

La presencia de mujeres periodistas en la *screwball comedy*: las protagonistas de *Luna nueva* (1940) y *La mujer del año* (1942)

The presence of women journalists in the screwball comedy: the main characters of *His Girl Friday* (1940) and *Woman of the Year* (1942)

Valeriano Durán Manso

Universidad de Cádiz

valeriano.duran@uca.es

Manuel Jesús Cartes Barroso

Universidad Europea Miguel de Cervantes

mjcartes@uemc.es

RESUMEN

Las películas sobre periodismo han tenido un notable desarrollo en el cine clásico (1927-1972). Este ámbito profesional se ha tratado en los diversos géneros narrativos, pero las mujeres periodistas no ocupaban roles principales. Durante la *screwball comedy* –años treinta y cuarenta–, los personajes femeninos adquirieron más protagonismo, y aparecieron ejerciendo profesiones liberales con éxito. Aquí destacaron *Luna nueva* (Howard Hawks, 1940) y *La mujer del año* (George Stevens, 1942), donde las protagonistas, Hildy Johnson y Tess Harding, se dedicaban a la crónica de sucesos y a la de política internacional. Con el objetivo de reflexionar sobre la presencia de las mujeres periodistas principales en la comedia, se analizan ambos seres de ficción como persona y como rol, según las teorías de Francesco Casetti y Federico Di Chio. Este trabajo pretende destacar la construcción de estos personajes en uno de los principales géneros de la Edad de Oro del Hollywood clásico.

PALABRAS CLAVE

Mujeres periodistas, *screwball comedy*, cine clásico, *Luna nueva*, *La mujer del año*.

ABSTRACT

Films about journalism have been widely developed in classical cinema (1927-1972). This professional discipline has been treated in the different narrative genres, but women journalists hardly occupied main roles. During the 1930s and 1940s, the female characters in the screwball

comedy films acquired more relevance, insomuch as they played successful liberal professions. For example, we can highlight *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) and *Woman of the Year* (George Stevens, 1942). Hildy Johnson and Tess Harding, the protagonists of these films, were specifically responsible for writing chronicles of events and international politics. With the aim of reflecting on the presence of the main women journalists in the comedy, we analyze them as a person and as a role, according to the theories of Francesco Casetti y Federico Di Chio. Thus, this paper tries to highlight the construction of these characters in one of the prominent genres of classic Hollywood's Golden Age.

KEYWORDS

Women journalists, screwball comedy, classic cinema, *His Girl Friday*, *Woman of the Year*.

1. Introducción

La mujer ha estado estrechamente vinculada al periodismo a nivel profesional. Si bien esta realidad se presentaba en las facetas de escritora o cronista, como apareció en la novela decimonónica, las redacciones y, posteriormente, las televisiones –tanto europeas como norteamericanas-, empezaron a incorporar a mujeres periodistas. Aunque esta realidad pertenecía a ámbitos urbanos y elitistas, y era casi impensable en los rurales, el cine no tardó en hacerse eco, a pesar de su carácter popular. Así se produjo en el periodo clásico de Hollywood (1927-1972) y, en concreto, en la década de los treinta y en los primeros años de la de los cuarenta, una etapa que se considera la Edad de Oro del cine clásico, y que comprende exactamente desde la irrupción del sonoro en 1927 hasta la crisis del sistema de estudios en 1948, cuando el Tribunal Supremo declaró ilegal el oligopolio conformado por los grandes estudios (Echart, 2005). En estos años, el panorama político, económico y social de Estados Unidos determinó el desarrollo de la producción cinematográfica, especialmente a partir del *Crack* de 1929 y la aparición de las políticas del *New Deal* para poder superar la grave depresión. Esta situación favoreció el protagonismo, el desarrollo y la evolución de la comedia como género narrativo en la gran pantalla. Resulta necesario conocer el contexto de Estados Unidos para poder comprender el impacto y el buen funcionamiento que tuvo en la taquilla:

La vida diaria era demasiado áspera como para disfrutar de ella y se impuso el escapismo, imaginarse, al menos mientras durara el entretenimiento escogido, otras vidas más divertidas, más heroicas, más de color rosa. La radio y el cine, la lectura y los grandes periódicos experimentaron un enorme auge, con temas poco conflictivos y en los que se ensalzaba una vida apacible, sencilla y feliz, como la de los personajes anónimos que retrataban las cámaras Leica para los periódicos, las que se oían por la radio y, por supuesto, las que difundía el cine, una de las más potentes industrias del momento, gracias al invento del sonoro y a los programas dobles. Los romances históricos, la comedia, los musicales, las películas del Oeste y las de Walt Disney conquistaban el mercado (Valcárcel, 2016: 21).

La comedia, el melodrama y el musical han sido tradicionalmente los géneros narrativos que más se han enfocado al público femenino (Sánchez Noriega, 2005). Por este motivo, en muchas ocasiones sus protagonistas eran mujeres con las que las espectadoras podían sentirse identificadas o, por el contrario, anhelar y aspirar a lo que representaban, lo que las convertía en referentes. La comedia clásica americana se caracteriza por unir la calidad artística con lo popular y, además, supone “un hallazgo metafórico genial para un país que trata de superar la crisis económica y el desencanto social provocados por la depresión” (Echart, 2005: 15). Así se manifiesta en diversas películas de las décadas de los treinta y de los cuarenta ambientadas en el mundo del periodismo, con personajes periodistas o con situaciones que son narradas o cubiertas por los periodistas. De las tendencias de

la comedia, destaca en este periodo la *screwball comedy* y, en extensión, las comedias sentimentales con rasgos *screwball*. Estas atrevidas comedias “se adentran en algunos de los sagrados templos del *american way of life* como son el matrimonio, los pobres y los ricos, la prensa, la pena de muerte, los héroes de guerra, la publicidad o el sexo”, pero, además, “con su mirada irónica velada por una constante diversión diseccionan la América de los 30 y los 40” (Torres-Dulce, 2005: 11). En estos filmes el protagonismo recae en la pareja principal, donde se acentúa la habitual guerra de sexos, y la libertad y la igualdad existente entre los miembros de la misma, pero fueron las actrices quienes hicieron que la *screwball comedy* triunfara (Coursodon, 1996). Por este motivo, la parte femenina goza de un mayor desarrollo, pues “el atractivo de estas comedias descansa en buena medida en la imagen que proyectan de la mujer” (Echart, 2005: 16). Así, y a diferencia de otros géneros, aquí “se invierten los términos y es ella la que toma las riendas de la situación” (Perales, 200: 73).

En las películas de este subgénero se trata el periodismo en sus más diversas modalidades, como los sucesos y tribunales, y el ámbito deportivo y político, como se produce, en este orden, en las dos que se abordan: *Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940) y *La mujer del año* (*Woman of the Year*, George Stevens, 1942). Desde estas consideraciones, se analiza a sus protagonistas, Hildy Johnson y Tess Harding, respectivamente, dos personajes independientes, dedicados a su profesión y triunfadores en un mundo dominado por hombres. Con ello, se pretende poner en valor la ruptura de estereotipos en la construcción de los seres de ficción femeninos en el Hollywood clásico y, en concreto, en un género de especial relevancia en la historia del cine: la comedia americana, tanto en su vertiente como *screwball comedy* –en el primer caso–, como en su modalidad romántica –en el segundo–, donde también aparecen situaciones disparatadas que la vinculan con la primera.

2. Objetivos y metodología

El objetivo general de este estudio es poner de manifiesto la representación filmica de los seres de ficción femeninos de carácter protagonista y dedicación periodística en las películas pertenecientes a la *screwball comedy* durante la considerada Edad de Oro del cine clásico (1927-1948). Por ello, se intenta constatar la presencia y la evolución del tratamiento de esta profesión en la gran pantalla, en una época marcada por la depresión económica y un férreo sistema de censura de perfil moralizante, y mediante un subgénero caracterizado por mostrar un mundo sofisticado, elitista y amable, aunque frívolo. De esta manera, se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Realizar una aproximación sobre la presencia de las mujeres periodistas en el cine clásico de

Hollywood, especialmente entre las décadas de los treinta y de los cincuenta.

- Reflexionar sobre las aportaciones de la *screwball comedy* en la creación y la representación de personajes femeninos de carácter protagonista.
- Analizar a las protagonistas de *Luna nueva* y de *La mujer del año* como modelos de mujeres profesionales e independientes en los Estados Unidos de los años cuarenta.

Esta investigación es de naturaleza cualitativo-descriptiva, como se refleja en la metodología que se ha empleado. En primer lugar, se ha procedido a una revisión bibliográfica, y posterior lectura, de publicaciones de autores e investigadores relevantes sobre la historia del cine en Estados Unidos, la comedia clásica americana, y el origen, la evolución y el declive de la *screwball comedy*, tales como Sánchez Noriega (2005), Induráin Pons (2009), Black (1998), Coursodon (1996) o Echart (2005). Asimismo, también se han consultado publicaciones relativas a los estudios de género en el cine, en concreto, a la construcción de los personajes femeninos en el Hollywood clásico y a la clasificación de los roles que ejercían en los filmes de esta época, como las de Guarinos (2007) o Guiralt Gomar (2008). Por otra parte, han resultado muy pertinentes las aportaciones sobre el análisis del personaje audiovisual de autores como Casetti y Di Chio (2007) o Chatman (1990) para estructurar la plantilla que se aplica a los personajes que se estudian. Como los filmes elegidos se desarrollan en el mundo del periodismo, también se han consultado obras de investigadores sobre la representación de este ámbito profesional en el cine, como García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia (2006), Marías (2016), Laviana (2006; 1996) o Cartes Barroso y Durán Manso (2016).

En segundo lugar, se han revisado libros sobre los cineastas y actrices principales de *Luna nueva* y de *La mujer del año*, como Howard Hawks, George Stevens o Katharine Hepburn, así como sobre el productor de la segunda, Joseph L. Mankiewicz. Los autores examinados han sido Casas (1998), Perales (2005), Sánchez Noriega (2005), Torres-Dulce (2016), Echart (2005), Chandler (2010) y Aguilera (2009), quienes han realizado estudios sobre los anteriores o elaborado sus biografías. En tercer lugar, se ha procedido al visionado de las citadas películas, protagonizadas por los dos seres de ficción que se estudian, las reputadas e intrépidas periodistas Hildy Johnson y Tess Harding. En cuanto al resultado final de estos personajes, es necesario señalar que el rostro, el físico, la voz y, en definitiva, la interpretación de las actrices que les dan vida –Rosalind Russell y Katharine Hepburn, en este orden-, están estrechamente conectados con su composición filmica.

A continuación, se les ha aplicado la plantilla de análisis de personajes creada en 2009 por el Grupo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (ADMIRA), de la Universidad de Sevilla, basada en las aportaciones de Francesco Casetti y Federico di Chio. Esta

herramienta cualitativa es heredera a su vez de las aportaciones de destacados narratólogos, como Seymour Chatman, Algirdas Julius Greimas o Vladimir Propp, fundamentales en las investigaciones de narrativa audiovisual. Esta plantilla, que atiende a aspectos descriptivos y psicológicos, y a otros relativos a las acciones, permite conocer la apariencia, la forma de hablar, el carácter, las relaciones con el entorno, el pensamiento, los sentimientos, la evolución, el nivel sociocultural, la sexualidad, o las motivaciones y las actuaciones de los seres de ficción. De esta manera, se pretende apostar por una construcción del personaje como un ser procedente de la vida real, con las mismas inquietudes, problemas y aspiraciones de los espectadores, para facilitar el proceso de identificación.

3. Análisis

3.1. Aproximación a las protagonistas periodistas en el cine clásico

Aunque el cine clásico se configuró en la década de los diez, la irrupción del sonoro en Hollywood supuso un cambio de era dentro del clasicismo. Por ello, el periodo comprendido entre 1927 y 1972 alude al cine clásico realizado entre la llegada del sonoro y la aparición del cine posmoderno. En este amplio periodo han aparecido numerosas películas enmarcadas en el mundo del periodismo, debido a las posibilidades dramáticas que presenta, a la variedad de temas que abarcan los medios de comunicación, y a su estrecha vinculación con la sociedad. Esto ha permitido la construcción de las redacciones y de los periodistas en la gran pantalla, siendo estos personajes muy interesantes en lo que respecta a la combinación entre el ámbito profesional y el personal. Aunque su tratamiento varía en función de los diversos géneros narrativos, en la comedia clásica, y especialmente en las románticas *working comedies* que alcanzaron un gran éxito en los años cuarenta, el periodista “es un personaje siempre un tanto extravagante, alocado, excéntrico, disparatado y absurdo” (Laviana, 2016: 72), coincidiendo estos rasgos con los de la mayoría de los personajes, también femeninos, que protagonizan las *screwball comedies*. Así, presentan bastante idoneidad para el género:

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. Así que no es de extrañar que los directores eligieran de forma recurrente a los periodistas como prototipos adecuados para representar sus personajes de comedia (Laviana, 2016: 72).

En el cine han aparecido diversos perfiles de periodistas que comprenden desde el reportero –en sus más diversas variantes-, al director, siendo el medio televisivo más profuso en lo que respecta a esta diversidad al incluir a presentadores, locutores, dobladores o técnicos de sonido. En el ámbito en el que se enmarca el presente texto, la prensa escrita, los más tratados han sido los dos primeros, pero mientras “para el cargo del director el cine se reserva la descripción de un tipo solitario, aislado, que vive volcado en el trabajo y que ha visto destruidas sus relaciones personales” (Roldán, 2006: 3), el reportero es presentado con una gran riqueza de matices. Además, el director no suele protagonizar las películas, pues “su misión, por lo general, consiste en servir de contrapunto o complemento a la figura del periodista. En algunas ocasiones logra situarse en pie de igualdad con él, y las relaciones entre ambos no suelen ser tibias” (Sales Heredia, 2006: 75). En calidad de reportero se enmarcan los personajes femeninos dedicados al periodismo en el Hollywood clásico, quienes despuntan por su carácter resuelto y su decidido comportamiento, así como por habitar en entornos urbanos y tener independencia económica al estar incorporadas al mercado laboral. Esto las aproxima al universo de sus compañeros, con quienes tienen que convivir tanto a nivel personal como profesional. Perales (2005) indica que es frecuente hallarlas “en un mundo masculino y que su presencia se diluya entre sus componentes. No es que pierda su identidad, lo que sucede es que está inserta en el seno de una colectividad masculina cuyos lazos profesionales son muy fuertes” (73).

Además, distan bastante de los dos modelos de mujer que el cine clásico de Hollywood propugnaba: la mujer fatal y la chica buena (Guarinos, 2007), ambas supeditadas a la figura masculina. Empero, el reconocimiento en 1919 del derecho de la mujer a participar de la vida política, el resurgir de la conciencia feminista, la paulatina presencia en la literatura norteamericana de personajes femeninos ajenos al estereotipo victoriano, y el considerable éxodo rural que experimentó Estados Unidos en los años veinte –y que permitió la emancipación de la mujer-, propiciaron que ésta pudiera salir del hogar “para acceder a los ámbitos del trabajo y de las artes” (Echart, 2005: 29). Esto pone de relieve la proliferación de jóvenes en puestos de dependientas, secretarias, telefonistas, o periodistas, como se reflejó en el cine de la época, incluso en el mudo. Estas profesiones, que aparecieron ligadas al mundo urbano, determinaron un nuevo prototipo de mujer que marcó una profunda diferencia con la mujer rural, incluso en lo relativo a su vida personal, a sus relaciones con los hombres y a la idea clásica de familia. En definitiva, ellas constituyen una versión más avanzada de las *working girls* de los primeros años treinta (Guiralt Gomar, 2008), al ejercer una labor de carácter profesional y una cierta cualificación, como es el trabajo en el ámbito de la comunicación.

En el cine clásico centrado en el periodismo, las mujeres solo tienen roles principales en un reducido número de películas, casi siempre comedias. En este ámbito, destaca Claudette Colbert en

Adelante, mi amor (*Arise, My Love*, Mitchell Leisen, 1940), donde encarna a una audaz reportera que ayuda a un aviador que ha luchado en la Guerra Civil Española. Curiosamente, la actriz había protagonizado otra película vinculada al mundo del periodismo, *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), en la que el protagonista, interpretado por Clark Gable, era también periodista. Así ocurría en *Amor y periodismo* (*Love Is News*, Tay Garnett, 1937), cuyos protagonistas volvían a ser un periodista y una rica heredera, en este caso interpretados por Tyrone Power y Loretta Young. Un año después se estrenó otra *screwball comedy* ambientada en el mundo del periodismo, *El hombre propone* (*Four's a Crowd*, Michael Curtiz, 1938), donde Rossalind Russel –dos años antes de *Luna nueva*–, daba vida a una inteligente y leal reportera, en cuyo camino se cruzan su hábil editor jefe y la acaudalada prometida del director del diario, encarnados por Errol Flynn y Olivia de Havilland. Por otra parte, en lo que respecta al drama social, que tuvo una presencia vital durante los años de la depresión económica, uno de los casos más brillantes fue el de Barbara Stanwyck como la intrépida Ann Mitchell en *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941) (Cartes Barroso y Durán Manso, 2016). Aquí interpretó a una joven periodista de origen sencillo, talante comprometido y carácter intrépido, que estaba muy en consonancia con los valores sociales que propugnaban las políticas del *New Deal*; un ejemplo del compromiso de Hollywood con la situación social.

Después de la II Guerra Mundial, y debido a los diversos cambios que sufre Hollywood por el auge de la televisión, la crisis del sistema de estudios y la caza de brujas del senador Joseph McCarthy (Durán Manso, 2016), la industria filmica evoluciona. En los años cincuenta se produce una apuesta por el tratamiento de aspectos más íntimos y sexuales habitualmente prohibidos por el Código Hays –instaurado desde 1934–, y aparecen unos personajes más próximos a la sociedad norteamericana, con sus fortalezas y debilidades, luces y sombras, tanto en la comedia como en el melodrama o en el drama. Así, a principios de la década aparecieron en el celuloide los primeros personajes femeninos que se dedicaban a cubrir la información deportiva de forma profesional, en concreto en dos filmes de un mismo director: Clarence Brown (Guiralt, 2017). La primera fue la firme columnista Regina Forbes, encarnada por Barbara Stanwyck, en *Indianápolis* (*To Please a Lady*, 1950), donde iniciaba una campaña contra el automovilismo a raíz del fatal accidente que presencia, e incluso convence al corredor Mike Brannan, interpretado por Clark Gable, para que abandone la competición (Laviana, 1996), y la segunda fue Jennifer Paige, a quien dio vida Janet Leigh en la comedia fantástica *Angels in the Outfield* (*Angels in the Outfield*, 1951). Se puede considerar que ambas marcaron una ruptura con los roles de las periodistas en el cine, y en un estudio tan conservador como Metro Goldwyn Mayer. En esta línea, sobresalió la comprometida Marcia Jeffries, la protagonista de *Un rostro en la multitud* (*A Face in the Crowd*, Elia Kazan, 1957), encarnada por Patricia Neal. Ella convierte a un

vagabundo en un héroe anónimo para su programa de radio local, pero se hace tan popular que llega a la televisión del estado y después a otra nacional. Sin embargo, lo destruye cuando pasa de ser un ídolo de masas a un monstruo que desprecia a sus seguidores y desea entrar en política.

Ese mismo año, y volviendo a la comedia romántica, se estrenó *Mi desconfiada esposa* (*Designing Woman*, Vincente Minnelli, 1957), donde Mike Hayan, encarnado por Gregory Peck, es un sencillo periodista deportivo que cubre combates de boxeo, mientras que Marilla Brown Hayan, interpretada por Lauren Bacall, es una sofisticada diseñadora de moda de Nueva York. Aunque la protagonista no es quien se dedica a la labor periodística, la película resulta interesante porque se enmarca en la comedia y muestra los entresijos del mundo de la información. Por su parte, en *Enséñame a querer* (*The Teacher's Pet*, George Seaton 1958), Doris Day da vida a Erica Stone, una amable profesora de periodismo de la que se enamora el maduro redactor jefe del *New York Evening Chronicle*, James Gannon, a quien da vida Clark Gable, hasta el punto de matricularse en sus clases como un alumno más. A pesar de su tono cómico, muestra la dicotomía entre la formación de los futuros periodistas en la Universidad y la realidad de la práctica de la profesión en un periódico.

En este recorrido se refleja la paulatina presencia de mujeres periodistas en el cine clásico durante tres décadas, siendo la comedia –tanto en su vertiente *screwball* como romántica-, y, a continuación, el drama social del *New Deal*, los géneros narrativos con más casos. Dentro de la primera, y además de las películas citadas y las dos que se analizan, destacan otras de este periodo que se centran en el mundo del periodismo, y que muestran la relevancia de esta profesión en la vida americana, como *La reina de Nueva York* (*Nothing Sacred*, William A. Wellman, 1937) o *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*, Frank Capra, 1944). Este conjunto de títulos evidencian el notable lugar que ocupa el periodismo en los argumentos de las *screwball comedies*. Así, las películas centradas en este ámbito muestran “una visión bastante panorámica de cómo observa la sociedad la profesión del periodista, puesto que el cine –incluso en sus ficciones más desenfadadas y alucinantes- actúa como un espejo de la realidad”, que aunque es necesario tacharlo de deformante, “refleja de manera limpia y nítida nuestras formas y maneras de vivir” (Rodríguez Merchán, 2006: 7).

3.2. Aproximación a la *screwball comedy*: un protagonismo femenino

El nacimiento y el desarrollo de los grandes géneros narrativos, es decir, los clásicos, tuvo lugar en la industria cinematográfica de Hollywood. Aunque la gran mayoría siguen vigentes en el presente con diversas alteraciones y renovaciones, aparecieron por primera vez en las películas del periodo silente, en concreto en torno a la década de los diez, “pero fue con la llegada del cine sonoro cuando se implantaron con más fuerza” (Induráin Pons, 2009: 28). De ellos, uno de los que experimentó un

definitivo impulso fue el musical, auspiciado por las innovaciones tecnológicas del sonoro, como se reflejó con la incorporación de numerosas canciones y coreografías en los filmes de los años treinta. Estudios como Warner Bros., con el revolucionario Busby Berkeley, quien procedía de Broadway; RKO, donde sobresalieron en diversos filmes los números de baile de la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers; o Metro Goldwyn Mayer, que tardó en apostar por el nuevo género, pero que creó escuela a finales de la década con Judy Garland, fueron los que más lo trataron. El cine de aventuras también se convirtió en una de las señas de identidad de Metro, RKO, Twentieth Century Fox, Paramount Pictures, Columbia Pictures y Warner Bros., donde alcanzó un rotundo éxito con el tándem formado por Michael Curtiz y Errol Flynn. Además, en este estudio el cine policíaco ocupó un lugar primordial, con un estilo que influiría en los títulos posteriores de los demás estudios. El *western*, que inició su andadura en el mudo con una gran aceptación, se enfocó inicialmente a los productos de serie B, pero poco a poco los principales cineastas apostaron por él –como John Ford a finales de los treinta-, convirtiéndose en uno de los más épicos por su vinculación con la historia de Estados Unidos. Por su parte, el melodrama siguió la estela del mudo con las adaptaciones de los clásicos de la literatura europea y americana que tenían personajes femeninos protagonistas. De esta manera, “la especialización en determinados géneros se convirtió en un camino prioritario para que cada estudio formara su identidad” (Echart, 2005: 104), y así se concentró la producción.

En este marco, la comedia también experimentó una gran evolución con la llegada del sonoro, pero como los filmes se basaban en *gags* de carácter visual en los que las palabras no tenían sentido, “el género tuvo que renovarse por completo” (Induráin Pons, 2009: 30), ya que la tecnología acabó con sus formas tradicionales. De los actores habituales, sólo la pareja formada por Stan Laurel y Oliver Hardy sobrevivió, y los hermanos Marx ocuparon el vacío que dejaron actores tan populares como Harold Lloyd o Buster Keaton. En este sentido, se considera que uno de los primeros filmes sonoros de los Marx, *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), marca el inicio de la nueva etapa que experimentó la comedia hasta principios de la década de los cuarenta; una de las más brillantes del género gracias a las aportaciones de Columbia, Paramount, Metro y RKO (Echart, 2005). Aunque en el periodo silente se estrenaron algunos títulos, en estos años se produjo también el arranque de la comedia romántica, que desde el principio gozó de una gran aceptación por parte del público con películas que se convirtieron en las más taquilleras de todos los géneros. Curiosamente, “el éxito de estas cintas dependía de una ecuación bastante simple: un director de cierta sensibilidad, más una historia de amor casi oculta por una serie de enredos cómicos, y una pareja de actores con gancho” (Induráin Pons, 2009: 30); una sencillez que funcionó muy bien durante el cine clásico.

Dentro de este género, destacó en el recién instaurado sonoro uno de sus principales exponentes, la

screwball comedy, que se convirtió en el estilo principal de la comedia. Su tendencia por combinar lo elitista con lo popular no tardó en alcanzar un enorme éxito durante el periodo tan concreto en el que se desarrolló, y que comprende desde el inicio del *New Deal* al final de la II Guerra Mundial, es decir, durante los gobiernos de Franklin Delano Roosevelt. Se trataba de un cine de evasión en unos años marcados por la crisis económica, la depresión y las políticas sociales, tras un intenso periodo caracterizado por una desmedida y especuladora bonanza económica: los felices años veinte. Por este motivo, “en este contexto surge la comedia romántica *screwball*, que aporta su grano de arena a la recuperación anímica del país y a reivindicar un papel protagonista para la mujer en la sociedad y en la pareja” (Echart, 2005: 28). El nuevo subgénero se caracterizó por exhibir situaciones insólitas y desternillantes, coincidencias absurdas e impredecibles entre personajes y equívocos que enredan aún más las tramas, manifestando una mayor cercanía con el mudo que con la elegante comedia del sonoro (Marías, 2016). De forma sintética la *screwball comedy* se puede definir así:

Aquella variante –circunscrita históricamente, eso sí, a un periodo extremadamente breve- en la que el ambiente, el decorado y una parte de los personajes pertenecen a la denominada alta comedia (de hondas raíces teatrales), y en general a las capas igualmente altas (o al menos adineradas) de la sociedad, mientras que uno al menos de los protagonistas (al que los representantes de la norma, de las fuerzas vivas de la sociedad, del poder, en suma, suelen tomar por loco, chalado o cuanto menos excesivamente excéntrico) se comporta –además, con toda naturalidad e inconsciencia, sin ánimo de provocar y sin el menor asomo de culpabilidad- como si fuese Stan Laurel, Harold Lloyd, Buster Keaton o uno de los hermanos Marx (Marías, 2016: 24).

La comedia es un género narrativo marcado por el ingenio y la sofisticación (Balmori, 2002), como se percibe en los diálogos y en la estética de los filmes. Los personajes irracionales y caprichosos de la alta sociedad, los señores de negocios y la incorporación de la mujer a un mundo laboral repleto de hombres, constituyen algunos de los protagonistas de la época dorada del género, especialmente en la *screwball comedy*. A diferencia de otros géneros, y de otros estilos de comedia, los personajes masculinos de carácter protagonista solían ser inmaduros e inocentes, o se sentían perdidos ante las enredadas situaciones en las que se veían envueltos, mientras que los femeninos aparecían resueltos e inteligentes. Así, causaron un gran impacto cuando aparecieron porque escapaban de los roles y estereotipos habituales, adquirieron un insólito protagonismo, y presentaban otro modelo posible de mujer en la sociedad, mucho más desenvueltas y modernas que sus precedentes, y más ingeniosas que sensuales. La heroína *screwball* “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”, y, además, “se vale de la palabra para mostrar sus rasgos de identidad: la fortaleza, la confianza en sus

posibilidades, el dominio sobre sí misma, el desparpajo, la independencia, la vitalidad” (Echart, 2005: 17). Con este prototipo, se rompía con el modelo delicado de la tendencia victoriana, para apostar por una mujer de carácter, positiva e independiente que se convirtió en un ideal para las norteamericanas.

Al hilo de esta nueva tendencia se desarrollaron las carreras de numerosos cineastas, guionistas e intérpretes, quienes empezaron a protagonizar filmes sobre la guerra de sexos. Así, destacaron en este subgénero los directores Frank Capra, Gregory La Cava, Leo McCarey, Mitchell Leisen, Ernst Lubitsch, Howard Hawks, George Cukor, Preston Sturges, George Stevens, y posteriormente, Billy Wilder, Stanley Donen o Blake Edwards, sobre todo en la comedia de los sesenta (Sánchez Noriega, 2005). Por su parte, las tramas contaron con algunos de los más brillantes guionistas de Hollywood, quienes procedían del periodismo, como Ben Hecht, que “es capaz –junto a Charles McArthur- de escribir la base dramática de varias de las películas que mejor describen una sociedad, una época y dos oficios: el de los periodistas y el de los películeros” (Rodríguez Merchán, 2006: 5), y Norman Krasna, o del teatro, como Garson Kanin o Robert Riskin. Esto favoreció la estructuración, el ritmo de los guiones y los ágiles diálogos entre los personajes. Otros guionistas destacados de este estilo fueron Wilder –antes de pasar a la dirección-, Donald Ogden Stewart o Charles Lederer.

En cuanto a los intérpretes, despuntaron en las comedias de este tipo Henry Fonda, Gary Cooper, William Powell, Cary Grant, Melvyn Douglas, Fred MacMurray, James Stewart o Spencer Tracy, y, a finales de los cincuenta, aunque en comedias con rasgos *screwball*, Rock Hudson, Peter Sellers, Jack Lemmon o Walter Matthau. La mayoría protagonizó algunas de las principales películas del subgénero, aunque en ellas los seres de ficción femeninos son los que tienen una mayor relevancia en el argumento. Las actrices que más destacaron en la *screwball comedy* fueron Claudette Colbert, Barbara Stanwyck, Katharine Hepburn, Carole Lombard, Irene Dunne, Myrna Loy, Ginger Rogers, Jean Arthur, Rosalind Russell o, incluso, Greta Garbo, y a partir de los cincuenta, como en el caso anterior, las sucedieron Marilyn Monroe, Doris Day, Shirley MacLaine o Audrey Hepburn. Estas intérpretes dieron vida a un prototipo de mujer que surgió con el propio subgénero en los treinta, y que estuvo estrechamente ligado a su aspecto y su carácter. En esta línea, se afirma que “todas ellas, con sus rasgos naturales y su estilo interpretativo, enriquecen singularmente los personajes que se les asigna: su presencia en la pantalla vivifica a heroínas que resplandecen por su independencia, determinación, seguridad en sí mismas, desparpajo y alegría” (Echart, 2005: 132).

Algunos de los títulos más relevantes de este subgénero, donde se constata el protagonismo de estos personajes femeninos, son: *Sucedió una noche* (1934) –que inauguró el estilo *screwball*, se erigió como modelo y fue la primera de la historia del cine en lograr los cinco Oscar principales-, *Sucedió una vez* (*She Married Her Boss*, La Cava, 1935), *Al servicio de las damas* (*My Man Godfrey*, La

Cava, 1936), *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, McCarey, 1937), *La reina de Nueva York* (1937), *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Hawks, 1938), *Ninotchka* (*Ninotchka*, Lubitsch, 1939), *Luna nueva* (1940), *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Sturges, 1941), *La mujer de las dos caras* (*Two-Faced Woman*, Cukor, 1941) o *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, Hawks, 1941). Por otra parte, títulos emblemáticos de la comedia clásica, como *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, Lubitsch, 1940), *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, Cukor, 1940), *La mujer del año* (1942) o, después, *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, Cukor, 1949) se enmarcarían en su vertiente romántica, a pesar de presentar ciertos rasgos *screwball* (Echart, 2005).

Tras la II Guerra Mundial, diversas comedias presentaron elementos característicos de la *screwball comedy*, bien mediante personajes o secuencias, pero nunca de forma íntegra (Marías, 2016). Sólo se mantuvo fiel a los planteamientos iniciales en las comedias de los directores que participaron en la creación del subgénero, como Hawks y Cukor. Esto lleva a plantear que las consecuencias de la contienda conllevaron una apuesta por el realismo en el cine, mediante el neorrealismo italiano, el drama social o los conflictos psicológicos del individuo, sobre todo en los cincuenta (Durán Manso, 2016). A pesar de los cambios estilísticos que advirtió Hollywood, la comedia clásica permaneció con éxito hasta finales de los años sesenta, destacando trazos *screwball* en algunos de los últimos exponentes del género. Así aparece en *La condesa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, Charles Chaplin, 1967), *Descalzos por el parque* (*Barefoot in the Park*, Gene Saks, 1967) o *Flor de cactus* (*Cactus Flower*, Gene Saks, 1969), cuyas disparatadas situaciones y curiosos seres de ficción denotan la influencia de uno de los subgéneros más brillantes del Hollywood clásico.

3.2.1. Luna nueva: screwball comedy

Basada en la exitosa obra de teatro *The Front Page*, que Ben Hecht y Charles MacArthur estrenaron en Estados Unidos en 1928, esta película de Howard Hawks es la segunda incursión del cineasta en la *screwball comedy* tras *La fiera de mi niña*. Howard Hughes compró los derechos para el cine en 1931 y Lewis Milestone la dirigió con el título de *Un gran reportaje* (*The Front Page*, 1931). Como el Código Hays aún no se había implantado, el largometraje “conservó en gran medida la letra y el espíritu del original: el lenguaje soez aunque aligerado de algunas expresiones que aludían a Dios y al infierno, el amargo retrato de la profesión periodística y una descarnada descripción de la clase política” (Sales Heredia, 2006: 64-65). Esta primera adaptación fílmica, cuyos protagonistas, una pareja de periodistas, fueron interpretados por Pat O'Brien y Adolphe Menjou, no consiguió el éxito esperado. Por ello, apenas unos años después comenzó la preparación de la nueva adaptación tras comprar Columbia Pictures los derechos de la misma a Hughes (Balmori, 2002).

En 1939 Hawks inició el rodaje de la presente película, con Rosalind Russell y Cary Grant en los

roles de Hildy Johnson y Walter Burns, pues, a diferencia del original y de la adaptación anterior, los dos periodistas masculinos fueron en esta ocasión un hombre y una mujer. Esto potenciaba la trama amorosa que se incluyó en la película, y, en consecuencia, la guerra de sexos, como se había tratado en varios exitosos filmes de los treinta. En esta línea, “la película conserva, inevitablemente, ciertos elementos característicos de la obra –su cinismo agresivo, su humor negro, casi macabro– pero, transformando al periodista Hildy Johnson en un personaje femenino, Hawks crea una típica pareja de *screwball*” (Coursodon, 1996: 272). Con esta alteración, esta adaptación también sacaba a la luz “la historia de amor entre el reportero y el director que la obra de teatro ya dejaba entrever” (Sales Heredia, 2006: 65), aunque para ello fuera necesario convertir a Hildy en una fémica porque el Código Hays condenaba la homosexualidad y prohibía los filmes que la abordaban (Black, 1998; Durán Manso, 2016). Desde el principio, el cineasta tuvo claro que quería que Grant diera vida a Walter, mientras que Hildy recayó en Russell tras proponérselo a Jean Arthur y a Carole Lombard, quienes tuvieron que rechazarlo por sus compromisos profesionales (Perales, 2005; Casas, 1998). A continuación, se detallan algunos aspectos característicos de la protagonista, uno de los personajes femeninos más importantes de la cinematografía del director:

En *Luna nueva*, Hildy es el ser más dominante e independiente de toda la filmografía, resuelta y precisa se vale por sí sola, no necesita apoyarse en el mundo masculino y su enfrentamiento con sus compañeros periodistas es tan resolutivo como el que pudiera tener con Grant. En una ocasión, le dice a su prometido Bruce que no se preocupe por ella; en todo momento es consciente del peligro que corre al colaborar puntualmente con Walter, pero cree que puede controlarlo. Al menos durante la primera parte de la cinta, Hildy sigue un comportamiento masculino no sólo en su modo de vestir con trajes a rayas, sino que adopta posturas y se contonea con una disposición sofisticadamente varonil. Momentos como cuando apoya la mano en la cadera mientras habla con uno de los redactores o el modo en que se quita el sombrero o el abrigo y se sienta a escribir nos revelan a una mujer excepcional, un ser irrepetible al que sus dotes profesionales le convierten en la réplica perfecta para un protagonista machista y dominante (Perales, 2005: 74).

En las películas de Hawks los personajes masculinos suelen ser los protagonistas absolutos, pero en muchas ocasiones los femeninos ocupan un lugar predominante. Así, “la encorsetada y equilibrada vida de la que son prisioneros será destruida por la aparición de una compañera devastadora que les hará descubrir la improvisación y los liberará para que puedan alcanzar la plenitud de su existencia” (Perales, 2005: 117). Este esquema se representa con fidelidad en la citada *La fiera de mi niña*, pero se repite también en *Luna nueva*, gracias al excelente guión elaborado por Charles Lederer sobre el de Hecht y McArthur, y al trabajo de los intérpretes. Esta modificación estaba en perfecta sintonía con el tipo de relaciones entre los personajes principales de la comedia elegante de los treinta y de

la *screwball comedy*, así que “convertir al personaje de Hildy en una ex esposa que odia y ama a su jefe y exmarido fue todo un acierto del que se podía sacar mucho jugo” (Balmori, 2002: 111). La frescura del personaje, y la química y la perfecta compenetración entre Grant y Russell favorecieron el acelerado ritmo de la trama, como expresan incluso las improvisaciones que los actores llevaron a cabo en algunos de los diálogos que compartían y que Hawks decidió incluir en el montaje final debido a su gran naturalidad. El atractivo de los seres de ficción se completó con la elección de una pareja de intérpretes que conectó muy bien en la gran pantalla, además Rosalind Russell se ajustó “a la perfección a la idiosincrasia de Hawks” (Casas, 1998: 207). Posteriormente, Russell encarnó a otra intrépida profesional del mundo de la comunicación en una comedia, en este caso a la ejecutiva de publicidad de *Ella y su secretario* (*Take a Letter, Darling*, Mitchell Leisen, 1942).

A pesar de que el argumento no se enmarcaba estrictamente en la comedia, “así es como Hawks la trató”, de manera que “los guionistas contaron la historia desde el punto de vista de la periodista y eso la hacía divertida y alegre, aunque subyace un fondo de amargura y tristeza que nunca será abandonado” (Perales, 2005: 226). Los diálogos se convirtieron en uno de los principales rasgos de la película debido a su agilidad y al ingenio que los guionistas imprimieron en ellos, al igual que sucedía en la obra original. Además, le aportaron un gran dinamismo a la acción por expreso deseo del cineasta, como demuestra que en diversas escenas los personajes se interrumpen al superponerse sus parlamentos de forma intencionada. Este acelerado ritmo en las alocuciones, e incluso su gran velocidad, constituye uno de los aspectos más característicos de la *screwball comedy*, así como los ámbitos profesionales y ambientes elitistas. “Hawks inventaba así un nuevo ritmo para la comedia cinematográfica, realzando determinados pasajes del diálogo [...] y aplicando su pragmático sentido de la experimentación sobre los moldes más o menos convencionales” (Casas, 1998: 211).

La película supuso un éxito de público y de crítica, aunque su evidente origen teatral no tuvo una acogida unánime, y no tardó en convertirse en una de las comedias americanas más emblemáticas de su época y de la historia del cine. El texto original fue objeto de un nuevo *remake*, en este caso bajo el título de *Primera plana*, que estuvo dirigido por Billy Wilder en 1974 y contó con los dos protagonistas masculinos iniciales, que fueron encarnados por Jack Lemmon y Walter Matthau. La última adaptación filmica de *The Front Page* hasta la fecha es *Interferencias* (*Switching Channels*, Ted Kotcheff, 1988), que, como *Luna nueva*, contó con un personaje masculino y otro femenino en los roles principales, esta vez encarnados por Burt Reynolds y Kathleen Turner, aunque los nombres fueron cambiados. A diferencia de las anteriores, apostó por el periodismo televisivo en lugar de la prensa escrita para el desarrollo de la trama; una apuesta por actualizar el relato.

3.2.2. *La mujer del año: comedia romántica*

Esta comedia de George Stevens es la primera en la que aparecieron Katharine Hepburn y Spencer Tracy como pareja protagonista, de los nueve títulos en los que trabajaron juntos hasta 1967. Con la idea y el guion de Garson Kanin, estaba basada en las experiencias personales del escritor Sinclair Lewis y de su segunda esposa, la periodista Dorothy Thompson (Echart, 2005), quien en 1939 fue nombrada por la revista *Time* la mujer más influyente de América después de Eleanor Roosevelt. Kanin le mostró el proyecto a Hepburn, y ella avisó rápidamente a Joseph L. Mankiewicz, quien acababa de producir la exitosa comedia romántica *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940) –que ella protagonizaba con Cary Grant y James Stewart–, para que lo leyera. A Mankiewicz le gustó bastante y no tardó en comunicarle que Metro Goldwyn Mayer –el mismo estudio que había producido la película anterior–, estaba muy interesado en realizar la adaptación cinematográfica. A continuación, Kanin propuso a Tracy para el papel protagonista, y aunque en un principio Hepburn no estaba convencida de la elección, pronto surgió la química entre ellos.

El encargado de dirigir esta comedia romántica con elementos *screwball*, pues no se considera una *screwball comedy* en sentido estricto, fue George Stevens, un cineasta que tenía experiencia en este subgénero –como se refleja en *Ardid femenino* (*Vivacious Lady*, 1938)–, y también en la comedia musical. Además, era uno de los directores más destacados en el “dominio de la palabra hablada y de la comedia visual y física, que hunde sus raíces en el cine cómico” (Echart, 2005: 115), y así lo consiguió imprimir en la narración del filme. Asimismo, cultivó la comedia romántica con éxito y después de *La mujer del año* dirigió otras dos destacables comedias de este estilo en la considerada Edad de Oro del género: *El asunto del día* (*The Talk of the Town*, 1942) y *El amor llamó dos veces* (*The More the Merrier*, 1943) (Coursodon, 1996). Por otra parte, se puede afirmar que Stevens “fue un pilar importante en la definición de la suave comedia romántica de la RKO y fue de los pocos directores que mantuvo la calidad del género en los años de la guerra” (Echart, 2005: 118), periodo en el que se produjo este largometraje protagonizado por Hepburn y Tracy.

La mujer del año está centrada en dos ámbitos del mundo del periodismo: el político y el deportivo. El primero está representado por Tess Harding, una mujer de mundo, elitista y culta, que ofrece una imagen fría, mientras que el segundo está personificado en Sam Craig, un hombre modesto, sensato y accesible, que exhibe un aspecto humilde. Él, que se halla en las antípodas de la sofisticación de Tess, escribe la columna deportiva de *The New York Chronicle*, y suele frecuentar los lugares típicos del americano medio, como los partidos de béisbol. Precisamente, la tribuna de prensa de un campo de béisbol se convierte en el punto de encuentro de ambos, donde se conocen en persona y empieza su acercamiento. Este deporte se constituye “como una especie de bautismo laico (y multitudinario), como un elemento socializador que ayuda a integrar a Tess, y al resto de los espectadores en eso que conocemos como ‘espíritu americano’: el del individualismo y la lucha por

el éxito” (García de Lucas y Sales de Heredia, 2006: 120). Así, la guerra de sexos entre ellos se plantea primero en el ámbito profesional y después en el personal, y sus respectivas columnas se convierten en su altavoz para atacar al otro, es decir, al ámbito periodístico al que pertenece. La apuesta de Tess por prohibir el beisbol se traduce en la férrea defensa de Sam de un deporte que considera una seña de identidad de la sociedad americana. Este conflicto se traslada al ámbito privado cuando inician una relación sentimental que, irremediamente, estará marcada por sus posturas opuestas. A continuación, se recogen algunos aspectos de la personalidad de la protagonista, una mujer de éxito a la que le cuesta compaginar el ámbito profesional con el personal y, sobre todo el matrimonial:

El conflicto central del filme de Stevens gira sobre la incapacidad de Tess Harding (Hepburn), considerada como la segunda mujer más importante de Estados Unidos (después de la Primera Dama, Eleanor Roosevelt), para conciliar su dedicación al trabajo (periodista de opinión y feminista combativa) con sus obligaciones sentimentales (la intimidad y la atención a su marido Sam brillan por su ausencia), familiares (no se preocupa por las necesidades afectivas del niño exiliado que adopta) y domésticas (los electrodomésticos son para ella algo tan intocable como puede serlo una obra de arte (Echart, 2005: 184-185).

No obstante, tanto el productor como el director tomaron la decisión de modificar el final del guión original porque después de algunos preestrenos se constató que resultaba demasiado serio, y esto no beneficiaría al ritmo de la historia. Por este motivo, y a pesar de la firme oposición de los guionistas –el guión fue firmado por Michael Kanin y Ring Lardner Jr.–, el estudio recurrió a otro guionista, el conservador John Lee Mahin, para que lo modificara (Aguilera, 2009). Así, se incluyó la escena en la que a la protagonista no se le ocurre otra cosa que conquistar a su marido con la preparación de un desayuno típico americano, que resulta un fracaso estrepitoso porque no sabe cocinar, como no tarda en comprobar Sam, para su desgracia, al ver la cocina hecha un desastre. El tono humorístico empleado en la misma, propio de la *screwball comedy*, humanizó al personaje de Tess (Chandler, 2010), al mostrar al público que tras su constante triunfo profesional se ocultaba una mujer que no era perfecta, como demostraban sus carencias como ama de casa, pero que tenía una férrea voluntad para superarse a sí misma en este ámbito. A pesar del conflicto que provocaron los cambios entre Mankiewicz, Stevens, el estudio y los guionistas, este desenlace fortaleció la evolución dramática de los personajes, y resulta a día de hoy uno de los aspectos más recordados de la trama.

La película obtuvo un notable reconocimiento por parte del público y de la crítica. Una de las claves de su éxito fue la química existente en la pareja protagonista, sin duda, un elemento decisivo para el correcto funcionamiento de la comedia romántica. Sobre este aspecto, la propia actriz reconoció: “creo que Spence y yo representábamos a la pareja americana perfecta para el espectador de cine de

aquella época”, una idea que se refuerza en las palabras que dedicó a su compañero: “no creo que exista ninguna duda de que él era una especie de ideal de varón americano [...] Era un hombre que gustaba a los hombres, pero también atraía a las mujeres. Yo represento a una mujer a la que atraía” (Chandler, 2010: 143). Sus fuertes pero complementarias personalidades, sus convencidas y firmes posturas, sus rápidos e inteligentes diálogos, o la capacidad que tenían para limar asperezas, hallar soluciones y encontrarse de nuevo, fueron algunos de los puntos fuertes de la pareja protagonista, y que mejor funcionaron en los espectadores, quienes, en buena parte, se podían sentir identificados. A este respecto, Katharine Hepburn atestiguó lo siguiente: “creo que el público encontraba este tipo de relación hombre-mujer más bien romántica” (Chandler, 2010: 143). Entre otros galardones, esta película obtuvo dos nominaciones al Oscar, entre ellos el de Mejor Actriz para Hepburn, y se alzó con la dorada estatuilla en la categoría de Mejor Guion Original para Kanin y Lardner Jr.

3.3. Estudio de personajes

3.3.1. *Hildy Johnson: Luna nueva*

A nivel iconográfico, la periodista más brillante del *Morning Post* de Chicago tiene unos 30 años, es alta, posee el cabello oscuro y unos grandes ojos castaños, y es atractiva. Su vestuario está próximo al universo masculino al estar compuesto por trajes de chaqueta de tonos oscuros y rayas verticales, que sólo se diferencian de los de sus compañeros por la falda, y que le otorgan un aspecto de mujer dura. Asimismo, esta cierta masculinidad se extiende también a sus modales y posturas, que a veces resultan poco femeninas, especialmente cuando se encuentra en el ámbito laboral y está rodeada de hombres. Hildy habla con locuacidad y seguridad en el discurso, y su tono denota su dominio de las situaciones. Además, en las conversaciones que mantiene suele interrumpir a sus interlocutores, al igual que la interrumpen a ella –sobre todo Walter Burns–, y esto le confiere una gran naturalidad a sus dotes comunicativas. Su principal transformación se produce en la parte final, al darse cuenta de que desea volver a casarse con su exmarido y jefe, Walter, ya que aparece hablando con él de forma menos combativa, sin discutir, y más complaciente e incluso sumisa.

Desde un punto de vista psicológico, posee un carácter intrépido y decidido que se manifiesta en su inteligente comportamiento. Ella es emprendedora, segura de sí misma e ingeniosa. En cuanto a sus relaciones, con Walter mantiene un vínculo profesional que trasciende a lo personal al tratarse de su exmarido. Él no desea que Hildy se case, y quiere que siga trabajando en la redacción porque es la mejor periodista de la plantilla, pero detrás de este posible sentimiento amoroso, se esconde un gran interés. A diferencia de otros personajes masculinos de las comedias de Hawks, caracterizados por un talante despistado frente a unas intrépidas féminas, “el personaje de Grant no es precisamente un

atolondrado; es un ser interesado y egoísta, que sería capaz de cualquier cosa por una exclusiva” (Balmori, 2002: 112). De esta manera, su relación fluctúa entre el amor y la conveniencia. Con sus colegas de otros diarios, quienes parecen vivir en la sala de prensa del penal, mantiene una relación entre iguales, a pesar de ser la única mujer que trabaja en un periódico, y suelen respetarla. Otros personajes masculinos con los que trata y que también la respetan son el gánster que colabora con Walter, el alcalde de la ciudad, el alcaide de la prisión, y, especialmente, el preso al que entrevista, Earl Williams, quien está condenado a la horca por matar por error a un policía negro.

Por otro lado, con su prometido, Bruce Baldwyn –encarnado por Ralph Bellamy–, un apuesto agente de seguros con quien se va a casar de forma inminente, se muestra atenta y cariñosa, pero no duda en poner por delante la pasión que siente por su profesión en cuanto se enfrenta al reportaje. Así se produce cuando está hablando con él por teléfono desde la redacción mientras sigue escribiendo a máquina, pues considera que el suceso en el que está inmersa no puede esperar y la conversación con Bruce, sí. Sin embargo, al principio se mostraba encantada de empezar una nueva vida con él en Albany, lejos del bullicio de la ciudad y del periodismo. Curiosamente, Hildy no tiene una relación estrecha con ninguno de los personajes femeninos que aparecen, la madre de Bruce y Molly Malloy, la prostituta amiga del preso, aunque Mrs. Baldwyn le comunica directamente, y de forma pública, que no está de acuerdo con su labor periodística y con el trato que da a su hijo.

En cuanto a su pensamiento, Hildy es honesta y sincera, tanto en su vida como en su trabajo, y esto es extensible a sus sentimientos. Ella se divorció de Walter porque la obsesión de éste por el trabajo era incompatible con la familia que ansiaba construir. Esto indica que, además de mujer trabajadora, tiene claros sus roles de esposa y madre, mientras que él no, así que Hildy es más rupturista en lo profesional que en lo personal. No obstante, la transparencia que la caracteriza va desapareciendo en su compromiso con Bruce, pues, a pesar de darse cuenta, no le comunica los planes que Walter tiene reservados para ella –sobre todo a nivel sentimental–, y tampoco parece interesada en hacerlo. La protagonista experimenta una evolución personal conforme toma conciencia de que su trabajo es el motor de su vida y no puede renunciar a él por casarse con Bruce y retirarse en Albany. Por ello, cuando se encarga del caso de Williams y lo entrevista en su celda –es la única periodista que lo consigue–, su mente vuelve a instalarse en la primera plana y va relegando a su futuro marido a un segundo plano, casi sin darse cuenta. Además, como no quiere perderla ni como reportera ni como pareja, Walter le pone un anzuelo en el que ella pica rápidamente, así que vuelve a sus redes y pone fin a su plan de huida. Al final, y aunque haya intentado evitarlo, “descubre que es una periodista: nada más importante que demuestre su competencia, que olvide sus pesares, y que se entregue plena y amorosamente a su profesión, lo que hace al quedarse junto a Walter” (Echart, 2005: 180).

En cuanto al aspecto sociológico, Hildy pertenece a una clase social y económica media-alta, como

revela que es una mujer trabajadora que tiene una ocupación bien remunerada en un diario, y que tras su divorcio se fuera seis semanas a Reno (Nevada) y después a las Islas Bermudas. Asimismo, debido a su labor periodística, se puede afirmar que posee un nivel cultural alto. En lo que respecta a la sexualidad, esta chica es heterosexual, como indica que ha estado casada con Walter y que va a casarse con Bruce, aunque a veces muestra unos ademanes poco femeninos. No obstante, tiene una idea clásica de las relaciones de pareja, del matrimonio, de la vida conyugal y de la familia.

Hildy ejerce el rol de *working girl* al aparecer casi de forma íntegra en su puesto de trabajo. Destaca cuando consigue entrevistar al condenado, y, después, escribe frenéticamente su crónica en la única máquina de escribir de la sala de prensa, mientras sus compañeros de otros medios se ciñen a contar los hechos por teléfono a sus respectivas redacciones. Sin duda, ella hace y los demás cuentan para que otros hagan. Así, motivada por evitar la muerte de un inocente, vuelve al periodismo, y en su giro final, “se queda junto a Grant porque se siente periodista y nada más que periodista, y también, pero [...], más secundariamente, admira a Grant y está enamorada de él” (Torres-Dulce, 2016: 129). No obstante, a veces exhibe rasgos del rol de chica buena por su firme deseo de casarse, refugiarse en la vida matrimonial y retirarse definitivamente de la profesión para crear una familia.

3.3.2. *Tess Harding: La mujer del año*

A nivel iconográfico, esta prestigiosa periodista, y líder feminista, tiene unos 30 años, es alta y muy estilizada, y posee el cabello cobrizo, unos expresivos ojos claros y una amplia sonrisa. Tess resulta muy atractiva, y así se acentúa con el vestuario tan elegante que lleva siempre, tanto en su oficina, como cuando trabaja en el despacho que tiene en su sofisticado apartamento de la Quinta Avenida, o en los múltiples eventos sociales a los que asiste. Además, porta desde sobrios trajes de chaqueta a pantalones y camisas, o sofisticados vestidos de noche, que, sin duda, ensalzan su refinado aspecto, de manera que transmite un aura cosmopolita y moderna. Así se revela también en sus modales, que son femeninos a la par que firmes. En cuanto a la forma de expresarse, destaca por su habla locuaz e ingeniosa, y por un discurso elaborado que demuestra sus grandes dotes comunicativas y su vasta cultura. Asimismo, suele emplear un tono seguro y enérgico, y sabe cómo conquistar mediante la oratoria. Aunque su impecable imagen se mantiene, al final sufre una transformación en su forma de hablar cuando por primera vez se dirige a Sam con tono sumiso para recuperarlo.

Desde un punto de vista psicológico, tiene un carácter decidido y un gran carisma, como se refleja en su capacidad para ejecutar su trabajo como columnista internacional en *The New York Chronicle* y moverse en las altas esferas de la vida política, y en su comportamiento práctico, aunque a veces resulta algo superficial. Ella es una feminista convencida, y esto resulta bastante interesante en el

contexto del cine de la época, pues la película “hace gala de una conciencia social que favorece las posturas y reivindicaciones feministas referidas al trabajo y a la igualdad de derechos de forma más explícita que en cualquier ocasión anterior” (Echart, 2005: 185). En este sentido, se plantea a través de la protagonista el problema que conllevan las demandas de igualdad por parte de la mujer, tanto en la esfera pública como en la privada, ante personajes masculinos muy conservadores. Además, es una líder social, ya que “sus opiniones son definitivas sobre absolutamente cualquier cosa. Hasta la utilizan para los concursos radiofónicos por sus grandes conocimientos sobre todo, menos sobre deportes. Es tan osada en sus columnas que llega a proponer que se suprima el beisbol mientras dure la guerra” (Laviana, 1996: 243). Esta vehemencia en su talante le traerá problemas.

En lo relativo a sus relaciones, con Sam inicia una relación sentimental a pesar de que al principio aparecen enfrentados debido a sus comentarios despectivos sobre el beisbol. Él es bastante clásico, pero también reflexivo, y la convence para llevarla a un partido. De esta manera, “Craig consigue que ella se divierta con el encuentro y poco a poco, colándose en los huecos que quedan libres en la agenda de ella, logra conquistarla” (García de Lucas y Sales de Heredia, 2006: 117-118). Las personas con las que se muestra más respetuosa son su viudo padre, a quien admira, y su tía Ellen, a la que considera un referente vital por su compromiso con el feminismo. Cuando ambos se casan, también la ayudan a descubrir la importancia del matrimonio y del futuro en pareja. Por su parte, con su apuesto y eficaz secretario particular, Gerald, quien siempre está a sus órdenes y parece su mayordomo, se lleva muy bien, pero tienen un vínculo estrictamente profesional. En consecuencia, este joven –interpretado por Dan Tobin–, no goza de la simpatía de Sam; es más, a ninguno de los dos le gusta que el otro esté cerca de Tess. Asimismo, su madura asistente, Alma, también se porta de una manera servil y atenta con ella. Por último, con el niño refugiado griego que acoge, y al que pretende adoptar, Chris, no sabe cómo actuar, pues asume su responsabilidad al estar presionada por su nombramiento como presidenta del Comité de Refugiados Griegos. Sus relaciones se complican aún más, sobre todo con Sam, cuando es designada la Mujer Americana del Año.

En cuanto a su pensamiento, Tess es muy comprometida, pero mantiene una perspectiva elitista por su escasa sintonía con lo popular y su proximidad con las altas esferas. Ella percibe que la situación internacional de Estados Unidos en la II Guerra Mundial es lo suficientemente grave como para que la sociedad americana esté más centrada en concienciarse de la realidad política que en el beisbol. Asimismo, tiene muchos prejuicios contra el deporte porque lo considera un simple entretenimiento para las masas. Sin embargo, este es el detonante que despierta el interés de Sam por ella. En lo que respecta a sus sentimientos, se casa con él, pero no tardan en aparecer problemas en la pareja debido a sus numerosas obligaciones profesionales y sociales. La dicotomía entre el amor y el deber, y un concepto del compromiso centrado casi exclusivamente en lo profesional, marcan definitivamente

la evolución psicológica que advierte el personaje. Por este motivo, cuando él la abandona porque se siente solo dentro de su propio hogar, inicia una ocurrente reconquista en la que intenta mostrarse como una esposa tradicional. Con este propósito, “trata de preparar infructuosamente el desayuno de su marido en una cocina hipermoderna cuyos secretos desconoce. Tras asumir la derrota, se muestra dispuesta a convertirse en ama de casa; él le pide que, simplemente, dedique más tiempo a su vida privada” (García de Lucas y Sales Heredia, 2006: 118). Ambos terminan juntos, pero parece difícil que solventen sus acusadas diferencias, pues Sam es un amante de la vida plácida y Tess ama el riesgo. No obstante, su matrimonio se basa en valores como la libertad y la igualdad.

La protagonista pertenece a una clase social y económica alta debido a su trabajo y al estilo de vida que lleva. Además, es una mujer políglota, pues habla varios idiomas, ha vivido en varios países y ha estudiado en colegios de Suiza y en universidades del prestigio de la de Leipzig y La Sorbona. Por ello, posee un nivel cultural muy alto. En lo que respecta a la sexualidad, Tess es heterosexual, pues se enamora de Sam y se casa con él, pero no tiene una idea clásica del matrimonio.

Este personaje desempeña el rol de *working girl* debido a la intensidad con la que vive su trabajo, al dedicarse a unos ámbitos tan elitistas para la época como la comunicación política internacional y la defensa del feminismo. Así se refleja en la fiesta que organiza con personas de varios países, cuando la misma noche de bodas recibe en su apartamento a un político yugoslavo exiliado –una situación, aunque *screwball*, que empieza a deteriorar su vida conyugal-, o al acoger al niño griego. Además, a diferencia de Hildy, no se plantea abandonar su trabajo para contraer matrimonio. No obstante, al final, motivada por recuperar a Sam, decide que compaginará el trabajo con el matrimonio.

	Hildy Johnson	Tess Harding
Iconografía		
- Edad	- 30 años	30 años
- Aspecto físico	- Atractiva	- Atractiva
- Vestimenta	- Sobria y masculina	- Elegante
- Habla	- Locuaz y atropellada	- Ingeniosa y locuaz
- Transformación	- Discurso y tono sumiso con Walter	- Discurso y tono sumiso con Sam
Psicología		
- Carácter	- Intrépido	- Decidido
- Comportamiento	- Inteligente	- Práctico
- Relaciones	- Amor/ odio con Walter, e igualdad y	- Amor con Sam, respeto con su

- Pensamiento - Sentimientos - Evolución	respeto con sus compañeros - Sincero - Honestos - Decide seguir con la investigación, abandona a Bruce y accede a casarse de nuevo con Walter	familia, y de trabajo con los demás - Comprometido y elitista - Dicotomía entre amor y deber - Decide dedicar más tiempo a la vida matrimonial
Sociología		
- Nivel social - Nivel económico - Nivel cultural	- Medio-alto - Medio-alto - Alto	- Alto - Alto - Alto
Sexualidad		
- Orientación - Estado civil	- Heterosexual - Divorciada	- Heterosexual - Soltera y casada
Rol		
- Papel que desempeñan - Motivaciones - Acciones	- <i>Working girl</i> y chica buena - Evitar la condena de un inocente y conseguir salir en primera plana - Buscar la exclusiva y olvidarse, poco a poco, de su compromiso con Bruce	- <i>Working Girl</i> - Brillar en su profesión y recuperar a Sam - Mantener su estatus profesional y, al final, compaginarlo con el matrimonio

Tabla 1. Cuadro resumen de personajes

Fuente: Elaboración propia a partir de la plantilla de análisis del Grupo Admira

4. Reflexiones finales

Los personajes femeninos vinculados al periodismo tienen una notable presencia en las películas producidas en Hollywood durante las décadas de los treinta y de los cuarenta, siendo la comedia el género narrativo donde más aparecen. Los filmes analizados son algunos de los más brillantes de la Edad de Oro de la historia del cine por sus aportaciones al género, la estructura de sus guiones y la construcción de sus personajes principales, especialmente femeninos. Además, aparecieron cuando Hollywood estaba consolidado como la principal fuente de entretenimiento y la *screwball comedy* se encontraba en su máximo esplendor, aunque muy poco después desaparecería. Así, *Luna nueva* y *La mujer del año* constituyen dos claros ejemplos de la comedia americana clásica –en su vertiente *screwball* y romántica–, y dos significativas películas de los principales estudios de cine: Columbia Pictures y Metro Goldwyn Mayer, respectivamente. Parte de su éxito está ligado al contexto social y económico de Estados Unidos durante estos años, la depresión y el *New Deal*.

Uno de los principales rasgos estilísticos de este subgénero es el guión, como se constata en ambas obras. La mayoría de los mejores guionistas de cine de la época procedían del ámbito periodístico o del teatral, y, a este respecto, *Luna nueva* y *La mujer del año* son dos evidentes exponentes, al tener la primera un guión del periodista Ben Hetch y la segunda uno del dramaturgo Garson Kanin. Esta vinculación con otros lenguajes, otras narrativas y otras realidades, les permitió proporcionar una agilidad, un ritmo y una locuacidad a los textos que benefició el desarrollo de las tramas. Asimismo, presentan la vida en dos grandes ciudades, Chicago y Nueva York, como los centros donde sucede todo lo que es noticiable, en detrimento del mundo rural, que suele vincularse con la tranquilidad y el atraso. De esta manera, y como sucede en otros filmes de estos años sobre periodismo, el espacio urbano aparece unido a la modernidad y al desarrollo, pero también a la corrupción.

En tercer lugar, ambos títulos cuentan con unas protagonistas potentes, que se mueven en un mundo tradicionalmente ligado a los hombres, como es el periodismo, y que son valientes, decididas, ágiles y arriesgadas, tanto en sus vidas personales como en las profesionales, ámbito en el que también son aventureras. Así, ejercen un rol muy distinto al de la mayoría de los personajes femeninos del cine de los treinta y de los primeros años cuarenta, la *working girl*, por estar muy vinculadas al ámbito profesional y poseer un carácter independiente, que, además, se convierte en su filosofía de vida. Por ello, Hildy Johnson y Tess Harding representan un nuevo modelo de mujer en la sociedad del *New Deal*, que es ajeno a los convencionalismos que las relegaban a las funciones de madre, esposa o amante, es decir, siempre sometidas a los seres de ficción masculinos. Ambas fueron interpretadas por dos actrices muy reconocidas por el público y la crítica, Rosalind Russell y Katharine Hepburn, quien obtuvo una nominación al Oscar como Mejor Actriz por su trabajo en *La mujer del año* y en su vida personal era una firme defensora del feminismo. Sin duda, estos personajes permanecen en la memoria colectiva, así como la propia *screwball comedy*, que, con varias obras maestras del cine, es considerada una tendencia de culto dentro de la comedia americana clásica.

5. Referencias bibliográficas

- Aguilera, C. (2009). *Joseph L. Mankiewicz. Un renacentista en Hollywood*. Madrid, T&B Editores.
- Balmori, G. (2002). *La comedia clásica norteamericana*. Madrid, Ediciones JC.
- Black, G. D. (1998). *Hollywood censurado*. Madrid, Cambridge University Press.
- Cartes Barroso, M. J., y Durán Manso, V. (2016). Ética y profesión periodística. El papel socioeducativo de los personajes de *Buenas noches, y buena suerte* (*Good Night, and Good Luck*, George Clooney, 2005). En Guadarrama Rico, L. A., Suárez Villegas, J. C., y González Jiménez, M. M. (ed.) *Libro de Actas del III Congreso Internacional de Ética de la Comunicación. Desafíos*

- éticos de la comunicación en la era digital*. Madrid: Editorial Dykinson, 215-228. (http://congreso.us.es/mediaethics/files/LIBRO_ACTAS_3ICME_red.pdf) (22-11-2017).
- Casas, Q. (1998). *Howard Hawks. La comedia de la vida*. Barcelona, Dirigido por.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus Humanidades.
- Chandler, C. (2010). *Katharine Hepburn. La biografía*. Barcelona, Libros Cúpula. Scyla Editores.
- Coursodon, J. P. (1996). La evolución de los géneros, en Rimbau, E. y Torreiro, C. (Eds.), *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1935-1955)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 225-307.
- Durán Manso, V. (2016). La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays”. *FEMERIS. Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 1, 1-2, 58-73. (<http://e-revistas.uc3m.es/index.php/FEMERIS/article/view/3227/1912>) (25-11-2017).
- Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- García de Lucas, V. y Sales Heredia, J. (2006). Deportes. Las reglas del juego, en García de Lucas, V., Rodríguez Merchán, E. y Sales Heredia, J., *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid 2006, 110-123.
- Guiralt, C. (2017). *Clarence Brown*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Guiralt Gomar, C. (2008). Joan Crawford: creación de la *working girl* y continuidad de la ‘fórmula Crawford’. *Ars Longa*, 17, 135-147.
- Guarinos, V. (2007). Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría filmica Feminista. En Loscertales, F. y Núñez, T. (coord.) *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid, Siranda Editorial.
- Induráin Pons, J. (2009). *El cine. Historia del cine. Técnicas y procesos. Géneros y personajes. 100 grandes películas. Galería de estrellas*. Barcelona, Larousse Editorial.
- Laviana, J. C. (2016). El periodista, motor de la comedia, en VV. AA., *Nickel Odeon. Screwball Comedies*. Madrid, Notorious Ediciones, 72-75.
- Laviana, J. C. (1996). *Los chicos de la prensa*. Madrid, Nickel Odeón Dos.
- Mariás, M. (2016). Vivir alocadamente. La herencia de la “Screwball Comedy”, en VV. AA., *Nickel Odeon. Screwball Comedies*. Madrid, Notorious Ediciones, 24-27.
- Perales, F. (2005). *Howard Hawks*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Roldán, C. (2006). Primera página. Sólo el riesgo el real, en García de Lucas, V., Rodríguez

- Merchán, E. y Sales Heredia, J., *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid 2006, 3.
- Rodríguez Merchán, E. (2006). A modo de editorial. Cine de papel, en García de Lucas, V., Rodríguez Merchán, E. y Sales Heredia, J., *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid 2006, 4-7.
- Sales Heredia, J. (2006). Sucesos. Un trabajo de perros, en García de Lucas, V., Rodríguez Merchán, E. y Sales Heredia, J., *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid 2006, 62-85.
- Sánchez Noriega, J. L. (2005). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial.
- Torres-Dulce, E. (2016). Howard Hawks. El hombre y el leopardo, en VV. AA., *Nickel Odeon. Screwball Comedies*. Madrid, Notorious Ediciones, 126-135.
- Torres-Dulce, E. (2005). Prólogo. Locuras y dry Martinis en el paraíso, en Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Valcárcel, I. (2016). Los años treinta en Estados Unidos, en VV. AA., *Nickel Odeon. Screwball Comedies*. Madrid, Notorious Ediciones, 12-23.