

**El cine cómico estadounidense en tiempos de la
Gran Depresión: Un estudio de la *screwball*
*comedy***



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

Trabajo Fin de Grado

Grado en Comunicación Audiovisual

Autor: Alberto Morales Varela

Tutor: Daniel Villa Gracia

Julio de 2021

ÍNDICE

RESUMEN	5
ABSTRACT	5
1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	7
1.2. OBJETIVOS	7
2. DESARROLLO	8
2.1. ESTRUCTURA	8
2.2. METODOLOGÍA	8
3. LA GRAN DEPRESIÓN Y EL CINE NORTEAMERICANO	10
3.1. EL CINE ANTES DE LA GRAN DEPRESIÓN	10
3.2. EL CRAC DEL 29 Y SUS PRINCIPALES EFECTOS	11
3.3. EL <i>NEW DEAL</i> (1933) DE ROOSEVELT	12
3.4. LA IMPLANTACIÓN DEL CÓDIGO HAYS (1934)	13
4. PRINCIPALES ELEMENTOS DE LA <i>SCREWBALL COMEDY</i>	14
4.1. EL PERSONAJE FEMENINO	14
4.2. EL PERSONAJE MASCULINO	15
4.3. ESTRUCTURA RECURRENTE	16
4.4. LA CLASE ALTA	17
4.5. EL HUMOR VERBAL Y EL <i>GAG VISUAL</i>	19
4.6. PRESENCIA DEL PERIODISMO	21
5. EVOLUCIÓN DE LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA EN EE. UU.	22
5.1. LOS ORÍGENES DEL GÉNERO	22
5.1.1. La comedia en el cine mudo (1895-1927)	22
5.1.2. Primeros pasos en el cine sonoro (1927-1933)	24
5.2. LA <i>SCREWBALL COMEDY</i>	26
5.2.1. La edad dorada (1934-1942)	26
5.2.2. La decadencia (1943-1949)	32

5.3. LA INFLUENCIA POSTERIOR DE LA <i>SCREWBALL COMEDY</i> : LA COMEDIA DE LOS AÑOS 50 Y 60.....	36
6. ANÁLISIS DE <i>SCREWBALL COMEDIES</i> REPRESENTATIVAS	39
6.1. ANÁLISIS DE <i>SUCEDIÓ UNA NOCHE</i>	39
6.2. ANÁLISIS DE <i>LA FIERA DE MI NIÑA</i>	45
6.3. ANÁLISIS DE <i>LAS TRES NOCHES DE EVA</i>	50
7. CONCLUSIONES.....	55
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

RESUMEN

El objeto de análisis de este documento es la *screwball comedy*, el tipo de comedia más popular en el cine norteamericano durante el periodo de la Gran Depresión. El principal propósito de la investigación es determinar las claves fundamentales que condicionaron y caracterizaron a este grupo de comedias. Para ello, se ha combinado la revisión bibliográfica con el visionado de varias películas, tres de las cuales han sido sometidas a un análisis de contenido. Siguiendo esta metodología, se han estudiado diferentes aspectos, como el contexto histórico de esta variante cómica, sus rasgos más identificativos y los directores más destacados, tanto del propio estilo *screwball* como de la comedia anterior y posterior a este. Finalmente, las conclusiones dan cuenta de la gran conexión de estas películas con la sociedad estadounidense de los años 30 y 40 y evidencian sus influencias recibidas de la comedia muda y las aportadas al género en las siguientes décadas.

Palabras clave: *screwball comedy*, cine norteamericano, Gran Depresión, años 30 y 40.

ABSTRACT

The object of analysis in this document is the *screwball comedy*, the most popular comedy type in American cinema during the Great Depression period. The main purpose of the research is to determine the fundamental keys that conditioned and characterized this group of comedies. For this, the bibliographic review has been combined with the viewing of several films, three of which have been subjected to content analysis. Following this methodology, different aspects have been studied, such as the historical context of this comic variant, its most identifying features and the most prominent directors, both of *screwball* style itself and of the comedy before and after it. Finally, the conclusions indicate the great connection of these films with the American society of the 30s and 40s and show the influences received from the silent comedy and those contributed to the genre in the following decades.

Key Words: *screwball comedy*, American cinema, Great Depression, 30s and 40s.

1. INTRODUCCIÓN

La *screwball comedy*, también conocida como comedia alocada, fue un subgénero cinematográfico estadounidense que se extendió desde mediados de los años treinta hasta finales de los años cuarenta, comprendiéndose su etapa de mayor esplendor entre 1934 y 1942. La mordaz batalla de sexos, las situaciones disparatadas y los diálogos rápidos e ingeniosos son algunos de los aspectos que caracterizaron a esta arrolladora vertiente de la comedia clásica norteamericana.

La larga lista de talentos que cultivaron este estilo es una firme evidencia de su enorme popularidad. Directores como Frank Capra, Howard Hawks, Preston Sturges o George Cukor, y genios del guion como Ben Hecht, Robert Riskin o Billy Wilder, hicieron de esta corriente un subgénero con identidad propia que regaló algunas de las obras magnas del cine clásico. No obstante, su gran popularidad tampoco hubiera sido posible sin la participación recurrente de varios de los más grandes actores de la época, que llegaron a conformar un *star system* propio para este tipo de películas. En ese grupo sobresalieron, entre otras, estrellas como Katharine Hepburn, Cary Grant, Barbara Stanwyck, Gary Cooper, Jean Arthur o James Stewart.

La comedia alocada surgió en plena era de la Gran Depresión provocada por el crac del 29 y, por ello, fue un cine profundamente marcado por la delicada situación económica y social que atravesaba el país norteamericano, siendo la reacción desde la comedia cinematográfica ante esta crisis a gran escala sin precedentes. Marías (2016a: 24) explica así su prosperidad:

Precisamente porque brotó espontáneamente y reflejaba un estado de ánimo bastante extendido y quizá compartido por buena parte de la sociedad norteamericana de la época, fue aceptada con entusiasmo por el público y consiguió llegar a ser una tendencia extremadamente fértil, que dejó huellas permanentes y profundas en la evolución de un género ya de por sí especialmente amplio, variado, maleable y flexible, y por tanto capacitado para asimilar las novedades y seguir su trayectoria.

De esta forma, aun concentrándose en un periodo de tiempo relativamente corto, la *screwball comedy* se convirtió en una variante verdaderamente prolífica con una notable influencia para la comedia posterior, que sigue siendo palpable en la actualidad.

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

El cine, como uno de los grandes medios de comunicación, ha demostrado desde sus orígenes su capacidad de representar a la sociedad e influir en ella al mismo tiempo. Por ello, la *screwball comedy*, que se enmarca en un contexto histórico sumamente determinante, resulta una corriente especialmente atractiva para su análisis, tanto por el reflejo que realiza de ciertos aspectos de la sociedad como por su clara intención de evadirla de las dificultades de esa época.

El subgénero tuvo un gran impacto en la evolución de la comedia norteamericana, por lo que se han querido abordar también sus precedentes y sucesores, de manera que puedan distinguirse los autores principales de cada etapa y los atributos identificativos de sus obras.

Por tanto, la razón fundamental para la elección de este tema es el gran valor de la *screwball comedy*, entendido este de dos formas distintas: Por un lado, como representación de la sociedad norteamericana de los años 30 y 40 y, por otro, como una comedia que trae innovaciones decisivas para el desarrollo del género en las subsiguientes décadas.

1.2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este Trabajo Fin de Grado es alcanzar un mayor conocimiento sobre lo que fue la *screwball comedy* y los factores que la definieron. Para ello, se han marcado los siguientes objetivos específicos:

- Analizar la influencia de la Gran Depresión en el cine estadounidense
- Describir los componentes esenciales de la comedia alocada
- Establecer las razones de su éxito en los años 30 y los motivos de su desaparición
- Revisar los precedentes más importantes del subgénero en la etapa silente
- Exponer las aportaciones de los directores que brillaron en el estilo *screwball*
- Identificar las influencias sustanciales del subgénero en la comedia cinematográfica de los años posteriores
- Analizar algunas de las *screwball comedies* más representativas

2. DESARROLLO

2.1. ESTRUCTURA

El trabajo se organizará en cuatro bloques temáticos para abordar los objetivos propuestos. En primer lugar, se realizará una aproximación al contexto de la Gran Depresión para entender sus principales efectos, tanto para la sociedad estadounidense como para la propia industria cinematográfica. A continuación, se desglosarán los componentes elementales de la *screwball comedy*.

Además, se efectuará un recorrido de la evolución de la comedia norteamericana, desde los orígenes en el cine silente hasta los años sesenta, pasando por la propia comedia alocada. El objetivo de este apartado no será tanto profundizar en el desarrollo completo del género, sino definir los autores más importantes de cada etapa y sus aportaciones más valiosas.

Por último, se analizarán tres de las películas más representativas del subgénero: *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934), *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938) y *Las tres noches de Eva* (Preston Sturges, 1941). Estas tres obras encabezan la lista de siete películas que para Cavell (1999: 11) conforman “la comedia de enredo matrimonial”.

Finalmente, se expondrán las conclusiones alcanzadas tras el estudio de los diferentes bloques.

2.2. METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo, se ha combinado la investigación de fuentes bibliográficas con el visionado y el análisis de cintas pertenecientes al género cinematográfico tratado.

En primera instancia, se han consultado artículos centrados en la etapa de la Gran Depresión, a fin de enmarcar la temática en un contexto histórico definido. Posteriormente, se han leído distintos estudios acerca del subgénero *screwball* y la comedia cinematográfica anterior y posterior a este.

Asimismo, se han visionado películas de los directores más destacados de cada etapa para comprender las bases de su estilo. Por otro lado, se ha analizado en mayor profundidad el contenido de las tres películas mencionadas anteriormente, examinando la presencia de los preceptos esenciales de la comedia *screwball* en cada una de ellas. El análisis de estos largometrajes se ha elaborado en base a los parámetros expuestos en la siguiente tabla.

ANÁLISIS DE CONTENIDO

Ficha técnica	Título original, año de estreno, duración, director, guionista y actores principales.
Sinopsis	Descripción breve de la trama de la película.
Personaje femenino	Rasgos que definen su personalidad y comportamiento.
Personaje masculino	Rasgos que definen su personalidad y comportamiento.
Estructura narrativa	Diferenciación de los tres actos e identificación de los sucesos más importantes para el desarrollo de la trama y la relación entre los protagonistas.
La clase alta	Descripción de los personajes de clase alta presentes en el filme y cómo son representados.
El humor verbal y el <i>gag</i> visual	Reseña de las características de los diálogos y ejemplificación con una escena. Resumen de la construcción del <i>gag</i> visual y ejemplificación con una escena.
Presencia del periodismo	Presencia/No presencia. En caso de estar presente, descripción de cómo se refleja la profesión en la película.

3. LA GRAN DEPRESIÓN Y EL CINE NORTEAMERICANO

3.1. EL CINE ANTES DE LA GRAN DEPRESIÓN

Tras aproximadamente dos décadas de desarrollo, después de su nacimiento a finales del siglo XIX, el cine se consolida como una de las mayores industrias del entretenimiento en Estados Unidos, convirtiéndose en un espectáculo de masas con gran arraigo en la sociedad. Como señala Caparrós (2013: 47): “Aparecen las *majors* empresas productoras: Paramount y Fox (1914), Universal (1915), Warner Brothers (1923), Columbia y Metro (1924), RKO (1929), y constituyen la gran Meca del Cine”. De este modo, Estados Unidos se erige definitivamente como la potencia cinematográfica dominante a nivel mundial en los años veinte, con estas corporaciones controlando gran parte de la producción del país.

En octubre de 1927, tras años de numerosas investigaciones e intentos, el sonido sincrónico llegó finalmente al cine con la película *El cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927), gracias al sistema Vitaphone. Crosland ya había dirigido un año antes *Don Juan*, que incorporaba una banda sonora y diversos efectos de sonido. Sin embargo, fue *El cantor de Jazz* la primera en incluir diálogos, por lo que es considerada como la primera producción sonora. La cinta, producida por Warner Bros, indujo un cambio radical en la industria cinematográfica, animando al resto de las grandes productoras a realizar sus propias películas sonoras, que recibieron el nombre de *talkies*. Además, *El Cantor de Jazz* inauguró un nuevo género cinematográfico, el musical, que sería muy popular y se establecería definitivamente en los años 30.

La llegada del sonido desencadenó cambios rápidos y profundos en el Hollywood del momento. El resto de las productoras apostaron firmemente por esta nueva tecnología, perdiendo el interés en las películas mudas, cuya producción se redujo considerablemente en unos pocos años, de manera que a comienzos de la década de los años treinta el cine sonoro era ya el claro predominante. De hecho, algunos de los actores de mayor renombre del cine mudo, que formaban parte del *star system*, cayeron en el olvido al no ser capaces de adaptarse al cine sonoro, como fue el caso de Gloria Swanson o John Gilbert.

Por tanto, podemos concluir que, antes de la Gran Depresión, el cine norteamericano vivía un momento de esplendor, como una industria sustentada por los grandes estudios e impulsada por la aparición del sonido, que dotaba al cine de nuevas formas de expresión y potenciaba su desarrollo como medio de comunicación.

3.2. EL CRAC DEL 29 Y SUS PRINCIPALES EFECTOS

El 24 de octubre de 1929 la bolsa neoyorquina sufrió un desplome catastrófico que puso fin a los felices años 20 y condujo a Estados Unidos a una crisis de gran calibre. Esta situación se extendería por varios años y sería conocida como la Gran Depresión. El crac bursátil se produjo durante el mandato del republicano Herbert Clark Hoover, quién se mantuvo en el poder hasta 1933.

Algunos de los efectos que acarreó la Depresión fueron la supresión de créditos americanos, la caída de los precios de las materias primas y los productos agrícolas, o la interrupción del flujo internacional de capitales, provocando una onda expansiva de paro y quiebras bancarias (Mainer, 2013: 174-175).

Por lo tanto, las consecuencias del crac bursátil fueron devastadoras y diversas, lo que explica el daño infligido por la crisis en todos los niveles. Sin duda, el desempleo fue el mayor problema que generó la depresión y el indicador más evidente del estado crítico en el que quedó sumido el país.

En 1932 había 40 millones de desempleados a nivel mundial. Se daban dos tipos de desempleo: el desempleo total y el parcial. El desempleo total era aquel en el que se encontraban las personas que no tenían ocupación alguna, lo que provocó un incremento de enfermedades y mendicidad. Por otro lado, existía el desempleo parcial, el de las personas que tenían un contrato a tiempo parcial y cobraban unos salarios indignos, aunque los sueldos bajos eran algo que ya se daba con anterioridad. En Estados Unidos, la mayor parte de la sociedad (63%) estaba empleada con este tipo de contratos (Lopez, 2009). Este dato refleja con claridad las duras consecuencias de la crisis para una gran parte de los ciudadanos norteamericanos, que quedaron realmente empobrecidos a causa de la misma. Por ende, el optimismo que se respiraba durante los años 20 se desvaneció por completo, hundiendo a la sociedad estadounidense en una profunda desesperación.

La miseria en la que estaban inmersas millones de personas también afectó significativamente a la economía cinematográfica, pues buena parte de la población no era capaz de pagar el precio de las entradas. En este sentido, son muy reveladores los datos aportados por Hernández Rubio (2014: 219): “de 110 millones de espectadores semanales en 1929, se pasó a 80 millones a comienzos de la década, una cifra que bajaría hasta los 50 millones en 1932”. Por consiguiente, la Gran Depresión supuso un duro golpe para el cine norteamericano, cuya media de espectadores semanales se redujo en más de un 50% en apenas 3 años. Cabe destacar que, ante esta grave situación, las grandes

productoras, que controlaban también la distribución y la exhibición, comenzaron a producir películas de bajo presupuesto que acompañaban a las producciones de mayor coste en sesiones dobles, de manera que los espectadores podían ver dos películas por el precio de una. Nació así el cine de serie B, estrenando un modelo de explotación que popularizarían las *majors* hasta finales de los años 40.

3.3. EL *NEW DEAL* (1933) DE ROOSEVELT

En las elecciones presidenciales de 1932, el candidato demócrata Franklin Delano Roosevelt se alzó con la victoria ante Hoover, cuya imagen había quedado muy dañada por la ineficaz gestión de la crisis de su administración. El nuevo presidente llegó al poder bajo la promesa de poner en marcha el *New Deal*, un paquete de medidas destinado a reactivar la economía del país.

La implantación del *New Deal*, con sus distintas reformas, supuso un cambio significativo respecto a la política de Hoover, quién consideró que la crisis sería pasajera y que la economía no necesitaba de la intervención estatal para regularse. Algunas de las acciones emprendidas por el gobierno de Roosevelt fueron las siguientes:

Para aliviar la situación de los agricultores, se redujo la producción agrícola lo que permitió elevar los precios de las cosechas. Para atacar la desocupación se pusieron en marcha obras públicas, como escuelas, calles y parques de recreación que dieron empleo a muchos trabajadores. Además, se construyeron diques, centrales hidroeléctricas y complejos industriales para reactivar las economías regionales. El estado firmó acuerdos para empresarios y trabajadores para establecer precios máximos a los productos industriales y fijar salarios mínimos; además creó el seguro de desempleo, vejez y enfermedad, y suprimió el trabajo infantil (López, 2009: 15).

Así, con una política intervencionista, el estado atacó muchos de los aspectos más sensibles de la depresión, como las altas tasas de desempleo, los salarios mezquinos o la deflación de los productos agrarios. La aplicación de esta serie de medidas sirvió para abrir una etapa de regeneración de la vida económica y social del país.

Durante la Gran Depresión, tanto el gobierno de Hoover como el de Roosevelt se interesaron en el cine y su capacidad para evadir a la sociedad, aunque el uso político que hicieron del medio fue muy dispar entre ambos. La administración de Hoover centró sus esfuerzos en que los más desfavorecidos pudieran acceder a las salas mediante el reparto gratuito de entradas, que acompañaba al de alimentos y ropa. En cambio, Roosevelt ahondó en las facultades de la expresión cinematográfica para unir a una ciudadanía instalada en una desesperación creciente. Con ese propósito, la administración demócrata

activó un instrumento cultural destinado a cambiar la conciencia social y sanar la depresión internamente desde la misma, fortaleciendo la convicción de cada individuo en su voluntad de resistir y progresar, para despertar así la confianza global en la recuperación del sistema. (Mainer, 2013). En consecuencia, bajo el mandato de Roosevelt, el cine sumó a su capacidad de entretener, la de motivar, a fin de levantar el ánimo social en el periodo de recuperación de la crisis y hacer que los estadounidenses miraran al futuro desde la esperanza. En ese contexto surgió la *screwball comedy*, una corriente que cumplía a la perfección con el espíritu del *New Deal*, representado por películas cargadas de optimismo en las que los personajes superaban las adversidades y alcanzaban la felicidad.

3.4. LA IMPLANTACIÓN DEL CÓDIGO HAYS (1934)

Sin duda, uno de los hechos más relevantes en la industria cinematográfica en los años 30 fue la implantación del Código de Producción, conocido como Código Hays, que marcaría el cine norteamericano durante décadas.

Productores y distribuidores fundaron en 1922 la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) con el objetivo de impedir una censura oficial después de diversos escándalos acaecidos en Hollywood. Con ello, se pretendía activar una autocensura y dar una imagen propicia del cine. La presidencia le fue ofrecida a William Harrison Hays, quién poseía renombre como político y presbiteriano, lo que dotó a la organización de buena reputación. En la calificación de los filmes, Hays era notablemente riguroso, lo que, sumado a la gran autoridad que logró, le otorgó el sobrenombre de Zar de la industria cinematográfica. En los contratos de los intérpretes incluía estipulaciones morales y, en 1930 [aunque se empezó a aplicar realmente en 1934], creó el Código Hays, documento que se mantuvo en vigor hasta 1966, en el que se detallaba aquello que era admisible moralmente para verse en pantalla (Enciclopedia Británica citada en Válcarcel, 2016).

El Código regulaba la forma en la que se podían representar varios aspectos, entre ellos la violencia, el alcohol o la sexualidad, este último de especial importancia para la *screwball comedy*. El subgénero nació con el estreno de *Sucedió una noche*, el mismo año en el que esta serie de directrices comenzaron a aplicarse, por lo que sus directores y guionistas tuvieron que buscar la forma de evadir esta censura. Respecto a la respuesta de la *screwball comedy* al Código Hays, Pérez y Bou (2016: 51) afirman lo siguiente: “La prohibición de todo acto explícito comportó, en efecto, una paradójica sexualización del

universo entero en el que se movían sus protagonistas”. Y es que, aun con la imposibilidad de exponerse de forma manifiesta, el sexo cobró una gran presencia en la comedia alocada por medio de metáforas, *gags*, diálogos sugerentes y elipsis.

4. PRINCIPALES ELEMENTOS DE LA *SCREWBALL COMEDY*

4.1. EL PERSONAJE FEMENINO

El protagonismo de mujeres con un carácter fuerte y batallador es uno de los aspectos más característicos del subgénero *screwball*. Echart (2005: 17) explica así la personalidad de la mujer protagonista de esta comedia:

No es una mujer sumisa, sino que tiene sus propias opiniones y la firme determinación de conseguir aquello que se propone, incluida su pareja. Es una mujer activa, capaz de llevar la iniciativa de las situaciones con su inteligencia y su astucia.

El personaje femenino modélico de la *screwball comedy* es, en definitiva, el que controla y hace avanzar el relato, valiéndose de su férrea voluntad e intelecto para llevar a término sus intenciones. Durán Manso y Cartes Barroso (2017) destacan cómo se establece una mujer definida por su independencia, genio y optimismo, que serviría de modelo para las estadounidenses, desbaratando el arquetipo victoriano anterior, en el que la mujer se caracterizaba por su debilidad.

Otro elemento inherente de esta comedia es la notable presencia de lo irracional en ella, encarnada a través de sus personajes, tanto femeninos como masculinos. Es una constante del subgénero que los personajes actúen de formas extravagantes y absurdas. En cuanto a las mujeres, no pueden generalizarse como personajes directamente irracionales desde el principio del relato, pues como apuntan Bou y Pérez (2016), muchas muestran un carácter equilibrado en un inicio y, por voluntad de un hombre antagónico, acaban sumergidas en un cúmulo de excentricidades. Bou y Pérez (2016: 88) reseñan que lo que aproxima a este tipo de mujer con el modelo más irracional del subgénero es el hecho de “fascinarse por la locura y dejarse llevar por ella”, y que, en general, lo que define realmente a una mujer de la *screwball comedy* es “su predisposición innata a apuntarse siempre a un bombardeo”. Es, por tanto, una mujer que actúa obedeciendo a sus propios instintos, liberada de las restricciones y convenciones sociales. Por ello, no tiene reparo alguno en embarcarse en el desenfreno o, incluso, desencadenarlo ella misma.

Innegablemente, la batalla de sexos es una de las temáticas centrales de la *screwball comedy*, en la que la pareja protagonista pugna por ganar autoridad en la relación, en una lucha en la que la mujer consigue lo que se propone.

Sin menoscabar su deseo de llevarse al hombre al que desean al dormitorio conyugal, lo que hacen la mayoría de las *screwball women* es, en resumen, “arrasar” con la realidad convencional (...), pues experimentar su autonomía como mujeres supone necesariamente el desmantelamiento del entorno en el que están obligadas a habitar (Bou y Pérez, 2016: 94).

Esta lucha es, ciertamente, un acto de rebeldía, en tanto que lo perseguido por el personaje femenino es romper con la tradición anterior de mujer sumisa en la relación, para que de esta forma, el noviazgo o el matrimonio no supongan para ella la renuncia a las cualidades adscritas a ese nuevo modelo de mujer.

4.2. EL PERSONAJE MASCULINO

Junto a la indómita mujer *screwball* está siempre su contrapunto masculino, con quién mantiene una relación romántica a la par que tensa, desarrollada a través de múltiples episodios de conflicto.

Gehring (1983: 1), que entiende al hombre protagonista habitual de esta comedia como un antihéroe cómico, explica así la situación de este: “En un mundo que parece más irracional cada día, el antihéroe está destinado a estar para siempre frustrado. Su frustración es el resultado de su intento de crear orden (...) en un mundo donde el orden es imposible”. En este aspecto, el personaje masculino contrasta notablemente con el femenino, pues mientras el primero se encuentra anclado por el orden y la tradición, el segundo ya se ha liberado de esas cadenas.

Los varones de la *screwball comedy* son de personalidades diversas, que se ven reflejadas por su posición en la relación de pareja. Por un lado, hay personajes ingenuos y fácilmente manipulables, a los que la mujer dirige con facilidad de principio a fin del relato. Por otro lado, algunos hombres muestran más resistencia al enérgico carácter de su *partenaire*, lo que da pie a una batalla de sexos más ácida y reñida. En cualquier caso, como apunta Serrano de Haro (2016: 54), “a menudo la mujer hace el papel de cazador y el hombre de presa”. Y es que, con independencia de que el personaje masculino sea más o menos doblegable, la mujer tiende a imponer su condición de igualdad en la pareja, desbaratando así los roles de género tradicionales. Este fenómeno encuentra su explicación en el contexto histórico en el que se desarrolla el subgénero:

Una vez acontecido el *crack*, a las mujeres les resulta más sencillo encontrar trabajo que a los hombres y, si tenemos en cuenta que uno de los pilares de la masculinidad convencional es el éxito en la esfera pública y la capacidad de mantener económicamente a los suyos, a principios de los años treinta este modelo entra en crisis mientras que el papel de la mujer sale fortalecido (Morán, 2016: 158).

Gehring (1983: 10) sostiene que, con frecuencia, el hombre de la *screwball comedy* sufre la “rigidez cómica” de la que habla Bergson (1956), en la que “el personaje cómico está tan apretado en el marco rígido de sus funciones que no tiene espacio para moverse o conmovirse como otros hombres”. En este escenario, la intervención del personaje femenino es salvadora para el hombre, pues es la mujer la que le libra del enclaustramiento y la infelicidad en la que vive, tal y como sucede en *La fiera de mi niña*. Echart (2005) entiende esto como un proceso de educación de la mujer al hombre, que en ocasiones se invierte, y a menudo es recíproco, de manera que los dos protagonistas aprenden del otro y de sí mismos como consecuencia.

En definitiva, la tendencia de la *screwball comedy* es la de representar parejas en las que termina estableciéndose un equilibrio entre sus miembros, que se complementan aportándose beneficios mutuos.

4.3. ESTRUCTURA RECURRENTE

En líneas generales, las películas del subgénero presentan una estructura narrativa ciertamente similar. Esta comedia, enmarcada en el periodo clásico del cine norteamericano, respeta el Paradigma de Syd Field, en el que la historia se divide en tres actos: planteamiento, confrontación y resolución. Aproximadamente, el primer y el tercer acto ocupan cada uno un 25% de la duración total, mientras que el intermedio abarca el 50%. El paso de un acto a otro viene determinado por el nudo de la trama, “un incidente, un acontecimiento que se engancha a la historia y le hace tomar otra dirección” (Field, 2002: 14).

El primer acto sirve para definir al personaje principal, plantear el estado en el que se encuentra y establecer el argumento de la película (Field, 2002). En la *screwball comedy*, se presenta a la mujer y al hombre protagonistas y la relación existente entre ellos. Por tanto, se diferencian dos tipos de historias: “las *courtships comedies* o comedias de noviazgo, y las *remarriage comedies* o comedias de enredo matrimonial” (Echart, 2005: 224). Al primer grupo pertenecen las películas en las que los personajes no se conocen previamente, y al segundo aquellas en las que los personajes están casados o lo han estado.

De esta forma, Echart matiza la clasificación original de Cavell (1999), que engloba las *screwball comedies* como comedias de enredo matrimonial o recasamiento, independientemente de si abordan relaciones de pareja nuevas o preexistentes. En el primer acto de las comedias de noviazgo los personajes interactúan por primera vez y se inicia la relación entre ambos. Por su parte, las comedias de enredo matrimonial presentan el estado de la relación actual entre los protagonistas, que puede ser el de estar divorciados con anterioridad, como sucede en *Luna Nueva* (Howard Hawks, 1940), o que esa separación se produzca al comienzo del filme, tal y como acontece en *Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1940) o en *La pícaro puritana* (Leo McCarey, 1937). En la *screwball comedy*, en cualquiera de sus dos modalidades, el primer nudo de la trama es aquello que provoca un cambio en la relación de la pareja protagonista, llevándola al segundo acto, en el que esta tiene su desarrollo.

Al segundo acto, Field (2002) le otorga el nombre de confrontación, que encaja a la perfección con lo que plantean las *screwball comedies*, relaciones románticas que se desarrollan eminentemente a través del conflicto. Echart (2005: 227) explica así la conexión entre la oposición y el amor en estas comedias: “Distintas formas de agresión mutua, de supuesta aversión y enemistad se traban en una estructura narrativa que camina, sin embargo, hacia la unión/reunión de la pareja”. Este enfrentamiento se desarrolla principalmente en el segundo acto, el de mayor duración, donde se exponen con claridad las diferencias que les distancian y rivalizan al mismo tiempo que se evidencia un fuerte vínculo entre ambos. Este bloque dramático finaliza con el segundo nudo de la trama, que lleva la historia a su desenlace. Este segundo punto de giro no une a la pareja, sino que suele complicar aún más su relación.

No es hasta el tercer acto donde finalmente tiene lugar la unión o reconciliación de los protagonistas, que superan sus desavenencias para certificar un amor que, para el espectador, es patente o cuanto menos presumible desde el comienzo del relato. Por tanto, la resolución de toda *screwball comedy* es feliz para la pareja, pues “cada uno descubre en el otro el mejor compañero posible, aquél con el que es posible convertir la vida en una celebración” (Echart, 2005: 290).

4.4. LA CLASE ALTA

En plena Gran Depresión, la comedia alocada se interesó en representar a los personajes de la alta sociedad, que a menudo ocuparon roles protagónicos con uno o ambos miembros de la pareja representando a la clase acomodada. En cualquier caso, es a un

juego de contrastes a lo que el subgénero acostumbra, con el choque constante entre personas de distintos niveles sociales.

Un escenario común de la comedia *screwball* es aquel en el que uno de los personajes se halla fuera de lugar. Estas situaciones se producen en ambos sentidos, tanto con personajes ricos que salen de sus lujosos y acomodados hábitats, como con personas modestas que se adentran de alguna forma en el universo de la alta sociedad. El primero de los casos se dibuja en *Los viajes de Sullivan* (Preston Sturges, 1941), en la que un millonario director de cine, John Lloyd Sullivan (Joel McCrea), sabedor de que ignora por completo los grandes problemas que sufre la sociedad estadounidense, se echa a la calle con aspecto de indigente para conocerlos de primera mano y poder exponerlos en su próxima película. Durante esa aventura, queda probada su desconexión del mundo real, donde se muestra incapaz de desenvolverse. Se expone y critica así la burbuja confortable en la que viven los ricos, un tema que exploran otras *screwball comedies* como *Sucedió una noche*. Por otro lado, un ejemplo de personaje de naturaleza humilde que accede al marco de los adinerados es el periodista Macaulay Connor (James Stewart) de *Historias de Filadelfia*. Este reportero llega a la mansión familiar de Tracy Lord (Katharine Hepburn) para cubrir el enlace matrimonial de esta. Durante toda la película, “cada frase ingeniosa de Tracy encuentra una réplica de Macaulay, que la reprende, la pone en evidencia como la niña (divorciada y prometida de nuevo) que todavía es” (Kovacsics, 2016: 144). Con relación a esto, Errington (2014) anota cómo, mediante la ridiculización de los personajes acaudalados y sus actitudes extravagantes o propias de consentidos, las *screwball comedies* complacieron a los espectadores norteamericanos que habían sufrido los severos efectos de la crisis.

Los lugares en los que transcurre la acción no son ni mucho menos casuales. “No en vano, muchas de estas películas tienen lugar en Nueva York, una ciudad que reflejaba el lujo y la frivolidad bulliciosa” (Kovacsics, 2016: 147). Más concretamente, son habituales las mansiones y los grandes apartamentos, así como los hoteles ostentosos y los cabarets, que también son frecuentados por los personajes. No obstante, no todos los ambientes de la *screwball comedy* son urbanos, a veces la trama lleva a los protagonistas a entornos fundamentalmente rurales. En este sentido, Connecticut es el lugar que más destaca, donde algunos personajes o sus familiares tienen una residencia. Cavell (1999) detecta la presencia de este estado en varias *screwball comedies*, como *La fiera de mi niña*, *Las tres noches de Eva*, *La pícaro puritana* o *La costilla de Adán* (George Cukor, 1949), y señala

que en ellas Connecticut funciona como “el mundo verde” de las obras de Shakespeare, un término acuñado por Northrop Frye. Echart lo define así (2005: 54-55):

Un espacio donde no funcionan las leyes que rigen la vida cotidiana y en el que los personajes podrán adquirir perspectiva; un equivalente de los oníricos y encantados bosques shakespearianos (...). Este espacio pastoral, a un tiempo corazón de los Estados Unidos y lugar de retiro de las clases neoyorquinas acomodadas, les facilita a las sofisticadas parejas de la comedia romántica alcanzar un aislamiento –que también puede darlo la carretera, los espacios abiertos o incluso los transatlánticos- donde su relación se siembra o se renueva.

Por tanto, se manifiesta en estas cintas la necesidad de los personajes de escapar del mundo urbano y las estrictas convenciones a las que les somete. Al liberarse de ese entorno, los protagonistas encuentran la intimidad necesaria para resolver las diferencias que les ponen en conflicto inicialmente.

Por otro lado, la fructificación del romance entre personas de distintas clases sociales es una constante en el subgénero, un hecho que contribuye al discurso optimista que caracteriza a sus películas. De este modo, el amor entre un periodista y una joven de buena familia en *Sucedió una noche*, o el de un jefe rico y su secretaria en *Vive como quieras* (Frank Capra, 1938), confirman, en una etapa de ardua crisis económica, que el dinero y las etiquetas no lo son todo. La *screwball comedy* lanza con estas historias un mensaje ciertamente esperanzador, al representar personajes que vencen las barreras sociales que les separan.

4.5. EL HUMOR VERBAL Y EL GAG VISUAL

Para 1934, la integración del sonido en el cine era total, por lo que para todos los géneros se convirtió en un elemento fundamental. En el caso de la *screwball comedy*, brillaron sus afilados y vertiginosos diálogos.

Uno de los rasgos más característicos de las conversaciones de estas películas es su irracionalidad. A este respecto, es significativa la reflexión de Heredero (2016a: 109) acerca de las películas del subgénero:

Si aciertan a radiografiar el interior de sus criaturas y a proponer un incisivo diagnóstico sobre su personalidad, no es porque se pongan serias ni porque engolen la voz al respecto, sino precisamente por lo contrario; es decir, por su tendencia natural a zambullirse de lleno en la gozosa libertad del absurdo y del *nonsense*, por su endiablada habilidad para emborrar las fronteras de la lógica o directamente para dinamitarla.

Por consiguiente, la excentricidad de los diálogos no está únicamente al servicio de la risa de los espectadores, sino que es también un activo sustancial para la construcción de los propios personajes. Con el abrazo del *nonsense* se logra plasmar la personalidad real de los protagonistas y sus pensamientos, de manera que en las situaciones más disparatadas subyace una ingeniosa definición de los personajes por parte de los guionistas.

Asimismo, Heredero (2016a) apunta cómo la temática de las relaciones matrimoniales reiteradamente abordada por el subgénero, en la que se enmarcan las bodas, los divorcios y las reconciliaciones, dibuja el escenario idóneo para el intercambio de golpes entre la pareja en diálogos de gran mordacidad. A través de estos se desarrollan las tensiones y conflictos presentes en la relación de los protagonistas, la constante guerra de sexos.

Por otra parte, Babington y Evans (citados en Echart, 2005: 220) indican un “sabotaje del lenguaje del amor”. Para Echart, es en las declaraciones amorosas donde este fenómeno es más apreciable. La expresión verbal del sentimiento amoroso en la *screwball comedy* se caracteriza por huir del romanticismo, pues los personajes suelen evitar manifestarlo de manera diáfana. No obstante, aunque hagan uso de las palabras más inusuales para ello, su sentimiento queda patente.

La vigencia del Código Hays y sus respectivas restricciones a la representación del sexo hizo que en las películas este se sugiriera de formas alternativas. Sarris (1998: 95-96) subraya la “sublimación verbal” en una corriente que califica como “comedia sexual sin sexo”. De este modo, los diálogos con dobles sentidos se convirtieron en una de las principales vías para abordar esta temática evadiendo la censura. Con frecuencia, la gracia de los diálogos reside en la manera en la que los personajes aluden a lo sexual indirecta pero inteligiblemente.

Por otro lado, los diálogos son también el arma primordial para criticar las actitudes de la clase alta. Heredero (2016a) lo ejemplifica con una conversación entre los prometidos de *Vivir para gozar*, en la que Julia (Doris Nolan) trata de convencer a Johnny (Cary Grant) de lo estimulante que es ganar dinero, planteándolo como la actividad más satisfactoria que existe para combatir su desinterés en trabajar en el banco de su padre y enriquecerse. Se reprueba así la codicia de estos personajes, que se muestran incapaces de mirar más allá de lo económico y sus intereses personales.

Por último, cabe señalar que, pese a la irrupción del sonido y las posibilidades que este trajo consigo para la comedia, la *screwball comedy* no renunció a la tradición anterior del

género en la etapa silente, basada en los *gags* visuales, que siguieron teniendo su espacio en una vertiente donde el humor hablado era preponderante. Garín (citado en Costa, 2015) define el *gag* visual como “una forma que hace (posible) reír. ¿Cómo? Mediante un desarrollo equívoco de imágenes en movimiento”. Por tanto, puede entenderse el *gag* como el efecto cómico de una situación en la que algo falla o resulta extravagante. En la comedia alocada es común su uso para ridiculizar a los personajes en situaciones diversas, recurriendo al humor más físico que dominó el cine mudo, con acciones como tropiezos, persecuciones o peleas.

4.6. PRESENCIA DEL PERIODISMO

A diferencia de los aspectos anteriores que, con sus respectivas variaciones, se dan en toda *screwball comedy*, la presencia del periodismo no es un elemento fijo del subgénero. Sin embargo, si es uno de especial relevancia, pues son varias las cintas protagonizadas por periodistas, algunas de ellas verdaderamente paradigmáticas, como lo son *Sucedió una noche*, *Historias de Filadelfia* o *Luna Nueva*, por citar tres ejemplos. Laviana (2016: 72) describe así al personaje periodista y su gran aportación a un filme:

El personaje del periodista es un perfecto papel para desarrollar todo tipo de historias. Puede traspasar a su antojo las barreras sociales, moverse con facilidad por toda la geografía. Su deber es observar, preguntar, indagar, sacar a la luz la verdad, aunque muchas veces sea maltratando al prójimo. Es un buen cruzado en busca de la justicia, un sirviente del interés público, y, por supuesto, del suyo propio. Representa cualquier papel que tenga que representar para conseguir una exclusiva. Es capaz de disfrazarse para cumplir su misión y hasta realizar las funciones de un cura sin tener que llevar hábitos.

El poder del periodista para adentrarse en toda suerte de entornos, incluidos los que le son muy ajenos, es una de las facetas más exploradas por la *screwball comedy*. Sin duda, es una herramienta perfecta para sumergirse en ambientes especialmente restringidos o presentar grandes diferencias sociales entre personajes. En este sentido, Laviana (2016) destaca los periodistas de *Historias de Filadelfia*, *Melodías de Broadway 1936* (Roy del Ruth, 1935) y *Sucedió una noche*, pues todos ellos se adentran en el mundo de los famosos y adinerados, al que claramente no pertenecen.

La relación entre la profesión y el enamoramiento tiene también una representación destacable. Esto ocurre en *El secreto de vivir* (Frank Capra, 1936), donde Longfellow Deeds (Gary Cooper), heredero de una fortuna, se enamora perdidamente de Louise “Babe” Bennet (Jean Arthur), quien más tarde descubre que es la periodista que no deja

de ridiculizarle con sus artículos en el periódico, una traición que le deja desolado. Sin embargo, como es tradición en el subgénero, el amor triunfa y se reconcilian. De igual manera, para el Peter (Clark Gable) de *Sucedió una noche*, la joven Ellie, que se ha escapado de casa y alejado de su padre rico, no es más que una noticia inicialmente, pero más tarde ambos acaban enamorándose. Tal y como afirma Iglesias (2016: 153): “en la *screwball* amor y noticia se funden”.

El oficio informativo aparece en estas comedias, con frecuencia, representado por personajes femeninos, con los que se refleja esa nueva mujer emancipada y su progresiva incorporación al ámbito laboral. Hildy Johnson (Rosalind Russel), protagonista junto con Walter Burns (Cary Grant) de *Luna Nueva*, *remake* de *Un gran reportaje* (Lewis Milestone, 1931), es un estimable exponente de este fenómeno. Hildy es vigorosa e independiente, y como apuntan Durán Manso y Cartes Barroso (2017: 53), “ejerce el rol de *working girl* al aparecer casi de forma íntegra en su puesto de trabajo”. Tanto ella como Walter muestran una pasión y dedicación absolutas por su profesión. Es un hecho habitual en los personajes periodistas, pues “se retrata como un oficio tan absorbente como adictivo que apenas deja lugar para una vida privada satisfactoria” (Iglesias, 2016: 150).

5. EVOLUCIÓN DE LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA EN EE. UU.

5.1. LOS ORÍGENES DEL GÉNERO

5.1.1. La comedia en el cine mudo (1895-1927)

La comedia como género cinematográfico surgió en Francia en los propios orígenes del séptimo arte, con *El regador regado* (Louis Lumière, 1895) como su primera representante. Considerada también como la primera película ficcional, esta comedia de apenas un minuto de duración ofreció el primer *gag* visual de la historia, la travesura de un joven que le pisa la manguera a un jardinero. Cuando este percibe como el agua se corta y se pone a revisarla, el joven aprovecha para levantar el pie y conseguir empapar al trabajador, que le agarra para castigar su broma. De esta forma, *El regador regado* sentó las bases del humor que predominaría en la comedia muda.

En Estados Unidos, el auge del cine cómico estuvo determinado la figura del canadiense Mack Sennett, quién recibió la influencia de los trabajos de Max Linder en Francia, el primer gran cómico en el medio cinematográfico. “Sennett apuesta por un humor físico, bullicioso y grotesco, una especie de baja comedia dirigida a un público proveniente de

atracciones populares como el vodevil y el circo” (Silveira dos Santos, 2014: 60-61). Esta comedia, que recibe el nombre de *slapstick*, fue el subgénero dominante hasta la llegada del sonido. Además de trabajar como actor y director, Sennet fue un destacado productor, pues en 1912 fundó la Keystone, productora en la que se iniciaron estrellas como Charles Chaplin, Mabel Normand, Roscoe ‘Fatty’ Arbuckle o Gloria Swanson, entre otras.

El británico Charles Chaplin fue uno de los mayores exponentes del *slapstick*. Empezó su carrera cinematográfica en 1914 como actor en la productora de Sennet, pero no tardó en tomar el control creativo total de sus películas, asumiendo las labores de interpretación, guion, dirección y producción. Uno de los elementos más característicos de la filmografía de Chaplin es su personaje Charlot, protagonista de muchas de sus cintas, al que González (2008: 56) define como “un vagabundo muy humano en medio de una sociedad hostil”. Su cine no se limitaba simplemente al entretenimiento puro que ofrecía el *slapstick* a través del ritmo acelerado y la concatenación de *gags*, sino que, al mismo tiempo, mostraba preocupación por la narrativa y dotaba de profundidad a su personaje, lo que despertaba la empatía del espectador. Destacó su capacidad para fundir drama y comedia, en películas en las que bajo una superficie cómica se abordaban situaciones dramáticas, a menudo con una mirada crítica hacia la sociedad o la política. Algunas de las obras más importantes de su carrera en el periodo silente fueron *El Chico* (1921) y *La Quimera del Oro* (1925). Con posterioridad a la llegada del sonido, realizó aún dos comedias mudas, *Luces de la ciudad* (1931) y *Tiempos modernos* (1936), y no fue hasta una vez iniciada la Segunda Guerra Mundial cuando filmó su primera película sonora, *El Gran Dictador* (1940).

El *slapstick* tuvo en la figura de Buster Keaton a otro de sus grandes desarrolladores. Comenzó su andadura en el cine en 1917, actuando en cortometrajes de Arbuckle, uno de los cómicos de mayor popularidad en el momento. A partir de los años 20, que fue su década de mayor éxito, comenzó a dirigir sus propios proyectos, erigiéndose como una de las grandes estrellas del cine norteamericano. Miltry (citado en Caparrós, 2013: 42) define así el estilo de Keaton: “Su impasibilidad, su benevolencia aturdida (plagiada, en parte, por Stan Laurel), se oponen al cómico chaplinesco, más humano, más expresivo. Keaton, en sus mejores momentos, es extrahumano, extraterrestre, lunar, aunque quizá más específicamente cinematográfico”. El *slapstick* de Keaton brilló por su sentido del ritmo y la construcción de *gags* visuales verdaderamente complejos y espectaculares, protagonizados por un impávido personaje con una gran destreza acrobática. Tres de sus

largometrajes más reconocidos de la década de los 20 fueron *El moderno Sherlock Holmes* (1924), *Siete ocasiones* (1925) y *El Maquinista de la general* (1926, codirigida con Clyde Bruckman), considerada su obra maestra.

Después de Chaplin y Keaton, el tercer cómico más representativo de la comedia muda fue Harold Lloyd. Su carrera como actor comenzó en 1913 de la mano del productor Hal Roach. En un inicio, Lloyd creó un personaje muy similar al de Chaplin, Lonesome Luke, que, aunque tuvo éxito, lo terminó modificando para conseguir destacar y diferenciarse de los grandes comediantes de la época. En primer lugar, le añadió unas gafas y un sombrero de paja, complementos que le caracterizarían durante toda su carrera. Sin embargo, su interpretación seguía siendo muy similar a la anterior, aún no había logrado darle un carácter único a su personaje como pretendía. Fue en 1918 cuando creó uno nuevo de mayor madurez y con el que el espectador podía sentir más proximidad y empatía. Este personaje era ciertamente reconocible para el público, un joven normal y corriente cuya comicidad residía en los problemas absolutamente rocambolescos en los que se veía envuelto y en cómo debía resolverlos con rapidez y agudeza (Sutton, 2016). Otra marca característica de Lloyd fue su capacidad atlética, aspecto en el que se asemejaba a Keaton, pues muchos de sus *gags* visuales consistían en situaciones de alto riesgo físico. Sin duda, la película más reconocida que protagonizó Lloyd fue *El hombre mosca* (1923, Fred C. Newmeyer y Sam Taylor), cuya escena en la que queda suspendido de un reloj pasó a la historia y ha sido homenajeada en múltiples ocasiones por películas posteriores. Con la aparición del sonido su carrera entró en declive, tal y como le ocurrió al propio Keaton y a otras muchas personalidades del cine mudo.

5.1.2. Primeros pasos en el cine sonoro (1927-1933)

El sonido actuó como un instrumento de profunda renovación en los géneros cinematográficos que, en el caso de la comedia, se tradujo en la transición de un humor visual a uno preponderantemente verbal. La diferencia estructural entre la comedia silente y la sonora puede describirse así:

La comedia muda gira alrededor del cuerpo y de la personalidad del actor, y su esencia es el movimiento, de ahí que abunden acciones como correr, saltar, montar, chocar, caer, tambalearse, brincar, girar y volar (...) La comedia sonora, en cambio, está marcada inevitablemente por la palabra que, al hacer obsoleto el sistema de los rótulos escritos, deja de ser intrusiva en el relato (...) La comicidad no nace tanto de la acción física del actor sino de su interacción racional con los demás personajes (Echart, 2005: 79).

En este nuevo cine cómico, en el que el diálogo se convirtió en la principal baza narrativa y humorística, irrumpieron nuevas estrellas, entre las que destacaron especialmente los hermanos Marx: Groucho, Harpo, Chico y Zeppo. Los cuatro eran celebres actores de Broadway que dieron el salto a Hollywood en 1929, empezando a trabajar para la Paramount. Pese a que no dirigían las películas que protagonizaban, definieron un estilo propio inconfundible, caracterizado por la sublimación de lo absurdo, la sátira y el uso del *slapstick*. En palabras de Casas (2016: 32): “Las primeras cinco películas de los Marx en Paramount son un himno a la anarquía, bien saludadas por Antonin Artaud como actos revolucionarios, que utilizan la acción física y el lenguaje para desafiar todo tipo de normas”. Su obra culmen de este periodo fue *Sopa de Ganso* (Leo Mccarey, 1933), la última que realizaron con la Paramount y, a su vez, el fin de la carrera actoral de Zeppo.

En cuanto a directores, despuntó notablemente el alemán Ersnt Lubitsch, quién emigró a Estados Unidos en 1922 para seguir desarrollando su ya exitosa carrera en el país germano. Sus primeras películas sonoras fueron *El desfile del amor* (1929) y *Montecarlo* (1930), pertenecientes al recién nacido género musical, que se fusionaba con la comedia romántica. Lubitsch, que se dedicó a la comedia casi por entero durante toda su carrera, fue uno de los grandes maestros del género, desarrollando una forma de narrar verdaderamente particular, marcada por el famoso “toque Lubitsch”. Para Quinto (1992: 26), esta seña autoral “se concreta en una cualidad añadida a cada escena, que no muestra, sino que sugiere algo más allá de la propia imagen, con lo cual esta queda enriquecida a nivel intuitivo”. Con esta potenciación del subtexto presentaba ciertos aspectos de manera implícita y elegante, un recurso que, a partir de 1934, cobraría aún más valor ante la imposición del Código de Producción.

Weinrichter (2016) apunta que, durante estos primeros años del cine sonoro, se produjo el estreno de varias comedias que frecuentemente son catalogadas como *screwball comedies*. Entre ellas, cuatro obras con procedencia de Broadway: por un lado, *Vidas Intimas* (Sidney Franklin, 1931) y *Una Mujer para dos* (Ersnt Lubitsch, 1933), adaptaciones de Noël Corward; por otro lado, *Lady Dou* (Lowell Sherman, 1933) y *No soy un ángel* (Wesley Ruggles, 1933), firmadas por Mae West. No obstante, también se llevaron a cabo filmes independientes de lo teatral, tales como *Un ladrón en la alcoba* (Ersnt Lubitsch, 1932) y *La Jaula de Oro* (Frank Capra, 1931), en la que Capra y Robert Riskin presentaron el modelo de protagonistas que repetirían tres años más tarde en *Sucedió una Noche*, la *screwball comedy* inaugural. Para Weinrichter, estas comedias no

pueden clasificarse como comedias alocadas, pues, aunque ya anticipaban algunos de sus elementos más característicos, se diferenciaban en otros aspectos sustanciales. El autor lo justifica con el ejemplo de *Vidas Intimas*, que tiene una estructura fácilmente asociable a la de una *remarriage comedy*, pero se aleja de la corriente *screwball* en sus pudientes y cínicos protagonistas, más propios del modelo sofisticado de comedia de costumbres. Por ende, existen, pese a sus similitudes, diferencias tonales que alejan a estas comedias del carácter de la *screwball* y las hacen conformar un grupo de precedentes.

5.2. LA SCREWBALL COMEDY

5.2.1. La edad dorada (1934-1942)

Fue en 1934 cuando *Sucedió una noche* marcó el auténtico inicio de la comedia *screwball*, cuyo apogeo se extendería hasta 1942. Durante este periodo de tiempo relativamente corto, la producción de comedias alocadas fue muy abundante, sobresaliendo las aportaciones de un conjunto de directores que se alzaron como los grandes representantes de la nueva comedia estadounidense.

Frank Capra, director de la obra fundacional del subgénero, fue uno de sus autores más relevantes. En el mismo año de *Sucedió una noche*, realizó otra comedia *screwball*, *Estrictamente confidencial* (1934). Ángulo (2016) advierte similitudes entre ambas en lo argumental, con parejas protagonistas en las que una mujer está por encima del hombre en lo que a clase social se refiere, y que encuentran en él una vía de escape al rol social al que se ven atadas y con el que no se muestran conformes. No obstante, Ángulo también indica diferencias importantes entre ambas, que sitúan a *Sucedió una noche* claramente por encima, como la guerra de sexos y el romance mismo entre los protagonistas, que mientras en *Sucedió una noche* tienen una evolución rítmica y progresiva, en el caso de *Estrictamente confidencial* son bastante planos, pues la relación de pareja no sufre una evolución real. Otro gran contraste que destaca Ángulo se da en los diálogos, mucho más punzantes e ingeniosos en *Sucedió una noche*. A partir de 1936, tanto Echart (2005) como San José (2016) apuntan un cambio de rumbo en la obra de Capra, que inició un periodo caracterizado por la carga ideológica de sus películas. En esta etapa se inscriben dos comedias *screwball* ya mencionadas: *El secreto de vivir* y *Vive como quieras*. Esa carga ideológica radica, en una y otra, en la crítica del materialismo y en la defensa de una necesaria solidaridad en la sociedad. A propósito de estas dos comedias, Ángulo (2016: 174) expresa lo siguiente: “Capra dosifica con su habitual maestría el humor con la ‘denuncia’ social en ambos títulos. Pero es lo segundo lo que más parece interesarle

dentro de su ambición de convertirse en la voz de la conciencia del americano medio”. Y es que, sus largometrajes de esta etapa denotan una clara intención de influir en el espectador, de impulsar un optimismo nacido de la unión y la justicia social, como se aprecia también en *Caballero sin espada* (1939) y *Juan Nadie* (1941), más próximas al género dramático.

El éxito del subgénero tampoco se entendería sin las lúcidas contribuciones de Howard Hawks, uno de los cineastas más versátiles de la historia, que trabajó con brillantez en todos los géneros. Su primera comedia *screwball* fue *La comedia de la vida* (1934), de la que Echart (2005: 146) dice lo siguiente:

Destaca por crear un universo humorístico al que contribuyen no sólo los protagonistas sino todos los personajes. Como cuatro años después confirmará con *La fiera de mi niña*, Hawks demuestra también una capacidad sin igual para crear un universo humorístico, excéntrico y caótico. La excentricidad nace de un ritmo frenético y de unos diálogos sarcásticos, ingeniosos y vibrantes.

Con estas palabras no solo se describen los rasgos característicos de *La comedia de la vida*, sino de la *screwball comedy* de Hawks en su conjunto. En su segunda película de la corriente, *La fiera de mi niña*, el director potenció todos esos aspectos de forma considerable y materializó el paradigma de la *screwball comedy* al elevar su naturaleza alocada hasta límites no alcanzados anteriormente. Además, es modélica en cuanto a la independencia, la fortaleza y la determinación de su personaje femenino, Susan Vance (Katharine Hepburn), aspectos del subgénero especialmente acentuados en la obra del director, tanto en sus cintas cómicas como en las pertenecientes a otros géneros. En 1940 realizó *Luna Nueva*, una *remarriage comedy* en la que la redacción de un periódico se convierte en el escenario de la reconciliación entre Walter y Hildy, dos periodistas incombustibles. Echart (2005) destaca su desenfadado ritmo, logrado mediante los diálogos ágiles y pisados entre los personajes, así como el propio ambiente de la redacción, con el característico ruido de las máquinas de escribir y las constantes llamadas telefónicas, y el planteamiento de distintos límites de tiempo a lo largo de la historia. Un año después, dirigió su última *screwball comedy* de este periodo, *Bola de fuego*, en la que Sugarpuss (Barbara Stanwyck) se sumerge en la rutinaria vida del Profesor Potts (Gary Cooper) y sus compañeros académicos, que trabajan sin descanso en una enciclopedia encerrados en una casa, sin apenas contacto con el mundo real. Al igual que *La fiera de mi niña*, *Bola de fuego* es un ejemplo de historia en la que el personaje femenino libera al masculino de las cadenas que le mantienen muerto en vida. Lo que distingue a *Bola de*

fuego de otras comedias de Hawks es que esta es más sentimental, más similar al estilo de Capra, fundamentalmente por la redención del personaje de Stanwyck, que transita de la deshonestidad a la inocencia y acaba enamorándose del ingenuo Potts, lo que recuerda a los personajes de *El secreto de vivir* y *Caballero sin espada* encarnados por Jean Arthur (Echart, 2005).

Por su parte, George Cukor, otro de los grandes cineastas del Hollywood clásico, filmó dos de las más fieles representantes del modelo *screwball*: *Vivir para gozar* e *Historias de Filadelfia*. Ambas películas, protagonizadas por Cary Grant y Katharine Hepburn, retratan y critican las actitudes de la clase alta. *Vivir para gozar* es un título muy revelador de lo que la cinta plantea, que no es ni más ni menos que la dicotomía de Johnny (Grant), que debe decidir entre casarse con su prometida, de familia acaudalada, con quien llevaría una vida tan acomodada como rutinaria, anclado a un empleo que no desea, o iniciar una relación con la hermana rebelde de esta, Linda (Hepburn), con quién podrá compartir una vida más centrada en la diversión que en el trabajo y el dinero. La cinta, que finaliza con la unión de Johnny y Linda, confecciona un discurso que reprueba el materialismo y los prejuicios de los adinerados y ensalza la vitalidad y la autenticidad. Por otro lado, *Historias de Filadelfia*, todo un hito del género, se sumerge en el sofisticado mundo de la alta sociedad a través de la familia Lord, a la que pertenece Tracy (Hepburn), una heredera que representa la hipocresía y la arrogancia de las élites. Echart (2005) señala que la cinta produjo cambios significativos en la *screwball comedy*, que a partir de los años 40 abrazó ritmos más calmados e hizo que los personajes femeninos se tornaran más tradicionales, lo que significó una de las causas de su decadencia. Argumenta que este cambio de mujer *screwball* se dio a causa de una mala interpretación del personaje de Hepburn, quién madura durante la película, deshaciéndose de su orgullo y aceptando su vulnerabilidad para finalmente reconciliarse con su exmarido Dexter (Grant). Defiende, además, que realmente Tracy es uno de los personajes cumbre del subgénero, fuerte e inteligente, pero que su humanización se entendió como una sumisión de la mujer hacia el hombre que despertó pobres imitaciones, como el personaje de Greta Garbo en *La mujer de dos caras* (1941), del propio Cukor, despojado del gran temperamento que definía a los personajes femeninos hasta el momento.

Aunque con un menor reconocimiento que el de sus compañeros, Gregory La Cava realizó también *screwball comedies* verdaderamente valiosas y representativas. Se estrenó en el subgénero con *Sucedió una vez* (1935), que como indica Santos Fontenla

(2016: 140), “establece el esquema de las sucesivas, en las que un intruso —o intrusa— se establece en el seno de una familia o una pensión, revolucionando en buena medida, la normativa de las mismas”. Su obra maestra fue, sin duda, *Al servicio de las damas* (1936), en la que Godfrey (William Powell), un supuesto vagabundo de la ciudad de Nueva York, se traslada a la casa de los excéntricos y acomodados Bullock ante la insistencia de la hija menor de la familia, Irene (Carole Lombard), quién se enamora perdidamente de él. Por encima del romance, *Al servicio de las damas* pone el foco en el aislamiento egoísta de los ricos, a los que el personaje de Godfrey, que en realidad pertenece también a la clase alta, alecciona en cierto modo. La interacción del protagonista con los Bullock “cambiará los esquemas de la familia, que, de alguna manera, tomará conciencia del mundo exterior y de la medida en que la Gran Depresión ha afectado a quienes, al contrario que aquella, han sido sus víctimas” (Santos Fontenla, 2016: 140). Una estructura ciertamente similar se da en *La muchacha de la Quinta Avenida* (1939), en la que una vagabunda interpretada por Ginger Rogers cumple el rol de Powell en la anterior al ingresar en la casa de otra familia de millonarios.

Otro nombre sumamente reconocido fue el de Mitchell Leisen, un director bastante prolífico en la *screwball comedy*, que realizó una buena cantidad de películas del subgénero durante su periodo dorado. Se inició en él con *Candidata a Millonaria* (1935), en la que el romance surge entre un hombre y una mujer que parten con la misma intención, contraer matrimonio con alguien de la clase alta que les libere de sus dificultades económicas. Por su parte, sus dos siguientes y más destacadas aportaciones, *Una chica afortunada* (1937) y *Medianoche* (1939), son reminiscentes del mito de la Cenicienta, con personajes femeninos que se ven beneficiados por un golpe de suerte que les permite adentrarse en la alta sociedad. No obstante, el mito es abordado de forma bien distinta en ambas. En *Una chica afortunada* la agraciada es una mujer humilde e inocente que por pura casualidad conoce a un millonario, con cuyo hijo acaba casándose. En contraposición, en *Medianoche* esa suerte cae en manos de una mujer con una actitud más interesada que honesta. En este sentido, Echart (2005: 173) afirma lo siguiente: “La conversión de la protagonista (Claudette Colbert) en una cazafortunas sin escrúpulos trastoca el sentido tradicional del mito: ya no se recompensa la capacidad de trabajo y la ingenuidad sino el descaro y la picardía”. Las últimas aportaciones de Leisen al subgénero en su etapa más fructífera fueron *Capricho de mujer* (1942) y *Ella y su secretario* (1942), fieles exponentes de la *screwball*, aunque no alcanzaron el nivel de sus dos predecesoras.

El sofisticado humor de Ernst Lubitsch se incorporó al estilo *screwball* en 1938 con el estreno de *La octava mujer de Barba Azul*. No obstante, como señala Echart (2005), la cinta se distancia del subgénero en algunos aspectos, como la ambientación fuera de Estados Unidos, concretamente en la Costa Azul, y una mayor mordacidad en la representación de los multimillonarios, reflejados en la figura de Brandon (Gary Cooper), un hombre tan tosco en el trato como inculto y codicioso, con una filosofía de vida tremendamente pragmática de la que hace gala hasta en su vida amorosa, pues se casa y se divorcia continuamente con tal de evitar verse obligado a mentir por ser infiel. Esta situación dibuja una de las guerras de sexos más feroces hasta el momento, pues cuando Brandon se casa con su octava esposa, Nicole (Claudette Colbert), conocedora de su historial, esta le castiga ignorándole y poniendo distancia entre ambos, a fin de comprobar que los sentimientos de Brandon ahora sí son profundos y sinceros. Echart también matiza que, a pesar de ese conflicto y la reconciliación final entre ambos, elementos característicos de esta comedia, termina imperando en la obra un reflejo del matrimonio pesimista e irónico. Por ello, concluye que no fue hasta sus dos siguientes aportaciones, *Ninotchka* (1939) y *El bazar de las sorpresas* (1940), cuando Lubitsch adoptó completamente el espíritu del subgénero, al integrar la visión optimista de la vida y las relaciones personales. Tras sendos trabajos realizó otra *screwball comedy* genuina, *Lo que piensan las mujeres* (1941), y cerró esta etapa con su película más aclamada, *Ser o no ser* (1942), una comedia negra de enredos protagonizada por una compañía teatral durante la invasión nazi de Polonia. Aunque por su temática no es una comedia *screwball* plena, sí que se aproxima a ella en ciertos aspectos, como los diálogos incisivos o el propio protagonismo del filme, que es encabezado por el enérgico matrimonio de Maria Tura (Carole Lombard) y Joseph Tura (Jack Benny).

Uno de los grandes desarrolladores de la comedia cinematográfica, tanto en su etapa muda como a partir de la llegada del sonido, fue Leo Mccarey, quién también trabajó esta variante con acierto. Para Echart (2005), *Nobleza obliga* (1935) es un acercamiento del cineasta a la *screwball comedy*, pues, aun no siendo una comedia romántica, comparte con el subgénero ciertos aspectos, como la positiva liberación de un personaje masculino reprimido (un mayordomo inglés) o el canto a la igualdad lograda por Estados Unidos, presentado también como el lugar que dota al protagonista de independencia y le permite encontrarse a sí mismo. Pero, sin duda, la mayor contribución de Mccarey al estilo *screwball* llegó en 1937 con *La pícaro puritana*, obra decisiva en el desarrollo de la

vertiente. En esta, la separación entre Jerry (Cary Grant) y Lucy (Irene Dunne) da pie a los intentos, primero de ella y luego de él, de rehacer su vida con otras parejas. Evidenciando su complementariedad, cada uno se empeña en sabotear las nuevas relaciones del otro con distintas artimañas hasta llegar a la reconciliación. En palabras de Echart (2005: 160): “Dunne y Grant representan la quintaesencia de la pareja romántica *screwball*, tan sofisticada como capaz de burlarse del decoro social”. Por su parte, Marías (2016b) apunta como *La pícaro puritana* estableció ese esquema narrativo de reconciliación matrimonial que repitieron varias *screwball comedies* en los años siguientes (*Luna Nueva* o *Historias de Filadelfia*) y, además, fue de gran influencia para la interpretación de los posteriores roles de Grant, cuyos personajes se rigen siempre por la lógica, a pesar de tener una marcada tendencia a la improvisación. Su siguiente y última comedia *screwball*, *Hubo una luna de miel* (1942), es una muestra de la tendencia que tomaron algunas comedias en esos años de abordar temas más graves, como la exposición de la amenaza nazi, que se da tanto en esta como en la ya citada *Ser o no ser* (Echart, 2005).

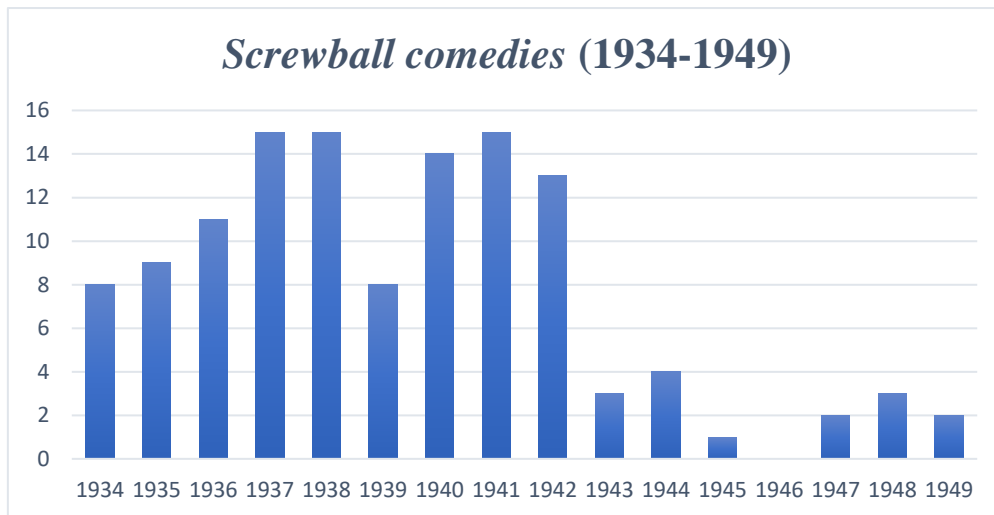
Por otro lado, la carrera de Preston Sturges como director se inició en los últimos años de plenitud del subgénero, lo que, sin embargo, no le impidió realizar algunas de sus películas más paradigmáticas. Se ha de señalar también su aportación previa como guionista de cintas como *Una chica angelical* (William Wyler, 1935) o *Una chica afortunada*. Sturges dio sus primeros pasos como director con *The Great McGinty* (1940) y *Vacaciones en julio* (1940), descritas por Pena (2016: 214) como “dos películas sobre el sueño americano”, “una sátira política” la primera y una “fábula capriana” la segunda. Su siguiente película, *Los viajes de Sullivan*, es todo lo contrario a ese sueño americano, pues representa la gran miseria de la nación a través de la aventura que protagoniza un director de cine. No obstante, la película pone en valor la comedia como una vía para esperar y animar a los más afectados por la recesión (Pena, 2016). En 1941, mismo año de *Los viajes de Sullivan*, Sturges filmó *Las tres noches de Eva*, su *screwball comedy* más auténtica. En ella, “los aspectos románticos prevalecen sobre los satíricos: Sturges deja de lado los mordaces comentarios sociales o ideológicos sobre la realidad estadounidense para centrar su atención en el íntimo desarrollo del conflicto romántico” (Echart, 2005: 204). Y es que, es en *Las tres noches de Eva* donde la relación romántica de la pareja vertebró verdaderamente el argumento, lo que no sucede ni en *Los viajes de Sullivan* ni en *Un marido rico* (1942), la última gran obra de Sturges en estos años dorados

de la *screwball*. Mientras que *Los viajes de Sullivan* se enfoca en los efectos de la Gran Depresión, el núcleo de *Un marido rico* descansa en el viaje de Gerry (Claudette Colbert) en busca de un millonario con el que casarse tras su separación con Tom (Joel McCrea), y no en el desarrollo del propio conflicto de su matrimonio. En general, sus comedias contrastan en buena medida con el tono de las cintas de Frank Capra, cuyo carácter idealista choca con el sarcástico de Sturges, que cuestiona los valores exaltados en la filmografía capriana, tales como el esfuerzo, la integridad o la justicia social. Echart (2005: 199) puntualiza como “Sturges lleva la burla de los fundamentos ideológicos, las instituciones y los estamentos de la sociedad estadounidense hasta límites por entonces insospechados”, y ratifica los aspectos más importantes de esa sátira, recogidos por el autor Jay Rozgonyi: “la vida familiar y el matrimonio, la honestidad y el éxito, y la democracia y la justicia”. Por tanto, todas esas temáticas, que en el cine de Capra están bajo una mirada humanista y moralizante, son en las comedias de Sturges objeto de crítica mordaz.

Por último, cabe mencionar otras películas pertenecientes a algunos directores no tratados anteriormente, que tuvieron también grandes éxitos y significancia para el esplendor que vivió la *screwball comedy* durante estos ocho años. De esta forma, sobresalieron películas como *La cena de los acusados* (W.S. Van Dyke, 1934), *La alegre divorciada* (Mark Sandrich, 1934), *La reina de Nueva York* (William A. Wellman, 1937), *Mamá a la fuerza* (Garson Kanin, 1939), *Mi mujer favorita* (Garson Kanin, 1940) y *La mujer del año* (George Stevens, 1942).

5.2.2. La decadencia (1943-1949)

Tras un periodo de incuestionable magnificencia, la edad dorada del subgénero llegó a su fin en 1942, dando paso a un declive realmente acusado durante los siguientes años, en los que el número de *screwball comedies* anuales se vio reducido drásticamente. Así lo demuestra el siguiente gráfico realizado a partir de la filmografía recopilada por Heredero (2016b: 239), que él mismo define como “una filmografía seleccionada y no exhaustiva”, pero que refleja con claridad la decadencia que experimentó la corriente *screwball* a partir de 1943.



Fuente: Elaboración propia en base a la filmografía recopilada por Heredero (2016b).

De acuerdo con Echart (2005), el declive de la *screwball comedy* comenzó en los mismos inicios de los años cuarenta, en los que los fracasos y las malogradas réplicas de películas exitosas, así como la explotación del modelo de serie B, con cintas más cortas protagonizadas por repartos menos reconocibles, ya evidenciaban una crisis de creatividad de la que, eso sí, se salvaban los trabajos de ciertos directores. No obstante, el factor más determinante para su caída fue el bélico, que tuvo una incidencia mayúscula en la industria cinematográfica, tal y como se describe a continuación:

Al tratar de explicar los motivos de la crisis de la comedia romántica *screwball* existe una coincidencia generalizada al indicar la importancia que tuvo la II Guerra Mundial y, muy particularmente, la intervención estadounidense a raíz del bombardeo de Pearl Harbor (diciembre de 1941) en el cambio de sensibilidad percibido en el país, que afectó definitivamente a las preferencias del público y a la orientación de la producción cinematográfica hacia nuevos intereses (...) El bombardeo japonés supone así un punto de inflexión para la comedia romántica *screwball*, cuyo talante esperanzado y alegre se torna anacrónico (Echart, 2005: 192).

Inevitablemente, el conflicto tuvo como consecuencia un cambio en el estado de ánimo de la ciudadanía que se trasladó a la línea de producción de las *majors*. Si durante la Gran Depresión la *screwball comedy* sirvió como un instrumento esperanzador, a partir de la entrada norteamericana en el conflicto el cine se emplearía como un poderoso medio propagandístico a favor de la causa aliada. Este fenómeno se dio tanto en el terreno documental como en el de la ficción, donde proliferaron múltiples películas de temática bélica como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y *Náufragos* (Alfred Hitchcock, 1944). Por tanto, la comedia alocada, que había nacido y prosperado en un contexto marcado por la recesión, quedó tremendamente dañada en el paso a un nuevo marco temporal definido

por la guerra, en el que su espíritu optimista y despreocupado ya no encajaba. Sin embargo, su extinción no fue absoluta e inmediata, sino que durante algunos años continuaron realizándose este tipo de comedias, aunque su número fuese muy reducido en comparación al de sus tiempos de gloria. En este periodo final de la *screwball*, destacaron, entre otros, los trabajos de algunos de los autores más importantes de la anterior etapa.

Frank Capra, quién fue un director realmente activo en lo que a realización de documental propagandístico se refiere, con su exitosa serie *Why We Fight* (1942-1945), estrenó en 1944 *Arsénico por compasión*, una exótica comedia *screwball* distinguida por su humor negro que adaptaba una obra teatral. En ella, un periodista decididamente en contra de la institución matrimonial, Mortimer Brewster (Cary Grant), se casa sin embargo con Elaine (Priscilla Laine) al principio del filme. Antes de partir a su luna de miel hacen una visita a las tías de él, dos afables señoras que se han convertido en asesinas en serie, pues han adquirido el macabro hábito de envenenar a hombres mayores tristes y solos en la vida, con la intención de ahorrarles su sufrimiento. Ángulo (2016) apunta la gran proximidad de la cinta al vodevil, lograda mediante la continua entrada y salida de personajes en escena y la importancia concedida al fuera de campo, que hace que estos ignoren buena parte de lo que ocurre mediante el recurso frecuente de puertas que se abren y cierran. Asimismo, el autor destaca el aligerado ritmo de la cinta y su diverso elenco de personajes, unos afectuosos y otros hilarantes. En líneas generales, en esta cinta la pertenencia al subgénero se advierte sobre todo por su dinamismo, sus punzantes diálogos y la excentricidad de sus personajes y situaciones, y no tanto por el conflicto romántico, que es absolutamente menor. En definitiva, con *Arsénico por compasión* Capra realizó su comedia más singular, aunando los elementos *screwball*, el suspense y la comedia negra con absoluta maestría.

Por su parte, Howard Hawks filmó en 1948 *Nace una canción*, un *remake* musical en color de *Bola de fuego* en el que los cambios fueron absolutamente mínimos. Estos se limitaron prácticamente al reparto, esta vez encabezado por Danny Kaye y Virginia Mayo, y la integración de la temática musical en la trama de la original, que se repite sin apenas variaciones y con muchas secuencias idénticas. Por tanto, no fue hasta *La novia era él* (1949) cuando Hawks efectuó una aportación verdaderamente nueva al subgénero. En esta cinta, la relación romántica se produce entre un capitán francés interpretado por Grant y una teniente estadounidense, a quién da vida Ann Sheridan. Ante la imposibilidad

burocrática del personaje de Grant para viajar a Norteamérica junto a su recién cónyuge, esta le disfraza de esposa de un militar estadounidense para obtener así el permiso de partida. A este respecto, Torres-Dulce (2016: 134) expresa el cumplimiento del patrón habitual en la comedia de Hawks: “La acción es gobernada por los personajes femeninos, mientras que el protagonista masculino soporta las consecuencias, generalmente perjudiciales, que se derivan de la actividad femenina”. Esta no sería la última obra del director en la comedia alocada, pues la retomaría en dos ocasiones en las siguientes décadas, con *Me siento rejuvenecer* (1952) y *Su juego favorito* (1964).

En pleno crepúsculo de la comedia *screwball*, George Cukor filmó uno de sus mayores ejemplos, *La costilla de Adán*. El largometraje escenifica el conflicto en el seno del matrimonio de Amanda (Katharine Hepburn) y Adam (Spencer Tracy). El caso de una mujer que dispara contra su marido al descubrirle con su amante produce el enfrentamiento entre ambos, pues mientras Adam, en calidad de fiscal, culpabiliza a la mujer por intento de homicidio, Amanda se convierte en su abogada defensora, haciendo del caso una lucha por la igualdad de sexos que se traslada a la misma relación conyugal provocando el divorcio. Con su proceder, Echart (2005) concluye que Amanda le demuestra a Adam su igualdad de derechos en el ámbito público y, por tanto, su legitimidad para hacerle frente en un juzgado, con el fin último de probar ante su marido y la sociedad su igualdad de derechos en el matrimonio, es decir, demostrar que no está plegada a la voluntad de su esposo. Igualmente, agrega que es gracias a su éxito en la vida pública que Amanda puede finalmente reafirmar su equidad en la pareja. De esta forma, la cinta finaliza con la habitual reconciliación, en la que Amanda y Adam no solo ratifican su amor mutuo, sino también su equilibrio y complementariedad. Por todo ello, *La costilla de Adán* fue, aunque tardía, la *screwball comedy* que trató la batalla de sexos con mayor acierto y profundidad.

Por último, ha de destacarse nuevamente el trabajo de Preston Sturges, que durante estos años materializó otras dos comedias notables enmarcadas en el subgénero. La primera de ellas fue *El milagro de Morgan Creek* (1944), en la que una joven provinciana, tras una fiesta de despedida en el pueblo para unos soldados la noche anterior, se levanta casada con uno de ellos y embarazada de sextillizos, desconociendo la identidad del padre. Echart (2005) indica que se plantea la fiesta como el máximo interés de los soldados, lo que tiene como consecuencia el embarazo de la protagonista y denota una oposición de Sturges a la representación elogiosa recurrente de los militares en las películas propagandísticas de

la época, pues para él su heroicidad residía únicamente en su indumentaria y no eran superiores al resto en nada más. Finalmente, su brillante carrera en la *screwball comedy* se cerró con *Infielmente tuyo* (1948), una comedia negra centrada en los celos de un exitoso músico que, sospechando erróneamente que su mujer le engaña con otro hombre, diseña distintos planes de venganza, entre los que acaba optando por el de asesinar a su esposa, fracasando estrepitosamente en el intento. Fiel al estilo del director, la película contiene un componente crítico que Redondo (2013) explica de la siguiente forma:

Sturges como gran sociólogo cronista de las rarezas que definen al ser humano, elabora un ácido dibujo de la desestabilización emocional que implican las inseguridades y los celos en la mente humana, así como del carácter imperfecto que ostenta el alma humana, incapaz de alcanzar toda virtud aun cuando tiene a su disposición todos los instrumentos precisos para lograrla.

En conclusión, ambas comedias siguieron la estela de sus anteriores largometrajes, distanciándose del discurso humanista capriano y apostando por la sátira inteligente de ciertos valores, instituciones y clases sociales.

5.3. LA INFLUENCIA POSTERIOR DE LA *SCREWBALL COMEDY*: LA COMEDIA DE LOS AÑOS 50 Y 60

Tras los años cuarenta, salvo ejemplos esporádicos como los anteriormente referenciados de Howard Hawks, la *screwball comedy* desapareció como subgénero cinematográfico, abriendo un periodo de renovación en la comedia. No obstante, el desarrollo posterior del género durante las siguientes décadas fue ciertamente deudor de las tradiciones de la *screwball*. La prolongación de sus distintas señas de identidad es explicada así por Estrada y Doménech (2016: 223-224):

Hallan continuidad elementos como los diálogos en forma de duelo verbal, la querencia por las situaciones disparatadas, los conflictos de pareja como base argumental... En cambio, la tendencia a la comedia física, al *slapstick* o al *nonsense*, tan presente en los filmes de los años treinta, quedará progresivamente relegada a otras variantes cómicas en las que los avatares amorosos de los protagonistas no ocupan ya el centro de la trama. Son también estas décadas las que auspician el giro hacia una comedia romántica (mejor: sentimental) menos problemática en su representación de la “guerra de sexos”, si bien en este aspecto son varias y muy reseñables las excepciones.

En las décadas de los 50 y 60, Estrada y Doménech (2016) apuntan a Frank Tashlin, Jerry Lewis, Blake Edwards, Richard Quine y Billy Wilder como los autores más importantes del género cómico en Estados Unidos.

Frank Tashlin se erigió como uno de los grandes cineastas de la comedia a mediados de los años 50 con sus películas protagonizadas por el icónico dúo compuesto por Dean Martin y Jerry Lewis, que fueron *Cómicos en París* (1955) y *Loco por Anita* (1956). En ambas, los dos interpretan sus roles habituales, Martin el de un galán con un interés amoroso y Lewis el de un personaje alocado e hilarante. Poco después, Jerry Lewis empezó a protagonizar las películas de Tashlin en solitario, las que serían sus obras más reconocidas. De las seis cintas que interpretó, Estrada y Doménech (2016) subrayan el éxito de *Yo soy el padre y la madre* (1956), *El ceniciento* (1960), *Lío en los grandes almacenes* (1963) y *Caso clínico en la clínica* (1964), cintas caracterizadas por la fuerte sátira, el predominio del *gag* visual y su inclinación a lo disparatado. El componente satírico lo atribuyen también a sus comedias encabezadas por Jayne Mansfield, *Una rubia en la cumbre* (1956) y *Una mujer de cuidado* (1957), en las que se burlan estereotipos de carácter social y moral con cierta misoginia, tal y como sucede en *El ceniciento*, una inversión de género del relato original.

A partir de los años sesenta, Jerry Lewis comenzó con *El botones* (1960) a dirigir sus propias películas, filmando un grupo de comedias ciertamente icónicas, entre las que se incluyen, además de su ópera prima, *El terror de las chicas* (1961), *Un espía en Hollywood* (1961), *El profesor chiflado* (1963), *Jerry Calamidad* (1964) y *Tres en un sofá* (1966). Como director, Lewis siguió definiendo el arquetipo de personaje ya trabajado en sus comedias con Tashlin, un hombre tan entrañable como excéntrico, ingenuo e infantil, que provoca con su torpeza el caos a su alrededor. Gubern (2014: 312) resume de esta forma las bases de la comedia ejercitada por Lewis:

La tradición del *nonsense* subversivo —que nos remontaría a Mack Sennett— es revitalizada por Lewis merced al uso inteligente del color y de la pantalla ancha, al estudio atento de las frustraciones del americano medio en la moderna civilización capitalista (el mundo del cine, de la televisión, de la publicidad, de la ciencia, del sexo) y con una riqueza inventiva de sus *gags* que le conectan, en su técnica, a lo más vivo y mejor de los cómics y los *cartoons* de la cultura popular americana.

En definitiva, tanto Tashlin como Lewis brillaron en la práctica de un estilo cómico incisivo, con marcada influencia *slapstick* y con tendencia a la exageración del absurdo, siendo estos los aspectos que más le aproximaron a la comedia anterior, por encima del tratamiento de las relaciones sentimentales, que fueron más secundarias en sus filmografías.

A finales de los años 50 emergió la figura de Blake Edwards, cineasta que cultivó el género con aportaciones muy relevantes. Su primer éxito fue *Operación Pacífico* (1959), una cinta de enredos ambientada en la Segunda Guerra Mundial y reminiscente de la *screwball comedy* en su espíritu desenfadado y su representación de la guerra de sexos. En 1961 filmó su obra más aclamada, *Desayuno con diamantes*, un drama hibridado con la comedia romántica sofisticada con Audrey Hepburn como protagonista. Posteriormente, se acercó al *slapstick* con destreza, empezando con *La Pantera Rosa* (1963), que introdujo al inspector Clouseau encarnado por Peter Sellers y al personaje animado que da nombre a la película, que se convirtieron en dos auténticos iconos de la cultura popular. La preponderancia de un exquisito humor visual se mantuvo en sus sucesivos trabajos: *El nuevo caso del inspector Clouseau* (1964), *La carrera del siglo* (1965), *¿Qué hiciste en la guerra Papi?* (1966) y *El Guateque* (1968), una de las más brillantes comedias de la década, nuevamente encabezada por Peter Sellers. Con todos estos trabajos, Edwards definió su estilo cómico particular, que se caracterizaba por los siguientes elementos:

Se combinaban la creación de abigarradas *set pieces* cómicas de progresivo frenesí con tramas de matemática precisión y cuidado desarrollo, características que le hacen heredero del espíritu *screwball*. Sus notas distintivas quizás se hallen en su preferencia por los registros más hiperbólicos de la comedia física, declinados en toda su espectacularidad y virtuosismo, aunque sin llegar a las marcas rupturistas de Jerry Lewis (Estrada y Doménech, 2016: 227).

Por su parte, Richard Quine, quién trabajó junto a Edwards en los guiones de las primeras películas de ambos, se prodigó en la realización de comedias que retomaban la batalla de sexos de la *screwball*. En esa tendencia se incluyen obras como *Me enamoré de una bruja* (1958), *La misteriosa dama de negro* (1962), *La pícaro solterona* (1964) y *Cómo matar a la propia esposa* (1965). Todas ellas critican con fina ironía distintos aspectos sociales y se acercan al espíritu disparatado de los años 30 y 40 con un desarrollo ágil canalizado a través de múltiples enredos y con diálogos plenos de agudeza.

Probablemente, el mayor autor cómico de estas dos décadas fue Billy Wilder, un reconocido admirador de Lubitsch cuya carrera cinematográfica se inició en la escritura de guiones en los años 30. En esa etapa, trabajó con gran éxito en la *screwball comedy*, escribiendo algunos de sus ejemplos más populares, tales como *Medianoche*, *Bola de fuego*, *La octava mujer de Barba Azul* o *Ninotchka*, todas ellas en colaboración con Charles Brackett. Fue en 1942 cuando realizó *El mayor y la menor*, una comedia alocada

que marcó el comienzo de su brillante trayectoria en la dirección. Ya en la década de los 50 se confirmó como un maestro absoluto del género, realizando obras de la talla de *Sabrina* (1954), *La tentación vive arriba* (1955), *Ariane* (1957) y *Con faldas y a lo loco* (1959). En esta última película, considerada una de las mejores comedias jamás filmadas, se reviven muchos de los preceptos esenciales de la *screwball comedy*, como la trama disparatada, los diálogos vertiginosos y el tratamiento ácido de la batalla de sexos, que dinamita los roles de género de la forma más explícita con el travestismo de sus dos protagonistas masculinos (Jack Lemmon y Tony Curtis). No menor reconocimiento posee su trabajo inmediatamente posterior, *El apartamento* (1960), cinta de suma elegancia que funde la comicidad con el drama en perfecto balance y que, como es habitual en el cine de Wilder, introduce una mirada satírica hacia los cánones que rigen el modo de vida norteamericano. Esa mordacidad siguió muy presente en sus sucesivas y nada desdeñables obras realizadas durante los años sesenta: *Uno, dos, tres* (1961), *Irma la dulce* (1963), *Bésame, tonto* (1964) y *En bandeja de plata* (1966). En definitiva, con sus sobresalientes aportaciones en estas dos décadas, Wilder configuró un estilo único y reconocible, que bien puede definirse como una “mezcla de la sutileza heredada de Lubitsch y la mirada ácida con que Wilder contempla la vida” (Ruiza, et al., 2004)

6. ANÁLISIS DE SCREWBALL COMEDIES REPRESENTATIVAS

6.1. ANÁLISIS DE *SUCEDIÓ UNA NOCHE*

Ficha técnica

Título original: *It Happened One Night*

Año: 1934

Duración: 105 minutos

Director: Frank Capra

Guion: Robert Riskin (basado en el relato *Night Bus* de Samuel Hopkins Adams).

Actores principales: Clark Gable (Peter Warne), Claudette Colbert (Ellie Andrews), Walter Connolly (Alexander Andrews) y Jameson Thomas (King Westley).

Sinopsis

Decidida a continuar su relación conyugal con el piloto King Westley, Ellie Andrews se escapa de su padre millonario, quién ve a su yerno como un cazafortunas y ha puesto en

marcha la anulación del matrimonio. Su viaje de Florida a Nueva York lo comparte con Peter Warne, un periodista en horas bajas que encuentra en la mediática historia de Ellie la oportunidad idónea para recuperar su empleo recién perdido.

Personaje femenino

Ellie muestra desde el principio de la cinta, en el que se fuga del yate en el que la retiene su padre para evitar su boda, una voluntad caprichosa e incontenible, así como una actitud rebelde hacia las restricciones que sufre como joven de clase alta. Se suscribe así a la personalidad activa e insumisa que caracteriza a la mujer del subgénero, al insubordinarse frente a las normas imperantes que, en este caso, están fijadas por su progenitor, en cuanto que figura autoritaria. Su pertenencia a la élite social es, sin duda, el aspecto más determinante en su personalidad, pues explica sus actitudes durante la película. Por un lado, su vida en un entorno cerrado y controlado le provoca una sensación de falta de libertad, que ella misma reconoce ante Peter cuando este la tacha de “niña mimada”, rechazando ese calificativo y explicándole como durante toda su vida se le ha marcado firmemente todo lo que debía hacer. No obstante, su infantil comportamiento de malcriada en el mundo cotidiano, donde no dispone de los privilegios a los que está acostumbrada, verifican la afirmación de su compañero, que actúa como instructor en un proceso de aprendizaje y maduración simultáneo al enamoramiento mutuo.

Personaje masculino

Por su parte, Peter es un hombre arrogante y ciertamente brusco en las formas, pero bien dotado de elocuencia, atractivo y un ingenio que le permite desenvolverse con éxito en gran variedad de escenarios. Tiene un concepto muy negativo de los ricos, pues aborrece su ostentación y egoísmo. Por ello, es muy crítico con las actitudes de Ellie, a la que educa enseñándole aspectos tan importantes como el racionamiento responsable de los gastos. Es una nueva figura de autoridad para la joven, pero significativamente distinta a la de su padre, pues mientras este le ha facilitado toda clase de lujos, Peter sanciona esos mismos vicios que le han impedido madurar y ganar su independencia como mujer. Por tanto, en esta película el personaje masculino no está bajo el control del femenino, como sucede en muchas de estas comedias, sino que ejerce un rol autoritario que sirve para impulsar el crecimiento personal de la protagonista. Así pues, se da ese proceso de educación en la pareja del que habla Echart (2005: 144), que indica un aprendizaje recíproco entre Peter

y Ellie, que les lleva a deshacerse de su “coraza cínica” y su “insensibilidad aristocrática” respectivamente.

Estructura narrativa

En el primer acto de la cinta son presentados los dos personajes y sus objetivos principales. En primer lugar, se muestra la huida de Ellie y se define su meta, que no es otra que la de llegar hasta su marido sin ser interceptada en el camino. Inmediatamente después, se presenta a Peter perdiendo su empleo y acto seguido tienen lugar las primeras interacciones tensas entre ambos. Con la lectura del titular de un periódico en el que se anuncia la noticia de la fuga de la heredera, el reportero se percata de estar ante la exclusiva del año, por lo que decide mantenerse cerca de ella. Cuando la intensa lluvia obliga a detenerse al autobús en el que viajan, ambos comparten habitación en un camping, donde tiene lugar el primer nudo de la trama. En él, Peter le revela su profesión a Ellie y le obliga a aceptar un trato a regañadientes, pues le amenaza con llamar a su padre. Bajo esta alianza forzosa, el periodista le ayudará a llegar a Nueva York a cambio de poder contar su historia en exclusiva.

Con las cláusulas de la relación ya definidas, la aventura (en forma de *road movie*) entra en el segundo acto, en el que la pareja intercala episodios de complicidad absoluta con algunos de hostilidad, estos siempre determinados por la brusquedad de Peter hacia Ellie. En cualquier caso, el avance de la trama no hace sino patentizar un enamoramiento mutuo que es definitivamente expuesto al final de este bloque narrativo. Ellie le confiesa abiertamente sus sentimientos a Peter y le pide que se marchen juntos, una petición que este rechaza mandando a Ellie a dormir a su cama, al otro lado de las murallas de Jericó, la manta colgada en la habitación en la que ambos duermen, que sirve para dividirles en espacios diferentes. Sin embargo, mientras ella descansa, el periodista se ve incapaz de seguir conteniendo sus sentimientos y se dirige a la redacción para vender su historia de amor con Ellie a su editor por una suma de 1000 dólares que le permitan casarse con ella. Esto desencadena el segundo nudo de la trama, que se produce cuando Ellie se levanta y descubre que Peter no está con ella, interpretándolo como un abandono y regresando junto a su padre y su marido con el orgullo herido. Ese mismo sentimiento tiene Peter cuando conoce los planes de Ellie de repetir su boda con King Westley.

Finalmente, es el padre de Ellie el que, al comprobar los profundos sentimientos de su hija hacia su compañero de viaje y verificar que estos son recíprocos por parte de Peter,

consigue que Ellie abandone el enlace y parta a reconciliarse con él, llegando así al desenlace canónico del subgénero, en el que la complementariedad de la pareja vence a los conflictos. Esta unión es representada con la caída de las murallas de Jericó, que implica la desaparición de esa división de espacios, que se funden para conformar un espacio único destinado a ser compartido. El derribo de la barrera sugiere la unión física de la pareja, en lo que supone una inteligente elusión de la censura vigente.

La clase alta

La representación de la alta sociedad es uno de los componentes principales del filme, no solo porque un miembro de la pareja protagonista pertenezca a ella, sino porque es parte primordial del discurso de la obra. Capra dibuja a los ricos con cierto sentido crítico, pero, a su vez, acaba imprimiendo una mirada indulgente y optimista de los mismos.

Con Ellie se refleja la burbuja privilegiada en la que se encierran los millonarios como un elemento que les aísla de la realidad social y que, por tanto, les impide conocer el verdadero funcionamiento del mundo y las múltiples dificultades que lo asolan. En consecuencia, cuando la heredera sale de su cerrado y lujoso hábitat se topa con una vida muy distinta a la que conoce, en la que sus habitantes no están a su servicio como ella acostumbra. Esto se manifiesta claramente en la secuencia en la que le pide al conductor del autobús que la espere antes de salir porque se retrasara unos minutos. Cuando vuelve a la estación el transporte ya ha partido, dejando a Ellie atónita, pues por primera vez en su vida no goza de un trato privilegiado. Al mismo tiempo, se encuentra de frente con una dura crisis social, esa que ha provocado la Gran Depresión y a la que ha permanecido ajena hasta ahora, cuando, además de verla, le toca sufrirla en su viaje junto a Peter, en el que pasan por varias necesidades, como tener que dormir en un pajar o no tener más que comer que unas zanahorias crudas. Las experiencias vividas junto a la figura correctora de Peter hacen que la aristócrata sufra una transformación positiva en la que desarrolla cualidades como la humildad, la generosidad o la sensibilidad.

En definitiva, la evolución de Ellie y la certificación de su amor con un hombre de clase inferior, que supone una victoria de los sentimientos sobre el clasismo, aportan un reflejo humano de la clase alta. En este aspecto, es también reseñable el padre de la joven, Alexander Andrews, quién al final de la cinta, como artífice de la reconciliación entre Peter y Ellie, muestra que su máxima preocupación es la felicidad de su hija.

El humor verbal y el *gag* visual

Tal y como es común en la *screwball comedy*, en *Sucedió una noche* el humor verbal prepondera sobre el visual, siendo los brillantes diálogos de Robert Riskin los grandes responsables de la genuina comicidad de la obra. Estos son eléctricos, mordaces y se adaptan a la perfección a la naturaleza de cada personaje. Un ejemplo muy notable se encuentra en la conversación entre el señor Andrews y Peter hacia el final de la película, en la que el periodista le revela sus sentimientos por Ellie exhibiendo su fuerte y peculiar temperamento. Es, también, un ejemplo modélico de la ruptura del subgénero con la expresión romántica del sentimiento amoroso:

Alexander: ¿Me permite que le haga una pregunta en serio? ¿Está enamorado de mi hija?

Peter: Al que se enamore de su hija debería examinarle un psiquiatra.

Alexander: Eso es una evasiva.

Peter: Ha elegido su perfecta pareja, King Westley. El farsante más grande que hay. Lo que ella necesita es un hombre que le dé un azote cada día, se lo merezca a no. Y si usted hubiera sido la mitad de listo de lo que se le supone lo habría hecho.

Alexander: ¿La quiere usted?

Peter: Un ser normal no podría vivir bajo el mismo techo que ella sin volverse loco. No significa nada para mí.

Alexander: Le he hecho una pregunta sencilla. ¿La quiere usted?

Peter: ¡Sí! Pero no argumente eso contra mí, yo estoy loco hace mucho tiempo.

El *gag* visual, aunque de forma muy minoritaria, tiene también presencia en la cinta con secuencias como las de las murallas de Jericó o la del autostop. En ella, Peter, que se considera un experto en la materia y le ha dado una lección a Ellie acerca de las formas más eficaces de conseguir la parada de los vehículos, fracasa estrepitosamente en sus diversos intentos de llamar la atención de los conductores. Ante la frustración de su compañero, Ellie decide probar suerte con una táctica de seducción y obtiene un éxito inmediato, logrando detener al primer vehículo que pasa. Con ello, se muestra capaz de resolver situaciones por su cuenta y se impone por primera vez a Peter, asestando un duro golpe a la altanería del reportero.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Presencia del periodismo

La labor informativa tiene una presencia sustancial en la cinta mediante Peter, con quién se refleja la capacidad del periodista para atravesar las barreras sociales, relacionándose con una persona de clase superior hasta el punto de terminar emparejándose con ella. Y es que, además, el enamoramiento del personaje por su noticia es un ejemplo de la recurrente unión que se produce entre periodismo y vida sentimental en el subgénero. Por otro lado, él muestra también las habilidades del periodista para el disfraz, con las que primero se hace pasar por marido de Ellie y después por un peligroso gánster que la ha secuestrado, lo que le sirve para ahuyentar a un hombre que pretende cobrar la recompensa anunciada en los periódicos para el que revele el paradero de la joven.

Asimismo, se expone con claridad el ansia de los periodistas por la consecución de la noticia y se resalta el gran poder de los medios de comunicación como una amenaza para la intimidad, pues Ellie pierde su anonimato muy rápidamente gracias a las portadas de los periódicos, dificultándose así su objetivo de llegar hasta su marido.

6.2. ANÁLISIS DE LA *FIERA DE MI NIÑA*

Ficha técnica

Título Original: *Bringing Up Baby*

Año: 1938

Duración: 102 minutos

Director: Howard Hawks

Guion: Dudley Nichols y Hagar Wilde (basado en el relato *Bringing up Baby* de Hagar Wilde)

Actores principales: Katharine Hepburn (Susan Vance), Cary Grant (David Huxley), May Robson (Tía Elizabeth) y Charles Ruggles (Mayor Applegate).

Sinopsis

Cuando el paleontólogo David Huxley está a punto de contraer matrimonio con su recta secretaria y de completar la reconstrucción del esqueleto de un brontosaurio, que le ha llevado más de 4 años, aparece en su vida Susan Vance, una joven adinerada que desordena por completo su rutinaria vida.

Personaje femenino

Susan es una mujer independiente que lleva un estilo de vida libre impulsado por una irracionalidad casi ilimitada. Vive por y para divertirse, sin preocuparse por las consecuencias de sus actos y obedeciendo siempre sus impulsos con gran determinación, conforme al arquetipo de mujer hawksiana. Así lo demuestra durante toda la cinta en su relación con David, del que se enamora inmediata e irremediabilmente sin razón aparente y al que manipula con una facilidad pasmosa. Como es común en las mujeres *screwball*, Susan es una quebrantadora de las normas que rigen el mundo cotidiano, pero se diferencia del resto de las protagonistas del subgénero en su conciencia de estas. Mientras la mayoría de los personajes femeninos muestran, en mayor o menor medida, una rebeldía hacia esas convenciones para hacer valer su autonomía y capacidades, la excéntrica Susan no parece ser tan siquiera consciente de la existencia de las normas que imperan en la vida social del mundo civilizado. Con su singular personalidad, sumamente alocada e incontenible, Susan se ha ganado la consideración de prototipo femenino de la comedia alocada. Bou y Pérez (2016) matizan esta clasificación para, sin negar que la protagonista

de *La fiera de mi niña* sirva como modelo de la mujer *screwball*, concluir que la representatividad de esta se debe a que en ella se exageran al máximo las capacidades desequilibrantes que poseen las demás féminas del subgénero, que no alcanzan las cotas de Susan.

Personaje masculino

En contraposición a Susan, David es un hombre ingenuo, reprimido y anclado a una vida monótona totalmente centrada en el trabajo. Esa situación no va a cambiar con su inminente boda con Alice, su fría y dictatorial asistente, quien le hace saber en la primera escena que su matrimonio no implicará “compromisos domésticos de ninguna clase”, sino que se dedicará por entero a la carrera profesional del paleontólogo. Por tanto, David está condenado a esa infeliz monotonía hasta que irrumpe Susan en su vida, dispuesta a desbaratar su ordinario universo. Es ella la que, como su educadora, le arrastra al desenfreno y le libera de su enclaustramiento, ofreciéndole la diversión que tanto necesita y consiguiendo despertar su verdadero ser. Como bien postula Losilla (2016: 148): “Lo que Susan, la mujer de clase alta, sí le puede enseñar a Huxley es a pasar el rato, a existir en el tiempo, a disfrutar viviendo, a no hacer nada, a no ser necesariamente productivo”.

Estructura narrativa

El inicio de la cinta presenta con nitidez los tres objetivos de David: casarse con Alice, finalizar el esqueleto de brontosaurio en el que trabaja, cuyo último hueso (clavícula intercostal) recibirá al día siguiente, y obtener una donación de un millón de dólares para su museo. En la siguiente secuencia, se produce el primer encuentro entre Susan y David en el campo de golf al que el científico asiste a jugar con el señor Peabody, abogado de la potencial donante, Elizabeth Random, que acabará resultando ser la tía de Susan. Desde esta primera interacción, en la que Susan humilla a David robándole su pelota y después su coche, queda establecido el tipo de relación que mantendrán ambos a lo largo de la película, con ella manipulándole a su antojo y causándole toda clase de desgracias. En esa misma noche, en la que un nuevo encuentro entre ambos hace que David sufra otros tantos infortunios, Susan conoce las intenciones de su nuevo amado de contraer matrimonio al día siguiente, lo que la hace convertirse en su antagonista, en tanto que su objetivo, impedir tal enlace, es incompatible al de David. A la mañana siguiente, Susan le atrae hasta su casa fingiendo por teléfono ser atacada por el leopardo que le ha enviado su hermano, que es en realidad completamente manso. Pese a la negativa de David, a

Susan no le cuesta ningún esfuerzo conseguir que este le acompañe en su coche para llevar a Baby (nombre del felino) hasta la casa de su tía en Connecticut, siendo este el acontecimiento con el que la aventura se adentra en el segundo acto.

Una vez ha alejado a David de Nueva York en un viaje no exento de sobresaltos, Susan trata de obstaculizar la marcha del científico dejándole sin ropa mientras este se ducha, lo que le obliga a vestirse con una bata femenina. Esa apariencia no causa una buena impresión a la señora Random, por lo que tendrá que asumir la identidad de un cazador trastornado apellidado Hueso (por idea de Susan), a fin de evitar que descubra que es el director del museo al que planea realizar tamaña donación. Los problemas de David aumentan aún más cuando George, el perro de Elizabeth, se hace con el hueso del dinosaurio y lo entierra en la vasta finca. De tal forma, David, que ve peligrar seriamente todos sus planes, se ve obligado a quedarse en Connecticut. A lo largo de este segundo acto, la delirante espiral de incidentes en la que le sumerge Susan, que se amplía cuando Baby se escapa y tienen que partir en su búsqueda, hace que se adentre en un proceso de maduración y desinhibición con el que comienza a ser él mismo. El culmen de sus desgracias se produce con la detención de ambos y su encierro en la comisaría, donde se desarrolla el tercer acto casi en su totalidad.

En medio de un caos absoluto en el que más personajes acaban entre rejas, incluida la tía Elizabeth, Susan consigue engañar al torpe comisario para salir de la celda y, aprovechando un momento de distracción, huir en busca del leopardo. En otra muestra de su tenacidad, Susan arrastra al felino con una cuerda hasta el cuartelillo, donde descubre a Baby y, por ende, que el leopardo que ha capturado es uno feroz. Es en ese instante en el que Susan está asustada y en peligro cuando David sale valientemente en su protección y consigue encerrar a la bestia en una de las celdas, culminando así la liberación de sus instintos reprimidos. Unos días más tarde, de vuelta en el museo, Alice rompe su compromiso con David debido a su extravagante comportamiento y, en seguida, llega Susan para ofrecerle aquello que más anhelaba en un inicio: la donación millonaria y la clavícula intercostal del brontosaurio que ha recuperado para él. Asimismo, se disculpa por los problemas causados y le expresa sus sentimientos, justificando todas sus acciones como intentos de mantenerle cerca. Desde su andamio, él termina por agradecerle el haberle brindado el día más divertido de su vida y reconoce estar enamorado de ella. Frente a él, la alegre Susan se tambalea en una escalera de mano y acaba destruyendo la reconstrucción fósil para evitar caerse, siendo agarrada y subida por David a la

plataforma, donde ambos sellan su unión con un abrazo. El desmoronamiento del esqueleto no es sino una magnífica metáfora de lo que Susan ha realizado con la ordenada y lánguida existencia de David, acabando con una vida inerte para dar paso a una jovial y alocada con ella como compañera.

La clase alta

A diferencia de buena parte de las *screwball comedies*, en cuyas representaciones de las clases adineradas se enfatiza críticamente su nulo compromiso social, en *La fiera de mi niña* la principal función de los personajes ricos es la cómica, ser objeto de risa del espectador. Más allá de Susan, de cuya acción se desprenden casi todas las situaciones hilarantes, los otros dos personajes ricos son su tía Elizabeth y el Mayor Horace Applegate.

Elizabeth es un reflejo reconocible de la clase alta, una mujer convencional que, al contrario de su sobrina, se rige por el orden y el decoro. Por ello, sus reacciones de rechazo ante lo absurdo, principalmente el comportamiento de David, constituyen algunos de los momentos más cómicos de la película. No obstante, en consonancia con la irracionalidad global de la trama, Elizabeth también aporta su parte de excentricidad al revelar que Baby es un regalo para ella, que siempre ha querido tener un leopardo.

Por su parte, su amigo Applegate es un aficionado a la caza mayor que se vanagloria en exceso de sus conocimientos y termina siendo ciertamente ridiculizado, pues confunde el rugido del leopardo con el de un león y, afirmando ser un tirador experto, se asusta ante el felino y no consigue acertar ninguno de sus disparos. Sus imitaciones del sonido del leopardo y sus lapsus en las conversaciones son sus aportaciones más risibles.

El humor verbal y el *gag* visual

La cinta de Hawks construye un ritmo trepidante gracias a la hábil concatenación de *gags* verbales y visuales escena tras escena. Los diálogos, ágiles y agudos, son parte fundamental de la configuración de la atmósfera disparatada del filme. La escena en la que David y el Mayor Applegate son presentados por tía Elizabeth es una muestra perfecta. En ella, David, que ignora el nombre que Susan se ha inventado para él, es víctima de una equivocación embarazosa que da lugar a esta conversación caótica y puramente absurda:

Elizabeth: Te presento al señor Hueso.

David y Applegate (estrechándose la mano): ¿Cómo está usted señor Hueso?

Elizabeth: Usted es el señor Hueso (señalando a David). Este es el comandante Applegate (señalándole).

Applegate: Sí, soy Applegate. De lo que estoy seguro es de que aún lo era esta mañana.

David: Debe de haber algún error.

Elizabeth: No creo que haya ninguno. Hace 20 años que conozco al comandante. ¿No es cierto, Horacio?

Susan (a David, mientras Applegate contesta a Elizabeth): Tú eres el señor Hueso.

David: Ohh... ¿Cómo está usted, señor Applegate? (estrechándole la mano nuevamente)

Applegate: Muy bien. ¿Y usted? Gracias.

Susan (llevándose a David): Bien, señor Hueso ¿Qué tal si vamos a dar un paseo?

David: Quisiera poder... tratar de explicarle que...

Susan: No tiene que explicar nada, lo han entendido muy bien.

Applegate: Todo está clarísimo, perfectamente claro. Adiós, señor Applegate, digo... señor Hueso.

En combinación con la comedia verbal, la película trabaja ampliamente el *gag* visual reminiscente del mejor *slapstick*. A lo largo del filme, diversas situaciones de humor físico subrayan el poder desestabilizador de Susan y su dominio sobre David. Un ejemplo se da en su búsqueda del leopardo, en la escena en la que él se cae por el terraplén y acto seguido ella hace lo propio, atrapándole en su caída con un cazamariposas. Este *gag* es la explicitación en imagen de los roles de su relación, con Susan como cazadora y David como su presa en un proceso de seducción y conquista que culminará en la escena final.



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7

Presencia del periodismo

No aparecen personajes periodistas en el filme ni es abordada la profesión en ningún modo.

6.3. ANÁLISIS DE LAS TRES NOCHES DE EVA

Ficha técnica

Título original: *The Lady Eve*

Año: 1941

Duración: 94 minutos

Director: Preston Sturges

Guion: Preston Sturges (adaptación de un relato de Monckton Hoffe)

Actores principales: Barbara Stanwyck (Jean Harrington), Henry Fonda (Charles Pike), Charles Coburn (Coronel Harrington) y Eugene Palette (Horace Pike).

Sinopsis

La vida de Jean Harrington, que junto a su padre y su socio se dedica a la estafa en juegos de cartas, se complica cuando en un crucero se enamora accidentalmente de una de sus víctimas, Charles Pike, un ingenuo heredero que, tras pasar un año en el Amazonas estudiando a los reptiles, se ha prendado de ella. Cuando Charles conoce quién es realmente Jean y a lo que se dedica, es incapaz de creer sus sentimientos y rompe con ella, que queda desolada y con sed de venganza.

Personaje femenino

Jean es una mujer astuta con una mente calculadora y una firme determinación. En su relación con Charles es cercana a Susan Vance, pues, al igual que la protagonista de la película de Hawks, domina al hombre sin dificultad. No obstante, si bien ambos

personajes son similares en el control total de la relación con el personaje masculino, tienen diferencias notables en sus motivaciones y formas de actuar. Jean, en contraste con Susan, que caza al hombre por impulso amoroso y le acaba enamorando por su genuina capacidad de diversión, toma a Charles inicialmente como presa de un engaño, calculando fríamente sus movimientos y seduciéndole con atractivo físico y una personalidad alegre y absorbente. Sin embargo, para su sorpresa, la tierna inocencia de él acaba por seducirle a ella también, que se muestra decidida a abandonar las estafas e iniciar con el científico una vida en común. Por ello, cuando sus planes de redención se ven truncados por el rechazo de Charles, decide vengarse de él para reparar su orgullo y su corazón roto. Con ese propósito, y bajo una nueva identidad, Jean vuelve a seducir a Charles y le devuelve el daño causado. Finalmente, descubre que su objetivo, una vez alcanzado, no le hace feliz, pues, aunque se haya acorazado de nuevo para ocultarlo, su verdadero deseo es estar con el hombre que ha derribado para siempre su insensibilidad de timadora.

Personaje masculino

Si Jean Harrington comparte características con Susan Vance, Charles Pike hace lo propio con su homólogo David Huxley, pues ambos son ingenuos científicos dedicados al trabajo cuyas vidas dan un vuelco por la aparición de una mujer vigorosa y dominante. Charles se muestra cómodo en su hábitat natural, el estudio de las serpientes, y todo lo contrario en la vida social, muy especialmente en su relación con las mujeres, donde es claramente inexperto. Por ello, la irrupción de Jean abre un nuevo mundo para él, despertándole una gran ilusión por una nueva vida exultante, no centrada en sus investigaciones, sino en compartir el tiempo con la mujer de la que se ha enamorado súbita y profundamente. Al descubrir la identidad de Jean, Charles, sintiéndose humillado y completamente desilusionado, rompe la relación ignorando ciegamente los sentimientos sinceros de ella, que le castiga con malicia como represalia. Pese a todo, ambos acaban por reconciliarse y confirmar una positiva transformación personal gracias a su relación. De acuerdo con Echart (2005: 206), esta doble evolución consiste, por un lado, en la salvación de Jean al ser conquistada por la inocencia de Charles y, por otro, en el tránsito de él “desde el estereotipo de científico despistado, pasando por el pretendiente resentido, hasta convertirse en un genuino héroe romántico”.

Estructura narrativa

Las tres noches de Eva presenta una estructura dramática algo singular, pues, aunque pueden distinguirse tres actos, la distribución temporal de estos se distancia de la estructura clásica. A diferencia de lo habitual, el primer acto es el de mayor duración, comprendiendo la mitad del metraje, mientras que el segundo tiene una extensión algo menor que este y el tercero es verdaderamente corto.

El primer acto se desarrolla en el barco en el que Jean y Charles se conocen. Tras una breve presentación del científico, en la que abandona su investigación en el Amazonas, se dibuja un auténtico escenario de cacería en el crucero con él como presa. Y es que, muchas pasajeras son conscientes de la gran fortuna de su padre y esperan su subida al crucero con expectación y deseos de seducirle. Esa misma noche, todas ellas fracasan en sus intentos ante un agobiado Charles, salvo Jean, a quién le basta con zancadillearle para iniciar una seducción inmediatamente exitosa. Jean, que ya ha exhibido sus notables capacidades para dominar al hombre, acaba siendo víctima de su propia trampa, dándose cuenta a la mañana siguiente de que ella se ha enamorado también, por lo que sabotea todos los intentos de su padre de desplumar a Charles en el juego. Sin embargo, hacia el final del viaje se produce la ruptura, que marca el desenlace de esta primera parte. Charles descubre la verdad antes de que Jean tenga tiempo de confesarse y la desecha bruscamente. Ella, habituada a ser agente causante de los desengaños y no objeto de ellos, llora desconsoladamente primero y evidencia un agudo resentimiento después.

Ya en la segunda parte, Jean encuentra la forma de regresar a la vida de Charles gracias a otro estafador, un viejo conocido de ella y su padre que frecuenta la casa de los Pike. Haciéndose pasar por su sobrina, Eve, una joven y dulce aristocrática británica, la protagonista se propone resarcirse. Al verla aparecer en la fiesta que se celebra en su casa, Charles queda completamente asombrado por su formidable parecido a Jean y sufre, durante todo el evento, diversos infortunios que le hacen resultar humillado y prueban el poder desestabilizador que Eve (Jean) tiene sobre él. De nuevo, Charles siente una fuerte atracción por ella y, en otra muestra de su enorme ingenuidad, es convencido por el “tío” de Eve de que Jean es en realidad una gemela ilegítima. Tras ese primer encuentro, con su sutileza y frialdad de timadora, ella diseña y consume su perverso plan de venganza, que consiste en conquistar a Charles con su nueva personalidad hasta casarse con él y herir sus sentimientos en la noche de bodas. En el tren en el que viajan a su luna de miel, Eve le confiesa múltiples aventuras amorosas pasadas con otros hombres, con lo que

consigue herirle y hacerle abandonar el transporte. Esta nueva ruptura da paso al brevísimo tercer acto, donde se hace posible la reunión de la pareja.

Con el divorcio en tramites, ella, arrepentida y habiendo advertido nuevamente sus sentimientos por Charles, trata de reunirse con él para arreglar las cosas, pero solo encuentra su negativa a cualquier tipo de contacto. Sintiendo nuevamente engañado por la que cree que es otra mujer, Charles sube al barco para volver al Amazonas, siendo interceptado en él por Jean, que ya sin disfraz alguno propicia la reconciliación con otra zancadilla. Ambos se declaran y perdonan mutuamente, aunque en Charles persiste la convicción de que Jean y Eve no son la misma persona.

La clase alta

En *Las tres noches de Eva*, al igual que en *La fiera de mi niña*, no se critica a la alta sociedad acentuando actitudes socialmente censurables, sino que se la dibuja con una mirada humorística.

La comicidad de la cinta recae casi en su totalidad en la torpeza de Charles y en su inocencia desmedida, que le hace ser presa fácil de los engaños. Además, se rompe con la elegancia y el orden asociados a la clase acomodada, pues la mansión de su familia se presenta como un lugar ciertamente caótico y repleto de actitudes absurdas, excéntricas e hilarantes, que exhiben tanto los Pike como su servicio. Un buen ejemplo es la escena en la que Horace, el padre de Charles, exige insistente y malhumoradamente su desayuno agitando una campanilla ante la falta de atención del personal, atareado con otros asuntos. Prevalece así, como en el filme de Hawks, una visión burlesca de la clase alta, resaltándose en sus miembros actitudes torpes, extravagantes o ridículas.

Por otro lado, cabe señalar el optimismo que emana del triunfo final de la relación entre Jean y Charles, cuyos sentimientos se acaban imponiendo a la diferencia social existente entre ambos.

El humor verbal y el gag visual

Del mismo modo que *La fiera de mi niña*, *Las tres noches de Eva* constituye un ejemplo modélico de la convivencia entre el gag verbal y el visual en la comedia alocada. Fiel a la tradición de esta, la cinta, que trabaja el lenguaje con exquisitez en su amplio abanico de personajes, dispone de una cantidad notable de diálogos genuinamente cómicos, en los que se dan cita el *nonsense*, la burla y los dobles sentidos. Sirve como ejemplo de la

habilidad de Sturges la secuencia en la que Charles, tras haber sido seducido por las caricias de Jean en el camarote de ella, manifiesta así un deseo sexual ya demostrado en su expresión facial:

Jean: Creo que debe irse ya a la cama, Hopsie. Ahora ya podré dormir tranquila.

Charles: Ojalá yo pudiera decir lo mismo.

Jean: ¡Pero, Hopsie!

Una línea de diálogo que, como la secuencia y la película en su conjunto, denota un ingenioso atrevimiento frente a las restricciones sexuales marcadas por el Código de Producción. Por otra parte, Sturges apuesta también por el cultivo de la comedia *slapstick*, en la que, como sucede en *La fiera de mi niña*, el protagonista masculino es el mayor afectado, remarcándose su torpeza frente al poder femenino. Es en la segunda parte de la trama, con el primer encuentro entre Eve y Charles, donde este tipo de humor cobra especial fuerza. La gran desestabilización que causa en él una figura idéntica a la de Jean se expresa mediante grotescas caídas o incidentes que le obligan a cambiarse de ropa.



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

Presencia del periodismo

No hay representación alguna del oficio periodístico en la película.

7. CONCLUSIONES

Una vez finalizado el estudio de los distintos apartados desde los que hemos decidido abordar este subgénero cómico podemos obtener las siguientes conclusiones:

1. La *screwball comedy* fue un cine coyuntural, nacido como respuesta a la crisis económica y social producida por el crac bursátil del 29 y, más concretamente, como la representante cinematográfica del *New Deal*, cuyo espíritu esperanzador quedó impregnado en las películas de forma inequívoca. Los grandes estudios de Hollywood apostaron por brindar a los espectadores historias que, además de evadirles de sus problemas mediante la risa, consiguieran insuflarles un necesario optimismo en el periodo de recuperación del país. Y es que, ante todo, lo que estas comedias escenifican es una alegre celebración de la vida, que queda generalmente marcada por la unión o reconciliación de una pareja protagonista que, como hemos podido comprobar en las tres cintas analizadas, se produce tras un feliz crecimiento personal de uno o ambos miembros de la relación.
2. En correspondencia con el contexto histórico, destacaron dos temas generalmente representados, la guerra de sexos y el tratamiento de la clase alta. El primero atendió a una reivindicación de la emancipación femenina, con el protagonismo de mujeres autónomas y resueltas que rompieron por completo con el rol pasivo tradicional ante el hombre. Por su parte, el constante reflejo de la alta sociedad obedeció al gusto de los norteamericanos por reírse de los ricos en duros tiempos de depresión económica. Esa necesidad fue cubierta con una ridiculización en la que, en ocasiones, se alzaba un discurso crítico con la insensibilidad social de los acaudalados ante la crisis.
3. A nivel formal, la *screwball comedy* explotó las capacidades ofrecidas por la innovación sonora, estructurándose fundamentalmente en torno a la palabra y configurando un depurado humor verbal cimentado en diálogos agudos con diversas significaciones y funciones. De todas formas, el predominio de la comedia hablada no impidió la pervivencia del humor físico del cine silente, que se integró en el subgénero y sirvió frecuentemente como un complemento

importante, como bien ilustran películas como *La fiera de mi niña* o *Las tres noches de Eva*.

4. La indisociable vinculación de la comedia alocada con la Gran Depresión es el factor explicativo tanto de su gran apogeo entre 1934 y 1942 como de su acentuada decadencia posterior. Durante esos ocho años, su tono festivo cosechó un éxito abrumador ante una sociedad demandante de películas vitalistas, que fueron producidas en abundancia y cultivadas por varios de los mayores cineastas del momento. Sin embargo, con el cambio de contexto producido por la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, se dio una transformación en la conciencia global del país que hizo quedar desfasado el carácter de estas comedias, que daban respuesta a una situación que había dejado de ser prioritaria.
5. No obstante, su desaparición, que se consumó a finales de los años 40, no significó en absoluto la extinción completa de sus rasgos estilísticos, sino que estos se diseminaron para integrarse en comedias de distinta índole. Así pues, aunque a partir de los años 50 la producción de cintas adscribibles al modelo *screwball* fue ínfima, los diferentes estilos de ciertos directores, como Frank Tashlin, Jerry Lewis, Blake Edwards, Richard Quine o Billy Wilder, se nutrieron en buena medida de la recuperación de alguna de sus señas de identidad, como la batalla de sexos, el sentido disparatado de la acción, la chispa de los diálogos o el uso del humor físico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angulo, J., 2016. Frank Capra. Un hombre, un film. En: C. F. Heredero, ed. *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 169-175.
- Bou, N. & Pérez, X., 2016. La redefinición del arquetipo femenino. *Screwball Women*. En: C. F. Heredero, ed. *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 83-94.
- Caparrós, J. M., 2013. *Historia crítica del cine norteamericano*. Barcelona: Fundació Institut d'Estudis Nord-Americans.
- Casas, Q., 2016. La Gran Depresión y la crisis económica. El género como espejo. En: C. F. Heredero, ed. *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 23-38.
- Cavell, S., 1999. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Costa, J., 2015. *De Chaplin y otros santos*. [En línea]
Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/01/09/babelia/1420803203_252071.html
[Último acceso: 4 Abril 2021].
- Durán Manso, V. & Cartes Barroso, M. J., 2017. La presencia de mujeres periodistas en la screwball comedy: las protagonistas de Luna nueva (1940) y La mujer del año (1942). *Revista AdMIRA. Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, (5), pp. 34-59. [En línea] Disponible en:
https://docs.wixstatic.com/ugd/b08024_3708f3b7fe5247bf8b68e3d04b0fda3a.pdf
[Último acceso: 3 Abril 2021]
- Echart, P., 2005. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Errington, R., 2014. *Representations of the Rich in Screwball Comedy*. [En línea]
Disponible en: <https://the-artifice.com/representations-rich-screwball-comedy/>
[Último acceso: 3 Abril 2021].
- Estrada, J. H. & Doménech, G., 2016. Un legado vigente. La renovación incesante. En: C. F. Heredero, ed. *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 221-235.
- Field, S., 2002. *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Séptima ed. Madrid: Plot .
- Gehring, W. D., 1983. *Screwball comedy: Defining a Film Genre*. Muncie: Ball State University.
- González, P., 2008. *El cine mudo*. Barcelona: Editorial UOC.
- Gubern, R., 2014. *Historia del Cine*. [En línea]
Disponible en: <http://up-rid2.up.ac.pa:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2131/historia-del-cine-roman->

[gubern.pdf?sequence=1](#)

[Último acceso: 6 Mayo 2021].

Herederro, C. F., 2016a. Diálogos de doble filo. La luna en el champán.. En: C. F. Herederro, ed. *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 107-130.

Herederro, C. F., 2016b. *Screwball comedy. Vvir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca.

Hernández Rubio, J., 2014. *La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos. Su reflejo en la industria del cine y en películas representativas*, Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte. [En línea] Disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/20240#preview> [Último acceso: 7 marzo 2021]

Iglesias, E., 2016. Periodismo screwball. Por amor a la noticia. En: C. F. Herederro, ed. *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 149-156.

Kovacsics, V., 2016. El dinero y la lucha de clases. Poor Little Rich Girls. En: C. F. Herederro, ed. *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 141-148.

Laviana, J. C., 2016. El periodista, motor de la comedia. En: *Nickel Odeon. Screwball Comedies*. Madrid: Notorious Ediciones, pp. 72-75.

López, E., 2009. Crack de 1929: Causas, desarrollo y consecuencias. *Revista Internacional del Mundo Económico y del Derecho*, Volumen I, pp. 1-16. [En línea] Disponible en: <http://www.revistainternacionaldelmundoeconomicoydelderecho.net/wp-content/uploads/CRACK-DE-1929-Causas-desarrollo-y-consecuencias.pdf> [Último acceso: 10 Marzo 2021]

Losilla, C., 2016. La comedia matrimonial. El tiempo de la risa, el lugar de la fantasía. En: C. F. Herederro, ed. *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 133-148.

Mainer, C., 2013. El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (6), pp. 171-200. [En línea] Disponible en: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i6.5914> [Último acceso: 15 Marzo 2021]

Marías, M., 2016a. Vivir Alocadamente. La herecía de la "Screwball comedy". En: *Nickel Odeon. Screwball comedies*. Madrid: Notorious Ediciones, pp. 24-27.

Marías, M., 2016b. Un soplo de locura. Las comedias de Leo Mccarey. En: *Nickel Odeon. Screwball Comedies*. Madrid: Notorious Ediciones, pp. 160-165.

Morán, A., 2016. Travestismo y crossdressing. Las identidades de género en crisis.. En: C. F. Herederro, ed. *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 157-165.

Pérez, X. & Bou, N., 2016. La censura y el Código Hays. Tratamiento y representación del sexo. En: C. F. Heredero, ed. *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 39-54.

Quinto, M., 1992. Ernest Lubitsch (1892-1947) Una comedia elegante y sofisticada. *El Ciervo*, 41(490), pp. 25-28.

Redondo, R., 2013. *El original / Infielmente tuyo (Preston Sturges)*. [En línea] Disponible en: <https://www.cinemaldito.com/el-original-infielmente-tuyo-preston-sturges/> [Último acceso: 4 Mayo 2021].

Ruiza, M., Fernández, T. & Tamaro, E., 2004. *Billy Wilder*. [En línea] Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/wilder.htm> [Último acceso: 10 Mayo 2021].

San José, A., 2016. Frank Capra. Creador de ilusiones. En: *Nickel Odeon. Screwball Comedies*. Madrid: Notorious Ediciones, pp. 112-117.

Santos Fontenla, C., 2016. Gregory La Cava. Al servicio de las damas. En: *Nickel Odeon. Screwball Comedies*. Madrid: Notorious Ediciones, pp. 136-141.

Sarris, A., 1998. "You Ain't Heard Nothin' Yet:" *The American Talking Film History & Memory, 1927-1949*. New York: Oxford University Press.

Serrano de Haro, A., 2016. La sonrisa de Eva. En: *Nickel Odeon. Screwball Comedies*. Madrid: Notorious Ediciones, pp. 52-57.

Silveira dos Santos, D., 2014. *El nacimiento de la comedia: imaginario mítico en el cine de Charles Chaplin*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

Sutton, C., 2016. Harold Lloyd, colgado en el tiempo. *El espectador Imaginario*, Julio (74). [En línea] Disponible en: <https://www.elespectadorimaginario.com/harold-lloyd-colgado-en-el-tiempo/>

Torres-Dulce, E., 2016. Howard Hawks. El hombre y el leopardo. En: *Nickel Odeon. Screwball Comedies*. Madrid: Notorious Ediciones, pp. 126-135.

Weinrichter, A., 2016. Cartografías de la comedia clásica. Resbalón en el cortejo, tartazos al corazón. En: C. F. Heredero, ed. *Screwball comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca, pp. 55-66.