contrario, ayudó a definirla. Al contenido sexual y violento le buscó un sustituto a través del lenguaje subliminal. Según Harvey, “gracias a la censura, las comedias se volvieron de manera simultánea más ‘locas’ y limpias” (Echart, 2005:83). Las comedias se centran más en sugerir y menos en enseñar. Las intérpretes femeninas también cambiaron de ser heroínas sexuales a más inteligentes. A este tipo de comedia la llamaron ‘comedia acogedora’ y se ve influenciada tanto por el Código como por el espíritu del *New Deal*.

– Años 1935 y 1936

En los años 1935 y 1936, la *screwball comedy* se asienta gradualmente, sin embargo las películas que surgen en este momento no son de mucha calidad y son muy parecidas a las de los comienzos de la *screwball*. Aun así, algunas destacan entre las demás. En esta etapa empezaron a cobrar importancia las películas relacionadas con el entorno periodístico, que se verán en mayor medida en 1937.

En primer lugar, se estrenaron películas que seguían la línea y estructura de aquellas que fueron populares en el género. La influencia de ‘Sucedió una noche’ se hizo visible en: ‘Lirio dorado’ (*The Gilded Lily*, Wesley Ruggles) y ‘Sucedió una vez’ (*She Married Her Boss*, Gregory La Cava). Las dos las protagoniza la misma actriz que eligió Capra, Claudette Colbert. El trasfondo también es muy parecido a su predecesora: la superación de las diferencias sociales de los protagonistas para que finalmente triunfe el amor entre ellos. En ‘Lirio dorado’ las similitudes son más palpables debido a que la trama es casi idéntica: una joven adinerada que abandona su mundo para irse con un periodista.

Otra película que se vio influenciada fue *Remember Last Night?* (De James Whale), con una trama muy similar a ‘La cena de los acusados’: resolver una serie de crímenes. Se recurre al tema del alcohol durante gran parte de la película, como signo de diversión y vitalidad.

Surge además un nuevo estilo de comedia; directores de otros géneros incluyen en sus películas rasgos o elementos propios de la *screwball*. Este es el caso de Hitchcock en ‘Los 39 escalones’ (*The 39 Steps*, 1935), que recuerda una vez más a ‘Sucedió una noche’ porque, según Echart (2005:150), es una película de carretera, con escenas similares y con una pareja que pasa de la hostilidad al enamoramiento.

En 1936 se produjo un nuevo impulso en el género, gracias a ‘Al servicio de las damas’¹⁰ (*My Man Godfrey*) de Gregory La Cava, que tuvo un gran éxito. Esta película varía un poco los esquemas de la *screwball* en la que la mujer suele ser más lista que el hombre, porque aquí “Irene es más idiota que nadie”, según Echart (2005:151), refiriéndose al personaje que interpreta Carole Lombard. Este es el modo que tiene de hacer crítica social, con el personaje de Irene se ridiculiza a la clase alta y su comportamiento. Una escena en la que pone de manifiesto la injusticia social es la del comienzo, en la que muestra una *ginkana* en la que los ricos necesitan a un vagabundo para ganar el juego; contraponen a los vagabundos con los ricos a los que muestra con desprecio (Coursodon, 1996:270).

En cuanto a Frank Capra, se produce un cambio en su trayectoria artística que se ve con el estreno de ‘El secreto de vivir’ (*Mr. Deeds Goes to Town*), donde se aleja un poco de la comedia disparatada y de la relación amorosa de los protagonistas para centrarse en los temas morales, sociales y políticos. Echart decía que había entrado en una etapa de “mayor compromiso ideológico” (2005:157).

– Años 1937 y 1938

Pasados estos años de consolidación de la *screwball comedy*, en **1937 y 1938** aparecen algunas de las mejores películas del género. Para P. Echart, las más sensacionales de 1937 son ‘La reina de Nueva York’ (*Nothing Sacred*, W.A. Wellman), ‘Una chica afortunada’ (*Easy Living*, Mitchell Leisen) y ‘La pícara puritana’ (*The Awful Truth*, Leo McCarey).

¹⁰ El título español de la película hace una referencia clara al papel de la mujer en las películas *Screwball*: el género se basa en la mujer, y la muestra con una personalidad mucho más fuerte que el hombre y además le guía a través de la trama.

En ‘La pícaro puritana’ vuelve a ser protagonista Irene Dunne que, como ya habíamos mencionado, debutó en ‘Los pecados de Teodora’, a la que se asemeja considerablemente. En la *screwball comedy* es habitual la pareja romántica, que puede aparecer en una situación de ruptura o de enamoramiento. El caso de ‘La pícaro puritana’ es el primero; la historia de la pareja va desde la ruptura hasta la reconciliación y, según Echart (2005:158), todas las acciones que suceden en la película están subordinadas a la relación de la pareja. Esta reconciliación sucede gracias a la risa, es decir, las situaciones cómicas por las que pasa la pareja y la actitud alegre que les caracteriza permiten su reencuentro. En definitiva, este es el ambiente de la película, un clima de diversión constante más que una película llena de *slapstick*, aunque sí que acude a ellos. Dunne y Grant representan, según Echart (2005:160), “la quintaesencia de la pareja romántica *screwball*”. Irene Dunne con su serenidad y corrección en pantalla, aunque con las escenas alocadas que también le caracterizan. Cary Grant acoge a su personaje de tonto ya conocido por los espectadores; hace una interpretación clave para la comedia *screwball* del momento, con muchas escenas *slapstick*, a menudo inverosímiles, y con un ritmo acelerado.

‘La reina de Nueva York’ (*Nothing Sacred*, W.A. Wellman) la protagonizan Carole Lombard y Fredic March. Es una de las películas más satíricas de la *screwball comedy* con guión de Ben Hecht que introduce personajes corruptos, hipócritas y sucesivos engaños. Una de las mayores críticas es a la idea de vivir en las zonas rurales de América, debido a que la trama muestra una mujer que, harta de su vida en el pueblo, huye para vivir en la ciudad de Nueva York. Acompañada de un periodista vivirá una época fantástica en la ciudad. El papel de la mujer es un caso diferente a lo que se había visto porque no cambia a lo largo de la película, sino que lo que hace ella es cambiar las circunstancias que le rodean (Echart, 2005:161).

‘Una chica afortunada’ (*Easy Living*) es dirigida por Leisen a partir de un guión de Preston Sturges con ápicos satíricos. Sturges se basa en el mito de Cenicienta, para mostrar la superación de las diferencias sociales. Sin embargo, tiene una trama original, ya no es la historia de una persona de clase baja que se enamora de otra heredera y le cambia la vida, sino que en este caso todo es debido a un malentendido: la población se cree que Mary (Jean Arthut), la protagonista de clase baja, es amante del multimillonario J.B. Ball (Edward Arnold). Gracias a esta confusión mejorará su vida¹¹.

¹¹ P. Echart (2005:162) llama a este tipo de comedias *Lucky comedies* porque debido a malentendidos cambia la situación económica de los protagonistas.

El diálogo es inteligente, brillante y con muchas situaciones *slapstick*. Hay que señalar también la cuidada caracterización de los secundarios y el papel de Arnold, que posibilita que las escenas cotidianas se conviertan en extraordinarias.

Además de estas tuvieron éxito otras películas sobre periodistas como ‘Amor y periodismo’ (*Love is News*, Tay Garnett) de la Fox, con dos estrellas del estudio, Tyrone Power y Loretta Young. La trama es *screwball* con la unión de un periodista y una heredera, pero ambos perspicaces y espabilados.

En el **año 1938** se produce una madurez en la *screwball comedy* y aparece la película que más fielmente representa al género, ‘**La fiera de mi niña**’ (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks). Aunque esta película se abordará en la segunda parte de este trabajo, señalamos las características generales: contiene todos los rasgos de la *screwball*. Mezcla el humor verbal con el visual de una manera inteligente, pero el personaje de la mujer está más cercano a la comedia *slapstick*. El ritmo es muy acelerado con una acción continua que impide la reflexión. En el film la improvisación y la espontaneidad rompen la racionalidad de las situaciones (Echart, 2005:165). La actriz Katharine Hepburn debuta en el género; la relación entre ella y el personaje masculino interpretado por Cary Grant constituye el 90% de la comicidad y encanto de la cinta, como es habitual en este tipo de películas, según afirma Coursodon (1996:272). Sin embargo, es diferente de las comedias *screwball* que se habían hecho hasta el momento, por sus situaciones, personajes y diálogos extravagantes, algo que resultó demasiado exagerado para el público de entonces, pero que el público posterior recogió positivamente colocando la película entre una de las mejores del género.

Ernst Lubitsch y Frank Capra también son importantes en 1938 para la *screwball* y su desarrollo. El primero realiza ‘La octava mujer de Barbazul’ (*Bluebeard’s Eighth Wife*) y ofrece una visión de los millonarios nunca vista anteriormente en las *screwball comedies*, debido a que lleva la crítica hasta un punto muy alto: al protagonista multimillonario (Gary Cooper) lo muestra como avaro, ignorante, desvergonzado, utilitarista, etc. Para él, las mujeres son otro objeto más para divertirse y por ello cuando se cansa de una elige a otra. Todo esto lleva a señalar que esta película se aleja de las demás dentro del género *screwball*. El personaje de Claudette Colbert será el que le asiente en su vida (Echart, 2005:166,167).

Frank Capra rueda ‘Vive como quieras’ (*You Can’t Take it With You*) y se convierte también en una de las obras maestras del género. Como se mencionó anteriormente, el título hace referencia a la filosofía de la *screwball comedy*, que invita a vivir con

alegría, libertad y vitalidad. Estas tres características son las que definen en concreto a este film y a sus protagonistas. Además, se aproxima a la *screwball* por el reparto: James Stewart, Jean Arthur, Lionel Barrymore o Edward Arnold; por la serie de *gags* visuales; y el papel central que toma la relación amorosa entre los protagonistas. Para Echart (2005:168), la historia amorosa se asemeja a la de Romeo y Julieta, por sus diferencias sociales y las trabas que las familias ponen a su relación.

Para terminar este año, la Warner Bros. crea una película con las estrellas del estudio: ‘Cuatro es multitud’ (*Four Daughters*). Este tipo de comedias que reunían a varias actrices y actores famosos se llamaban ‘*All stars*’.

– Año 1939

Este año es apelado por P. Echart como ‘un buen año para las Cenicientas’ (2005:171), debido a que la mayoría de cintas que se estrenaron tenían tramas muy similares al mito. Aparece alguna película que destaca en el género *screwball*, sin embargo, se pierde la originalidad y la sorpresa. Por ejemplo, ‘La chica de la quinta avenida’ (*5th Avenue Girl*, La Cava) es parecida a ‘Al servicio de las damas’ (*My Man Godfrey*) del mismo realizador, tanto en la estructura como en la crítica social, sobre todo a la clase alta¹². Una diferencia con la anterior es que la trama amorosa se relega a segundo plano, lo que ya sucedía en ‘Una chica afortunada’ (Echart, 2005:172).

La RKO estrena ‘Mamá a la fuerza’ (*Bachelor Mother*, Garson Kanin), su mayor éxito en toda la década. Representa la madurez de la *screwball comedy*, como ya se podía ver en 1938 con ‘La fiera de mi niña’ (*Bringing Up Baby*). Tiene un ritmo suave, el humor recae más sobre las palabras y no tanto sobre la exageración física. Presenta un mundo natural y realista, tiene un espíritu positivista y ocurre como en ‘Una chica afortunada’ y en otras muchas *screwball*, que los malentendidos o las complicaciones llevan a solucionar la trama. También es muy cercana a la historia de Cenicienta.

Pero no es ‘Mamá a la fuerza’ la que más similitud tiene con el mito de Cenicienta, sino ‘Medianoche’ (*Midnight*, Mitchell Leisen), con guion de Wilder y Brackett. Como en el mito de Cenicienta, aparece un ‘hada madrina’ que guiará al protagonista hacia un futuro mejor. Sin embargo destaca la inversión del mito, ya no es el trabajo duro el que

¹² Un hombre rico encuentra en la calle a una mujer pobre y la instala en su casa, una vez allí, ella les mostrará los defectos que la familia rica tiene, pero que no ve. (Coursodon, J.; 1996:271).

ofrece la recompensa de una vida mejor sino la astucia y el descaro de la protagonista. Además, finalmente la mujer decide dejar a un lado la vida de lujo que le ha llegado para quedarse con un taxista del que se ha enamorado. También se producen giros en la trama que llevarán a situaciones impensables y a solucionar los problemas.

Otra de las películas de Wilder y Brackett como guionistas en este año fue *Ninotchka* de Ernst Lubitsch. Según Echart (2005:174), es una de las películas más sobresalientes de la década, y también retoma el mito de Cenicienta: muestra a una mujer comunista que descubre París y allí a un hombre ideal; sin embargo, como a toda Cenicienta le llega su medianoche, tiene que abandonar París y volver a su vida. *Ninotchka* es una historia de liberación a través del amor, como sucede en otras *screwball*; destaca el cambio profundo en la protagonista, “qué diferencia entre ser la fría y racional ‘camarada Yakusova’ o ser la dulce y pasional Ninotchka” (Echart, 2005:175)

Hasta entonces se ha hablado de unos rasgos característicos de la *screwball comedy*, que unen las comedias dentro de este género. Sin embargo, estos rasgos no imposibilitan que exista **diversidad dentro de la *screwball***. Esta se puede mostrar comparando a películas como ‘La fiera de mi niña’, ‘La pícaro puritana’ o ‘Al servicio de las damas’, con una esencia igual, pero diferentes entre sí. O más concretamente si se comparan dos películas del mismo director, Howard Hawks, como son ‘La fiera de mi niña’ y ‘Luna nueva’, ambas de la *screwball* (Coursodon, 1996:272).

En las comedias de esta etapa reinaba el optimismo y la felicidad y, por ello, Pablo Echart (2005:42) las denominaba *feel good movies*. A partir de 1940, el tono y el ritmo de las comedias se modera.

– Años de guerra y posguerra: 1941-1955:

J. Coursodon afirma que “el conflicto mundial tuvo un impacto considerable sobre las películas de la primera mitad del decenio” (1996:273). La entrada de Estados Unidos en la guerra fue la que estableció un antes y un después en las películas americanas; desde este momento la *screwball comedy* entrará en decadencia. Se comienzan a realizar comedias de Serie B de poca duración y con intérpretes menos conocidos; el estudio que tuvo más éxito fue la Universal.

El motivo fue que la participación de EE.UU. en el conflicto produjo un cambio de sensibilidad y el público dejó de interesarse por la comedia que se realizaba hasta

entonces. André Bazin dijo que “la comedia americana se marchita al quebrantarse el optimismo y la ingenuidad” (Echart, 2005:192). Comenzó una corriente que dejaba a un lado el romance para pasar a hacer películas propagandísticas y así ayudar al objetivo de ganar la guerra, las tramas solían ser constructivas y positivas insertando en ellas sentimientos acordes a la guerra como el de la renuncia y el sacrificio; una de las películas que lo muestra es ‘Casablanca’ (Michael Curtiz, 1942). En el mismo año se estrena ‘El mayor y la menor’ (*The Major and the Minor*, Billy Wilder), que representaba la idea de no retrasar el matrimonio por la guerra y la de convencer a los hombres para acudir al frente. La heroína propia de la *screwball* también cambia, sigue manteniendo ciertos rasgos, pero ahora evoluciona hacia la rectitud; según Echart (2005:183), sigue un camino hacia modelos más prosaicos y convencionales.

A principios de la década, las comedias se orientan hacia otros géneros: Capra realiza ‘Juan nadie’ (*Meet John Doe*, 1941), una comedia negra; Lubitsch se inclina hacia la sátira con ‘Ser o no ser’ (*To Be or Not to Be*, 1942); Hawks apuesta por el cine bélico de aventuras como en ‘Sargento York’ (*Sergeant York*, 1941), y hasta 1949 no se le vuelve a ver en el género de la comedia *screwball*; Cukor aborda también el género bélico, pero destaca más en el melodrama con ‘Un rostro de mujer’ (*A Woman’s Face*, 1941); Leisen entra en declive; y, por último, La Cava realiza dos comedias románticas importantes en los primeros años, ‘Ansia de amor’ (*Unfinished Business*) y ‘Una mujer en apuros’ (*Lady in a Jam*), y después solo dirige un film, ‘Viviendo a lo grande’ (*Living in a Big Way*, 1947).

A partir de 1942 se puede decir que el espíritu *screwball* en las comedias era casi inexistente, la creatividad se agotó y dio paso a la rutina. Aumentan las comedias sentimentales como ‘Érase una vez...’ (*Once Upon a Time*, 1944), y la *screwball comedy* encuentra su hueco en la comedia negra y la sátira.

Algunos actores se iniciaron en el mundo del cine en esta etapa y llegaron a ser reconocidos, estos son Danny Kaye y el dúo cómico Abbott y Costello. A los tres les caracterizaba una comedia primordialmente verbal.

Cineastas

En cuanto a los cineastas, solo unos pocos consiguieron realizar películas de éxito en este momento en el que la *screwball comedy* iniciaba su decadencia; estos eran Preston Sturges, que supuso una ‘explosión cinematográfica’, Howard Hawks, George Cukor,

Ernst Lubitsch, Garson Kanin, George Stevens y Billy Wilder que llega a la dirección en este momento aportando una obra que se convirtió en un éxito, ‘El mayor y la menor’ (*The Major and the Minor*, 1942) (Echart, 2005:177,178).

Preston Sturges

Según J. Coursodon, “dominó la primera mitad de la década” (1996:290). Empezó como guionista, pero cansado de que los directores malinterpretaran sus guiones pasó a ser director de sus propias historias. Entre 1940 y 1944 la Paramount le produce ocho películas que él también escribe, entre ellas ‘Los viajes de Sullivan’ (*Sullivan’s Travell*), ‘Las tres noches de Eva’ (*The Lady Eve*) o ‘Un marido rico’ (*The Palm Beach Story*); todas tenían un estilo muy personal, que variaba al de las clásicas *screwball*, y se llegaron a convertir en obras de arte. Como director, se mantuvo al margen del proceso de militarización de Hollywood haciendo películas de contrapropaganda porque para él “la función del cine no es aportar mensajes sino entretener” (Echart, 2006:198). Sturges convirtió el humor en ironía y hacía un uso de la sátira aún mayor que los cineastas anteriores; se burlaba de la familia y el matrimonio, de la democracia y la justicia y de la honestidad y el éxito, aspectos que tanto habían defendido en los años 30 cineastas como Capra. Aun así, la sátira no impedía que las situaciones habituales del *burlesque* o de la *slapstick* aparecieran en la película, como son el ritmo frenético o los golpes y caídas; así como los finales felices y los diálogos vivaces propios de la *screwball*. Un ejemplo de ello es el film ‘Las tres noches de Eva’ (*The Lady Eve*, 1941). Además, la sátira siempre tenía un propósito moral. Por lo tanto, a pesar de que fueran diferentes a las *screwball* conservaban rasgos en común. Sin embargo, una clara diferencia con la *screwball comedy*, donde era recurrente el uso de personajes de familia rica, es que Sturges optaba por personajes ordinarios a los que inmersa en situaciones extraordinarias y tramas delirantes. En aquellas donde aparecen personajes adinerados el motivo es para acrecentar la burla, como sucede en ‘Un marido rico’ (*The Palm Beach Story*). Otra diferencia con respecto a las comedias de los 30 es que mientras en ellas el romanticismo prevalecía sobre el dinero, en estas es al revés. ‘Un marido rico’ se establece como la última *screwball comedy*. Las películas de Sturges terminaron siendo únicas, debido a que su diferencia estilística evitó su influencia en las comedias del momento (Coursodon, 1996:291). Sturges abandonó la Paramount en 1943, perdió su ‘toque’ característico y entró en decadencia. En solo ocho años se puede ver como la comedia romántica cambia considerablemente (Echart, 2005:204, 206).

Howard Hawks

Realizó dos excelentes comedias a principios de los 40: ‘Luna nueva’ (*His Girl Friday*, 1940) y ‘Bola de fuego’ (*Ball of Fire*, 1941). La historia de ‘Luna nueva’ proviene de una obra teatral que L. Milestone ya había llevado al cine en 1931 y Billy Wilder adaptaría en 1974. La versión de Hawks es considerada la mejor de las tres por la originalidad de transformar a Hildy en un personaje femenino, lo que le da la posibilidad de introducir el conflicto romántico en la trama. La película impregna la filosofía de Hawks de que “la aventura es preferible al sosiego” (Echart, P.; 2005:178) y sus protagonistas están rebosantes de energía y vitalidad; esto va unido al ritmo frenético que tiene la cinta. Además en ella la sátira y la comedia serán ofrecidas en similares dosis. ‘Bola de fuego’ presenta una gran originalidad por el uso del lenguaje, según Echart (2005:180), es la película que mejor representa la pasión por la lengua ‘viva’. El guion, de Billy Wilder y Charles Brackett recuerda al cuento de Blancanieves porque se produce una resurrección metafórica en la vida del académico, y esta es provocada por una exuberante mujer, que será constante en toda la trayectoria de Hawks. Es coherente con la alocada comedia de Hawks, pero un aspecto novedoso es su alto grado de sentimentalismo, que le asemeja al estilo de Frank Capra (Echart, 2005:181).

George Cukor

Trata temas relacionados con la alta sociedad y un aspecto muy característico es que es que refleja el universo femenino porque la mayoría de sus films los protagonizaban mujeres. ‘Historias de filadelfia’ (*The Philadelphia Story*, 1940) tuvo mucha importancia en la época, porque hace visible un cambio en la *screwball comedy* hacia ritmos más calmados. A partir de ahí, comienzan a cambiar las reglas principales de la *screwball*, lo que provoca el comienzo de su declive, una de ellas es el papel de la mujer, que se caracterizaba por ser independiente y superior al hombre; en esta película Tracy Lords, el personaje de Hepburn, toma una esencia más moderada y, según argumenta Echart (2005:182) recupera su condición humana, y por ello su vulnerabilidad y su capacidad de amar y desear. Sin embargo, es en las películas posteriores donde se ve este declive, porque se quedan con el cambio superficial de la mujer. Por ejemplo ‘La mujer de las dos caras’ (*Two-Faced Woman*, 1941), muestra una mujer blanda y con una débil personalidad.

Ernst Lubitsch

Crea tres obras maestras: ‘El bazar de las sorpresas’ (*The Shop Around the Corner*, 1940), ‘Ser o no ser’ (*To Be or Not to Be*, 1942) y ‘El diablo dijo no’ (*Heaven Can Wait*, 1943) (Coursodon, 1996:292). La primera de ellas destaca porque se aleja ligeramente de las picardías sexuales, muy habituales en el realizador, y se centra en mostrar las emociones y los sentimientos. ‘Ser o no ser’ es una obra que satiriza la Alemania nazi con una mezcla de secuencias ácidas y cómicas. Es primordialmente una comedia aunque presenta puntos dramáticos.

George Stevens

Esta fusión entre la comedia y el romance sentimental, como explica Echart (2005:183), es más visible en el trabajo de **George Stevens**. Pasa de hacer en los años 30 una *screwball* como ‘Ardid femenino’ (*Vivacious Lady*) a realizar en la siguiente década melodramas con puntos cómicos como ‘Serenata nostálgica’ (*Penny Serenade*, 1941) con Grant y Dunne como protagonistas. Ahí se percibe el cambio entre las dos décadas: “frente al romanticismo gana fuerza la familia (...); frente a la pareja, los hijos” (Echart, 2005:184).

En 1942, Stevens crea ‘La mujer del año’ (*Woman of the Year*). El tema es la incapacidad de la mujer de compaginar el trabajo con las obligaciones familiares, lo que le lleva a tener que elegir una de las dos¹³, y pone de manifiesto la lucha de las mujeres por la igualdad de derechos. Sin embargo, el único que consigue mostrar la igualdad entre estas dos esferas es Cukor en ‘La costilla de Adán’ (*Adam’s Rib*, 1949) dónde se mantiene desde el principio las aspiraciones profesionales de la mujer y el conformismo del marido, que acepta que su matrimonio solo seguirá en pie bajo esas condiciones.

En 1943 Stevens dirige ‘El amor llamó dos veces’ (*The More the Merrier*)¹⁴, con gran presencia de los *gags* visuales, pero sin dejar de ser una comedia razonada. Incluye aspectos acordes con el momento, la entrada de EE.UU en la Segunda Guerra Mundial; además se observan similitudes con las películas de Capra, porque integra elementos serios y una tonalidad grave. Crea una nueva rama en la *screwball*: muestra situaciones cómicas de las personas que no han acudido a la guerra y permanecen en sus casas. Este tipo de comedias con componente más serio ya empezaron a realizarse en 1942, dos

¹³ P. Echart (2005:185) llama *working comedies* a estas comedias que confrontan la familia con el trabajo.

¹⁴ “Es la mejor y la más divertida comedia romántica de Stevens” (Echart, P.; 2005:187).

ejemplos son ‘Érase una vez una luna de miel’ (*Once Upon a Honeymoon*) de Leo McCarey y ‘Ser o no ser’ de Lubitsch.

Garson Kanin

Realiza dos comedias para la RKO, ‘Mi mujer favorita’ (*My Favorite Wife*, 1940) y ‘Tom, Dick y Harry’ (*Tom, Dick and Harry*, 1941) y vuelve a reflejar en ellas el matrimonio y a poner el foco en la mujer como era habitual en la *screwball* de los años treinta.

Billy Wilder

Aunque será mucho más importante en las siguientes décadas, en esta etapa destaca como guionista en *Ninotchka* o ‘Bola de fuego’ (*Ball of Fire*) junto a Charles Brackett con el que colabora hasta 1950. Además, debuta como director en 1942 en ‘El mayor y la menor’ (*The Major and the Minor*), con Ginger Rogers y Ray Milland como protagonistas. El film cuenta la historia de una joven veinteañera que decide volver a su ciudad natal. No tiene suficiente dinero para la pagar la tarifa completa del tren porque ha subido de precio y decide hacerse pasar por una niña de 12 años debido a que pagan la mitad. En la travesía se cruza con un mayor del ejército. Este fingimiento provoca continuas situaciones cómicas, así como diálogos divertidos e inteligentes. Wilder consigue que esta unión de personajes y situaciones inverosímiles resulte creíble, además de divertida.

Durante esta etapa, Wilder aborda otros géneros como el cine bélico o el policial – ‘Perdición’ (*Double Indemnity*, 1944) –, pero posteriormente se decanta por la comedia. Durante su trayectoria irá conformando el ‘estilo Wilder’ que presenta las siguientes características: la crítica al sistema y al modo de vida americano por medio de una fina ironía, la calidad de sus guiones, su buena dirección de actores y su interés por tratar temas que habitualmente se han considerado inaceptables para la pantalla, como el alcoholismo, los prisioneros de los campos de guerra o la prostitución. En definitiva, lo que hace Wilder es mezclar la sutileza que aprendió de Lubitsch con la mirada ácida con la que él observa el mundo. Trabajó como director hasta 1981.

En los últimos años de la década destaca el realizador George Cukor en ‘La costilla de Adán’ (*Adam’s Rib*, 1949), protagonizada por Spencer Tracy y Katharine Hepburn, que realizan una brillante interpretación y representan de la mejor forma la batalla de los sexos característica de la *screwball*. Es una comedia progresista que, como ya se ha

mencionado, consigue equilibrar lo que hasta entonces no se había conseguido: las obligaciones familiares de la mujer con su trabajo externo. El diálogo es inteligente y gracias a él se desarrollan escenas ágiles, cómicas y entretenidas.

“Estos films marcaron verdaderamente el fin de la gran comedia norteamericana clásica” (Coursodon, 1996:293).

2.3.2. Años 50 y 60: transición de la *screwball comedy* a la comedia romántica

Contexto histórico: desaparición de los géneros clásicos

Causas

En los años 50 los géneros, tal y como se conocían en el periodo clásico, comenzaron a desaparecer. Al final de la Segunda Guerra Mundial se alcanzó la máxima asistencia al cine, hasta 1960 esta cifra se redujo a la mitad y a partir de ahí se estabiliza.

La causa de esta desintegración en los géneros y de la reducción de espectadores en las salas de cine se debe a varios factores que sucedieron durante la posguerra: la aparición de la televisión, un medio gratuito que se podía ver desde casa; la tendencia a mudarse hacia las afueras de la ciudad; y la crisis en el sistema de estudios.

La solución a la migración fueron los *drive-in*, es decir, salas de cine para el coche instaladas en el exterior de la ciudad. Además se empezaron a abrir salas en los centros comerciales, con varias pantallas y facilidad de aparcamiento; esto hizo que fueran desapareciendo los cines de una pantalla en el centro.

La crisis en el sistema de estudios surgió debido a que les quitaron el monopolio de las salas de cine y pasaron a ser distribuidores. Fueron ellos los que crearon los géneros para agrupar las películas en temas y así agilizar el proceso de producción; por lo tanto con su disolución estos fruyen libremente y poco a poco se van transformando¹⁵. Algunos de los estudios, como RKO, desaparecieron y otros surgieron, como Walt Disney. Los demás se transformaron y todos juntos formaron el “nuevo” Hollywood (Gomery, 1996: 42). Sin embargo la producción de los estudios cambió, de los 30 a los 40 se producían entre 400 y 500 películas por año, y en 1961 solamente se realizaron 125, lo que se debe en gran medida a la televisión (Jeanne y Ford, 1992:76).

¹⁵ Una consecuencia es la aparición del “Nuevo cine” independiente en los 60 que por lo general no se basa en ningún esquema.

Los estudios cinematográficos buscaron cómo hacer frente a cada una de estas tres causas. En primer lugar, pensaron en introducirse en el negocio de la televisión, controlarla y emitir en ella sus películas. Sin embargo al haber sido condenados por prácticas monopolísticas con las salas de cine no les concedieron las licencias.

Intentaron emitir la televisión en las pantallas de cine, pero tuvo un éxito pasajero. En 1954, se conformaron con ser proveedores para la televisión; como consecuencia, hasta 1958, la asistencia a las salas de cine se redujo un 25%. Además, debido a los altos precios que ponían los estudios a sus películas, las televisiones comenzaron a buscar cómo producir sus propios films y así comenzó “**la era de los telefilms**” (Gomery, 1996:40).

Para recuperar los espectadores se optó por mejorar la calidad de las salas de cine tanto en los sistemas de color como introduciendo pantallas panorámicas y agrandando las imágenes. Esto hizo que los directores tuvieran que cambiar estéticamente sus películas para adaptarse, por ejemplo el encuadre o el montaje.

Uno de los hechos más importantes fue la **reforma del Código Hays** en 1956, principalmente para competir con la televisión; muchas de sus prohibiciones fueron eliminadas como son las drogas o la prostitución. Esto afectó a los géneros debido a que ahora tenían mayor libertad. A pesar de ello, los géneros clásicos no dejaron de existir sino que pasaron a mostrarse en la televisión, de esta forma convivían con las películas transgresoras que llegaban al cine. Pero por lo general los géneros en este momento “pierden su inocencia” (Gubern, 1996:70).

Debido a la reducción de los espectadores en las salas se abandonó el *Star system* porque suponía un método caro que los estudios del momento no se podían permitir. Pasaron a contratar a actores y actrices de menor renombre y dejaban a las ‘estrellas’ para películas muy concretas (Jeanne y Ford, 1992:76).

Una de las consecuencias de todos los problemas de la época fue la **hibridación de géneros**; un ejemplo es ‘Días de vino y rosas’ (*Days of Wine and Roses*, Blake Edwards, 1963), una mezcla entre la comedia y el drama.

Años 50

La comedia fue, junto con el melodrama, uno de los géneros más importantes en los años 50, según Gubern (1996:82). Aun así no se puede comparar con la comedia clásica debido a que en estos momentos los géneros atraviesan una situación que les puede

llevar a desintegrarse, y aunque la comedia sea uno de los más importantes también sufre cambios:

- La desaparición de antiguos directores, entre ellos Ernst Lubitsch, Frank Capra, Preston Sturges y Gregory La Cava. Sin embargo otros como Howard Hawks o Billy Wilder continuaron realizando obras de éxito. La comedia tradicional del periodo clásico también continuó aunque en menor medida, un ejemplo es ‘El padre de la novia’ (*The Father of the Bride*, Vicente Minnelli, 1950).
- La hibridación de géneros que se observa en ‘La reina de África’ (*African Queen*, 1952) en la que John Huston mezcla el cine de aventuras con la comedia; o en ‘Pero... ¿Quién mató a Harry?’ (*The Trouble With Harry*, 1956), una comedia macabra de Hitchcock (Gubern, 1996: 82).

Aunque el cine de los años 50 se caracterizaba por ser, según Gubern (1996:71), un “glorificador de la masculinidad”, las comedias se basaron en la “inseguridad sexual y en la frigidez femenina”, siguiendo al mismo autor. La revisión del código hizo que gozaran de mayor libertad, se cultivó en gran medida la sátira y proliferó el interés por el realismo social y la crítica al mundo americano. También destaca la comedia sofisticada en la que todos los elementos fluyen y encajan perfectamente.

A partir de los años 50 surge un estilo en el cine que se denomina el ‘**Manierismo**’, es una de las causas de la decadencia del cine clásico porque se aleja de este e introduce nuevas técnicas: el héroe del periodo clásico ahora está muy debilitado, duda frente a sus objetivos y a veces no los llega a conseguir. La estética y la forma cobran gran importancia y se sobreponen a la narración de la historia, destacan los planos subjetivos y los efectos visuales. También son característicos los engaños y los juegos de identidad.

Cineastas

William Wyler

La mayoría de los directores de la época siguieron la tradición de otros realizadores que habían gozado de gran fama en el pasado; en este caso se trata de Frank Capra. Uno de los ejemplos en la trayectoria de Wyler que refleja esta semejanza es ‘Vacaciones en Roma’ (*Roman Holidays*, 1953), que hizo saltar al estrellato a Audrey Hepburn que representaba el papel de una princesa rescatada por un periodista del que se enamora. Se

notan varias similitudes con ‘Sucedió una noche’ (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934) porque los personajes y la historia son parecidos.

Billy Wilder

La carrera de Wilder comenzó en las décadas pasadas siendo guionista para directores como Ernst Lubitsch, quien fue su fuente de inspiración, como hemos apuntado en el capítulo anterior. Durante los años 50 siguió su tradición, aunque marcada con sus propios matices que conforman el ya citado ‘estilo Wilder’ basado en la ironía y la crítica al sistema y a la vida americana. Gracias a su etapa previa como guionista, el lenguaje verbal de sus películas era brillante.

En los 50 se decanta por la comedia y crea varios éxitos, entre ellos *Sabrina* (1954) con Audrey Hepburn y ‘La tentación vive arriba’ (*The Seven Year Itch*, 1955) en la que empieza a trabajar con Marilyn Monroe. Del sentimentalismo que le propiciaba Audrey Hepburn, cambia hacia al erotismo propio de Marilyn Monroe. (Coma, 1993:114). En 1957 empieza su etapa de madurez que se observa en sus siguientes películas como ‘Con faldas y a lo loco’ (*Some Like It Hot*, 1959) para la que vuelve a contar con Marilyn. Según Gubern (1996:84), es uno de los más destacados del género en los 50 y parte de su éxito lo debe a la revisión del Código, que le permitió a Wilder una mayor libertad y poder seguir con su idea característica de la “desvirilización del macho” (Gubern, 1996:84). Por último, hay que destacar ‘El apartamento’ (*The Apartment*, 1960), que mezcla la comedia y el drama y critica una vez más la cultura y el comportamiento norteamericano¹⁶; Se nota también la influencia de la reducción de la censura, así como la hibridación de géneros.

George Cukor

El realizador se basó para relanzar sus películas en la actriz Judy Holliday, que había sido descubierta en Broadway; con la que realizó ‘Nacida ayer’ (*Born Yesterday*, 1950), ‘Chica para matrimonio’ (*The Marrying Kind*, 1952) y ‘La rubia fenómeno’ (*It Should Happen to You*, 1954). Destacaba por su buena dirección de actores y su amplia creatividad. En esta década se mezcla con otros géneros: deja a un lado la comedia clásica y entra en la sofisticada, que se mencionaba al principio del apartado; esta se ve

¹⁶ En este caso la crítica se centra en la servidumbre que ocasiona la jerarquía laboral y cuenta la historia de un hombre que deja su apartamento a sus jefes para que queden con sus amantes con el fin de que le suban de puesto en la empresa.

en 'Las Girls' (*Les Girls*, 1957) con frecuentes *flash-backs* para narrar la historia, es lo que Gubern define como "acronologismo multifocal" (1996:72). Además esta película se asemeja a los musicales.

Howard Hawks

Hawks continúa teniendo éxito en esta etapa por su estilo característico; sus películas se diferencian por los diálogos, la actuación y la abstracción de la acción. En ellas plasma su forma de ver el mundo y, como ya se ha mencionado, no se especializó en un género en concreto, por lo que se podía mover entre varios sin ser catalogado en uno. Destacaba también su buena conjunción de la comedia alocada con el sentimentalismo. En esta época realizó dos películas con Marilyn Monroe: 'Me siento rejuvenecer' (*Monkey Business*, 1952) y un año después 'Los caballeros las prefieren rubias' (*Gentleman Prefer Blondes*); satírica y musical, respectivamente. Para la primera vuelve a contar con Cary Grant que integra nuevamente su personalidad de despistado; Marilyn aporta el toque sexy. Hawks introduce muchos momentos hilarantes aunque siempre con un control exhaustivo de los elementos. Sirvió de inspiración para '¿Qué me pasa doctor?' (*What's up doc?*, 1972, Peter Bogdanovich) (Mena y Cuesta, 2002:126).

Frank Tashlin

Tashlin fue un director muy importante en la década porque introdujo la "lógica y la mecánica disparatadas de los libérrimos *gags* dibujados" (Gubern, R.; 1996:85). Con 'Una rubia en la cumbre' (*The Girl Can't Help It*, 1956) se acerca al terreno de la parodia. Trabajó con Jerry Lewis y destacan títulos como *Artists and Models* (1955), 'Yo soy el padre y la madre' (*Rock-a-Bye Baby*, 1958) o 'Tu, Kim y yo' (*The Geisha Boy*, 1959), donde el actor muestra una comicidad visual parecida a la que realizaba Mack Sennett. Tashlin resalta por el uso de la sátira y se diferencia de sus compañeros por ser menos sentimental e intentar mostrar fielmente la realidad. Su carrera se desarrolla entre 1955 y 1964 y en sus obras introduce a personajes caricaturizados para criticar las costumbres del hombre americano como son el hábito consumista, el matriarcado o la televisión (Herederó, 1996:126).

Años 60

En los años 60 tiene lugar el llamado ‘Nuevo cine’ que se expande por todo el mundo. Los antecedentes de ello comienzan en los años 50 cuando se empieza a observar el agote en la creatividad de los realizadores y la competencia de medios, sobre todo con la televisión.

Como decíamos en el apartado anterior, en los 50 comenzó a predominar el realismo social en el cine; en los 60 continúa y se establece como una característica esencial. Una de las causas fue la aparición del ‘Nuevo cine’, que apostaba por el realismo, rechazaba la trama novelesca y los actores miraban a la cámara en varias ocasiones. Esto se extrapoló a la industria cinematográfica y así se puede ver el cambio de las películas de los años 30 que servían de evasión de los problemas exteriores a otras que retrataban la realidad, con la verosimilitud como objetivo principal.

En Hollywood se produce un relevo generacional en 1960, la mayoría de los que aparecen son jóvenes, pero también se insertan los realizadores que destacan en la televisión y en el teatro. Además, Hollywood se posiciona como espectador del ‘Nuevo cine’ y absorbe los talentos que de él surgen. En 1968, debido a la crisis producida por el asesinato de Martin Luther King y el mandato de Nixon, llega una nueva oleada de directores a Hollywood, entre ellos Peter Bogdanovich, que se abordará en la siguiente década (Herederó, 1996:135).

En este contexto, destaca la comedia sofisticada que incluía nuevos recursos narrativos (trucos visuales o efectos especiales, como los *flashback*) y una estética muy cuidada. Pero lo característico de ella es que trataba de ser novedosa y perfeccionista y lograba que las nuevas técnicas encajaran y fluyeran en la película perfectamente.

El manierismo de los años 50 se consolida en esta etapa y se diferencia aún más de los modelos clásicos.

Cineastas

Billy Wilder

Billy Wilder había comenzado en 1957 su etapa de madurez, como vimos anteriormente; A los éxitos de los 50 se suman en esta década: ‘Uno, dos, tres’ (*One, Two, Three*, 1961) dónde realiza a través del humor una crítica al comunismo y capitalismo y vuelve a utilizar personajes caricaturizados (como ya veíamos en ‘Con

faldas y a lo loco’); ‘Bésame, tonto’ (*Kiss Me, Stupid*, 1964); o ‘En bandeja de plata’ (*The Fortune Cookie*, 1966) en la que continúa con su crítica a la sociedad norteamericana, esta vez hacia el sueño americano, el matrimonio y el ansia de dinero. Es la primera colaboración de Jack Lemmon y Walter Matthau, fue tan beneficiosa se les establece como la mejor pareja del cine. Según Heredero, con estos films “Wilder proporciona la diversión más inteligente nacida en Hollywood durante la década de los sesenta” (1996:119).

Jerry Lewis

El actor Jerry Lewis dirige su primer film en 1960 con ‘El botones’ (*The Bellboy*, 1960). Estaba influenciado por Frank Tashlin y por Danny Kaye. En esta nueva faceta sigue mostrando la comicidad que le caracteriza, cercana a la *slapstick*; C. Heredero lo define como una “obra atípica y a contracorriente” (1996:126), excéntrica, con muchas elipsis y encaminada a la abstracción. Gubern añade que en esta etapa afina “la complejidad de sus *gags*” (1996:85). Algunas de sus películas de la década son ‘El profesor chiflado’ (*The Nutty Professor*, 1963) o ‘Las joyas de la familia’ (*The Family Jewels*, 1966). Su estilo cómico basado en el *gag* visual se choca con una corriente muy distinta a finales de los años 60 y como consecuencia su carrera acaba en 1970.

Blake Edwards

Blake Edwards se centra en un cine más sofisticado y, por lo tanto, más acorde con el momento; su base es la “diversión lúdica y estilizada” más que la “reflexión crítica” (Heredero, 1996:128). Es el que mejor refleja la sofisticación de la comedia del momento y un ejemplo de ello es ‘Desayuno con diamantes’ (*Breakfast at Tiffany’s*, 1961); en ella “conviven, sin estorbarse, el artificio manierista y la musicalidad en las formas, la utilización productiva de los tiempos muertos y de las pinceladas caracteriológicas” (Heredero, 1996:130). Después se inclina hacia la *slapstick* con la serie de televisión ‘La Pantera Rosa’ (*The Pink Panther*, 1964), con capítulos de treinta minutos. Hay que destacar ‘El guateque’ (*The Party*, 1968), una comedia disparatada argumentada en torno a una fiesta, con *gags* de principio a fin.

Howars Hawks

El éxito de Hawks en los años 50 continúa en la siguiente década, en la que realiza sus últimas películas. Durante los años 60 rueda, según C. Heredero, “obras tan vitalistas y tan fieles a su propia mirada” (1996:144). Estrena su última comedia, ‘Su juego favorito’ (*Man’s Favorite Sport?*, 1964), que representa la madurez en su cine. Howard Hawks era el cineasta que mejor representaba el cine de Hollywood porque entendía las reglas perfectamente y las sabía adaptar a sus películas para hacer que fluyan muy suavemente creando la sensación en el espectador de no estar viendo ficción (Gomery y Pafort-Overduin; 2011:269).

Por ultimo, no nos podemos olvidar de Richard Quine y Stanley Donen, que realizaron comedia sofisticada en la década. Según C. Heredero (1996:128), ‘Dos en la carretera’ (*Two for the Road*, Stanley Donen, 1967) marca un cambio en la comedia hacia tramas complejas y autorreflexividad.

2.3.3. Años 70: comedia romántica

La llegada de los años 70 deja constancia del final de la “década prodigiosa”¹⁷ de Hollywood y se produce un cambio considerable en la industria cinematográfica: nuevas incorporaciones de cineastas rebeldes y juveniles, mayor libertad de narración y un manierismo cada vez más independiente de los modelos clásicos, con una estética moderna (Heredero, 1996: 138).

Como dijimos, en 1968 se produce la segunda oleada de directores (la primera en 1960), que desarrollarán su carrera a lo largo de los años 70; muchos de ellos eran cineastas jóvenes, universitarios que habían nacido al final de la Segunda Guerra Mundial y que aportaron a Hollywood un nuevo sentido del espectáculo cinematográfico (Heredero, 1996: 147). Recuperaron la fantasía y la aventura como géneros, introdujeron nuevas tecnologías y cambios en la manera de narrar, en el montaje dramático y en la estética. También hay que resaltar a aquellos que, aunque surgieron en décadas anteriores, siguen teniendo obras de éxito en el momento.

Empezaremos por este último grupo de entre el que destacamos a Billy Wilder:

¹⁷ La “década prodigiosa” se refiere al periodo clásico del cine norteamericano, es decir, los años 30 y 40.

Billy Wilder

Wilder tuvo que encaminar su cine al margen de las *majors* y ajeno a la producción industrial para seguir gozando de éxito. Según Heredero (1996:142), el cineasta dirige “su mirada cáustica y disolvente hacia territorios ajenos al presente geográfico y temporal de la sociedad norteamericana”, aunque sigue haciendo crítica de ella. Esto se observa en las dos primeras películas de esta década: ‘La vida privada de Sherlock Holmes’ (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970) que sucede en Escocia, y ‘¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?’ (*Avanti*, 1972), ambientada en Italia.

La última comedia que realiza en la época es ‘Primera plana’ (*The Front Page*, 1974), donde tratar el tema del periodismo, que proliferó en los años 30 y acude de nuevo a la pareja Lemmon-Matthau. El film, como dijimos, ya había sido adaptado por Lewis Milestone: ‘Un gran reportaje’ (*The Front Page*, 1931), y por Howard Hawks: ‘Luna nueva’ (*His Girl Friday*, 1940).

En relación a los nuevos directores que surgen en 1968 destacan Woody Allen y Peter Bogdanovich en el ámbito de la comedia:

Woody Allen

Las dos primeras comedias que rodó fueron ‘Toma el dinero y corre’ (*Take the Money and Run*, 1969) y *Bananas* (1971). Alcanza su madurez entre 1977 y 1978 con *Annie Hall* y con *Manhattan*, respectivamente; ambas protagonizadas por Allen junto a Diane Keaton. La primera mostró su característico estilo de marcado carácter, además es autobiográfica. *Manhattan* es una mezcla entre la modernidad y el clasicismo, en ella se retrata y se critica la sociedad neoyorkina y también tiene similitudes con su vida personal (Mena y Cuesta, 2002:27, 118).

Peter Bogdanovich

Durante su trayectoria mezcló el rodaje de comedias con dramas. “El único cineasta americano de importancia que proviene del campo de la crítica” (Heredero, 1996:139). Su primera comedia, ‘¿Qué me pasa, doctor?’ (*What’s Up Doc?*, 1972), que será analizada en la segunda parte del trabajo, es un homenaje a la comedia clásica incluyendo su habitual ‘guerra de sexos’. Bogdanovich se vio influido durante toda su trayectoria por el modo de hacer comedias del periodo clásico y por cineastas como

Howard Hawks, Ernst Lubitch o Frank Capra. Daba gran importancia al poder de la mujer y las elegía para los personajes dominantes.

En estos años realizó otras dos comedias: ‘Luna de papel’ (*Paper Moon*, 1973), ambientada en los años 30 y envuelta en un ambiente dramático; y ‘Así empezó Hollywood’ (*Nickelodeon*, 1976), una historia sobre los orígenes del cine.

En 1975 Hollywood logra remontar de la etapa de crisis que había sufrido gracias a tres factores: el paso del poder de los estudios a las agencias artísticas, los cambios en la promoción y distribución y la nueva audiencia, debido a que el público juvenil se convierte en el principal destinatario¹⁸ (Herederó, 1996:148).

Con todo esto se crean unas señas de identidad que caracterizan a las películas de la época: la ficción, la hibridación de géneros, el control por parte de las agencias, la audiencia juvenil y la renovación de la tradición con la tecnología; se crea “un paisaje completamente renovado en el cine norteamericano contemporáneo” (Herederó, 1996:150).

¹⁸ En 1973, el 74% de los espectadores estaban comprendidos entre los doce y los veintinueve años.

3. TRABAJO DE CAMPO

3.1. ANÁLISIS DE PELÍCULAS

Debido a la extensión limitada del trabajo hemos decidido insertar en este apartado el análisis de dos películas como ejemplo, una del periodo clásico, ‘La fiera de mi niña’, y otra del periodo moderno, ‘¿Qué me pasa, doctor?’, a partir de la cual se abre el camino a la comedia romántica. El resto de películas analizadas se han introducido en el anexo 1.

Varios son los motivos que nos llevan a esta elección:

Primero: ‘La fiera de mi niña’ (1928) es una película del inicio del periodo a analizar, es decir, de la comedia clásica y, en concreto, de su época de esplendor; ‘¿Qué me pasa, doctor?’ (1972) pertenece a la última década del periodo que abarca nuestra investigación, es una comedia más moderna a partir de la cual comenzará la decadencia del género.

Segundo: ‘¿Qué me pasa, doctor?’ se puede considerar un *remake* de ‘La fiera de mi niña’, aspecto que, aunque no aparezca en los títulos de crédito, se deduce de sus características, además de haber sido confirmado por el director.

Tercero: ‘¿Qué me pasa, doctor?’, es un buen ejemplo de progresión del género ya que reúne las nuevas técnicas con las clásicas. Esto nos permite comparar la evolución de la comedia desde sus inicios clásicos hasta su final moderno antes de entrar en el terreno romántico.

3.1.1. Años 30: La fiera de mi niña (H. Hawks, 1938)

‘La fiera de mi niña’ (*Bringing Up Baby*) es una película de 1938 dirigida y producida por Howard Hawks. Sus protagonistas son Cary Grant en el papel de David Huxley y Katharine Hepburn como Susan Vance, y el tema central es la confrontación entre el orden y la diligencia de David con la libertad e irresponsabilidad de Susan. El trasfondo es una relación amorosa que va creciendo en los protagonistas y en la mente del espectador a medida que avanza la película.

Está inspirada en un relato corto de Hagar Wilde, publicado en la revista *Collier's* un año antes con el título homónimo. Howard Hawks contrató a la propia escritora y a Dudley Nichols para que juntos escribieran el guion. Él mismo eligió a los que iban a

ser los protagonistas, para el papel masculino Cary Grant, que acababa de saltar a la fama con ‘La pícaro puritana’ (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937). Después de ‘La fiera de mi niña’ (*Bringing Up Baby*), se hará habitual el tándem Grant-Hawks. Para el papel de Susan eligió a Katharine Hepburn que nunca había trabajado en una comedia alocada. Había intervenido en una comedia, ‘Damas del teatro’ (*Stage Door*, 1937), pero en ella interpretaba el papel dramático.

‘La fiera de mi niña’ es un reflejo de la *screwball comedy* porque incluye la mayoría de sus rasgos como el ser alocada, el ritmo frenético y las situaciones inverosímiles y, además, transmite el espíritu lo más fielmente posible. Según decía Balmori, “si hay una película en toda la historia de Hollywood que simbolice en sí misma la *screwball comedy*, ésa es sin duda La fiera de mi niña” (2011:80). Destaca también la ‘guerra de sexos’, esa confrontación de objetivos en la pareja protagonista.

Características invariables

Encuentros casuales

La historia se desencadena con ellos, el más importante es el primero, entre David y Susan, a partir de entonces las casualidades repiten: en la escena del hotel cuando se encuentra con el abogado o cuando David está en la casa de Susan y conoce a su tía, que casualmente es quien iba a donar el millón de dólares que David necesita para el museo. Hasta el momento en el que David conoce a Susan, la historia transcurre con tranquilidad, pero a partir de esa escena el ritmo se acelera y comienzan a aparecer los elementos de la *screwball*. Por lo tanto, estos encuentros son importantes para la consecución de la trama.

Ritmo trepidante

Las escenas suceden con rapidez provocando un encadenamiento de problemas. Un ejemplo es la escena en la que David entra en una tienda para comprar carne para el leopardo y al salir Susan le ruega que se dé prisa por entrar a un coche (que ella previamente había robado). Cuando David todavía se encuentra con el problema del leopardo surge otro más, les persigue la policía por haber robado un coche. Ese modo acelerado de contar la historia no deja al espectador la posibilidad de reflexionar, pero es un aspecto acertado porque el objetivo de las *screwball comedies* no es hacer pensar, sino hacer reír.

Situaciones inverosímiles

Se pueden desencadenar de muchas formas (a partir de un objeto, un animal, una acción, etc.), pero en definitiva son situaciones que en principio no tienen nada que ver con el transcurso de la historia, pero que en sí son cómicas. La más destacable es la inclusión del leopardo ya que va involucrando a los protagonistas en problemas que se vuelven cómicos. Se le da un fin aparente en la historia, es un regalo para la tía de Susan que por el momento tiene que cuidar ella, pero su verdadero objetivo es generar momentos divertidos. También puede resultar inverosímil la sucesión de casualidades, que hemos mencionado anteriormente, así como los momentos absurdos por los que tiene que pasar David como cuando se ve obligado a ponerse una bata femenina porque Susan le había robado la ropa o cuando se le abolla el sombrero. Todas estas escenas envuelven a la película en un ambiente inverosímil y absurdo, que lleva al espectador a la risa. Sin embargo al igual que estas situaciones traen controversias para David, también ayudan a solucionar sus problemas y a avanzar la historia: cuando Susan le dice a David que es amiga del señor Peabody, que justo es la persona con la que él quiere hablar.

Diálogos y *gags* verbales

Los diálogos, profundamente elaborados, hacen que la inverosimilitud tenga éxito, pues le da sentido. Junto con el ritmo acelerado crean escenas perfectas a la vez que alocadas e inverosímiles. Esto hace que tenga unos *gags* verbales muy potentes y continuados. Sin embargo, el éxito se basa en la unión de los *gags* verbales con los visuales, el más destacado es el momento en el que se le rompe el vestido a Susan. David le intenta advertir, ella no le escucha y va caminando al interior del restaurante con el vestido roto, finalmente se da cuenta y David la intenta tapar andando agarrado a su espalda en una posición cómica. Un diálogo elaborado es la conversación que David tiene con Alice en la que esta le pregunta si se ha visto con el señor Peabody:

David: Si bueno, he visto al señor Peabody y no le he visto... En realidad no le he visto... Sí he hablado con él, pero digamos que no he hablado.

Alice: David, no te entiendo, ¿le has visto o no le has visto?

David: Ehh... no... no, no lo sé, la verdad es que no lo sé porque (suena la puerta y David se levanta a abrirla), porque... están llamando a la puerta... Compréndelo, hay cosas que son muy difíciles de explicar Alice.

Mujer independiente

Las *screwball comedies* se caracterizan por incluir un papel que represente a la ‘nueva mujer’ que destaca en la época. Susan es esta mujer que se sitúa por encima del hombre, tímido e indefenso, y le va guiando a su antojo a lo largo de la historia; es “un huracán que invade la vida de David”¹⁹. Howard Hawks invierte los estereotipos clásicos del hombre y la mujer, porque Susan es el personaje dominante y manipulador, que somete a David a continuas humillaciones hasta conseguir lo que desea. Desde el primer encuentro entre los dos se nota su carácter superior con respecto a David. Hay varias situaciones que muestran este tipo de mujer, por ejemplo las confusiones en la escena del golf cuando Susan se equivoca de pelota y de coche en el aparcamiento. David sabe que él tiene razón pero aun así hace lo que Susan le dice, como mover el coche de al lado para que ella pueda sacar el coche que cree suyo. Para definir la situación se podría decir que la mujer dirige al hombre y este solo la sigue. A esto se hace referencia en el restaurante cuando Susan consulta con el psicólogo el problema que tiene: un hombre (David) no deja de perseguirla (cuando en realidad es ella la que le persigue para que no se escape).

Algunas citas en las que se ve la superioridad de la mujer son las siguientes: (sobre el señor Peabody) “Hace todo lo que yo le pido, soy capaz de convencerle de lo que quiera”. En otra escena David le dice: “¡No puede usted despertarle!” y Susan responde: “¿Que no puedo?”.

Improvisación

Los guiones son flexibles y normalmente se añaden cambios a medida que se filma la película. En este caso viene de parte del director, que cambiaba continuamente el guión y las escenas en los días de rodaje (Balmori, 2011:80).

Las autoridades

Es una buena excusa para crear escenas de persecuciones y alboroto, propias de estas comedias, además de un ritmo rápido y tenso. En el film entran en acción por primera vez en la escena cuando Susan roba un coche mientras David está comprando carne para

¹⁹ De Ciclos de cine, La fiera de mi niña. Disponible en: <http://ciclos-decine.blogspot.com.es/2012/09/la-fiera-de-mi-nina.html>

el leopardo; el comisario trata de multarla por aparcar mal su coche. En este momento también se puede ver otras de las manifestaciones de superioridad de la mujer, debido a que Susan logra engañar al policía y le hace creer que el coche mal aparcado no es el suyo. La siguiente escena en la que aparece la autoridad es cuando alertan de que se ha escapado un leopardo del circo y creen que lo tienen Susan y David. Aunque la policía no aparece continuamente se genera la sensación de **persecución**.

Evasión en el sueño

Desde que Susan conoce a David, vive en un sueño cuyo único propósito es conseguir que no se case y pueda estar con ella. Por ello, Susan siempre está inmersa en ese anhelo que cree que se cumplirá y le produce una felicidad y una ceguera que le aleja de la realidad, motivo por el cual causa todos los problemas. La vida exterior no le importa y lo que son problemas para David, para ella son nuevos caminos hacia la consecución de su objetivo. Un diálogo que muestra esta característica es el siguiente en la escena en la que David averigua que tía Elisabeth era la que iba a donar el millón de euros:

Susan: David, creo que le ha causado usted bastante mala impresión a tía Elisabeth.

David: Estoy convencido... (Se agacha hacia ella, que está en el suelo sentada) Eh, Susan escúchame.

S: Bien...

D: Han ocurrido muchas cosas, pero vamos a olvidarlas porque este es un asunto muy serio.

S: ¿Cuál David?

D: (Le agarra por los hombros) Bien, intente concentrarse por un momento. (Susan asiente). Solo veo una solución, es algo muy importante para mí y para mi trabajo.

S: Ohhh (Suspirando)

D: ¿Qué?

S: Estás tan guapo sin gafas... (David desvía la mirada)

Es un ejemplo también de sugerencia a través del lenguaje de lo que no se puede mostrar con las imágenes, se ve en el tono sensual de Susan y sus palabras.

El matrimonio

En la primera escena aparece Alice, la prometida de David, y hablan de su boda, que se celebraría al día siguiente. A partir de ese momento, la película es un camino que lleva a David hacia todo lo contrario: alejarse de la idea del matrimonio. Los otros personajes, sobre todo Susan, pero también los secundarios, ofrecen señales y opiniones negativas frente a la idea de casarse. Cuando David le dice a Susan que se casa ella se ríe y

responde: “¿Y para qué?”. También el cartero que le trae la clavícula: “Me caso esta tarde, ¿Sabe?”, dice David, “No deje que le pesquen, amigo”, le responde.

Espíritu New Deal

‘La fiera de mi niña’ se envuelve de este ambiente y de la filosofía de que disfrutar el momento es lo más importante. El personaje que integra mejor estas características una vez más es Susan, una mujer optimista, alegre, con la única intención de disfrutar de la vida y conseguir el amor de David sin que lo demás importe. David representa todo lo contrario, es pesimista, su motivación es el trabajo y se muestra constantemente preocupado por ese millón de dólares que quería recibir. Sin embargo, a lo largo del film se observa una transformación en él, empieza a sentirse atraído por Susan y, aunque sigue preocupado por su trabajo y su prometida, se queda con ella, le va contagiando su despreocupación hasta que al final le inunda por completo.

Interacción con los secundarios

La película se basa principalmente en los dos protagonistas, David y Susan, pero los secundarios son los que hacen avanzar la trama y los que le dan cohesión. Se observa cómo ya no es tan importante la interpretación personal del cómico, sino la interacción con los demás personajes (más adelante se detalla cada personaje por separado). Un ejemplo es Tía Elizabeth, la mujer a la que pertenece el leopardo que tantos líos ocasiona; además ella es la que iba a donar el dinero que David quería, pero cuando este se entera es demasiado tarde para destapar su identidad, por este motivo Susan miente sobre el nombre y la vida de David. En definitiva, Tía Elizabeth es un personaje central tanto para la consecución de la historia como para la creación de escenas cómicas, como sucede con otros personajes secundarios.

Conflicto con el mundo real

David es el que experimenta esta confrontación. Siempre se encuentra con problemas y trabas para conseguir sus objetivos, como si el mundo estuviera dándole la espalda. La mayoría de ellos vienen ocasionados por Susan, como ya se ha mencionado. En una escena le dice: “En los momentos de paz me he sentido digamos atraído por usted, pero la verdad es que no ha habido paz. Entre nosotros solo han surgido una serie de infortunios desde el principio hasta el final”.

Censura y lenguaje subliminal

El Código Hays limitaba lo que se podía ver en pantalla, como las escenas violentas o sexuales. Por lo tanto, en vez de mostrarlo se sugería a través del lenguaje, con ironías, sarcasmos o indirectas, un ejemplo es la conversación expuesta anteriormente. ‘La fiera de mi niña’ se basa en la ironía, la mayoría de las veces en boca de Susan, pero también presente en los demás personajes; aparece de principio a fin como un elemento esencial que, junto a los *gags* visuales, guía a los espectadores por una senda cómica.

Un ejemplo es la escena del golf cuando Susan confunde su pelota con la de David, cada una tiene una marca diferente, por eso cuando él la encuentra, la coge y dice: “lo ve, un círculo”, a lo que Susan responde: “Claro, ¿Cree que si fuera cuadrada rodaría?”. Esta confusión se repite después en el aparcamiento con los coches, Susan intenta aparcar un coche que cree que es el suyo cuando en realidad es el de David, cuando se da cuenta le dice: “Su pelota de golf, su coche..., ¿pero hay algo en el mundo que no le pertenezca?”, y David responde: “Sí, gracias a dios, usted”.

Riesgo físico

Es habitual en las *screwball* y se observa en las escenas del leopardo, sobre todo cuando se escapa el leopardo salvaje, lo confunden con Baby, el domesticado, y tratan de atraerlo.

LOS PERSONAJES

TÍTULO	La fiera de mi niña (<i>Bringing Up Baby</i>)		
PERSONAJES	Cary Grant	David Huxley	Tímido, influenciable, responsable
	Katharine Hepburn	Susan Vance	Independiente, manipuladora, irresponsable
	May Robson	Tía Elizabeth	Tía de Susan. Ordenada y conservadora.
	Charles Ruggles	Mayor Horace Applegate	Egocéntrico, representa a la clase alta.
	Walter Catlett	Comisario Slocum	Representa a la policía. Ingenuo.

	Barry Fitzgerald	Sr. Gogarty	Trabajador en la casa de Tia Elisabeth, continuamente bebiendo para sobrellevar la inverosimilitud de las situaciones. Personaje cómico.
	George Irving	Alexander Peabody	Abogado de la señora Random
	Fritz Feld	Dr. Fritz Lehman	Psiquiatra que habla con Susan en la escena del hotel.
	Virginia Walker	Alice Swallow	Prometida de David. Ordenada y metódica como él.

Personajes según Hawks

Howard Hawks tenía una forma personal de división de los roles, que se diferenciaba de los prototipos clásicos. La mayoría de sus películas se basan en la pareja como la protagonista de la historia, y ésta siempre está formada por un hombre y una mujer con características contrapuestas. Sin embargo, Hawks invertía los estereotipos de cada uno de ellos debido a que en sus films es la mujer la que toma la iniciativa y la que guía al hombre a través de la historia. Aunque es el personaje masculino el que focaliza el relato, la mujer es la que lo ordena, es decir, el protagonista y punto central de la historia es el hombre, pero sin la mujer la película no avanza. También cabe destacar la labor del director para conseguir que, ante las situaciones inverosímiles de sus películas, los personajes tengan credibilidad (Palacios, 2003). Este método de invertir los estereotipos del hombre y la mujer se hizo muy habitual en las películas de los años 30 y 40.

A continuación se introduce una tabla acerca de las diferencias entre los coprotagonistas, masculino y femenino, de las películas de Howard Hawks referentes a este periodo. Posteriormente se explican las características de los personajes concretos de la película a analizar.

HOMBRE	MUJER
Carácter pasivo	Carácter activo
Focaliza el relato	Ordena el relato

Sufre los problemas	Crea los problemas
Clase media-alta, ocupación de prestigio	No tiene ocupación definida
Objetivo profesional	Objetivo personal
Físico similar al prototipo de hombre clásico: alto, delgado, estilizado,	Físico similar al prototipo de mujer clásica: mujeres atractivas, seductoras.
Escasos datos de su vida personal	Más información sobre su vida personal
Plano, simple, repetitivo, sometido a la mujer, tímido, influenciado	Manipuladora, pasional, guía al hombre y provoca su evolución

Fuente: elaboración propia

Podemos observar que quedan claramente diferenciadas las características de los dos protagonistas. Este precisamente es el fin de las comedias de Hawks, generar las situaciones cómicas por medio de la confrontación.

Como se ha mencionado anteriormente, la mujer y el hombre protagonistas son dos de los personajes más importantes, pero no hay que olvidarse de los secundarios en los que se apoyan los principales para avanzar en la trama. Por esto les hemos dado la misma importancia en su análisis:

David Huxley – Cary Grant

El personaje que interpreta Cary Grant es un reflejo del protagonista que aparece en las comedias de Hawks y posee todas sus características: hombre de la clase media-alta con una profesión de prestigio, tímido, simple, influenciado, plano y repetitivo en sus acciones y pensamientos.

Desde que se encuentra con Susan permanece sometido a ella teniendo que sufrir todos los problemas que ella va ocasionando. En realidad, es el protagonista porque los sucesos y la trama tienen que ver con él, pero no es el que guía el relato, sino Susan; mientras que David se mantiene pasivo en la trama. Además, no solo está en una posición inferior, sino que se verá humillado en varias ocasiones por Susan: se ve obligado a vestirse con una bata femenina, se le abolla el sombrero o se le rompe el traje.

Desde el principio David tiene dos objetivos muy claros: casarse con Alice y terminar el esqueleto en su trabajo como paleontólogo; como los protagonistas de Hawks, David encaminará sus acciones hacia conseguir lo que se ha propuesto de una forma ordenada.

En un principio se mantiene fiel a sus fines aportando coherencia a las situaciones, sin embargo a medida que avanza la historia Susan le irá arrastrando hacia sus propósitos no sin pasar por multitud de situaciones inverosímiles donde el aporte de coherencia de David se irá haciendo cada vez más difícil. La boda, la búsqueda de la pieza del Brontosaurio que el perro ha enterrado o el millón de dólares dejan de importarle tanto como al principio; debido a la insistencia de Susan empieza a sentirse atraído por ella y finalmente pasa lo habitual en las comedias de Hawks: David termina dejando a un lado sus objetivos para quedarse con Susan, es más, acaba destrozando el Brontosaurio por salvarla. “Grant no puede evitar sentir una atracción cada vez mayor por su bella perseguida, la fuente de todos sus problemas, pero también la llave de la única felicidad posible” (Tejero, 2006).

Susan Vance – Katharine Hepburn

Katharine Hepburn realiza el papel de una atractiva mujer heredera de una gran fortuna. Al igual que con Cary Grant, Hepburn presenta todas las características que las mujeres protagonistas tienen en las películas de Hawks: es de clase media-alta, pero al contrario que David no tiene ninguna profesión definida. Se conocen más detalles sobre su vida privada, ya que varias escenas suceden en su casa con sus familiares y conocidos. Sin embargo, de la vida personal de David solo se sabe que se va a casar y que trabaja como paleontólogo. Su personalidad no tiene nada que ver con la de su compañero, Susan es muy activa, positiva ante las situaciones, manipuladora, influyente, intenta por todos los medios conseguir sus objetivos. Mientras que para Susan son viables todos los caminos a la hora de conseguir sus propósitos, para David solo tienen cabida los métodos legales.

Desde el momento en el que Susan conoce a David comienza su objetivo, claramente personal: seducir hasta ser correspondida amorosamente por David. Para ello no cesará en involucrarle en infinidad de situaciones que terminan en problemas para los dos, aunque el que los sufre en mayor medida es David. Algunos ejemplos son la escena en la que Susan le deja a David un bolso que no es suyo y aparece la verdadera dueña reclamándolo o todas las escenas en las que interviene el leopardo. En todas ellas se ve el carácter independiente y autónomo de Susan, reflejando a la ‘nueva mujer’ de los años 30, aunque en un personaje mucho más excéntrico y exagerado para la época.

Siguiendo una cita de Bejarano, la “mujer sumisa y dependiente del hombre ha pasado al olvido” (2009:13).

Una vez desarrollados los objetivos de cada uno, se puede deducir que son incompatibles el uno con el otro, porque si Susan consigue ser correspondida por David, este no se casará con Alice, y lo mismo pasa con la pieza del Brontosaurio, si David la conseguía se iba a marchar, por es Susan le pone trabas.

Tía Elizabeth – May Robson

El personaje de la tía Elizabeth es también muy importante en la historia porque es la persona que iba a donar el millón de dólares que David quería para el museo, y por tanto es un desencadenante de la historia. Es una mujer adinerada de la alta sociedad, con ideas fijas, a la que le gusta la normalidad y la coherencia, al contrario que su sobrina Susan. A partir de su introducción en la película tendrá que pasar por varias escenas absurdas, que ella observa horrorizada.

El primer encuentro entre David y la tía Elizabeth fue desafortunado, debido a que David se encontraba vestido con una bata femenina, y por ello desencadena una serie de situaciones inverosímiles con inteligentes juegos de palabras. La primera de ellas es cuando David abre la puerta a la tía Elizabeth, este no sabe que es la dueña de la casa y sucede lo siguiente:

(David abre la puerta y ve a una señora)

Elizabeth: Oh!! (Asombrada)

David: ¿Qué desea?

E: ¿Quién es usted?

D: ¿Y usted?

E: Dígame, ¿Quién es?

D: ¿Qué es lo que quiere?

E: ¿Quién es usted?

D: Ehh... No lo sé, la verdad es que no soy el de siempre.

Esta conversación llena de malentendidos se alarga durante otros dos minutos.

Más adelante se produce probablemente una de las escenas más graciosas y elaboradas de la película, la cena con el Mayor Horace en la que David tiene que resguardar su identidad ante la tía de Susan debido a que si descubriese que era el receptor del millón de dólares era posible que esa donación no se efectuara por la mala impresión que le había causado. David le pide a Susan que no dijese su verdadero nombre y esta comienza a inventarse una serie de mentiras que generan una conversación absurda, pero graciosa para el espectador.

Mayor Horace Applegate – Charles Ruggles

El señor Applegate es un hombre de clase alta al igual que Elizabeth y en la película hace notar constantemente sus amplios y diversos conocimientos. Sin duda el momento más gracioso a la vez que absurdo es cuando imita el sonido del leopardo. El señor Applegate afirma ser un experto en la caza y tener una gran valentía, sin embargo cuando se encuentra de frente con el leopardo se muestra de verdad como es y echa a correr. Esta es una manifestación de la burla a la clase alta debido a que se le muestra como un personaje egocéntrico y con aires de grandeza, que luego se ven reducidos con el asunto del leopardo. Aun así, tiene diálogos cómicos como cuando se encuentra subido al marco de la ventana viendo a Susan hablar por teléfono: “Ha colgado”, dice ella, a lo que él le responde: “Yo en cambio estoy colgado”.

Comisario Slocum – Walter Catlett

El comisario es un personaje secundario pero importante porque representa el papel de la autoridad y la persecución en la película. En su primera escena parece una persona comprensiva y justa, pero esto va cambiando a lo largo de la película. Cuando se encuentra con Susan y va a poner una multa a su coche ella la engaña haciéndole creer que ha sido una confusión porque su coche es el de al lado, el comisario la cree y se disculpa. Cuando descubre la verdad le aparece la rabia de haber sido engañado por una mujer y se dispone a detenerla sin mucho éxito. Esta acumulación de rabia en el personaje del comisario hace que cuando se encuentra con ellos ante otro incidente les detenga inmediatamente sin querer escuchar o entender sus explicaciones, equivocándose otra vez. Cuando el comisario encarcela a Susan, David, Applegate y Tia Elisabeth, Susan idea un plan en el que se hace pasar por una criminal y dice que todos ellos pertenecen a la “Banda del leopardo”, el comisario la cree y ella consigue escapar burlando una vez más los métodos del comisario Slocum. Todo aquello que intenta hacer le sale mal, esta es la particularidad del personaje, debido a que siendo comisario es engañado en varias ocasiones e incapaz de terminar correctamente ninguna de sus misiones.

3.1.2. Años 70: ¿Qué me pasa, doctor? (P. Bogdanovich, 1972)

Es una comedia dirigida por Peter Bogdanovich y protagonizada por Barbra Streisand y Ryan O'Neal. A pesar de su estreno en 1972, se define como atemporal porque está inspirada en las *screwball comedies* de los años 30 y 40 y en las películas mudas de Mack Sennett y Harold Lloyd. De hecho en el cartel de promoción se puede leer: "A Screwball Comedy. Remember them?" (Una *screwball comedy*, ¿las recuerdas?).

En los años 70, como se ha mencionado, se observa el final de las características clásicas, destaca un manierismo diferenciado de los modelos anteriores y nuevos cineastas jóvenes que introducen la tecnología y los efectos visuales. '¿Qué me pasa, Doctor?' recoge esta técnica, pero, sin embargo, vuelve a los modelos clásicos, a la 'Guerra de sexos', a la comedia alocada, al ritmo vertiginoso y a las situaciones inverosímiles.

Peter Bogdanovich siempre se ha sentido influenciado por las comedias que se hacían en la Edad de oro de Hollywood y por ello en la película no quería introducir ningún chiste sobre algún tópico del momento, porque de ese modo caducaría pronto²⁰.

En cuanto al título, proviene de la típica frase que decía el personaje Bugs Bunny (*What's Up, Doc?*), y de esta forma hace un homenaje a las películas de dibujos animados de la Warner Bros.

Características invariables

Como características esenciales de la época destacamos, en primer lugar, **la estética y el montaje**, muy cuidadas en la película, como era común a partir de estos años. La película comienza con una original presentación de los personajes de forma escalonada, debido a que, en cierto modo, los protagonistas son los bolsos: comienzan enseñando el de cada uno para mostrarnos después al personaje, a partir de ese momento las historias continúan paralelamente.

Además hay que mencionar la secuencia de la confusión de habitaciones porque a pesar del ritmo trepidante, los personajes y los bolsos iguales no se pierde el control de la narración.

También en esta película la pareja protagonista se conoce de forma casual

Policía

²⁰ De una entrevista realizada a Peter Bogdanovich por Carlos Reviriego para el diario El cultural. Consultado el 17 de mayo de 2017. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Peter-Bogdanovich-En-Hollywood-ya-solo-se-hacen-peliculas-para-ninos/36793>

No aparece ningún policía aunque sí un representante del gobierno que persigue al hombre que posee el maletín con los documentos.

Persecución

Es constante debido a que unos persiguen a otros para conseguir el maletín que quieren: los ladrones van a por las joyas de la señora y el hombre del gobierno va detrás de los documentos.

Hay que resaltar la persecución final como una de las mejores en el cine cómico, en ella predominan los *gags* visuales. Consiste en tres coches persiguiendo a los protagonistas que han huido en bicicleta con todos los maletines. Se alarga hasta diez minutos y mezcla todo tipo de recursos: cuestas empinadas, unos hombres con un cristal que, después de esquivar a todos, acaba roto, el dragón chino que se llevan al pasar con la bicicleta por un desfile, disfraces para pasar desapercibidos, el robo de un coche de novios y la caída al mar de todos los coches.

Pelea

La secuencia en la casa de Larrabee termina en una pelea global entre todos los asistentes con golpes, caídas y lanzamientos de comida. Comienza porque el hombre del gobierno salta desde el piso de arriba para caer encima de uno de los ladrones, a partir de ahí todos se juntan en la pelea ya sea por recuperar los bolsos o por golpes equivocados.

Evasión en el sueño

Se refleja en Judy: se evade constantemente porque quiere ser feliz y quedarse con Howard; actúa para conseguir sus objetivos sin pensar en las posibles consecuencias. Un ejemplo es cuando Howard la encuentra en su ducha y le dice enfadado que se vaya y ella solo responde: “Estás guapísimo en pijama, Steve”. Del mismo modo se puede decir que la **filosofía ‘Vive como quieras’** está presente en ella, actúa instintivamente haciendo lo que en cada momento quiere, debido a esto ocasiona multitud de problemas como los accidentes al principio, la caída de Howard en la tienda o todos los que crea entre Howard y Eunice debido a que se hace pasar por ella y acude a la comida de negocios con Howard. El **Espíritu ‘New Deal’** también aparece en Judy por su deseo de estar cerca de Howard y alejada del materialismo. Al principio se puede ver como

engaña para conseguir cosas gratis, pero desde que conoce a Howard lo único que le importa es él; si habla en alguna ocasión de su beca no es porque ella la quiera sino porque ve que ayudándole a él a conseguirla se quedará a su lado.

La mujer independiente

Judy posee todas las características de este tipo de mujer: es independiente, alocada, impulsiva, maneja a su antojo al hombre y hace siempre lo que ella quiere. Esto se refleja en sus acciones: intenta hacer que Howard le compre la radio, pide comida en nombre de otra habitación o sigue pegada a Howard cuando le ha dicho que se marche. Además, se alejó de su padre para vivir su vida.

Aunque desde otro lado, en la prometida de Howard también se ve este carácter, debido a que desde el comienzo le ordena continuamente, le dice lo que tiene que hacer y lo que tiene que decir:

Eunice: Cuando yo te digo que me esperes en un sitio te ruego que no te muevas hasta que vuelva

Howard: Sí, Eunice

E: Ya es bastante complicado para mí tener que ocuparme de todos los detalles

H: Sí, Eunice

Matrimonio

Aparece solamente en la relación de Eunice y Howard, que están prometidos, pero no se hace referencia en más ocasiones. Se le da poca importancia porque finalmente Howard la deja y se va con Judy.

Concentración de talentos

Peter Bogdanovich es a la vez el director y el productor.

Personajes secundarios

A pesar de ser menos importantes son vitales para el desarrollo de las acciones, son en muchas ocasiones los que las desencadenan.

Eunice comienza siendo protagonista para pasar a un segundo plano cuando aparece Judy. Paradójicamente provoca que la relación de Howard y Judy avance y además la hace más interesante, ya que es a escondidas.

Los demás personajes también son importantes porque generan una situación de descontrol y protagonizan muchas escenas alocadas: en especial las persecuciones.

Conflicto con el mundo real

Se refleja por completo en Howard debido a los constantes problemas que le ocurren, todos ellos por culpa de Judy. Su vida pasa del orden que le establecía Eunice al desorden de Judy desde que entra en escena. Empezando por la tienda cuando Howard acaba cayéndose y tirando varios productos por su culpa; ella va detrás y al agarrarle le rompe la chaqueta; poco después consigue que su prometida se enfade con él porque le llama por otro nombre y crea la idea de que tenía una aventura. Esto es constante durante la película ya que más adelante se hace pasar por su prometida en la cena y lo continúa haciendo en encuentros posteriores, lo que enfada a Eunice cada vez más. Al final, debido a ella, acaban perseguidos hasta acabar en el mar.

Una frase que Howard le dice refleja este comportamiento: “Eres una plaga, llevas el caos y el desastre allá donde vas”.

Censura

Debido a la apertura del código Hays se observa una reducción en la censura no solo en cuestiones sensuales sino también en la violencia. Un ejemplo de ellos es cuando Howard la encuentra dándose un baño en su bañera, le pide que salga inmediatamente y ella hace el amago de salir pero él le dice que no porque está desnuda. Después ella sale con una toalla y se echa sobre Howard, que solo lleva puesto el pantalón del pijama. En cuanto a la violencia hay una secuencia en la que todos los personajes se pelean. Reflejan una mayor libertad y no se observa prácticamente el **uso del lenguaje para sugerir** estas situaciones porque se muestran visualmente.

Gags verbales

Son muy importantes en la película pero se logra una mayor comicidad por la unión de los *gags* verbales con los visuales.

Algunos *gags* verbales son los siguientes: En la tienda Howard (mientras sostiene una piedra) le dice a Judy: “Yo he venido aquí a buscar algo para la jaqueca”, “Pues necesitará un vaso de agua grande para tragarse eso”. En la azotea Judy le cuenta su experiencia en la universidad a Howard: “Siempre había algo que salía mal”, “Sí, no

hace falta que me lo jures”. En la misma escena le da la carta y Howard le dice: “¡La has abierto!”, “¿Sino como la iba a leer?”. Al final en el juicio el juez mira a la gente y le dice al guardia: “Míralos... tienen aspecto de auténticos facinerosos”, “Esos son los espectadores señoría”. Por último cuando cada uno cuenta lo que denuncia Eunice dice: “Intentaron abusar de mí”, “Eso es... (mirándola) eso es inconcebible”.

En cuanto a los *gags* visuales suceden en las escenas *slapstick* en gran medida, como en la de la pelea o en la de la persecución. Un ejemplo son los bomberos que cuando vana a apagar el fuego se caen todos a la vez.

De la unión de unos con otros surgen escenas muy cómicas. Uno de las mejores es en la cena cuando Judy le dice a Howard que hablen debajo de la mesa y al final acaban siguiéndoles todos los demás y conversando debajo. Después un camarero le dice a otro: “¿Qué clase de vino está sirviendo en la mesa uno?”. Otro ejemplo es cuando los ladrones quieren ir a por el bolso de la señora: “¿Y cómo la entretengo?”, “Utiliza el *sexappeal*”, el ladrón lo reflexiona, se acerca a la señora y le pone la zancadilla.

Diálogos

Con la unión de los *gags* verbales surgen diálogos muy ingeniosos, brillantes y cómicos.

Juez: ¿Ve esta píldora amarilla?

Guardia: Sí, señor

J: ¿Sabe para lo que es?

G: ¿Para qué señoría?

J: Para recordarme que me tengo que tomar la azul

G: ¿Y para qué es la azul señoría?

J: No lo sé, no se atreven a decírmelo...

G: Hoy va a ser una noche tranquila

(Justo después se forma un alboroto entre todos los acusados que entran)

Riesgo físico

Hay muchas escenas que presentan situaciones de alto riesgo. Es una película con mucha acción y el riesgo está bastante presente. Un ejemplo es la secuencia en la que Howard esconde a Judy por fuera de la ventana a mucha altura del suelo, al intenta entrar Howard cierra la ventana de golpe, ella se cae y queda colgando de la repisa. Sin embargo la secuencia más llamativa y con más situaciones de riesgo es la persecución final ya que van a mucha velocidad, esquivando obstáculos y tiene un gran peligro de chocarse.

Situaciones inverosímiles

Debido a que se trata de una película alocada hay muchas situaciones improbables. En primer lugar los encuentros casuales como el de la pareja protagonista al principio y luego en la azotea son inverosímiles. A parte de eso, hay varias escenas de este tipo como la confusión y el intercambio de los bolsos, el incendio en la habitación de Howard o la persecución final en la que esquivan todos los obstáculos sin chocarse.

PERSONAJES

TÍTULO	¿Qué me pasa, doctor? (<i>What's Up, Doc?</i>)		
PERSONAJES	Ryan O'Neal	Howard Bannister	Tímido, patoso, despistado, olvidadizo, influenciado por las mujeres.
	Barbra Streisand	Judy Maxwell	Impulsiva, autoritaria, independiente, inteligente.
	Madeline Kahn	Eunice Burns	Mandona, quejica, avanza la trama y la relación de los protagonistas.
	Kenneth Mars	Hugh Simon	El otro solicitante de la beca. Cotilla, envidioso, avaricioso.
	Austin Pendleton	Frederick Larrabee	Presidente de la fundación que va a donar el dinero.
	Michael Murphy	Mr. Smith	Poseedor del maletín con los documentos secretos.
	Philip Roth	Mr. Jones	Agente que sigue a Mr. Smith

En primer lugar hay que destacar la original presentación de los personajes, de forma escalonada, como hemos explicado anteriormente. Durante la película sus tramas se van desarrollando paralelamente, mezclándose entre ellos; sin embargo eso no provoca que se pierda el hilo argumental.

La pareja protagonista vuelve a caracterizarse por el intercambio de roles, la mujer domina al hombre, y por la 'guerra de sexos'.

Howard Bannister – Ryan O’Neal

Howard es el típico hombre clásico: tímido, patoso, despistado, influenciado y atractivo. Comienza teniendo un objetivo muy claro (conseguir la beca para su investigación) y un orden en su vida, propiciado por Eunice, que le posibilitará alcanzarlo. Sin embargo, la entrada en la historia de Judy Maxwell hace que Howard vaya perdiendo poco a poco el control y comience a ser invadido por la irracionalidad e impulsividad de Judy.

Su carácter despistado se puede ver en varias ocasiones: en el coche le dice a Eunice: “Creí que querías ir a San Francisco en el viaje de novios”; “Esto es San Francisco”; “Ah, es verdad”. Eunice a Howard, que lleva la corbata en la mano: “Te pondré la corbata”, “¿Qué corbata dices Eunice?”, “La tuya... La que tienes en la mano”, “Ah sí, claro”. La influencia por parte de las mujeres aparece constantemente, un ejemplo es en la cena cuando Judy suplanta a Eunice y no deja a Howard la posibilidad de contar la verdad.

El personaje de Howard está inspirado en David Huxley, interpretado por Cary Grant en ‘La fiera de mi niña’²¹.

Al final de la película Ryan O’Neal parodia una de sus anteriores interpretaciones: Judy le dice: “El amor significa no tener que decir nunca lo siento” (frase que aparece en *Love Story* (Arthur Hiller, 1970), y responde: “Eso es lo más tonto que he oído en mi vida”.

Judy Maxwell – Barbra Streisand

Al igual que Howard, Judy incluye la mayoría de características de las mujeres clásicas: independiente, autoritaria, impulsiva, inteligente y atractiva. Se observa así la inversión de roles y la personalidad tan diferente de los dos.

No hace más que crear problemas por dónde pasa y la mayoría los sufre Howard, elimina todo el orden de su vida para infundirle su desorden. Hay una frase que dice sobre ella misma que muestra este carácter: “No se puede luchar con un terremoto”.

Saca a Howard de la dependencia que tenía con Eunice para pasar bajo otra autoridad, pero diferente, ya que con Eunice no tomaba decisiones mientras que Judy en cierto modo escucha sus propuestas y así se vuelve más activo.

²¹ Cary Grant le dio un único consejo: “Lleva calzoncillos de seda” (IMBD)

Su inteligencia la podemos observar en varias ocasiones: Eunice le dice enfadada: “¿Sabe lo que significa la palabra decoro?”, “Pues sí, conformidad con reglas establecidas de comportamiento, urbanidad, corrección, decencia, véase ¡Etiqueta!”. También se muestra cuando habla de los estudios que tiene. Judy también se basa en el personaje de Katherine Hepburn en ‘La fiera de mi niña’: Susan Vance.

Eunice Burns – Madeline Kahn

Como hemos mencionado, el personaje de Eunice sirve para generar conflicto y hacer avanzar la trama. Aparece como protagonista para pasar a secundaria cuando entra Judy. Sin embargo por ella la relación de Howard y Judy sucede a escondidas, lo que la hace más interesante y cómica. Un ejemplo es la escena en la que Howard entra en su habitación y Judy está dentro; de repente Eunice le llama por teléfono y escucha una voz femenina por lo que acude a ver qué pasa; para ocultar a Judy la saca fuera de la ventana a mucha altura, lo que ocasiona una escena graciosa y alocada: Eunice buscando por todos los rincones de la habitación, Judy dando golpes intentando entrar para no caerse y Howard subiendo el volumen de la tele para que no se la escuche. Su personaje evidencia los dos tipos de mujeres autoritarias: Eunice mandona, estricta y seria, y Judy que, aunque también manda, es más flexible y se rodea de un ambiente de diversión y disfrute.

3.2. ANÁLISIS COMPARATIVO

Uno de los aspectos fundamentales de las comedias es la inclusión de una pareja – Hombre-Mujer – con la que se provoca el conflicto, generando así lo que se denominó en el periodo clásico como la guerra de sexos. Sin embargo no podemos considerarlas como comedias románticas debido a que no siguen la línea narrativa de estas: la pareja se conoce, se enamora, aparece un problema y tratan de solucionarlo. Sucede al contrario, en las *screwball comedies* los problemas llegan desde el principio y el objetivo es la risa, no atraer espectadores con la historia amorosa. Vemos como con el paso de los años esto cambia: la historia romántica se asemeja más a la línea expuesta anteriormente y pasa a ser un punto más importante que la propia comicidad. Esto también se debe a la hibridación de géneros. Por lo tanto, para que las comedias no

lleguen al romanticismo deben adaptar los elementos *screwball*, de esta forma se podrá contar con la pareja romántica pero con el motivo antes expuesto: generar problema, alboroto y, con ello, la risa.

Una vez expuesta esta evolución hacia el romanticismo exponemos detalladamente el análisis comparativo de las características de las dos películas:

Encuentros casuales

‘¿Qué me pasa, doctor?’ y ‘La fiera de mi niña’ se desencadenan con encuentros casuales de la pareja protagonista, y este es el hecho que inicia los problemas en el hombre y que va a cambiar la vida que tenía hasta entonces. Es habitual en ambas que durante la película la pareja vuelva a encontrarse casualmente en más ocasiones. A pesar de esto, la más antigua tiene más casualidades en su trama.

Ritmo

Ambas destacan por un ritmo trepidante que impide la reflexión. Ocurren cosas constantemente, entre ellas situaciones inverosímiles que hacen perder la racionalidad. Este era un método característico de las *screwball* para evitar que el espectador piense y hacerle reír, ‘¿Qué me pasa, doctor?’ lo ha sabido adaptar a la perfección. Sin embargo observamos una diferencia: en ‘La fiera de mi niña’ la historia es cotidiana y se asemeja más a la realidad y por ello los momentos cómicos aparecen de forma imprevista provocando más efecto cómico en el espectador; en ‘¿Qué me pasa, doctor?’ hay varias escenas poco cotidianas y lo que se hace es incluir problemas y situaciones para hacer reír, así como utilizar el vestuario, la caracterización y el decorado para ello. Mientras que en la primera la risa surge naturalmente, en la segunda está más buscada con los elementos.

Policía

La policía aparece en varias ocasiones en ‘La fiera de mi niña’ y ayuda a avanzar la trama con sus acciones. En ‘¿Qué me pasa, doctor?’ aparece una persona del gobierno actuando a favor del orden y la justicia. Por lo tanto, en las dos vemos una autoridad pero en el primer caso se ridiculiza y sirve para generar ritmo frenético y alboroto y en el segundo caso pasa más desapercibido.

Personajes

Como una de las características más comunes encontramos a los protagonistas, que además están inspirados en ‘La fiera de mi niña’:

– La mujer

Está evadida en el sueño, quiere conseguir que el hombre deje a su prometida y se quede con ella y debido a esto causa problemas. Además, es independiente, alocada e impulsiva y maneja a su antojo al hombre, la falta de madurez es común en ambas debido a su carácter instintivo y caprichoso. También impregnan el espíritu *New Deal* y la filosofía ‘Vive como quieras’ porque no son materialistas y actúan según su parecer. Hay que destacar que, a pesar de que ‘¿Qué me pasa, doctor?’ no pertenezca a la época del *New Deal*, refleja ese modo de vida.

– El hombre

El hombre protagonista también es similar en las dos: patoso, influenciado, tímido y despistado. Es constantemente humillado (se viste de mujer o se le rompe el traje). Aparece en la historia con un objetivo claro al que intenta llegar a través de la racionalidad; sin embargo, la llegada de la mujer introduce irracionalidad y trastoca este objetivo. En este sentido hay que mencionar una diferencia, mientras en ‘La fiera de mi niña’ el objetivo principal (terminar el Brontosaurio) no se consigue, en ‘¿Qué me pasa, doctor?’ sí, hasta el último momento parece que no es posible que gane el dinero de la beca, pero al final lo logra.

Aparte de la pareja protagonista, hay que hablar de los personajes secundarios:

Son muy importantes en las dos y sirven para avanzar la trama. En ‘La fiera de mi niña’ esta misión se reparte entre varios personajes, a pesar de que hay uno más importante, Tía Elisabeth; sin embargo, en ‘¿Qué me pasa, doctor?’ la consecución de la acción se centraliza en mayor medida en uno, Eunice.

Matrimonio

Aparece de la misma forma, debido a que el hombre protagonista está prometido. Sin embargo, en ‘La fiera de mi niña’, a pesar de haber referencias negativas a la idea, Susan busca casarse con David. En ‘¿Qué me pasa, doctor?’ no hay ninguna referencia al matrimonio y Judy quiere conseguir a Howard pero no menciona la idea de casarse.

Persecución

Se desarrolla de dos maneras diferentes en las películas. En la primera no encontramos explícitamente una sino que la sucesión de escenas en las que sale la policía genera esa sensación. ‘¿Qué me pasa, doctor?’ es en sí una persecución, además cuenta con una de las más elaboradas del cine en su secuencia final. Por lo tanto, vemos como en la más moderna esta característica está más elaborada ya que se logran persecuciones alborotadas sin que se pierda el hilo.

Censura

La influencia de la censura es diferente en las dos debido a la ampliación de libertad en la segunda. Mientras en ‘La fiera de niña’ se insinúa con el lenguaje, en ‘¿Qué me pasa, doctor?’ se muestra, tanto en escenas sensuales como violentas.

Gags y diálogos

La comicidad proviene en ambas de la unión del *gag* visual con el verbal, y en este último destaca el uso de la ironía. Hay *gags* verbales y visuales aislados y escenas con la unión de los dos. Sin embargo, en la más moderna comprobamos que hay mayor cantidad de *gags* porque hay más personajes y alboroto. Los diálogos son similares en la dos y destacan por su vivacidad, originalidad y comicidad.

Riesgo físico y situaciones inverosímiles

El riesgo está presente en ambas, pero la diferencia está en que en ‘La fiera de mi niña’ el riesgo está aislado en el elemento del leopardo, mientras que en ‘¿Qué me pasa, doctor?’ es continuo al ser un film con más acción. Las situaciones inverosímiles aparecen en las dos debido a que son alocadas, se dan cambios radicales en la historia que llevan a situaciones improbables. Además también en ambas hay casualidades que resultan inverosímiles.

Star System y repercusión

‘La fiera de mi niña’ y ‘¿Qué me pasa, doctor?’ acuden al *Star System*, como era habitual, y, por lo tanto, los ingresos en taquilla en parte vienen proporcionados por este hecho. A pesar de que ‘La fiera de mi niña’ era una comedia un tanto moderna para la época y por ello no muy bien reconocida, más adelante fue valorada muy positivamente

por las críticas. Nació con el *New Deal*, cuando la comedia gozaba de gran esplendor; esto le ayudaba también a su éxito. ‘¿Qué me pasa, doctor?’, por su parte, gozó de una gran repercusión desde el momento de su estreno. Hay que destacar que apareció cuando la comedia estaba en decadencia, sin embargo, no se vio afectada.

Como hemos mencionado en la introducción del apartado, ‘¿Qué me pasa, doctor?’ es un *remake* de ‘La fiera de mi niña’ debido a que la línea narrativa, los personajes y situaciones son muy similares. Por ese motivo, el tema también es parecido: la confrontación de intereses y la ‘guerra de sexos’. En la primera esta oposición está más clara, pero en definitiva se observa que, a pesar del paso de los años, los temas permanecen.

Estilo

El aspecto que más diferencia una película de la otra es el estilo. Se notan considerablemente las innovaciones en montaje en ‘¿Qué me pasa, doctor?’. Esto se debe a las innovaciones expresivas que se fueron produciendo a partir de los años 60, donde el lenguaje transparente propio del cine clásico, se va desviando hacia un manierismo que tendrá como consecuencia la importancia de la forma sobre el contenido, por lo tanto destaca la estética, el montaje y la narración. La tradicional presentación de personajes cambia hacia la originalidad, en vez de mostrarlos directamente comienza enfocando a los bolsos de cada uno, así se crea más expectación y se da más importancia a un objeto que es clave en la historia. En cambio en ‘La fiera de mi niña’, la forma de narrar no era tan importante como lo que se contaba y la presentación es muy simple.

Otro ejemplo de innovación es la forma de ir construyendo las tramas que se van entrelazando, en ‘¿Qué me pasa, doctor?’ hay multitud de historias que suceden paralelamente, sin embargo el espectador entiende en todo momento cada una de ellas sin perder el hilo argumental. La conexión entre una historia y otra también es original y sucede de manera muy sutil: consiste en que un personaje le ‘pasa la vez’ al siguiente, porque se cruzan o porque uno entra en una puerta y el otro sale de la contigua. En ‘La fiera de mi niña’ las conexiones son más bruscas. También hay que destacar alguna de las secuencias de ‘¿Qué me pasa, doctor?’ como la de la confusión de habitaciones o la de la pelea; en ellas aparecen muchos personajes que se entrecruzan constantemente, pero el hábil montaje evita la pérdida.

Digamos por lo tanto que muchas de las características son similares, es en la forma de abordarlas donde se dan las principales diferencias: en especial podemos señalar los personajes y las relaciones y conflictos que se establecen entre ellos, que se mantienen idénticos entre una y otra. El tema y la trama narrativa también guardan bastantes puntos en común.

Por lo tanto, se puede decir que ‘¿Qué me pasa, doctor?’ consigue unir la tradición clásica, en relación al tema, personajes y comicidad mediante los *gags*, con las nuevas innovaciones, de estética y montaje. Esto es en gran medida lo que le lleva al éxito en una etapa en la que la comedia empezaba a decaer.

4. CONCLUSIONES

En el presente Trabajo Fin de Grado queríamos analizar la evolución de la comedia desde la década de los 30 hasta la década de los 70 con el propósito de observar cómo varían las características a medida que el cine va entrando en la madurez y las viejas fórmulas clásicas comienzan a desgastarse; y por consiguiente deducir cual fue el motivo de la decadencia de la comedia en los últimos años abordados en nuestra investigación. El método que hemos llevado a cabo -el análisis de cinco películas, una por cada década, a partir de unas características invariables- y los instrumentos de los que nos hemos servido -unas tablas para codificar los datos de las películas- nos han permitido alcanzar nuestros objetivos.

Planteábamos la siguiente hipótesis principal: **la comedia ha cambiado considerablemente de estilo a lo largo de los años pasando de una comedia alocada (*Screwball comedy*) en los años 30 a otra más romántica y equilibrada, que comienza en los años 70**. Después del análisis podemos comprobar que se cumple debido a que las características varían de una década a otra. Aun así, comprobamos que hay excepciones que no siguen las reglas de su época.

Como hipótesis secundaria establecíamos que **debido a la hibridación de géneros, la comedia comienza a decaer en los años 70**. Podemos también corroborar esta hipótesis debido a que las películas más modernas no saben adaptar el pasado y aplicarlo a las técnicas del presente, sino que se basan muchas veces solo en la modernidad y eliminan elementos de la comicidad de la época clásica.

Por lo tanto el análisis nos lleva a formular las siguientes conclusiones:

Primera: La comedia clásica (años 30 y 40) fue la que obtuvo más éxito, encontramos varias causas de ello:

a- la innovación del sonido en el cine, debido a que hizo aumentar la afluencia de espectadores.

b- la aparición de la *screwball comedy* que, como dijimos, es una comedia alocada, sirvió para evadir a los espectadores de los problemas que causaron el *crack* económico del 29 y la depresión.

c- A pesar de haberse introducido el sonido en el cine, la comedia se mantenía todavía muy cerca del cine mudo y su forma de comicidad basada en el humor visual, por lo tanto lograba una unión de ambos recursos que fue lo que le llevó al éxito.

Segunda: En los años 70 las comedias se rodean de un ambiente ficticio, de un vestuario y disfraces que llevan a lo cómico. En la comedia clásica sucedía al contrario, eran cotidianas, por lo que se asemejaban más a la realidad, y la risa, que no era tan buscada, aparecía en momentos inesperados generando el doble de efecto cómico. Con la evolución de la comedia se introduce la trama romántica para atraer más expectación, y esta se queda como trasfondo de la trama. Aunque en el periodo clásico también encontrábamos una pareja romántica, el objetivo era generar la risa con su confrontación, en cambio en las décadas posteriores, la confrontación de la pareja romántica es en varios momentos dramática y su objetivo es llamar la atención con su historia.

Tercera: El sonido en el cine dejó de ser una novedad en los años 50 y 60 y el éxito de las comedias, por lo tanto, descendió. Además, esta etapa está más alejada del cine mudo y provoca que se pierda ese tipo de comicidad y predomine el humor verbal. Observamos que durante estos años se produce un desgaste de los modelos clásicos, las películas dejan de ser tan alocadas y de tener el ambiente feliz característico de la *screwball comedy*, considerada como el género cómico por excelencia. Por lo tanto, las comedias pasan a ser más monótonas y lineales. Las películas se apoyaban en el *gag* verbal debido a la ausencia de *gags* visuales, por esto aquellas que lo sabían utilizar a la perfección tuvieron éxito; por el contrario, las demás decayeron porque los diálogos no tenían fuerza.

Cuarta: La hibridación de géneros tuvo como consecuencia que las películas dejaron de ser íntegramente cómicas y comenzaron a incluir puntos dramáticos. Esta confluencia de géneros, sobre todo con el drama, considerado opuesto a la comedia, llevó también a la pérdida de los elementos que hasta entonces habían dotado de éxito a las comedias, estos eran las características de la *screwball*, se perdió la alegría y el ambiente festivo que tanto llamaba la atención del espectador.

Quinta: Según pasaban los años, las comedias se iban distanciando cada vez más del cine mudo y del cine clásico y, por lo tanto, de su característico humor visual. Su decadencia vino generada, en mayor medida, por este motivo. Observamos que varias películas de los años 70 no gozaron de éxito debido a su comicidad primordialmente verbal. Sin embargo, otras consiguieron superar la decadencia del género y lograron gran expectación, esto vino ocasionado porque los directores supieron adaptar las técnicas que surgieron en el momento, que hacían a la película más vistosa y original en su imagen; pero no solo eso, sino que también incluyeron los *gags* visuales que tanto

éxito tuvieron en el periodo clásico. Así crearon películas espléndidas, debido a la conjunción de los aspectos buenos de los dos periodos: el *gag* visual y las técnicas de montaje.

Sexta: En definitiva, la etapa de esplendor corresponde al periodo clásico, y en los 70, aunque comienza la decadencia, surgen nuevos métodos para hacerle frente. Por lo tanto, el problema de la reducción del éxito en las comedias está en centrarse solo en un tipo de humor, ya sea el verbal o el visual, debido a que el resultado será una película monótona que a medida que avance resultará previsible. Además, en estos casos hay que trabajar mucho más el humor que prevalece debido a que la risa de la comedia recae únicamente en ello. Ante este problema establecemos un remedio: recoger todo lo beneficioso de cada etapa, es decir, reunir el humor visual del cine mudo, el humor verbal que trajo la introducción del sonido en el cine, y las técnicas de montaje y narración que surgieron en los 70.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, H. (1993): *Historia del cine americano 1. Desde la creación al primer sonido (1893-1930)*. Barcelona: Laertes, S. A.
- Altman, R. (1999): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M. y Vernet, M. (1995): Cine y lenguaje. En *La estética del cine* (pp. 159-220). Barcelona: Paidós
- Balmori, G. (2011): La fiera de mi niña. En *La comedia*. Madrid: Notorious Ediciones.
- Bonet Mójica, L. (2003): *Cine cómico mudo. Un caso poco hablado: (Chaplin, Keaton y otros reyes del "gag")*. Madrid: T&B Editores.
- Coma, J. (1993): *Historia del cine americano 2. El esplendor y el éxtasis (1930-1960)*. Barcelona: Laertes, S. A.
- Field, S. (1995): *Manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.
- García Blanco, A. (1999): *La exposición. Un medio de comunicación*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Gomery, D. y Pafort-Overduin, C. (2011): *Movie History. A Survey (Second Edition)*. Nueva York: Routledge.
- Gubern, R. (1989): *Historia del cine*. Barcelona: Lumen
- Herederó, C. y Torreiro, C. (Coords.). (1996): *Historia general del cine, volumen X, EE.UU. (1955-1975)*. Madrid: Cátedra.
- Jeanne, R. y Ford, C. (1992): *Historia ilustrada del cine 1. El cine mudo (1895-1930)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jeanne, R. y Ford, C. (1992): *Historia ilustrada del cine 2. El cine sonoro (1927-1945)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jeanne, R. y Ford, C. (1992): *Historia ilustrada del cine 3. El cine sonoro (1927-1945)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mena, J. y Cuesta J. (2002): *Las 100 mejores comedias de la historia del cine*. Madrid: Cacitel.
- Miguel, M. (2001): *La historia del cine: con 100 películas hasta 1960*. Madrid: Acento Ediciones
- Monterde, J.E. y Riambau, E. (Coords.). (1995): *Historia general del cine, volumen XI, Nuevos cines (Años 60)*. Madrid: Cátedra.

- Muinelo Alarcon, G. (1988): *Historia básica del cine. Los movimientos cinematográficos*. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid
- Palacios, J. (2003): La fiera de mi niña. En *La fábrica de sueños*. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- Palacio, M. y Santos, P. (Coords.). (1995): *Historia general del cine, volumen VI, la transición del mudo al sonoro*. Madrid: Cátedra.
- Pinel, V. (2009): *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Robinbook.
- Propp, V. y Mélétski, E. (Coaut.). (1971): *Morfología del cuento: seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Fundamentos
- Riambau, E. y Torreiro, C. (Coords.). (1996): *Historia general del cine, volumen VIII, EE.UU. (1932-1955)*. Madrid: Cátedra.
- Staehlin, C. (1979): *Una introducción al cine*. Valladolid: Gráficas Andrés Martín, S. A.
- Taibo I, P. (2005): *La risa loca, enciclopedia del cine cómico (T.1)*. Mexico: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Talens, J. y Zunzunegui, S. (Coords.). (1997): *Historia general del cine, volumen IV, América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra.
- Talens, J. y Zunzunegui, S. (Coords.). (1998): *Historia general del cine, volumen I, Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra.
- Talens, J. y Zunzunegui, S. (Coords.). (1998): *Historia general del cine, volumen II, EE.UU. (1908-1915)*. Madrid: Cátedra.
- Tejero, J. (2006): La fiera de mi niña. En *Diccionario de películas, la comedia*. Madrid: T&B Editores.

WEBGRAFÍA

American Mutoscope and Biograph Co. Consultado el 16 de enero de 2017. Recuperado de: <http://www.biograph.co/history/history.html>

Belinchón, G. (2016). La comedia perfecta. *El País*. Consultado el 29 de abril de 2017. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/08/20/actualidad/1471684404_130252.html

Bellomusto, R. *Aloha Crítico*n. Consultado el 18 de febrero de 2017: <http://www.alohacriticon.com/cine/criticas-peliculas/con-faldas-y-a-lo-loco-billy-wilder/>

Biograph Company. *Encyclopedia Britannica*. (2009). Consultado el 16 de enero de 2017. Recuperado de: <https://global.britannica.com/topic/Biograph-Company>

Billy Wilder. Biografías y vidas. *La enciclopedia biográfica en línea*. Consultado el 2 de marzo de 2017. Recuperado de: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/wilder.htm>

Billy Wilder. *The German Way and More*. Consultado el 2 de marzo de 2017. Recuperado de: <https://www.german-way.com/notable-people/featured-bios/billy-wilder/>

Boxwell, D. (2002). Howard Hawks. *Senses of Cinema*. Consultado el 28 de abril de 2017. Recuperado de: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/hawks/>

Crítica: LA FIERA DE MI NIÑA (1938) – Parte 1/5. (2014), en *Cinemelodic*. Consultado el 12 de enero de 2017. Recuperado de: <http://cinemelodic.blogspot.com.es/2014/03/critica-la-fiera-de-mi-nina-1938-parte.html>

Fernández Castro, C. (2011): La fiera de mi niña (Bringing up baby) (1938), en *La bandeja de plata*. Consultado el 12 de enero de 2017. Recuperado de: <http://www.bandejadeplata.com/criticas-de-cine/la-fiera-de-mi-nina-bringing-up-baby-1938/>

Harold Clayton Lloyd (1893-1971). *Harold Lloyd*. Consultado el 17 de enero de 2017. Recuperado de: http://www.haroldlloyd.com/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=115&Itemid=176

La fiera de mi niña. *Filmaffinity*. (Consultado el 11 de enero de 2017). Recuperado de: <http://www.filmaffinity.com/es/film290267.html>

Papeles de cine (2010). Consultado el 12 de enero de 2017. Recuperado de: <http://solobags.blogspot.com.es/search/label/La%20fiera%20de%20mi%20ni%C3%B1a>

Real Academia Española (consultado el 16 de enero de 2017). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=7OboGAc>

Reviriego, C. (2015) Entrevista a Peter Bogdanovich. En *El cultural*. Consultado el 17 de mayo de 2017. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Peter-Bogdanovich-En-Hollywood-ya-solo-se-hacen-peliculas-para-ninos/36793>

Susan Vance (Katharine Hepburn, La fiera de mi niña). *Ciclos de cine*. (2010). Consultado el 11 de enero de 2017. Recuperado de: <http://ciclos-decine.blogspot.com.es/2012/09/la-fiera-de-mi-nina.html>

The Palm Beach Story (1942). *Otros clásicos*. Consultado el 20 de marzo de 2017. Recuperado de: <http://otrosclasicos.blogspot.com.es/2008/05/palm-beach-story-1942.html>

The Palm Beach Story. *The Guardian*. Consultado el 20 de marzo de 2017. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/2009/jul/03/palm-beach-story-film-review>

Torres Dulce, E. (2000): La comedia americana clásica. El arte de vivir. *Nueva revista*. Consultado el 13 de octubre de 2016. Recuperado de: <http://www.nuevarevista.net/articulos/la-comedia-americana-clasica-el-arte-de-vivir>.

Un marido rico. *Filmaffinity*. (Consultado el 20 de marzo de 2017). Recuperado de: <http://www.filmaffinity.com/es/film449363.html>

Zacharek, S. The Palm Beach Story: Love in a Warm Climate, *The Criterion Collection*. Consultado el 9 de marzo de 2017. Recuperado de: <https://www.criterion.com/current/posts/3438-the-palm-beach-story-love-in-a-warm-climate>

6. ANEXOS

6.1. ANÁLISIS

UN MARIDO RICO

‘Un marido rico’ (*The Palm Beach Story*) es una comedia de 1942 dirigida y escrita por el cineasta Preston Sturges. Los personajes protagonistas están interpretados por Claudette Colbert (Gerry) y Joel McCrea (Tom). El film trata los problemas que surgen en el matrimonio y la búsqueda de la ansiada felicidad en él. Un tema presente también es el dinero, que genera una confrontación con el amor, además de ser el objeto que guíe los intereses de los personajes a lo largo de la historia. Según The Guardian, la película es como beber un vaso de *champagne* frío; parece anticuada y excéntrica en ocasiones, pero tiene muchas escenas cómicas que lo sobrepasan²².

Preston Sturges fue uno de los realizadores que más éxito tuvo con sus películas en la década de los 40. Tiene un estilo particular que mezcla el realismo, la sátira y el *slapstick* y por ello se diferencia en parte de sus contemporáneos, sin embargo sus películas se llegaron a convertir en obras maestras. Su mayor arma es el lenguaje verbal y, en concreto, la sátira, a través de la cual genera el humor y al mismo tiempo se burla de temas como la familia, el matrimonio, la justicia o el éxito. Otra de sus armas cómicas es la confrontación y las contradicciones.

En este caso el realizador ofrece el humor en forma de ironía y sátira y como objeto de crítica el matrimonio y los ricos. En concreto el tema de la lucha de clases es habitual en sus películas, pero no lo muestra de la manera convencional sino que elige el camino irónico en la *screwball comedy* para representarla. Está a favor del realismo en el cine, lo que le lleva a chocar con la censura por adelantarse a su tiempo debido a que el realismo es más habitual a finales de los años 40. Los diálogos son muy elaborados y la trama es delirante.

Es una película *screwball*, de hecho se establece como la última de este género, sin embargo tiene diferencias, la más importante es que prevalece el dinero sobre el amor, mientras que en las anteriores *screwball* era al contrario. También es sofisticada, debido a que el cine que hacía Sturges era de este tipo, inteligente con ironías y sátira.

La productora es la Paramount Pictures, que desde mediados de los años 30 hasta finales de la II Guerra Mundial es especialista en comedias. El film se estrenó en 1942,

²² Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2009/jul/03/palm-beach-story-film-review>

un momento de cambio en el cine: la entrada de Estados Unidos en la Guerra Mundial produjo un cambio de sensibilidad, se empezaron a hacer películas propagandísticas con ideales de fortaleza y tramas positivas; la creatividad se acabó, la *Scewball Comedy* se orientó hacia la sátira y la comedia negra; y había censura por el Código Hays. Sin embargo, en el cine de Preston Sturges esto es diferente, debido a que sus películas se alejaron de la propaganda, así como de los ideales del momento. Además las tramas no solían ser positivas, podían acabar bien, pero la historia no era constructiva, sino que lo que destacaba era el pesimismo como se puede ver en ‘Un marido rico’.

Características invariables

Autoridad

Aparece en varias ocasiones y genera escenas de persecución con un ritmo elevado: corta una escena pausada y crea otra rápida, y así genera esa confrontación de ritmos que caracteriza mucho al realizador. Dos escenas parecidas pero contrarias: la primera es en la que Gerry se va del edificio y Tom desde la ventana del piso avisa a un agente que está por la calle para que detenga a la mujer. El policía desaparece momentáneamente y vuelve a aparecer en la misma escena cuando Tom le da la maleta de Gerry para que la guarde mientras él se sube a un taxi para perseguir a su mujer, que se ha ido en el anterior. En la estación sucede al contrario, porque ahora es Gerry la que avisa al agente para que detenga a Tom. Durante la película suceden algunas escenas de este tipo, reflejando el estilo de Sturges. La **persecución** también se da, algunos ejemplos son los anteriores. Tom es el que destaca en esta característica porque persigue a Gerry durante toda su travesía hasta Palm Beach para recuperarla.

Mujer independiente

La mujer independiente, que tanto destacó en los años 30, está presente pero de forma diferente. En este caso, la mujer no es independiente ya que vive con el dinero del marido, sin embargo Gerry intenta por todos los medios buscar el dinero a su manera, por lo tanto busca su libertad. Decide dejar al marido y buscarse la vida por sí misma aunque de una manera paradójica porque la forma que tiene de ganar dinero es encontrar a un hombre que pueda dárselo, es decir, volver a ser dependiente. (De hecho, las mujeres de los 40 se caracterizaban por ir a la captura del hombre). En definitiva, el concepto de mujer se degrada bastante. Hay varias situaciones que evidencian este

hecho. En primer lugar los ideales de Gerry que son que una mujer por el simple hecho de serlo puede conseguir de un hombre lo que quiera, eso sí utilizando su físico, hay una conversación que lo demuestra, cuando Tom le pregunta a Gerry cómo consiguió el dinero para pagar el alquiler: “¿El sexo no tuvo nada que ver con ello?”, y ella responde: “El sexo siempre tiene algo que ver con ello”. Por otro lado, ella se siente impotente porque es una carga para su marido porque, según dice, no sabe coser, cocinar o hacer trajes con cortinas viejas. Del mismo modo los señores que le pagan el billete del tren dicen: “Serás nuestra mascota”; o la Princesa Centimillia refiriéndose a las mujeres: “Si las conoces demasiado bien nunca te casarás con ellas”. Por lo tanto, se observa como se ofrece una imagen de la mujer difiere de la que se veía en los años 30 y se asemeja más a la de los 40 yendo en la línea de ese carácter realista de Sturges.

Matrimonio

Es uno de los temas centrales de la película. En las *screwball comedies* se podían dar dos situaciones diferentes: del encuentro hasta el matrimonio o de la ruptura de un matrimonio a la reconciliación, como es el caso de esta película. Además se da una imagen diferente del matrimonio al que se ofrece en las *screwball*, porque cuenta mucho el dinero y es parte fundamental de la felicidad dentro de la pareja. Gerry decide dejar a su marido solamente porque no tienen dinero, pero no porque se haya acabado el amor entre los dos. Por otro lado, Tom piensa al contrario que Gerry, porque para él es más importante lo que sienten que lo que tienen. En una escena Tom le dice: “Yo te quiero y tú me quieres, es lo único que importa”. Con esta contradicción Sturges se burla de la idea del matrimonio materialista (en el que lo que importa es el dinero), ofrece dos posturas: la de Gerry como materialista y la de Tom como el que aporta razón, impide a Gerry que utilice su cuerpo para conseguir dinero. Así se burla de los ricos, la pareja pertenece a la alta sociedad pero está en la miseria, y ella se siente impotente porque no tiene dinero y no quiere abandonar el estrato social.

Por otro lado, Sturges también refleja la idea que tiene del matrimonio a través de la frase que aparece después de las escenas de la boda: “And they lived happily ever after. Or did they?” (Y ellos vivieron felices para siempre. ¿O no?). Para él, según expresan en The Criterion Collection, el amor es una aventura y no hace promesas.²³

²³ Disponible en: <https://www.criterion.com/current/posts/3438-the-palm-beach-story-love-in-a-warm-climate>

Espíritu New Deal

No se ve tan reflejado debido al cambio que produjo en la población la Guerra Mundial. El personaje de Gerry es pesimista, Tom es más optimista, piensa que se va a arreglar su matrimonio. Otra de las evidencias es lo que ya se ha mencionado, que en el film el dinero es más importante que el amor, y es el primero el que da la felicidad, al contrario de lo que se veía con el New Deal. Sin embargo, finalmente se ve como Gerry decide volver con su marido, es decir triunfa el amor sobre el dinero, lo que es una contradicción con el resto de la película en la que Gerry solo se mueve por el dinero. Lo que quiere Sturges es mostrar con los personajes de su película cómo son las personas en los años 40 y sobre todo las de clase alta, pero establece un final diferente que muestra su opinión acerca de la realidad.

Filosofía ‘Vive como quieras’

No aparece la actitud despreocupada de los personajes.

Pelea

No aparece explícitamente, pero sí se hace referencia a la confrontación en varias ocasiones. Una de ellas es cuando el millonario y Gerry están en la barca hablando de su marido y él dice: “Los hombres que más se merecen una paliza siempre son enormes”. Otra es después en la habitación de la casa de la Princesa dónde mantienen una conversación Gerry y Tom, este dice refiriéndose al millonario: “¿Por qué no me dejas salir ahí afuera y darle una bofetada? ¡Sólo una vez!”. Poco después, cuando Hackensacker y Tom están discutiendo, Gerry les dice: “Si me aseguran que no van a llegar a los puños quisiera irme en este momento, me siento como un hueso entre dos perros”.

Concentración de talentos

Aparece porque Preston Sturges es a la vez el director y el guionista.

Interacción con los secundarios

Aparte de los personajes protagonistas, también cobran importancia los secundarios porque son vitales para el desarrollo de la trama. Los más importantes son el millonario Hackensacker III y su hermana la Princesa Centimillia. Son dos personajes ricos y a

Sturges le sirven para burlarse de la clase alta. También hay que destacar al ‘Rey de la Salchicha’, que al comienzo de la película le da 700 dólares a Gerry, es el detonante de la historia y hace que avance cuando le da a Tom dinero para el billete de avión. Una característica de las *screwball* son los triángulos amorosos y en este caso está formado por Gerry, Tom y Hackensacker III. Otros de los secundarios que hay que destacar son los componentes del club de caza debido a que protagonizan toda la parte central del film, interviniendo en varias escenas *slapstick* de gran contenido cómico; además posibilitan que Gerry pueda viajar en el tren hasta Palm Beach. La mayoría de secundarios son ricos o de clase alta para generar la confrontación entre la pareja protagonista que está en la miseria y así plasmar la lucha de clases.²⁴

Conflicto con el mundo real

No es muy visible. Suceden problemas que afectan a los personajes, pero son ocasionales.

Censura

La película se estrenó cuando estaba vigente el Código Hays, por lo tanto había mucha censura. El título original era *Is Marriage Necessary?*, sin embargo, el Código lo estableció contrario a sus principios y, por lo tanto, se tuvo que cambiar. Además, el film muestra una idea del matrimonio muy diferente a la marcada por el código, para Sturges el matrimonio no era tan necesario. A pesar de cambiar el título, el Código seguía viendo mensajes que no le agradaban con respecto al matrimonio, como el ligero tratamiento que se daba a este tema y al divorcio y por la similitud que veían entre el personaje millonario Hackensacker III y Rockefeller. Debido a esto se redujeron los divorcios de la Princesa Centimillia de ocho a tres, con dos anulaciones. Hay una escena en la película que muestra cómo Sturges introdujo más divorcios a pesar de la restricción:

Hackensacker: ¿Qué le trae a Palm Beach?

Gerry: Un divorcio... No ponga esa cara avinagrada, su hermana se divorció cinco veces, ¿No?

Hackensacker: No, no, tres, tuvo dos anulaciones.

²⁴ A partir de que Gerry decide dejar a Tom “empezamos a recorrer el mundo de los ricos guiados por la mirada de aquellos que no lo son” (Otros clásicos). Disponible en: <http://otrosclasicos.blogspot.com.es/2008/05/palm-beach-story-1942.html>

Por otro lado, hay una escena en la que se observa claramente la influencia de la censura en la película; sin embargo, en ella se sugiere a través del lenguaje visual, no por medio de las palabras. Esta es la escena en la que Gerry le pide a Tom que le suba la cremallera del vestido y al final acaba cayendo rendida a sus labios. Hay una escena prácticamente igual al final de la película, que además es con la que Gerry se da cuenta de que no puede dejar a Tom.

Lenguaje

Debido a esta gran censura por parte del Código Hays, hay mucho lenguaje subliminal; esta era la forma de que los mensajes que querían transmitir aparecieran en la película sin que fuera posible censurarlos. En vez de mostrar se sugería, lo que dio mucha importancia al lenguaje verbal y la ironía como forma de humor. Destaca además la metáfora, los juegos de palabras y la sátira. Uno de los ejemplos es el diálogo expuesto anteriormente sobre el número de divorcios. Otro es la siguiente conversación:

Gerry: ¿Dónde conseguiste el dinero para el avión?

Tom: En el mismo lugar que tú, pero no tuve que darle un beso de despedida.

Sátira: matrimonio y ricos

En cuanto a la sátira, como ya se ha mencionado, se burla del matrimonio y de los ricos. En el primer caso, lo que hace es introducir el tema de los divorcios, que será constante a lo largo del film. También hay conversaciones que demuestran la ligereza con la que tratan el tema:

Princesa: yo me casaría con el capitán McGlue mañana mismo.

Hackensacker: y te divorciarías el mes que viene.

Además también se burla del matrimonio materialista que se ve, como ya se ha mencionado, en la pareja protagonista.

A los ricos sobre todo los representa en la figura de Hackensacker y la Princesa. Para Sturges, los millonarios usan el dinero para conseguir la felicidad de los demás, así muestra la idea de que el dinero no puede comprar el amor, aunque una ausencia de él puede acarrear problemas en la pareja. Esto se ve en la escena en la que el millonario le compra a Gerry todo lo que quiere con la finalidad de devolverle la felicidad que ella le da, no con intención de poseerla. Según Sturges, pertenece al grupo de los ricos

conscientes y le creó con esa personalidad para reafirmar su idea de cómo tiene que ser la clase alta. Al final Gerry se decanta por Tom, es decir, por el amor, y abandona a Hackensacker y su dinero, corroborando la afirmación de Sturges. De esta forma critica el comportamiento actual de los ricos, debido a que los personajes de clase alta de la película no se asemejan con la realidad sino con lo que él quiere mostrar.

Gags verbales

Se basa más en los *gags* verbales que en los visuales. Como se ha dicho antes, la potencia del humor recae en el lenguaje subliminal, en la ironía y la sátira; por lo tanto el *gag* verbal es parte fundamental de la comicidad del film. Además, los **diálogos son elaborados y vivaces** y hacen que las escenas simples que pueden ser aburridas debido a que no sucede nada, no lo sean gracias a las conversaciones de sus personajes. De hecho casi toda la película es tranquila, excluyendo la parte central de la travesía en tren, y se sustenta gracias al diálogo. Un ejemplo de diálogo es el siguiente cuando Gerry está en el tren hablando con un trabajador porque ha perdido su ropa:

Trabajador: No, señora.

Gerry: ¿"No, señora"? No miró.

T: Sí señora, miré. Pero el vagón no estaba ahí, por eso no lo vi.

G: Supongo que no voló por los aires.

T: No, señora, lo desenganchamos.

G: ¿Lo desengancharon?

T: Sí, señora, el revisor se enojó con ellos así que desenganchó el vagón en Rockingham Hamlet para que se calmaran. Es una ciudad muy bonita.

G: la geografía me da igual. (Mira hacia los lados) ¿Dónde está el revisor?

T: Se bajó en Rawley, ahí es donde vive.

Otro trabajador: ¡Último aviso para el desayuno!

T: la campiña es muy linda allá.

G: No parece entenderlo. Perdí mi ropa.

Otro trabajador: ¡Desayuno!

G: ¡Cállese!

T: No señora, no se perdió, en un Pullman no se pierde nada, son muy seguros. Una vez una señora dejó todo... (Le corta Gerry)

G: Solo quiero ponerme mi ropa.

T: Eso no es posible.

G: ¿Y qué me pongo, una manta como un indio?

T: Tengo un abrigo marrón.

G: bueno, es muy amable...

Después llega Hackensacker y le pregunta a Gerry qué va a hacer para desayunar y ella responde: "Si usted no me invita, no mucho. Y si me invita, podría causar todo un escándalo". Este es un ejemplo de *gag* verbal.

Las escenas de **gags visuales** son muy pocas, destacamos dos como las más llamativas: la primera es cuando Gerry se marcha de casa sin que Tom la vea, escribe una carta y la engancha en las sábanas pero pincha a Tom y se despierta, al verla marchar corre detrás de ella. Como va en pijama coge el edredón y se lo pone alrededor de su cuerpo. Llega al ascensor no sin antes haberse tropezado por las escaleras y perdido el pantalón. Allí habla con Gerry, que no le escucha y sube al ascensor. Una señora que va por el pasillo le mira horrorizada y él al disculparse pierde el ascensor. Sube a su piso corriendo, se pone un pantalón, saca la cabeza por la ventana, esta le golpea y pide al agente de la calle que detenga a su mujer. El ritmo es vertiginoso y contrasta con las escenas anteriores que son muy tranquilas. Es una escena característica de la comedia *slapstick* con golpes y caídas.

La otra escena es la de la “caza” en el tren. El club de cazadores ‘The Ale and Duail Club’, bajo un estado de embriaguez, deciden hacer una sesión de caza por los pasillos del tren en busca de Gerry, que se ha escapado de su vagón. Cogen a los perros y se pasean por todos los vagones cantando y soltando disparos con las escopetas.

Riesgo físico

Una de las características que el cine sonoro adapta del mudo es el riesgo físico, que va parejo a las escenas *slapstick* de caídas y golpes. En este caso, sí se refleja en la película sobre todo en la escena de la “caza” en el tren porque los cazadores van con los perros a través de estrechos pasillos además de ir disparando estando borrachos. También se observa el riesgo en la escena anterior en la que dos de los cazadores del club se batan en un duelo de puntería en el bar del tren.

Situaciones inverosímiles

Una vez más, la escena de la “caza” en el tren es la que mejor representa esta característica por el carácter surrealista que tiene hacer una partida de caza con perros en un tren. Además de este tipo de situaciones, también son inverosímiles las **casualidades** que aparecen. El ejemplo más destacable es cuando Gerry, que huye en busca de otro hombre con el que pueda tener dinero, coincide en el tren con el millonario Hackensacker III. También podría verse como otro de los opuestos de Sturges los dos hombres: uno millonario y el otro en la miseria.

Improvisación

Sturges era muy perfeccionista como guionista y director, no aceptaba que los actores cambiaran ni una de las palabras que aparecían en el guión.

LOS PERSONAJES

TÍTULO	Un marido rico		
PERSONAJES	Claudette Colbert	Gerry Jeffers	Mujer protagonista. Dependiente del hombre y del dinero. Pesimista
	Joel McCrea	Tom Jeffers	Hombre protagonista. Optimista, fijo en sus ideas.
	Mary Astor	Princesa Centimillia	Representa a la clase alta. A través de ella se muestra el divorcio
	Rudy Vallee	J.D. Hackensacker III	Millonario, representa a la clase alta. Tercer punto del triángulo amoroso. Rico convencional de Sturges
	Sig Arno	Toto	Amante-ayudante de la princesa. Representa la comedia <i>slapstick</i>
	Robert Warwick	Mr. Hinch	Agente de policía. Representa a la autoridad
	Robert Dudley	El 'Rey de la Salchicha'	Personaje secundario que desencadena la acción.
	William Demarest	Primer miembro del club 'Ale and Quail'	Primer miembro del club de caza que protagoniza la parte central y muestra el delirio del dinero.

Sturges decide obviar el pasado de sus personajes, no aparece prácticamente nada de su familia, de sus experiencias vividas o sus gustos. De esta forma, el realizador hace de ellos “un conjunto de ‘intercambiables’, movidos en el marco de los puros sucesos, las

necesidades y las ambiciones de unos seres de farsa aprisionados en el molde, que el equilibrio del autor les impide romper, de la comedia”²⁵.

Las *screwball comedies* se caracterizan por una mayor relación entre los personajes principales y los secundarios. En el film los personajes secundarios adquieren mucha importancia porque muchos de ellos desencadenan las acciones. La mayoría son de clase alta, cada uno representando un ámbito de la riqueza.

Gerry Jeffers – Claudette Colbert

La protagonista Gerry Jeffers está interpretado por la ya habitual actriz *screwball* Claudette Colbert. A lo largo del análisis de las características se ha ido diciendo que el papel de la mujer en la comedia cambia de la década de los 30 a los 40 pasando de una postura rebelde a otra más conservadora. En esta época, la heroína sigue conservando puntos *screwball*, pero se vuelve más prosaica y convencional. Uno de los aspectos que conserva es el de crear problemas en los hombres de su alrededor. Primero cuando Gerry intenta subir a la litera de arriba en el tren y pisa continuamente al hombre que se encuentra en la de abajo; o cuando Gerry presenta a su marido Tom como su hermano; además este caso sirve para mencionar la alteración de identidades que caracteriza a las *screwball*. Gerry también sufre problemas y se ve sometida a situaciones ridículas, se tiene que poner el pijama de un hombre y además le queda muy grande, pierde su ropa y tiene que vestirse con otra que le deja una señora. Esta es otra novedad, porque en las *screwball* lo habitual era que los problemas los sufriese el hombre.

Es independiente, decide dejar a su marido y buscarse la vida ella misma, sin embargo el trasfondo es un clima de rectitud en ella, que busca otra vida más estable con más dinero. Sobrepone el dinero al amor y lo que caracteriza a la mujer es la constante ‘captura’ del hombre, no por enamoramiento sino por conveniencia.²⁶. Como la mayoría de personajes en las *screwball*, Gerry sufre una transformación a lo largo de la película: empieza con una personalidad materialista, sin embargo cuando avanza la historia se observan ciertas dudas en ella, y finalmente acaba apostando por el amor.

²⁵ Crítica de FilmAffinity sobre ‘Un marido rico’. Disponible en: <http://www.filmaffinity.com/es/film449363.html>

²⁶ “Gerry attracts money wherever she goes” Stephanie Zacharek para The Criterion Collection. Disponible en: <https://www.criterion.com/current/posts/3438-the-palm-beach-story-love-in-a-warm-climate>

Tom Jeffers – Joel McCrea

El protagonista Tom Jeffers lo interpreta Joel McCrea. Presenta una personalidad contraria a la de Gerry, es alegre, despreocupado, optimista, vivaz, a la vez que impasible en ocasiones, y pone por encima el amor al dinero. Sin embargo, Gerry está continuamente preocupada (por el dinero), antepone lo material a lo sentimental y es pesimista con su matrimonio. Con esta contradicción, y muchas otras que hay en el film, Sturges genera inverosimilitud, y con ella humor. Esto es nuevo con respecto a lo que se veía en otras películas del género en las que la mujer tiene las características que en esta película tiene el hombre. Además, es Tom el que persigue a la chica, y no al revés como es habitual en las *screwball*; siempre intenta ir detrás de ella y convencerla de que vuelva con él. Por otro lado, el hombre sigue teniendo que sufrir problemas que le genera la mujer (simula ser el hermano de Gerry); y una cierta dependencia, pero ya no es manipulado, sino que tiene ideas firmes y al final es ella la que acaba cambiando de opinión. El personaje de Tom Jeffers no sufre una transformación tan pronunciada como la de Gerry, porque durante todo el film se mantiene firme en su propósito de recuperar a su mujer.

J.D. Hackensacker III – Rudy Vallee

El personaje secundario más importante es J.D. Hackensacker III, interpretado por Rudy Vallee. Junto a Tom y Gerry forma el triángulo amoroso tan habitual en las *screwball comedies*. De personalidad alegre es un perfecto hombre rico como el modelo que tiene Sturges, que se caracteriza por utilizar el dinero para dar felicidad a los demás, compra ropa a Gerry y disfruta con ello. En la conversación que tienen en el yate se muestra esta idea, cuando Gerry descubre que es millonario: “Entonces, no fue nada para usted comprarme todas esas cosas, ¿verdad?”, Hackensacker: “No fingiré que supuso un gran sacrificio, pero sí fue muy gratificante”.

Princesa Centimillia – Mary Astor

Mary Astor es la Princesa Centimillia, un personaje clave para representar a la clase social alta. Es caprichosa y actúa sin pensar. Es el ejemplo del divorcio: pasó por tres y tuvo dos anulaciones. Con ella se muestra lo que supone el matrimonio y el divorcio, la constante libertad. Esta ligereza con la que se trata el tema, como dijimos, es la que criticó el código de producción haciendo reducir el número de divorcios del personaje.

‘Toto’ – Sig Arno

Sig Arno es ‘Toto’, el amante-ayudante extranjero de la Princesa Centimillia. Es diferente a los demás y representa un estilo de interpretación diferente que evoca a la *slapstick*. Todo esto se explica porque con él se ha querido evocar una comedia casi olvidada, la *slapstick*. Sturges crea a un personaje que prácticamente no habla porque no entiende el idioma ni lo sabe hablar y lo único que dice son vocablos incomprensibles; además es patoso y se tropieza continuamente. Todo esto recuerda a los cómicos del cine mudo y su manera de interpretar son sucesivas muecas y con golpes y caídas, propios de la *slapstick*.

El ‘Rey de la Salchicha’ – Robert Dudley

Robert Dudley interpreta al apodado ‘Rey de la Salchicha’. En muy importante para el desarrollo de la historia, sus actos sirven como detonante: los 700 dólares que le da a Gerry para pagar el alquiler le dan fuerza para pedir el divorcio a su marido y marcharse. Lo mismo sucede con Tom, a quien le da dinero para que coja el avión y vaya a recuperar su matrimonio. Y si el dinero que le da a Gerry hace que abandone a su marido, después le da dinero a Tom para que vaya a buscarla y le convence de que arregle las cosas con su mujer. Su idea es hacerlos felices aunque esto iba a provocar la ruptura. Este es otro ejemplo del estilo de ricos que prefiere Sturges. Al final, el ‘Rey de la Salchicha’ es como un ángel que actúa para reconstruir la vida de los demás.²⁷

Club ‘Ale and Quail’

Por último, otros de los personajes secundarios, que esta vez vienen en grupo, son los cazadores del club ‘Ale and Quail’. Protagonizan la parte central de la historia que sucede en un tren que va hasta Palm Beach. Aparecen por primera vez cuando Gerry está esperando en estación a que alguien le pague el billete, llegan y deciden llevársela consigo a su vagón y que les sirva como “mascota”. Representan a otro tipo de ricos con los que Sturges quiere mostrar que el dinero conlleva un delirio que te aleja de la realidad; por ello todas las escenas de los cazadores son alocadas: beben en el vagón y luego disparan y realizan una partida de caza con perros por el tren.

²⁷ The Palm Beach Story. Otros Clásicos. Disponible en:
<http://otrosclasicos.blogspot.com.es/2008/05/palm-beach-story-1942.html>

CON FALDAS Y A LO LOCO

En 1957 Wilder comienza su etapa de madurez, que se observa en películas como la que ahora analizamos. Sin embargo, continúa con su esencia, conocida como ‘estilo Wilder’: fina ironía, crítica al sistema y a la vida americana, cuidada dirección de actores, brillantes diálogos y tratamiento de temas poco vistos en pantalla.

El título original es *Some Like It Hot*, que traducido literalmente sería “Algunos las prefieren calientes”, que no solo hace referencia a la sensualidad y sexualidad sino también al tipo de Jazz que toca la orquesta de *Sweet Sue*, denominado ‘Hot’²⁸.

Después de la beneficiosa colaboración con Marilyn Monroe en “La tentación vive arriba” (*The Seven Year Itch*, 1955), volvió a acudir a ella. Como el éxito con la actriz estaba asegurado, Wilder no se preocupó en escoger a otros actores famosos a los que maquillarles como mujer y optó por Jack Lemmon y Tony Curtis, por entonces menos conocidos. Esta sería la primera de las siete colaboraciones con J. Lemmon

Según afirma Gregorio B. para El País (2016), la historia “es una combinación explosiva de gánsteres y travestismo” que satiriza a la humanidad americana a través de los personajes, las escenas y las ironías. Para Filmaffinity, esta comedia es “una de las más famosas – y mejores – de la historia del cine”. Mateo S.C., para El Mundo (2009), añade que la trama “coqueteaba con el absurdo y apostaba por el ingenio en el diálogo”.

Características invariables

La policía

El film se abre con una persecución de la policía con tiroteos a unos hombres que llevan un ataúd repleto de bebidas alcohólicas para la fiesta que iban a organizar de tapadera. Vuelve a aparecer después persiguiendo a unos mafiosos que acaban de cometer un asesinato. Aquí se podría introducir otra de las características que es la **persecución**, que es continua tanto por la policía como por las bandas. Las dos escenas mencionadas antes son ejemplos de ello. Debido a que se acerca en ocasiones a una película de *gangsters* en la que suelen aparecer tiroteos, asesinatos y bandas es frecuente la intervención de la policía para perseguir a los criminales. Por último, el tercer acto es

²⁸ Raúl Bellomusto para Aloha Críticón. Disponible en: <http://www.alohacriticon.com/cine/criticas-peliculas/con-faldas-y-a-lo-loco-billy-wilder/>

una persecución en la que los miembros de la banda criminal van detrás de Joe y Jerry por haber presenciado el asesinato.

Evasión en el sueño

El personaje que podría representar esta característica es Sugar debido a que se integra en la orquesta femenina huyendo de la vida que le obligan a vivir sus padres y apostando por su felicidad y aspiraciones ante todo. Su mayor deseo es encontrar un marido rico y viaja a Florida por esa razón. Con esto también se podría decir que Sugar es una **mujer independiente** sin ataduras, son sus propios propósitos y sus propios caminos para llevarlos a cabo.

Matrimonio

No aparece ninguna pareja casada o prometida, pero los personajes hablan en varias ocasiones de su intención de encontrar marido. El objetivo de Sugar es ese, primero en el tren cuenta cómo lo quiere (millonario con gafas), después al llegar a Florida busca entre los hombres alguno de su edad con el que prometerse. Además, después de la cita con Junior (el millonario por el que se hace pasar Joe), entra en la habitación de Joe y Jerry y les habla de que posiblemente Junior se le declare. Por otro lado, el millonario Osgood también menciona el matrimonio puesto que desde que conoce a Daphne quiere prometerse con ella. Además habla de que se ha casado en varias ocasiones e introduce el tema de los divorcios, a lo que le da poca importancia en su conversación con Daphne:

Osgood: He estado casado 7 u 8 veces

Daphne: ¿No recuerda cuantas?

O: Mamá es quien lleva la cuenta, ahora está un poco enfadada conmigo

D: No me extraña...”

Espíritu New Deal

Consiste en sobreponer el amor a lo material como el dinero. La película no está impregnada en su totalidad de este espíritu. En primer lugar, la pareja protagonista, Joe y Jerry, encamina sus acciones hacia el dinero; en una de las primeras escenas se les ve pasando por los departamentos de la corporación musical preguntando por trabajos disponibles. Además una de las razones que les hicieron entrar en la orquesta fue que había dos puestos vacantes y ellos necesitaban trabajar. Jerry en una escena está

dispuesto a casarse con Osgood como parte de un plan para conseguir dinero de él y luego divorciarse. Sin embargo, el personaje de Joe va cambiando a lo largo de la trama y el motivo es su encuentro con Sugar; se nota cómo deja de importarle el dinero y pasa a preocuparse solo por ganarse su atención. En la escena que se ha mencionado antes Jerry llega de su encuentro con Osgood con una pulsera de oro, Joe piensa quedárselo, pero ante la inesperada llegada de la banda de Columbo tienen que huir y se la regala a Sugar en nombre de Junior. Por último, Sugar, aunque busca un marido que sea millonario también se impregna del espíritu al final cuando Joe le dice que no es millonario, que lo que tiene son muchas deudas y ella lo acepta igual. Sugar también sería la que mejor representa la **filosofía “Vive como quieras”** por lo que antes se ha mencionado, entra en la orquesta para vivir la vida que ella quiere y conseguir sus propósitos. También Joe puede ser otro ejemplo porque roba el yate para conquistar a Sugar, ni siquiera piensa en las consecuencias de ello porque solo piensa en su objetivo final.

La pelea

No aparece. La única agresión sería cuando Daphne le pega una torta a Osgood en el ascensor.

Concentración de talentos

Billy Wilder es a la vez el director y el guionista.

Interacción con los personajes secundarios

Como protagonistas estableceríamos a Joe y Jerry además de a Sugar, aunque en menor medida. Sin embargo, la trama no avanzaría sin los secundarios que son los desencadenantes de las acciones. Uno de los más importantes es el millonario Osgood debido a que hace que la historia continúe además de tener una gran potencia cómica, se acerca a la comedia *slapstick*. Por otro lado hay que destacar a las chicas de la orquesta porque envuelven la relación de los tres protagonistas y generan un ambiente que hace destacar la comicidad de los personajes femeninos de Joe y Jerry. Por último, Spats Columbo y su banda son esenciales porque dan el detonante para que Joe y Jerry se introduzcan en la orquesta.

Conflicto con el mundo real

No se refleja debido a que los problemas que atraviesan los protagonistas son puntuales. Al principio son testigos de un asesinato lo que les genera controversias, pero se solucionan rápidamente y no vuelve a ser un problema hasta el final cuando la banda les encuentra.

Censura

La película se estrenó después de la revisión del Código Hays y la consiguiente reducción de la censura en el cine. Se observa este aspecto debido a que hay temas más explícitos que antes se prohibían como la violencia, la sensualidad o sexualidad. Los ejemplos de violencia viene de la mano de las bandas criminales, el asesinato en el taller es uno de ellos, otro es casi al final cuando con la excusa de una fiesta de cumpleaños matan a Spats Columbo y a los que trabajan para él. Con esto también se notan los puntos dramáticos que en esta etapa comenzaban a tener las películas.

En cuanto a la sensualidad de las escenas es muy visible; un ejemplo es la conversación entre Joe y Nellie cuando la intenta seducir para conseguir que le deje su coche. Otro es cuando entran al baño de mujeres en el tren y se encuentran con Sugar, la cámara primero muestra su pierna al descubierto para después descubrir su rostro. Después de eso, otro momento cargado de sensualidad es cuando Sugar se mete en la cama de Daphne (Jerry) y le dice que tiene los pies fríos y se los calienta, y cuando llegan las otras chicas de la orquesta. Por último, hay que destacar la escena del yate en la que se besan Sugar y Joe.

Sublimación del lenguaje

Se reduce por causa de la revisión del Código Hays y el aumento de libertad para mostrar imágenes. Aun así, hay escenas sugerentes como aquella en la que Daphne y Osgood entran en el ascensor, al subir se para repentinamente, vuelve a bajar al piso uno y al abrirse las puertas se ve a Daphne colocándose la falda, le da una bofetada a Osgood y le dice: “¿Qué clase de chica se ha creído que soy?”; sugiere lo que ha pasado dentro del ascensor, pero que el espectador no ve.

Sátira

Está muy presente debido a que se la denomina una comedia satírica, siguiendo el ‘estilo Wilder’. Muchas veces se utiliza la ironía para lograrla. Wilder critica la

humanidad americana, sobre todo los hombres, y las películas de *gangsters*. Según G. Belinchón, Wilder muestra “su visión de una humanidad culpable, pero a la vez llena de vida”.²⁹

Hay varias referencias negativas hacia los hombres, una de ellas es cuando Joe, que había quedado con Nellie el sábado y no se presentó, le miente y le dice que estuvo con Jerry. Sin embargo, después la chica le responde con otra broma que ellos se creen totalmente. Se muestra a un hombre mentiroso, pero sin éxito al final. Después intenta seducir a Nellie para conseguir que le deje su coche, en este caso ella cae en la trampa. Así se refleja a un hombre aprovechado, que usa artimañas para conseguir lo que quiere. En el taller cuando van a echar gasolina al coche de la mujer vuelve a aprovecharse de ella:

Trabajador: ¿Pongo gasolina?

Joe: sí..., hasta unos 40 centavos

T: ¿Lo cargo a la cuenta de la señorita Weinmeyer?

Joe: ¿Por qué no? Y..., ya que está en eso... llene el depósito.

Uno de los tópicos en las comedias *screwball* es que los personajes masculinos se vistan con ropa de mujer, el fin suele ser ridiculizarlos. En este caso sucede durante toda la película, los dos protagonistas se travisten y Wilder busca con ello eliminar del hombre sus caracteres sexuales particulares. Además normaliza el travestismo y la homosexualidad, introduce a los personajes de Josephine y Daphne, cuando Josephine besa a Sugar y le cuenta que es un hombre ella no reacciona mal, pero sin duda donde queda constancia de la tolerancia que quería mostrar Wilder es en el cierre de la película cuando Daphne le dice a Osgood que es un hombre y él responde: “Nadie es perfecto”.

Hay algunas citas en las que se ataca al hombre: “haré todo lo necesario para mantenerme alejada de los sinvergüenzas” (Sugar), “Advierto a todos los caballeros de este hotel que las chicas son virtuosas y quiero que sigan siéndolo” (Sweet Sue), “Hay cientos de hombres que tratarían de aprovecharse de una situación así” (Sugar).

Sin embargo, a lo largo de la trama el personaje que era más interesado, Joe, se va haciendo un hombre mejor. Es la evolución del hombre americano. Se traduce en una metáfora en la que Joe al principio caracteriza al hombre americano al que para Wilder es perfecto.

Gags verbales

²⁹ Gregorio Belinchón, El País (2016). Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/08/20/actualidad/1471684404_130252.html

Son el punto fuerte de la película, sobrepasan a los visuales considerablemente. Están cargados de ironía, un recurso muy utilizado por el director.

En la fiesta ilegal del arranque es un momento perfecto: empezando porque la contraseña es “Vengo al funeral de la abuelita”. O cuando un asistente pide la cuenta: “Tráigame la nota, no vaya a haber redada”, “¿Redada en un funeral?”, responde el camarero, “Hay tipos que no respetan ni a los muertos”. Otro momento cómico es cuando se llevan a un hombre ebrio y grita: “¡Quiero otra taza de café!, debido a que el alcohol lo echaban en esas tazas para que la policía no sospechase.

A lo largo de la película hay muchos otros *gags*:

En la escena de la litera:

Daphne a Sugar: A lo mejor esto se convierte en una fiesta sorpresa

Sugar: ¿Cuál es la sorpresa?

Daphne: Aha... Aun no

Cuando suben todas las chicas Daphne les dice: “Trece chicas en una litera, eso trae mala suerte, doce tenéis que marcharos”, porque quería quedarse solo con Sugar.

En la cita con el millonario:

Osgood: “Qué femenina es usted”

Daphne: “No lo sabe bien...”

Después de la cita:

Daphne: “Me he prometido”

Joe: “¡Enhorabuena!, ¿Y quién es ella?”

Daphne: “¡Ella soy yo!”

A pesar de que la película se sustente sobre todo en los *gags* verbales también hay algunos **visuales** y varias **escenas *slapstick***. Uno de ellos es el baile de Daphne con Osgood en el que se intercambian una rosa con la boca. Otro es cuando Joe se cambia de la ropa de Josephine a la de Junior, se olvida los pendientes puestos y baja por las tuberías hasta la calle. Un último ejemplo es cuando Joe lleva la canoa hacia atrás porque no sabe manejarla. La mayoría tienen que ver con Daphne y Josephine.

Diálogos vivaces

Los diálogos, llenos de *gags*, son muy vivaces y mantienen la comicidad de la trama.

Un ejemplo es el siguiente cuando Joe y Jerry preguntan por el trabajo de Florida:

Joe: “¿Qué clase de orquesta es?”

Jefe: “Deben tener menos de 25 años”

Jerry: “Podemos aparentarlos”

Jefe: “Pelo rubio”
 Jerry: “Podemos teñirnos”
 Jefe: “¡Y ser chicas!”
 Jerry: “Podemos...”
 Joe: “(Cortando a Jerry) ¡No podemos!”

Riesgo físico

Aparece en las escenas de los tiroteos y de las persecuciones; pero la película no destaca por esta característica.

Situaciones inverosímiles

Está completa de situaciones sorprendentes que tienen que ver, la mayoría con los personajes de Joe y Jerry cuando se visten de mujer. Una de ellas es cuando Daphne acepta ir a la cita con Osgood y acaban bailando un tango pasándose una rosa entre los dos. Este tipo de momentos junto con los diálogos y *gags* verbales crea escenas verdaderamente cómicas.

Improvisación

El guion se seguía al pie de la letra. Curtis decía: “¿Para qué improvisar si el guion era excepcional?”. Lo único que se añadió fue que Tony Curtis le propuso a Wilder inspirarse en Cary Grant para recrear el personaje de Junior.

Finalmente, algunas otras características son los encuentros casuales que aparecen cuando Sugar se encuentra ‘accidentalmente’ con Junior o cuando la reunión de los mafiosos era justo en el mismo hotel y la misma ciudad en la que estaban Joe y Jerry. También aparece la habitual característica de la confusión de identidades porque por ejemplo el personaje de Tony Curtis interpreta a Joe, a Josephine y a Junior.

PERSONAJES

TÍTULO	Con faldas y a lo loco (<i>Some Like It Hot</i>)		
	Tony Curtis	Joe / Josephine	interesado y materialista al principio, desprendido y generoso al final
	Jack Lemmon	Jerry / Daphne	Quejica, patético, influenciado por Joe.

PERSONAJES	Marilyn Monroe	Sugar	Infantil, simple, sensual
	Joe E. Brown	Osgood Fielding III	Millonario. Característico de la comedia <i>slapstick</i> .
	George Raft	Spats Columbo	Jefe de la banda criminal, mafioso.
	Joan Shawlee	Sweet Sue	Directora de la orquesta. Autoritaria.
	Pat O'Brian	Mulligan	Detective

Los personajes varían de los esquemas que hasta entonces eran habituales, es decir, la pareja formada por un chico y una chica; en este caso los protagonistas son dos hombres y una mujer y la relación de ellos con ella no es similar a la que había en las películas anteriores.

Joe / Josephine – Tony Curtis

Curtis interpreta al protagonista Joe, un hombre interesado y materialista. Es él el motor de la trama y su personaje tiene mucha más vida y acción que el de Lemmon. Hace avanzar las acciones, guía a Jerry por la historia y además acaba manteniendo una relación con Sugar, una de las esencias de la comedia, la pareja romántica, aunque en este caso la historia es excepcional como suele pasar con Wilder como director. De hecho es el encuentro con Sugar lo que le hace a Joe cambiar, cuando al principio apostaba por el dinero, al final apuesta por el amor.

Sin embargo son los personajes femeninos de Curtis y Lemmon los que aportan la comicidad. El de Josephine está cargado de momentos cómicos y *slapstick* tanto en su voz como en sus movimientos de cadera y con las manos intentando imitar a las mujeres. Wilder llevó al estudio a un travesti para que enseñara a moverse a Curtis y Lemmon y, aunque el espectador nunca se creería que son mujeres, el conjunto de los personajes es perfecto. Por último, hay que destacar el momento en el que Josephine besa a Sugar mientras está actuando como una apuesta de Wilder por la tolerancia a la homosexualidad y el travestismo.

Jerry / Daphne – Jack Lemmon

Un personaje quejica e influenciado por Joe. Se puede ver en él al estilo de hombre típico de la *screwball* porque es patético, se siente atraído por Sugar e intenta

conseguirla, sin embargo al final acaba aceptando la propuesta de la cita con Osgood para que Joe pueda quedar con Sugar.

Al contrario que Jerry, Daphne es un personaje con mucha iniciativa y es sin duda uno de los más graciosos, no solo por sus movimientos sino porque acaba integrándose casi plenamente en el grupo de chicas. Ella protagoniza la mayoría de momentos cómicos, ya se han mencionado algunos como la escena con Sugar en la cama o la noticia del matrimonio con Osgood, pero uno de los más divertidos es cuando van a la playa: Josephine le advierte de que tendrá que ponerse un bañador, pero a Daphne no le importa.

Sugar – Marilyn Monroe

Sugar es infantil, simple además de materialista debido a que su objetivo es encontrar a un marido millonario. Ella no tiene un papel cómico, sino que aparece para aportar la sensualidad tan esencial en esta película. Además introduce la idea del alcohol como diversión, que había comenzado en los años 40. Wilder decía que el personaje de Sugar era el más flojo y por lo tanto lo tenía que interpretar la actriz más fuerte, por ello no dudo en proponerla para la película.

Osgood Fielding III – Joe E. Brown

Este personaje nos vuelve a traer un poco la esencia de la comedia *slapstick* por sus gestos caricaturescos. Es el personaje secundario que más peso tiene por su carga cómica y porque sirve de detonante en muchos casos para que la historia continúe: él posibilita el encuentro de Joe con Sugar, ya que el personaje de Junior suplanta a Osgood además de ser en su yate dónde tiene lugar la cita. Uno de sus mejores momentos es el baile con Daphne y su enfado cuando le dice: “¡Daphne otra vez me llevas!”.

SU JUEGO FAVORITO

El cineasta culmina con “Su juego favorito” su trayectoria en el género cómico, y lo hace siendo fiel a su estilo y a sus esquemas característicos: diálogos superpuestos para generar un ritmo rápido, buena dirección de actores, confrontación de géneros para crear comicidad e intercambio de los roles entre el hombre y la mujer: ella es la que le domina a él.

Se pueden observar semejanzas con sus comedias anteriores, sobre todo con “La fiera de mi niña”: los problemas con los coches y los aparcamientos y cuando a la mujer se le rompe el vestido por atrás y tienen que caminar pegados para que nadie la vea. También se encuentra parecido en la relación de los personajes: una mujer loca y dominante entra en la vida del protagonista para desordenársela.

Características invariables

Encuentros casuales

Como la mayoría de películas de Howard Hawks, la historia se desencadena con el encuentro casual que une a la pareja protagonista, siempre rodeado de controversias. En este caso, el problema es con los coches: Abigail, que se dirige al lugar de trabajo de Roger deja su coche en la plaza donde este solía aparcarlo, esto genera una discusión entre los dos en la que Roger intenta que se vaya y aparque en otro lado, sin mucha suerte debido a que sale perdiendo y con una multa de aparcamiento.

Las autoridades

La policía solo aparece en la primera escena para resolver el problema de los coches. También en este caso hay una escena que mezcla el *gag* visual con el verbal: el agente le pide el DNI, Roger, que lo había perdido en el coche de Abi, entra de cabeza por encima del coche descapotable y saca un carnet: “Abigail”, lee el policía mirando a Roger de forma extraña; este sorprendido dice “¡No es el mío!”, “Que peso me quita de encima con decir eso”, responde el policía.

La pelea

No aparece en ningún momento la confrontación. Tampoco aparecen **persecuciones**.

Evasión en el sueño

Este sentimiento se manifiesta en Abigail pues, aunque sabe que Roger está prometido, intenta conseguir que la bese, que Roger aprenda a pescar y que gane el concurso. También se ve en ella el **espíritu New Deal**: desde que se da cuenta de que está enamorada de Roger intenta ser correspondida a pesar de las consecuencias. Roger también refleja este espíritu en su acto de revelar su secreto a su jefe sabiendo que será despedido. Lo mismo sucede con la **filosofía ‘Vive como quieras’**, una vez más se

refleja en Abigail, que tiene una actitud espontánea en ocasiones y todo lo que hace es para lograr su objetivo, la felicidad, que está por encima de los problemas que causa.

Mujer independiente

Este es un caso excepcional porque se refleja en dos mujeres, la protagonista Abigail y su compañera y amiga Easy, debido a que presentan una personalidad dominante frente a la timidez de Roger. De este modo el hombre ya no se ve guiado por una sino por dos mujeres, lo que muestra en mayor medida el carácter superior de estas. Las dos, pero sobre todo Abigail, crean problemas a Roger constantemente, le van manejando a su antojo hasta que eliminan de él toda su cordura y hacen que actúe contra su propia lógica, por ejemplo cuando decide contar la verdad, que no sabe pescar.

A partir de que se conocen le irán guiando a su parecer: le llevan a comer, le dicen que ya lo necesitan y le ponen yeso en el brazo para que no concurse, en la escena siguiente le vuelven a necesitar y le quitan el yeso. Se muestra a Roger como un objeto al que manejar, como un segundo plato.

Al final, Roger se da cuenta de este carácter de Abigail cuando ella dice: “Le acompañaré a su casa”, y él responde: “Detesto a las mujeres dominantes, yo la acompañaré a la suya”.

Matrimonio

Como en “La fiera de mi niña”, Roger, el protagonista, está prometido, ese es el único modo en el que se menciona el matrimonio. Se le da poca importancia porque deja de intentar arreglar el problema con su prometida para quedarse con Abigail.

Concentración de talentos

Howard Hawks es a la vez director y productor.

Personajes secundarios

Los secundarios hacen avanzar la trama con sus acciones, como cuando el jefe de Roger acepta incluirle en el concurso; y además aportan momentos cómicos. Los más importantes son Easy y John ‘Águila voladora’. La primera ayuda a avanzar la historia y la relación de los dos protagonistas por ejemplo cuando aconseja a Abigail sobre la relación con Roger o los momentos en los que Easy queda con él. Además protagonizar

momentos ómicos como los de las cremalleras: primero ella ayuda a Roger a bajar la del saco, debido a que se ha enganchado, y luego aparece la misma escena al revés, él intenta subir la de su vestido y en el intento se le engancha su corbata, y encima en los dos casos aparece su prometida.

Por otro lado, John 'Águila voladora' es un personaje cómico en sí mismo, destacan los momentos en los que habla con acento indio para ofrecer un servicio a cambio de dinero o para vender algo, un ejemplo es cuando aparece en la casa del jefe de Roger con una peluca de trenzas intentando venderle pelo de un antepasado. Además también ayuda a avanzar la trama, por ejemplo cuando le lleva a Roger en canoa para encontrarse con Abigail.

Conflicto con el mundo real

Roger es el personaje que refleja totalmente esta característica debido a que le suceden problemas continuamente, y todos ellos ocasionados por Abigail. Él llevaba una vida tranquila hasta su encuentro con ella, a partir ahí todo le sale mal. Esto se refleja en algunas frases que dice: "Aún como desconocida ya me ha fastidiado bastante", "Antes de conocerla a usted mi vida era tranquila, sin preocupaciones", "Seis días, soy capaz de asesinarla..." o "Es como vivir junto a un volcán en erupción".

Además Abigail es consciente de que le causa problemas porque cuando Easy le pregunta qué hace responde: "Haciendo rabiar de nuevo a Roger"

En realidad la inscripción en el concurso de pesca ya es un problema para Roger, pero eso causa sucesivas controversias cómicas para el espectador, y la mayoría basadas en el humor visual y el *slapstick*: intenta montar la tienda de campaña y se le cae encima; le cae una oruga en la ensalada y se la come; se atasca la cremallera de Easy y cuando él intenta ayudarla aparece su prometida; o en la canoa Roger trae los pantalones salvavidas y se le llenan tanto de agua que se da la vuelta.

La censura y el lenguaje

En ocasiones se observa esa mayor libertad que introdujo la reforma del código, pero aun así Hawks es característico por crear la tensión sexual con el lenguaje más que con las imágenes, es decir, sugerir en vez de mostrar.

Un ejemplo es cuando salen del lago con los neoprenos y les dice: "¿No será malo estar fuera del agua con eso puesto?", "Lo malo sería quitárnoslo para salir del agua",

responde Abigail. En otro momento llueve y se les moja la camisa a Abigail y a Easy, Roger dice: “Oigan, ¿Se dan cuenta de que la lluvia les está empapando las blusas y...”, continuamente le cortan pero él insiste y no escucha lo que dicen, por eso un momento después dice: “Estaba un tanto distraído con la lluvia y sus consecuencias...”.

La sensualidad se muestra visualmente en el vestuario de las mujeres y en las escenas de los besos.

Son frecuentes las ironías como cuando Roger le dice a Abigail ante su insistencia: “¿Ha seguido usted un curso especial de chantaje o es una cualidad natural?”, o cuando la prometida de Roger ve a Abigail en su habitación y dice: “¿Es alguna pieza del equipo que estás probando?”.

Gags verbales y diálogos

La comicidad se debe a la unión del *gag* verbal con el visual.

Gags verbales:

Roger ve a Abigail aparcando y le dice: “¿Este es mi sitio!”, “¿Cómo puede ser tu sitio cuando yo ya estoy en él?”³⁰. En otra escena su jefe le dice: “¿Ha estudiado el lago a fondo?”, y Roger responde: “Sí, y tanto...” (Debido a que se había caído de la canoa).

Gags verbales y visuales:

Un ejemplo es cuando tiene el brazo enyesado y lo lleva hacia arriba. En el camino se encuentra con el Major que le dice: “Hacía años que no me saludaban militarmente, que satisfacción tengo”.

Gags visuales:

Cuando monta la tienda de campaña; cuando va en la motocicleta se choca con el oso y cuando sube la vista el oso la está conduciendo; o las escenas de la pesca porque se cae al agua o se le engancha el anzuelo. Guardan bastante similitud con la comedia *slapstick*.

También hay *gags* visuales aislados como cuando Abigail le da a un plato y va volando hasta caer en la pecera, cuando se les meten los peces por los pantalones a ella y a

³⁰ Esta es una de las referencias a ‘La fiera de mi niña’, debido a que en ella sucede el mismo problema con el coche.

Roger, cuando pesca mientras lee su propio libro o cuando hace el pino para que se le vaya todo el agua de los pantalones.

Como ya hemos visto, los diálogos están llenos de *gags* y eso los hace ser tan vivaces, un ejemplo es el siguiente:

Abigail: Resulta que como no sabe nadar tragó tal cantidad de agua que tuve que arrastrarlo hasta la orilla y sentarme encima de él para que la expulsara. Ahí fue cuando yo...”

Easy: ¿Cuándo tu qué?

A: (Se ríe) Nada, que hice una tontería... Le di un beso, ¿Por qué? No lo sé...”

E: ¿Y qué hizo él?

A: Pues... No me lo devolvió...

E: ¿No, qué hizo?

A: Nada

E: ¿Por qué?

A: Porque todavía estaba inconsciente

Situaciones inverosímiles

Se repiten continuamente, varias escenas de las mencionadas lo son como por ejemplo la del oso en la motocicleta o también el hecho de que Roger pesque peces por suerte y gane el concurso sin saber pescar.

Riesgo físico

Varias veces los personajes, sobre todo Roger, están en situaciones de riesgo como por ejemplo las escenas del oso o cuando Roger se cae de la canoa y casi se ahoga o cuando intentan quitarle la escayola.

Improvisación

Howard Hawks nunca se tomaba los guiones literalmente, sino que le servían como una guía, aceptaba las ideas propias de los actores.

PERSONAJES

TÍTULO	Su juego favorito (<i>Man's Favorite Sport</i>)		
PERSONAJES	Rock Hudson	Roger Willoughby	Tímido, patoso, quejica.
	Paula Prentiss	Abigail Page	Madura, decidida, autoritaria, independiente.
	María Perschy	Isolde Mueller	Independiente y autoritaria. Hace

		‘Easy’	avanzar la historia de la pareja
	Roscoe Karns	Major Phipps	Alegre, entusiasta
	John McGiver	William Cadwalader	Jefe de Roger. Materialista, serio.
	Norman Alden	John ‘Águila voladora’	Aprovechado, cotilla, cómico.
	Charlene Holt	Tex Connors	Prometida de Roger.

Howard Hawks vuelve a acudir al esquema que le caracteriza donde hay una pareja protagonista formada por un hombre y una mujer con objetivos y personalidad opuestos, esta confrontación de géneros la utiliza para crear comicidad. El intercambio de los roles sexuales que trascendió tanto en ‘La fiera de mi niña’ vuelve a estar presente en Abigail y Roger, como dijimos ella es quien le domina.

Además no se conoce mucho acerca del pasado de los personajes, debido a que lo importante es la historia a partir del encuentro entre los protagonistas.

Roger Willoughby – Rock Hudson

Roger es el modelo de hombre de Hawks y presenta la mayoría de sus características: carácter pasivo, influenciado, simple, tímido, sufre los problemas que le causa la mujer y, físicamente, es alto, delgado y atractivo.

Hay que añadir que su papel fue escrito para Cary Grant, pero finalmente lo acabó interpretando Rock Hudson.

Al principio Roger aparece como una persona ordenada, tranquila y profesional en su trabajo; sin embargo a partir del encuentro con Abigail empieza a estar furioso continuamente debido al desorden y los problemas que llegan a su vida, y poco a poco verá como su trabajo también peligra. Esta transformación se ve progresivamente hasta que todos sus objetivos iniciales se invierten: le cuenta a su jefe que no sabe pescar a pesar de la posibilidad de perder su trabajo, y deja a su mujer porque acaba enamorado de Abigail. Una frase que dice en un momento muestra su cambio de pensamiento: “Es curioso, ella me ha facilitado el camino”.

Por último también será humillado en alguna ocasión. Un ejemplo es cuando le cae una oruga en su plato, se la come sin darse cuenta y las dos mujeres se ríen de él.

Abigail Page – Paula Prentiss

Al igual que pasa con Roger, Abigail es la mujer característica de las películas de Hawks: independiente, autoritaria, profesional, valiente, entrometida, con iniciativa y astucia. Físicamente es atractiva y sensual.

Una de las diferencias con la mujer de Hawks en ‘La fiera de mi niña’ es que sí trabaja en un puesto de prestigio: es la jefa del departamento de relaciones públicas del parador. Como hemos mencionado, es la que domina al hombre y crea todos sus problemas, y la que finalmente invierte sus valores y objetivos debido a que le hace cambiar de opinión y sincerarse con su jefe. Esto deja ver que para ella son importantes los valores de sinceridad y honestidad y se los inculca. A pesar de que Roger es el protagonista, es ella la que dirige la acción y la que toma la iniciativa; sin embargo es también comprensible y escucha sus propuestas.

Con el personaje de Abigail irónicamente se ridiculizan los estereotipos de inferioridad de las mujeres como en el momento en el que cambia de opinión constantemente³¹, primero quiere la pastilla y luego ya no, pero al final se la toma.

Terminamos con una frase que Roger dice sobre ella: “Esa chica es una hecatombe con faldas...”

Isolde Mueller ‘Easy’ - María Perschy

Al igual que Abigail, es autoritaria, independiente y astuta, y también domina al hombre. Físicamente es atractiva y sensual. Como dijimos, incluir dos mujeres remarca la superioridad frente al hombre.

A pesar de ser un personaje secundario es muy importante para que la trama avance y sobre todo la relación de la pareja protagonista.

William Cadwalader - John McGiver

Cadwalader es el jefe de Roger y tiene una personalidad materialista y seria, lo único que le preocupa es el trabajo y su reputación. Están tan obcecado en ello que cuando Roger le cuenta que no sabe pescar le despide directamente porque en un principio le parece lo lógico y solo piensa en la humillación que recibirá; sin embargo no saber la

³¹ Miquel para Filmaffinity. Consultado el 15 de mayo de 2017. Disponible en: <http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/620030.html>

práctica no influye en su trabajo porque la teoría la enseña bien. Solo reacciona cuando el Major le dice que sería beneficioso volver a contratarle (“Cualquier necio puede pescar un pez con un equipo adecuado”), pero porque ve una oportunidad de negocio.

John ‘Águila voladora’ - Norman Alden

Es un personaje cómico cuya función es generar situaciones graciosas en los momentos serios: se pone de brazos cruzados y habla con acento indio para resultar creíble y vender objetos a los turistas. Destaca una escena cuando Roger busca a Abigail, que está al otro lado del lago:

Roger: ¿Podría llevarme a mí también?

John: Hay un detalle (Se pone de brazos cruzados)

R: Lo sé, le daré 10 dólares si me lleva usted en seguida.

J: Ese es el detalle

6.2 TABLAS DE CODIFICACIÓN

LA FIERA DE MI NIÑA

DATOS DE LA PELÍCULA	Nombre	La fiera de mi niña (Bringing Up Baby)
	Director	Howard Hawks
	Productor	Howard Hawks. Productora RKO
	Guionista	Duddley Nichols y Hagar Wilde
	Año	1938 (USA)
	Sinopsis	David Huxley es un paleontólogo que se ha pasado los últimos años de su carrera reconstruyendo un esqueleto de Brontosaurio. Cuando por fin solo le queda una pieza para terminarlo comienzan sus problemas. A punto de casarse con su secretaria, conoce a Susan Vance, una joven que le arrastra a su vida pasando por multitud de controversias que hacen que no consiga ni llegar a la boda ni terminar el esqueleto.
	Duración	102 minutos
	Contexto histórico	Etapa de madurez y consolidación del género <i>Screwball</i> . Código de producción (Código Hays). <i>New</i>

		<i>Deal.</i>	
Actores	Cary Grant, Katharine Hepburn, Barry Fitzgerald, Charles Ruggles, Walter Catlett, May Robson, George Irving, Frotz Feld.		
	Star System	SI	NO
Repercusión	En el estreno, las críticas de los expertos fueron negativas, pero después se convirtió en una obra maestra.		
Tema	Confrontación de intereses entre el amor y la profesión		
Estilo	El ritmo es rápido tanto en sus escenas, donde las acciones suceden sin pausa, como en sus diálogos.		
Características Invariables	La policía	Presente durante toda la trama. Interviene en el avance de la narración.	
	Evasión en el sueño	Presente en el personaje de Susan Vance. Vive inmersa en un sueño que le aleja de la vida real.	
	La mujer independiente	Notable en Susan Vance: independiente, decidida y con carácter autoritario.	
	Matrimonio	En la pareja de Alice y David y en la de Susan y David. Es el tema principal que guía la película: David busca casarse con Alice y Susan con David.	
	Espíritu <i>New Deal</i>	El ambiente es alegre y positivo. Importa más el amor que el dinero	
	La persecución	La sucesión de escenas en las que aparece la autoridad genera la sensación de persecución. También el personaje de Susan siempre está persiguiendo a David.	
	La pelea	No aparece explícitamente	
	Concentración de talentos	El director es el mismo que el productor.	
	Interacción con los personajes secundarios	Los personajes secundarios que son muy importantes para la consecución de la trama. Su interacción con los principales hace	

		avanzar la historia.
	El conflicto con el mundo real	Aparece en el personaje de David porque a cada cosa que intenta hacer le siguen problemas y trabas.
	La censura	Se estrena con el Código Hays, que condiciona lo que se muestra o se dice.
	Sublimación del lenguaje	Presente en forma de ironía durante toda la película.
	Los gags verbales	Conexión entre el gag verbal y el visual.
	Filosofía ‘Vive como quieras’	Sensación de felicidad. El personaje que más representa la característica es Susan, una mujer optimista guiada por el disfrute de la vida.
	El riesgo físico	En las escenas en las que aparecen los leopardos
	Situaciones inverosímiles	Está compuesta alrededor de situaciones inverosímiles que sirven para generar la risa y para la consecución de la trama
	Diálogos vivaces	Destacan sus diálogos elaborados y detallados.
	Improvisación	El director improvisaba continuamente en el rodaje.

UN MARIDO RICO

DATOS DE LA PELÍCULA	Nombre	Un Marido rico (<i>The Palm Beach Story</i>)
	Director	Preston Sturges
	Productor	Paul Jones para Paramount Pictures
	Guionista	Preston Sturges
	Año	1942 (USA)
	Sinopsis	Gerry, una atractiva mujer casada con Tom, un arquitecto con proyectos pero sin dinero para

		llevarlos a cabo, se siente frustrada porque su marido le impide utilizar su belleza para ganar dinero. El último proyecto de Tom necesita una gran inversión, por eso Gerry decide que el único camino es romper su matrimonio es ir en busca de otro hombre con el que pueda conseguir ese dinero para su marido. En su camino se encuentra con uno de los hombres más ricos del mundo, al que intenta seducir mientras su marido corre detrás de ella para recuperarla.	
	Duración	87 minutos	
	Contexto histórico	Entra en decadencia la <i>screwball comedy</i> . Sin embargo, algunos directores como Preston Sturges sobresalían. Se estrena bajo el Código de producción y en el New Deal. Periodo de la II Guerra Mundial.	
Actores	Claudette Colbert, Joel McCrea, Mary Astor, Rudy Vallee, Sig Arno, Robert Warwick, Franklin Pangborn, William Demarest, Robert Dudley		
	Star System	SI	NO
Repercusión	La <i>preview</i> se hizo en Inglaterra y en Estados Unidos se estrenó en 1942. Tuvo una calurosa acogida y se tomó como un respiro de las duras noticias en los tiempos de guerra.		
Tema	La importancia del dinero para la felicidad y el amor. Los problemas que surgen en el matrimonio.		
Estilo	Mezcla del romanticismo con la comedia alocada. Los diálogos son elaborados y el ritmo es rápido.		
Características Invariables	La policía	Cuando Tom persigue a Gerry.	
	Evasión en el sueño	No aparece.	
	La mujer independiente	Se ve una mujer que intenta ser independiente, es decir, que intenta conseguir dinero por sus propios medios.	
	Matrimonio	La película sigue el esquema: matrimonio – ruptura – reconciliación.	

Espíritu <i>New Deal</i>	Apenas se da. Gerry es bastante pesimista, Tom es más optimista pero no llega a reflejar el espíritu.
La persecución	Aparece en varias escenas por la policía: Tom pide desde la ventana que el agente pare a Gerry; y por Tom: persigue en varias ocasiones a Gerry.
La pelea	No llega a haber escenas de peleas, pero en alguna ocasión sí se hace referencia a la confrontación.
Concentración de talentos	Preston Sturges es director y guionista
Interacción con los personajes secundarios	Los más importantes son el millonario Hackensacker III y su hermana la princesa Centimillia. También el señor que le da los 700 dólares a Gerry, porque es el detonante que pone en marcha la historia.
El conflicto con el mundo real	Aparecen problemas para los protagonistas, pero no hasta ese extremo.
La censura	Tuvo mucha censura por el Código de producción; sobre todo por cómo trata el matrimonio.
Sublimación del lenguaje	Debido a la censura hay mucho lenguaje subliminal, ironías y sátira.
Los <i>gags</i> verbales	Se basa fundamentalmente en <i>gags</i> verbales.
Filosofía ‘vive como quieras’	No aparece, es al revés pues se antepone el dinero al amor. Podría aparecer en el final, cuando Gerry decide dejar al millonario para irse con su marido.
El riesgo físico	Se da en gran medida en la escena del tren, cuando hacen la caza con los perros
Situaciones inverosímiles	Hay muchas situaciones inverosímiles.
Diálogos vivaces	Los diálogos son muy elaborados, debido a que se basa en el <i>gag</i> verbal.
Improvisación	Sturges no dejaba improvisar a los actores. De

		hecho si alguno cambiaba alguna palabra volvía a grabar la escena.
--	--	--

CON FALDAS Y A LO LOCO

DATOS DE LA PELÍCULA	Nombre	Con faldas y a lo loco (<i>Some Like It Hot</i>)	
	Director	Billy Wilder	
	Productor	United Artist	
	Guionista	Billy Wilder y I.A.L. Diamond	
	Año	1959 (USA)	
	Sinopsis	Durante la Ley seca de 1929, dos músicos, Joe y Jerry, son testigos de un asesinato y se ven obligados a huir. Como solución deciden cubrir las dos vacantes de una orquesta femenina que va hacia Florida y hacerse pasar por mujeres. Una vez allí Joe se hace pasar por un millonario para enamorar a Sugar, la atractiva cantante de la orquesta; mientras que Jerry es perseguido por otro millonario que le propone matrimonio.	
	Duración	119 minutos	
	Contexto histórico	Crisis en los géneros Revisión del Código Hays	
Actores	Tony Curtis, Jack Lemmon, Marilyn Monroe, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown, Joan Shawlee, Mehemiah Persoff		
	Star System	SI	NO
Repercusión	Buena. Ocho millones de dólares de beneficio desde el estreno hasta su retirada del cartel. Fue nominada a seis Oscar y ganó el de vestuario en blanco y negro.		
Tema	Visión del hombre desde el punto de vista femenino		
Estilo	Situaciones desternillantes, trama absurda y diálogos ingeniosos.		
Características Invariables	La policía	Aparece continuamente, sobre todo en escenas de persecuciones	

Evasión en el sueño	Visible en algunos personajes como Sugar que busca a un millonario simpático.
La mujer independiente	Sugar, decide dejar la vida que le mandaron vivir sus padres y se integra en la orquesta
Matrimonio	Varios personajes tienen intención de encontrar marido. También aparece cuando el millonario habla de sus divorcios.
Espíritu <i>New Deal</i>	Los personajes principales buscan trabajo y piensan continuamente en el dinero. Sugar es menos materialista y se queda con el amor.
La persecución	Es continua: por la policía y por las bandas.
La pelea	No aparece
Concentración de talentos	El director es el mismo que el guionista.
Interacción con los personajes secundarios	Los secundarios son casi tan importantes como los principales porque hacen avanzar la trama.
El conflicto con el mundo real	No se refleja, los dos protagonistas atraviesan problemas, pero no son continuos.
La censura	Se observa la influencia de la revisión del Código Hays
Sublimación del lenguaje	En ocasiones, pero se reduce debido a la reducción de la censura.
Los <i>gags</i> verbales	Sobrepasan a los visuales que también aparecen pero en pocos momentos
Filosofía ‘Vive como quieras’	En el personaje de Sugar porque decide irse en busca de su propia vida y disfrutar. También en Joe que hace lo que sea para conseguirla.
El riesgo físico	En las escenas de tiroteo
Situaciones inverosímiles	La película es una consecución de situaciones inverosímiles
Diálogos vivaces	Es el punto fuerte de la película, se sustenta

		gracias a los diálogos
	Improvisación	Los diálogos se seguía al pie de la letra.

SU JUEGO FAVORITO

DATOS DE LA PELÍCULA	Nombre	Su juego favorito (<i>Man's Favorite Sport</i>)	
	Director	Howard Hawks	
	Productor	Howard Hawks (Universal Pictures)	
	Guionista	John Fenton Murray, Steve McNeil	
	Año	1964 (USA)	
	Sinopsis	Roger Willoughby es un trabajador de una empresa de artilugios de pesca reconocido por el popular libro de ayuda que escribió, pero tiene un secreto: no sabe pescar. Abigail Page es publicista de un concurso de pesca y propone a Roger participar en él para atraer la atención del público. Roger se niega, pero su jefe acepta; a partir de ahí se verá metido en una historia guiada por dos mujeres que no le causarán más que problemas.	
	Duración	120 minutos	
	Contexto histórico	Crisis en los géneros; revisión del Código Hays; 'Nuevo cine'.	
Actores	Rock Hudson, Paula Prentiss, María Perschy, John McGiver, Charlen Holt, Roscoe Karns, Regis Toomey, Norman Alden.		
	Star System	SI	NO
Repercusión	No fue tan buena como otras obras del cineasta, es menos conocida.		
Tema	La 'guerra de sexos', confrontación de intereses y objetivos.		
Estilo	Ritmo rápido, diálogos cómicos, estética atractiva con colores vivos.		
Características Invariables	La policía	Aparece solamente en la primera escena	
	Evasión en el sueño	Visible en Abigail en cierto modo al enamorarse de Roger.	

La mujer independiente	Las dos mujeres, Abigail y Easy, tienen carácter independiente y autoritario.
Matrimonio	Roger está prometido, pero no se hace referencia a ello en otros aspectos.
Espíritu <i>New Deal</i>	El espíritu de alegría se refleja en Abigail. Roger también lo muestra cuando se sincera.
La persecución	No
La pelea	No
Concentración de talentos	El director es también el productor
Interacción con los personajes secundarios	El secundario más importante sería Easy, que es en la que se apoya la relación de Roger y Abigail
El conflicto con el mundo real	Lenguaje elíptico, los diálogos en ocasiones insinúan.
La censura	Se observa en ocasiones la reforma del código Hays
Sublimación del lenguaje	En ocasiones con el lenguaje se insinúan cosas que no se ven.
Los <i>gags</i> verbales	Destaca la unión de los verbales con los visuales.
Filosofía ‘Vive como quieras’	Aparece en los personajes de las dos mujeres, sobre todo en Abigail
El riesgo físico	Se observa en varios momentos.
Situaciones inverosímiles	Situaciones casi imposibles aparecen continuamente.
Diálogos vivaces	Los diálogos son una de las bases, destacan por su comicidad.
Improvisación	Howard Hawks se tomaba los guiones como guías.

¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?

DATOS DE LA PELÍCULA	Nombre	¿Qué me pasa, Doctor? (<i>What's Up, Doc?</i>)	
	Director	Peter Bogdanovich	
	Productor	Peter Bogdanovich (Warner Bros.)	
	Guionista	Buck Henry, David Newman, Robert Benton	
	Año	1972 (USA)	
	Sinopsis	Howard Bannister es un despistado musicólogo que acude a San Francisco junto a su prometida Eunice Burns a conseguir una beca para continuar sus investigaciones. Desde su encuentro con la extraña Judy Maxwell su objetivo se irá complicando y comenzarán las situaciones disparatadas que le llevarán a una vida totalmente distinta de la que tenía al principio.	
	Duración	94 minutos	
Contexto histórico	Final de la “década prodigiosa”; manierismo más independiente de los modelos clásicos; nuevos directores.		
Intérpretes	Barbra Streisand, Ryan O’Neal, Madeline Kahn, Kenneth Mars, Austin Pendleton, Sorrell Booke, Michael Mutphy, Liam Dunn		
	Star System	SI	NO
Repercusión	Con los dos primeros fines de semana se rompió el record de recaudación del estudio. Nominada al Globo de oro, Actriz Revelación (Madeleine Kahn).		
Tema	La ‘guerra de sexos’, confrontación de intereses.		
Estilo	Diálogos brillantes, montaje original, ritmo rápido.		
Características Invariables	La policía	No aparece, aunque sí un personaje que representa al gobierno.	
	Evasión en el sueño	Visible en Judy constantemente, se evade en la idea de felicidad.	
	La mujer independiente	Se muestra en Judy, es decidida, impulsiva y nadie le dice lo que hacer.	

Matrimonio	Howard está prometido con Eunice.
Espíritu <i>New Deal</i>	Se refleja en Judy por su búsqueda de la felicidad por encima de lo material.
La persecución	En varias ocasiones, sobre todo la primera y la última secuencia.
La pelea	En la secuencia en la casa de Larrabee.
Concentración de talentos	El director es el mismo que el productor.
Interacción con los personajes secundarios	La prometida de Howard pasa a un segundo plano, pero es importante para el avance de la trama.
El conflicto con el mundo real	Se muestra en Howard, le ocurren problemas constantemente
La censura	Se observa una mayor libertad tanto en lo sensual como en la violencia
Sublimación del lenguaje	Casi no aparece
Los gags verbales	Destaca la unión de los verbales con los visuales.
Filosofía ‘Vive como quieras’	Visible en Judy Maxwell, que actúa como ella quiere.
El riesgo físico	Se observa en varios momentos.
Situaciones inverosímiles	Aparecen continuamente: persecuciones, lío de habitaciones, en incendio en la habitación.
Diálogos vivaces	Son brillantes, ingeniosos y originales.
Improvisación	No hay constancia de ello