

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



FACULTAT DE GEOGRAFÍA I HISTORIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART
PROGRAMA DE DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE 3130

TESIS DOCTORAL

**LA GUERRA DE LOS SEXOS EN EL ESPACIO DE LA
COMEDIA ROMÁNTICA ESTADOUNIDENSE, 1934-2016.**

PRESENTADA POR:
BEGOÑA MONTESINOS LADRÓN DE GUEVARA

DIRIGIDA POR:
DR. CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

VALENCIA, OCTUBRE 2019

Para mis padres, Rafael y Elisa,
para mi hijo Marcos

ÍNDICE

Agradecimientos.....	7
I. NOTA PRELIMINAR.....	9
II. INTRODUCCIÓN.....	11
III. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA	
III.1. Estado de la cuestión	19
III.2. Metodología.....	28
IV. ELEMENTOS GENÉRICOS DE LA COMEDIA ROMÁNTICA CINEMATOGRAFICA.....	31
IV.1. Orígenes e influencias narrativas de la comedia romántica.....	32
IV.2. Patrones narrativos.....	42
IV.3. Características visuales de la comedia romántica	48
IV.4. Ideología.....	57
IV.5. Amor y humor en el espacio de la comedia romántica.....	59
V. LA GUERRA DE LOS SEXOS EN EL ESPACIO DE LA COMEDIA ROMÁNTICA ESTADOUNIDENSE. ESTUDIO CRONOLÓGICO.	
V.1. La guerra de los sexos en Columbia.....	61
V.1.2. La implantación del Código Lord-Quigley.....	62
V.1.3. <i>Sucedió una noche</i> . El inicio de la batalla.....	67
V.2. La guerra de los sexos en RKO.....	102
V.2.1. <i>La fiera de mi niña</i> . La inversión de roles.....	105
V.3. La guerra de los sexos en MGM.....	161
V.3.1. <i>La costilla de Adán</i> ¿Quién lleva los pantalones?.....	172
V.3.2. La guerra de los sexos en MGM en los años 40 y 50.....	202
V.4. La guerra de los sexos en los años 60.....	206
V.5. La guerra de los sexos en los años 70.....	218
V.5.1. <i>Annie Hall</i> . La nueva mujer.....	221
V.6. La guerra de los sexos en los años 80 y 90.....	252
V.7. La guerra de los sexos en el siglo XXI.....	259
V.7.1. <i>Sexo en Nueva York</i> : Otro esquema.....	261
V.7.2. La guerra de los sexos en los Nuevos Romances.....	288

VI.	CONCLUSIONES.....	293
VII.	ANEXO 1. <i>Sucedió una noche (It Happened One Night, 1934)</i>	
	1.1. Ficha técnica y artística.....	309
	1.2. Sinopsis.....	310
	1.3. Estructura y secuenciación.....	312
	1.4. Análisis secuencial.....	315
	ANEXO 2. <i>La fiera de mi niña (Bringing Up baby, 1938)</i>	
	2.1. Ficha técnica y artística.....	357
	2.2. Sinopsis.....	358
	2.3. Estructura y secuenciación.....	359
	2.4. Análisis secuencial.....	361
	ANEXO 3. <i>La costilla de Adán (Adam's Rib, 1949)</i>	
	3.1. Ficha técnica y artística.....	405
	3.2. Sinopsis.....	406
	3.3. Estructura y secuenciación.....	407
	3.4. Análisis secuencial.....	409
	ANEXO 4. <i>Annie Hall (1977)</i>	
	4.1. Ficha técnica y artística.....	447
	4.2. Sinopsis.....	448
	4.3. Estructura y secuenciación.....	450
	4.4. Análisis secuencial.....	453
	ANEXO 5. <i>Sexo en Nueva York (Sex and the City: The movie, 2008)</i>	
	5.1. Ficha técnica y artística.....	485
	5.2. Sinopsis.....	486
	5.3. Estructura y secuenciación.....	488
	5.4. Análisis secuencial.....	491
VIII.	FILMOGRAFÍA.....	531
IX.	BIBLIOGRAFÍA.....	541
X.	PÁGINAS WEB.....	551

AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi reconocimiento a todas aquellas personas que de un modo u otro han colaborado en esta Tesis Doctoral. En primer lugar, deseo manifestar mi agradecimiento al Dr. Carlos Cuéllar Alejandro por aceptarme como doctoranda, dirigiendo con infinita paciencia este proceso académico con sus valoraciones, consejos y, múltiples y minuciosas correcciones, mostrando su apoyo en esta experiencia vital, que ha estado jalonada de momentos donde han convergido la tristeza y la mayor alegría; gracias por guiarme.

Gracias a todos los expertos, profesores, investigadores y compañeros que han colaborado en este proyecto. No puedo dejar pasar esta ocasión de agradecer al profesor Vicente Alfonso Benlliure, su ayuda en la parte psicológica del proyecto y a la profesora Esperanza Martín de Aguilera y Arenales por sus contribuciones y explicaciones sobre la diferencia sexual del SNC (Sistema Nervioso Central). Así como su ayuda a los letrados José Luis Guna Montesinos y Miguel Martorell por sus valiosas aportaciones.

Quiero reconocer, de manera especial, la implicación y el asesoramiento de Raquel Zapater en la búsqueda de referencias bibliográficas y fílmicas. Y en general a todo el personal administrativo de múltiples instituciones, que con su colaboración desinteresada ayudan en gran manera a que estos proyectos se conviertan en realidad.

Con un matiz más sentimental, quiero agradecer a mi familia su apoyo en este largo proceso. En especial a mis padres que nos inculcaron, a mis hermanas y a mí, la importancia de la educación y el tesón por encima de la condición sexual del ser humano. Ellos me apoyaron en este camino y quiero brindarles mi amor, mi recuerdo y mi agradecimiento.

I

NOTA PRELIMINAR

Títulos, traducciones, citas y normas ortográficas.

En la redacción de esta Tesis Doctoral se han seguido una serie de pautas de escritura y normas ortográficas que queremos indicar para facilitar la lectura de la misma. Esto es, el modo en que se han citado las películas, las referencias bibliográficas en las notas a pie de página, las traducciones de los textos en las notas a pie de página y la observación de las recientes normas ortográficas recomendadas por la Real Academia Española (RAE). En relación con los títulos, la primera vez que se nombra una película se hace por su título en castellano, a continuación, y entre paréntesis, su título original seguido del nombre del director y su año de producción. En las sucesivas ocasiones que se ha vuelto a citar solo se ha señalado el título en castellano.

Las ilustraciones presentes en el texto se acompañan de su título correspondiente, en el caso de los fotogramas de la película se acompañan del título de la misma en castellano. En las notas a pie de página las referencias bibliográficas figuran de forma abreviada mediante el apellido del autor y entre paréntesis el año de publicación y la página consultada. La traducción de documentos escritos en otros idiomas también figura convenientemente indicadas a pie de página.

A pie de página se citan también las páginas Web consultadas junto con la dirección que escribimos para acceder a ellas y el día de consulta.

Cuando se reproducen diálogos de los filmes, se ofrece en su versión original, e inmediatamente después se añade su traducción al castellano entre paréntesis, reproduciendo textualmente el contenido de los subtítulos. En cuanto a las canciones, reproducidas en el cuerpo de texto y con la finalidad de agilizar la lectura, cuentan con su traducción a pie de página.

Por último y siguiendo las recomendaciones de la Real Academia Española (RAE), se han aplicado las siguientes normas ortográficas:

“La palabra *solo*, tanto cuando es adverbio y equivale a *solamente* (*Solo llevaba un par de monedas en el bolsillo*) como cuando es adjetivo (*No me gusta estar solo*), así como los demostrativos *este*, *ese* y *aquel*, con sus femeninos y plurales,

funcionen como pronombres (*Este es tonto; Quiero aquella*) o como determinantes (*aquellos tipos, la chica esa*), no deben llevar tilde según las reglas generales de acentuación, bien por tratarse de palabras bisílabas llanas terminadas en vocal o en -s, bien, en el caso de *aquel*, por ser aguda y acabar en consonante distinta de *n* o *s*. Aun así, las reglas ortográficas anteriores prescribían el uso de tilde diacrítica en el adverbio *solo* y los pronombres demostrativos para distinguirlos, respectivamente, del adjetivo *solo* y de los determinantes demostrativos, cuando en un mismo enunciado eran posibles ambas interpretaciones y podían producirse casos de ambigüedad... Sin embargo, ese empleo tradicional de la tilde en el adverbio *solo* y los pronombres demostrativos no cumple el requisito fundamental que justifica el uso de la tilde diacrítica, que es el de oponer palabras tónicas o acentuadas a palabras átonas o inacentuadas formalmente idénticas, ya que tanto *solo* como los demostrativos son siempre palabras tónicas en cualquiera de sus funciones. Por eso, a partir de ahora se podrá prescindir de la tilde en estas formas incluso en casos de ambigüedad. La recomendación general es, pues, la de no tildar nunca estas palabras.”¹

El mismo criterio se ha seguido con la palabra *guion*, empleada de forma reiterada en esta tesis:

“Para poder aplicar con propiedad las reglas de acentuación gráfica del español es necesario determinar previamente la división de las palabras en sílabas. Y para dividir silábicamente las palabras que contienen secuencias de vocales es preciso saber si dichas vocales se articulan dentro de la misma sílaba, como diptongos o triptongos (*vais, o.pioi.de*), o en sílabas distintas, como hiatos (*lí.ne.a, ta.o.ís.ta*). De acuerdo con dichas convenciones, y con independencia de cuál sea su articulación real en palabras concretas, se consideran siempre diptongos a efectos ortográficos las combinaciones siguientes:

Vocal abierta (/a/, /e/, /o/) seguida o precedida de vocal cerrada átona (/i/, /u/): *estabais, confiar, diario, afeitar, viento, pie, doy, guion, aunar, acuario, actuado, reunir, sueño, estadounidense, antiguo*.

Aunque la ortografía de 1999, donde se establecieron las citadas convenciones, prescribía ya la escritura sin tilde de estas palabras, admitía que los hablantes que las pronunciasen como bisílabas pudiesen seguir acentuándolas gráficamente. En cambio, a partir de la edición de 2010, se suprime dicha opción, que quiebra el principio de unidad ortográfica, de modo que las palabras que pasan a considerarse monosílabas por contener este tipo de diptongos o triptongos ortográficos deben escribirse ahora obligatoriamente sin tilde.”²

¹ <http://www.rae.es/consultas/el-adverbio-solo-y-los-pronombres-demostrativos-sin-tilde>

Consultado el 7 /06/2016

² <http://www.rae.es/consultas/palabras-como-guion-truhan-fie-liais-etc-se-escriben-sin-tilde>

Consultado el 7 /06/2016

II

INTRODUCCIÓN

El doctor Lehman, uno de los personajes de *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938), señalaba que el impulso amoroso en el hombre se revelaba con frecuencia en algunas demostraciones violentas. Este diagnóstico, sirve bien para ilustrar la propuesta de esta tesis, un estudio sobre la guerra de los sexos en la comedia romántica estadounidense entre los años 1934-2016. Una guerra vista desde el prisma de la relación amor-odio que establece distintas formas de agresión mutua entre los protagonistas en una estructura narrativa que sin embargo conduce a la unión de la pareja.

La guerra de los sexos es un tema recurrente que desde hace décadas sustenta los argumentos de las comedias románticas, desarrollando las diferencias entre hombres y mujeres y expresando formas de comportamiento distintas en las relaciones entre ellos.

El antagonismo inicial y las disputas entre los protagonistas nutren estos argumentos generando conflictos que están destinados a causar situaciones cómicas que se terminan por resolver de modo feliz, aunque un análisis más específico permita ver como las discusiones en el seno de la pareja dan lugar al dolor con agresiones físicas y verbales, si bien el espacio de la comedia tamiza el impacto del mismo.

Esta fórmula amor-odio, habitual en las comedias románticas cinematográficas, suele manifestarse con una hostilidad creciente entre la pareja. Tradicionalmente se ha relacionado la incompatibilidad inicial entre la pareja como una forma de reafirmar la compatibilidad final entre ellos, esto explica la atracción que siente el espectador ante la continua representación intermedia de esta hostilidad.

En torno a esta lucha de sexos, la comedia surge de la oposición de una pareja absolutamente distinta en todos los aspectos y destinada a complementarse, pero ¿Por qué y dónde se generan estas diferencias? ¿Son innatas o son producto del condicionamiento social?

Dos son los aspectos que favorecen la oposición entre las identidades masculina y femenina. En primer lugar, las diferencias de origen cultural entre hombres y mujeres, que forman parte de un legado cultural y sociológico que propugna estas diferencias

presentándolas no como un reflejo de diferencias profundas entre sexos, sino como un reflejo de diferentes fuerzas culturales y psicológicas que actúan sobre ellos. En segundo lugar, las diferencias neurológicas y hormonales de los sexos que tienen que ver con el modo como el cerebro actúa.

Existen numerosas y controvertidas discrepancias, tanto socioculturales como científicas, cuando entramos en la disyuntiva de si hay diferencias o no entre el cerebro femenino y el masculino. Desde hace décadas, se han analizado los cerebros de ambos sexos tratando de definir rasgos diferenciales que explicasen este dimorfismo sexual del cerebro. La observación de diferencias anatómicas constituía, hasta hace poco, el único dato para establecer las causas del comportamiento diferenciado por sexos, pero las nuevas técnicas de neuroimagen han proporcionado nueva información sobre el funcionamiento del cerebro.

Diversos estudios han ofrecido diferentes resultados que implican desde un reconocimiento al dimorfismo sexual del cerebro que implicaría una estructura y una conectividad cerebral masculina y femenina diferente entre sí, hasta las investigaciones que mantienen que no es posible asignar diferencias significativas entre los cerebros masculino y femenino, sino que ambos tienen cerebros compuestos por mosaicos de características que los hacen únicos, algunas son más comunes entre las mujeres en comparación con los hombres y otras lo son más en los hombres respecto de las mujeres y otras son comunes tanto a hombres como a mujeres.³

³ Para más información consultar:

Madhura Ingahlalikar et al. "Sex differences in the structural conectome of the human brain" PNAS January 14, 2014 | vol. 111 | no. 2 | 823–828

<https://www.pnas.org/content/111/2/823>

Consultado 22/02/2017

Daphna Joel et al, neurocientífica de la Universidad de Tel Aviv. "Sex beyond the genitalia:the human brain mosaic" Publicación en la revista *Proceedings of the National Academy of Sciences* (PNAS) 2015.PNAS | December 15, 2015 | vol. 112 | no. 50

<https://www.pnas.org/content/112/50/15468>

Consultado 22/02/2017

Cerebro masculino y femenino. Observatorio de Bioética, UCV

<https://www.observatoriobioetica.org/wp-content/uploads/2018/02/Cerebro-masculino-y-femenino.pdf>

Consultado 21/02/2017

Neurosexism: the myth that men and women have different brains

<https://www.nature.com/articles/d41586-019-00677-x>

Consultado 9/01/2018

Development of brain structural connectivity between ages 12 and 30: A 4-Tesla diffusion imaging study in 439 adolescents and adults

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1053811912008981>

Consultado 9/01/2018

Numerosos estudios avalan unas y otras teorías. El análisis de las diferencias en el comportamiento de varones y mujeres ha llevado a numerosos investigadores a tratar de establecer un dimorfismo sexual del cerebro, basado en la estructura y el conectoma cerebral que establecieran esta diferencia de comportamientos. Las teorías que apoyan este dimorfismo señalan que algunas áreas localizadas en el cerebro se activan de forma distinta en ambos sexos ante los mismos estímulos, pero estas reacciones innatas, serían insuficientes para justificar las diferencias de comportamiento en esta guerra de los sexos. Lo que sí se puede constatar, al margen de las diferencias fisiológicas, son las diferencias mentales, propiciadas por la sociedad. De esta manera, la cultura y los principios conductuales que se nos inculcan desde la infancia influyen notablemente en la modelación y remodelación de nuestra mente. Desde el nacimiento se establecen unos patrones de comportamiento estipulados en función del género, masculino o femenino a los que se asocian conductas y habilidades determinadas dependiendo del sexo.

Estos patrones o modelos se han convertido en estereotipos de género, creando un conjunto de ideas acerca de los géneros que favorecen el establecimiento de roles fuertemente arraigados en la sociedad. Estas ideas simplifican la realidad dando lugar a una dicotomía sexual que impone unas características determinadas, unos patrones de conducta que se deben seguir en función de si eres hombre o mujer. De este modo la identidad masculina, se ha vinculado al ámbito público, al cultivo de la razón y al desarrollo de la fuerza, el valor y el trabajo. Por el contrario, a la identidad femenina, se la ha vinculado al ámbito privado, al cultivo de los sentimientos, asociándola con la abnegación, la debilidad, la ternura y la belleza; en general, a la mujer se la ha educado para ser sensible y comprensiva, y al hombre para ser autoritario y agresivo. Estos patrones socioculturales, han generado unos roles protagónicos entre hombres y mujeres que son los que han constituido estas diferencias de género tan arraigadas culturalmente arrastrando una evidente discriminación social que queda reflejada en numerosos productos culturales, entre ellos el cine.

En la casi práctica totalidad de las producciones cinematográficas estadounidenses (cine de Hollywood) los protagonistas masculinos viven intensas historias y aventuras jalonadas de relaciones y, por supuesto, se quedan con la “chica”. Una chica cuya historia

carece de importancia, convertida en un modelo de acompañamiento, en el complemento romántico del protagonista, que en múltiples ocasiones se convierte además en un lastre para él.⁴ En este aspecto, resulta significativa la aplicación del test de Bechdel un método que permite evaluar si un guion de película, serie, cómic u otra representación artística cumple con los estándares mínimos para evitar la brecha de género. Dos son los requisitos básicos que la obra debe cumplir para salvar esta brecha: la presencia de al menos dos personajes femeninos (preferiblemente con nombre) y que estos personajes femeninos mantengan al menos una conversación entre ellas y que esta conversación no verse sobre un hombre.⁵

La comedia romántica ofrece una alternativa en este aspecto, es de los pocos géneros que tienen como protagonistas a las mujeres, en contraposición al aproximadamente ochenta por ciento de la producción cinematográfica enfocada al público masculino.⁶ Asentado como uno de los principales géneros del cine hollywoodiense, la comedia romántica a pesar de su popularidad, éxito de taquilla y resistencia a lo largo de los años, ha sido denigrada por un sector del público y la crítica, que la consideran como un “género menor”.

No hay género cinematográfico más denigrado, por irreal y repetitivo que la comedia romántica. Sin embargo se trata de un género estable y notorio de acuerdo a los parámetros de producción. Estas comedias han adquirido una reputación de películas menores, películas de mujeres y para mujeres plagadas de frivolidad, pero son un retrato importante de usos y costumbres que exploran las relaciones heterosexuales.

Destinadas, mayoritariamente, al público femenino, este tipo de historias de amor, humor y final feliz aporta satisfacción a la espectadora que disfruta con una historia que deja una sensación placentera. Geoff King propone no tomarlas demasiado en serio⁷, pero las comedias románticas no son cosa de risa pues detrás de las situaciones cómicas se esconden tragedias y la guerra de sexos, observada desde una mirada escéptica y crítica, permite detectar el discurso ideológico que trasmite; el amor es dolor.

Estas comedias son un vehículo muy efectivo de ciertas ideologías que propugnan la

⁴ Este lastre en el que se convierte al personaje femenino es una constante en la práctica totalidad de la producción cinematográfica que incluye, en más de una ocasión, a las protagonistas de la comedia romántica.

⁵ El test de Bechdel fue ideado por la historietista estadounidense Alison Bechdel en 1985, con la intención de constatar que los personajes femeninos no viven sus propias historias, sino que aparecen insertas en las historias de los protagonistas masculinos.

⁶ Kramer (1999: 98-112)

⁷ “Don’t take it too seriously” King (2002:56)

violencia entre los sexos, y en este aspecto, la historia de la comedia romántica, tal y como indica Celestino Deleyto, confirma las diferencias jerárquicas entre los roles desempeñados por hombres y mujeres en sus historias, constituyéndose, por tanto, en un instrumento más de la subordinación de las mujeres en la sociedad patriarcal.⁸ El cine transmite modelos y la comedia romántica trasmite la idea de que la mujer solo puede estructurar su vida alrededor del amor, aunque ese amor conlleve sufrimiento y dolor.

Uno de los efectos de la ideología presente en estas comedias románticas, es el de presentar lo cultural como natural. El cine, posicionado como un poderoso medio cultural, contribuye a normalizar y naturalizar aquello que no es sino fruto de una compleja construcción social. Bajo los comportamientos, palabras y actitudes habituales, los que consideramos “normales”, subyace el predominio de un sexo sobre el otro. Por este motivo, resulta necesario establecer una crítica de la representación que permita analizar la ideología que se trasmite a través de estas representaciones.

Esta tesis se centra en la representación de las mujeres en un grupo de películas en los que ellas desempeñan papeles relevantes, aun admitiendo en mayor o menor medida que el cine de Hollywood sigue reflejando una sociedad patriarcal y una consiguiente desigualdad entre hombres y mujeres.⁹

El estudio se ha realizado desde la perspectiva de género, aplicando una crítica feminista a un género cinematográfico destinado mayoritariamente a un público femenino. Todos los filmes se enmarcan en su contexto temporal contemporáneo y en ellos se libran batallas no solo entre hombres y mujeres, sino entre diversos conceptos como el amor y el sexo; el amor y la amistad; y entre una visión más patriarcal de las relaciones heterosexuales o una más moderna informada, tal y como señala Deleyto, por los nuevos discursos feministas.¹⁰

Para abordar este estudio del género hemos tomado como referencia principal las comedias románticas más representativas, las que más éxito han obtenido, tanto de crítica como de taquilla y componen frecuentemente los listados que reconocen las películas más logradas de la historia de la comedia.¹¹ Un corpus que comparte un tema, la guerra de los

⁸ Deleyto (2003-117)

⁹ Dolors Reguant define el patriarcado como una forma de organización política, económica, religiosa y social basada en la idea de autoridad y liderazgo del varón, en la que se da el predominio de los hombres sobre las mujeres; del marido sobre la esposa; del padre sobre la madre, los hijos y las hijas; de los viejos sobre los jóvenes y de la línea de descendencia paterna sobre la materna. Reguant (1996:20)

¹⁰ Deleyto (2009:43)

¹¹ Entre los múltiples listados publicados véase:

BBC- Culture-The Greatest comedies of all Time

<http://www.bbc.com/culture/story/20170821-the-100-greatest-comedies-of-all-time>

sexos, y una estructura específica que se identifica con el género de la comedia romántica, atendiendo a las variaciones, imprescindibles, como señala Warshow para evitar que el tipo se convierta en algo estéril: "no queremos ver la misma película una y otra vez, sólo la misma forma."¹²

Pero no se trata simplemente de localizar el tema de la guerra de sexos, sino de interpretar la dimensión ideológica presente en las estrategias narrativas y formales de estos filmes. El análisis textual será nuestra herramienta metodológica principal y nuestro objetivo el análisis de un amplio corpus de películas. Los análisis de índole formal han demostrado su gran valor en el campo de los estudios fílmicos, aquí los utilizaremos como una herramienta para detectar la dimensión ideológica de las películas. Al analizar estas obras ejercitamos un proceso de recepción en el que somos capaces de percibir los códigos y clichés marcados y predefinidos propios de la comedia romántica.

A través de estos análisis señalaremos la importancia de mantener una mirada estructurada y reflexiva al margen del goze escópico con el fin de descubrir la ideología subyacente en estos filmes. Porque en esta concepción del cine como placer escópico la imagen tiene una presencia y una supremacía desmedida, que no solo refleja lo que somos, sino que también nos configura. Actualmente, tal como señala Pilar Aguilar, el relato socialmente compartido está acaparado por la forma audiovisual. Eso implica que la imagen modela en gran medida la representación mental que nos hacemos del mundo. La ficción audiovisual resulta, pues, una poderosísima maquinaria de simbolización y de representación ideológica.¹³

Basándonos metodológicamente en el análisis de estas comedias románticas, los objetivos serán: evidenciar la ideología patriarcal que conlleva la sumisión de un género a otro mediante el análisis de la evolución de las relaciones heterosexuales a través del tema concreto de la guerra de sexos en el espacio de la comedia romántica. Un espacio que se ha constituido como un lugar privilegiado para la articulación de discursos sobre las

100 Best Comedy Movies

<https://editorial.rottentomatoes.com/guide/100-essential-comedy-movies/>

Best Romantic Comedy Movies Ever Made

<https://www.imdb.com/list/ls058479560/>

Consultadas 18/08/2017

¹² Warshow en Altman (2000:43)

¹³ "Los relatos socialmente compartidos nos dan argumentos, nos enseñan lo que es posible y lo que no, nos dicen dónde están los márgenes, nos aleccionan sobre la necesidad de respetarlos a la vez que nos hablan de cómo saltárselos para ir más allá, etc. Son modelos a partir de los que cada cual ha de elaborar el guión de su propia vida" Pilar Aguilar en *¿Somos las mujeres de cine?*

http://www.educarenigualdad.org/media/pdf/uploaded/old/Mat_99_IAM-U_68927.pdf

Consultado 23/11/2016.

relaciones heterosexuales, y sobre el rol de las identidades masculina y femenina.

El cine se ha constituido como uno de los medios más influyentes en la concreción del imaginario socio-cultural a lo largo de todo el siglo XX y XXI. Este segundo objetivo parte, así, del primero: explicar la importancia fundamental que tiene el cine en la constitución de nuestro imaginario y del peso que tiene en las relaciones heterosexuales tal y como están estructuradas en nuestra sociedad. Dejar de considerarlo un mero entretenimiento y tomar conciencia de la influencia que tiene a la hora de elaborar modelos de identificación y de conducta posibles con la repercusión que ello tiene a nivel social.



Ilustración 1: Fotograma de la película *La octava mujer de Barba Azul*.

Nuestro objeto de estudio es la evolución del género de la comedia romántica a través del tema concreto de la guerra entre los sexos. Una guerra desarrollada esencialmente entre hombres y mujeres y en cómo esta guerra ha afectado a la unión sentimental, sexual, social e institucional en el ámbito heterosexual a lo largo del siglo XX y principios del XXI. Con esta intención, hemos desarrollado una estructura que se articula en torno a diez capítulos temáticos.

Se inicia la tesis con una nota preliminar en la que se exponen una serie de pautas de

escritura relativas a los títulos, traducciones, citas y normas ortográficas.

En el capítulo segundo se desarrolla la introducción que comprende los marcos temáticos, teóricos, cronológicos, espaciales e ideológicos en los que se circunscribe y en la que se enuncian los objetivos de la misma.

A continuación exponemos el estado de la cuestión, la metodología utilizada y las técnicas a las que hemos recurrido que incluyen análisis filmicos de las películas seleccionadas.

El cuarto capítulo resume los elementos genéricos de la comedia romántica cinematográfica: orígenes e influencias narrativas de la comedia romántica, patrones narrativos, características visuales de la comedia romántica cinematográfica, ideología y la importancia del amor y el humor como característica esencial de esta serie de comedias.

El capítulo más extenso, “La guerra de sexos en el espacio de la comedia romántica Estadounidense. Estudio cronológico”, está articulado en tres apartados: época clásica, época moderna y época posmoderna. En este capítulo tal como se indica en el título, se realiza un estudio crítico sobre la evolución de la guerra de sexos en la comedia romántica. El primer apartado se inicia con la película *Sucedió una noche (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)*, inserta en las denominadas comedias *screwball* y culmina con las comedias sexuales de los años 50 y 60. El segundo trata los romances nerviosos y concluye con las comedias neotradicionales de los años 80 y 90. El último apartado se inicia ya en el siglo XXI con los denominados nuevos romances y concluye con el filme *Mejor...solteras (How to be Single, Christian Ditter, 2016)*.

El estudio cronológico, nos permitirá observar la evolución del género a través del tema de la guerra de sexos y el modo en el que se refleja esta evolución exponiendo en el capítulo seis las conclusiones que derivan de él.

Este estudio cuenta además con un anexo cuya finalidad es dinamizar la lectura de esta tesis. En él se incluyen las fichas técnicas y artísticas, las sinopsis y los análisis secuenciales de las cinco películas que estructuran la tesis, se recomienda pues, su lectura con anterioridad a los análisis críticos de estos filmes incluidos en el capítulo “La guerra de sexos en el espacio de la comedia romántica. Estudio cronológico”.

La filmografía y la bibliografía expuestas en orden alfabético, junto con la relación de páginas web consultadas, completan esta tesis.

III

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

III. 1. Estado de la cuestión

Comentábamos en el capítulo introductorio que el género de la comedia romántica ha sido considerado como un género secundario, de este modo, la cantidad de trabajos críticos, estudios e investigaciones en este género es significativamente menor en comparación con otros géneros considerados más “serios”. Sin embargo, en las últimas décadas, la teoría de los géneros cinematográficos ha evolucionado considerablemente tanto en lo que se refiere al propio concepto de género cinematográfico como a los géneros individuales. Entre estos, la comedia ha recibido especial atención en el ámbito angloestadounidense con estudios fundamentales que han reconfigurado de forma radical la aproximación al género y el análisis de sus textos. Estas obras destilan una gran variedad de enfoques y pueden verse, en su conjunto, como un resumen de las tendencias más importantes de la teoría cinematográfica de las últimas décadas.

Varias de estas publicaciones presentan el tema de la guerra de sexos en la comedia romántica, si bien es cierto, que el tratamiento de la cuestión se ofrece de forma irregular tanto en los textos centrados en el análisis filmico, como en la autoría o la teoría crítica. Molly Haskell, autora de una de las primeras aproximaciones feministas al estudio del cine de Hollywood *From Reverence to Rape. The Treatment of Woman in the Movies*, (1974), se erige como una de las precursoras del tratamiento de la guerra de los sexos en la comedia romántica. Haskell señala que en estos filmes el amor no sustituye a la fricción, sino que se expresa a través de ella: “Un hombre y una mujer se provocan y florecen en contacto con el otro, se rozan continuamente y, en medio de esta fricción, a la luz mutua de sus ojos, parecen descubrirse por primera vez”.¹⁴

¹⁴ “A man and a woman seem to prickle and blossom at each other’s touch, seem to rub each other with and

La aportación de Haskell, su reflexión crítica y su aportación teórica, resulta fundamental en los estudios sobre los géneros cinematográficos, y en especial sobre la comedia romántica. Una aseveración que se mantiene intacta casi 50 años después con numerosas publicaciones sobre teoría y crítica feminista que excluyen a la comedia romántica. Autoras como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Ann Kaplan, Annette Kuhn, Jacinta Read, o Carol J. Clover¹⁵ han construido una sólida crítica que se ha desarrollado, sin embargo, al margen de la comedia romántica. Se han obviado estos textos filmicos, objeto de consumo de millones de espectadoras, sin prestar atención a sus discursos sobre las relaciones heterosexuales y sin realizar una revisión crítica que reflexione sobre la transmisión ideológica presente en estos textos.¹⁶

A la obra de Haskell, le sucede *Pursuits of happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* publicada en 1981. Escrita por el filósofo Stanley Cavell¹⁷ presenta un estudio sobre el devenir de las relaciones sentimentales en siete comedias románticas de la década de los años 30 y 40: *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941), *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938), *Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940), *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940), *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949) y *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937). El libro ofrece un estudio de los comportamientos de los sexos en torno a incidentes que empiezan en una boda que no se celebra o en un matrimonio que se rompe, o en una conquista que lleva a la unión o a la desunión, para terminar todo ajustándose pero habiendo alcanzado la mujer nuevas posiciones “La batalla de los sexos, en la forma que adopta de lucha por el reconocimiento, en especial

against the grain simultaneously, and, in the friction, in the light in the other's eyes, to know themselves for the first time” Haskell (1975:140)

¹⁵ Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*; Teresa de Lauretis, *Alicia ya no*; Annette Kuhn *Cine de mujeres. Feminismo y cine*; Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*; Jacinta Read, *The new Avengers: Feminism, femininity and the Rape-Revenge Cycle* y Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*.

¹⁶ Para el desarrollo de la investigación, ha resultado determinante profundizar en la teoría y crítica fílmica feminista. Debemos destacar que en la gran mayoría por no decir en la totalidad de los textos, se tratan géneros cinematográficos como el melodrama, el cine negro o el de terror, quedando excluida la comedia a excepción del libro de Haskell publicado en 1974, el de Mary Ann Doane *The desire to Desire* (1987) que trata parcialmente la comedia romántica de los años 40 y el de Kathleen Rowe, *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter*, publicado en 1995, que trata principalmente la trayectoria de actrices cómicas como Mae West y Roseanne Arnold, incluyendo en su estudio a la excesiva e “ingobernable” Miss Piggy, la protagonista de *The Muppets*.

¹⁷ Profesor Emérito de Estética y Teoría General de los Valores en la Universidad de Harvard. Ha escrito entre otros varios libros relacionados con el mundo cinematográfico como *Contesting tears: the Hollywood melodrama of the unknown woman* (1996).

por el reconocimiento de la mujer(...)”.¹⁸ Cavell ofrece un pormenorizado, análisis apoyado en el teatro, la filosofía y la narrativa, de cada uno de los filmes, donde traza un mapa característico de la fórmula amor-odio tan habitual en las comedias de reconquista, como él las denomina, que componen su estudio.

Tras la obra de Stanley Cavell, el libro que más se acerca al tema de este estudio será el publicado en 1989 y escrito por Bruce Babington y Peter William Evans¹⁹ *Affairs to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes*. En este libro los autores formulan el porqué del éxito de las relaciones de rivalidad entre las parejas protagonistas de las comedias románticas, además de explorar los significados y problemáticas de estas relaciones y las narrativas de las que forman parte. *Affair to remember* cuenta con capítulos dedicados a *La fiera de mi niña* y la comedia de los años treinta; Ernst Lubitsch y la comedia romántica; a Bob Hope, Mae West y Woody Allen; las comedias de los años cincuenta protagonizadas por las parejas formadas por Spencer Tracy- Katherine Hepburn y Doris Day-Rock Hudson; y en último lugar un capítulo dedicado a las comedias románticas de los años 80 y 90 del siglo XX.

En 1990 Steve Neale y Frank Krutnik publican *Popular Film and Television Comedy*. Una obra esencial que aúna estudios históricos y teóricos que tratan diversos aspectos fundamentales de la comedia en la tradición cinematográfica. Resulta de especial interés para este estudio el capítulo siete titulado “The comedy of the sexes” donde se desarrollan aspectos relativos de la comedia romántica en diversos epígrafes entre ellos uno centrado en la guerra de los sexos donde ambos autores señalan que estas comedias comparten unos rituales de seducción donde se manifiestan tanto mecanismos de oposición como de una complementariedad profunda, conseguida a través de la intimidad, la educación mutua, la diversión y el juego. Tal y como apuntan Neale y Krutnik uno de los pilares fundamentales en la construcción de las tramas de las comedias románticas es el equilibrio entre los aspectos que subrayan la compatibilidad esencial de la pareja con los obstáculos que impiden temporalmente su mutuo reconocimiento, como pueden ser determinadas manifestaciones de hostilidad mutua que en numerosas ocasiones se deben a la falta de un conocimiento necesario para que uno juzgue adecuadamente al otro o la incapacidad, de uno de los dos, para comprender la situación en la que ambos se ven envueltos. Dificultades que deleitan al espectador que, desde la distancia, sabe que al final los

¹⁸ “The Battle of the sexes, in its form of a Stuggle for recognition, especially for the woman’s recognition”. Cavell (1999: 201)

¹⁹ Profesor emérito de la Universidad de Newcastle y catedrático emérito de la Universidad de Londres.

obstáculos serán superados y que la pareja podrá unirse o reunirse, según se trate de una trama de noviazgo o de renovación matrimonial.²⁰

En 1995 se publica *Classical Hollywood Comedy*, editado por Kristine Brunovska y Henry Jenkins que proporciona una teoría general del género de la comedia romántica. Por lo que se refiere a nuestro tema de estudio resultan particularmente atractivos los artículos firmados por Kristine Brunovska “Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy”²¹; y Tina Olsen Lint “Romantic Love and Friendship: the Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy”. En el primero Kristine Brunovska realiza un estudio sobre algunas de las comedias de los años 30 y principios de los 40 que tienen como denominador común la guerra de sexos, y que la divide en dos bloques: las comedias de compromiso y las de reafirmación. El artículo de Tina Olsen resulta sumamente interesante por tratar directamente el tema de este estudio exponiendo la batalla de los sexos como una convención propia de estas películas en ejemplos ya expuestos anteriormente como *Sucedió una noche* o *La fiera de mi niña*.

Tanto *Popular Film and Television Comedy* como *Classical Hollywood Comedy*, constituyen excelentes muestras de la historia y teoría de la comedia romántica, que convergen en la obra de Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, publicada en 2007, que nos proporciona una visión general del espacio que Hollywood ha dedicado a la comedia desde las *screwball comedies* hasta las comedias románticas de la primera década del siglo XXI. McDonald profundiza en cuestiones temáticas y estilísticas, características y convenciones propias de este género, atendiendo y revisando estudios como los de Haskell, Cavell o Neale en una estructura, dividida en cinco capítulos que combina el comentario analítico con la reflexión teórica feminista. Esta obra ofrece el estudio más completo de cuantos hemos leído en la teorización y desarrollo de la comedia romántica ofreciendo aportaciones valiosas para esta tesis.

Al margen de los volúmenes sobre historia, teoría y crítica de género cinematográfico, han resultado fundamentales para esta investigación, las obras sobre directores concretos, como Frank Capra, George Cukor, Woody Allen y especialmente Howard Hawks.

De entre ellos, destaca la figura de Howard Hawks, uno de los cineastas que despierta mayor interés entre críticos e historiadores de todo el mundo y que tiene la guerra de sexos como parte argumental de prácticamente la totalidad de su obra. Es lógicamente el

²⁰ Steve Neale y Frank Krutnik (1990: 141-143)

²¹ El texto incurre en algunos errores al situar a los personajes en películas a las que no pertenecen. Véase pág 133.

que más publicaciones tiene sobre este tema seguido por George Cukor. Dejando el periodo clásico la información es escasa y dispar si exceptuamos el caso de Woody Allen, que cuenta con numerosas publicaciones.

En 1971 se publicó la autobiografía de Frank Capra, con el título *Frank Capra. The name above the tittle. An Autobiography*, un libro sobre sus vivencias personales que aporta a la vez información sobre cómo concebía, escribía, rodaba e intentaba montar sus películas. Esta autobiografía convertida en un clásico entre los libros de su género se convirtió en un *bestseller*, y propició la publicación de numerosas biografías relacionadas con el mundo cinematográfico.²²

En el año 1982 coinciden dos biografías sobre el director Howard Hawks: el libro *Howard Hawks* escrito para la serie “Cinema One” del British Film Institute por el teórico Robin Wood y la conocida obra de Joseph McBride *Hawks on Hawks* donde recopila diversas entrevistas mantenidas con el director y un apartado final dedicado a temas como el escribir, el actuar o la utilización de la cámara. De la obra de Wood resulta especialmente relevante el capítulo 3 titulado “The Lure of irresponsibility” que analiza entre otras películas *Brining Up baby*, *His Girl Friday* y *I was a male War bride*.

Un director de tanto peso específico para el género de la comedia romántica como George Cukor cuenta con una biografía abundante de la que destacamos el libro escrito por Patrick McGilliam en 1991 titulado *George Cukor: a double Life*, donde se revisa la vida del actor a la par que su obra, en un texto bien documentado pero un tanto caótico, al no coordinar los textos y las imágenes con los enunciados de los capítulos.

Los actores Cary Grant y Katharine Hepburn cuentan con numerosas publicaciones que contribuyen al estudio de sus interpretaciones como son las obras de Homer Dickens *Las películas de Khatarine Herpburn* publicada en 1971 y de Warren Harris *Cary Grant un toque de distinción*, publicada en 1987. Sobre otros actores se han escrito un numero menor de publicaciones tal es el caso de Rock Hudson. Sobre su vida personal y su legado artistico publicó en 1987 su obra Sara Davidson *Rock Hudson. Su historia*, con la información obtenida a través de entrevistas, cartas, documentos y fotografías.

El actor, director y guionista Woody Allen cuenta con el interés de críticos e historiadores y por lo tanto abundan los estudios sobre su trayectoria artística y personal, en las que se estudian sus facetas como creador e interprete. Cabe señalar en primer lugar el recopilatorio de Richard Feldstein publicado en 1989 cuyo capítulo “Displaced Feminine

²² A esta publicación siguieron otros sobre la vida y la obra artística del director como el libro de Michel Cieutat *Frank Capra*. (1990) que en este caso le otorgaba más importancia al estudio de la obra de Capra.

Representation in Woody Allen's Cinema“ resulta especialmente interesante para nuestro estudio. Otras obras señaladas son la de Eric Lax *Conversaciones con Woody Allen*, escrita en 1991, de índole más personal que narra aspectos de su vida privada y también las facetas de su trabajo como actor, guionista y director, y por último la obra de Sam Girgus *El cine de Woody Allen*, publicada en 1993.

Ya en el ámbito español destacamos la obra de la crítica y teórica Pilar Aguilar, que en su libro *Manual del espectador inteligente*, publicado en 1996, se plantea un estudio sobre la mujer como espectadora, un aspecto que preocupa y ocupa a la teoría fílmica feminista. ¿Cómo se ven las mujeres o cómo son obligadas a verse? ¿En qué queda la identificación primaria y secundaria en el cine en tanto que el pacto ficcional se establece sobre un contrato enunciativo escrito por otros y que te ves obligada a firmar? Son varias de las cuestiones que plantea y analiza Aguilar.

En 2001 se publica el libro de Fernando Gil-Delgado sobre las obras de William Shakespeare llevadas al cine *Introducción a Shakespeare a través del cine*. Interesa de este texto las comedias de Shakespeare llevadas al cine cuya trama gira en torno a la guerra de sexos: *La fierecilla domada*, *El sueño de una noche de verano* y *Mucho ruido y pocas nueces*. El libro ofrece una breve información sobre el argumento de las películas y la ficha técnica correspondiente.

En 2005 Pablo Echart publica *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Una obra completa y minuciosa que analiza las principales comedias románticas producidas entre 1934 hasta 1949. Echart divide su obra en tres bloques. En primer lugar, sitúa estas películas en el contexto cultural y social de la época y explica su lugar en la compleja y eficaz maquinaria del sistema de estudios. En la segunda parte el autor analiza las figuras de los directores, guionistas e intérpretes de estas obras, además de realizar un repaso de las mejores expresiones de la comedia de esta época. En el tercer bloque se detiene en el análisis de los rasgos de identidad narrativos más relevantes de estas comedias. Echart ofrece además en el capítulo siete un estudio pormenorizado de los personajes, que ha resultado especialmente interesante para esta investigación, que incluye la relación de complementariedad y de oposición que se percibe en las parejas, y el tono festivo que caracteriza a las comedias y que se rubrica en un final feliz donde tiene gran importancia la reconciliación entre los personajes. Este libro resulta particularmente útil por recopilar y aglutinar gran parte de los estudios sobre la comedia romántica, en una obra bien estructurada que revisa parte de los estudios críticos y teóricos publicados con anterioridad.

El profesor Celestino Deleito²³ publica en 2009 *Woody Allen y el espacio de la comedia romántica*. Deleito propone un análisis de la obra del director Woody Allen a través del estudio de la comedia romántica de las últimas décadas del siglo pasado. En estos capítulos se combina el análisis textual detallado con la utilización de teorías críticas, ideológicas y sociológicas que contextualizan la visión cómica del autor y su aportación a la cultura contemporánea. El primer capítulo del libro “Woody Allen y la comedia Romántica” trata los orígenes de la comedia romántica siguiendo la estela marcada primero por Northrop Frye y posteriormente por Stanley Cavell para pasar después a una introducción sobre la comedia romántica contemporánea, donde ofrece un estudio sobre la irrupción del director en la historia de la comedia romántica. De particular interés para este estudio son los capítulos dedicados a *Annie Hall* (1977) y *La maldición del escorpión de Jade* (2001), este último muy interesante para este estudio, por su detallado análisis sobre la guerra de sexos entre los protagonistas y su relación con las comedias screwball de los años 30 y 40.

En 2010 se publica el libro de la profesora Luisa Moreno²⁴ titulado *Sombrero de copa. Cine musical clásico* que ofrece un detallado análisis de la película *Sombrero de copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935). De particular interés resulta el apéndice final titulado “Los puntos claves: el hombre y la mujer en discordia”, en el que, tras haber recorrido la trama de la película, señala la conveniencia de pararse en algunas cuestiones que llaman especialmente la atención mereciendo un análisis más detenido: “Cuestiones concernientes a la manera en que se articula la diferencia sexual y su dialéctica encaminada a que el conflicto planteado entre el hombre y la mujer protagonista tenga una resolución feliz”.²⁵

Very Funny Things. Nueva comedia americana. Es una retrospectiva temática sobre el Festival de San Sebastián del año 2012 dedicada a las nuevas tendencias del cine de humor estadounidense. Publicada bajo la coordinación de Violeta Kovacsics, ofrece una revisión de la nueva comedia americana donde hay lugar para la irreverencia, la incorrección política y la sátira social. Resulta de particular interés para esta investigación el artículo de Maria Adell titulado “Girls just Wanna Have Fun? Mujeres en la nueva comedia americana”, donde se puede estudiar la incompatibilidad de la pareja en la nueva

²³ Catedrático en el Departamento de Filología Inglesa y alemana en la Universidad de Zaragoza donde imparte asignaturas de Estudios Fílmicos.

²⁴ Profesora de Publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad de Valladolid.

²⁵ Moreno (2010:125-141)

comedia americana en la cual conviven la tradición y la renovación junto a la degeneración y regeneración de la comedia romántica.

Los directores y actores de la comedia romántica vinculada a la guerra de sexos también cuentan con numerosas publicaciones en castellano, idioma en el que se repiten las preferencias por los artífices del denominado como cine clásico. Hawks, Cukor, Hepburn, Grant y Clark Gable cuentan con varias publicaciones sobre su vida y trayectoria cinematográfica. En 1992, Augusto Torres publica *George Cukor* una nueva revisión sobre su vida y trayectoria artística que cuenta esta vez con un bloque dedicado a la filmografía comentada. Diez años después se publica *Clark Gable. La corona del rey*, escrito por Joan Benavent, que une la trayectoria personal y cinematográfica del actor. En 2003, se publica *Katherine Hepburn: la fiera de Hollywood* escrita por Nicolas Belasco y dedicada casi en su totalidad a la trayectoria profesional de la actriz, con un detallado estudio de las características psicológicas de sus interpretaciones. En el año 2004 se publica el libro *Cary Grant. El capricho de las damas* escrito por Lluís Bonet. Se trata de una extensa y bien documentada biografía sobre la vida y obra del actor que más comedias sobre la guerra de sexos ha realizado. Siguiendo un orden cronológico, y a través de diversos capítulos el autor hace una completa revisión de su trayectoria profesional y un detallado análisis de sus películas. Destacando el capítulo ocho del libro titulado “La guerra de sexos”, donde narra la creación y realización de *la fiera de mi niña*, aportando su punto de vista “En cuanto a comedia que muestra, con malévola elocuencia, la guerra de los sexos, *La fiera de mi niña* propone asimismo una irreverente mirada sobre la doma del varón, víctima implacable de la mujer que tomará las riendas de su existencia”

En el año 2005 se publica *Howard Hawks* el libro de Francisco Perales, una nueva biografía sobre el director que aporta un estudio muy completo sobre su obra que abarca desde la crítica hasta la ideológica junto al análisis de sus numerosos filmes. En esta obra resulta interesante el estudio sobre los personajes en el capítulo “personajes”, donde se detiene y pormenoriza sobre la mujer hawskiana, la pareja y la inversión de los personajes.

La comedia romántica cuenta también con numerosos artículos en publicaciones periódicas en las que ha sido posible rastrear varios artículos, apartados y capítulos dedicados total o parcialmente al tema concreto de la guerra de los sexos en la comedia romántica:

La revista trimestral de cine *Nickel Odeon* publica en el número de primavera del año 1997 un monográfico dedicado a las *screwball comedies* de los años 30 y 40. El número

ofrece artículos sobre el contexto cultural de estas comedias; un listado con las más votadas; sendos artículos sobre Katharine Hepburn y Cary Grant, considerados los protagonistas indiscutibles de las *screwball comedies* y un amplio recopilatorio sobre la obra de los directores más reconocidos: Frank Capra, George Cukor, Howard Hawks, Gregory La Cava, Mitchell Leisen, Ernst Lubitsch, Leo McCarey, Wesley Ruggles, Preston Sturges y William A. Wellman.

En abril, mayo y junio del 2003 la revista *Dirigido por* publica un dossier de sesenta páginas sobre la comedia clásica americana. El cual abarca desde los inicios del cine sonoro hasta los primeros años sesenta. El dossier trata la prominencia del guion en la comedia, la autoría de los directores más conocidos y su identificación con el género, añade, además, artículos sobre las actrices y actores más representativos del género, algunos de los cuales como Katherine Hepburn y Cary Grant, se han convertido en iconos del cine estadounidense. El dossier incluye una lista y los análisis fílmicos de las comedias más votadas, entre ellas numerosas comedias que tienen la batalla de sexos como su base argumental.

En junio de 2003 la revista *Archivos de la filmoteca*, en un dossier sobre la comedia romántica contemporánea, publica un artículo de Virginia Luzón²⁶ titulado “¿Qué hace un chico como tú en un sitio como este? Harrison Ford y la comedia romántica” en él se propone un análisis de los papeles de Harrison Ford en la comedia romántica, para ello escoge la película *Seis días y siete noches* que retoma la clásica guerra de sexos entre una pareja antagonista “una comedia basada en los preceptos clásicos de la comedia de los sexos y de las comedias locas (*screwball comedies*) más clásicas: los opuestos, él un piloto inmaduro, borracho, cínico y algo perdedor, ella una mujer independiente llena de energía pero terca como una mula, se atraen sin poder hacer nada por evitarlo. El resto de la historia, como los mejores ejemplos del género, ya se conoce”.

En mayo y junio de 2013 la revista *Dirigido por* publicó un dossier en dos entregas sobre la obra de Howard Hawks. El número de junio se compone de varios artículos sobre la labor de Hawks en géneros, como el cine bélico, el musical y la comedia, a la que se dedica un extenso artículo firmado por Tomás Fernández Valentí titulado “La comedia según Howard Hawks. El Absurdo como forma de vida”, que se complementa con el estudio de varias de sus comedias.

²⁶ Profesora de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad de Sevilla y doctora en esta misma especialidad.

Debemos concluir pues que, tanto en el ámbito angloestadounidense como en el ámbito español, se advierte un mayor interés de los investigadores por un periodo concreto. De este modo, la mayor parte de la información de la que disponemos se centra en el periodo del cine clásico entre los años 30 y 60. En especial en las comedias *screwball* de los años 30 y 40, que tienen la guerra de los sexos como parte central de su trama, y de forma secundaria en las comedias sexuales de finales de los años 50 y principios de los 60. Estas obras ratifican el interés por unas décadas y unos directores determinados a los que se suman los actores y actrices más activos en la guerra de sexos de la comedia romántica.

III. 2. Metodología.

Para abordar esta investigación se han tomado como objeto de estudio más de cien comedias románticas producidas en Estados Unidos entre 1934 y 2016, cuyo tema principal es la guerra de sexos entre sus protagonistas. Todas ellas son producciones comerciales estadounidenses (cine de Hollywood), por considerarlo una referencia universal que domina el mercado mundial cinematográfico. Incluidas están las cinco películas que estructuran esta tesis: *Sucedió una noche (It Happened One Night)*, Frank Capra, 1934), *La fiera de mi niña (Bringing Up Baby)*, Howard Hawks, 1938), *La costilla de Adán (Adam's Rib)*, George Cukor, 1949), *Annie Hall* (Woody Allen, 1979) y *Sexo en Nueva York (Sex and the City)*, Michael Patrick King, 2008), escogidas por la gran influencia que han ejercido en la historia del cine y, particularmente, en las comedias románticas que tienen como eje central de su argumento la guerra de los sexos, en la medida en que ilustran aspectos característicos de las mismas.

La muestra recoge a su vez las comedias románticas del período vinculadas al tema de la guerra de los sexos, siguiendo un orden cronológico que enlaza las comedias *screwball* de los años 30 y 40, las comedias sexuales de los años 50 y 60, los romances nerviosos de los años 70, las comedias neotradicionales de los años 80 y 90 y finalmente los nuevos romances de las primeras décadas del siglo XXI.

En lo que atañe al análisis de las películas, estas han sido estudiadas de forma detallada a través de un desglose minucioso del filme, a fin de atender a todos y cada uno de los mecanismos que lo conforman, para alcanzar después, tras la recomposición, una comprensión absoluta del largometraje.²⁷

El análisis cinematográfico debe ser reflexivo evitando las conjeturas, debe basarse en el

²⁷ Estos estudios analíticos se han estructurado siguiendo los modelos de las obras de Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto filmico*; Demetrio Brisset, *Análisis filmico y audiovisual*, Michel Chion, *La voz en el cine* y Pilar Aguilar, *Manual del espectador inteligente*.

estudio del funcionamiento de los códigos específicos: características formales de la composición de la imagen, movimiento de cámara, iluminación, montaje, banda sonora etc. También es necesario examinar su estructura narrativa: los elementos de la trama, la construcción de la historia, los personajes, etc.

Los textos filmicos influyen en nuestros sentimientos y conforman nuestra visión del mundo mediante una serie de mecanismos: montaje en continuidad, encuadre, primeros planos, estructuras de contraplanos, planos subjetivos, etc. Se trata, pues, de desvelar el mecanismo cinematográfico. Tal y como señala Pilar Aguilar, de este modo se evidencia que filmar supone seleccionar la realidad, focalizándola desde un punto de vista. El análisis ha de poner en evidencia de qué forma un texto funciona dentro de una ideología y se convierte en expresión de ella.²⁸

Es decir, el análisis debe poner en evidencia cómo se elabora una escena o secuencia en función de unos objetivos significativos. Se trata, pues, de seguir un protocolo de observación que se aplica a una serie de planos, escenas, secuencias en las películas, para ver cómo los códigos cinematográficos construyen un discurso ideológico específico. Metz, subraya que los filmes se ofrecen como una historia, no como un discurso sin embargo, es discurso, si se le refiere a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce sobre el público, etc.; pero lo peculiar de este discurso, y el principio de su eficacia como discurso reside justamente en borrar las marcas de su enunciación y disfrazarse de historia.²⁹

A continuación exponemos los parámetros empleados en los análisis textuales:

Se han estudiado la fotografía y el espacio, con especial atención a los componentes del plano en cuanto a la luz y el color. Se ha tenido en cuenta el grado y tipo de luminosidad, si la escena o secuencia se desarrolla de día o de noche, si es una escena de tonos sombríos o claros, con luz suave o contrastada y se ha indicado la utilización de lentes difusoras. Se han examinado también las diversas tonalidades empleadas y los tonos dominantes; colores alegres, brillantes, opacos, calientes o fríos, etc

Del mismo modo, se ha estudiado el decorado y sus principales características.

En la disposición del espacio se han examinado la utilización de la profundidad de campo y el foco selectivo.

²⁸ *¿Somos las mujeres de cine?*

http://www.educarenigualdad.org/media/pdf/uploaded/material/106_mat-99-iam-u-68927-pdf.pdf

Consultado el 23/11/2016

²⁹ Metz (2001:113)

En la composición se ha prestado especial atención a las proporciones, encuadres y escalas, y a la colocación de los personajes y de los principales elementos en el plano. Dos aspectos de la composición interesantes de observar porque jerarquizan la mirada y el interés ejercido sobre el espectador.

La relación entre el movimiento de cámara y el movimiento de los personajes con especial atención a las angulaciones (picado, contrapicado). Del mismo modo, se ha estudiado la situación de la cámara en su relación con la identificación entre la mirada de la cámara y la de los personajes.

En lo relativo al montaje, se han examinado los tipos de montaje, la situación y duración del plano dentro de la película y el paso de un plano a otro. Cómo se delimitan y se estructuran las secuencias y escenas unas con otras; estructura interna de la película, secuencia o escena; el tiempo y su estructura (elipsis, flash back, etc.); el campo y el fuera de campo.

Se han analizado también, todos los componentes sonoros de la película, secuencia o escena; la voz, el ruido, la música (diegética y extradiegética), el silencio y la función de cada uno de los componentes en relación sonido/imagen: redundancia, complementariedad y contraste entre lo que se oye y se ve.

En el estudio de los elementos narrativos se han examinado la historia y argumento; trama y subtrama; la construcción de la historia; los personajes; la verosimilitud y la lógica narrativa; proceso dramático; tipo de narración, tiempo de narración y ritmo narrativo. Se han incluido también los códigos gráficos en su función diegética (cartas, telegramas, mensajes escritos, etc.) o extradiegética (rótulos, títulos y subtítulos).

Además, se ha prestado una especial atención a los procesos de identificación y focalización que nos permite observar cómo se presenta a los protagonistas; cómo un mismo hecho puede estar tratado de manera diferente según el mensaje que la película nos quiera transmitir; cómo se construye un personaje positivo o negativo; por qué, aunque no sepamos previamente nada de ciertos personajes, algunos gozan del favor del espectador y otros no; qué recursos utiliza el lenguaje audiovisual para conmovernos o para unirnos afectivamente a algún personaje.

Por último señalar la importancia del análisis de los elementos cómicos presentes en los filmes. Gags visuales gags verbales, chistes, suspense cómico, la parodia, la confusión, etc., han sido objeto de un detallado estudio que permite observar la inclusión del humor en sus tramas.

IV

ELEMENTOS GENÉRICOS DE LA COMEDIA ROMÁNTICA CINEMATOGRAFICA.

Rick Altman señala en su obra *Los géneros cinematográficos* que el término género es un concepto complejo de múltiples significados que principalmente designa la estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas con una serie de características fundamentales o reglas normativas, fácilmente reconocida por la masa de espectadores. El autor señala que la industria cinematográfica define los géneros y la masa de espectadores los reconoce a través de un juego de identidades y características artísticas e ideológicas reconocidas y aceptadas por el espectador: “No podemos hablar de género si éste no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte”.³⁰

El propio concepto de género se establece a través de unas características, unos cánones y unos objetivos concretos que permiten diferenciar los diversos géneros entre sí, y que imponen, o al menos sugieren, determinadas líneas de creación al tiempo que generan en el espectador expectativas e inferencias previas, determinantes, para nuestros objetivos de análisis e interpretación en este estudio. Este conjunto de normas o características fundamentales facilita el estudio del género en sus cauces clásicos, puesto que todas ellas se componen de estructuras básicas que se acostumbran a identificar con él. De este modo, y siguiendo el objetivo de esta Tesis, se puede explorar el desarrollo de un género a través de una estructura espacio-temporal, observando su naturaleza repetitiva o la posible variación en los modelos establecidos, tanto en su vertiente artística como ideológica. Siguiendo este concepto observamos que la comedia romántica cinematográfica,

³⁰ Altman (2000: 35-37)

siguiendo al género literario que la precede, se nutre de ciertas constantes que generan un modelo establecido con sus propias convenciones y mecanismos narrativos, marcados por unos patrones, una estética visual, y una ideología compartida.

Tal y como señala Taves, resulta esencial determinar todo aquello que comprende una película, con el fin de analizar los principios básicos del género y distinguir sus fronteras respecto a otras formas con elementos similares.³¹ Conviene, por tanto, empezar con una serie de características esenciales que identifican a la comedia romántica y justifican la inclusión del corpus de películas escogidas en esta Tesis.

IV.1. Orígenes e influencias narrativas de la comedia romántica.

La comedia romántica cinematográfica se nos presenta con un carácter genuino que cuenta con una extensa tradición artística y cultural que se remonta al teatro grecolatino, estableciendo estrechos vínculos con las comedias de William Shakespeare, con las que mantiene relevantes puntos de encuentro de orden narrativo, temático y estético.

Una aproximación a los orígenes de la comedia romántica teatral nos permitirá una mejor comprensión de sus elementos constituyentes y su vinculación directa con la comedia cinematográfica.³² Una mirada de este tipo se remonta hasta los antiguos ritos dionisiacos; en la antigua Grecia existían y eran muy populares los coros de los ritos llamados *falofóricos*, ceremonias donde se llevaban en procesión los símbolos de la reproducción y en las cuales se agregaban a los himnos, en honor del dios, burlas dirigidas a los espectadores “Gracias a este elemento cómico, los poetas comprendieron que era posible pasar del rito a la comedia”.³³ De esta forma, el término comedia provendría del griego *Komos*, que hace referencia a las burlas y dichos que el pueblo griego lanzaría en las fiestas dionisiacas como elemento satírico y humorístico.³⁴ Celestino Deleyto ve en estos ritos una aproximación a la comedia romántica propiamente dicha “La comedia se convierte, por tanto, en una celebración de la fertilidad, del triunfo de la vida sobre la muerte y del espíritu de supervivencia”.³⁵

Así pues, estos antiguos ritos dionisiacos, dieron paso, a las representaciones cómicas teatrales que, desde sus inicios en la Grecia Antigua, tuvieron la función de producir en el espectador la reflexión sobre un vicio humano o sobre los aspectos ridículos y graciosos de la vida por medio del elemento cómico. Tal y como señala Andrew Horton tanto la

³¹ Taves en Altman (2000:39)

³² Horton (2000:43-44)

³³ D’Amico (1955: 168-172)

³⁴ D’Amico (1955: 163-168)

³⁵ Deleyto (2009:24)

comedia teatral como la cinematográfica han seguido dos líneas principales a lo largo de su historia: la tradición anarquista que nace con la Comedia Antigua, representada en Atenas en el siglo V a.C. y que conocemos gracias a las obras de Aristófanes; y la tradición romántica, que surge con la Comedia Nueva, cultivada por Menandro (siglos IV-III a.C.) difundida por Plauto (siglos III-II a.C.) y Terencio (siglo II a.C.), sus sucesores romanos y que tiene como gran impulsor a Shakespeare.

La Comedia Antigua se centrará en la sátira política y la caricatura buscando la diversión a través de la burla. Esta comedia se caracterizará por una mezcla de realidad y fantasía, donde todo tiene cabida, poniendo en escena personas de la época con su nombre y su fisonomía. El tono empleado cómico y satírico, tendrá al final una función moralizante buscando con ello criticar las malas virtudes y ensalzar las buenas. En la Comedia Nueva desaparece la sátira e inventiva personal y sobre todo se va produciendo un constante predominio del tratamiento realista de los temas en el sentido aristotélico³⁶ (representación de situaciones reales resueltas de manera verosímil) sin aquellos elementos fantásticos característicos de la Comedia Antigua.

Predomina en la Comedia Nueva un tono más sentimental y romántico con unos personajes que demuestran ya una psicología característica. Desaparece la sátira política, centrándose en una comedia más amable y ligera, donde imperan los altercados familiares y amorosos. Se van creando argumentos más verosímiles y mejor justificados, y se profundiza en el carácter de los personajes. La estructura de la trama en estas comedias se repite con escasas variantes y servirá como trama argumental de comedias posteriores: un joven y una joven se enamoran, pero se encuentran con la oposición paterna o social causada en la mayoría de los casos por pertenecer a una clase social inferior o por la presencia de un rival amoroso. Estos obstáculos se resuelven con un giro en la trama que permite el triunfo de los sentimientos amorosos.³⁷

A la hora de valorar el peso de estas tradiciones, numerosos teóricos han tomado como referencia las consideraciones de Northrop Frye que en sus obras *Anatomía de la crítica* y *A Natural Perspective*, analiza la conexión de la comedia romántica con la comedia grecolatina y su herencia renacentista, en un estudio en el que detecta elementos cohesionadores como la cristalización de una nueva sociedad al término del relato,

³⁶ *Ars poetica* de Aristóteles, Capítulo IV. Esta obra condicionará durante siglos, el aspecto formal, estilístico y argumental de la comedia, dando especial relevancia a la unidad de acción, de tiempo y de lugar.

³⁷ Frye (1999: 66-67)

cuando el héroe logra superar los inconvenientes que impedían alcanzar sus objetivos o la presencia de una fiesta o rito de celebración que simboliza la unión de la pareja.

Señala el crítico y teórico Stanley Cavell, siguiendo la tradición crítica de Frye, que ambas, tanto la antigua como la nueva comedia son variaciones de la comedia romántica y presentan elementos en común:

Muestran a una joven pareja que supera obstáculos individuales y sociales para alcanzar la felicidad en la forma de un matrimonio definitivo que supone reconciliaciones en los niveles individual y social, mientras que la nueva comedia se centra en los esfuerzos del joven para superar los obstáculos que le pone un viejo (la figura del senex) a la hora de ganarse a la joven de su elección, la vieja comedia hace especial hincapié en la heroína, que puede tener la clave para la conclusión feliz de la trama, que puede estar disfrazada de chico y que puede experimentar algo como la muerte y la resurrección.³⁸

Otros autores han advertido los vínculos entre la comedia romántica cinematográfica y las tradiciones teatrales mencionadas. Thomas Sobchack y Vivian Sobchack consideran que la comedia romántica cinematográfica parte de la estructura de la Comedia Nueva, aunque perciben lógicas modificaciones atribuibles a los cambios sociales y culturales, como un cambio en las disputas familiares que habrían sido sustituidas por disputas en el seno de la pareja debidas a problemas sexuales o matrimoniales.³⁹

Posteriormente la comedia nueva grecolatina entrará en contacto con el concepto medieval del amor cortés que dará lugar a una nueva visión que diferenciará el instinto sexual del amoroso. En este nuevo entorno, según apunta Deleyto, “Comienza a legitimarse el deseo en una unión ideal de dos mentes, el punto de vista femenino empieza a compartir espacio dramático con el masculino y por primera vez se asocian el amor y el matrimonio convirtiéndose el primero en una experiencia moral y espiritual y en la base de la felicidad conyugal”.⁴⁰

En este contexto, aparece el otro gran referente de la comedia romántica; las comedias de enredos y romanticismo del dramaturgo William Shakespeare entre las que destacan, por su especial interés para este estudio, *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*, c.1590), *El sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*, c.1595) y *Mucho ruido y pocas nueces* (*Much Ado About Nothing*, c.1598). Estas comedias tratan

³⁸ Cavell (1999:11-12)

³⁹ Thomas Sobchack y Vivian C. Sobchack (1997:238-239)

⁴⁰ Deleyto (2009: 24-25)

el tema de la relación entre hombres y mujeres como un viaje con diferentes obstáculos que hay que superar: parejas erróneas, celos, oposiciones familiares y sociales que al final se resuelven de forma feliz con la unión o reconciliación de los protagonistas. Señala, Deleyto, que estas comedias de Shakespeare son ilustraciones privilegiadas de un período de transición en el que conviven y entran en conflicto el amor medieval y el amor moderno, alcanzando una fusión que se convierte en la base del futuro desarrollo del género y de los discursos socioculturales sobre el amor.⁴¹

En su representación, estas comedias, se valen de la comicidad y de un lenguaje lleno de juegos de palabras que dará origen a equívocos, engaños y sorpresas de toda clase y que posteriormente servirán como modelos de las comedias románticas cinematográficas. Son especialmente sugerentes los vínculos que se aprecia entre *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940) con *El sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*); y entre *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra 1934), *La octava mujer de Barba azul* (*Bluebeard's Eighth Wife*, Ernst Lubitsch, 1938) y *Besame Kate* (*Kiss Me Kate*, George Sidney, 1953) con *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*).

Otro de los pilares fundamentales de la comedia romántica, serán los mitos y cuentos de hadas. En especial y por lo que se refiere a la comedia cinematográfica cobrarán especial relevancia el mito de Pigmalión y el cuento de la Cenicienta de los que hablaremos sucesivamente en este trabajo.

El mito griego de Pigmalión, narrado por el poeta latino Ovidio en el libro X de las *Metamorfosis* (8 d.C.) cuenta la historia de Pigmalión, rey de Chipre, que odia a las mujeres por considerarlas lujuriosas y perniciosas para el hombre. Decide por este motivo esculpir una bella figura de marfil creando así una mujer de una belleza idealizada que ninguna mortal es capaz de poseer.⁴² Pigmalión se enamora de la estatua, la acaricia, la besa, le hace regalos, la viste a su gusto y la cubre de joyas. Es tal su afecto hacia la joven de marfil que incluso comparten el lecho “la tiende en un lecho de púrpura y apoya su cabeza entre almohadones de plumas”. Con motivo de las festividades de Venus, le ruega a la diosa, que le conceda una esposa como su estatua. La diosa le concede el deseo; al volver a casa la estatua de marfil va cobrando vida, ante las caricias y besos de Pigmalión

⁴¹ *Ibid*

⁴² Pilar Pedraza apunta que Pigmalión, realiza así “un parto masculino, el viejo sueño, como el nacimiento de Atenea saliendo de la cabeza de Zeus adulta y armada o el de Pandora, modelada por Hefesto a imagen y semejanza de las diosas”. Pedraza (1998:33)

“Cuando volvió Pigmalión, va en busca de la imagen de su amada, e inclinándose sobre el lecho le dio besos: le pareció que estaba tibia; le acerca de nuevo los labios, y también con las manos le palpa los pechos: el marfil al ser palpado se ablanda (...)”.⁴³ Finalmente la estatua cobra vida convirtiéndose en Galatea, culminando con ello los deseos del rey, que la convierte en su esposa y madre de una niña llamada Pafos.

Este mito ofrece el planteamiento de la superioridad masculina frente a la femenina ya que es el hombre el creador y modelador de la mujer mientras que a ella le corresponde el papel de ser la receptora de la sabiduría del hombre convirtiéndola en una mujer sin voz propia. Lo importante de este mito según aporta la profesora Pilar Pedraza “no es la pasión del hombre hacia la estatua, sino el hecho de que la estatua sea de su propia mano, espejo de la mujer ideal que lleva dentro de sí, y que a su vez él pida a la diosa que le conceda una mujer como ésa. Tampoco es insignificante que no se le conceda una parecida sino esa misma, es decir, su ideal, su doble femenino, una imagen especular cuya belleza no posee mujer alguna nacida”.⁴⁴

El cine ha tratado con profusión la idea del que intenta plasmar sus sentimientos, sus comportamientos y sus pensamientos en otras personas. Ciñéndonos a la época escogida para la realización de este trabajo, son numerosas las comedias románticas en las que aparece el mito de Pigmalión, revisado bajo la fórmula de la historia de la joven humilde e ignorante, que es rescatada de sus orígenes y educada hasta convertirla en una joven educada y refinada. Este es el tema principal de películas como *Nacida ayer*⁴⁵ (*Born Yesterday*, George Cukor, 1950), *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) o *Annie Hall* (Woody Allen, 1979).

Por último, comentar un aspecto que se manifiesta ya en la obra de Ovidio, y que se reflejará en especial en el cine. En todas estas películas el protagonista masculino ejerce como tutor de la protagonista, proporcionándole además de educación bienes materiales como: joyas, complementos y un lujoso vestuario que la convierte en digna compañera del mismo. Este aspecto, como ya hemos mencionado, queda patente en *la Metamorfosis* “(...) le adorna también con ropas los miembros, le pone piedras preciosas en los dedos, le pone un largo collar en el cuello; de las orejas le cuelgan ingravidas perlas, del pecho cadenas”⁴⁶ y cobrará especial importancia en las comedias

⁴³ Ovidio (1994:184)

⁴⁴ Pedraza (1998:36)

⁴⁵ Existe un *remake* de esta película realizado en 1993.

⁴⁶ Ovidio (1994:183)

románticas, donde el esplendor y el *glamour*, quedan asociados a vestuarios y ambientaciones de lujo, como veremos más adelante.

Se ha señalado, también, la importancia de los cuentos en la aportación de argumentos y de pautas de construcción narrativa para los relatos audiovisuales del cine clásico estadounidense. Frases como un romance de cuento de hadas o un final de cuento de hadas⁴⁷, aluden a historias fantásticas con un final feliz, características ambas, que coinciden con la comedia romántica tal y como hemos estado viendo hasta el momento. Es precisamente el cuento de Cenicienta el que subsiste en la trama argumental de numerosas comedias románticas cinematográficas, y es por ello, por el interés que tiene para este trabajo, que se hablara de él con más detenimiento.

Es conveniente resaltar la gran popularidad del cuento de Cenicienta uno de los más divulgados y reinterpretados⁴⁸ cuyo tema principal es el de la joven condenada a vivir menospreciada y oprimida, pero a la que finalmente le es reconocida su bondad.⁴⁹ La Cenicienta, cuenta con un amplio número de variantes que se han localizado en las culturas más dispares siendo las más conocidas las versiones de Charles Perrault (1697) y de los hermanos Grimm (1857). Consideramos, que resulta interesante dar a conocer algunos de los aspectos más relevantes de estas dos versiones (aunque sea de forma breve) ya que nos resultarán útiles para comentar aspectos relacionados con las películas que estudiaremos a continuación. Ambas versiones compartirán la bondad de cenicienta, en contraposición a la ambición de sus hermanastras, darán especial relevancia al aspecto físico y a la belleza resaltándola con vestidos y zapatos realizados en ricos materiales que provendrán de aspectos mágicos como las hadas. Por último, en ambos cuentos, y en esto coinciden todas las versiones sobre el cuento de Cenicienta,

⁴⁷ Como cuento de hadas entendemos una breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecha con fines morales o recreativos. En estas narraciones, nos encontraremos con personajes fantásticos como hadas, ogros, animales que hablan, brujas y príncipes encantados. Todos ellos, convivirán en un mundo mezcla de realidad y fantasía, donde no funcionan las leyes que rigen la vida cotidiana.

Bruno Bettelheim, subraya la importancia de los cuentos de hadas, para superar los obstáculos que nos podamos encontrar en la vida “De ellos se puede aprender mucho más sobre los problemas internos de los seres humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad”. Los cuentos se van transmitiendo de generación en generación, aportando mensajes al consciente, preconsciente e inconsciente que llegan a todos los niveles de la personalidad humana, tanto en adultos como en niños. El mensaje que nos aportan los cuentos de hadas es que “la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso”. Bettelheim (2005:11-13)

⁴⁸ Las versiones más antiguas de las que se tiene noticia surgieron del Antiguo Egipto, India, y China. En estos lugares espacial y culturalmente diferentes, se encontraron versiones con tramas, personajes y motivos muy similares.

⁴⁹ Fernández (1997: 27)

“el matrimonio se perfilará como la meta más deseable para toda mujer y, en consecuencia, el final feliz por antonomasia”.⁵⁰

Ya en las comedias románticas cinematográficas encontramos múltiples referencias a los cuentos de hadas y en especial como apuntábamos en párrafos anteriores al mito de Cenicienta. Estas referencias serán tanto formales, como narrativas o simbólicas. En películas como *Medianoche* (*Midnight*, Mitchell Leisen 1939), *Sabrina* (Billy Wilder, 1954), *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) o *Sucedió en Manhattan* (*Maid in Manhattan*, Wayne Wang, 2002) se desarrolla el tema de la joven de condición humilde que gracias a la intervención providencial de un hombre rico⁵¹ (en la mayoría de los casos) o de sus amigos consigue transformarse en una atractiva joven, lujosamente ataviada⁵², que consigue el amor del protagonista.

Dentro del enfoque simbólico-psicológico encontramos ecos de la Cenicienta también en *My Fair Lady*, en el momento que, tras la fiesta, Eliza (Audrey Hepburn) es despojada de su dignidad y sus atributos materiales de alta clase social (las joyas) y termina buscando entre las cenizas el anillo que Higgins (Rex Harrison) le regaló. Termina pues, la protagonista tras el baile, convertida en una Cenicienta.

La rivalidad entre mujeres (que en el cuento se remite a las relaciones de Cenicienta con sus hermanas) se refleja en la película *Pretty Woman*, cuando las dependientas de la boutique donde acude la protagonista (Julia Roberts) se niegan a venderle ropa, anulando de esta manera su posibilidad de acudir a la cita con Edward (Richard Gere). Cuestión que se soluciona con la llegada del “hada madrina” encarnada en este caso, en dos personajes, el director del hotel y la encargada de la boutique que le proporcionarán todo lo necesario para acudir al baile.

Como referencia simbólica los zapatos de las protagonistas⁵³ ocupan un lugar primordial, incluso la prueba del zapato o *Shoe-test* será como un control de calidad para autenticar

⁵⁰ Fernández (1997: 28)

⁵¹ Se hace necesario, en este punto, especificar la diferencia entre *hada madrina* (masculina o femenina) y un “Pigmalión”. En el primero de los casos, el hada madrina actúa de forma desinteresada, como es el caso del aristócrata francés en *Sabrina* (1954) o de la dependienta del hotel en *Pretty Woman* (1990). En el caso de Pigmalión, actúa por su propio interés, ya que quiere transformar a la protagonista, hasta crear una mujer a su gusto. Este sería el caso del profesor Higgins (Rex Harrison) o Edward (Richard Gere), la diferencia entre Pigmalión y hada madrina, es que el primero se enamora de su creación, mientras que el segundo se deja llevar por su bondad y espíritu altruista.

⁵² En estas películas, el cambio de vestuario será fundamental, como ya veremos más adelante, para establecer la transformación de las protagonistas.

⁵³ Los zapatos realizados con materiales costosos y exclusivos se han considerado desde la antigüedad, como una adquisición lujosa al alcance de pocos. Socialmente (en épocas pasadas) los zapatos eran propiedad exclusiva de los más ricos y poderosos, es decir, eran un indicador de clase social. De ahí radica precisamente la admiración que siente por poner un ejemplo la protagonista de *Sexo en Nueva York* (2008) ante unos pares de zapatos confeccionados con exquisitos materiales y creados por afamados diseñadores. Pero esto no es una novedad si retrocedemos de nuevo hasta el cuento de Cenicienta veremos cómo los zapatos tienen una gran importancia “le regaló un par de zapatillas de cristal, las más bonitas del mundo”. Perrault (2000:124)

a la candidata que se alzará con el triunfo al casarse con el príncipe azul.⁵⁴ En *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941), Charles (Henry Fonda) coloca de forma solícita el zapato en el pie de Jane (Barbara Stanwick), constatando con sus gestos, la admiración que siente por ella, anunciándonos que se trata de su príncipe azul. Por el contrario, en *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) Holly (Audrey Hepburn) pierde sus zapatos o los coloca en los lugares más inverosímiles ofreciendo dudas sobre si será o no una Cenicienta digna de calzar el zapato que Paul (George Peppard) le ofrece.

También en clave de humor, se ofrece una revisión un tanto irreverente en *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) cuando Jack Lemon vestido de mujer, en su papel de Dafne, llega al hotel en Miami junto al resto de sus compañeras y al subir las escaleras pierde el zapato, acudiendo rápidamente un maduro y millonario pretendiente (Joe E. Brown) para ponérselo de nuevo y presentándose a Dafne (Jack Lemon): “Soy Osgood Fielding tercero” (“I’m Osgood Fielding the third”) a lo que ella contesta: “Yo, ...yo Cenicienta Segunda” (“I’m Cinderella the second”).

Llegados a este punto, es conveniente, añadir otras fuentes culturales y artísticas coetáneas. David Bordwell subraya las aportaciones de los relatos cortos, las novelas y las obras teatrales contemporáneas a los guiones cinematográficos.⁵⁵

Como ya hemos comentado con anterioridad, el teatro supondrá una fuente inagotable de recursos para la comedia cinematográfica. Pueden contarse por decenas las películas de Hollywood que se han derivado de obras teatrales que primero triunfaron en Broadway y luego fueron adaptadas al lenguaje cinematográfico como es el caso de *Historias de Filadelfia* (1940) o *My Fair Lady* (1964) ambas adaptadas posteriormente al cine por George Cukor. La adaptación de estos éxitos teatrales al cine se consideraba una apuesta segura de la industria cinematográfica, que, sin embargo, podía llegar a perjudicar a la obra original, tal y como relata Billy Wilder, director de *Sabrina* (1954) “*Sabrina Fair* obra de teatro escrita por Samuel Taylor que se estrenó después que la película, un caso muy extraño el de *Sabrina*. Era una obra de teatro. Primero la convertimos en película,

⁵⁴ Bettelheim señala la vinculación existente entre la vagina y el frágil zapato de cristal: “algo frágil que no puede maltratarse, porque podría rasgarse, nos recuerda al himen; por otra parte, algo que se puede perder fácilmente después de una gran fiesta (...) Al escuchar la historia se tiene la impresión de que el ajustar la chinela significa contraer un compromiso, y queda bien claro que Cenicienta es una novia virgen” (2005:273)

⁵⁵ La adaptación de novelas y obras de teatro que habían obtenido el favor del público suponían un éxito seguro en taquilla “una de las formas de asegurarse de que una película sería un éxito consistía en adaptar un éxito anterior, una obra de teatro o una novela” Bordwell (1985:140)

con todos los cambios, cambios radicales, luego estrenaron la obra, un año después de la película, y fue un fracaso total”.⁵⁶

Una de las escritoras más célebres de la época del cine clásico será Anita Loos, autora entre otras de la novela *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1925), relato corto que se llevó al teatro en Broadway en 1926, pasando a un musical en el año 1949 con libreto de la propia escritora junto a Joseph Field y adaptada finalmente al cine en 1953. Anita Loos, también escribió junto a Jane Murfi, el guion de la película *Mujeres* (1939) basada en la obra de teatro del mismo nombre de la también escritora Clare Booth Luce.

Mención especial merece la novela de Truman Capote *Desayuno en Tiffanys's* (*Breakfast at Tiffany's*, 1958) cuya adaptación al cine *Desayuno con diamantes* (1961), se convirtió en todo un hito del cine universal, aunque con cambios sustanciales en el guion, que se adaptó suprimiendo diversas partes de la obra original, limando algunas cuestiones consideradas amorales por la censura, y añadiendo un final feliz con la unión de los protagonistas, muy diferente al de la obra original.

Años más tarde la escritora Candance Bushnell publicaba *Sexo en Nueva York* (*Sex in the City*, 1995), adaptada con gran éxito a una serie televisiva que narraba la vida y amores de cuatro amigas treintañeras. Fue tal el éxito y calado de la serie, que los productores no dudaron en llevarla al cine en 2008, alcanzando un éxito señalado.

Ya se ha visto, de un modo sucinto, como la comedia romántica está marcada por una fuerte herencia cultural que hunde sus raíces en viejos modelos teatrales como el grecolatino, el teatro shakesperiano, los mitos y cuentos y otras fuentes de la cultura coetánea. Shakespeare continúa siendo su principal referente cuando los primeros cineastas del sonoro, adaptando frecuentemente obras teatrales de las décadas anteriores, se adentran en la comedia romántica de Hollywood, que hereda elementos propios de la farsa, cuya presencia cinematográfica se remonta a la comedia *slapstick*.⁵⁷ Este cine de marcado carácter burlesco, se unió a otras formas cómicas cinematográficas más cercanas a la narrativa como las comedias de costumbres que versaban sobre pequeños asuntos domésticos y cotidianos.

Ya en los años veinte emerge la llamada “comedia sofisticada” con un ciclo de películas

⁵⁶ Crowe (2002:214-215)

⁵⁷ El cine cómico americano de la época silente o *slapstick* (locución inglesa compuesta por las palabras torta y bastón) pondrá el acento en los *gags* visuales, la gesticulación, la pantomima y las persecuciones.

en las que predomina la presencia de lujosos decorados, los ambientes mundanos, los diálogos con réplicas brillantes y las tramas construidas a partir del equivoco y del malentendido. Pertenecen a este periodo el ciclo de comedias matrimoniales de Cecil B. de Mille de principios de los años veinte y las comedias de Ernst Lubitsch. Ambos directores potenciaron innovaciones temáticas más trasgresoras con argumentos que giraban en torno a los conflictos matrimoniales provocados normalmente por los triángulos amorosos y presentarán una nueva actitud ante el matrimonio y el compromiso. De Mille realizara películas como *¿Por qué cambiar de esposa?* (*¿Why Change Your Wife?*, 1920) o *La fruta prohibida* (*Forbidden Fruit*, 1921), ambas comedias ligeras y mundanas, con un toque satírico y elegante.



Ilustración 2: Fotogramas de la película *Una mujer para dos*.

Ernst Lubitsch dirigirá entre otras *Los peligros del flirt* (*The Marriage Circle*, 1924) o *Divorciémonos* (*Kiss Me Again*, 1925), caracterizándose ambas por los ambientes aristocráticos y elegantes, así como por los argumentos centrados en los problemas conyugales derivados de las infidelidades, tratados con un tono lúdico y atrevido. El éxito de Lubitsch trasciende la década de los años veinte y se amplifica con la llegada del sonoro en los años treinta y cuarenta, con películas como *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise*, 1932) y *Una mujer para dos* (*Design for Living*, 1933) en las que se valora tanto la novedad de sus temas como su dominio del lenguaje cinematográfico, en especial su arte para las elipsis y el sobreentendido, el conocido como *Toque Lubitsch* donde las sugerencias y las alusiones visuales servirán para resolver o complicar los equívocos que forman parte de la trama de sus películas.⁵⁸ Sin embargo, como apunta Harvey, el tratamiento temático de Lubitsch, impide considerarlo como uno de los directores representativos de la nueva comedia romántica, con una visión más romántica en la que el amor se presenta como un espacio de encuentro para la pareja, centrándose en la resolución de unos conflictos que no exceden el ámbito de la pareja.⁵⁹

En este contexto cinematográfico surgen las *Screwball comedies* (comedias locas) de la segunda mitad de la década de los treinta, más directamente relacionadas con aspectos culturales específicos de la sociedad estadounidense, y con ellas se establece el comienzo de la comedia romántica cinematográfica norteamericana, que convencionalmente,⁶⁰ se inicia en 1934 con *Sucedió una noche*, la película de Capra, galardonada con los cinco grandes Oscar, que con su gran éxito de crítica y taquilla, se convirtió en el modelo de la comedia romántica, contribuyendo a la historia del género con sus patrones narrativos, estilísticos y temáticos.

IV.2. Patrones narrativos

El estudio de las tramas vinculadas a la guerra de los sexos permite ver dos grandes estructuras tradicionales; las comedias de encuentro y las de reencuentro. La principal diferencia entre ellas consiste en que en las primeras la acción se emplaza en el seno del noviazgo y en las segundas en el matrimonio. Las comedias de noviazgo se inician con una antipatía mutua entre los protagonistas que va evolucionando a medida que la pareja se ve inmersa en sus aventuras para transformarse en amistad, atracción, y finalmente amor,

⁵⁸ El "toque Lubitsch" consistía en una puesta en escena en el que la ironía más salvaje se presentaba con sutileza y sensibilidad, donde en muchas ocasiones el gag era insinuado, una especie de chiste a medio hacer que obligaba al espectador a completar el toque cómico y por tanto a involucrarse y sentir la trama.

⁵⁹ Harvey (1998:5-34)

⁶⁰ Los estudios sobre comedia romántica coinciden en señalar a *Sucedió una noche*, como su película fundacional. Véase entre otros Harvey (1998:287) y Sikov (1989:22).

mientras que las comedias de reconquista se caracterizan por estar centrada en un conflicto entre una pareja, que tras pasar por situaciones hostiles y un creciente antagonismo, acaba por reunirse de nuevo. Varios estudios han llamado la atención sobre este aspecto, Kristine Karnick realiza una clasificación de las tramas proponiendo las nociones de *commitment comedy* (comedia de compromiso) y *reaffirmation comedy* (comedia de reafirmación) las dos tradiciones se basan en el enfrentamiento y el cortejo. La autora insiste en la diferencia de composición de las tramas que en las comedias de compromiso se centran en el establecimiento de la pareja central y en las comedias de reafirmación se concentran en el restablecimiento de la pareja después de que circunstancias al comienzo del filme hayan logrado separarlos.⁶¹ El filósofo y teórico Stanley Cavell señala dos rasgos distintivos de la comedia de reencuentro, una referida a los personajes y otra a la estructura; los protagonistas se presentan casados y la dirección de la trama apunta a que la pareja se reúna de nuevo, de manera que supere la amenaza de divorcio literal o figurado con la que comienza el relato. Esta línea varía respecto a la estructura teatral clásica; el patrón fundamental de la comedia “Chico conoce a chica” en la que los personajes tenían que superar unos obstáculos para concluir en matrimonio, mientras que ahora la historia comienza con el matrimonio en crisis. “En la comedia clásica, los que están hechos uno para el otro se descubre mutuamente; en la comedia de reconciliación, los que se han descubierto mutuamente descubren que están hechos el uno para el otro.”⁶² Miguel Marías, que prefiere el término reconquista, en referencia al utilizado por Cavell, expone esta idea acerca del encuentro de un nuevo espacio para la pareja:

Lo que sucede no se limita a una reunión de separados o una reconciliación de cónyuges desavenidos o peleados, sino más bien de una especie de *reválida* o segunda parte de su unión matrimonial: unas veces hay rectificación y otras ratificación, pero siempre, en todo caso, planteada en términos diferentes, sobre otras bases. Es como una *renovación del contrato matrimonial*, pactada esta vez no de acuerdo con las cláusulas iniciales, las habituales, determinadas por la sociedad, la época y las costumbres en vigor en ese momento, sino fijadas -tácita o expresamente- por los propios cónyuges, en función de cómo son realmente sus relaciones.⁶³

Una vez establecidas las principales líneas estructurales, y a través de un estudio de sus patrones narrativos, se aprecian una serie de convenciones dramáticas habituales de las

⁶¹ Karnick (1995:131)

⁶² Cavell (1999:13)

⁶³ Marías (1999:299-300)

comedias románticas cinematográficas:

El primer encuentro entre la pareja protagonista (*meet cute*), suele ser inusual y cómico, se puede observar un ejemplo magistral en *La octava mujer de Barba azul*, donde Lubitsch idea un primer encuentro entre Nicole De Loiselle (Claudette Colbert) y Michael Brandon (Gary Cooper) en unos grandes almacenes, donde él acude a comprar la parte superior de un pijama de caballero y ella quiere comprar solamente los pantalones del pijama para su padre.



Ilustración 3: Fotograma de la película *La octava mujer de Barba azul*

La compatibilidad esencial de la pareja se subraya a menudo sobre el espejo cómico de un pretendiente inadecuado que ilustra por contraste todo aquello que en estas comedias resulta imperdonable en un hombre o en una mujer: El esnobismo de George (John Howard) el prometido de Tracy (Katharine Hepburn) en *Historias de Filadelfia*, la frialdad de la señorita Swallow (Virginia Walker) novia de David (Cary Grant) en *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938) o la pereza del vecino (David Wayne) de los Bonner (Katharine Hepburn y Spencer Tracy) que declara su amor por Amanda (Katharine Hepburn), enamorado de su proximidad al domicilio de ella, en *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949).

Las tramas presentan una noción más débil de la realidad que permiten los sucesos más inesperados y sorprendentes, muchas veces provocados por la ingesta de bebidas

alcohólicas que propicia un estado mental alterado en los protagonistas. Esta estrategia narrativa se repite década tras década en el momento de abordar las relaciones sexuales de los protagonistas en las películas que nos ocupan; las bebidas alcohólicas actúan en las comedias románticas como un agente desinhibidor que favorece la relajación del férreo control femenino en cuanto al deseo sexual se refiere. Por poner un ejemplo, el *champagne*, será la causa de que Ninostchka (Greta Garbo) se deje llevar por sus impulsos, y termine bailando enamorada en los brazos del conde D'Aogóut (Melvyn Douglas), descuidando sus deberes patrióticos, lo que será la causa de la desaparición de las joyas que ella debe custodiar en *Ninostchka* (Ernst Lubitsch, 1939).



Ilustración 4: Fotograma de la película *Ninostchka*

Otro elemento fundamental en la comedia romántica es el engaño; si hay una convención dramática recurrente en el género es el juego de las máscaras, acentuando la importancia que tienen las apariencias en el desarrollo de las tramas. En este aspecto, Rock Hudson es un maestro desarrollando los personajes de Brad Allen y Jerry Webster que no dudan en ocultar su verdadera identidad para embaucar y seducir a Jan Morrow y Carol Templeton (Doris Day) en *Confidencias a media noche* (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959) y *Pijama para dos* (*Lover Come Back*, Delbert Mann, 1961).

Estos juegos de máscaras se desarrollan a través de estrategias narrativas que permiten la

resolución de las tramas más inverosímiles. La comedia posee un estatus especial dentro de la narrativa clásica que le permite en ocasiones sustituir la causalidad por la coincidencia, o debilitar la primera mediante estrategias narrativas como el *deus ex machina*.⁶⁴ A pesar de estas posibilidades, el esquema general de las tramas de la comedia romántica sigue descansando en la sucesión de los acontecimientos por un vínculo de causa-efecto, aunque, como indican recursos estilísticos como los citados, no será necesariamente tan fuerte como en otros géneros.

En la comedia romántica es relativamente frecuente que, en el universo de la pareja, la familia de ambos cuente con escasa relevancia. En cualquier caso, será más usual la presencia paterna que la materna, que en el cine clásico es inusual. Los padres son el principal apoyo (en ausencia de las madres de las protagonistas) en las películas de los años treinta y cuarenta: *Sucedió una noche* (1934) o *Las tres Noches de Eva* (1941). Estos padres autoritarios, pero también afectuosos, se mostrarán preocupados ante los conflictos sentimentales de sus hijas aconsejándolas sobre los problemas que sus decisiones pueden acarrear, y mostrándose comprensivos en los momentos de tristeza o debilidad de las protagonistas. Tal y como aporta Cavell “desde el punto de vista mítico, la ausencia de la madre perpetúa la idea de que la creación de la mujer es cuestión de hombres, incluso, paradójicamente, aunque se trate de la creación de una supuesta nueva mujer, la mujer de la igualdad”.⁶⁵

Las madres de las protagonistas resultan prácticamente ausentes o si lo están pasan desapercibidas a favor de un mayor protagonismo de las relaciones entre padres e hijas (*Historias de Filadelfia*), pero esto cambiará a partir de los años sesenta, cuando las relaciones entre ellas se tornarán cada vez más cercanas como se puede observar en *Descalzos por el parque* (*Barefoot in the Park*, Gene Saks, 1967) o *Mi gran boda griega* (*My Big Fat Greek Wedding*, Joel Zwick, 2002).

Cavell, en referencia al cine clásico, resume esta convención de la siguiente forma: “En estas comedias, el protagonismo de la pareja romántica es tan fuerte que hace que la presencia de los padres (y sobre todo de las madres) sea sólo ocasional, al tiempo que los hijos brillan por su ausencia”⁶⁶

⁶⁴ Se denomina *deus ex machina* a toda trama que se resuelve a través de un elemento, personaje o fuerza externa que no haya sido mencionado con anterioridad y nada tenga que ver con los personajes ni la lógica interna de la historia.

⁶⁵ Cavell (1999: 65)

⁶⁶ Cavell (1999:267)



Ilustración 5: Fotograma de la película *Historias de Filadelfia*.

La presencia de los hijos es un imperativo categórico que trastoca la ecuación de la comedia romántica clásica que siempre acaba al final del “primer acto” con el establecimiento de la pareja. Aunque sea poco habitual, la presencia de niños en las comedias románticas existe, y son varios los filmes en los que los protagonistas serán o son padres.

En el cine clásico, la maternidad, generalmente, se producirá dentro del matrimonio, con excepciones como el filme *Mamá a la fuerza* (*Bachelor Mother*, Garson Kanin, 1939) donde la protagonista (Ginger Rogers) se encontrará convertida en madre de forma fortuita, al encontrarse a un bebé abandonado. En este caso la maternidad es la clave para la creación de la pareja.⁶⁷

La presencia de los hijos de la pareja se da en filmes como *Mi mujer favorita* (*My Favourite Wife*, Garson Kanin, 1940), *El padre es abuelo* (*Father's Little Dividend*, Vincente Minnelli, 1951) o *Su pequeña aventura* (*The Thrill of It All*, Norman Jewison, 1963). En las últimas décadas, se desarrollan tramas, en las que la maternidad

⁶⁷ Pese a la negativa y al *shock* inicial la protagonista terminará asumiendo de forma natural el rol maternal desarrollando a lo largo de la película unas cualidades que se suponen inherentes a la condición femenina. Será gracias a esa condición maternal y al malentendido sobre la supuesta paternidad que conseguirá casarse con el heredero de unos grandes almacenes (David Niven).

es vista como un punto a favor de la mujer y de la familia, que se ve favorecida por unos niños que resultan el señuelo perfecto para la creación de nuevas parejas *Algo para recordar* (*Sleepless in Seattle*, Nora Ephron, 1993), o se erigen como vínculo de reconciliación entre los matrimonios en crisis *Tentación en Manhattan* (*I'Dont Know How She Does It*, Doug McGrath, 2011). Lo mismo ocurre con el embarazo de las protagonistas, prácticamente inexistente en el cine clásico, tanto dentro como fuera del matrimonio, a excepción de *Pijama para dos* y más común en las últimas décadas: *Solo los tontos se enamoran* (*Fools Rush In*, Andy Tennant, 1997) o *Lío embarazoso* (*Knocked Up*, Judd Apatow, 2007).



Ilustración 6: Fotograma de la película *Lío embarazoso*.

IV.3. Características visuales de la comedia romántica.

El principal rasgo de identidad de la comedia romántica es una ambientación que se recrea en el lujo y la belleza.⁶⁸ Decorados, *atrezzo*, vestuarios y localizaciones, recrean un mundo de *glamour*, donde los protagonistas disfrutan de ambientes sofisticados y trabajos creativos e independientes, que les permiten disponer de su tiempo con total libertad. Esta libertad les permite disfrutar de amplios momentos de ocio que dedican a la práctica de

⁶⁸ Una belleza que tanto en el caso de las protagonistas como de todo lo que las rodea se asocia al concepto de belleza platónico, identificado con la bondad, lo adecuado, lo conveniente y, por lo tanto, lo bueno.

sus deportes favoritos (entre los que destacan la vela, el golf y la equitación), realizar viajes a bordo de yates y aviones privados, y asistir a diferentes eventos sociales (bailes, conciertos y diversos espectáculos) propiciados bien por sus círculos sociales, o bien por medio de circunstancias extraordinarias que les permiten acceder a esta forma de vida.

La comedia romántica se desarrolla, principalmente, en locaciones urbanas, y recurre a los espacios no solo como lugares de convivencia, sino también como elementos visuales; por ejemplo, los restaurantes, hoteles, parques, oficinas y departamentos son contenedores de las acciones que realizan las parejas y testigos de su devenir sentimental. Si hay una ciudad asociada a la comedia romántica esta es sin duda Nueva York. La urbe más retratada por las cámaras posee el *skyline* más sublimado por el cine, en la que algunos perfiles urbanos toman presencia constante integrando a los personajes en su paisaje cosmopolita.



Ilustración 7: Fotograma de la película *Manhattan*

Con sus aceras repletas de gente y su denso tráfico, Nueva York está considerada la capital del mundo, una ciudad que se distingue por una serie de lugares y edificios inconfundibles, reconocibles a nivel universal, que no dejan lugar a dudas sobre la ambientación del filme. Las comedias románticas ofrecen una visión idealizada de la misma, alejándose de la imagen fría e insensible de la gran urbe para mostrarla como la ciudad de las oportunidades y de las posibilidades infinitas.

La “gran manzana” ha servido como escenario a una infinidad de comedias románticas

con secuencias de películas míticas que construyen una parte de nuestro conocimiento sobre la ciudad, ayudando al espectador a definir el espacio en el que se mueven los sueños y deseos de los protagonistas: Audrey Hepburn desayunando delante de la tienda Tiffany & Co mientras Manhattan amanece en *Desayuno con diamantes*, Cary Grant y Deborah Kerr quedando para la posteridad en la azotea del Empire State en *Tu y yo (An Affair to Remember)*, Leo McCarey, 1957) o Dianne Keaton y Woody Allen sentados, ante el puente de Queensboro, alabando su belleza, en *Manhattan* (Woody Allen, 1979).

Aunque la inmensa mayoría de estos filmes están ambientados en Nueva York, y sus escenas rodadas o recreadas en la misma, otras ciudades europeas como París, Londres o Roma resultan muy atractivas como platós de cine y se convierten en un lugar privilegiado por sus características urbanísticas para la ambientación de las comedias románticas fuera de Estados Unidos.

La capital de Francia es posiblemente la ciudad europea más cinematográfica. Allí se han rodado infinidad de películas, hasta el punto de que monumentos y lugares de la urbe se fijan en la retina de todos, incluso de aquellos que nunca han visitado la ciudad de los Campos Elíseos. El sueño de París (aunque se trate de un París recreado en un estudio) está tan arraigado en el mundo de la imaginación romántica que una simple toma de la Torre Eiffel nos traslada a una ciudad sofisticada y elegante, que puede transformar a la hija de un chófer (Audrey Hepburn), en una distinguida señorita que cautiva con su encanto y elegancia a dos ricos norteamericanos (Humphrey Bogart y William Holden) en *Sabrina* (Billy Wilder, 1954) o lograr que una delegada rusa olvide su pasado comunista y abrace el capitalismo en *Ninotchka*.

Del mismo modo que París, la ciudad de Londres y sus alrededores servirá en numerosas ocasiones para retratar el ambiente decadente y aristocrático de la alta sociedad Londinense en películas como *My Fair Lady* (1963)⁶⁹ o la trilogía de Woody Allen *Match Point* (2005), *Scoop* (2006) y *El sueño de casandra (Cassandra's Dream)*, 2007).

La ciudad de Roma y la comedia romántica están indisolublemente unidas por *Vacaciones en Roma* (1953) protagonizada por Audrey Hepburn y Gregory Peck, esta película supuso

⁶⁹ En el Londres de principios del siglo XX y sus alrededores está ambientada la película *My Fair lady* el filme recrea una ciudad estilizada, que utiliza como fondo, los decorados de estudios realizados bajo la supervisión del diseñador Cecil Beaton, que recrea lugares emblemáticos de Londres como Covent Garden o Ascot Park. Los interiores fueron recreados ateniéndose a la época en que está ambientado el filme, con una visión estilizada de las casas inglesas del periodo eduardiano. De especial relevancia, es la recreación del salón de te de la señora Higgins, decorado con muebles realizados por el diseñador escocés Mackintosh.

toda una innovación en el rodaje de exteriores.⁷⁰ Su director William Wyler desechó la idea de rodar con escenarios artificiales porque quería que la auténtica Roma fuese la tercera protagonista de la película: los espectadores verían Roma en estado natural,⁷¹ embellecida por la historia que se cuenta y los personajes que la protagonizan.



Ilustración 8: Fotograma de la película *Vacaciones en Roma*.

Fuera del contexto urbano, jugará un papel importante el llamado “mundo verde”⁷² 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, un espacio ideal, alejado de las leyes sociales imperantes, que facilita a las parejas de la comedia romántica alcanzar un aislamiento donde su relación se siembra

⁷⁰ La imagen de Audrey Hepburn quedó ligada a un scooter 125 de un verde metalizado, con el que recorría la ciudad. La película de William Wyler es el filme de la vespa, el que más ha contribuido a convertirla en un rasgo característico de la época. La escena muestra a una princesa de incógnito, aprendiendo a conducir por el centro de roma, arrollando un puesto ambulante y los caballetes de los artistas callejeros de la Via Margutta.

⁷¹ Hasta 1950, era norma general que los estudios de Hollywood utilizaran proyecciones por transparencia para incluir los escenarios de las ciudades en las que se ambientaban las películas. Los estudios contaban con archivos de imágenes que utilizaban de forma un tanto reiterativa, principalmente al inicio del filme (establishing shot) para ubicar la acción.

⁷² Frye define este “mundo verde” como un bosque en el que suceden hechos sorprendentes “Así pues, la acción de la comedia comienza en un mundo representado como mundo normal, se adentra en el mundo verde, padece allí una metamorfosis en que logra la solución cómica y regresa al mundo normal”. Esta metamorfosis, la asocia Frye con los ritos de renacimiento (muerte y resurrección) de los protagonistas tras su paso por el mundo verde “El mundo verde, tiene analogías, no sólo con el mundo fértil del rito, sino también con el mundo de los sueños que creamos a partir de nuestros propios deseos” Frye (1991:242)

o se renueva. Estos espacios “ideales”, representados en formas muy variadas, pueden ser las carreteras que recorren Estados Unidos en *Sucedió una noche*; el estado de Connecticut en *La fiera de mi niña*; o una isla desierta en *Seis días y siete noches* (*Six Days Seven Nights*, Ivan Reitman, 1998).

Una vez conocidas las ciudades más características de la comedia romántica, nos detendremos en conocer los hogares de los protagonistas; mansiones señoriales decoradas con detalle, elegancia y suntuosidad, en el caso de los protagonistas de clase alta y más modestos, pero igualmente cuidados al detalle en los protagonistas de clase media. Ya hemos referido que casi en toda su totalidad estas películas están ambientadas en la ciudad de Nueva York es allí donde se concentran sus casas con pequeñas variaciones que generalmente se darán en los lugares de veraneo: mansiones señoriales en Long Island⁷³, principalmente en la zona de los Hampton: *Sabrina* (1954) y *Cuando menos te lo esperas* (2003) y casas de campo en Connecticut: *La fiera de mi niña* (1938), *La costilla de Adán* (1949) y *Confidencias a media noche* (1959).

A partir de los años cincuenta las casas y mansiones darán paso a lujosos apartamentos (de las protagonistas o de sus pretendientes) situados en Manhattan⁷⁴ que denotan modernidad, suntuosidad y elegancia. Estos apartamentos, serán utilizados en muchos casos, a modo de representación de la vida de sus inquilinos: caótico en el caso de *Desayuno con diamantes* (1961) lujoso pero vacío a la espera de millonarios que los amueblen en *Como casarse con un millonario* (*How to Marry a Millionaire*, Jean Negulesco, 1953) o fruto de un esmerado diseño como el de la protagonista de *Sexo en Nueva York* (2008).

Otro de los elementos visuales a los que recurre el género son toda clase de artículos asociados al vestuario femenino: zapatos, vestidos, accesorios o vestidos de bodas. Sin descuidar el vestuario de los protagonistas masculinos que lucen con elegancia el frac, el chaqué y el smoking siempre que la situación lo requiere tal y como demuestra el galán por excelencia de la comedia romántica, Cary Grant, en sus numerosos filmes como protagonista.

Las comedias románticas cuentan casi sin excepción con un extenso vestuario que cumple múltiples funciones dentro de las cuales, la más importante, será la de realzar la belleza de los protagonistas mostrándolos fascinantes y seductores.⁷⁵ Será este aspecto, el de la ropa

⁷³ Zona costera situada en el condado de Nueva York.

⁷⁴ En el Upper East Side considerado uno de los barrios de mayor prestigio de la ciudad de Nueva York. Situado en la mitad este de la isla de Manhattan, este barrio acoge a los neoyorquinos más adinerados.

⁷⁵ Sin olvidar, por supuesto, el maquillaje y la peluquería, que irán unidos al diseño del vestuario para la creación del personaje.

de las protagonistas, uno de los más importantes en las comedias románticas donde el diseño de vestuario contará con un notable presupuesto en especial en la época del cine clásico. La industria cinematográfica siempre ha entendido que una parte de la magia estaba en el vestuario de las estrellas, vestidos, joyas y complementos como los zapatos, sombreros y bolsos serán uno de los motivos que atraerán al espectador al cine, en especial al público femenino. Las estrellas del cine, iconos del glamour imponen su belleza y personalidad que serán copiadas por miles de mujeres de su época “proponiendo nuevas ideas, nuevos estilos de vida basados en la realización íntima, la diversión el consumo, el amor (...)”.⁷⁶



Ilustración 9: Fotograma de la película *Sabrina*.

Nos remitiremos para explicar parte de esta atracción, al ya comentado cuento de Cenicienta, que hace especial hincapié en el vestuario de la protagonista:

-Muy bien. Ya tienes en qué ir al baile. ¿Estás contenta?

-Sí, pero ¿Iré, así como estoy, con estos harapos?

Su madrina sólo la toco con su varita y de inmediato aquellos harapos se convirtieron en un vestido de tela de oro y de plata cuajada de pedrería. A continuación, le regaló un par de zapatillas de cristal, las más bonitas del mundo.⁷⁷

⁷⁶ Lipovestky (2009: 252)

⁷⁷ Perrault (2000: 124)

Este “momento cenicienta”, se dará incluso en películas desarrolladas en los contextos más inhóspitos e inusuales. Se puede observar un ejemplo en el filme *Tras el corazón verde* (*Romancing the Stone*, Robert Zemeckis, 1984) ambientado en la selva colombiana, y con pocas posibilidades de lucir un vestuario que no sea el básico para subsistir en la selva. Aun así, los protagonistas encuentran un momento para comprar ropa con la intención de seducirse mutuamente, como ocurre con la secuencia del baile que se desarrolla en un poblado de la selva.

Se dará pues una gran importancia al vestuario, no solo para resaltar la seducción de los protagonistas, sino también por la importancia concedida al vestuario a la hora de marcar visualmente las transformaciones vitales que experimentan los personajes. Sobre este aspecto opina la diseñadora de vestuario Deborah Naadolman que en una película mucho antes de que un personaje hable la ropa que lleva ya ha empezado a emitir información sobre el mismo.⁷⁸ Se convierte así el vestuario (junto con el maquillaje y la peluquería) en una herramienta vital que utiliza el director para contar la historia de la película. Una afirmación como esta deja clara la importancia del vestuario en el cine como un elemento más de la narración.

Los diseñadores de vestuario desempeñaron y desempeñan un papel fundamental en este proceso creativo. La función de estos diseñadores es doble, por un lado, estudian la psicología del personaje y crear unas prendas que formen parte de su personalidad, por el otro, pensar en telas y texturas que beneficien la fotografía y que luzcan en cámara. Adrian, Travillia, y Edith Head⁷⁹ fueron los diseñadores más célebres de la época del cine clásico y aunque trabajaron en centenares de filmes, sus historias estuvieron ligadas al nombre de determinadas actrices.

Fue Edith Head la primera diseñadora que vistió a Audrey Hepburn en un papel protagonista convirtiendo a la princesa Anne de *Vacaciones en Roma* en una ciudadana más, gracias a unas prendas de ropa sencillas como una falda y una camisa. También fue la responsable del vestuario de *Sabrina*, como jefa de vestuario de la Paramount, pero

⁷⁸ Nadoolman (2003:72)

⁷⁹ Adrián fue desde 1928 el diseñador estelar de la MGM y trabajó en más de doscientas películas entre las que se encuentran títulos como *Historias de Filadelfia* o *Ninotchka*, donde vistió la metamorfosis de la severa comisaria política soviética deslumbrada finalmente por las costumbres occidentales. Edith Head, trabajó como jefa de vestuario de los estudios Paramount hasta 1967 y después lo fue de la universal. Se encargó del vestuario de más de mil películas y consiguió treinta y cinco nominaciones a los Oscar de las cuales ganó ocho entre ellos, dos por las películas *Vacaciones en Roma* y *Sabrina*. William Travilla (1920-1990) siempre ligado al mundo del cine y la televisión, trabajó principalmente para la Twentieth-Fox.

teniendo en cuenta que debía haber un antes y un después en la vida de la protagonista del filme decidieron encargar a un maestro de la alta costura los trajes que iba a lucir la nueva Sabrina a su regreso de París. El encargado de este cambio de imagen fue el diseñador de alta costura Hubert de Givenchy. Fue él, el que creó los modelos más famosos, pero Edith Head como diseñadora de la Paramount fue la responsable de vestuario, así como de la elección de las joyas y demás complementos.⁸⁰ Pero sin duda fue la ya mítica *Desayuno con Diamantes* (1961) la que encumbró al diseñador y sigue inspirando hoy en día a millones de mujeres que intentan copiar el estilismo que lució Audrey Hepburn en la película.

Diseñadores como Edith Head o Givenchy se asociaban a la imagen de actrices de elegante belleza, pero las actrices más explosivas de Hollywood también contaron con diseñadores especializados en realzar curvas y acentuar su lado más sexy. El nombre de William Travilla irá siempre unido al de Marilyn Monroe, para quien diseñó el vestuario de ocho películas, entre ellas *Cómo casarse con un millonario* y *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953). Aunque probablemente ninguno de los modelos que creó para Marilyn fue tantas veces fotografiado como el vestido blanco cuya falda levantaba el aire del metro de Nueva York en *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955).

Nos encontramos aquí con un aspecto, que trata varias críticas y teóricas feministas, la visión del cuerpo femenino, como elemento sexual, que, en el caso de la comedia romántica, del periodo clásico, sirve para acercar al público masculino a un género potencialmente alejado de sus gustos cinematográficos. En consecuencia, las mujeres son quienes significan el deseo de los varones: son objeto erótico en la historia que sucede en el filme, pero también respecto al espectador que está en la sala. Además, hay que considerar el desequilibrio respecto al cuerpo pues la narrativa cinematográfica clásica, se construye sobre una mirada masculina y heterosexual a partir de la que se muestra la anatomía femenina: el desnudo de las mujeres es frecuente, y casi nunca obedece a fines expresivos mientras que los desnudos masculinos, menos numerosos, sí están ligados a la trama o las necesidades dramáticas.

⁸⁰ Cuando, en *Sabrina*, Audrey Hepburn, que interpretaba a la hija de un chofer que marchaba a París para seguir un curso de cocina, tuvo que transformarse en una dama elegante gracias a la costura francesa, la propia actriz sugirió a Edith Head la conveniencia de encargar el diseño de su vestuario a Givenchy, que se convirtió desde entonces en su modisto oficial tanto en su vida profesional como real. Este episodio, no está exento de cierta polémica, puesto que el Oscar por el mejor vestuario, fue otorgado a Edith Head, que no hizo mención a la labor del modisto francés. Crowe (2002: 216-218)



Ilustración 10: Fotograma de la película *Cómo casarse con un millonario*.

En los últimos años, hay que destacar el trabajo de la diseñadora Patricia Field⁸¹ que se caracteriza por realizar mezclas de varios estilos, modistos e incluso de ropa de alta costura y de segunda mano. Field ha trabajado entre otras, en las películas *El Diablo se viste de Prada* (*The Devil Wears Prada*, David Frankel, 2006) y *Sexo en Nueva York* (2008) donde su protagonista Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) se convirtió en el nuevo icono que hizo que millones de mujeres imitasen desde sus zapatos a su corte de pelo. Esta última película permite el acercamiento a un tema que suscita cierta controversia; el de la unión cine-consumo. Vemos como la comedia romántica se convierte en un referente, al presentarse como escaparate de la moda en el vestir, mobiliario, accesorios, cosméticos, y otros bienes elaborados. El consumo se convierte así en una necesidad al alcance de la clase media y favorece la expansión económica. Lipovestky, apunta, que, de este modo, se convierte a la estrella cinematográfica en la imagen publicitaria más deslumbrante y rentable en “el producto comercial más mágico que se haya realizado, dado que su seducción dirige al público y dicta sus

⁸¹ Aunque pueda parecer que en las comedias románticas actuales los vestuarios son prendas de ropa “de calle”, esto no es cierto, ya que aunque se trate de colecciones de conocidas firmas de moda luego sufren alteraciones ya que los diseñadores se encargan de modificar estas prendas “(...) el diseñador ha elegido; ajustado, combinado; cambiado; teñido; envejecido, adaptado; alterado; revisado y trabajado sobre la ropa comprada para que transforme a un actor en un personaje, este atuendo comprado se considera, con toda legitimidad, vestuario diseñado” Nadoolman (2003:72)

comportamientos, sea cual fuere la película o el artículo que se proponga al apetito de los consumidores”.⁸² Sin embargo, al margen de las críticas negativas que hablan de un exceso de publicidad en el cine, más allá de proponer modas y de la influencia que el vestuario de las películas puedan tener en la moda, el trabajo del diseñador de vestuario implica, principalmente, entender a los personajes en todas sus dimensiones para de esta forma contribuir a darles vida, creando modelos que concretan emociones, rasgos de la personalidad y del carácter.

IV.4. Ideología.

Tal y como hemos visto, el cine se ha posicionado como una de las industrias del entretenimiento más desarrolladas y potencialmente activas, que, bajo el marco de la sociedad de masas, se presenta como un producto cultural que comercializa e instaure modas, estilos e ideologías, traspasando la pantalla e influyendo en la vida cotidiana.

Ideologicamente, la comedia romántica, proclama la combinación de la heterosexualidad, la monogamia y el amor romántico como la opción más deseable en las relaciones humanas; presentándolo, tal y como señala Echart, como un poder de transformación, como un instrumento de crecimiento y de cambio positivo donde los personajes ganan en humanidad al atreverse a aceptar los riesgos y el peso de los compromisos que el amor implica.⁸³ A lo largo de su historia, con ligeras variaciones, las comedias románticas recrean el camino hacia la unión de la pareja heterosexual, finalizado en el momento en el que los protagonistas deciden estar juntos, en un final feliz aparentemente definitivo tal y como señala, la investigadora y teórica Tamar Jeffers-McDonald: “La comedia romántica es una película que tiene como motor narrativo la búsqueda del amor, retratando ese trayecto de una manera alegre y, casi siempre, llegando a una conclusión exitosa”.⁸⁴

Así pues, la comedia romántica nació como un discurso ideológico que promovía el amor como fuerza beneficiosa para la sociedad y proclamaba la unión de la pareja heterosexual como el principal objetivo ideológico del género, pero no el único, ya que estos filmes contribuyen a la construcción y expansión de ideologías que construyen un concepto de feminidad basado en intereses ajenos a las propias mujeres a las que intentan imponer como algo natural el sometimiento y la subordinación bajo la cultura patriarcal.

⁸² Lipovestky y Serroy (1994:240)

⁸³ Echart (2005:290)

⁸⁴ “A romantic comedy is a film which has as its central narrative motor a quest for love, which portrays this quest in a light-hearted way and almost always to a successful conclusion” McDonalds (2007:9)

Se considera que las convenciones de la comedia ofrecen pocas variables y que su ideología sigue asociada a la defensa y celebración de la misma organización social que en sus orígenes, es decir, el matrimonio y la familia como base de la estabilidad social. La aparente universalidad del final feliz (presente en todos los géneros cinematográficos) y su evidente convencionalismo le confieren una actitud conservadora hacia el amor y los roles masculino y femenino, pero lo que realmente caracteriza a estas películas, es su articulación de los discursos existentes, en cada época, sobre el amor y su correlación sociocultural, discursos que, se presentan variados y contradictorios.

Annette Kuhn señala que “La ideología tiene repercusiones reales tanto en la configuración de la sociedad en general como en relación con los sistemas sexo/género en particular” y por ello debe ser considerado como “un elemento vital, influyente y activo en la constitución de las estructuras y formaciones sociales”.⁸⁵

El medio cinematográfico, al ocultar los mecanismos empleados para construir el significado, consigue crear una importante sensación de veracidad y facilita la identificación del espectador, quien reconoce en pantalla un mundo que se presenta como fiel reflejo, no mediatizado, de su mundo real. Estas condiciones son hábilmente aprovechadas por la ideología, que usa el medio cinematográfico como vehículo con el que transmitirse de modo aparentemente natural.

Los análisis filmicos permiten extraer “el sustrato ideológico subyacente” para tratar de hacer “Visible lo invisible”, es decir, para sacar a luz lo que ha sido construido por la cultura sexista para que pase inadvertido, al ser presentado como natural.

De este modo, se pretende desenmascarar el funcionamiento de la ideología dentro de los textos y evidenciar como a través de estos filmes trata de transmitir ciertos valores culturales como algo natural e invariable; demostrando, que las imágenes de la mujer que nos trasmite el cine no son sino un constructo de la ideología patriarcal dominante. Los análisis demuestran el carácter de construcción y manipulación que subyace a todo texto filmico. De este modo, por poner un ejemplo, Carrie, la protagonista de *Sexo en Nueva York*, reflexiona sobre el mito de cenicienta, demostrando su escepticismo y pesar: “otra que ha picado el anzuelo” (“Another one bites the dust) ante una fórmula que continua vigente y “enganchando” a las mujeres víctimas de una idealización de la relación entre hombres y mujeres. Y es que como afirma, Frank Krutnik, uno de los

⁸⁵ Kuhn (1991:18-19)

autores que más frecuentemente ha estudiado la comedia romántica cinematográfica, es posible que las conceptualizaciones del amor estén en constante flujo, al igual que otras configuraciones como el romance, la sexualidad, la identidad sexual o el matrimonio, pero el género sigue celebrando el amor como si fuera una fuerza inmutable, casi mística, que guía a dos individuos, hacia la unión final.⁸⁶ Una unión final, que en la guerra de los sexos, se presenta jalonada de conflictos y enfrentamientos, un camino marcado por la discordia que finalmente culmina con la unión de la pareja.

IV. 5. Amor y humor en el espacio de la comedia romántica.

Finalmente, desde la perspectiva de los elementos esenciales que caracterizan a este género, hay uno que destaca sobre el resto: el humor.

La comedia romántica participa del tono desenfadado que corresponde a toda comedia, su principal objetivo es hacer reír, divertirse, despreocuparse y relajarse con un tono ligero, sentimental, optimista e incluso absurdo. Tal y como señala Echart “es una comedia benévola, tolerante con los errores y los defectos, una comedia que confía firmemente en las posibilidades de regeneración de las personas gracias a la acción purificadora y vivificante del amor, instrumento de crecimiento y de cambio positivo”.⁸⁷ En el campo de los estudios cinematográficos, la mayoría de los críticos contemporáneos⁸⁸ hablan, por una parte de comedia romántica y, por otra, de *comedian comedy* o comedia de cómicos, a la que pertenecen los films de los hermanos Marx, Mae West, Bob Hope, Jerry Lewis o Ben Stiller, para estos críticos y teóricos el humor en la comedia romántica no contribuye al desarrollo narrativo, sino que es, más bien, en términos ideológicos, el reclamo utilizado para transmitir una ideología basada en la monogamia, la heterosexualidad y la integración social.⁸⁹

Sin embargo, como señala Deleyto “la experiencia de cualquiera que esté habituado a ver comedias románticas nos dicta que esta afirmación no es del todo exacta: mientras la risa y la comedia narrativa pueden, en teoría, permanecer separadas, la realidad es que, en la comedia romántica, al menos, suelen ir juntas y que, al contrario de lo que afirman los autores citados, sí existe una influencia recíproca entre ambas”.⁹⁰

Las comedias románticas se basan en un movimiento narrativo hacia el final feliz; en el que

⁸⁶ Krutnik (2002:138)

⁸⁷ Echart (2005:249)

⁸⁸ Véase entre otros, Steve Neale y Frank Krutnik (1990), *Popular Film and Television Comedy*, Londres y Nueva York, Routledge, y Kristine Brunovska Karnick y Henry Jenkins (1995) (eds.): *Classical Hollywood Comedy*, Nueva York y Londres, Routledge.

⁸⁹ Karnick y Jenkins (1995: 126-30)

⁹⁰ Deleyto (2001:166)

coexisten el humor, la irreverencia y la transgresión con la tendencia a la reconciliación, la armonía y el final feliz. En otras palabras, tal y como lo resume Deleyto:

“la experiencia que la comedia proporciona al espectador incluye humor y final feliz, la necesidad de liberación de las normas sociales y de la vida adulta, la necesidad de revivir lo que ha sido reprimido por la sociedad, de habitar a través de los personajes que vemos en la pantalla en un mundo de deseos realizados y fantasía, pero también un retorno al mundo real, un retorno que, sin embargo, en las mejores comedias, nunca puede ser igual tras la experiencia vivida”.⁹¹

En estas comedias, la guerra entre los sexos se establece en el espacio cómico, permitiendo de este modo un desarrollo de la relación que atraviesa diversos momentos de conflictos, jalonados por menosprecios, insultos, y diversas formas de humillación que se amparan en su representación humorística.

Así pues, existe una estrecha relación entre humor y narración en la comedia romántica por lo que resulta fundamental establecer y analizar las condiciones que se dan para provocar la risa en el espectador y analizar las funciones del humor y su relación con la estructura característica del género.⁹²

En resumen, la comedia romántica como categoría genérica, resultaría de la intersección de múltiples elementos: una estructura narrativa con unos patrones que articulan visiones histórica y culturalmente específicas del amor, un espacio visual con unas características propias, un discurso ideológico que proclama la hegemonía de la pareja heterosexual y la presencia de lo cómico, el humor y la risa como punto de vista concreto desde el que se plantea el desarrollo de la relación amor-odio establecida entre los protagonistas.

⁹¹ Deleyto (2009:28)

⁹² La provocación en el espectador de la risa, de la sonrisa o de la carcajada es un elemento primordial de cualquier comedia y, por lo tanto, ha de ser tenida en cuenta al describir el género. Los textos fílmicos analizados se sirven de la ironía, la parodia, la provocación, los gags visuales y verbales, los diálogos cómicos y los chistes, entre otras formas cómicas, para cumplir con este objetivo.

V

LA GUERRA DE LOS SEXOS EN EL ESPACIO DE LA COMEDIA ROMÁNTICA ESTADOUNIDENSE. ESTUDIO CRONOLÓGICO.

V.1. La guerra de los sexos en Columbia.

En la ceremonia de los Oscar de 1935, se produjo un hecho insólito en la industria cinematográfica estadounidense. Una comedia romántica, *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934) se alzó con los cinco grandes premios entregados por la Academia de Cine: a la mejor película, al mejor director (Frank Capra), al mejor guion adaptado (Robert Riskin) y a los mejores actores protagonistas (Clark Gable y Claudette Colbert). Todo un logro, si tenemos en cuenta que con esta película tenía lugar, oficialmente, el nacimiento de la comedia romántica.

Sucedió una noche abrió las puertas a todo un subgénero que dio en llamarse la comedia *screwball*, cuyas claves eran su humor descarado, con un ritmo ágil y trepidante, unos diálogos mordaces e ingeniosos y, sobre todo, la voluntad de crear un espectáculo en el que se hicieran añicos el estatus, las normas, los roles o los prejuicios sociales. Pero, además, mediante la etiqueta de *Screwball Comedy* se describió un tipo de comedia romántica centrada en la confrontación de pares opuestos, principalmente en la guerra de sexos entre el hombre y la mujer.

Este tipo de comedia coincide en el tiempo, con la época de recesión americana, tras la Crisis del 29, con un público sometido por un entorno sumido en la Depresión y las nuevas medidas del *New Deal*⁹³, que reclamaba productos evasivos y alegres, que compensasen

⁹³ El camino de la recuperación económica se iniciaba el 3 de marzo de 1933, con la investidura presidencial de Franklin Delano Roosevelt, en un ambiente de esperanza que animaba al pueblo americano a seguir un *New Deal* (Nuevo Trato) con una serie de medidas urgentes y excepcionales, que con el esfuerzo de todos les ayudaría a salir de la Depresión en la que estaba sumido el país. Una Depresión originada por la crisis económica que había estallado con el hundimiento de la bolsa de Nueva York el 24 de octubre de 1929 creando un antes y un después en todo el mundo occidental y “Especialmente para Estados Unidos, país donde se originó y donde el contraste con la prosperidad de los *felices* años veinte dejó una huella más profunda en la memoria colectiva”. Valcárcel. (1997: 9)

el sufrimiento de la vida real con ensoñaciones, esperanzas y optimismo.

En la categoría de esos antidotos entrarían, sobre todo, la comedia, el cine musical y las películas del Oeste que, junto a las de Walt Disney, conquistaban el mercado. Reír o cantar y bailar son las expresiones más evidentes de la felicidad según lo establecido, y estos géneros, por tanto, resultaban plenamente efectivos para quienes buscaban un efecto terapéutico o compensador en el cine. Recuerda Capra que las películas eran “la más barata, y para muchos la única, forma de diversión. Además, para los buscadores de trabajo, helados por el viento que pateaban las calles, los cines eran el único refugio conveniente y barato para descansar los pies y calentar los cuerpos”.⁹⁴

A este contexto sociocultural, se une la implantación del Código Lord-Quigley, conocido como código Hays, que provocará una renovación que llevará a los productores a elegir temas inocuos, con protagonistas poco conflictivos, con la comedia y las relaciones entre hombres y mujeres como las opciones más evidentes.

V.1.2. La implantación del Código Lord-Quigley

Sucedió una noche parodiaba, entre otras cosas, el suceso más notorio del panorama político del cine de Hollywood de 1934, la aprobación de un código de producción cinematográfico para evitar la censura externa por medio de la imposición de una censura interna.

La censura cinematográfica comenzó en los años veinte de un modo fragmentado y sin regulación, a través de grupos cívicos y religiosos que ejercían su presión, sobre todo, a nivel local, protestando ante los exhibidores contra las películas y movilizándolo a las autoridades para que las prohibieran o eliminaran de ellas lo que no les agradaba.⁹⁵

La industria, preocupada por las intervenciones de los censores estatales y municipales, se organizó en la National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI), que unía a la mayoría de los productores cinematográficos en defensa de temas de imagen y coordinación. Es esta organización la que comienza a pensar en la autorregulación del sector y en 1921 elabora una primera forma de autocensura. La asociación proponía los llamados “13 puntos” una lista con los problemas de los que más frecuentemente se protestaba en el cine: sexo, trata de blancas, desnudos, amor ilícito, “amor apasionado prolongado”, delitos, juegos de azar, ebriedad, desprecio por los funcionarios públicos o

⁹⁴ Capra (1971:175)

⁹⁵ Estas agrupaciones se movilizaban contra las posibles influencias negativas del cine, criticando la presencia en las películas de elementos considerados socialmente nocivos, como la violencia, la delincuencia, el alcohol, el aborto, el sexo y cualquier otro aspecto que pudiera irritar a los sectores más conservadores de la sociedad.

por la religión formaban parte de los puntos expuestos en las listas.

Pero las autoridades de Nueva York consideraron esta medida insuficiente y amenazaron con instaurar una comisión estatal de censura. La industria cinematográfica captó el peligro e intentó otras estrategias, también porque la Federal Trade Commission había iniciado una investigación antitrust, al sospechar un control monopolístico del mercado por parte de los grandes estudios de Hollywood.⁹⁶

En sustitución de la ineficaz NAMPI, en 1922 se funda la MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America), siendo nombrado presidente de la misma Will Hays.⁹⁷ Hays se mostró desde el principio contrario a la interferencia estatal en la industria cinematográfica. Su primer éxito fue la campaña del referéndum contra la adopción de la censura en Massachusetts, en la que la MPPDA invirtió dinero y recursos para formar una opinión pública contraria a la censura estatal.

En esta fase, las preocupaciones de los “grupos de presión” se diversifican: al peligro de la sala, ya saneada y transformada en institución social reconocida, lo sustituye la preocupación por el papel social del cine como generador de mitos y comportamientos. Esta nueva preocupación, surge a raíz de varios escándalos protagonizados por actores famosos implicados en homicidios, asuntos de narcóticos, homosexuales o divorcios. Estos temas se convierten en tema de debate público de gran envergadura, al punto que Hays decide intervenir imponiendo cláusulas morales en los contratos del personal cinematográfico.

En 1924, la MPPDA compila una lista de prohibiciones más compleja que los “13 puntos”, llamada “La Fórmula” mediante la cual, los estudios se comprometían a entregar a la “oficina Hays” una sinopsis de cada novela, obra de teatro o argumento que pretendieran llevar a la pantalla. El organismo censor tendría la autoridad para decidir qué tipo de historias podían filmarse y cuáles no.

⁹⁶ La industria cinematográfica, venía realizando prácticas empresariales al borde de la ilegalidad: monopolio vertical, contratación en bloque y las “reservas a ciegas” formaban parte de su control sobre el mercado. Con respecto al monopolio vertical, las leyes antitrust norteamericanas prohibían que una misma empresa controlara todas las fases de elaboración y comercialización de un producto y los grandes estudios estaban violando estas leyes antimonopolio al adquirir cada vez mayor número de salas de exhibición, controlando de esta forma el sistema vertical de producción, distribución y exhibición desde la producción de la película hasta que llegaba al mercado. Por otra parte, la contratación en bloque obligaba a los dueños de las salas a contratar películas por lotes, sin posibilidad de escogerlas, de esta manera, si querían estrenar una película “potencialmente taquillera”, tenían que aceptar el bloque con películas menores que se verían obligados a proyectar también. En último lugar, la “reserva a ciegas” era una práctica que permitía vender las películas, con la promesa de que se realizarían en algún momento.

⁹⁷ Un presbiteriano que había sido presidente del Comité Nacional Republicano y organizador de la campaña electoral del presidente Warren Harding.

En 1926, Hays puso al coronel Jason Joy al frente del SRC (Studio Relations Department), una oficina situada en Los Ángeles, capacitada para gestionar los problemas de censura de la industria con las autoridades locales y estatales. Gracias al funcionamiento de esta oficina, los productores cinematográficos comenzaron a darse cuenta de que una política de autorregulación y cautela en los contenidos de las películas, sugerida por las instancias censoras, permitían una distribución más segura de sus productos. Dada su función de coordinación, la oficina de Joy podía gestionar las quejas contra el cine en términos de recurrencia estadística, lo que permite formar una buena base de datos para la elaboración de un sistema de autocensura más complejo: El Código Hays.

En la siguiente fase, a finales de 1927, la oficina de Joy elaboró la lista de los *Don'ts and Be Carefuls*, es decir, de los once asuntos que deben evitarse y los veintiséis que deben tratarse “con cautela y buen gusto”. La lista no difiere radicalmente del primer método autocensor, los “13 puntos” y en ella se identifican claramente como ámbitos problemáticos el sexo, la violencia, la delincuencia, el orden público y la atención a los grupos étnicos y religiosos.

Aún y con todo esto, la lista resultaba insuficiente para frenar los cambios en la industria cinematográfica que alertaban a los “grupos de presión”.⁹⁸ En 1929, dos personalidades influyentes, Martin Quigley, el editor católico de una importante publicación de los exhibidores, el *Exhibitors Herald* de Chicago y el sacerdote jesuita Daniel Lord, asesor en materia religiosa en Hollywood, ofrecieron sus servicios a la “oficina Hays” con la intención de crear un nuevo código. Se alcanza en esta fase (1929-1930) la elaboración de un texto menos pragmático que las listas previas, llamado “Código de Lord-Quigley”, que une las prácticas censoras con el conocimiento social sobre el cine y una base ético-ideológica más amplia.

Redactado en su forma definitiva de decálogo en 1930 y aplicado a partir de 1933, incluía dos secciones: *The Reasons*, introducción ético-ideológica y *The Code*, articulación pragmática de la autocensura, que proporciona instrucciones específicas sobre varios ámbitos de la narración cinematográfica, en las que se articulan las áreas relacionadas con el sexo, el crimen, el vestuario, los ambientes o los personajes.⁹⁹

En la sección más propiamente ético-ideológica, en las razones que sostienen el

⁹⁸ La introducción del sonido hacía particularmente altos los gastos y dificultaba las intervenciones censoras en las películas una vez terminadas, y la misma Depresión, con el desplome de los valores y relaciones sociales, introdujeron en el cine variables que, a menudo, rozaban el límite de la decencia tal y como la entendían en aquella época.

⁹⁹ Por parte de los personajes no se permitirá en ningún caso el desnudo integral, real o a contraluz, y toda referencia lasciva y licenciosa a él. Las escenas desarrolladas en los dormitorios deberán ser tratadas con buen gusto y delicadeza y quedan prohibidos los bailes que representen actos sexuales o posturas indecentes.

preámbulo del Código se expone:

I. Las películas comerciales, deben entenderse, ante todo, como una forma de entretenimiento. Esta diversión puede ser útil o perjudicial. Puede ser útil cuando tiende a mejorar al género humano o cuando ayuda a reconstruir a los seres humanos agotados de las realidades de la vida, o puede ser perjudicial cuando degrada a los seres humanos o empeora sus niveles de vida.

II. El cine tiene gran relevancia en cuanto Arte. Aunque sea un arte nuevo, que combina varios, se plantea el mismo fin que cualquiera de los otros: representar los pensamientos, las emociones, la experiencia del hombre, para influir en el espíritu a través de los sentidos, tiene una profunda relevancia moral. Se pone al cine más trabas porque, si bien la mayor parte de las artes atrae al individuo maduro, el cine, por el contrario, se dirige a la vez a todo tipo de personas: inmaduras, evolucionadas e ignorantes, honradas o criminales y llega a la vez a todos los estratos sociales.

El Código reconoce, por lo tanto, que el cine es arte y entretenimiento, y que afecta a la vida moral del público. En consecuencia, aseveraba el Código, el grado de permisividad no puede ser tan alto como el tolerado en los libros o obras de teatro, que no gozan de la vivacidad de las películas capaces de despertar más intensamente la emotividad de los espectadores.

Los directivos y productores de los estudios dieron el visto bueno al Código el 11 de febrero de 1930, aunque con poca voluntad de someterse a él. La redacción del código no aplacará a la opinión pública más conservadora, ya que el mecanismo de aplicación del código es irregular, a pesar de la obligación de someter los guiones y proyectos al Studio Relations Department (SRD), se actuó todavía de forma débil.¹⁰⁰

Puesto que la redacción del Código no había tenido efectos significativos, la iglesia católica se movilizó y en 1933 promovió una campaña para la moralización del cine. La comisión episcopal decidió reclutar a ciertos grupos de presión para boicotear a los productores censurables; con este fin, se funda la “Catholic Legion of Decency”.¹⁰¹ Bajo la presión económica del boicot, la legión obligó a la industria a firmar pactos que

¹⁰⁰ En la época de la Depresión, las películas con sexo y violencia gozan de gran popularidad y el Código, se aplica de forma sesgada. En este periodo se realiza una serie de películas centradas en temáticas de alto contenido erótico y sexual como *Madam Satan* (Cecil B DeMille, 1930) o *Lady Lou (She Done Him Wrong)*, Lowell Sherman, 1933) e innumerables filmes de contenido criminal como *El presidio (The Big House)*, George W. Hill, 1930) o *Scarface el terror del Hampa (Scarface- Shame of the Nation)*, Howard Hawks, 1932). Se produjo también una oleada de filmes que tenía como protagonistas a mujeres “descarriadas” dedicadas a la prostitución; *Lluvia (Rain)*, Lewis Milestone, 1932) o con una conducta sexual liberada; *Una mujer para dos (Design for Living)*, Ernst Lubitsch, 1933).

¹⁰¹ Luego llamada “National Legion of Decency”

insistían en la aplicación efectiva del Código. El proceso se agilizó por un giro en la política interna de la MPPDA, la firma del *Standart Exhibicion Contract* para reglamentar las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores.

Finalmente, en julio de 1934 se llevó a cabo una completa transformación de las prácticas de implantación del Código. Se abolió el sistema de jurado y se anuló la SRC. Bajo la dirección del católico Joe Breen, se creó la Production Code Administration (PCA) encargada de supervisar toda la producción y de estampar el sello de conformidad de la Oficina Hays en cada filme, prohibiendo a las empresas pertenecientes a la MPPDA que distribuyeran o proyectasen en las salas que la asociación controlaba (la casi totalidad de las de estreno) cualquier película que no tuviera ese sello.¹⁰²

El Código se establecía, por tanto, como un sistema de autocensura cinematográfica compuesta por una serie de principios éticos e indicaciones específicas que regulaban lo que se podía exhibir, decir o contar en el cine estadounidense, mediante una red de prohibiciones y prescripciones, pero no una vez terminada la película, sino a partir de su planificación, a nivel del guion, proponiendo modos alternativos de narración, sustitución y condensación, y proporcionando, mediante los procedimientos de aplicación previos en su historia, estructuras de compensación narrativa a través de la metáfora.

El cumplimiento del Código produjo un cambio sustancial en la producción cinematográfica que experimentó una notable transformación para adecuarse a los nuevos parámetros y la comedia no se libró de estos cambios. Tal y como señalan numerosos autores, el sexo, fue el aspecto principal a eliminar, sustituyéndose por metáforas, recursos visuales, dobles sentidos y juegos de palabras.¹⁰³ Harvey afirma que, gracias a la aplicación del Código, las comedias se volvieron más locas y limpias, aunque el sexo, aún de forma soterrada, seguía teniendo cabida, de este modo, los cineastas trabajaron duro en algo que la mayoría de ellos ya había practicado: en encontrar un código aceptable para la subida de tono de sus mensajes sexuales y aunque es cierto que las insinuaciones se hicieron menos descaradas, también es cierto que continuaron e incluso proliferaron.¹⁰⁴

¹⁰² Las películas que no contaban con la aprobación de la PCA por incumplir las disposiciones del código eran multadas con hasta 25.000 dólares, aunque existía la posibilidad de apelar ante un comité ejecutivo de Nueva York.

¹⁰³ Véase Sarris (1998:89-100) y Krutnik (1990:57-62)

¹⁰⁴ Harvey (1998:288-289)

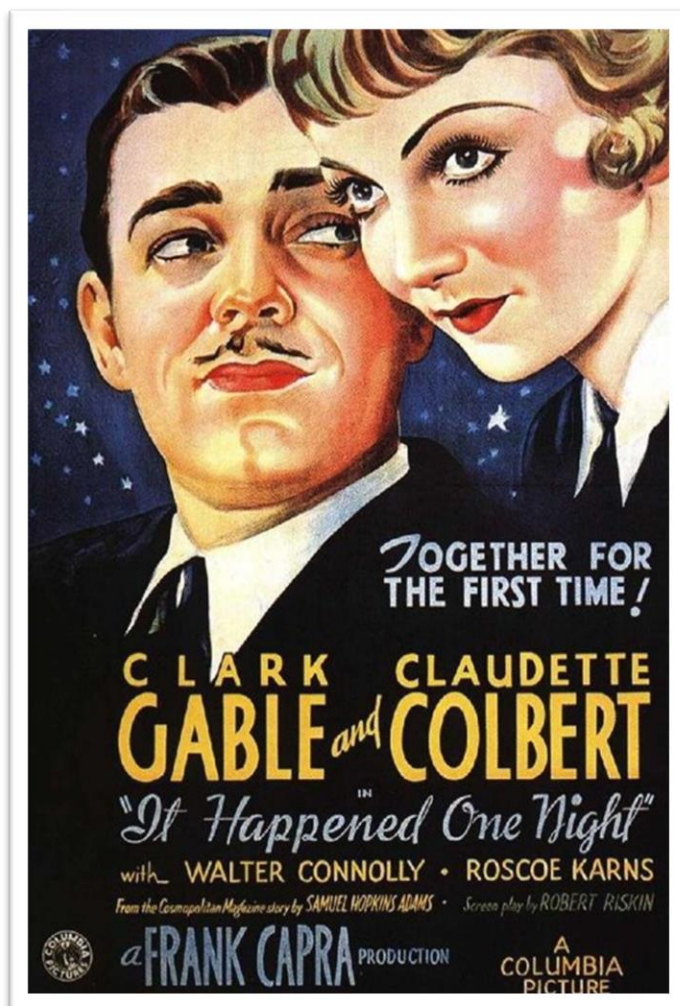


Ilustración 11: Cartel publicitario de la película *Sucedió una noche*

V.1.3. *Sucedió una noche.*

El inicio de la batalla.

En este marco industrial, sociocultural y político surgió por casualidad *Sucedió una noche*, en una barbería de Palm Spring, donde Capra leía un relato escrito por Samuel Hopkins Adams titulado *Night Bus*.¹⁰⁵ La historia le gustó por su frescura y originalidad, y decidió junto al guionista, Robert Riskin, que el texto podía ser interesante como punto de partida para una comedia cinematográfica y pidió a su estudio, la Columbia¹⁰⁶, que lo comprase, lo que hicieron por la módica cantidad de cinco dólares.

Inmersos como estaban en la producción de *Dama por un Día*¹⁰⁷ (*Lady For a Day*, 1933), *Night Bus* quedó en el olvido. Cuenta Frank Capra en su autobiografía que la importancia de *Sucedió una noche* no se debe a que alcanzara las filas de los clásicos, sino a que

¹⁰⁵ El artículo se publicó en la revista *Cosmopolitan* en agosto de 1933.

¹⁰⁶ En sus orígenes, *Columbia Pictures* fue fundada en 1919 por Joe Brandt y los hermanos Jack y Harry Cohn con el nombre de CBC o *Cohn-Brandt-Cohn*. Desde un principio, la compañía dividió sus actividades entre las ciudades de Nueva York y Los Ángeles. Brandt que se encargaba de los aspectos legales y Jack que lo hacía de las ventas, instalaron sus oficinas en Nueva York, mientras Harry desde la Costa Oeste se encargaba de la producción. La compañía instaló sus estudios en Hollywood entre las pequeñas productoras independientes localizadas entre la calle Gower y Sunset Boulevard, en la zona conocida como Poverty Row.

¹⁰⁷ Comedia escrita por Capra y Riskin, e interpretada por May Robson, Warren William y Walter Connolly en sus papeles principales, basada en el relato *Madame la Gimp*, que narra la historia de una vendedora de manzanas, que debe simular pertenecer a la alta sociedad por la inminente boda de su hija prometida a un noble español. Estrenada en el Radio City Music Hall, el 3 de septiembre de 1933, *Dama por un día* fue la primera producción de Columbia que tuvo cuatro nominaciones a los Oscar; como mejor película, mejor director, mejor actriz y mejor guion, pero no se llevó ninguno; lo que supuso una gran decepción para Capra, que tenía una obsesión (casi maníaca, como la denomina él mismo) por ganar el premio de la Academia al mejor director. En 1961 Capra hizo una nueva versión con Bette Davis y Glen Ford titulada *Un gánster para un milagro* (*Pocketful of Miracles*)

sorprendentemente llegara a hacerse “Un filme sobre *Sucedió una noche* hubiera sido mucho más divertido que la película en sí ya que hubiera proporcionado pruebas cómicas de dos de los adagios de Hollywood: la única regla en el cine es que no hay reglas, y la única predicción es que todas las predicciones son meras suposiciones hasta que el filme se estrene en los cines”¹⁰⁸

Tras el estreno de *Dama por un día* pensaron en retomar la escritura del guion de *Nigh Bus*, pero Harry Cohn¹⁰⁹ tenía otros planes, había decidido ceder a Capra a la MGM¹¹⁰, para dirigir una película a cambio de que la MGM le cediera a una de sus estrellas para una película de la Columbia con una bonificación de cincuenta mil dólares. Esta cesión disgustaba a Capra, que conocía el modo de producción de la MGM y temía la pérdida de control sobre la producción de la película “No a menos que yo pueda producirla, como hago aquí”¹¹¹ Sabía el director que en la MGM de Louis Mayer, no iba a gozar de la libertad que tenía en los estudios Columbia, ya que en la MGM se potenciaba el estrellato mediante un sistema de producción centralizado y que subordinaba a su control el poder de cualquier director, por importante que fuese.¹¹² A pesar de sus protestas Harry Cohn con un contundente discurso sobre su autoridad sobre Capra decidió cederlo “Yo hice a este director, saqué su nombre de un sombrero, me pertenece en cuerpo y alma ..., y no quiere ir a la MGM. ¡Ja!;Lo enviaría a la UFA de Hitler, Dios lo impida!”¹¹³

Así fue como Capra regresó¹¹⁴ a la MGM, pero esta vez como un director de renombre y

¹⁰⁸ Capra (1999:200)

¹⁰⁹ El carácter, un tanto conflictivo de Cohn, lo convirtió en uno de los hombres más temidos y detestados en Hollywood y lo llevó a muchas disputas famosas con los más importantes directores y estrellas del estudio. Como medio para proteger sus intereses, ponía a prueba e intimidaba constantemente a todos aquellos que trabajaban para él, pero a pesar de sus faltas, Cohn fue un hombre cinematográfico comprometido que dio mucha libertad a todos aquellos en los que tenía confianza. Los empleados del estudio valoraban en él la capacidad para seguir las actividades de todo el mundo. Su actitud se resumía en que la actividad cinematográfica es un negocio difícil, y le importaba que aquellos que contrataba fueran fuertes y fiables.

¹¹⁰ La MGM, desarrollaba en 1930 una gran expansión, y sería de hecho el único entre los cinco grandes estudios que obtendría importantes beneficios durante la nueva década. Louis B. Mayer, ostentaba el cargo de director general de la filial establecida en la Costa Oeste.

¹¹¹ Capra (1999:201)

¹¹² Mayer y Thalberg habían resuelto que sería el jefe de unidades de producción de la MGM, el que sin excepciones se haría cargo de supervisar los menores movimientos de cualquier director bajo nómina. Esta premisa dio la base al estilo que caracterizó las películas sonoras del Estudio y su buen acabado, pero también su estandarización e impersonalidad creativa, en grado superior al de otras compañías. Benavent (2002:77)

¹¹³ Capra (1999:201)

¹¹⁴ Con anterioridad Capra ya había sido cedido a MGM (1931) para hacer una comedia con Karl Dane y George Arthur para el productor ejecutivo Harry Rapf, pero una serie de malentendidos truncó este proyecto con el consiguiente enfado de Harry Cohn " Esos estúpidos bastardos (...) la próxima vez que Mayer te quiera va a costarle cincuenta mil ..., y una estrella" Capra (1999:157-159)

bajo la protección de Irving Thalberg¹¹⁵ a quien Capra tenía en gran estima “Volví a MGM(...) como un protegido del vicepresidente Irving Thalberg, el genio de treinta y cinco años guía de filmes de la Metro, querido por todos los actores, guionistas, directores, productores..., pero odiado por el vicepresidente L.B.Mayer”.¹¹⁶

Durante un tiempo Capra preparó el proyecto para MGM titulado *Soviet*¹¹⁷, pero el proyecto se canceló debido a la intervención de Louis B.Mayer, que aprovechó la ausencia de Thalberg por enfermedad para bloquear todos sus proyectos. Aun así, mantuvo el pacto de ceder a una de sus mayores estrellas a la Columbia para interpretar una película.

De vuelta a la Columbia Capra insistió en retomar la idea del relato *Night Bus*. Harry Cohn dio el visto bueno al proyecto con la condición de quitar la palabra autobús del título “Olvida las películas de autobuses. La gente no las quiere. La MGM y la Universal acaban de hacer dos y ambas apestan”.¹¹⁸

Capra y Riskin comenzaron la escritura del guion que, una vez terminado, no pareció gustar a nadie del estudio atacándolo con lamentaciones críticas del tipo: “no tiene suspense”, “le falta corazón”, “carece de fuerza” ... todos ellos invitándole al abandono del proyecto, pero Capra y Riskin decidieron seguir adelante convencidos de la validez de su proyecto. Cohn seguía sin estar convencido, y comenzaba a pensar que los murmullos “Capra es la Columbia”¹¹⁹ estaban convirtiendo a su director estrella en un hombre demasiado seguro de sí mismo. Capra, consciente de su error y llevado por el interés que suscitaba en él la realización de esta película, logró calmar a Cohn y conseguir su aprobación “¡De acuerdo! Ya hemos hablado demasiado de esta maldita cosa del autobús. Si Capra quiere hacerla, eso es suficiente para mí.”¹²⁰

¹¹⁵ Irving Thalberg (1899-1936) era más liberal que Mayer y con un gran talento para descubrir nuevos talentos. Comenzó como jefe de producción en la Universal, fundada por Carl Laemmle. En 1924 comenzó a trabajar en MGM. Por entonces ganaba seiscientos dólares a la semana, aunque en diez años su sueldo “orillaba los 500.000 dólares, entre sueldo fijo y primas del 2%, a una producción que había potenciado, alineando estrellas en cada largometraje. De frágil corazón y a menudo enfermo, era de hierro en todo lo demás (...) y, aunque más culto e innovador que el jefe, dependía de su decisión final en los temas de máxima importancia.” Benavent (2002:74)

¹¹⁶ Capra (1999:201)

¹¹⁷ Un intenso melodrama sobre un ingeniero norteamericano contratado para construir una presa en la Unión Soviética. Este proyecto prometía reunir a lo mejor del estudio: Clark Gable, Joan Crawford, Wallace Beery y Marie Dressler.

¹¹⁸ Terminado el guion se cambió el título de “Night Bus” por *Sucedió una noche*. Capra (1999:201)

¹¹⁹ Esta frase recogida en la autobiografía de Frank Capra ilustra la gran importancia que llegó a tener el director en los estudios Columbia en la década de los años 30. Primer presidente del sindicato de directores, el Screen Directors Guild, Capra lideró la lucha por “The name above the title”, es decir por el reconocimiento de la firma del director más que de la propiedad del productor, en los créditos de una película.

¹²⁰ “Déjenme decirles esto de Harry Cohn. Sus defectos puede que fueran legión, pero como jefe de unos estudios tenía una rara virtud muy poco común. Cuando decidía respaldarte, lo hacía hasta la empuñadura..., aunque viera esa empuñadura asomar por tu espalda” Capra (1999:203-204)

La idea inicial para la elección del *casting* fue la de pedir prestada a MGM a alguna de sus estrellas. La elección de Capra fue Mirna Loy, pero esta leyó el guion y lo rechazó. Lo mismo ocurrió con Margaret Sullavan y Miriam Hopkins, todas ellas rechazaron el papel, al considerarlo poco interesante. Constance Bennett se mostró dispuesta a comprar el guion para reescribirlo a su medida. Harry Cohn expuso sus dudas: “Podemos librarnos de este rollo de bus” Pero Capra se mantuvo firme: “Connie Bennett tiene más cerebro que todos ustedes juntos. Está comprando un guión Capra-Riskin por unos pocos cacahuets. Si lo convierte en un éxito serán ustedes el hazmerreír de toda la ciudad...”.¹²¹ Viendo el problema que suponía el guion de *Night Bus*, Capra y Riskin se decidieron a reescribirlo, hasta darle la forma definitiva gracias a los consejos de Myles Connolly que sugirió inteligentes modificaciones:

Bien. Tu chica. No dejes que sea una malcriada porque es una *heredera*, sino porque está hastiada de ser una heredera. Así resulta más simpática. Y el hombre. Olvida a ese pintor afeminado. Conviértelo en un tipo que todos conozcamos y que a todos nos guste. Quizás un duro reportero lanzado a una cruzada, en lucha con su obcecado director. Más simpático. Y cuando encuentra a la mimada heredera..., bien, es LA FIERECILLA DOMADA. Pero ha de merecer la pena domar a la fierecilla, y el tipo que la dome tiene que ser uno de nosotros.¹²²

Con el guion readaptado siguió la búsqueda de los intérpretes adecuados. De nuevo se retomaron las conversaciones con la Metro, esta vez buscando al protagonista masculino y Mayer acabó haciéndole una propuesta a Cohn: “tengo un actor aquí que se está volviendo un chico malo. Quiere más dinero. Y me gustaría darle unos palmetazos. Puedes tener a Clark Gable”.¹²³

Gable, criado en el ambiente rural del medio Oeste, comenzó como actor teatral, y tuvo dificultades para acceder al medio cinematográfico, su físico, resultaba poco fotogénico “Sus orejas de ‘murciélago’ no le darían suerte ni en la MGM ni en ningún otro estudio”, fue la opinión de Irving Thalberg en su primera prueba de cámara.¹²⁴ Sin cejar en su empeño, Gable logró algunas apariciones en películas como *La frivolidad de una dama* (*Forbidden Paradise*, Ernst Lubitsch, 1924) y *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, Erich

¹²¹ Capra (1999:204)

¹²² Capra (1999:205)

¹²³ Louis B.Mayer acostumbraba a manejar a las estrellas del estudio como si fuera el patriarca de una gran familia. Todas las decisiones personales o laborales pasaban por sus manos, así como, “los premios o castigos” sobre sus empleados.

¹²⁴ Benavent (2002:41)

Von Stroheim, 1925). Sin embargo, su suerte fue efímera y tras estas y otras breves apariciones volvió al teatro. Entre los años 1927 y 1930, protagonizó varias obras de teatro que obtuvieron bastante éxito y su prestigio como actor comenzó a ser un hecho. Obras como *Machinal* o *The Last Mile*, en la que interpretaba a un asesino, despertaron el interés de los críticos, que alababan “Su vigor y masculina brutalidad” y especialmente el interés del público femenino, que seguía fielmente sus representaciones.¹²⁵

Por fin, en diciembre de 1930 firmó un contrato de un año con MGM¹²⁶ cobrando 650 dólares semanales. En principio, como actor secundario encaminando sus pasos a actor de carácter, superando esta primera fase comenzó a interpretar papeles de galán junto a Joan Crawford en *Danzad, locos, Danzad* (*Dance, Fools, Dance*, 1931) y *Salvada* (*Laughing Sinners*, 1931) ambas dirigidas por Harry Beaumont. En ellas tenía papeles secundarios, pero gracias a ellas sumó un nuevo ángulo a su perfil de galán.

La auténtica popularidad de Clark Gable salió a luz con *Alma libre* (*Free Soul*, Clarence Brown, 1931). La protagonista femenina era Norma Shearer, esposa de Irving Thalberg, este, pensó en restar protagonismo a Gable incluyendo una escena en la que abofeteaba a la actriz para hacerle así antipático, pero ocurrió lo contrario. “el público quedaba electrizado ante esta escena. No sólo porque Gable había maltratado a una mujer..., sino porque había maltratado a una mujer deseable y no a la chica de un gangster”.¹²⁷ A partir del estreno de este filme Clark Gable fue incluido en películas cada vez más importantes, obteniendo papeles que ya no eran simplemente secundarios, revelándose como el actor más popular y solicitado por el público del momento. Sin embargo, Louis B. Mayer, estaba convencido de que esta popularidad era producto de una moda pasajera y por ello en 1931 decidió incluirle en el mayor número de películas posible (Gable realizó un total de doce filmes en 1931). Al cabo de este primer año exitoso, MGM amplió el contrato laboral de Gable a dos más, subiendo su sueldo a 2.000 semanales.¹²⁸

En préstamo a Paramount, a cambio de Gary Cooper, protagonizó junto a Jean Harlow *Tierra de pasión* (*Red Dust*, 1932) había llegado para Gable el primer filme realmente

¹²⁵ Benavent (2002:43-51)

¹²⁶ Al igual que había hecho con otros actores y actrices, la MGM podía solucionar sus defectos físicos (grandes orejas, dientes picados y sus desproporcionados pies y manos) con maquillaje, tiras plásticas y ángulos favorables que disimulasen las imperfecciones y operaciones de cirugía plástica para los grandes defectos.

¹²⁷ Leslie Howard y Clark Gable compartían el cartel con Norma Shearer. Ambos disputándose la con Gable que regresaba, según el “New York Times”, a una “esplendida villanía” desde la que se permitía abofetear a Shearer, estampándola de una bofetada contra el respaldo de una silla, mientras con voz dura sentenciaba: “No tendrás tratos con nadie más que conmigo. Eres mía y yo te quiero”. Benavent (2002:84)

¹²⁸ Benavent (2002:92)

importante de su carrera. Dirigida por Victor Fleming, el cual transmitió a Gable porciones de su propio instinto aventurero tal y como observa el director Henry Hathaway: “Fleming consiguió que Gable fuera en adelante más igual en la pantalla a Fleming que a si mismo”.¹²⁹

En 1933 de vuelta a MGM protagonizó varias películas *como galán* protagonista, pero en *Alma de bailarina* (*Dancing Lady*, Robert Z. Leonard) el papel coprotagonista será para Franchot Tone, que hará de novio de Joan Crawford mientras Gable representará a su director teatral. Gable protestó ante Mayer por lo que consideró una subordinación de su estrellato, cuando el llevaba realizadas ya doce películas en la MGM. Mayer detectó “rebeldía y hartazgo”.¹³⁰ Gable pidió un aumento de sueldo. Mayer contrarrestó contratando a Gary Cooper con la finalidad de hacer sombra a Gable. Así las cosas, la tensión entre ambos era evidente, ocasión que aprovechó Mayer para prestarlo a un estudio menor y “bajarle así los humos”.

Cuenta Capra que Clark Gable se presentó en su despacho dispuesto a cumplir el castigo impuesto por Louis B. Mayer “Supe que era Gable cuando oí a alguien tropezar subiendo las deslustradas escaleras que conducían a mi deslustrada oficina, en el segundo piso del deslustrado patio interior. El vano de mi puerta se oscureció; Gable, alto, hombros cuadrados, se encajó en él, con su sombrero gallardamente inclinado sobre sus ojos. Evidentemente, se había parado en todos los bares del camino entre MGM y Gower Street”.¹³¹ Finalmente fue así como el papel de protagonista masculino fue a parar a Clark Gable, cedido por MGM a modo de castigo por sus pretensiones económicas.¹³²

Pero faltaba la actriz. Todas aquellas a las que se les había ofrecido el papel lo habían rechazado. Harry Cohn propuso a Claudette Colbert, actriz de la Paramount, que estaba en ese momento de vacaciones. Cohn, sagaz, como era, recordó que por regla general a los franceses les gustaba el dinero.¹³³ Con esta idea Capra y Riskin fueron a visitarla para intentar convencerla, pero la actriz no se mostró muy entusiasta puesto que se disponía a disfrutar de sus vacaciones antes de reincorporarse a su próxima película.¹³⁴ “La gabacha

¹²⁹ Benavent (2002:106)

¹³⁰ Benavent (2002:118)

¹³¹ Capra (1999:206)

¹³² Escarmiento que consistía en prestarlo a la Columbia, estudio modesto y de poca inversión en las películas, tenido por los actores de la MGM como una especie de penal reservado a los caídos en desgracia.

¹³³ Nacida en París, Claudette Colbert, había emigrado con su familia a Nueva York a los seis años, y desde muy joven demostró interés por las artes, estudiando interpretación en la prestigiosa Arts Students League.

¹³⁴ Como mujer inteligente y ambiciosa que era, Claudette Colbert había logrado apuntalar su carrera gracias a su capacidad interpretativa y a su físico pequeño, pero bien proporcionado triunfando en grandes superproducciones como *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*, Cecil B. De Mille, 1932) y *Cleopatra* (Cecil B. De Mille, 1934), en las que lucía su físico en escenas cargadas de gran sensualidad.

estaba sumida en un frenesí francés. Dijo que todo aquello era un error, que ella no había concertado ninguna cita, que estaba haciendo las maletas (...)”¹³⁵

Cuenta Capra que mientras hablaban con ella se dio cuenta de que la innata distinción de la actriz, junto a su voz decidida y de perfecta dicción eran idóneas para el papel “A medida que derrama todas estas palabras pude ver que era perfecta para el papel de la rica heredera: consentida, malcriada, encantadora. No podíamos perderla”¹³⁶ Y se mostraron dispuestos a convencerla para que accediese a ser la protagonista de la película.

- ¿Acaso no lo entienden? Estoy cansada. Me marchó a Sun Valley. No deseo oír ninguna historia. No deseo oír nada. La Paramount me paga veinticinco mil por película. ¿Doblan eso, y terminan conmigo en cuatro semanas a partir de hoy? No pueden..., así que por favor déjenme tranquila.¹³⁷

Harry Cohn dispuesto a no dejar pasar esta oportunidad aceptó la propuesta, el salario de Claudette Colbert se duplicó a 50.000 dolares con el compromiso de rodar la película en cuatro semanas.¹³⁸

Con los actores protagonistas ya escogidos, el resto del *casting* quedó completo con actores secundarios de la propia compañía que trabajaban habitualmente en las producciones de Capra. Walter Connolly¹³⁹ interpretaría al Sr Andrews, Ward Bond¹⁴⁰ al conductor del primer autobús, Roscoe Karns¹⁴¹ al pícaro Oscar Shapeley, y por último Jameson Thomas¹⁴² como King Westley.

¹³⁵ Capra (1999:207)

¹³⁶ *Ibid*

¹³⁷ *Ibid*

¹³⁸ El rodaje de *Sucedió una noche* comenzó el 13 de noviembre de 1933 y concluyó el 22 de diciembre de 1933. En total cuatro semanas de rodaje con un presupuesto de 325.000 dólares. Realizada con los decorados sencillos de la Columbia. Los exteriores se rodaron en los jardines Busch en Pasadena (California) y en el Franklin Canyon Park en las montañas de Santa Mónica situado en Los Ángeles (California) y en el Bulevard Ventura también en Los Ángeles.

¹³⁹ Connolly estaba considerado como uno de los más hábiles actores de carácter de Broadway y formaba parte del elenco de actores secundarios fijos de las películas de Capra. Bajo la dirección de Capra acababa de protagonizar dos películas en Columbia *La amargura del general Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1933) y *Dama por un día*. Su aspecto de hombre bonachón y entrado en carnes lo hizo apropiado para personajes entrañables en numerosas comedias *Screwball* a lo largo de los años 30. Como demuestra en películas como *La comedia de la vida* (*Twentieth Century*, Howard Hawks, 1934), *La reina de Nueva York* (*Nothing Sacred*, William A. Wellman, 1937) y *La muchacha de la Quinta Avenida* (*5Th Avenue Girl*, Gregory LaCava, 1939).

¹⁴⁰ Secundario habitual del director John Ford, trabajó en numerosas ocasiones junto a su amigo el actor John Wayne. Bond actor de carácter de imponente físico y de facciones duras también dio vida al capitán yanqui, Tom, en *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) compartiendo de nuevo escena con Clark Gable. En 1946 volvió a coincidir bajo las órdenes de Frank Capra en *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, 1946)

¹⁴¹ Karns se especializó en personajes pícaros y cínicos, como los que interpretó en *La comedia de la Vida* y *Luna Nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1939)

¹⁴² Secundario muy activo en los años 20 y 30, participó en numerosas producciones entre ellas *El presidente fantasma* (*The Phantom President*, George M. Cohan, 1932) y *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936)

El equipo de producción de *Sucedió una noche* fue el habitual de los estudios Columbia: Joseph Walker fotografió la película, Stephen Gosson se encargó de la dirección artística, Gene Havlick del montaje, y del guion Robert Riskin formando equipo con Capra.¹⁴³



Ilustración 12: Fotografía publicitaria de la película *Sucedió una noche*

En la realización del guion Capra y Riskin se inspiraron en el relato contemporáneo “Night Bus” al que reaplicaron la fórmula de *La fierecilla domada*¹⁴⁴, una comedia

¹⁴³ Comediógrafo de éxito, Riskin era el hombre ideal para Capra, puesto que consiguió en la escritura de escenas y diálogos, dar una forma brillante a los temas que interesaban a Capra. Juntos participaron en la creación del guion de diez películas *La mujer milagro* (*The Miracle Woman*, 1931), *La jaula de oro* (*Platinum Blonde*, 1931), *La locura del dólar* (*American Madness*, 1932), *La amargura del general Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, Frank Capra, 1932), *Dama por un día*, *Sucedió una noche*, *¡Qué bello es vivir!*, *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, 1937), *Vive como quieras* (*You Can't Take It With You*, 1938) y *Un ganster para un milagro* (*Pocketful of Miracles*, 1961). Capra consideró siempre como un privilegio el hecho de trabajar junto a él “Bob era un excelente guionista y un hombre simpático. Elegante, tremendamente ingenioso cuando correspondía, le encantaba la vida, los deportes y las mujeres (...) Si la suerte le sonríe, un guionista puede formar equipo con un hombre que hace sus propios filmes. Si el equipo que se forma es simbiótico y tiene éxito, la experiencia puede ser muy recompensante: artísticamente, económicamente y además para el ego. Así fue mi larga asociación con Robert Riskin”. Capra (1999:189)

¹⁴⁴ Se han llevado a cabo numerosas representaciones cinematográficas de esta comedia de Shakespeare. La primera de ellas, de 1929, fue dirigida por Sam Taylor y contó con Mary Pickford para representar el personaje principal femenino (Catalina) y Douglas Fairbanks para interpretar al protagonista masculino (Petruchio). A esta siguieron otras como la comedia musical *Bésame Kate* (*Kiss Me Kate*, George Sidney, 1954) y la más conocida de todas, la protagonizada por Elizabeth Taylor y Richard Burton, *La mujer indomable* (*The Taming of the Shrew*, Franco Zeffirelli, 1967).

romántica del dramaturgo William Shakespeare que recoge el tema tradicional de la sumisión de la mujer a la voluntad masculina, con la variante del carácter fuertemente arisco de ella.

La obra original, destaca el carácter arisco y malhumorado de Catalina Minola, acostumbrada a maltratar a cuantos pretendientes se interesan por ella. El carácter de Catalina supone un grave inconveniente familiar, puesto que, siguiendo la tradición, el padre de Catalina, el acaudalado Bautista Minola, se niega a casar a su hija menor, Blanca, hasta que no haya casado a la mayor; para desconsuelo de sus codiciosos pretendientes, Hortensio, Gremio y Lucencio. En su ayuda llega a la ciudad Petruccio, un joven ambicioso y despreocupado dispuesto a conquistar a la arisca Catalina. Petruccio y los pretendientes de Blanca unen sus esfuerzos a Bautista Minola con la intención de doblegar el fuerte carácter de Catalina. En un principio Catalina actuará como de costumbre, rechazando de forma arisca cualquier intento de aproximación por parte de Petruccio, pero este, contando con el beneplácito paterno, se casará con Catalina y la someterá a su voluntad convirtiéndola en una esposa sumisa. Este planteamiento inicial se desarrolla a través de continuas batallas físicas y verbales repletas de diálogos ingeniosos que conforman una magistral trama de amor-odio entre sus protagonistas que servirá de modelo a innumerables obras posteriores.

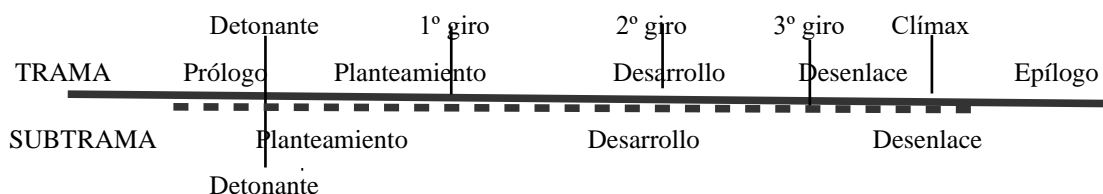
El texto original, confronta dos personalidades extremas, la del domador y la de la fiera, con el resultado final de la esposa canónica obediente. En el caso que nos ocupa, el guion hereda del texto original el rechazo mutuo inicial de los protagonistas y sus caracteres antagónicos. Con estas premisas heredadas Capra y Riskin construyeron un guion moderno, basado en el antagonismo de la pareja protagonista, con el que desarrollaron una guerra de los sexos, donde mujer y hombre se baten en una lucha constante de inteligentes y afilados diálogos con los que suturan una sucesión de situaciones divertidas y ricas en equívocos que hacen evolucionar una trama, que fusiona la *Road Movie*¹⁴⁵ y la comedia romántica, que desemboca en el ineludible emparejamiento de la singular pareja.

Siguiendo el tipo de estructura narrativa que propone Linda Seger en *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*¹⁴⁶, *Sucedió una noche*, quedaría

¹⁴⁵ Subgénero en el que los protagonistas viven aventuras en un viaje hacia algún lugar desconocido, cruzándose en el trayecto con obstáculos o impedimentos para llegar hasta él.

¹⁴⁶ Seger (1991:29-85). En una línea similar puede consultarse Mario Onaindia. *El Guión clásico de Hollywood*.

configurada en dos líneas de acción; trama y subtrama perfectamente ensambladas entre sí. La primera de ellas distribuida en: prólogo, planteamiento, desarrollo, desenlace y un breve epílogo que clausura el filme y la segunda con una configuración en tres actos: planteamiento, desarrollo y desenlace. Estas estructuras quedarían representadas gráficamente de la siguiente forma:



Segger afirma que una película ha de comenzar con un buen prólogo de situación que oriente al espectador básicamente en tres aspectos: dónde y cuándo sucede la acción, así como el registro o código bajo el cual está narrada. En este caso, el prólogo **1) LA HUIDA DE ELLEN ANDREWS** será el inicio tanto de la trama como de la subtrama y se desarrolla en su totalidad en el yate propiedad del Sr Andrews donde tiene retenida a su hija, Ellen, con la intención de lograr que no consuma su boda con King Westley. El prólogo cuenta con un detonante que pone en marcha la historia, y por el que vamos conociendo mejor cuál es la situación y la caracterización general de los personajes; en este caso la huida de Ellen, del yate de su padre, al final del prólogo.

El planteamiento **2) COMIENZA EL VIAJE**, se inicia en la estación de autobuses. Abarca desde el momento en que Ellen consigue el billete de autobús con dirección a Nueva York, burlando la vigilancia de los detectives, hasta la presentación de Peter junto a sus compañeros periodistas. En este planteamiento se produce el primer encuentro de Peter y Ellen que no tendría mayor consecuencia, a no ser por el giro que se produce en la acción entorno al minuto 25 (secuencia 7), cuando una carretera cortada imposibilita la continuidad del viaje. Este primer giro o nudo tiene unas funciones esenciales: En primer lugar, conduce la historia hacia una nueva dirección; el desbordamiento del río obliga a cortar la carretera y Peter y Ellen tienen que pasar la noche juntos. Lo cual nos sitúa en un nuevo escenario y bajo un aspecto diferente. En segundo lugar, esta nueva dirección, suele exigir una decisión, en este caso, un compromiso de ayuda mutua entre los dos protagonistas: Peter ayuda a Ellen a reunirse con su marido y ella a cambio le da la exclusiva de la noticia. Y, por último,

este compromiso, eleva el riesgo y nos replantea la cuestión central haciéndonos dudar de la respuesta: ya no estamos tan seguros de que Ellen consiga reunirse con su marido en Nueva York, y empezamos a considerar la posibilidad de que Peter y Ellen acaben juntos.

En el desarrollo **3) CONTINUA EL VIAJE** tiene lugar la parte central de la acción, que se extiende durante cuatro días. El desarrollo contiene un segundo nudo, que se sitúa en torno al minuto 45 (subsecuencia 11.2), cuando uno de los viajeros descubre la verdadera identidad de Ellen, obligándoles a huir y retrasando su llegada a Nueva York. Un tercer giro se produce en el minuto 88 (secuencia 22), cuando tras un malentendido, Ellen llama a su padre para que acuda a buscarla, lo que propicia su rencuentro con King Westley y el fin de la subtrama.

Finalmente llega el desenlace **4) LA CEREMONIA**, con el último giro del filme, en el minuto 90 (secuencia 25) cuando se reúnen Peter y el Sr Andrews resolviendo el malentendido sobre la recompensa y admitiendo Peter su amor por Ellen. Este último giro dará lugar al clímax, es decir, el momento de máxima tensión, en el que se decide todo (para que funcione con la mayor eficacia, conviene que esté situado a unos cinco minutos, no muchos más, del final). En este caso, el clímax, lo produce claramente la huida de Ellen, dejando a King Westley en el altar para ir junto a Peter. Luego le sucederá el *anticlímax*, que ha de ser breve, porque cuando los conflictos básicos se han solventado, no conviene prolongar excesivamente el relato. El *anticlímax* llegará en el epílogo de la obra **5) LA CAIDA DE LA MURALLA**, con la unión de Peter y Ellen, tras la anulación de su boda con Westley.

En la narración se manifiestan características específicas del cine clásico. En primer lugar, es una historia de fácil comprensión, sin ambigüedades, con un mensaje y un objetivo claro, esto es fundamental en el cine de Frank Capra porque pretende historias realistas, que dejen un mensaje y que éste sea comprensible en su totalidad para el público. En segundo lugar, los personajes son claros y definidos y su motivación y objetivos también. Los personajes de Hollywood, en especial los protagonistas, siempre están orientados hacia un objetivo. El héroe desea algo nuevo con respecto a su situación lo que motiva la búsqueda de determinados objetivos.¹⁴⁷ La relación que se establece entre los protagonistas se desarrolla según el planteamiento convencional de las comedias románticas que tratan el tema de la

¹⁴⁷ Bordwell., Staiger., y Thompson (1997:17)

guerra de los sexos: comienza con una antipatía mutua que va evolucionando a medida que la pareja se ve inmersa en sus aventuras, para transformarse en amistad, atracción, y finalmente en un amor mutuo. Resulta fundamental en la construcción de la historia, los contrastes, la fuerte oposición que se crea entre Ellen y Peter. Desde el inicio del filme, se observa las diferencias que existen entre ellos, tanto psicológicas como de clase social:

Ellen, la irascible y caprichosa hija del magnate Alexander Andrews, exige libertad, y harta de la protección paterna, no duda en arrojarle al agua desde la cubierta del yate familiar, desafiando a su padre y yendo al encuentro de su amado Westley. Esta huida representa el rechazo de las convenciones, dejando atrás el confort de su vida y la protección paterna.¹⁴⁸ Ellen muestra la determinación de adueñarse de su propia vida, de reorientarla o transformarla a raíz de esta encrucijada. Su determinación, indica, que la joven de clase alta aislada del mundo real puede sobrevivir fuera de su entorno. Así lo demuestra cuando es capaz de llegar a la orilla a nado y conseguir dinero a cambio de sus joyas (Subsecuencia **1.2. Huida del yate**).

El perfil de la protagonista está directamente relacionado con aspectos culturales específicos de la sociedad estadounidense de los años 30. Es el reflejo de la “nueva mujer emergente” que se rebela contra los usos y costumbres conservadores de la sociedad mediante su reivindicación de independencia frente a la figura paterna. Este deseo de autodeterminación genérica supone una muestra de feminismo postsufragista que reclama un nuevo posicionamiento social de la mujer, consecuente con los cambios económicos, sociales y culturales acaecidos en las tres primeras décadas del siglo XX.¹⁴⁹ Ellen será esa nueva mujer capaz de compartir los deseos y aspiraciones de su compañero masculino sin renunciar a la afirmación de su independencia.

¹⁴⁸ El filme sigue el concepto clásico de "hechos deducidos", es decir, son muchos los acontecimientos que componen la historia y nunca aparecen en el argumento. Por ejemplo, nunca vemos la boda civil de Ellen y King Westley, ni como Ellen consigue llegar a nado hasta la orilla. Estos hechos se deducen posteriormente a través de los diálogos entre los personajes, como el que mantienen el Sr Andrews y su hija en el camarote en relación con la boda civil (subsecuencia 1.1) o el que mantiene la pareja protagonista sobre los sucesos posteriores a la huida de Ellen, con la venta de sus joyas para conseguir ropa y dinero (secuencia 4).

¹⁴⁹ El sufragismo fue un movimiento internacional liderado por las mujeres, presente en las sociedades industriales, que tomó como objetivos prioritarios el derecho al voto y a la educación. Estos logros se consiguieron tras muchos años de luchas y movilizaciones que culminaron con el derecho al voto de la mujer en diversas fases. En EE. UU, bajo el mandato del presidente Woodrow Wilson, se aprobó la Decimonovena Enmienda elaborada para extender el sufragio a las mujeres que entró en vigor en agosto de 1920.



Ilustración 13: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

Peter Warne, el protagonista, es un hombre modesto, directo e íntegro, que sabe subsistir en las peores situaciones. Su personalidad es un compendio de rudeza y ternura junto a un conocimiento de las cuestiones prácticas de la vida. Detesta la hipocresía y la ostentación y no soporta a los “parásitos”, sobre todo si son de la alta sociedad.¹⁵⁰ Es un espíritu libre, incluso en su profesión, un periodista con generosas dosis de humor, calidez y vulnerabilidad. Pero Peter también ofrece otros matices en su carácter más oscuros; puede ser arrogante, soberbio y violento, hasta el punto de perder un empleo por insultar al jefe. Así aparece en pantalla, en una cabina telefónica, rodeado de colegas borrachos que están asombrados ante el tono que emplea con su director (Subsecuencia **2.1. Presentación de Peter**)

La primera toma de contacto de los protagonistas sucede en el autobús que realiza el largo trayecto desde Miami a Nueva York en la subsecuencia **2.2 Peleando por un asiento**. Desde un primer momento el choque entre los dos es inevitable. Ambos se enzarzan en

¹⁵⁰ En el ámbito social y cultural la crisis económica de los años treinta no afectó a todos por igual. Los más ricos, salvo alguna que otra fortuna perdida en el crack de 1929, simplemente eliminaron los grandes gastos. Respecto a la clase media, si bien sus ingresos descendieron y tuvo que restringir gastos superfluos, no fue la que peor parada salió de la Depresión. Los más afectados por la crisis económica fueron, sin duda, los obreros industriales, los granjeros, las minorías étnicas y los jóvenes.

una discusión por un asiento del autobús. Ellen la rica heredera no está acostumbrada a compartir, y Peter se muestra decidido a no dejarse avasallar por esa chica altiva que le ha robado el asiento. La batalla dialéctica que se establece entre ambos demuestra la contraposición entre los protagonistas que se muestran inflexibles y poco dispuestos a hacer concesiones.¹⁵¹

Peter Warne: Excuse me, lady, but that upon which you sit, is mine (Perdone señorita, pero el sitio que está ocupando es mío).

Ellen Andrews: I beg your pardon! (Perdon ¿Cómo dice?).

Peter Warne: Now, listen. I put up a stiff battle for that seat. So if it's just the same to you – scam (Escuche, he puesto en peligro mi bonita nariz por lograr este asiento, así que muévase)

Ellen Andrews: Driver! Are these seats reserved? (¿Conductor! ¿Estos asientos están reservados?)

Conductor autobús: No. First come, first served (No, el primero que llega los reserva)

Ellen Andrews: Thank you (Gracias)

Peter Warne: ¿Hey driver? These seats accommodate two people, don't they? (¿Conductor! ¿estos asientos son dobles?)

Conductor autobús: Well, maybe they do - and maybe they don't (Puede que sí puede que no)

Peter Warne: Thank you. Move over. This is a "maybe they do" (Gracias, “esta vez puede que sí”)

Es esta hostilidad, expresada a través de los diálogos la que llama nuestra atención sobre la afinidad sexual de Peter y Ellen.¹⁵²

Sucedió una noche funciona narrativamente en base a la siguiente hipótesis: a mayor hostilidad mayor fricción, a mayor fricción mayor deseo sexual y a mayor deseo sexual mayor brillantez cómica del texto.¹⁵³ Para Shakespeare la fricción sexual se encuentra íntimamente ligada al ingenio verbal: la batalla entre los sexos representada a través de los diálogos ingeniosos, centelleantes y agresivos de sus personajes. Así, la agresividad que encontramos en los intercambios entre los personajes de obras como *El sueño de una noche de verano*, *Mucho ruido y pocas*

¹⁵¹ El diálogo entre los personajes cumple unas funciones comunicativas que permiten ahondar en su construcción psicológica, contribuyendo a revelar su identidad, al mismo tiempo que fortalece la motivación de sus actuaciones. La forma en que los personajes hablan se convierte en su señal de identidad, y permite establecer una notable diferencia tanto social como psicológica; Ellen posee una dicción perfecta, apropiada para su personaje de rica heredera, mientras que Peter tiene una dicción más tosca propia de la clase media.

¹⁵² Capra sobrepone los diálogos para adaptarlos a las conversaciones en la vida real, en las cuales la gente habla todo el tiempo “Unos encima de otros” Excepto las escenas de “actitud”, en las que la urgencia hubiera sido una nota discordante. Capra (1999:178-80)

¹⁵³ Cuenta Capra que tanto Colbert como Gable fomentaron esta fricción entre los personajes: Claudette Colbert, estuvo protestona pero adorable muy en su papel de heredera consentida durante todo el rodaje; irritándose, protestando y discutiendo sobre su papel. Lo que se convirtió en un perfecto ensayo, para desafiar e incordiar a Gable ante las cámaras con sus rabietas. Clark Gable por su parte se permitió interpretarse a sí mismo “el divertido, infantil atractivo bribón que era el auténtico Gable” (1999:209-210)

nueces o *La fierecilla domada* no sólo constituyen una representación de las diferencias entre hombres y mujeres sino también una metáfora del acto sexual. Esta fricción lingüística se ha mantenido inamovible como un rasgo central del género, un rasgo que según Neale y Krutnik, refleja los protocolos de cortejo y seducción que se utilizan en la vida real.¹⁵⁴

Esta fricción lingüística es un componente destacado del espacio cómico a la vez que escenifica la guerra de los sexos, y lo que es más importante, nos orienta una vez más hacia la parte intermedia de la narración cómica, aquella en la que las aparentes desavenencias entre los personajes producen la fricción lingüística y, por lo tanto, sexual, y realza la comicidad que conduce hacia el final feliz momento en que la fricción desaparece y el amor parece consolidarse.

Capra también recurre al humor visual, como se aprecia a continuación en la subsecuencia **3.2. Regreso al autobús**. Tras su última discusión, Ellen se niega a compartir el asiento con él buscando otra opción, pero la causalidad narrativa en forma de obeso compañero que no para de roncar, la lleva de vuelta junto a Peter.¹⁵⁵ Ellen no tiene más remedio que ir a sentarse de nuevo junto a Peter que haciéndose el dormido ha estado observando sus movimientos. Haciendo gala de su espíritu burlón, deja caer el brazo sobre el asiento de Ellen para obstaculizarla, lo cual la obliga a moverlo, momento que aprovecha Peter para “despertarse” y mirar de forma reprobadora a la molesta y caprichosa joven que parece incapaz de decidirse por un asiento adecuado. Ellen un tanto avergonzada procura alejarse lo máximo posible de Peter acurrucándose en el otro extremo del asiento. Una cortinilla a modo de elipsis temporal traslada la acción a la mañana siguiente. En un primer plano observamos a Peter mirando divertido a Ellen, que profundamente dormida y arropada con el suéter de Peter, descansa abrazada a él. Este gag visual juega con la sorpresa del espectador, que instantes anteriores ha sido testigo de la virulenta discusión entre ellos.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Neale y Krutnik (1990:162)

¹⁵⁵ La construcción de la historia de *Sucedió una noche*, como es habitual en el cine clásico de Hollywood está basada en la causalidad. Los personajes se mueven de acuerdo a la línea de causa-efecto y a la motivación que los impulsa. Esto es así, aunque en un principio el encuentro entre Ellen y Peter sea fortuito, ya que a partir de ese momento la historia se sucede siguiendo esta línea de causa-efecto. Su primera noche juntos será la causa de un desbordamiento del río (subsecuencia 6.3), su segunda noche por un accidente del autobús (secuencia 11) y así sucesivamente.

¹⁵⁶ Frecuentemente, bajo la apariencia del enfrentamiento y del rechazo, subyace un afán lúdico, animoso, y una alta sensación de complementariedad que, no obstante, tiene que redefinirse o encontrarse. Echart (2005:52)



Ilustración 14: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

Pero este gag, es solo una tregua. En la secuencia 4. **Peter desenmascara a Ellen**, el descubrimiento por parte de Peter de la verdadera identidad de Ellen cambiará la relación entre ellos acrecentando la hostilidad existente. Ellen, acorralada por Peter, le cuenta, que, tras conseguir huir a nado, tuvo que vender sus joyas y su reloj, para conseguir dinero para el viaje a Nueva York. Le ofrece un dinero que ahora no tiene, a cambio de su silencio y ayuda. Ellen intenta arreglar la situación de la única forma que sabe, con dinero y sobornando voluntades, pero la respuesta de Peter es demoledora: “You know, I had you pegged right from the jump. Just a spoiled brat of a rich father. The only way you get anything is to buy it, isn't it? You're in a jam and all you can think of is your money. It never fails, does it? Ever hear of the word humility? No, you wouldn't. I guess it would never occur to you to just say, 'Please mister, I'm in trouble, will you help me? No, that would bring you down off your high horse for a minute” (“La catalogué al instante como niña caprichosa de padre rico. Está acostumbrada a hacer lo que se propone, pero siempre con el dinero de su papaito; nunca falla, ¿cierto? ¿conoce la palabra humildad? No, no la conoce. Apuesto a que nunca se le ha ocurrido decir: ¡Por favor, estoy en un apuro, ¡ayúdeme! Eso significaría rebajarse ante un semejante”).



Ilustración 15: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

La discusión que genera este descubrimiento vendrá marcada por un duro enfrentamiento verbal entre ellos, que tiene como fondo más que la guerra de sexos, entre la pareja, una batalla entre diferentes clases sociales en la que Peter le reprocha, duramente, a Ellen su altiva actitud.¹⁵⁷

La secuencia se advierte claramente amenazante, la iluminación contrastada¹⁵⁸ y el plano sostenido aumenta la tensión por momentos que finalmente se resuelve con la marcha de Peter.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Peter simboliza la Norteamérica del *New Deal*, que ofrece una nueva dignidad social a la clase media, en contraposición a las reaccionarias clases altas, más inmovilistas e instaladas en el pasado. En este aspecto, a Capra se le considera el director más representativo de este periodo, tanto por su compromiso social como por el tono desenfadado de sus comedias, en las que se advierte la tensión ética suavizada por un humanismo compasivo.

¹⁵⁸ El director de fotografía Joseph Walker, colaborador habitual de las películas de Capra, cumple con la premisa de la iluminación clásica o académica que responde al uso de tres puntos de luz para iluminar a los personajes y que tiene como principal objetivo potenciar el lucimiento de los protagonistas: una luz principal que se suele situar en el eje de la acción e incide con un ángulo de 45 grados sobre la cara de los actores, un contraluz en el lado opuesto que sirve para despegar a los actores de los fondos y una luz de relleno más débil que tiene como principal misión suavizar las sombras producidas por la luz principal. Tratándose de una comedia romántica predomina la gama tonal de clave alta (*high key*) con niveles de luz bastante elevados donde abundan los blancos y los grises claros con una iluminación muy poco contrastada. Junto a estas premisas clásicas, Joseph Walker aporta su propio estilo, empleando en varias escenas la clave tonal baja (*low key*) con un alto contraste entre luces y sombras que crea atmósferas de tensión.

¹⁵⁹ Capra apoyaba con convicción la transparencia del cine de Hollywood: considerando que la ausencia

Siguiendo su instinto de periodista, Peter ha captado la importancia de ayudar a Ellen a escapar de su padre para reunirse con Westley. A partir de ese momento, verá a Ellen como una gran exclusiva, su tabla de salvación, la posibilidad de escribir un artículo de gran repercusión social, y presuroso, contacta con su antiguo director para proponerle la venta de la exclusiva¹⁶⁰ (Secuencia **5. Telegrama al director**) Con el fin de lograr esa exclusiva, debe asegurarse de estar cerca de Ellen, y evitar a toda costa que el Sr Andrews logre dar con su paradero.

Sin embargo, Ellen intenta evitar su compañía, se siente profundamente ofendida por sus palabras y elige otro asiento con la intención de alejarse de él (subsecuencia **6.1. El compañero seductor**). En esta ocasión su compañero, Shapeley, resultará ser un “seductor profesional”, y aunque Ellen intentará zafarse de él con su innata altivez, será Peter haciéndose pasar por su marido el que conseguirá ahuyentar al molesto compañero. De esta forma, Ellen no tiene más remedio que mostrarle su gratitud. El periodista ha conseguido lo que buscaba, una deuda de gratitud, que le permite volver a estar cerca de ella.

Así las cosas, Peter pasa a la acción para dominar la situación tal y como podemos observar en la subsecuencia **6.2 Peter toma el control**, Ellen decide comprar unos bombones, pero Peter se lo impide. Teme que la falta de dinero la empuje a regresar junto a su padre. Ellen, terca, insiste en comprar los bombones, él le arrebató el monedero y registra su interior para ver cuánto dinero le queda; cinco dólares. Consternado, coge el dinero. A partir de ese momento él controlará sus gastos. De esta manera Ellen se encuentra a merced del periodista y sin recursos por lo que debe seguir a su lado para lograr sus objetivos. Es en este momento cuando se perfila entre los protagonistas un rol paternofilial, con Ellen bajo el dominio de Peter, que se desarrollará en las secuencias posteriores.

De nuevo la causalidad, esta vez en forma de río desbordado obliga a la pareja a pasar la noche juntos en la secuencia **7. Primera noche juntos. Camping Dyke's** Es este un momento crucial para ambos. Continuando con su farsa matrimonial, Peter alquila una

de movimientos de cámara es “otro rasgo característico de los mejores directores” y que “las ostentosas proezas de la cámara” son simplemente “el signo por el que se reconoce a los principiantes”. Para él, dirigir una película significaba orquestar de manera fluida una narración de imágenes de modo que resultase original e interesante gracias, sobre todo, a una galería de personajes y situaciones capaces de capturar la atención del público. Capra (1999:292-297)

¹⁶⁰ Peter muestra interés en Ellen como medio de superación personal antes de que surja entre ellos la atracción amorosa, al igual que su homólogo, el ambicioso Petruccio, que ve en Catalina la oportunidad de enriquecerse a través del matrimonio.

habitación que ambos compartirán. Ellen no piensa acceder de ningún modo a pasar la noche junto a él. De nuevo se enzarzan en una batalla verbal, en la cual Ellen parece vencedora. Con un claro dominio del diálogo usa la ironía para desacreditar a Peter comparándolo con Shapeley: “Compared to you, my friend Shapeley’s an amateur” (“A su lado Shapeley parece un principiante”) El dominio del diálogo, tal y como expone Echart, se convierte en un aliado esencial de los protagonistas en su batalla romántica “El diálogo inteligente y bien articulado es, por lo general el gran aliado de los protagonistas, que lo utilizan como instrumento de diversión, como vía de acceso al conocimiento mutuo y, por supuesto como arma arrojadiza para argumentar, ironizar y disminuir al contrario”¹⁶¹

Peter, intuyendo sus pensamientos confiesa, al fin, su intención de escribir una exclusiva sobre su historia: “Say now, wait a minute. Let's get this straightened out right now. If you're nursing any silly notion that I'm interested in you, forget it. You're just a headline to me” (“Espere un momento. Aclaremos las cosas de una vez para siempre. Sí tiene la absurda idea de que usted me interesa de modo personal, olvídelas. Para mí es solo una noticia”).

Ellen continúa indecisa, nunca ha dormido con un hombre. Con la finalidad de ganar su confianza Peter extiende una cuerda que separa las dos camas y tiende una manta sobre ella, creando un espacio divisorio entre las camas. Ellen aún se muestra escéptica: “That, I suppose, makes everything quite all right?” (“¿Supongo que esto lo arregla todo?”). Peter quitando importancia a la cuestión argumenta que le gusta la intimidad mientras duerme, y para no dejar ningún género de dudas sobre la calidad de la relación entre ambos, hace una observación que resulta fundamental para entender el desarrollo de la misma: “Behold the walls of Jericho! Uh, maybe not as thick as the ones that Joshua blew down with his trumpet, but a lot safer. You see, uh, I have no trumpet” (“Mirad los muros de Jericó. Quizá no sean tan gruesos como los que Josué derribó con su trompeta¹⁶², pero son mucho más seguros. Como ves, yo no tengo ninguna trompeta”). Con estas palabras Peter ha dejado clara su posición, Ellen puede estar tranquila porque él, como caballero que es, no traspasará nunca los límites establecidos en su particular pacto. Es más,

¹⁶¹ Echart (2005:213-214)

¹⁶² Cuando Yahvé concedió la tierra prometida a las “tribus de Israel”, está ya estaba habitada por lo que tuvieron que enfrentarse a sus moradores originales mediante guerras. Los moradores eran cananeos y otros “israelitas” (no tenían conciencia todavía de ser tales) que en su momento no habían marchado a Egipto. La primera ciudad con la que se encontraron al salir del desierto y entrar en la tierra prometida fue la poderosa Jericó rica ciudad protegida por grandes murallas que cayeron milagrosamente cuando por indicación divina se tocaron unas trompetas. Josué 5:13-6:27.

reafirma su posición colocando a Ellen junto al bando atacante: “do you mind joining the Israelites?” (“¿Te importaría unirse a los Israelitas?”) Así pues, será Ellen la que tenga que decidir si quiere o no derribar la muralla.

Llegados a este punto, es conveniente subrayar la importancia simbólica de la manta-muralla que actuó a modo de frágil frontera virtual que separa a la pareja, y que en un plano metafórico representa la virginidad de la mujer, su himen, en un juego de doble sentido en el que la trompeta, cabe suponer, se presenta como símbolo fálico.

Ellen sigue paralizada ante la osadía de Peter, que, zanjando la discusión, le tiende uno de sus pijamas a modo de despedida a tiempo que le señala su cama al otro lado de la manta. Como ella continúa inmóvil, Peter empieza a desnudarse con naturalidad, sonriente y burlón controlando la reacción de Ellen: “Perhaps you're interested in how a man undresses. You know, it's a funny thing about that. Quite a study in psychology. No two men do it alike. You know, I once knew a man who kept his hat on until he was completely undressed. Yeah, now he made a picture. Years later, his secret came out. He wore a toupee. Yeah. You know, I have a method all my own. If you notice, the coat came first, then the tie, then the shirt. Now, uh, according to Hoyle, after that, the, uh, pants should be next. There's where I'm different... I go for the shoes next. First the right, then the left. After that it's, uh, every man for himself” (“Tal vez le interese saber cómo se desnuda un hombre. Resulta interesante. Un buen estudio psicológico. No hay dos hombres que lo hagan igual. Yo tengo mi propio método; primero me quito el jersey, como ha visto, luego la corbata y la camisa. Según el erudito Hoyle, después vendrían los pantalones, pero yo difiero en eso: me quito los zapatos. Primero el izquierdo, luego el derecho. Y después, todos lo hacemos Igual”).¹⁶³

Según las crónicas de la época, el hecho de que Clark Gable no llevara camiseta influyó en el descenso de las ventas de esta prenda hasta el punto de motivar una queja de la asociación de fabricantes de ropa interior.¹⁶⁴ Ocurre que en numerosas ocasiones el cine crea iconos tan fuertes que llegan a crear tendencia; ya sea imponiendo nuevas prendas, promoviendo el uso de las existentes o sepultándolas. Cabe entender a este respecto que figuras populares que reflejan los cambios en las normas sociales, vienen a ser vistos como los agentes causales que llevaron a esos cambios, aunque es probable que ya estén siguiendo una tendencia. Así que tal vez cuando Clark Gable apareció sin camiseta estaba

¹⁶³ Capra recurre de nuevo al humor en el monólogo de Peter, para suaviza el carácter erótico de la situación, evitando de este modo posibles censuras de la oficina Hays.

¹⁶⁴ Benavent (2002: 126-127)

siguiendo una tendencia, no iniciándola. Aunque lo más probable, conociendo la escena a la que nos referimos, sea la casi imposibilidad de Clark Gable para recitar su monólogo y al mismo tiempo quitarse la camiseta de forma sugerente, si tenemos en cuenta que forzosamente debía de pasar por su cabeza. Así pues, la escena quedó resuelta con el torso desnudo del actor y con el aprovechamiento de tal circunstancia como maniobra publicitaria posiblemente orquestada por los mismos estudios, que probablemente influyera en un menor uso de esta prenda hasta que Marlon Brando volvió a lucirla en *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951).



Ilustración 16: fotograma de la película *Sucedió una noche*

Continuando con la escena, Ellen se ha trasladado al otro lado de la manta-muralla, y comienza a desvestirse. La luz de la luna entrando por la ventana ilumina la escena, mostrando a Ellen desnudándose hasta quedarse con una combinación de seda y encaje. En un contraplano vemos como cuelga su ropa interior, pieza a pieza, sobre la manta, lo que provoca la reacción de Peter que con cierto desasosiego le pide que la quite de allí.¹⁶⁵ La puesta en escena resulta inequívocamente sensual. La manta que iba a actuar como

¹⁶⁵ En esta escena Claudette Colbert se negó a desvestirse incluso parcialmente detrás de las cámaras alegando que “Deseaba mostrar su actuación, no su *sex appeal*” Capra (1999:209) Teniendo en cuenta los personajes sensuales de Claudette en *El signo de la cruz* y *Cleopatra*, debemos pensar que la actriz, temía perder popularidad si contravenía al Código Hays.

una barrera, surte el efecto contrario provocando una reacción erótica aún mayor. Capra, resuelve la escena con gran maestría, utilizando los planos y contraplanos, logrando con ello una distancia espacial inexistente, como si realmente la manta fuera una muralla.

Establecidos ya los límites de la relación entre ellos, parece que la tensión inicial entre ellos se relaja. En la secuencia **8. A la mañana siguiente**. Peter se ocupa personalmente de las necesidades básicas de Ellen, le plancha la ropa, y le prepara el desayuno mientras ella aún se encuentra en la cama. Como si de una niña pequeña se tratase, Peter le ordena que se levante, se duche y se vista. Sin ropa adecuada para ir a las duchas, Ellen tiene que recurrir de nuevo a Peter para que le preste una bata y unas zapatillas que evidentemente le vendrán muy grandes. Peter le ayuda a ceñírsela, en la proximidad del gesto, advierte lo menuda que es Ellen y alaba su cabello. Por primera vez fija su mirada en Ellen como mujer. Es el primer paso hacia una relación de otra índole, que aún tardará en llegar, puesto que de momento el comportamiento del protagonista hacia ella es paternal, Cavell incluso opina que también maternal: “Está haciendo de padre y madre al mismo tiempo, y se le da tan bien que uno no sabe si predomina el lado paternal o maternal del personaje”¹⁶⁶ Sentados en la mesa, esta sensación se acrecienta (subsecuencia **8.2. El desayuno**). La colocación de la cámara en un ligero contrapicado reduce la figura de Ellen al tiempo que realza la de Peter.

La conversación entre ellos es fluida y cordial. Ellen ofrece una visión personal de su estilo de vida, siempre controlada por su padre, hasta el punto de sentirse aislada de los demás y con una irrefrenable ansia de libertad, que le lleva a pensar que sería más feliz siendo la hija de un fontanero en lugar de la de un rico financiero. A lo largo de la conversación Ellen cuenta cómo conoció a King Westley, y en ese momento, el gesto de Peter cambia, se evidencia su malestar al escuchar su nombre, e inmediatamente, y dando un giro radical a la conversación comienza a sermonear a Ellen sobre el modo correcto de mojar las rosquillas. No será esta la primera ni la última vez que Peter sermonee a Ellen constantemente intenta “educarla” para que haga las cosas bien, es decir, a la manera de Peter. Estos procesos educativos son comunes en las comedias románticas, que suelen poner el énfasis en la educación de la mujer. Estos procesos revelan que la educación de un personaje depende de que su compañero sepa mejor que él mismo quién es realmente y qué necesita en realidad. Cavell apunta las nociones de “creación de lo humano” y de “creación de la mujer”

¹⁶⁶ Cavell (1999-98)

para mostrar el interés que en estas narraciones tiene el encuentro de la propia identidad a través de la amistad y de la conversación con un compañero que educa al ayudar a examinar el estado de la propia alma.¹⁶⁷



Ilustración 17: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

Este clima de cordialidad se ve interrumpido en la subsecuencia **8.3. La hija del fontanero**, cuando ambos se ven obligados a fingir una farsa sobre un matrimonio mal avenido para despistar a los detectives del Sr Andrews. Es Peter, él que idea la farsa, desordenando el pelo y la ropa de Ellen para lograr una escena de intimidad. Todo transcurre con tranquilidad hasta el momento en que los detectives intentan interrogar a Ellen. Ante el peligro de que puedan reconocerla, un exaltado Peter les impide que se acerquen y “el matrimonio” comienza a representar una violenta discusión entre ellos. Ellen llorando intenta defenderse de las acusaciones de infidelidad de su “marido”, que entre gritos e insultos amenaza con golpearla.¹⁶⁸ La pareja quiere que su interpretación convenza de inmediato a unos observadores curtidos y recelosos de que son un matrimonio que ya lleva un tiempo juntos, y la mejor prueba para convencerles son los

¹⁶⁷ Cavell (1999:98)

¹⁶⁸ En esta escena Clark Gable desarrolla todo su potencial dramático, regresando a la interpretación de personajes duros y peligrosos representados en películas anteriores. Por momentos creemos probable que vaya a golpear a Claudette Colbert, tal y como ya había hecho con Norma Sharer o Joan Crawford.

gritos e insultos.¹⁶⁹ El casero, incomodo con la situación intenta poner paz: “I told you they were a perfectly nice married couple” (“Ya les dije que se trataba de un matrimonio normal”). Por medio de esta farsa se observa una crítica moral a esta triste visión de un matrimonio “normal” en la sociedad americana de los años treinta. La comedia, permite, *castigat ridendo mores*, un juicio moral a actitudes y mensajes que hoy en día se definirían como políticamente incorrectos, sin que por ello se encuentren erradicados de la realidad sociocultural.

Esta secuencia marca un punto de inflexión en la pareja. Juntos han logrado esquivar a los detectives, y se han divertido emulando a un triste matrimonio. La hostilidad inicial entre ambos ha desaparecido y una corriente de simpatía nace entre ellos. A partir de este momento, su relación se convierte en la de dos compañeros de viaje con un objetivo a cumplir.

La secuencia posterior **11. Reinicio del viaje**, evidencia este cambio. De regreso al autobús comparten asiento y ambos cantan divertidos junto al resto de pasajeros *The Man on the Flying Trapeze*. Capra recuerda en su autobiografía que rodó las escenas aprisa y sin preocuparse demasiado “avanzando en el filme riendo, haciendo payasadas, improvisando”. Y como ejemplo, cita esta secuencia, rodada con varias cámaras para cubrir simultáneamente a todos los pasajeros con planos largos, medios y cortos “para conseguir una banda sonora maestra para todos los ángulos de la cámara” y pidió a los actores que improvisaran “Nada de ensayos. Simplemente únense a la canción de cualquier manera y en cualquier momento que deseen.”¹⁷⁰ Capra dejó que cada uno actuase por su cuenta y todos se divirtieron cantando, incluidos Gable y Colbert, que parecían dos extras más y supieron reflejar este momento en sus actuaciones.

El director se encontró con un autobús lleno de gente bailando y cantando y con la necesidad de parar aquella “locura cantarina” y se le ocurrió un accidente del autobús al despistarse el conductor al unirse a una de las estrofas de la canción cantando y aplaudiendo, en el estribillo final. Este despiste provoca que pierda el control del volante y se produzca un pequeño accidente. En medio de la confusión, una mujer yace desmayada. El resto de los pasajeros acuden a auxiliarla. Peter se aleja con el niño hacia el otro lado del autobús e intenta consolarlo. Este le explica que no han comido nada en

¹⁶⁹ Apunta Cavell, que las rencillas románticas y las discusiones son esenciales en este tipo de comedias llegando a plantear que es así como debe sonar un matrimonio feliz, puesto que el sonido de estas discusiones, altercados y batallas verbales es el sonido característico de las comedias románticas” Cavell (1999:94)

¹⁷⁰ Capra (1999:210)

todo el día. Su madre ha gastado todo el dinero en los billetes a Nueva York, con la esperanza puesta en encontrar allí trabajo.¹⁷¹ Peter, un tanto dubitativo, saca un billete de diez dólares, es el único dinero que les queda, sin él no podrán continuar el viaje, pero Ellen coge el billete de la mano de Peter y se lo entrega al niño, que duda en cogerlo o no, pero ante la insistencia de Ellen y la desazón de Peter termina aceptándolo. Para restar dramatismo a esta escena Capra recurre a un gag visual; Peter sujeta con firmeza el billete y se intuye que Ellen casi tiene que hacer fuerza para quitárselo. Se aprecia la riqueza interpretativa y moral de la secuencia, rodada con muy pocos movimientos de cámara y una extraordinaria profusión de pequeños gestos entre la pareja en los que se alternan la preocupación de Peter por el dinero, con la despreocupación de Ellen, pero en el que prevalece, ante todo, la bondad de la pareja ante los más débiles. Esta secuencia, contiene además un giro importante en la trama, el descubrimiento de la verdadera identidad de Ellen por parte de Shapeley, obligándoles a abandonar el autobús.

Este cambio en sus planes alargará el viaje, provocando que la pareja pase otra noche junta. En la secuencia **13. Segunda noche juntos**, con un pajar como escenario¹⁷², ambos se dan cuenta de que sus sentimientos han cambiado, la atracción entre ellos es evidente y Peter se siente molesto con los sentimientos que se van abriendo paso en él. No olvida que Ellen es una mujer “casada”, su relación, pues, se basa en un trato que ninguno debe incumplir.¹⁷³

Ellen desquicia a Peter cuando le confiesa que tiene hambre y miedo, le pone nervioso cuando se queja de su vestido arrugado y cuando rechaza las zanahorias que ha ido a buscar, pese al hambre que tenía. En realidad, está furioso porque se está enamorado de ella y al mismo tiempo le está ayudando a encontrarse con otro hombre. Le molesta que, pese a sus convenciones sociales, sienta atracción por esa joven tan mimada y, en apariencia, inútil.

¹⁷¹ Una de las particularidades más característica del cine de Capra es su vocación de cronista de su tiempo que queda reflejada en esta escena. A través del viaje de Peter y Ellen el director nos muestra un país “en marcha”, una población en movimiento en busca de una nueva vida mejor. Esta Fe en un futuro mejor, a pesar de la precariedad del presente, genera un optimismo generalizado entre los más humildes que Capra certifica en la escena de la canción popular que los viajeros del autobús interpretan y corean de forma unánime, creando unas instantáneas populares, dinámicas y esperanzadoras que sirven de marco a los protagonistas.

¹⁷² Un árbol en el centro divide visualmente la imagen en dos, con un fardo de paja a cada lado que hará las veces de cama. Esta división, aunque visual nos retrotrae a “la manta-muralla” que dividía la habitación y preservaba la intimidad de ambos.

¹⁷³ Uno de los logros del guion, es sin duda la ausencia de King Westley. Se habla muy a menudo de él durante todo el metraje, pero no hace su aparición en escena hasta el final del filme en la secuencia **16. King Westley y el Sr Andrews firman la paz**. Este hecho resulta doblemente revelador para el espectador que no lo involucra en la relación de la pareja convirtiéndole en una pareja claramente “errónea” para Ellen.

La escena goza de una atmósfera lírica, que realza el relato de enamoramiento de la pareja protagonista. La noche y la luz de la luna, se alían con la solución visual, sensual y romántica propuesta por Capra y su director de fotografía.¹⁷⁴ Walker utiliza a conciencia los difusores de luz para suavizar las imágenes,¹⁷⁵ lo que le confiere un carácter cercano al ensueño, reforzado en su patina romántica por los sonidos de la naturaleza, como el crepitar de la paja.



Ilustración 18: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

En las siguientes secuencias, se aprecia un cambio evidente en Ellen, por momentos, está abandonando su rol de “niña buena” para convertirse en una mujer cada vez más segura de sí misma disfrutando de la aventura en compañía de Peter. Parece ser que la etapa de “educación” ya ha terminado y ha dado a luz una nueva mujer, la mujer de la igualdad, que no duda en pasar a la acción, cuando las circunstancias lo requieren, como se puede observar en la secuencia **14. Haciendo autostop**. En un intento por

¹⁷⁴ *Sucedió una noche* ha sido calificado como un filme muy sexy, pero, tal y como expone su director, Gable y Colbert nunca se tocaron siquiera las manos “El sexo estaba sobre todo en sus mentes, cargaba la atmósfera. Eso impresionaba más al público que si hubieran retozado en el heno. El deseo, no la realización, es la clave. La caza en sí, no el atrapar la presa”. Capra (199:298-299)

¹⁷⁵ Claudette Colbert poseía un rostro expresivo con un ovalo un tanto desproporcionado. La actriz conocedora de este pequeño defecto insistía en que siempre tomaran el perfil adecuado (el izquierdo) a fin de que se viera bien su rostro o en su defecto se aplicasen juegos de luces y sombras que matizaran este “mal ángulo”, algo por lo demás muy habitual en el medio cinematográfico, donde la fotografía puede ganar la batalla a la naturaleza.

avanzar en su camino, Peter decide hacer “autostop”, poniendo en práctica su infalible técnica para que los conductores paren. La modestia no forma parte de las virtudes de Peter Warne, y no duda en brindarle a su acompañante una divertida e instructiva lección de cómo hacer autostop. La clave, según explica, está en un complejo sistema de movimientos con su pulgar que trasmite un código a los conductores. Tras exponer su método comienza a ponerlo en práctica, pero ni un solo conductor se detiene. En planos consecutivos, se muestran los intentos infructuosos de Peter, mientras Ellen observa, burlona y divertida, todos sus movimientos.¹⁷⁶ Tras varios intentos fallidos, Ellen pasa a la acción y decidida se sube la falda mostrando sus piernas,¹⁷⁷ al momento, se escucha el sonido chirriante de unos frenos deteniendo la marcha de un coche.



Ilustración 19: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

¹⁷⁶ Capra utiliza la profundidad de campo en esta secuencia como recurso cómico, permitiendo que los distintos niveles espaciales del plano estén enfocados de forma nítida. De este modo, el espectador puede observar las acciones que llevan a cabo los protagonistas y las reacciones que esto provoca en el contrario.

¹⁷⁷ Colbert era ya una estrella veterana e intentaba imponer su criterio. De nuevo en esta escena se negó a mostrar las piernas, e indignada se negó a rodarla. El equipo se vio obligado a detener el rodaje, hubo que esperar hasta conseguir una extra para que hiciese la toma en su lugar. En el momento en que se rodaba Claudette interrumpió gritando “Sáquenla de aquí. Yo lo haré ¡Esa no es mi pierna!” Capra (1991: 209)

Hay que señalar el modo expeditivo con el que Ellen consigue sus propósitos, frente a los inoperantes recursos teóricos y prácticos de Peter; empleando sus “armas de mujer”, en este caso mostrando sus piernas.¹⁷⁸ Peter, celoso, le recrimina molesto: “Why didn't you take off all your clothes? You could have stopped forty cars” (“Desnudándose del todo se hubieran detenido cuarenta coches) y Ellen le replica descarada: “Well, I'll remember that when we need forty cars” (“Lo recordaré cuando necesite cuarenta coches”).

El estado de confusión sentimental en el que se encuentran Peter será el que propicie un nuevo altercado entre la pareja en la **secuencia 15. Robo y recuperación de la maleta**. Herido en su orgullo por la actitud resuelta de Ellen, no duda en amenazarla físicamente cuando esta pretende aceptar la invitación a desayunar del conductor que los ha recogido: “You do and I'll break your neck” (“Sí lo haces, te rompo el cuello”). Peter es consciente del hambre de Ellen, pero su orgullo no puede soportar que acepte una limosna, en lugar de aceptar las zanahorias que él le ofrece. Que Ellen rechace su humilde alimento, le sugiere que también le rechaza a él. Por fortuna, el conductor resulta ser un ladrón, y esto le dará la oportunidad a un hombre de recursos como Peter, de enmendar la situación. Tras pelear con el ladrón logrará recuperar sus pertenencias y de paso conseguirá un coche que por fin permitirá el alcance de sus objetivos. Y, lo que es más importante, la reconciliación de la pareja. En esta secuencia (15), Ellen aceptará, aún sin saberlo, su amor por Peter, y lo hará de una forma certera, comiéndose las zanahorias que él le había ofrecido con anterioridad. Así, con este simple gesto que es observado por Peter en silencio, Ellen asume las condiciones de Peter y abre una puerta a la posible unión de la pareja propiciada por una conciliación de clases, entre la rica heredera y el hombre proletario.

El momento en que Ellen acepta las zanahorias antecede a la tercera noche juntos, el momento determinante en que la protagonista declara su amor. La secuencia **17. Última noche juntos**, se desarrolla en un *bungalow*. La atmósfera en la habitación es triste, determinada por una luz contrastada que da a la habitación un aspecto casi lúgubre. La pareja es consciente del final de su viaje, al día siguiente ella se reunirá con su “marido” y él podrá escribir su exclusiva. Ambos mantienen una conversación, Ellen valora la posibilidad de volver a verse, pero Peter lo rechaza categóricamente; no acostumbra a

¹⁷⁸ Las piernas, siempre han gozado de una carga erótica importante en el cine de Hollywood, tal y como se puede observar, por poner un ejemplo, en las coreografías de Busby Berkeley presentes en películas como *Calle 42* (Lloyd Bacon, 1933) y a partir de la implantación del código Hays, que regulaba el vestuario impidiendo los desnudos y semidesnudos, cobran mayor importancia, y de alguna manera serán la aportación erótica durante la época de la censura.

visitar a mujeres casadas. Ellen le pregunta si se ha enamorado alguna vez y Peter le confiesa cómo debería ser su amor ideal; una mujer que respire, que viva, que quiera acompañarle a una isla desierta “Where stars are so closed over head you feel you could reach up and stir them around” (“Donde las estrellas están tan cerca de uno que parece que puedes abrazarlas con la mano”). Ellen le escucha sentada al borde de la cama, visiblemente emocionada, se acerca a la cama de Peter, cae de rodillas y rodeándole el cuello con sus brazos, le declara su amor. Se produce en ese momento la transgresión de la manta-muro-pantalla-barrera por parte de Ellen, que si bien recordamos se encontraba, efectivamente, en el bando atacante. Un hecho insólito, el de la declaración de amor por parte de la mujer, y que deja al protagonista masculino paralizado. Incómodo ante la situación Peter le pide que se vuelva a la cama, que retroceda y retorne a su lado de la manta. Ellen, humillada y avergonzada se vuelve rápidamente a su cama y allí sollozando se queda dormida.

La reacción de Peter, por extraña no deja de ser comprensible, no es común que una mujer se declare a un hombre, no convencionalmente, pero lo que es poco usual es que una mujer casada se declare a otro hombre. Piensa que no es más que un capricho de Ellen y continua en la cama reflexivo, de repente parece tomar una decisión, se levanta de la cama y asomándose por la manta-muralla, le pregunta a Ellen si lo decía en serio, vistiéndose apresuradamente abandona la habitación lanzándole un beso.

Ellen dormida no es consciente de la marcha de Peter y cuando le despiertan los gritos de los caseros, está convencida de que es el fin de su relación con Peter, le ha declarado su amor y él la ha rechazado. Sin embargo, la realidad es bien distinta, Peter, tras el momento de sorpresa inicial, producido por la declaración de Ellen, asume la naturaleza real de su relación; están enamorados y fiel a su carácter, decide conseguir el dinero necesario, mediante la venta en exclusiva de su historia de amor para proponerle matrimonio. Peter es el protagonista principal del filme, por ello la focalización de la información de la historia tiene lugar a través de su personaje, identificándose de este modo con el espectador, que comparte con Peter una posición privilegiada en el conocimiento y desarrollo de la trama. El caso de Ellen es diferente, puesto que, en este caso, se omite parte de la información; desconoce la verdadera naturaleza de los hechos, piensa que Peter no tiene ningún interés en ella, produciéndose, así, una confusión sobre la realidad de la situación que conlleva el retorno de Ellen junto a su padre y King Westley.

A partir de este momento, Alexander Andrews, será el motor de la acción, en tanto que se convertirá en el soporte de su hija ejerciendo su influencia protectora y ayudándola a

reconocer al hombre que ama y del que intenta zafarse a un mismo tiempo.¹⁷⁹ Tal y como expone Haskell,¹⁸⁰ esta relación paterno-filial resulta beneficiosa para ambos, aunque inicialmente pueda estar marcada por la hostilidad; recordemos que Ellen había saltado del yate de su padre, donde este la mantenía secuestrada para que no consumase su matrimonio con Westley. Se observa pues un paralelismo entre las relaciones que mantiene Ellen tanto con su padre como con Peter, marcadas ambas por la fórmula amor-odio.

En la secuencia **24. Ellen se confiesa a su padre**, Ellen, se muestra cansada de no encontrar su camino y dispuesta a intentar centrar su vida casándose con Westley, aunque admite ante su padre estar enamorada de Peter. Las dudas sobre el verdadero sentimiento de Peter hacia Ellen surgen con la carta de Peter que obra en poder del Sr Andrews, reclamando un dinero relacionado con su hija. La decepción se dibuja en el rostro de Ellen, piensa que Peter reclama la recompensa, la misma duda se extiende al Sr Andrews y al espectador ante la falta de información.

En la secuencia **25. Reunión Peter - Sr Andrews**¹⁸¹, Peter acude a la mansión de los Andrews nervioso, molesto y con actitud arrogante. Se siente incómodo ante el lujo que le rodea y la pomposidad de la fiesta que se está organizando por la boda de Ellen con King Westley. Su aspecto físico es muy diferente al del viaje, ha dejado atrás su cómodo traje de espiguilla y ahora luce un traje oscuro, con camisa blanca y una elegante corbata a rayas. Su pelo cuidadosamente peinado complementa este *look* que ofrece un aspecto mucho más refinado de Peter, sin duda acorde a las circunstancias. Este cambio, lejos de parecer algo insustancial, evidencia o sirve de prólogo para los hechos futuros, dándole el empaque necesario para convertirse en el pretendiente ideal de una rica heredera a ojos de su padre.

Pronto se desvela la duda sobre las intenciones de Peter, su interés económico, se centra exclusivamente en los gastos originados en el viaje. No desea nada de la recompensa, se siente burlado por Ellen y deseoso de alejarse de allí. Alexander Andrews, intuye la realidad y comienza un interrogatorio con el fin de obtener información sobre los verdaderos sentimientos de Peter:

¹⁷⁹ Cavell (1999:61-63)

¹⁸⁰ Haskell (1974: 143)

¹⁸¹ Se refleja en esta escena una característica de la filmografía de Capra, la exaltación de diferentes valores considerados importantes por la sociedad norteamericana. Se resaltan los valores de Peter como hombre del pueblo en contraposición con la clase alta.

Sr Andrews: Oh, er, do you mind if I ask you a question, frankly? Do you love my daughter? (¿Le importaría contestarme a una pregunta personal? ¿Está usted enamorado de mi hija?).

Peter Warne: Any guy that'd fall in love with your daughter ought to have his head examined (Cualquiera que se enamore de su hija debería hacerse revisar la cabeza)

Sr Andrews: Now that's an evasion! (¡No ha contestado a mi pregunta!)

Peter Warne: She picked herself a perfect running mate - King Westley - the pill of the century! What she needs is a guy that'd take a sock at her once a day, whether it's coming to her or not. If you had half the brains you're supposed to have, you'd done it yourself, long ago (Ella ha escogido a su pareja perfecta, King Westley. El farsante más grande que hay. Lo que ella necesita es un tipo que le dé una paliza diaria. Si usted tuviese la mitad del cerebro que se le supone, lo habría hecho usted mismo hace mucho tiempo.

Sr Andrews: Do you love her? (¿La quiere ?)

Peter Warne: A normal human being couldn't live under the same roof with her without going nutty! She's my idea of nothing! (¡Un ser normal no podría vivir bajo el mismo techo que ella sin volverse loco! ¡No significa nada para mí!)

Sr Andrews: I asked you a simple question! Do you love her? (Le he hecho una pregunta sencilla: ¿la quiere usted?)

Peter Warne: Yes! But don't hold that against me, I'm a little screwy myself! (Si, Pero no argumente eso contra mí, yo estoy loco desde hace tiempo.



Ilustración 20: Fotograma de la película *Sucedió una noche*.

Observamos en estas secuencias consecutivas, que la declaración de amor no es entre Ellen y Peter, sino con el señor Andrews que se convertirá en el artífice de la unión final de la pareja. Bajo la presión del Sr Andrews, Peter termina confesando su amor por Ellen. Un amor peculiar, que implica una revisión sobre la “educación” no concluida de Ellen que incluye la agresión física “una paliza al día”, como método de dominio y control. Ante el Sr Andrews, Peter hace gala de su carácter dominante, que ya se había manifestado en la subsecuencia **6.2 Peter toma el control** y en la secuencia **14. Haciendo autostop**.¹⁸² En este caso cuenta con el beneplácito del Sr Andrews, que asiente sonriente y complaciente mientras escucha las propuestas “educativas” de Peter sobre su hija.¹⁸³

En toda la conversación, el trato entre ellos ha sido de igual a igual, los dos se encuentran en el mismo nivel. Peter no se considera inferior a Sr. Andrews, porque para él, los valores morales son más importantes que el dinero. Ambos son iguales, a pesar del abismo del dinero; los dos pertenecen a esa clase social luchadora que da valor a las pequeñas cosas. Alexander Andrews juega un papel determinante en el desenlace, ha conseguido la confesión amorosa de Peter y no cesará hasta lograr la felicidad de su hija junto al periodista. Así pues, la declaración de amor de Peter se convierte es un “trato entre caballeros”, que comparten los mismos valores e ideales de acuerdo en la educación que debe recibir Ellen; dominantes y autoritarios, la tutela del padre pasa al futuro marido, observándose un sometimiento de la mujer bajo el sistema patriarcal.

A la salida del despacho Peter se encuentra a Ellen rodeada de admiradores que beben champan y brindan por su futura felicidad. El reencuentro se produce, en un marco muy diferente, la pareja ha dejado atrás “el mundo verde”, ese espacio narrado por Cavell¹⁸⁴ donde no funcionan las leyes que rigen la vida cotidiana para volver a la “civilización” con las normas imperantes que rigen la sociedad. Ellen, vestida de novia, no irradia felicidad, justo, al contrario, se la ve triste y un tanto hastiada. Peter se muestra distante. Ambos se sienten traicionados; Peter piensa que ella se burló de él utilizándole, hasta el punto de declararle su amor, con el propósito de volver con su marido, y Ellen entiende, que él solo estaba interesado en la recompensa. Esta confusión provoca un clima de reproches, que, para el espectador, manifiesta, a través de su agresividad, la atracción

¹⁸² Estas “manchas de villanía” como las denomina Cavell, vienen impuestas por el texto original y, representadas con gran acierto por Clark Gable, acostumbrado a papeles de villano en películas como *Enfermera de noche* o *Alma Libre*.

¹⁸³ El propio Sr Andrews había propinado una bofetada a su hija mientras estaba retenida en el yate (subsecuencia **1.1. En el camarote de Ellen**)

¹⁸⁴ Cavell (1999: 56-57)

sexual que sigue existiendo entre ambos, y antecede una posible reconciliación. Sin embargo, será necesaria la intervención del padre de Ellen para lograr deshacer el equívoco que ha provocado este enfrentamiento entre ellos. Finalmente, se pondera en Ellen la libertad y el conocimiento de uno mismo. En la **secuencia 26. Novia a la fuga.** tras las explicaciones de su padre, Ellen advierte el equívoco, lo que le permitirá ser dueña de sus sentimientos rechazando en su caso el matrimonio con Westley huyendo de la boda en busca de su destino junto a Peter.¹⁸⁵



Ilustración 21: Fotograma de la película *Sucedió una noche*.

Sucedió una noche, sigue las pautas habituales en las comedias románticas, escenificando en forma de divertidas parábolas una fase del desarrollo de la conciencia del hombre y la mujer inherentes a su tiempo, culminando con la convencional unión de la pareja y la consiguiente conciliación de clases, aunque bien es cierto, que el filme toma forma del modelo mítico, retomando a Shakespeare, de *La fierecilla domada*; donde es la fuerza y el equilibrio del hombre los que moderan los caprichos de la mujer, rica y consentida, aportándole sentido de la realidad. En este sentido, el filme se aleja del sentido equitativo en las relaciones entre hombres y mujeres tan propio del resto de las *screwball comedy*.

¹⁸⁵ Con *Sucedió una noche* se inauguró el ciclo de la “novia a la fuga”, tal y como señala McDonald (2007:19).

Pero, sin duda la gran importancia de *Sucedió una noche*, radica en su originalidad, que ofrece una gran novedad con respecto a filmes anteriores y que radica en el peculiar romanticismo que surge entre Peter y Ellen, Un romanticismo que surge gracias a la combinación de amor y rudeza, jalonado por constantes discusiones, que se impone sobre la tensa hostilidad presente en la pareja desde el primer encuentro. De este modo, las diferencias sociales e ideológicas de la pareja logran ser superadas en la medida en que se completa la “educación” de Ellen permitiéndoles descubrir que ambos son capaces de compartir actitudes, valores e ideales.¹⁸⁶

Gran parte del éxito de esta película se podría atribuir a su naturaleza sencilla y eficaz, muy del gusto del espectador, protagonizada por dos personajes con carisma interpretados por dos grandes artistas como Clark Gable y Claudette Colbert. Porque ese estilo, esa nueva y ágil comicidad supuso un cambio en la forma de afrontar el género de la comedia romántica con la representación del deseo sexual a través de una estructura cómica perfectamente codificada y consolidada consagrando la hostilidad entre hombres y mujeres como forma de relación entre ellos. Una innovación con la que Frank Capra estaba trazando parte de las líneas que definirían la comedia romántica a partir de ese momento.

Tras su estreno, en el Radio City Music Hall, obtuvo un éxito tan rotundo como inesperado “los cines vendieron sus entradas durante semanas y semanas. Los críticos fueron a echarle una segunda mirada, una tercera, una cuarta..., y se preguntaron cómo un material tan de rutina podía generar una tal excitación (...) La gente iba a verla y volvía con sus amigos, que a su vez volvían con los suyos. Batió récords de espectadores y de permanencia en las salas”¹⁸⁷

Este enorme éxito, culminó en la ceremonia de entrega de los Oscar a las producciones estrenadas en 1934 al ganar cinco galardones principales. De esta forma describía LyLe Abbott, columnista de *Los Ángeles Herald Express*, la escena de la entrega de premios de la Academia de 1935:

¡Claudette Colbert! ¡Clark Gable! Fueron coronados ayer por la noche (...) como los mejores actriz y actor de 1934. Y, para completar el cuadro, su filme, *Sucedió una noche* (...) recibió el galardón como la mejor producción del año (...) Irvin

¹⁸⁶ En el filme se desarrollan elementos que heredarán las mejores muestras del género, como son el necesario proceso de educación que se experimenta entre algún miembro de la pareja, que les permitirá una evolución personal en la que se percibe el romance como un ámbito de la aventura que se desarrolla y mantiene gracias al deseo, la amistad, la diversión.

¹⁸⁷ Capra (1999:200)

S.Cobb, incomparable humorista, intentó como todo buen maestro de ceremonias, mantener a su audiencia prendida de la sorpresa (mientras abría los sobres). Pero pronto fracasó.

“Supongo que lo han adivinado (gritó a través de los altavoces) es algo que... ¡Sucedió una noche!, “vociferó el público’. En las mesas, en los pasillos, atestando las entradas, los invitados a la cena recogieron el refrán: ¡Sucedió una noche!”¹⁸⁸

El verdadero artífice de aquellos galardones que se cobraba Columbia era sin duda Frank Capra, que había rebajado el machismo de Peter a la altura del americano medio, y había reducido la altanería de Ellen insuflándole humanidad a su personaje. El éxito de esta película fue decisivo para el prestigio de Capra y su futuro profesional.¹⁸⁹ Supuso el triunfo definitivo para el director; la confirmación definitiva de su talento que venía desarrollándose sin pausa desde su contratación por la Columbia en 1927. Después de *Sucedió una noche*, Capra pudo ver cumplido el sueño dorado de todo director: anteponer su nombre al de la película.

Claudette Colbert, una actriz veterana e inteligente, supo dar un giro a su carrera¹⁹⁰, dejando atrás los personajes más sensuales, aupándose en el grupo de las actrices que propiciaban un cambio en los roles femeninos dando paso a los personajes con más inteligencia que escote.¹⁹¹ Clark Gable encontró en el personaje de Peter Warne un revulsivo para su carrera y su forma de interpretar. Su caracterización del periodista, en la que completó su masculino atractivo con generosas dosis de humor, calidez y vulnerabilidad, redimensionó la imagen que a partir de esa película supo evolucionar para desarrollarlos en sus personajes posteriores.

Pero sin duda el más feliz de todos aquella noche era Harry Cohn, que a partir de ese momento entraba en el Olimpo de los grandes: “su pequeña factoría había dado una

¹⁸⁸ Capra (1999:211)

¹⁸⁹ Capra por fin obtuvo su primer Oscar con el que venía soñando desde hacía años “Los grandes estudios se llevaban todos los votos. Yo tenía mi libertad. Pero los ‘hombres’ iban a aquellos que trabajaban para el *Establishment*. Yo deseaba premios además de independencia” Capra (1991:155)

¹⁹⁰ A su regreso a los estudios Paramount, Claudette Colbert protagonizó numerosas comedias románticas, destacando entre ellas *La octava mujer de barba azul*, una comedia dirigida por Lubitsch con guion de Billy Wilder que retrata la guerra de sexos entre Michael Brandon (Gary Cooper) un americano multimillonario y mujeriego (casado en siete ocasiones) y una aristócrata francesa Nicole Loiseau (Claudette Colbert), él empeñado en convertirla en su octava esposa y ella dispuesta a ser la octava y última señora Brandon. Lubitsch construye *La octava mujer de barba azul* como una cadena de obstáculos que Brandon debe vencer, lo quiera o no, para conseguir el amor de Nicole, incluso ya casados, poniendo en práctica lo que lee en *La fierecilla domada* con la intención de dominar a la esquiva Nicole, un proceso fallido, ya que ella idea una inteligente estrategia con la intención de conquistar el corazón de su marido que finalmente sucumbe ante las tácticas de su mujer.

¹⁹¹ Haskell (1974: 94).

lección de humildad y eficiencia a toda la industria y, en especial, al patrón de la Metro”¹⁹² El triunfo de *Sucedió una noche*, con grandes beneficios económicos, hizo posible que la dirección del estudio incrementara su confianza en este tipo de filmes. Con ello se logra que las comedias románticas más admiradas de las décadas de los años 30 y 40, las que sirven de referencia para la producción de otras nuevas, obtengan el beneplácito de los estudios para su realización, lográndose que compañías como la MGM, la Paramount y la RKO se unan a la Columbia en esta corriente produciendo grandes éxitos.

V.2. La guerra de los sexos en RKO.

RKO fue uno de los estudios que más y mejor contribuyó al afianzamiento del tema de la guerra de sexos en la comedia romántica. En 1934 estrenó *La alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*, Mark Sandrich, 1934) la primera película protagonizada¹⁹³ por Fred Astaire y Ginger Rogers que entre 1934 y 1938 integrarían el género musical¹⁹⁴ con la comedia romántica en siete filmes producidos por Pandro S. Berman para RKO que cuentan con el valor añadido de las composiciones de músicos como George e Ira Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern o Irving Berlin.

Estos filmes presentan las habituales batallas dialogadas entre la pareja protagonista, no exentas de agresiones físicas. Los empujones, golpes, patadas y bofetadas son una constante, y en su práctica totalidad son propinadas por las mujeres; unas manifestaciones de violencia femenina que tal y como señala Luisa Moreno se contemplan como “interpelaciones sexuales de las mujeres a los hombres”, como llamadas a un orden que es necesario restaurar en el campo de lo masculino.¹⁹⁵

Pero al margen de estas discusiones y agresiones físicas, lo realmente novedoso de estos filmes estriba en los números de baile de la pareja que encuentra en ellos su mejor impulsor y aliado para transmitir los encuentros y desencuentros de la pareja protagonista. Las coreografías de estos números musicales sirven de entramado para estructurar el desarrollo de la relación entre las protagonistas, señaladas por diferentes fases de

¹⁹² Fue una sorpresa para todos y muy especialmente para Mayer, que había querido dar una lección a Gable, mostrando de paso superioridad ante el dueño de un estudio intermedio, con frecuencia obligado a aceptar sobras de la MGM y otras compañías. La popularidad de Gable se disparó gracias a esta película y el supuesto castigo que la MGM había querido infligirle se convirtió en una bendición para el actor, ya que su cotización obligó a Mayer a revisar el contrato para adecuarlo al de las grandes estrellas. Benavent (2002:127-136)

¹⁹³ Su primera aparición como pareja de baile fue en *Volando a Rio de Janeiro* (*Flying Down to Rio*, Thornton Freeland, 1933)

¹⁹⁴ En estas películas, como en el resto de las comedias románticas, se suceden los enredos, confusiones, equívocos y cambios de pareja, incorporándose las canciones y los bailes a la narración convencional en imágenes y diálogos.

¹⁹⁵ Moreno (2010:134)

atracción y rechazo que finalmente convergen en la unión de la pareja.

En *La alegre divorciada*¹⁹⁶, “*Night and Day*”, la canción de Cole Porter consagra el baile romántico entre la pareja creando un momento de “comuni3n” plena entre los protagonistas, donde confluyen el baile, la m3sica y la letra en una coreograf3a convertida en el veh3culo perfecto para expresar sus emociones en un ritual de cortejo que sublima el encuentro sexual demorado hasta ese momento.

El baile, est3 rodado en varios planos que fluct3an entre el acercamiento y el alejamiento de la c3mara a la pareja de bailarines, en sinton3a con los movimientos que acercan y distancian a hombre y mujer durante el desarrollo del mismo. La coreograf3a opera como un mecanismo de seducci3n entre la pareja, que refleja la tensi3n inicial con un protagonista masculino decidido a conquistar, que se muestra persuasivo y conciliador, en contraste con la protagonista femenina que demuestra su rechazo inicial con movimientos m3s en3rgicos y sensuales.

El punto de partida de los pasos a dos de los protagonistas es el centro de la pista, se3alado por las rayas convergentes del suelo y el gran mirador al mar, que, en segundo plano, encuadra a la pareja. La primera parte del baile que tiene lugar en esta instancia semejante a un escenario est3 rodada en un plano entero donde, aun viendo por completo las figuras de los bailarines, podemos apreciar tambi3n sus gestos en los que se alternan la atracci3n y el rechazo, acerc3ndose y alej3ndose con bruscos movimientos.

La intensidad sonora de la melod3a que acompa3a los primeros pasos de baile en pareja aumenta coincidiendo con un cambio de encuadre que nos ofrece un plano general de la pista de baile. Del plano general se pasa a un nuevo plano entero de los bailarines y en la melod3a cobra ahora protagonismo la percusi3n, para acentuar la fuerza y la velocidad que se va cobrando la coreograf3a. En ellos vemos concentraci3n y coordinaci3n en sus movimientos, en un reflejo de su deseo que se3ala ese encuentro er3tico deseado y esperado por ambos. El baile de pareja en “*Night and Day*” simboliza el encuentro sexual de los protagonistas. Un texto cl3sico como *La alegre divorciada* sometido al C3digo de

¹⁹⁶ En *La alegre divorciada* Fred Astaire es Guy Holden, bailar3n norteamericano que, tras una serie de actuaciones en Par3s, regresa a Londres en barco, a bordo del cual conoce a Mimi Glossop (Rogers), una chica americana que est3 hastiada de su matrimonio con Cyril (William Austin) y le pide a su t3a Hortensia (Alice Brady) que le arregle una escapada p3blica con un *gigol3* profesional y as3 presionar a su esposo con el divorcio para evitar el esc3ndalo. En su primer encuentro Guy deja, involuntariamente, sin falda a Mimi con la ayuda casual de un ba3l. Tras este primer encuentro entre Mimi y Guy (el ya comentado *meet-cute*) se produce, el primer choque entre ambos. Mimi piensa que es la persona que su t3a ha contratado. Ella, de entrada, lo rechaza, pero 3l no se da por vencido y trata de ganar su amistad, que, por supuesto, consigue hasta originarse la siguiente ruptura, que tambi3n se supera gracias a una simpat3a, secretamente reciproca, que acaba transform3ndose en amor.

censura logra poner el sexo en escena, pero simbolizado; hombre y mujer bailan apasionadamente transmitiendo con sus acercamientos y distanciamientos, con sus movimientos, el frenesí propio del acto sexual.

Si observamos con detenimiento este baile vemos que, tras varios pasos, algunos de ellos acrobáticos, el abrazo cobra especial transcendencia; allí, en ese momento exacto la música cesa por un instante, subrayando, con ese breve silencio, el clímax del encuentro amoroso, representado visualmente en esa caída sostenida donde la mujer abandona totalmente su rigidez, el cuerpo femenino se sitúa casi tumbado, totalmente entregada, sujeta por la figura rígida del hombre, que funde su mirada con la de ella.



Ilustración 22: Fotograma de la película *La alegre divorciada*.

De este modo, “Night and Day”, se convierte en el núcleo de la trama, donde convergen los sentimientos encontrados de los protagonistas, en un número musical donde las pautas coreográficas marcan una clara diferencia entre lo masculino y lo femenino que posibilita el poner en escena con contundencia este encuentro de carácter sexual. El erotismo, apenas disimulado, queda reflejado visualmente a través del baile que participa en la construcción de la diferencia sexual entre las identidades masculina y femenina, Pero además, tal y como afirma Luisa Moreno, el baile de la pareja se convierte en el elemento principal que participa creando una proyección de futuro para la pareja “Cuya pulsión

sexual (cuya violencia), simbolizada, apunta al goce que, simbolizado, lejos de tomarse aniquilador, puede ser vivido como sublime”.¹⁹⁷

Esta correlación de encuentros y desencuentros es la que determinaría, con escasas variantes, el patrón por el que se registrarían en lo sucesivo las películas de la célebre pareja, que entre baile y baile se conocían, simpatizaban, se peleaban, y se reconciliaban para terminar felizmente unidos.

Los estudios RKO, supieron explotar con éxito el tema de la guerra de sexos en el espacio de la comedia romántica musical.¹⁹⁸ A *La alegre divorciada*¹⁹⁹ le siguieron *Roberta* (W.A. Steiner, 1935), *Sombrero de copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935), *Sigamos la flota* (*Follow the Fleet*, Mark Sandrich, 1936), *En alas de la danza* (*Swing Time*, George Stevens, 1936), *Ritmo Loco* (*Shall We Dance*, Mark Sandrich, 1937) y *Amanda* (*Carefree*, Mark Sandrich, 1938) filmes que aportan su particular visión concerniente a la guerra de sexos y a la manera en que se articula la diferencia sexual y su dialéctica encaminada a que el conflicto planteado entre el hombre y la mujer protagonistas tenga una resolución feliz.

Siguiendo esta dirección, RKO aceptó la propuesta del director Howard Hawks, en una magistral comedia, *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938), que sublimaba el tema de la guerra entre los sexos.

V.2.1. La fiera de mi niña. La inversión de roles.

“Este guión era bueno. Cary Grant estuvo maravilloso. Y yo también estuve bien. Y en cuanto al leopardo, excelente.”²⁰⁰ Con estas palabras se refería Katharine Hepburn a *La fiera de mi niña*, una de las piezas más representativas de la comedia *screwball*²⁰¹ y más elogiadas de la historia del cine.²⁰²

¹⁹⁷ Moreno (2010:137)

¹⁹⁸ Los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers figuraron entre las películas más taquilleras de la industria. Cada uno de estos musicales ingresó dos millones de dólares. Cantidad que se superaría con *Sombrero de copa*, que llegó a los tres millones de dólares, produciendo unos beneficios de medio millón por película. Gomery (2005: 166)

¹⁹⁹ *La alegre divorciada* estuvo nominada a cinco Oscar, obteniendo el premio de la Academia a la mejor canción original por *The Continental*, compuesta por Conrad y Herb Magidson.

²⁰⁰ Hepburn (1996: 339)

²⁰¹ Hawks solía considerar que *La fiera de mi niña*, tenía el defecto de no contar con un solo personaje cuerdo. Todos están locos, actúan guiados por impulsos irracionales, movidos por la extravagancia y el sinsentido, dirigidos al abismo de la locura por un inagotable encadenado de situaciones absurdas y diálogos delirantes. Gracias a ello se podría considerar que es la culminación de la *screwball Comedy* y posteriormente el punto de referencia, para resumir las virtudes y hallazgos de la misma, o sea la máxima expresión de un subgénero que el propio Hawks inició en los primeros años 30 con *La comedia de la vida* (*Twentieth Century*, 1934) para depurararlo y definirlo por completo a finales de esa década.

²⁰² En toda lista, antología, clasificación o selección de películas, aparece *La fiera de mi niña* como una de las mejores comedias de la historia, y una de las mejores películas por extensión. La National Society of Film Critics, incluyó *La Fiera de mi niña*, entre las 100 películas esenciales de la historia del cine. Carr (2002:48)



Ilustración 23: Cartel publicitario de la película *La fiera de mi niña*

La fiera de mi niña es genéricamente y, ante todo, una comedia *screwball*: sus diálogos son enloquecidos y veloces, las reacciones de los personajes son irracionales, movidas por un instinto casi infantil por encima de la lógica y las convenciones sociales, y, finalmente, además de arquetipo de la comedia *screwball*, *La fiera de mi niña*, es ejemplo de un estilo de comedia romántica comprometida con una liberación positiva de las frustraciones y represiones de la vida moderna. Un hecho que la

asocia al momento histórico en el que está inserta; la segunda fase del *New Deal*, que aportó movimiento y optimismo a la sociedad americana.²⁰³

El tema del filme como el de muchas de las comedias de la época, es una guerra de sexos en la que los personajes persiguen una historia de amor a través de una selva de malentendidos, enfrentamientos, zancadillas y seducciones disimuladas.

²⁰³ Esta segunda fase del periodo del *New Deal* (1935-1939) se caracterizó, sobre todo, por beneficiar a las masas de trabajadores y a los más pobres con nuevas medidas sociales y económicas: se reguló las relaciones laborales a favor de los trabajadores; se garantizó la libertad sindical; se crearon pensiones de paro, jubilación e invalidez (*Social Security Act*) a imitación de las que ya había en algunos países europeos; y se instauró la semana laboral de 40 horas y el salario mínimo, suprimiéndose el trabajo infantil. Estas nuevas reformas de Roosevelt, fueron aceptadas por todos los estados (excepto Maine y Vermont), pero aún quedaba un largo camino por delante, jalonado con épocas de incertidumbre como la repentina crisis que sacudió el país en 1937. Esta crisis provocada por el recorte de gastos de la Administración hizo disminuir la producción, las cotizaciones en bolsa bajaron y el número de desempleados subió a cuatro millones. Este panorama cambió en 1938, con un nuevo proyecto del gobierno que logró estabilizar la economía recuperando (en algunos sectores) los niveles anteriores al *Crack del 29*. En ese año el país entro en otra dinámica: la de una economía y política prebélica, que terminaría por levantar las finanzas de Estados Unidos.

Howard Hawks contaba con una amplia experiencia en Hollywood; estaba en el momento oportuno para desplegar su talento y aprovechar el de los dos protagonistas, aunque todavía tendría que esperar muchos años hasta alcanzar el sólido prestigio que ostenta en la actualidad.²⁰⁴ En 1937 había firmado un contrato con la RKO por dos años. Su primer proyecto era la épica *Gunga Din*, en la que él había realizado algunos trabajos de preparación en 1936, antes incluso de firmar por la RKO. Tras trabajar en el guion con Ben Hetch, Charles MacArthur, y más adelante con Dudley Nichols, Hawks logró que la MGM aceptara ceder a Robert Montgomery y a Spencer Tracy para que interpretaran a dos de los tres soldados ingleses. Luego dedicó todos sus esfuerzos en conseguir los servicios de Clark Gable para el papel del tercero, pero sin éxito; la MGM de Louis B. Mayer, que seguía sumida en el caos tras la prematura e inesperada muerte de su jefe de producción, Irving Thalberg, no estaba dispuesta, en esta ocasión, a prestar a su estrella más importante a un estudio rival.

Tras el fallecimiento de Thalberg el nuevo directivo de la RKO, Sam Briskin, pospuso el rodaje de *Gunga Din*²⁰⁵, puesto que Clark Gable no iba a intervenir, y apremió a Hawks, que ya había despuntado en el campo de la *screebwall comedy* con *La comedia de la vida* (*Twentieth Century*, 1934) a que buscara una comedia, algo sin tantas escenas de acción, que resultaban caras, y cuya producción pudiera comenzar de inmediato. Del montón de historias y guiones que le ofrecieron, Hawks eligió un relato corto de Hagar Wilde titulado “Bringing Up Baby”, publicado el 10 de abril de 1937 en la revista *Collier's*. En el momento de escribir este relato, Hagar Wilde²⁰⁶ era una escritora que carecía de experiencia elaborando guiones, y se sorprendió por el éxito que representaba para ella que un cuento suyo llamara la atención de los estudios RKO. “Hice que viniera la chica”, diría Hawks a Joseph McBride en referencia a Hagar Wilde, “Y no tenía ni idea de películas. Pero yo quería que mantuviese exactamente la misma idea, la manera de tratar la historia. Había hecho los personajes de Hepburn y Grant tan bien...Así que Dudley Nichols²⁰⁷ trabajó con ella en el guion.

²⁰⁴ El interés por su obra se incrementó con la publicación del artículo de Jacques Rivette "El ingenio de Howard Hawks" en *Cahiers du cinéma* (mayo de 1953).

²⁰⁵ Finalmente lo hizo George Stevens en 1939, con Cary Grant, Douglas Fairbanks Jr y Victor McLaglen.

²⁰⁶ Hasta ese momento Hagar Wilde nunca había trabajado en el cine, aunque esta oportunidad le abriría las puertas para escribir ese mismo año el guion de *Amanda* (*Carefree*, 1938), de Mark Sandrich, junto a Allan Scott, Ernest Pagano y, de nuevo, Dudley Nichols, *Los intrusos* (*The Uninvited*, 1945) con Raymond Chandler o finalmente para Howard Hawks *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, 1949) con Charles Lederer y Leonard Spigelgass.

²⁰⁷ Nichols ya se había convertido en uno de los guionistas más prestigiosos de Hollywood colaborador habitual del director John Ford y autor de guiones tan excepcionales como el de *La diligencia* (*The Stagecoach*, 1939).

Trabajaron bien juntos. Y él era condenadamente bueno".²⁰⁸

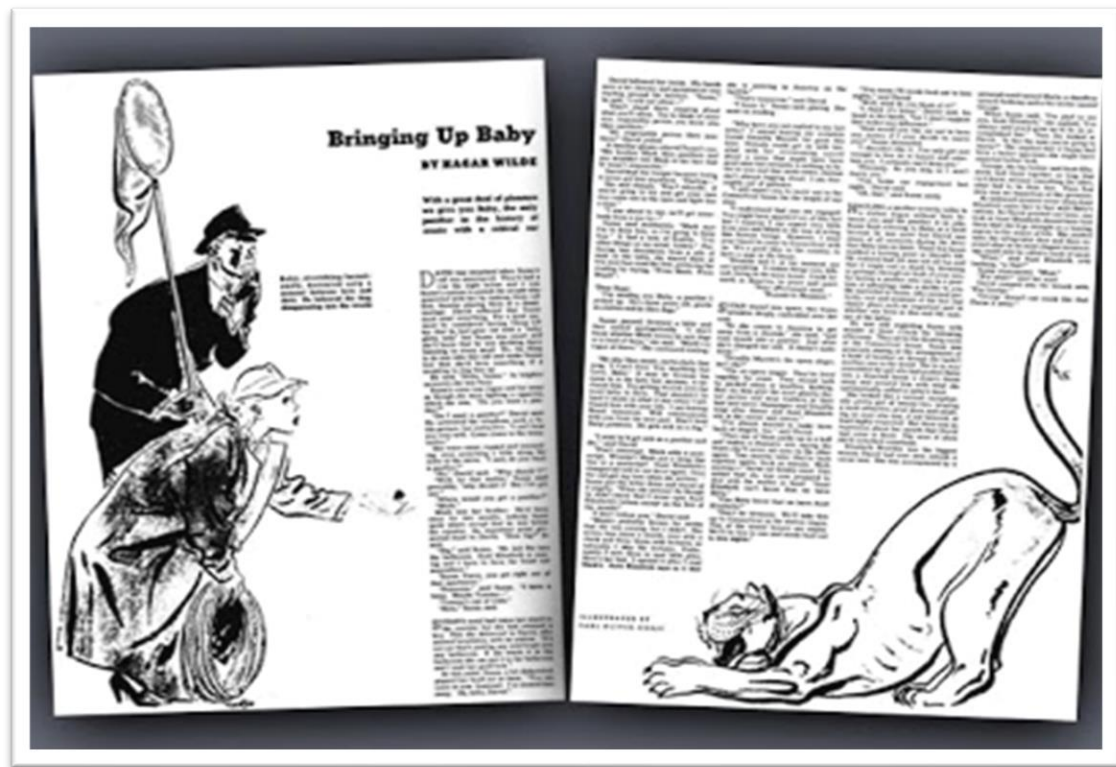


Ilustración 24: "Bringing Up baby" relato corto publicado en la revista Collier's Weekly.

El cuento venía a ser el esqueleto de lo que luego fue el guion. Una situación central que Dudley Nichols y Hagar Wilde se encargaron de completar y dotar de verdadero sentido. La historia comienza cuando Susan cuenta a David que tiene una pantera (Hawks convirtió la pantera del cuento en que se basa el filme en un leopardo) que le había enviado su hermano de Brasil. La visita a tía Elizabeth en su casa de Connecticut, algunos equívocos con la presencia fuera de la casa y la huida del fiero animal, la llamada al zoo, la búsqueda por el bosque, la llegada a la casa de un hombre que toma a Susan por loca cuando le dice que está buscando a su pantera perdida, y la llamada desde la comisaría a tía Elizabeth, ya estaban en el relato original. También se destilaba en esas pocas páginas el espíritu alocado y la incongruencia de la situación, el tono de *screwball comedy* e incluso algunos diálogos que luego se incorporarían a la película como la duda de si a Baby le gustan los perros para comérselos o solamente para jugar. Es decir, a *La fiera de mi niña* le faltaba una introducción, algunos personajes complementarios (el mayor Applegate fue la principal

²⁰⁸ "I got the girl to come over, and she didn't know anything about pictures. But I wanted to keep exactly the same thought, that method of treating it. She had the characters for both Hepburn and Grant so well. So Dudley Nichols worked with her on the script. They worked right together. And he was awful good". McBride (1982:70)

incorporación) y un desenlace menos convencional y precipitado que el del cuento. Mientras Nichols y Wilde convertían el relato en un guion²⁰⁹, Hawks empezó a escoger el reparto. Su primera elección para el papel de Susan, la joven y adinerada sobrina era fácil: quería a Carole Lombard, que había hecho un excelente trabajo para él en *La comedia de la vida*. Sin embargo, por razones estrictamente económicas, Pandro S. Berman, el responsable de reparto de la RKO, insistió en que Katharine Hepburn fuera la protagonista. Pese a que, hasta entonces el éxito comercial de Hepburn, ganadora de un premio de la academia había sido desigual, según su contrato aún tenía que rodar tres películas más con RKO, y Berman seguía creyendo que, con los papeles, compañeros de reparto y directores adecuados podía convertirse en la estrella más importante del estudio. Más difícil era la elección del protagonista masculino, un hombre tradicional y apocado que, pese a sus aburridos intereses científicos, lograra transmitir un indiscutible atractivo que diera lugar a la laboriosa e incansable persecución de Susan. El más destacado era Harold Lloyd, pero Berman se negó. Ronald Colman era otro actor que gustaba a Hawks, pero Berman también lo rechazó. Robert Montgomery, Fredic March y Ray Milland, recibieron la aprobación de Berman, pero los tres, estrellas de primera fila, declinaron intervenir en la película porque no estaban dispuestos a arriesgar su paga trabajando en un estudio con una situación económica tan precaria como la RKO. Siguiendo el consejo de Howard Hughes²¹⁰, Hawks empezó a pensar en Cary Grant²¹¹ sobre todo cuando se enteró de que este tenía un contrato para trabajar con cuatro películas de la RKO pero aún no había rodado absolutamente nada allí. Grant era una posibilidad demasiado cara para las intenciones de la RKO pero la productora aceptó.²¹² Finalmente, Cary Grant y Katharine Hepburn, que ya habían trabajado juntos en *La gran aventura de Silvia* (*Sylvia Scarlett*, George Cukor, 1936) y en *Vivir para gozar* (*Holiday*, George Cukor, 1938), se convirtieron en los protagonistas del filme.

²⁰⁹ Cuenta Gerald Mast que la conexión entre ellos superó el ámbito laboral; el alocado romance de Susan y David en la pantalla era el reflejo del que vivían los guionistas fuera de la pantalla. Si había amor en su trabajo en equipo, también había diversión, y esa diversión aparece en las diferentes fases del guion, en las que los escritores colocaron comentarios irónicos que indicaban el buen momento que estaban viviendo. Mast (1988:5)

²¹⁰ El multimillonario Howard Hughes, además de pareja de Katharine Hepburn era amigo de Hawks y Grant.

²¹¹ La tarifa de Grant sería de setenta y cinco mil dólares, así como primas equiparables a las de Hepburn.

²¹² Según Gerald Mast, había dos posibles razones. Una es el éxito de *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, 1937), que estableció a Cary Grant como un poderoso actor de comedia; aunque no se estrenó hasta noviembre, la gente de la industria podía haber oído rumores de su talento para la comedia y Hawks, que era un buen amigo de Leo McCarey, pudo haber visto alguna copia del trabajo. Una segunda posibilidad es que Hawks supiera que iba a utilizar a Grant de todas maneras, y simplemente guardara el nombre hasta el momento apropiado. Con el rodaje a punto de empezar, la RKO no estaba en condiciones de negarse a una elección tan atractiva para la taquilla. Mast ((1988:7)

Katharine Hepburn (1907-1993) rompía con la idea tradicional de actriz de los años 30.²¹³ Poseía un carácter luchador y reivindicativo que se formó en la infancia de la actriz, y en su entorno familiar marcado por unos progenitores²¹⁴ que inculcaron a sus hijos una educación liberal en la que no faltó una esmerada educación física.²¹⁵ Esta educación marcó no sólo su trayectoria personal, sino también su imagen cinematográfica y su trayectoria profesional.

Katharine inició su camino hacia el cine desde el teatro, como muchos otros jóvenes actores.²¹⁶ Dispuesta a convertirse en una gran actriz, se dedicó a tomar clases de declamación con Frances Robinson-Duff y movimiento y danza con Michael Mordkin “Este importante adiestramiento bajo la guía de un instructor estricto sería de incalculable valor para su control físico y desarrollaría en ella un soberbio sentido del ritmo.”²¹⁷

En los veranos de 1930 y 1931 se unió a compañías de repertorio en su afán por adquirir experiencia. Sus esfuerzos se vieron recompensados con el papel de Daisy Sage en la comedia de Philip Barry *The Animal Kingdom*, pero fue despedida de nuevo tras el estreno de la obra en Pittsburg y sustituida por Frances Fuller. En 1932, interpretó a Antiope en la comedia *La mujer del guerrero (The Warrior's Husband)* donde puso de manifiesto sus dotes cómicas y atléticas al tiempo que se iniciaba en la guerra de sexos, interpretando a la líder de un grupo de amazonas que se enfrentan a sus maridos en un pulso de lo femenino contra lo masculino que más tarde desarrollaría en múltiples comedias cinematográficas. El éxito de esta obra llamó la atención de la productora 20th Century Fox, que compró los derechos de adaptación de la obra al cine ofreciendo su primera prueba cinematográfica a Katharine, aunque no fue escogida. Poco más tarde rechazó una propuesta de la productora Paramount Pictures prefiriendo continuar con su trabajo sobre los escenarios. Finalmente, la RKO convenció a la actriz para hacer una prueba con vistas

²¹³ Sus facciones angulosas y su acento distinguido de Connecticut no gustaron en los primeros años de su carrera y menos aún su actitud distante y arrogante, casi desdeñosa.

²¹⁴ La madre de la actriz, Katharine Houghton, era una activista del movimiento de liberación de la mujer. En su lucha acogió dos causas: el derecho al voto de la mujer, y el control de la natalidad. Su padre, Thomas Hepburn, era un notable cirujano y publicista de los nuevos métodos para el tratamiento de enfermedades venéreas.

²¹⁵ Su gran fortaleza física y agilidad se debían a los deportes que practicaba desde su niñez: natación, tenis y golf entre otros.

²¹⁶ Katharine parecía preparada para debutar como actriz en los escenarios de Broadway interpretando el papel protagonista en la obra *The Big Pound*, pero los nervios la descentraron perdiendo el ritmo de la obra y fue despedida en la misma noche del estreno. Por fin logró su objetivo con la obra *These Days* que se mantuvo en la cartelera solo ocho días. A esta obra le siguieron *Holiday*, *Death takes a Holiday* y *A Month in the Country*, que obtuvieron dispares resultados de crítica y algún que otro altercado entre Hepburn y los directores propiciados por el fuerte carácter de la actriz.

²¹⁷ Dickens (1994: 5)

a realizar una película junto a John Barrymore y dirigida por George Cukor. La película en cuestión era *Doble sacrificio* (*A Bill of Divorcement*, 1932) y se convirtió en la primera obra cinematográfica de Katharine Hepburn, que firmó un contrato con la productora de 1500 dólares semanales.

En sus memorias, la propia actriz narra lo poco afortunados que fueron sus comienzos en Hollywood. A su llegada, con un vestuario digno de una “cuáquera” y con un ojo irritado e hinchado por un pequeño accidente, se sumó un enfrentamiento inicial con periodistas y publicitarios que la convirtieron en blanco habitual de sus críticas.²¹⁸

Tras pasar por las manos del equipo de peluquería y maquillaje del estudio, la Katharine que había bajado del tren, con un aspecto tan poco *glamuroso*, se convirtió en una aspirante a estrella. *Doble sacrificio*, obtuvo un gran éxito y sirvió de lanzadera para la trayectoria profesional de la actriz. En su siguiente trabajo *Hacia las alturas* (*Christopher Strong*, Dorothy Arzner, 1933), consiguió un papel estelar interpretando a la famosa aviadora y miembro del parlamento de los Estados Unidos, Lady Cinthia Darrington. Un papel a la medida de Katharine, que inauguraba la imagen de mujer fuerte e independiente, que desarrollaría en numerosas ocasiones en su larga trayectoria profesional convirtiéndola en un icono feminista dentro del tradicional patriarcado de Hollywood.

La siguiente película fue *Gloria de un día* (*Morning Glory*, Lowell Sherman, 1933). En la misma interpretaba a una joven actriz que inicia su carrera en el teatro acumulando rechazos, pero que mantiene su objetivo de conseguir triunfar como actriz. Un papel con cierta similitud con sus propios comienzos, lo que facilitó sin duda su trabajo, que le valió el Oscar a la mejor actriz. Ese mismo año, volvió a rodar bajo las órdenes de George Cukor en *Las cuatro hermanitas* (*Little Women*), interpretando a Jo March, una de las cuatro hermanas, en un papel definitorio para su carrera y que le aportó el reconocimiento a nivel internacional.

A finales de 1933, Katharine regresó a Nueva York para representar una obra teatral titulada *The Lake*, que resultó un fracaso, al que se sumó, *Mística y rebelde* (*Spitfire*, John Cromwell, 1934), su quinta película para la RKO, dando lugar a una época muy poco afortunada en su vida profesional, con varios fracasos encadenados a los que se unieron *Sangre gitana* (*The Little Minister*, Richard Wallace, 1934) y *Corazones rotos* (*Break of Hearts*, Philip Moeller, 1935).

²¹⁸ Hepburn (1996:190-197)

Su siguiente película, *Sueños de juventud* (*Alice Adams*, George Stevens, 1935), pareció devolverle el éxito de taquilla y la consideración favorable de la crítica, que aplaudió la interpretación de la actriz y su talento a la hora de crear matices para sus personajes. Lo que evidenciaba una madurez en su trayectoria profesional. Entre sus logros para esta producción, cabe destacar, el desarrollo por parte de Katharine de una capacidad asombrosa para llorar ante las cámaras. Estableciéndose una curiosa reputación como “mejor llorona” de Hollywood, es decir, “como la actriz más hábil, disciplinada y efectiva a la hora de derramar lágrimas ante las cámaras tantas veces como se repitiera la escena.”²¹⁹



Ilustración 25: Fotograma de la película *La gran aventura de Silvia*.

En *La gran aventura de Silvia*, Katharine coincidió por primera vez con Cary Grant, en una producción avalada por el buen entendimiento entre la actriz y el director, que sin embargo no consiguió el éxito del proyecto anterior. Katharine interpretaba en esta producción a una joven, Silvia, que se ve obligada a hacerse pasar por un muchacho (Silvester), para huir de sus perseguidores. Los productores, dudaban de la rentabilidad de una historia, donde el sexo de la protagonista parecía convertirse en un obstáculo para el desarrollo romántico de la acción. Al tiempo que creaba una ambigüedad que

²¹⁹ Belasco (2003: 34)

despertaba cierta inquietud sobre la reacción del público hacia esta propuesta. El travestismo no había pasado todavía en Hollywood por la prueba de fuego en lo que a su rendimiento en taquilla se refiere, aunque en años posteriores se demostraría que podía ser un filón comercial en el ámbito de la comedia. La película no tuvo una buena acogida en los países previos de prueba, suprimiéndose las escenas en las que Katharine, vestida de hombre, era besada por otra mujer. Calificada por la crítica como una película ofensiva y de mal gusto, *La gran aventura de Silvia* hubo de afrontar las consecuencias de ser demasiado atrevida para su época, incluso con la supresión de las escenas supuestamente ofensivas.²²⁰

Los ejecutivos de RKO, preocupados por los vaivenes en la trayectoria profesional de Katharine, retomaron los personajes de “época”, en un deseo de emular el éxito de *Las cuatro hermanitas*. En primer lugar, le propusieron el papel de Maria, reina de Escocia, en una película dirigida por John Ford titulada *María Estuardo* (*Mary of Scotland*, 1936). El personaje interpretado por Katharine, con un perfil claramente heroico, gustó a la crítica, pero la película en sí supuso un fracaso comercial. Tanto los responsables de la RKO como la propia actriz eran conscientes del delicado momento que atravesaba la carrera de Katharine, y es por ello, que decidieron darle el papel protagonista en *Una mujer se rebela* (*A Woman Rebels*, Mark Sandrich, 1936). Una producción ambientada hacia 1870 donde la actriz interpretaba a una mujer emprendedora y rebelde, que lucha contra las convenciones de su tiempo, dándole a Katharine una oportunidad para luchar por los derechos de la mujer. A pesar del esfuerzo realizado, la película resultó otro fracaso más que añadir a la lista anterior, tal y como señala la crítica de *Time*, y puso en evidencia la dificultad para encontrar la fórmula que volviera a repetir el éxito de sus primeras películas:

“Desde que Katharine Hepburn convulsionó la industria cinematográfica con *Las cuatro hermanitas*, sus patronos han estado intentando desesperadamente averiguar qué escurridizo elemento, añadido a la conocida fórmula de las películas familiares, convirtió ese filme en un éxito tan espectacular. *A Woman Rebels* representa un esfuerzo para descubrir si el elemento era la rebelión de una joven contra las convenciones. Que el experimento se haya llevado a cabo con el máximo cuidado, sólo sirve para evidenciar que la hipótesis era falsa. Sin ningún atisbo de la vitalidad de las precedentes películas victorianas de Katharine Hepburn, *A Woman Rebels* se salva de la absoluta mediocridad gracias a su bien modulada interpretación y a la admirable sensibilidad para recrear los ambientes implícita en la dirección de Mark Sandrich.”

²²⁰ Belasco (2003:42)

Agotada la vía de las películas de “época”, Katharine aceptó interpretar un papel que le resultaba más cercano; el de una joven adinerada decidida a triunfar como actriz en los escenarios de Broadway. *Damas del teatro* (*Stage Door*, Gregory La Cava, 1937) fue el resultado de una de las más convincentes interpretaciones de la actriz en su trayectoria artística. El filme resultó un éxito de taquilla con críticas muy favorables, alabando el cambio de registro de la actriz, de este modo lo expresaba el *Brooklyn Daily Eagle*: “Miss Hepburn jamás ha estado tan conmovedora, tan fascinante. En el vigoroso clímax emotivo, cuando, a punto de salir al escenario en su primera obra, se entera del suicidio de Kaye, interpreta con tremenda eficacia una escena que hay que considerar como una de las mejores cosas que ha hecho en la pantalla”.

Los ejecutivos de la RKO estaban entusiasmados con el éxito de *Damas del teatro*, que había costado 900.000 dólares y proporcionado un beneficio superior a los 2 millones.²²¹ Y decidieron seguir en esta línea más acorde con la imagen cinematográfica de Katharine formando pareja con Cary Grant en *La fiera de mi niña*.

Cary Grant, nacido en Bristol (Inglaterra) como Archibald Alexander Leach (1904-1986), arrastraba tras de sí una infancia de abandono y tragedia. Tan pronto como pudo se escapó de su casa para incorporarse a una compañía circense como hombre de los zancos, lo que finalmente le llevó de gira a los Estados Unidos, país donde continuó su carrera como actor teatral antes de dejarse tentar por la posibilidad de trabajar en el cine. Tal y como le ocurrió a Katharine, a Cary Grant tampoco le seducía inicialmente la posibilidad de dejar los escenarios para ponerse ante las cámaras, aunque finalmente aceptó la propuesta movido principalmente por motivos económicos.²²²

Una vez en Hollywood, y contratado por la Paramount, Grant tuvo no pocos problemas para encontrar su imagen como actor, pasando desapercibido o quedando en segundo plano en varios largometrajes realizados entre 1932 a 1936, entre ellos *La venus rubia* (*Blonde Venus*, Josef Von Sternberg, 1932), antes de que la actriz Mae West le eligiera como su galán para varias comedias con diálogos picantes, en las que Grant aún no brillaba con la elegancia de movimientos y la habilidad para pronunciar frases vertiginosas que le conocimos cuando ya era una estrella.²²³

²²¹ Dickens (1994: 13)

²²² Grant tenía veintiocho años cuando viajó por primera vez a Los Ángeles para probar suerte en el cine, después de haber trabajado durante años en musicales y comedias de Broadway, donde destacaba como un actor prometedor.

²²³ Grant trabajó en dos ocasiones junto a Mae West en *Lady Lou* (*She Done Him Wrong*, Lowell Sherman, 1933) y *No soy ningún ángel* (*I'm No Angel*, Wesley Ruggles, 1933).

En sus cinco años en Paramount, Grant había aparecido en veintiséis películas que en su mayoría eran mediocres productos fabricados en serie, el actor veía su trayectoria estancada mientras otros actores de la Paramount conseguían los mejores papeles y por lo tanto mayores beneficios.²²⁴ Pero el dinero no fue la única razón. En 1934 la MGM, el destino más deseado por todos los actores, lo pidió en préstamo a la Paramount para que coprotagonizara, como primer oficial del capitán Bligh, *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*, Frank Lloyd). Paramount se negó a cederle, y MGM le dio el papel a Franchot Tone. El filme fue un gran éxito y consiguió el Oscar a la mejor película en 1935. Cary Grant nunca se lo perdonó al estudio y un año después, cuando terminó su contrato, se negó a renovarlo. Anunció que no firmaría ningún contrato en exclusiva, sino que lo firmaría por película.

Grant se convirtió en el primer actor sin estudio de Hollywood. Rescindir el contrato le supuso pagar al estudio la cantidad de once mil ochocientos dólares además de aceptar una última cesión, cuya prima cobraría la Paramount. Su individualismo pionero ayudó a redefinir la idea de lo que significaba la libertad creativa de Hollywood y tuvo un papel fundamental en el complejo y multifacético movimiento a favor de la independencia en todos los ámbitos de la industria cinematográfica.²²⁵ En un osado movimiento, Grant firmó un inusual contrato para la Columbia sin exclusividad por cuatro películas (cincuenta mil dólares garantizados por las dos primeras y setenta y cinco mil por las otras dos. La única condición que puso Harry Cohn fue que Grant tendría que trabajar en al menos una película al año para la Columbia. El agente de Grant, Frank W. Vincent, se fue a la RKO y consiguió el mismo contrato por cuatro años, sin exclusividad, garantizándoles también que Grant haría una película al año durante los cuatro siguientes.²²⁶

Mientras duraba este proceso, Grant siguió trabajando. En 1937 y por mediación del productor Hal Roach, el actor interpretó el papel de George Kerby junto a Constance Bennett, en una comedia sobre fantasmas *Una pareja invisible* (*Topper*, Norman Z.

²²⁴ Durante la media década que permaneció con el estudio trabajó en veinticuatro producciones, con un salario que en 1932 era de cuatrocientos cincuenta dólares a la semana y en 1936, de tres mil quinientos, muy inferior a los seis mil quinientos semanales que Gary Cooper, su principal rival en la Paramount, ganó aquel año. Eliot (2007: 8)

²²⁵ Eliot (2007:10)

²²⁶ Tanto la Columbia como la RKO necesitaban desesperadamente un galán para competir con Paramount, MGM y Warners, y Cary Grant era uno de los mejores candidatos. Fue un acuerdo que se anticipó a su época. Debido al sistema de contratación habitual de los estudios, era insólito que los actores firmaran simultáneamente un contrato con más de un estudio y por más de una película. A cambio Grant tuvo que dimitir de la Academia, controlada por los estudios que no aceptaban este tipo de contratos "Para los conservadores magnates, era oficialmente un proscrito y enemigo de su sistema" Eliot (2007: 9)

McLeod, 1937). La película, ágil y con un agudo sentido del ritmo, supuso un valioso aprendizaje para Grant; la comedia basada en la gestualidad era algo sobre lo que Grant quería aprender más y con la ayuda del director experimentó con todas las posibilidades de la comedia, no solo para realzar su imagen cinematográfica, sino fundamentalmente para definirla.²²⁷

Su siguiente proyecto fue para la Columbia, se trataba de una comedia que iba a dirigir Leo McCarey, titulada *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, 1937)²²⁸ donde se presenta la lucha de sexos entre Jerry y Lucy Warriner (Cary Grant e Irene Dunne) en trámite de separación por culpa de los celos provocados por un equívoco. La separación será efectiva en el plazo de unos meses, mientras tanto, los Warriner lucharán por la custodia de su perro y comenzarán nuevas relaciones que no conseguirán fructificar, puesto que ambos siguen enamorados como se demuestra con su reconciliación final. Con la decidida dirección de McCarey, Grant encontró la forma de utilizar el humor gestual para transmitir la humanidad de Jerry Warriner; una flexión de rodilla se convertía en el equivalente de una frase ingeniosa, las palmas levantadas expresaban un perpetuo escepticismo, la inclinación de la cabeza daba a entender que ofrecía la otra mejilla...²²⁹

Esta película no sólo reafirmó la imagen de Grant como galán, sino que sobre todo contribuyó a cambiar la percepción del público sobre lo que debía ser un galán de cine. Antes de *La pícaro puritana*, la figura del protagonista romántico que fuera a la vez encantador, romántico, ingenioso y atractivo no existía en el cine de Hollywood. En *La pícaro puritana*, el Warriner de Cary Grant era guapo, sexy y refinado y sin el mayor atisbo de rudeza que empañara el aire divertido que proyectaba (como podía ocurrir con Clark Gable). A partir de este momento y durante más de tres décadas²³⁰ su influencia en el cine fue tan grande que prácticamente redefinió la imagen cinematográfica del varón estadounidense romántico.²³¹

²²⁷ McLeod usaba dibujos para enseñar a los actores expresiones faciales, posiciones corporales y, en general, la puesta en escena que quería en cada plano.

²²⁸ *La pícaro puritana* se estrenó el 21 de octubre de 1937 la crítica y el público la declararon unánimemente la mejor película del año, galardonándola con el Oscar al mejor director.

²²⁹ Eliot (2007:101-102)

²³⁰ Grant realizó 72 películas hasta 1966, año en que se retiró oficialmente del cine. Durante esa trayectoria extraordinariamente larga para Hollywood fue uno de los actores preferidos de todos los grandes directores. Fue la primera opción para protagonizar una y otra vez las mejores películas que hacían. Eliot (2007: 3)

²³¹ En la segunda mitad de los años treinta y primeros cuarenta, la primacía de Grant como héroe romántico estaba sometida a una fuerte competencia: de hecho, el actor masculino más popular entre 1936 y 1940 fue Clark Gable, que con *Sucedió una noche* inspiró las interpretaciones de otros héroes románticos que podrían mostrarse tan rudos y autoritarios como el autor de la Metro, pero que difícilmente lo rebasarían en glamour; y, aunque Gable volviera sobre la comedia *screwball* en *Amor entre espías* (*Love on the*



Ilustración 26: Fotograma de la película *La pícaro puritana*.

Elegida la pareja protagonista de *La fiera de mi niña*, el elenco de secundarios se compuso por un grupo de reconocidos actores y actrices de carácter que dan vida a un variado grupo de personajes excéntricos y estafalarios. Destacan especialmente Charlie Ruggles y May Robson, como el comandante Applegate y la tía Elizabeth respectivamente²³², junto a ellos conformaban el reparto Virginia Walker como Alice, la prometida de David, Walter Catlett, un veterano cómico del *Vaudeville*, como el Comisario Slocum, Fritz Feld en el

Run, W.S Van Dyke, 1936), su imagen de galán se consolidó fundamentalmente en dramas e historias de aventuras. Echart (2005:128)

²³² May Robson había interpretado ese mismo año de 1938 a la tía Polly en *Las aventuras de Tom Sawyer* (*The Adventures of Tom Sawyer*, Norman Taurog, 1938) y llevaba en el cine desde 1908 con títulos tras de sí como *La pelirroja* (*Red-Headed Woman*, Jack Conway, 1932), *Ana Karenina* (Clarence Brown, 1935) o la ya nombrada *Dama por un día*.

El comandante Applegate está interpretado por Charles Ruggles, un reconocido actor secundario de comedias. Ruggles inició su carrera de interprete en el teatro, su primer papel en la pantalla llegó en 1915, aunque siguió vinculado al teatro, combinándolo con el cine, en el que trabajó intensamente en la década de los años 20 y 30. A comienzo de los años treinta realizó una serie de películas sobre farsas domesticas junto a la actriz Mary Boland (*Six of a Kind*, *Ruggles of a Red Gap* y *People Will Talk*), en las que interpretaba a un hombre dominado por el fuerte carácter de su mujer. A esta serie habría que añadir títulos como *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, Rouben Mamoulian, 1932), *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise*, Ernst Lubitsch, 1932) o *Si yo tuviera un millón* (*If I Had a Million*, Ernst Lubitsch, Norman Z. McLeod. et al, 1932) en la que había coincidido con May Robson, y que supuso un gran éxito para su carrera. Cuando interpretó al comandante Applegate, ya tenía una trayectoria consolidada y era reconocido como uno de los grandes actores de carácter de Hollywood, caracterizado por su interpretación de personajes cómicos un tanto desbordados por las circunstancias que les rodeaban.

papel de psiquiatra, Barry Fitzgerald como el caricaturesco Gogarty, Leona Roberts como su mujer, y George Irving interpretando a Mr. Peabody. La película reunía, en su variopinto reparto, a dos actores poco convencionales; Nissa, una hembra de leopardo que interpretaba a Baby, y Skippy un fox terrier que daba vida a George.²³³

Tras varias semanas de trabajo Hagar Wilde y Dudley Nichols, habían creado un extenso guion que ofrecía una diferencia notable con respecto al cuento original, en el que la relación de pareja entre David y Susan ya está asentada. De modo que la esencia de la película, la guerra de sexos y el dominio femenino sobre el varón domado y sumiso, es producto del guion, así como la conversión de David en un despistado paleontólogo y todas las situaciones a que da lugar el explosivo encuentro de ambos en la primera parte de la película, los juegos de ambigüedades y confusiones que David provoca en la casa de Connecticut y la delirante reunión final en la cárcel de la comisaría a partir de que Susan intenta demostrar de quién es sobrina. Y por supuesto el leopardo, que en el relato original era pantera, pues tía Elizabeth se conformaba con una para tratar de deslumbrar a su amiga Drusilla Moretti que se paseaba por todos los lados con su leopardo. También figura en el relato la canción que hay que cantar a Baby para que se calme, *I can't Give You Anything But Love, Baby* (No puedo darte más que amor, Baby), un éxito de la época compuesto por Jimmy McHugh (creador de numerosas canciones para Hollywood desde 1929) que cuadraba perfectamente para jugar con el equívoco *nena* que lleva por nombre el animal y el habitual apodo cariñoso de cualquier canción de amor.

“La primera decisión que tuvieron que tomar los guionistas de *La fiera de mi niña* fue inventarse la trama principal, una vez que hubieran aceptado el cuento como parte fundamental de la subtrama”.²³⁴ Para ello en primer lugar era necesario desarrollar más el personaje de David, que en el cuento original ejerce la función de ayudante de Susan, hasta transformarlo en el protagonista de la película; y en segundo lugar se necesitaba un objetivo o motivación de la historia cuyo logro por parte de David diera cohesión a la película: “Los personajes de Hollywood, en especial los protagonistas siempre están

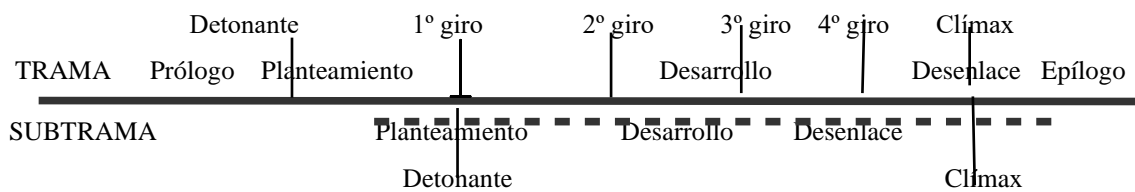
²³³ Skippy era ya un “actor” consumado había debutado en la pantalla con *Matando en la sombra* (*The Kennel Murder Case*, Michael Curtiz, 1933), título en el que William Powell interpretaba al detective *Philo Vance*. Un año después, Skippy volvía a coincidir con el propio Powell y con Myrna Loy, en los papeles de Nick y Nora Charles, en una serie de películas sobre *El hombre delgado* de Dashiell Hammett interpretando a Asta en *La cena de los acusados* (*The Thin Man*, W.S. Van Dyke, 1934) y *Ella, él y Asta* (*After the Thin Man*, W.S. Van Dyke, 1936). Tras esto llegaría su personaje de *Mr. Smith* en *La pícara puritana*, el de George en *La fiera de mi niña* y el de Mr. Atlas en *La pareja invisible se divierte* (*Topper Takes a Trip*, Norman Z. McLeod, 1939).

²³⁴ Onaindía (1992:184)

orientados hacia un objetivo. El héroe desea algo nuevo con respecto a su situación”.²³⁵

En el caso que nos ocupa, este objetivo era el millón de dólares de la herencia de tía Elizabeth, que sirve además para unir en una estructura única, la trama con la subtrama en la medida en que conseguir la herencia de tía Elizabeth por parte de Susan es la única forma de conseguir el millón de dólares para el museo.

En el guion de *La fiera de mi niña* se dan cita una serie de pautas comunes de la comedia hawksiana con personajes, situaciones y lugares típicos. La trama parte de un par de encuentros casuales entre la antagonista pareja protagonista. En esos encuentros, como resultado de la química surgida entre ambos, se establecerán las pautas sobre las que orbita la acción durante toda la película. Y, ya desde el primer momento, Susan la atractiva e irresponsable protagonista, se revelará como una amenaza constante para la armonía, seguridad y dignidad del apocado David. Con una estructura circular, *La fiera de mi niña* comienza con una secuencia en el museo donde se nos presenta a David Huxley y a su prometida, y acabará con otra secuencia en el museo con David Huxley y Susan Vance. En el medio, diez secuencias que se articulan entre sí con un ritmo vertiginoso y que se encadenan mediante una serie de fases y cambios o *giros* que se producen en el transcurso de los acontecimientos de la historia para iniciar la narración, desarrollarla y concluirla. La película quedaría configurada en dos líneas de acción; trama y subtrama. La primera de ellas estructurada con prólogo, planteamiento, desarrollo, desenlace y un epílogo muy breve que clausura el filme; y la segunda con una configuración en tres actos: planteamiento, desarrollo y desenlace. Estas estructuras quedarían representadas gráficamente de la siguiente manera:



En *La fiera de mi niña*, el prólogo, 1.) DESAMOR EN EL MUSEO, comienza en la secuencia 1. **En el museo de Historia Natural**, con la presentación de David y Alice. En él se informa de cuál es su situación personal y laboral; ambos están inmersos en la

²³⁵ Bordwell., Staiger., y Thompson (1997:17)

culminación de la reconstrucción de un dinosaurio y van a casarse al día siguiente. La secuencia se desarrolla en un lugar concreto: el Museo Styvesant de Historia Natural. No se indica la fecha, con lo cual se deduce que se trata de un filme contemporáneo al momento en que fue realizado, 1938. Los hechos previos al argumento que debe conocer el espectador se incluyen en esta única secuencia; por decisión de Alice y en contra de los deseos de David, su vida matrimonial estará dedicada única y exclusivamente a su trabajo de investigación, sin luna de miel ni niños que les distraigan de su proyecto.

A continuación, comienza el primer acto o *planteamiento* de la trama 2.) ENCUENTROS ENTRE SUSAN Y DAVID, donde surge el primer detonante, el encuentro casual de Susan y David en el club de golf (secuencia 2. **Jugando al golf**), que pone en marcha la historia, y por el que vamos conociendo mejor cuál es la situación y la caracterización general de los personajes. En el minuto 22 (secuencia 6. **La clavícula intercostal**) se advierte el primer giro o nudo, que produce un quiebro impredecible y sorprendente de la acción, merced al cual la historia adquiere un nuevo y potente impulso, se trata de la aparición de Baby, el leopardo. Este primer giro conducirá la historia hacia una nueva dirección reuniendo de nuevo a Susan y David, lo cual nos sitúa en un nuevo escenario y bajo un aspecto diferente. Este giro suele exigir una decisión, en este caso, un compromiso de ayuda mutua entre los dos protagonistas: David ayuda a Susan a trasladar a Baby hasta la granja que posee tía Elizabeth en Connecticut. A cambio Susan le ayudará a contactar con Mr Peabody. Este compromiso, eleva el riesgo y nos replantea la cuestión central haciéndonos dudar de la respuesta: ya no estamos tan seguros de que David consiga casarse con su prometida y empezamos a considerar la posibilidad de que Susan y David acaben juntos. Este primer giro de la trama coincide con el detonante de la subtrama; la aparición de Baby, a partir de este momento se unifican la trama y la subtrama en una única línea de acción.

En el segundo acto o *desarrollo* 3.) COMIENZA LA AVENTURA, tiene lugar la parte central de la acción; contiene un segundo giro en el minuto 39-40, que realiza parecidas funciones a las del primero, aunque alberga una más: debe acelerar de nuevo la acción, que poco a poco se ha ido ralentizando. Este segundo giro surgirá en la subsecuencia 8.2. **Buscando la clavícula intercostal**, y estará constituido por varias acciones; George se lleva la clavícula intercostal y David descubre que Susan es la sobrina de la señora Carleton Random. Con esta nueva circunstancia, David se ve obligado a quedarse allí para recuperar la clavícula intercostal, y a merced de Susan que se inventa una nueva personalidad, la del señor Hueso, un experto en caza mayor. En el minuto 58 se produce

otro giro con la llegada de un telegrama de Mark (subsecuencia 9.2. **La cena**), que vuelve a cambiar la dirección de la historia; Susan estaba equivocada respecto a su tía, ya que Baby era un regalo para ella. Aún se produce un último giro en el minuto 67 con la aparición del leopardo asesino (subsecuencia 10.2. **Altercado en el circo**), que dará un vuelco a la búsqueda del felino, añadiendo un matiz de peligro a la historia.

En el tercer acto o *desenlace* 4.) **TODOS A LA CÁRCEL**, se produce un clímax, es decir, el momento de máxima tensión, en el que se decide todo y que se sitúa a escasos minutos del final. En este caso el clímax se produce en la subsecuencia 11.2. **Deshaciendo el equívoco**, cuando prácticamente todos los protagonistas se encuentran retenidos en la cárcel, menos Susan que ha logrado escaparse. El clímax coincide con la llegada de George y Baby, que por fin se reencuentra con su verdadera dueña, tía Elizabeth, y con la caza por parte de Susan y reducción por parte de David del leopardo asesino, que termina encerrado entre rejas. Finalmente, todo parece resolverse con la llegada de Mr Peabody que logra ponerlos en libertad.

El *anticlímax*, es decir la resolución feliz de la narración, llegará en el epílogo de la obra, 5.) **AMOR EN EL MUSEO**, con la caída del brontosaurio, una clara metáfora de un nuevo comienzo en la vida del protagonista y la mutua declaración de amor entre Susan y David.

La trama de *La fiera de mi niña* se presenta como una tortuosa historia de amor con inversión de papeles, en la que el personaje femenino (Susan Vance) persigue al masculino (David Huxley), que se muestra indiferente a sus encantos e insinuaciones. Hawks propone un exhaustivo análisis sobre las relaciones humanas y los roles sexuales (en las que se entremezclan lo cómico con lo trágico), donde el elemento femenino lleva las riendas de la relación. Susan, es la que marca y sostiene el ritmo de la película; un ritmo vertiginoso. Ese aceleramiento que trasmite la protagonista tiene un gran peso cómico, y es en gran medida posible gracias a Khatarine Hepburn.²³⁶ David es el

²³⁶ Sin duda, lo más llamativo de la narración es su ritmo trepidante, vertiginoso por momentos, completamente afín al sentido alocado del relato. Esta es una de las características principales de las *screwball comedies* dirigidas por Hawks; cuya esencia reside en el ritmo de cada escena. Un ritmo rápido trabajado a partir de una puesta en escena sencilla, fruto del trabajo de depuración al que el director sometía a los guiones para despejarlo de todo lo superfluo; haz la escena en veinte segundos menos y estará bastante bien, les decía a sus actores. McBride (1982:40)

La velocidad que Howard Hawks consiguió darle la relato, sin que el ritmo resulte atropellado o confuso, caprichoso o incongruente, es la constatación de la aparente facilidad con que el director conseguía fundir en una sola secuencia humor, los sentimientos contrastados y la vulnerabilidad de sus personajes. En este sentido hay que destacar uno de los momentos en el bosque (subsecuencia 10.3. **Cazando Leopardos**), cuando Susan se asusta al caer por el terraplén, inmediatamente expresa su alegría al descubrir las gafas perdidas de David, se pone triste al comprobar que están rotas, se vuelve sensual diciéndole que está más guapo sin ellas, se ríe al darse cuenta de que se le ha roto un tacón, comienza a andar balanceándose y haciendo ruidos y finalmente se pone seria para escuchar a David. Y

contrapunto de Susan, es tímido, tranquilo y actúa según la razón y no los impulsos. Si Hepburn es la protagonista ideal para este tipo de películas, nadie mejor que Cary Grant para darle la réplica; el talento natural de Grant para la comedia le confiere un dominio absoluto de su personaje de tímido paleontólogo, que escudado tras sus gafas de concha asiste con pasmo y resignación al desmoronamiento de su “preciada dignidad” y sus proyectos vitales.²³⁷

Hawks integra y contrapone dos universos distintos: el mundo del saber y la moralidad establecida (él) frente al mundo de la libertad y la irresponsabilidad (ella). Este choque de opuestos desatará una serie de caóticos acontecimientos que mantendrán el pulso cómico a lo largo de toda la historia. Ella, más resuelta y agresiva, será la que tome la iniciativa. Con todo tipo de artimañas conseguirá manipular al indefenso David para mantenerlo junto a ella y conquistarlo a pesar de su resistencia. Esta agresividad femenina será la que consiga situar a su oponente en situaciones disparatadas e irracionales para finalmente reducirlo y dominarlo con el fin de lograr su objetivo: “cazarlo”.

Hawks parte de la comedia como el instrumento ideal para crear un cúmulo de situaciones a veces inverosímiles, pero siempre reales; donde los encuentros y las acciones se producen bajo circunstancias casuales que las convirtieron en mucho más divertidas.²³⁸ Una segunda lectura nos revela que sus protagonistas atraviesan situaciones realmente dramáticas, pero narradas de un modo alegre y distendido.

El cine de Howard Hawks en general, y sus comedias en particular, cuentan con numerosos ejemplos de mujeres que se convierten en “fuente de problemas” para los hombres.²³⁹ Los protagonistas masculinos de estos filmes, suelen desenvolverse en un universo personal ordenado, donde cada cosa ocupa su lugar y el orden establecido es el que rige sus existencias. Una vida imperturbable que responde a los esquemas que ellos

todo eso en sólo 30 segundos de metraje.

²³⁷ Grant, no tenía muy claro cómo afrontar su personaje de David en *La fiera de mi niña*, no encontraba la manera de interpretar a un científico de tales características, hasta que el director le indicó que quería que con su caracterización se aproximara a la imagen paradigmática de Harold Lloyd; el americano medio envuelto en situaciones inverosímiles en las que tiene que actuar con valor y destreza, convirtiéndose en un héroe y ganándose la simpatía del público. Vestuario, peinado, movimientos y unas gafas similares a las que usaba el popular cómico del cine “mudo” se convirtieron en el atuendo del personaje. Harris (1988:110)

²³⁸ Una de las virtudes de *La fiera de mi niña* es la capacidad para hacer posible lo imposible, para construir una lógica del relato que es tan disparatada como los propios personajes y sin embargo es asumida de la forma más natural por el espectador que no puede sino dejarse arrastrar por unos acontecimientos en deuda constante con el azar o el destino. Y así, personajes como el doctor Lehmann aparecen sin más razonamiento en los momentos convenientes del relato y lo mismo ejerce de psiquiatra en el hotel, que resulta ser el dueño del coche que se lleva Susan en el pueblo, aparece en la casa donde se ha subido Baby y retorna como psiquiatra extravagante en la escena final en la cárcel.

²³⁹ Fernández (2013:43)

mismos han establecido, pero inevitablemente, esta vida relativamente tranquila, se trastoca ante una situación excepcional, producida por la aparición del elemento femenino que altera su existencia obligándoles a reubicarse, a avanzar ante nuevas situaciones que les hacen crecer interiormente.

En estas comedias de Hawks, las relaciones entre hombres y mujeres son descritas como versiones paródicas de las relaciones entre víctima y verdugo, entre un depredador y su presa. Estructuradas en base a la dualidad hombre-pasivo y mujer-activo, descansan sobre la base de la pareja como eje central, donde el protagonista suele ser un hombre muy tímido, con poca experiencia, y perseguido por una mujer resuelta y agresiva. Estos dos universos contradictorios los personaliza en la dualidad hombre-mujer y de su contraste nace una oposición que los conducirá hacia la guerra de sexos.

Sin abandonar el tono desenfadado propio de la comedia, la figura femenina será la que consiga situar al hombre en situaciones verdaderamente descabelladas, impensables e, incluso peligrosas, para conseguir, finalmente, reducir y dominar al varón.²⁴⁰ Será ella quien tome la iniciativa, invada el espacio del hombre y logre conquistarlo a pesar de su resistencia inicial. Es la mujer²⁴¹ la que tiene el control de la situación, mientras que el hombre es el individuo confuso que avanza sin rumbo hasta que acepta su atracción por ella, siendo la unión de la pareja, la que viene a consolidar esta madurez a la que el héroe se resiste. Hawks prefiere que sea la chica la que ataque, seduzca y lleve la iniciativa de perseguir y cazar al hombre. Según sus propias palabras, considera mucho más interesante este tipo de relación:

“Se me ha acusado de promover el movimiento de liberación femenina, y lo he negado tajantemente. Sólo da la casualidad de que me resulta atractivo ese tipo de mujer. Simplemente estoy haciendo algo que me gusta. Y he visto tantas películas en las que el héroe sale a la luz de la luna y le dice estupideces a una chica, que le he dado la vuelta, dejando que sea la chica la que haga la conquista, ¿sabe?, y funciona muy bien. En cualquier caso, me sale mejor eso que lo otro. Prefiero con mucho trabajar con un personaje así que con una violeta puritana”.²⁴²

²⁴⁰ Perales (2005:39-40)

²⁴¹ A propósito de las mujeres en la obra de Hawks, Haskell apunta que se encuentran más cómodas y resultan más atractivas “estando en acción” que posando o luciendo modelos. No son mujeres sumisas: tienen sus propias opiniones y la firme determinación de conseguir sus propósitos. Son mujeres activas, hacen gala de su libertad y son capaces de llevar la iniciativa de las situaciones con su inteligencia y astucia. La coquetería es sustituida por la immediatez, por una conducta más directa y cercana hacia los hombres. La palabra es su aliado; expresa su inteligencia, pero también la confianza y el dominio que tienen de sí mismas. Molly Haskell (1973:138-139)

²⁴² “I’ve been accused of promoting Women’s lib, and I’ve denied it, emphatically. It just happens that

Si observamos detenidamente el elemento femenino²⁴³ en estas comedias, podremos afirmar que su aparición supone un punto de inflexión argumental que afecta a las relaciones personales. Su influencia en el universo masculino es tan importante que los comportamientos masculinos se verán modificados sustancialmente por los impulsos que la mujer provoca en ellos. Únicamente cuando surge la química entre el hombre y la mujer será cuando se reanimen los motores del crecimiento individual, originando un cambio de vida tan drástico que de él se sorprenderá hasta el propio individuo.

La agresividad femenina se manifiesta plenamente en *La fiera de mi niña*, *Luna Nueva* (*His Girl Friday*, 1940), *La novia era él* (*I was a Male War Bride*, 1949) y *Su juego favorito* (*Man's favorite Sport*, 1964), en las que se invierten los términos y es la mujer la que toma las riendas de la situación, convirtiéndose en un peligro para el protagonista, que siente invadido su territorio, y lo sitúa en una posición embarazosa. Caracterizadas por su insolencia y descaro, son ellas las que se “lanzan” directamente y no tienen miedo al compromiso.

Un tanto ambivalente en este aspecto, por su evolución a lo largo del filme, será el personaje de Hildy Johnson (Rosalind Russell) en *Luna nueva*. Hildy, reportera de un periódico de gran tirada, es la protagonista más independiente de toda la filmografía de Hawks, se muestra resuelta y precisa, no necesita apoyarse en el mundo masculino (ella no es la mujer del grupo de periodistas, si no “uno” más de ellos) y su enfrentamiento con sus compañeros periodistas es tan resolutivo como el que mantiene con su jefe y exmarido, Walter (Cary Grant), convirtiéndose así, en la réplica perfecta para un protagonista arrogante, dominante y manipulador como él. Aunque si al principio del filme su comportamiento es el de una mujer liberal acostumbrada a desenvolverse en un mundo dominado por hombres, irá perdiendo su independencia a medida que Walter se adueña progresivamente de la situación.

Hawks subraya la compatibilidad esencial de la pareja formada por Hildy y Walter sobre el espejo cómico de un pretendiente inadecuado que ilustra por contraste todo aquello que en estas comedias resulta imperdonable en un hombre o en una mujer: El indeciso prometido de Hildy, Bruce, interpretado por Ralph Bellamy, subraya la superioridad de

kind of woman is attractive to me. I merely am doing somebody that I like. And I've seen so many pictures where the hero gets i the moonlight and says silly things to a girl, I'd reverse it and let the girl do the chasing around, you know, and it works out pretty well. Anyway, I know that a little better than I do that other stuff. I'd much rare work with a character like that than with some little Puritan violet". McBride (1982:96)

²⁴³ Perales (2005:68-77)

Walter, un recurso que utiliza Hawks para convencer al espectador de la conveniencia de la reconciliación entre Walter y Hildy, a pesar de los conflictos entre ambos que les ha llevado a divorciarse.



Ilustración 27: Fotograma de la película *Luna nueva*.

En *La novia era él*, la teniente Gates²⁴⁴ (Ann Sheridan) representa a la mujer americana moderna e independiente que sabe valerse por sí misma en un ámbito eminentemente masculino como es el militar. En este filme, Hawks recurre al intercambio de los roles sexuales, creando todo un glosario de humillaciones para el capitán Henri Rochard (Cary Grant). Desde el inicio de la película, la seguridad, física y emocional, del capitán se ve puesta en peligro por el marcado carácter hostil de su relación con la teniente Gates, con la que se ve obligado a realizar un largo, accidentado y bochornoso viaje en sidecar por la Alemania de la posguerra. Este peculiar viaje culminará con el matrimonio de la pareja, que tendrá que enfrentarse a las rígidas y absurdas normas burocráticas del ejército americano que impedirán la consumación del matrimonio y convertirán al capitán en *female war bride*, siendo esta la única posibilidad de la pareja

²⁴⁴ Perales (2005: 74)

para poder embarcarse en un trasatlántico rumbo a América.



Ilustración 28: Fotograma de la película *La novia era él*.

En *Su juego favorito*, Abigail (Paula Prentiss) se presenta también como una mujer agresiva que domina todas las circunstancias y que está convencida de poder someter al hombre en un mundo que es de las mujeres, sin embargo, en esta nueva propuesta se operan algunos cambios que resulta útil resaltar. Separadas por más de veinticinco años, *La fiera de mi Niña* (1938) y *Su juego favorito* (1964), ofrecen un interesante estudio para comparar cómo Hawks adapta su habitual inversión de estereotipos al paso del tiempo y a la evolución del papel de la mujer en la sociedad. La agresividad sexual de Susan en el año 38 era algo inusitado, pero esa misma agresividad sexual es muy inferior en Abigail que se emplea de una forma más sutil a la hora de conquistar a Roger. Hawks recicla esta agresividad femenina y da un vuelco en el estereotipo del comportamiento sexual, hace a Abigail tímida, dubitativa y menos descarada que otras mujeres hawksianas como Susan. Y sin embargo Abigail sí es una mujer muy resuelta y agresiva en sus proyectos profesionales, solo hay que ver como se desenvuelve en el primer tercio de la película, llegando sin rubor al chantaje, para conseguir su objetivo; lograr la participación de Roger en un evento deportivo que lo pondrá bajo su dominio.

A pesar de este comportamiento, fuerte e independiente, aparentemente reservado a los hombres, las heroínas de estas películas jamás dejarán de ser intensamente femeninas, por

muy masculino que sea su comportamiento o su vestuario. La feminidad de Susan, Hildy, Catherine o Abigail está fuera de toda duda, el rol que adoptan está provocado por su deseo de ser respetadas y disfrutar de los mismos derechos que sus compañeros.



Ilustración 29: Fotograma de la película *Su juego favorito*.

Las mujeres son también los motores que producen la inversión sexual de los personajes con la consiguiente humillación del macho y su pérdida de control sobre la situación. Intercambiar los roles hombre-mujer es con toda seguridad la inversión que mejor explica este proceso. No tenemos más que hacer un breve repaso a la obra de Hawks para ver cómo se repite este fenómeno. Hildy lleva ropa masculina y su comportamiento con sus compañeros de profesión, exmarido e incluso con su prometido, es rudo, no exento de cierta agresividad; la teniente Gates lleva uniforme y conduce el sidecar con Henri como copiloto; Abigail y Easy son unas expertas deportistas que se manejan con gran soltura en ambientes agrestes. En el lado opuesto, el hombre se ve obligado a lucir prendas femeninas, cuyo caso más relevante, sin duda alguna, tiene lugar en *La novia era él*, cuando Henri tiene que travestirse de la esposa de un oficial norteamericano para poder embarcar con destino a Estados Unidos.²⁴⁵ Esta trasversión en las comedias tiene una

²⁴⁵ Los hombres se visten con prendas de mujer en *La fiera de mi niña*, *La novia era él*, *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952) y en *Los caballeros las prefieren rubias*.

clara intención, la humillación del hombre con respecto a la mujer. Wood especifica que debe establecerse una distinción entre hombres y mujeres, ya que por lo general resulta divertido que el hombre se vista de mujer, pero para las mujeres, esta práctica de travestismo adopta otro tipo de connotaciones, para ellas es atractivo y favorecedor²⁴⁶ y, aportamos, un signo de autoridad que le otorga dignidad.



Ilustración 30: Fotograma de la película *La novia era él*.

Pero el intercambio de roles en el que la mujer acosa al hombre va más allá del simple transformismo. El director los ubica en situaciones y equívocos que les ayudarán a extraer de sus experiencias consecuencias constructivas que contribuyan a su crecimiento emocional. Para Francisco Perales la comedia hawksiana “proviene de un proceso de inversión de los valores de su protagonista”.²⁴⁷ Un protagonista que cree desear algo con fervor, hasta que la aparición de la mujer rompe los esquemas y hace que varíe su comportamiento diametralmente, invirtiendo sus prioridades.

En estas comedias, es el orden social establecido el que resultará destruido, pero, los protagonistas acabarán descubriendo que aquello a lo que se aferraban carecía de valor. El caos trae consigo la liberación de los personajes, sus sentimientos serán más auténticos

²⁴⁶ Wood (2006:184)

²⁴⁷ Perales (2005:113)

y la sensación de libertad les invadirá hasta el extremo de valorar tantas cosas que habían pasado inadvertidas.

Pero sin duda, el culmen en lo que se refiere a la presentación de la mujer como “fuente de problemas” para el hombre lo encontramos en *La fiera de mi niña*. En este sentido, Susan supera a todas las anteriores en lo que a generadora de complicaciones para el protagonista masculino se refiere; es capaz de desmontar en unas horas la establecida existencia de un hombre normal, humillarle progresivamente con las más disparatadas y vejatorias pruebas, despojarlo de todos sus atributos, hacerle olvidar a su prometida y llevárselo a su terreno como si todo hubiera ocurrido casualmente, sin su intervención.²⁴⁸ Tomás Fernández opina que no debe verse en ello un discurso misógino (aunque hasta cierto punto sea factible hacerlo), sino más bien una suerte de ridiculización de los atributos tradicionalmente atribuidos a los varones (poder, autoridad, fuerza, capacidad organizativa), los cuales se derrumban apenas chocan de frente con una presencia femenina.²⁴⁹

La intromisión de Susan en la vida del tímido científico lo colocará en tal tesitura que conseguirá derribar su cuadrículado mundo. El caos que provocará Susan,²⁵⁰ revertirá en una serie de manifestaciones que se traducirán en un proceso de inversión en David, que le permitirá aflorar actitudes reprimidas que no se atrevía a manifestar. Sometido por una sociedad rígida y represiva que le ha enseñado a no expresarse; serán los efectos

²⁴⁸ David “sufre”, y resaltamos esta palabra, una profunda transformación a lo largo de este proceso, viviendo situaciones crueles y trágicas, que solo el tono cómico consigue transformar en divertidas.

²⁴⁹ Fernández (2013:43)

²⁵⁰ Aunque el carácter irresponsable e impulsivo de Susan en *La fiera de mi niña* es la principal “fuente de problemas del relato”, no es menos cierto que el resto de personajes femeninos del filme contribuyen a convertirlo en el gran caos que acaba siendo. Es el caso de la tía Elizabeth, que es tan capaz como su sobrina de generar el lío y la confusión, bajo su apariencia de seriedad y severidad; solo hay que ver cómo lo pasa a su lado el mayor Applegate; al igual que hace Susan con David, a ratos la tía Elizabeth tampoco le deja ni hablar. También lo es Alice, la prometida de David, quien tampoco le deja hablar: en la primera secuencia, y a tan solo un día de su boda, Alice le deja bien claro a David que las “obligaciones conyugales” no le apartaran ni un milímetro de su trabajo, y que ni siquiera van a disfrutar de una luna de miel. Hasta la criada que trabaja para la tía Elizabeth, la señora Gogarty, efectúa su inestimable contribución al caos reinante afirmando por teléfono al comisario Slocum que su señora está en casa descansando, cuando en realidad se encuentra detenida en comisaría junto al resto de personajes.

El sexo débil es el masculino en *La fiera de mi niña*. Y no solo por la clara contraposición entre David y Susan; el resto de los hombres son igualmente débiles, ridículos o insignificantes. El comandante Applegate se las da de valiente cazador, pero no distingue a un león de un leopardo, se asusta y quiere entrar en la casa en cuanto ve a Baby, le dispara sin éxito y en la comisaría pierde la conciencia, y la masculinidad, balbuceando: “Soy la sobrina...la tía. Soy el comandante Horacio Applegate”. Al doctor Lehman se le entretiene con una aceituna, es incapaz de distinguir la locura de la sensatez, y enseguida se asusta cuando su esposa se enfada al ver que su bolso ha desaparecido. El jardinero Gogarty es un borrachín sin voluntad; el comisario Slocum es un desastre al que todos engañan en la comisaría y solo el abogado Alexander Peabody mantiene la compostura en sus breves apariciones.

turbadores del caos provocado por Susan los que le permitirán liberarse, expandirse y convertirse en el hombre que siempre quiso ser, en un proceso, tratado con un inteligente sentido del humor, que llevará a la total liberación del individuo.²⁵¹

De forma similar a *Sucedió una noche*, en *La fiera de mi niña* la forma de crear oposición entre los personajes es a través del contraste en su caracterización, pero en esta ocasión, no por la diferencia social, sino por la diferencia psicológica entre Susan y David, un recurso habitual en tramas de “caza” o “atrapamiento” como la que encontramos en *La fiera de mi niña*. Hawks toma como protagonistas a dos personajes cuyas concepciones vitales son en un principio opuestas para terminar haciéndolas compatibles. Para Hawks, el pensamiento (encarnado en David, el científico despistado) es lo opuesto del hacer y del sentir, de la vida y de la diversión (es decir, de Susan), en un plano simbólico, esta caracterización opuesta queda reforzada por los fines que persiguen cada uno de ellos: encontrar un hueso de animal prehistórico y un leopardo vivo, respectivamente.

La guerra de los sexos entre los protagonistas de la película ya marca su estilo en los dos primeros encuentros entre Susan y David, en el club de golf (secuencia 2. **Jugando al Golf**) y en el hotel Ritz (Secuencia 3. **En el Ritz**). La primera de ellas tiene lugar en el campo de Golf, donde Susan, confundida, juega con la pelota de David:

David: ¿What kind of ball are you playing? (¿Con qué tipo de pelota juega?)

Susan: PGA.

David: And I'm playing a Crownflight (Yo con una Crownflight)

Susan: I like a PGA better (Prefiero las PGA)

David: No, I'm just trying to prove to you that you're playing my ball. You see, a PGA has two black dots and a Crownflight has a circle. (Oiga, solo pretendo demostrarle que juega usted con mi pelota, una PGA, tiene dos puntos negros, y una Crownflight un círculo)

Susan: I'm not superstitious about things like that. (Oh, no tengo manías en esas cosas)

David: Oh my, this is so silly. I never saw such (Qué tiene que ver esto con lo que estoy diciendo...)

David: There, you see, it's a circle (¿Lo ve? Un círculo)

Susan: Well of course it is. Do you think it would run if it were square? (Pues claro, ¿cree que si fuera cuadrada rodaría?)

²⁵¹ El desarrollo de la acción se plantea como un proceso iniciático de David, en el que experimenta una evolución personal y espiritual típica en el cine clásico.



Ilustración 31: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*.

Susan emplea malentendidos, juegos de palabras o mentiras para conseguir su objetivo. El diálogo inteligente y bien articulado de Susan se convierte en un aliado esencial en su particular guerra de sexos, lo utiliza como instrumento de diversión y como arma arrojadiza para argumentar, ironizar y disminuir, al contrario. David más torpe y rígido que ella, carece de su elocuencia, lo que le sitúa a merced de su compañera. Detrás del caos esconde una inteligencia lógica sorprendente; su diálogo no es irracional sino inteligente, certero, y calculado. DiBattista sostiene en *Fast-talking Dames* que el lenguaje consiste en la “posesión más preciosa” que dispone la heroína de la comedia romántica *screwball*, haciendo de él un instrumento de afirmación personal, la mayoría eran rápidas y cortantes con las palabras. Cogían al vuelo el sentido y rara vez eran engañadas. Parecían saber qué decir y cuándo decirlo, siempre, excepto en momentos excepcionales y extremos, encontraban las palabras para expresarse.²⁵²

En el aparcamiento del club de golf, continúan los malentendidos, mientras David intenta demostrar a Susan que se ha metido en el coche de él:

²⁵² DiBattista (2001:9)

David: Well, you don't understand: ¡this is my car! (Pero ¿es que no lo entiende? Este es mi coche)

Susan: ¿You mean, this is your car? (¿Quiere decir de su propiedad?)

David: Of course. (Exacto)

Susan: ¿Your golf ball? Your car? Is there anything in the world that doesn't belong to you? (Su pelota de golf, su coche... ¿Pero hay algo en el mundo que no le pertenezca?)

David: ¡Yes, thank heaven you! (¡Si, gracias a Dios, usted!)

Susan: Now, don't lose your temper (No pierda la calma)

David: My dear young lady, I'm not losing my temper. I'm merely trying to play some golf! (Señorita, le aseguro que estoy muy tranquilo y que lo único que pretendo es jugar una partida de golf)

Susan: Well you choose the funniest places; this is a parking-lot (Elige usted lugares muy raros, esto es un aparcamiento)

David: ¿Will you get out of my car? (¿Quiere bajar de mi coche?)

Susan: ¿Will you get off my running board? (¿Quiere apartarse de mi camino?)

David: ¡This is my running board! (Este es mi camino y mi coche)

Ese tipo de réplicas incongruentes desde el punto de vista de la razón, pero impecables para llevar la acción hacia lugares insospechados, se suceden a lo largo de todo el guion, combinado con situaciones encadenadas, en las que, como en ese diálogo se repiten hechos con diferentes variantes hasta lograr llegar a la confusión total. Hawks, juega de forma magistral con los diálogos y la ironía a los que se suma esa forma característica de recitarlos, a toda velocidad, con un ritmo tan vertiginoso, que exige toda la atención posible para no perder ningún matiz. Las situaciones cómicas basadas en acciones verbales están muy presentes en este filme, evitando siempre el recurso gratuito de los chistes o frases graciosas “No recuerdo haber usado jamás una frase graciosa en una película. Resultan graciosas por sus actitudes, por las actitudes que indican lo contrario de lo que tratan de decir.”²⁵³

David tendrá que descubrir su naturaleza potencialmente cómica, y la irritación que Susan le provoca son el primer paso en un viaje con final feliz. Si David es inicialmente retraído y de personalidad débil, su relación con Susan iniciará una evolución que acabará rindiéndole y haciéndole perder todos sus prejuicios y represiones. Cuando le vemos irse

²⁵³ “I can’t remember ever using a funny line in a picture. They become funny because of their attitudes, because of the attitudes that work against what they’re trying to say.” McBride (1982:67-68)

en el lateral de su coche junto a Susan en realidad estamos viendo un primer paso de dicha evolución, ya que está alejándose de sus responsabilidades, que son estar con Peabody en ese momento y jugar al golf, hasta el punto de que no sabemos si se va en contra de su voluntad o todo lo que vemos es fruto de su subconsciente. El hecho es que no se baja del coche y deja a Peabody plantado.



Ilustración 32: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*.

La secuencia posterior en el bar del Ritz es ilustrativa: Susan está aprendiendo un juego con aceitunas, cuando llega David y se cae con una de ellas: confirmando que la unión de ambos provoca siempre algún tipo de incidente. David, desesperado, trata de reunirse con Mr Peabody, entre tanto, Susan enseña el juego a un hombre que está sentado en una mesa, el doctor Lehman. Mientras su esposa se ausenta. Susan le explica al doctor que David la persigue y el psiquiatra le hace una observación: “Well, the love impulse in men very frequently reveals itself in terms of conflict” (“El impulso amoroso en el hombre se revela con frecuencia en algunas demostraciones violentas”). Ella va a contárselo a David, a decirle que está obsesionado por ella, con el bolso de la esposa del psiquiatra en la mano. Le da este a David y vuelve a la barra por el suyo. El psiquiatra, continua con el juego de las aceitunas hasta que regresa su esposa y echa de menos el bolso. David se acerca a ellos, despistado, y la mujer le exige su bolso, pero él no quiere dárselo. Susan coge su bolso, vuelve al grupo y hace ver que no sabe nada, mientras David queda como un

ladrón.²⁵⁴ Finalmente Susan deshace el equívoco, pero nadie entiende nada. Susan sorprende a David por su pasmosa habilidad de darle la vuelta a la más disparatada de las situaciones, estableciéndose un juego entre el “racional” David y la “irracional” Susan. Desde ese momento, Susan, arrastra hacia sí a David con un comportamiento que oscila entre el cálculo y la espontaneidad.



Ilustración 33: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

David, que sabe por experiencia que allí donde va Susan reina el caos, emprende la huida descendiendo rápidamente las escaleras del comedor. Susan le sigue: “Now, certainly you can’t think I did that intentionally!” (“¡Eh!, oiga, no irá a creer que lo hice intencionadamente”), David le contesta que lo sensato era haber salido huyendo en cuanto la vio. Susan alarga la mano para impedir que David huya, le agarra de una de las colas del frac, que se desgarran por la costura central. David conteniendo su ira, se dirige a Susan de forma amenazante, mientras ella retrocede subiendo las escaleras hacia atrás, le propone un juego a Susan: “Let’s play a game. Watch, I’ll put my hand over my eyes and then you go away. See and I’ll count to ten, and when I take my hand down you will be gone!” (Vamos jugar a un juego... ¿Verá, yo me tapo los ojos con la

²⁵⁴ La profundidad de campo presente en esta escena contribuye a resaltar el efecto cómico, permitiendo que los distintos niveles espaciales de un plano estén enfocados de forma nítida.

mano y usted desaparece eh? Contaré hasta diez, luego bajaré la mano y usted ya se habrá marchado... ¡Uno!).



Ilustración 34: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

Susan se da cuenta de las intenciones de David, dolida se vuelve para subir las escaleras mientras él continúa con los ojos tapados. Conforme Susan comienza a alejarse se oye otro desgarramiento de ropa. La parte posterior de su vestido ha quedado bajo el pie de David, dejando expuestas las piernas y la lencería hasta la cintura. Él se destapa los ojos para ver cómo ella se retira y entonces ve el pedazo de tela a sus pies. Sube tras ella para advertirle de la situación, pero ella, enfadada, sigue moviéndose: “You can’t talk to me that way and then crawl out of it. I’m mad!” (“No, no me ha gustado la intención de este jueguito. Estoy enfadada”). David intenta explicarle lo ocurrido mientras extiende sus brazos alrededor intentando taparla. Utiliza su sombrero de copa para cubrirle, la joven extrañada por su comportamiento le pide que deje de seguirla: “Please stop following me around, fixation or no fixation I’ve had about enough of it” (“Por favor, deje de seguirme, aunque esté obsesionado. No quiero que me avasalle”). David continúa con su maniobra, ella le rechaza y se dirige al salón. David corre tras ella y le pega un azote, sin querer, con el sombrero en el trasero. Ella se para de golpe: “What is the matter with you?” (“¿Qué le pasa a usted?”). Continúa andando; David rápidamente cambia el

sombrero a la mano izquierda y le proporciona otro cachete con él. Susan intenta apartarlo con sus manos: “Will you please stop doing that with your hat?²⁵⁵ (“¿Quiere dejar de hacer eso con su sombrero?”).



Ilustración 35: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*.

Cuando Susan se marcha con paso decidido, alarga la mano hacia atrás para recogerse la falda. Se para. De nuevo trata de coger la tela que falta. Finalmente se da cuenta de lo ocurrido y retrocede hasta una columna cercana. Dirigiéndose a David le interpela para que busque una solución: “Don’t just stand there. Do something! Do something! Oh, My Goodness! (“Vamos, no se quede ahí parado, ¡haga algo!, ¡haga algo!, Póngase detrás de mí...”)

David se coloca detrás de ella, y muy juntos, empiezan a marchar con el mismo pie atravesando el salón, precedidos por la cámara.²⁵⁶ Los clientes de las mesas sonríen o se ríen francamente. Cuando llegan a la entrada del salón de cócteles, David se pone el

²⁵⁵ La película cuenta con magníficos diálogos en los que se juega con el doble sentido, de los cuales los personajes pueden ser conscientes o no, en un recurso conocido para conseguir un efecto cómico. Y es que el sexo, siempre soterrado, es uno de los temas fundamentales de la película, siempre presente y clave última de los deseos de los personajes.

²⁵⁶ Hawks aprovechó el desparpajo y la experiencia en el vodevil de Cary Grant para rodar esta escena, que se convirtió en una de la más divertidas y recordadas de la película. La idea de que están en un escenario queda confirmada por el inserto por corte, en plena marcha, de un *travelling* por delante del anonadado señor Peabody.

sombrero y Susan sonríe ampliamente. Finalmente consiguen salir del restaurante, él pegado a la espalda de ella, no sin antes saludar al señor Peabody, que los mira confundido, con otro: “Nos veremos dentro de un momento”, tratando de disimular la ridícula situación.

A partir de ese momento, David se convierte en el objeto de la ardiente persecución sexual de Susan.²⁵⁷ Difícil es saber qué da origen a la firme resolución de Susan de atraer hacia sí a David: por qué o cómo sabe ella que están hechos el uno para el otro, que David será su adecuado compañero de diversiones, juegos y caídas. En principio Susan solo puede tener una intuición o un conocimiento inconsciente de su posible unión espiritual. Lo que el espectador sí percibe desde el comienzo es que la relación que mantiene David con Alice es deprimente, y que David merece ser pronto rescatado.²⁵⁸

Fundamental en esta percepción resulta la puesta en escena. En la secuencia 1. **En el museo de historia natural**, David ofrece una imagen tímida y apocada, está, pensativo, en lo alto del esqueleto del brontosaurio en el que lleva cuatro años trabajando para completarlo. Su prometida, Alice, con un peinado y un atuendo muy austero y de color oscuro, le hace saber a David que después de la boda no habrá Luna de Miel, ya que nada debe interferir con la carrera profesional de David y específica, además que su matrimonio no supone compromisos domésticos de ninguna clase, lo que también excluye los hijos y señalando el esqueleto del brontosaurio le indica que ese será su hijo, en un matrimonio que será una continua dedicación a tu trabajo. Ese hombre cuadrado y vacío, con su vida perfectamente ordenada, tiene una prometida castradora, Alice Swallow, cuyo apellido se traduce como engullir o tragar, es un referente directo al mito de la *vagina dentata*²⁵⁹, es la negación del sexo, la alegría y el impulso natural. La conversación entre ellos expone los términos en que se concibe la futura relación entre ellos: su matrimonio implica una consagración absoluta al trabajo y un rechazo de todo lo que suponga una distracción del mismo: cualquier contacto con la vida cotidiana o los

²⁵⁷ Susan adopta un papel reservado habitualmente para el hombre, es la parte de la pareja más agresiva sexualmente y todas sus acciones giran en torno a un único objetivo: conseguir al hombre que desea.

²⁵⁸ El espectador percibe antes que el personaje equivocado o indeciso lo inadecuado del pretendiente con el que aspira a casarse. Un recurso elemental para conseguir este propósito consiste en centrar la narración sobre los dos protagonistas “correctos” y reducir al mínimo las intervenciones del pretendiente, en las cuales su imagen no suele quedar bien parada.

²⁵⁹ La vagina con dientes (*Vagina dentata*) es un mito universal que se encuentra en varias tradiciones culturales: americanas, orientales y africanas. La imagen de la vagina dentada está vinculada, primordialmente, al mito del origen femenino, donde una mujer o un grupo de mujeres surgen del cielo y “los hombres tienen que despojarlas de sus vaginas dentadas para que no sean impenetrables” Strauss (1972:167). En las distintas variaciones del mito la lucha entre los sexos se dirige en torno a la posibilidad masculina de penetración frente al riesgo de castración.

hijos. El diálogo también expresa la situación de desigualdad que se da entre ellos: Alice encarna los valores negativos asociados a una vida adulta rígida y responsable: domina a David y lo controla, le recuerda lo que tiene que hacer y lo alecciona.



Ilustración 36: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*.

Por contraste, se resalta la falta de madurez de David, que se muestra absorto en su trabajo y despistado, ajeno a su entorno. Aunque Wood opina, con acierto, que la dedicación de David a su trabajo no es tan completa como parece, ya que en su extremado despiste, y en su incapacidad para valerse en situaciones prácticas, se aprecian unas fuerzas interiores que operan en su contra; y el espectador se percata de que él, sí quiere una luna de miel y una vida con otros alicientes que no sean los laborales, aunque Alice no lo desee.²⁶⁰ Por tanto queda claro que David muestra ya esos impulsos que controla, que no es consciente de tener y que Susan sacará a la luz.

A continuación (secuencia 2) la puesta en escena es totalmente opuesta. Estamos en un espacio abierto, soleado, amplio, con árboles y césped en clara contraposición con el espacio cerrado y austero del Museo. Los personajes en continuo movimiento visten de manera informal, en contraposición, también, con la rigidez del vestuario que hemos visto

²⁶⁰ Wood (2006: 63)

en el Museo. El encuentro con Susan se produce mediante un equívoco con la pelota de golf, vemos a la protagonista, vestida de colores claros, con una falda fluida, golpeando la bola y moviéndose sin parar mientras oímos de fondo el sonido de unos pájaros.²⁶¹ La secuencia acabará con David subido en el estribo del coche que sale a toda velocidad hacia un universo disparatado. Ya sabemos lo que le espera a David con Alice y lo que le esperaría con Susan.

El vestuario de Alice y Susan, el espacio en que se desarrollan las dos secuencias, el movimiento tanto de los personajes como de la cámara en el caso del campo de golf y el estatismo de personajes y cámara en la secuencia del museo, producen un determinado estado de ánimo del espectador; la inminencia de este matrimonio carente de verdadero deseo amoroso angustiaría al espectador de no ser porque se ofrece la inversión de esa situación al poner en escena la posibilidad de recuperar el auténtico deseo amoroso. La tragedia que supone un matrimonio basado en un deseo amoroso encorsetado en los moldes de la conveniencia y la racionalidad, representado por una prometida más preocupada por el éxito profesional de su pareja que por sus sentimientos, se invierte al tropezarse David con la disparatada Susan, quien le “liará” en una serie de situaciones que impedirán que llegue a tiempo a su boda, dando pie a que surja el deseo amoroso entre ellos.

Susan se presenta como una mujer egocéntrica, no escucha y parece vivir en su mundo, con lo que logra que el espectador sienta la misma fascinación y frustración que el rígido y formal David ante su imposibilidad de comunicarse con ella.²⁶² El comportamiento de

²⁶¹ Susan representa el paradigma de la mujer hawksiana; atractiva, alta, delgada, inteligente, valiente, descarada, entrometida e independiente. Presenta una imagen inimitable que combina la elegancia con la excentricidad, de acuerdo con su forma de ser. Toda la película está realizada de la misma manera; siempre veremos a Susan con vestidos vaporosos, alegres e incluso disparatados con sombreros increíbles y el pelo suelto. También la veremos siempre en movimiento y muchas veces corriendo de un lado para otro, todo dinamismo y alboroto.

²⁶² El protagonista principal de *La fiera de mi niña* es David, por ello la focalización de la información de la historia tiene lugar básicamente a través de su personaje logrando así la identificación que persigue el cine clásico entre el espectador y el personaje protagonista. Esta identificación del protagonista con el espectador queda en suspenso, en momentos puntuales de la película, generando la misma angustia e incertidumbre que al protagonista y se concentran en las secuencias que se desarrollan en la casa de campo. En la subsecuencia 8.1. **David se queda sin ropa**, mientras David se ducha, Susan le quita la ropa y la manda al pueblo, el espectador sabe que David no podrá vestirse cuando salga de la ducha, y sabe los motivos por los que Susan ha actuado así; con la clara intención de retrasar o incluso anular su boda con Alice. A continuación, se produce otra separación entre el espectador y el protagonista (subsecuencia 8.2) Cuando George roba la clavícula intercostal que estaba sobre la cama. En esta ocasión tanto David como Susan son ajenos a lo ocurrido, hasta que lo deducen: “¡El perro! ¿No lo ves claro? Perro hueso, hueso perro”. En la misma secuencia, se produce otra omisión de información al protagonista que resultará relevante para los hechos posteriores; se trata de la nueva identidad de David, que pasa a ser el señor Hueso, experto cazador. Susan idea esta nueva personalidad a “espaldas” de David, que ajeno a ella continúa buscando la clavícula intercostal. En esta ocasión, el espectador es

Susan es surrealista y anárquico, desde el mismo inicio del filme representa el caos y, sobre todo, la libertad, perturbando frívolamente y con ligereza el cerrado, ordenado y estricto mundo de David, que representa el orden y la sensatez. David cree estar viviendo una situación momentánea, una pesadilla de la que continuamente intenta retornar, sus repetidos: “I’ll be with you in a minute, Mr. Peabody” (“Enseguida vuelvo, señor Peabody”) (secuencia 2, subsecuencia 2.1, y secuencia 3) son un intento de agarrarse a la realidad mientras Susan le arrastra al abismo de la incongruencia. Todo parece una confusión fácil de arreglar, un error subsanable, pero la férrea estructura de la película y la continua inventiva del guion siempre tiene preparada una salida para cada momento en que parece que la locura ha terminado. A veces Hawks augura muy bien con un solo detalle que la locura es imparable, que David nunca podrá sustraerse a su destino: cuando se despide muy serio de Susan en el coche y le dice: “I hope that never set eyes on you again” (“Espero no volver a verte nunca más”), cierra la puerta, se da la vuelta... y cae al suelo. David se niega a aceptar las virtudes del proceso de liberación que está viviendo y trata de apartar de su pensamiento la posibilidad de que Susan le guste, como indica esa frase del todo incongruente: “Now it isn't that I don't like you, Susan, because, after all, in moments of quiet, I'm strangely drawn toward you, but - well, there haven't been any quiet moments” (“No es que yo no la aprecie, Susan, ya que en los momentos de paz me he sentido, digamos atraído por usted. Pero es que no ha habido paz”).

Al analizar la trama del filme, se observa que comparte, con el resto de comedias que componen este estudio, unos rituales de seducción donde se ponen en juego tanto mecanismos de oposición como de una compatibilidad profunda. Las disputas en el seno de la pareja dejan espacio para la violencia; si bien la comedia tamiza el impacto de este. Las agresiones verbales entre la pareja acontecen en dos planos distintos; por un lado, están las agresiones de David hacia Susan, las cuales tienen lugar fundamentalmente en el primer acto, cuando David todavía confía en la lógica racional para solucionar las complicaciones, y resultan tan hostiles como ineficaces. Mucho más devastadora es la soterrada agresión verbal de Susan, cuyo dominio y seguridad del lenguaje es muy superior. Susan es consciente de que el lenguaje es un arma; un arma peculiar porque la

consciente de la nueva identidad, pero no de la confusión que se origina de esta farsa, siendo esta una de las características principales de la *screwball comedy*, es decir, la sucesión de malentendidos que se derivan de las falsas identidades y que provocan situaciones confusas entre los protagonistas e hilaridad entre los espectadores. Por último, cabe destacar una falta de información que incluye a prácticamente todos los personajes; la aparición del leopardo asesino en la subsecuencia 10.2. Un hecho del que es participe el espectador, pero al que son ajenos los protagonistas hasta el desenlace del filme en la subsecuencia 11.2. **Deshaciendo el equívoco.**

agresora no da muestras de una actitud hostil sino de alegría, jovialidad y despreocupación, porque sus efectos son acumulativos, de manera que David se hunde más y más en un mundo irracional, desde el encuentro con Baby en el apartamento de Susan hasta la reclusión en la celda, pasando por unos cuantos episodios intermedios.

Frente a las manifestaciones directas de violencia física y verbal, abundan en la comedia romántica de los treinta y cuarenta una violencia física indirecta que por medio de caídas y accidentes rememora los tiempos de los grandes cómicos y de la comedia *slapstick*.²⁶³ Estos recursos forman parte del proceso de aprendizaje cómico de los personajes, que cuanto más cerca se encuentran de su ser querido más caen y tropiezan.

En el filme habrá múltiples caídas, algo habitual en el torpe hombre de las comedias de Hawks. En la subsecuencia 10.1 **Cruzando el río**, observamos un gag visual, que destaca por su poder simbólico e icónico cuando David y Susan, buscando a Baby, caen por un terraplén. Al llegar al suelo el cazamariposas que lleva Susan atrapa la cabeza de David. Esta escena define a través de la metáfora, la estructura de caza de la película, y las comedias de Hawks, así como el papel de cazadora de la mujer y de presa del hombre. Hawks crea una divertida escena con la contagiosa risa de Susan invadiéndolo todo. Pero Susan no le irá a la zaga, eso sí, cuando ella tropieza siempre es para que juegue a su favor, por ejemplo, cuando acaba con el cazamariposas en la cabeza de David, o cuando al tropezar acaba rompiéndole las gafas (subsecuencia 10.3. **Cazando leopardos**), dejándole el aspecto que a ella le gusta. Cuando Susan se ponga a llorar desconsolada porque David quiere que vuelva a casa, se volverá a caer, para lograr así un acercamiento entre ambos, y que él rectifique (subsecuencia 10.4. **Los cazadores cazados**). En la escena final, Susan se caerá del andamio y será rescatada por David, provocando el ansiado final feliz. Las caídas de David, sin embargo, serán simplemente humillantes. Hawks recurre a una dinámica basada en la superposición de la comedia y el drama, para ello recurre a los gags violentos que surgen por la agresividad voluntaria o artificial de Susan hacia David, de tal

²⁶³ Término inglés con que se denomina a un tipo de comedia caracterizada por incluir elementos de agresividad física de unos personajes hacia otros, sin que estos resulten dañados a consecuencia de ello. Este tipo de comedia, tuvo su mayor repercusión en la época del cine silente, y su nombre proviene de los términos ingleses "slap" (bofetada) y "Stick" (palo de madera) haciendo referencia a las múltiples bofetadas y golpes que recibían los personajes. Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd entre otros, recurrieron a este enfoque cómico que recurre a bromas exageradas de humor físico. El *slapstick*, con su estilo de humor crudo y visual, marcó la producción de las comedias estadounidenses en las primeras décadas del siglo XX, y se mantiene como modelo en los cortos de animación, cuyo mejor exponente, es la serie de dibujos animados, inserta en *Los Simpson*, "Rasca y pica" ("Itchy & Scratchy") que mantiene una cruenta batalla entre un gato y un ratón, con una alta dosis de violencia física.

forma que cuanta más fuerza Susan a David con sus manipulaciones, engaños y planes disparatados, mayor es el efecto cómico para el espectador y a su vez más dramático para él.



Ilustración 37: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*.

Sin embargo, la película sigue un camino para mostrar la forma en la que los protagonistas por encima de sus diferencias y enfrentamientos están hechos el uno para el otro. Aunque la situación niega el entendimiento entre ambos, la correspondencia de imágenes creada por Hawks está revelando que son almas gemelas. El ejemplo más notable de esta compatibilidad se da en la secuencia 6. **La clavícula intercostal**, que se inicia con una confusa conversación entre David y su prometida Alice, que en vísperas de su boda reciben, por fin el último hueso para completar el brontosaurio. La feliz noticia, llena de júbilo a David, que ve interrumpida su celebración por la inesperada llamada telefónica de Susan que directamente le pregunta a David si quiere un leopardo que le ha enviado su hermano Mark desde Brasil. David le pregunta si está disecado, pero ella responde que no al mismo tiempo que Baby, el leopardo, entra por el fondo y se pasea hacia la cámara acercándose a Susan, que le acaricia. Entre tanto continúa la conversación con David, que piensa que ella le está mintiendo.



Ilustración 38: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*.

La secuencia es un ejemplo maestro de montaje utilizado como recurso expresivo. Susan llama a David para pedirle, cómo no, inoportunamente, que deje lo que está haciendo y corra a su apartamento porque dice, tiene en él a un leopardo; evidentemente, David cree que eso no es sino otra tonta excusa de Susan para complicarle la vida, hasta que Hawks nos descubre, por medio de la planificación, que lo que dice Susan es la pura verdad: Hawks muestra la conversación por teléfono en base a planos-contraplanos de David y Susan, “cerrando” los contraplanos de esta última hasta que, en un momento dado, abre más el plano, mostrándonos a Susan sentada junto al teléfono y con el leopardo paseándose justo a su lado: ese contraplano tiene, en el contexto del relato, el valor de una revelación y el carácter de advertencia: a partir de ese momento, cualquier locura es posible.²⁶⁴

²⁶⁴ Hawks como productor, ejercía un control absoluto sobre su trabajo, desde la elaboración del guion hasta la postproducción y en montaje; un hecho excepcional, en palabras de Perales, puesto que la industria de Hollywood tenía vetado que sus directores estuvieran presentes en la sala de edición. Hawks, sin embargo, transgredía esta norma, ya que permanecía en la sala durante el montaje; era él quien finalmente decidía sobre el montaje final de la película. Perales (2005:35)

Susan le pide que acuda a su apartamento y le ayude, puesto que es el único zoólogo que conoce, él se niega: “Well, Susan, I regret to say the leopard is your problem”²⁶⁵ (“Siento decírselo, pero el leopardo es de su incumbencia”). Susan protesta mientras deambula por su apartamento, de repente se abalanza, tropieza con el cordón de la lámpara y cae de bruces al suelo. La mesa y la lámpara caen igualmente con gran estruendo. David, con el teléfono en una mano y el hueso en la otra, da un salto al escuchar el grito de Susan que llega a través del teléfono. Inquieto le pregunta si ha sido el leopardo. Un plano de Susan tomado en ángulo bajo, la muestra tumbada en el suelo mientras sujeta el auricular e intenta tranquilizar a David: “No. No. Nothing Happened to me” (“No, no ha pasado nada”), de pronto se detiene, mientras una expresión de astucia se dibuja en su rostro, ha descubierto la forma de lograr que David vaya a su apartamento:” The leopard! David, the leopard! (“¡El leopardo! David, el leopardo”). Los gritos se repiten mientras restriega el auricular contra la reja de la chimenea. Alarmado David intenta animarla para que aguante: “Be Brave! I’be right there! (“¡Sea valiente! ¡Voy enseguida!”).

En el momento que Susan cae al tropezar con el teléfono comienza la farsa; encuentra la forma de conseguir que David acuda a rescatarla. Lo que desencadena la farsa es, precisamente, el hecho de que ella se da cuenta de que hay algo que puede utilizar para atraerle; su debilidad y su angustia ante el ataque del leopardo. Entonces ella monta una cierta escena sonora. Y sin duda sobreactúa, pero no porque sea una histérica, sino porque sabe lo que quiere y está decidida conseguirlo. Monta una farsa con llantos, quejidos y gemidos. Terminada esta farsa ella se recuesta feliz, porque ha conseguido lo que quería, que él venga corriendo.

David, efectivamente coge su sombrero y corre hacia la puerta con la caja bajo el brazo, tropezando y cayendo de bruces en el suelo. Termina la escena con ambos en el suelo, como síntoma evidente de complementariedad.²⁶⁶

²⁶⁵ La secuencia refleja la realidad del rodaje con el leopardo Nissa. Katharine se gana el respeto de todo el equipo por su aplomo a la hora de trabajar con el leopardo, supo ganarse la confianza del felino y no tuvo problema en interpretar junto al mismo todas las escenas necesarias para el filme. Sin embargo, las escenas de Cary Grant con el leopardo se rodaron con un doble o por medio de trucajes, debido al miedo del actor al felino, aunque se tomaron diversas medidas para garantizar la seguridad de los actores y la tranquilidad del animal, incluyendo el empleo de suelas de caucho en los zapatos para evitar ruidos y resbalones que pudieran inquietar al leopardo y el rodaje dentro de jaulas a las que añadían los decorados. Hepburn (1996: 339-340)

²⁶⁶ Esta complementariedad se manifiesta también en la evolución de los personajes: el carácter de Susan se va dulcificando a lo largo del filme. Y aunque David siempre mostrará cierta reticencia y no parará de quejarse, conforme avanza la película se irá mostrando más comprensivo y amable con Susan, de una forma muy sutil, sumándose a su juego en multitud de ocasiones, aunque en muchas sea por obligación, necesidad y, por encima de todo, caballerosidad. De hecho, David se convertirá desde el inicio de su relación en el héroe de Susan. La secuencia del hotel Ritz ya apuntaba hacia esta dirección,



Ilustración 39: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*.

A partir de este momento dos elementos se introducen en el relato: un hueso y un leopardo. Estos elementos se convertirán en operadores textuales destinados a enlazarse a lo largo del relato como articuladores de la relación entre David y Susan.

En la comedia de Hawks, recordaba Mario Onaindía²⁶⁷, se produce un fenómeno doble de inversión por el cual las personas se adentran en el territorio irracional de los animales y a su vez los animales se antropomorfizan, como se aprecia por ejemplo en el plano en el que Baby presta atención a la música que suena en el tocadiscos. Esta desarticulación

en ella David logra salvar a Susan de la bochornosa situación de pasearse por el restaurante mostrando su trasero, ayudándole a salir del restaurante en una situación más que comprometida. Podría irse sin más, la situación es tan problemática que es incapaz de oponer resistencia, por lo que volverá a marcharse con Susan, es la fuerza del destino, que ya augura el cambio que está próximo a operarse en el tímido y retraído científico.

²⁶⁷ Onaindía, (1992:189-190)

de las fronteras entre hombres y animales se subraya con ciertas equivalencias: la presencia del leopardo se asume como una especie de reflejo o álgter ego de David. La llegada de Baby tiene un marcado carácter simbólico, implicando la entrada de lo instintivo en la sensata y ordenada vida del protagonista, así la aparición de Baby implica el viaje de no retorno de David, justo antes de ir a Connecticut.

El proceso iniciático de David, su educación, comienza con el viaje que el protagonista emprende desde su mundo social (museo, club de golf y restaurante) hacia el campo (cottage, jardín y bosque), donde experimenta una serie de pruebas que supera con éxito y finalmente vuelve transformado a su lugar de origen, el museo.²⁶⁸ Como bien señala Mast a propósito de las comedias románticas de Hawks, la educación de un personaje depende de que su compañero sepa mejor que él mismo qué es lo que realmente necesita. En *La fiera de mi niña*, se advierte la importancia de la educación desde el título original (*Bringing up Baby*, dado que "Bringing Up" significa educar). En este caso es el hombre el que precisa un descubrimiento espiritual; la educación de David es la condición primordial que debe darse para que sea posible la unión de la pareja. La estructura narrativa del filme consiste en gran medida en el aprendizaje vital de David que, al verse envuelto en múltiples situaciones embarazosas y accidentes evoluciona hacia una madurez personal. La educación que Susan aportará a David consistirá en romper su aislamiento, debido a su errónea relación con Alice y al objetivo al que se encuentra aferrado, y socializarlo para acercarlo al mundo real.

A lo largo de este viaje, David conocerá una transformación espiritual y un crecimiento personal que tendrá su reflejo en el modo de vestir. Si en un inicio vemos al serio científico perfectamente vestido, con una bata en el museo, ropa de sport adecuada para jugar al golf o un elegante frac, según avance la película esa elegancia se verá mermada cuando no directamente destrozada. Así cada episodio y cada gag suponen un paso más para David manifestado en su vestimenta: se le romperá el frac (secuencia 3. **En el Ritz**), su traje se llenará de plumas (secuencia 7. **Camino de Connecticut**), se verá obligado a travestirse con la bata de Susan²⁶⁹ (subsecuencia 8.1. **David se queda sin**

²⁶⁸ El proceso iniciático de David responde, en líneas generales, a las características señaladas por Northrop Frye: "Así pues, la acción de la comedia comienza en un mundo representado como mundo normal, se adentra en el mundo verde, padece allí una metamorfosis en que logra la solución cómica y regresa al mundo natural". Frye (1965: 241). Stanley Cavell asocia este "mundo verde" al estado de Connecticut, en películas como *La fiera de mi niña*, *Las tres noches de Eva* (*The lady Eve*, Preston Sturges, 1941) y *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949). Cavell (1999:56-57)

²⁶⁹ La inversión de roles entre Susan y David queda reafirmada cuando Susan se apodera de la ropa de David para enviarla a la tintorería y él se ve obligado a vestirse con la vaporosa bata de satén, de este modo, Hawks explora en clave de humor los reversos finales de la dualidad hombre-mujer.

ropa), y cuando recupere su traje sufrirá como apunta Onaindía “mutilaciones simbólicas”²⁷⁰ como la rotura de sus gafas o que le quemem sus calcetines (subsecuencia 10.3. **Cazando leopardos**).

No solo en el exterior se manifestará en cambio de David, también lo hará en su carácter. Así si bien David se muestra quejumbroso y reticente pero sumiso durante toda la primera parte de la película, cuando se vea más despojado de su dignidad, vestido con una bata de mujer y sin gafas (subsecuencia 8.1. **David se queda sin ropa**), cederá a un arranque de ira como no habíamos visto hasta entonces, dándose a valer por primera vez en toda la película, callando a las mujeres con un grito y dando un pisotón a su enamorada Susan.



Ilustración 40: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*.

Parte de este proceso de aprendizaje y transformación se realizará a través del “juego”. Este filme en particular ilustra la importancia que puede llegar a desempeñar el juego en el descubrimiento de la propia identidad y en el fortalecimiento de la unión con la persona afín a uno mismo y frente al mundo. En *La fiera de mi niña*, que la transformación de David se produzca a través del juego resulta particularmente acertado, ya que el juego trasciende lo lógico y lo racional, es decir, lo contrario de lo que David representa. La irresponsabilidad es el fundamento de todas las actitudes de Susan, y el terreno hacia

²⁷⁰ Onaindía (1992:188)

el que quiere llevar a David en el proceso de despojamiento de todas las ataduras del hombre. Susan actúa por impulsos sin importarle las consecuencias, se comporta con arreglo a un espíritu infantil que rechaza lo aprendido y no tiene en cuenta las convenciones sociales, el sentido del ridículo o del deber. Podemos observar varios ejemplos de este comportamiento a lo largo del filme: En la secuencia 5. **En la mansión de Mr Peabody**, después de tirar piedras cada vez más grandes a la ventana de Peabody, cuando una le da en la cabeza y le tumba, Susan simplemente sale corriendo a pesar de que es el abogado de su tía. La misma irresponsabilidad se manifiesta en la secuencia 7. **Camino de Connecticut**, cuando David se queja del precio que ha tenido que pagar por las gallinas y los patos que han atropellado y ella responde: “Well, if you’d run as I told you to, we shouldn’t have had to pay for them” (“Si hubiéramos salido corriendo, no hubiéramos tenido que pagar por ellos”). Esa actitud infantil, o de puro instinto irracional (semejante a la que impulsa a los animales que ponen el contrapunto a la acción de los protagonistas) se manifiesta también a través de los juegos. Todo el recorrido es un juego de caza y captura por parte de Susan, una persecución que va creciendo hasta que perseguidos y perseguidores se mezclan y se intercambian papeles.

Así, esta liberación de David, se opera a través de la cadena de juegos a los que Susan le somete. De forma significativa su primer encuentro se produce en un campo de golf (secuencia 2), un ámbito de juego donde David no sabe jugar, efectivamente y como apunta Susan; vulnera las normas básicas del golf: entretiene a sus compañeros mientras golpean, interrumpe el juego constantemente y se entromete en sus calles. Para David el golf es una continuación de su trabajo: para él, la partida con el señor Peabody es solo una excusa para conseguir el millón de dólares. Después, los juegos de la pareja adoptan formas bien distintas: las aceitunas con las que Susan trata de hacer malabarismos, la proposición de David en el hotel: “Me tapo los ojos, y cuando los abra usted habrá desaparecido” (ambas en la secuencia 3. **En el Ritz**), el hecho de tirar piedras a la ventana de Peabody (secuencia 5. **En la mansión de Mr Peabody**), Susan jugando al “Me ama, no me ama” con los dedos de los pies (secuencia 8. **En el Cottage de tía Elizabeth**), en el bosque, cuando David dice de forma explícita: “No es el momento de jugar al escondite” (secuencia 10.3. **Cazando leopardos**), o la imitación de los gangsters en la cárcel (subsecuencia 11.1. **La banda de delincuentes**). No menos pueril y casi infantil, es la forma que tiene de corretear David en la subsecuencia 8.2. **Buscando la clavícula intercostal**, que enseguida se contagia a Susan, con los dos recorriendo la casa y el jardín

buscando a George.²⁷¹ La escena en sí, tiene unas consonancias a fiesta infantil de disfraces con David vestido de jinete y Susan con un original sombrero oriental.



Ilustración 41: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*.

Sus juegos también incluyen una particular búsqueda del tesoro, o sea, del hueso (subsecuencia 8.2. **Buscando la clavícula intercostal**) y un safari en busca de Baby armados con cazamariposas (subsecuencia 10.3. **Cazando leopardos**). A través de los juegos, Susan le enseña a recuperar parte de la aventura, la excitación y la espontaneidad de la infancia. El juego no solo genera esa sensación de separar a la pareja de los demás, sino que también les permite unir sus identidades, dejando atrás cualquier frontera que los separa de antemano; Susan rescata a David, lo educa, a través de los juegos y lo une a ella.

En otro sentido, el juego contribuye además al desarrollo de un modelo visual que se aleja del romanticismo convencional, sirviendo de sustituto a las habituales imágenes con que se representa el amor en la comedia clásica romántica y permitiendo cruzar

²⁷¹ La simplicidad de los escenarios en *La fiera de mi niña* se debe en gran parte a las intenciones de funcionalidad tan presentes en la obra que se traduce en decorados sobrios, planificación discreta y movimientos de cámara imprescindibles, adaptados a las necesidades de los intérpretes. Un ejemplo sería la casa de campo de tía Elizabeth, una casa espaciosa e intercomunicada por un gran salón, al que dan todas las habitaciones, que permite las continuas carreras de los protagonistas de un lugar a otro.

la distancia que separa a la pareja.²⁷²

Desde esa ruptura con las convenciones, *La fiera de mi niña* aprovecha también para desmontar la idea del matrimonio: En la secuencia 1. **En el museo de Historia Natural**, el inminente enlace entre David y Alice se ven enseguida como un error y un horror. Una idea que parece reafirmarse en la secuencia 4. **En el apartamento de Susan**, cuando David advierte que al día siguiente se casa, Susan inquiriere: “What for?” (“¿Y ¿para qué?”). David sólo consigue balbucear:” Well, because, see...well anyway, I’m going to get married, Susan and don’t interrupt” (“Bueno, pues para que...en fin...sea como fuere me caso, y no me interrumpa”). Incluso cuando le comunica el proyecto de boda al cartero que le trae la clavícula intercostal, David tiene que escuchar un “Don’t let it throw you, buddy” (“No deje que le pesquen, amigo”) en la secuencia 6. **La clavícula intercostal**. Esta idea del matrimonio como error podría verse como un evidente signo misógino del director. Sobre este tema se ha escrito mucho y existen diversas opiniones. Unos insisten en afirmar esta idea mientras que otros resaltan las razones por las que opinan todo lo contrario. Mendez-Leite niega los signos de misoginia: “La misoginia de Hawks es absolutamente inventada por los críticos misóginos. Las características de los personajes femeninos que inventa determinan en cada caso su opinión sobre las mujeres”.²⁷³ Robin Wood, en su estudio crítico sobre la obra de Hawks, argumenta que la presencia femenina siempre está ahí, implícita o explícitamente de un modo anómalo y amenazador.²⁷⁴ Perales señala que “La agresividad femenina es una amenaza para los valores masculinos que siempre han prevalecido, y aunque Hawks muestra sus efectos habitualmente en forma de comedias disparatadas, la tragedia que supone para la concepción machista es un tropiezo que acabará en un sometimiento incondicional hacia ella.”²⁷⁵

Lo cierto es que, *La fiera de mi niña*, presenta una cierta ambigüedad al abordar la guerra de los sexos, pues es notorio que la misoginia a la que habitualmente se ha asociado el cine de Hawks es de doble filo; por un lado, es cierto que asistimos a la dominación del varón por la mujer; parte de la trama de *La fiera de mi niña* se articula como un proceso de caza del hombre por parte de una mujer emprendedora, caprichosa, segura de sí misma y decidida a salirse con la suya por todos los medios. Bajo su aparente irracionalidad,

²⁷² A la que contribuyen también la escasez de los primeros planos, la utilización de un lenguaje indirecto, la ausencia de besos y abrazos, o una música que no siempre funciona como un signo directo de los sentimientos.

²⁷³ Méndez-Leite (1975:21)

²⁷⁴ Wood (2006:179)

²⁷⁵ Perales (2005:75)

Susan, esconde una capacidad para seducir, envolver y llevar a su antojo a un hombre que se queda impotente y pierde su voluntad ante el imparable torbellino femenino. En este aspecto, *La fiera de mi niña* sigue las convenciones de las *screwball comedies*, un género caracterizado esencialmente por incluir en sus argumentos féminas fuertes e independientes que dominaban, aparentemente sin esfuerzo, sus relaciones con los hombres que se atravesaban en su vida, llevando además la iniciativa en el terreno sexual. En un principio asistimos a lo que, visto bajo la perspectiva de su desconcertado protagonista, en realidad es una verdadera tragedia, una deconstrucción en toda regla de los arquetipos tradicionales masculino-femenino de la época. Tal planteamiento podría parecer progresista, pero en realidad, las *screwball comedies* no atacaban tanto como pudiera parecer las instituciones más tradicionales de esquema social firmemente anclado en el machismo y el paternalismo, como el matrimonio, ni el papel de la mujer en las mismas, ya que en el desenlace de sus argumentos, generalmente estas mujeres enérgicas, independientes, y en cierto modo dominadoras del elemento viril de la trama, acababan formando pareja con el mismo, lo cual conduce a los límites marcados por la sociedad patriarcal, si bien es cierto que esta unión no tiene porqué llevar a la sumisión.

Es fundamental realizar un contraste de los personajes femeninos de *La fiera de mi niña*, para entender la verdadera naturaleza del papel de la mujer en este filme. Alice, se muestra como una mujer que ha escogido priorizar su vida laboral antes que la familiar, este hecho supondría una verdadera liberación de la mujer en esa época, sin embargo, se la presenta como una mujer frígida y castradora, en una caricatura mal entendida de la libertad personal. En el otro termino Susan, se muestra como una mujer cuya única meta es “cazar” a un hombre, empleando en ello múltiples argucias hasta lograr su objetivo, de este modo, Alice la mujer “liberada” es castigada y Susan, la “rebelde” acaba asumiendo el destino de toda mujer en una sociedad patriarcal; el matrimonio. De este modo, la supuesta inversión de roles, la dominación del varón por la mujer queda revertida en las secuencias finales, donde se culmina la evolución de David.

El paso definitivo en la evolución de David lo tenemos en las dos últimas secuencias, donde además se define esa relación con los animales, y en especial con los leopardos, con su propia personalidad, con el cese de las represiones, con la libertad de los instintos que poco a poco han ido aflorando en el personaje. Al comienzo del filme, se presenta a David en su hábitat inicial; un ser tímido e inseguro manipulado por Alice que comparte su vida con animales fosilizados. Acto seguido empezará a interactuar con animales vivos. Así, al poco tiempo, un leopardo empezará a acompañarle, al mismo tiempo que empieza

su relación con Susan. En esta escena, se escenifica un punto crucial del filme; hay un leopardo domesticado, vinculado a David, y otro salvaje, vinculado a Susan.

David necesita experimentar situaciones que nunca ha vivido, absolutamente necesarias para que salga del armazón que le ha venido protegiendo y pueda afrontar el mundo con valentía, transformando su comportamiento absolutamente respetable y aceptado por la sociedad, en unos hábitos desinhibidos en los que la libertad es la tónica dominante. Los dos mundos que el director plantea se integran y se contraponen, el mundo trascendente de David; el del saber y la moral establecida, frente al superficial de Susan; el de la libertad y la irresponsabilidad. Las rígidas barreras que limitan el cuadriculado mundo de David caerán ante la avasalladora irrupción de Susan en su vida. Junto a ella pasará por situaciones que despertarán sensaciones desconocidas para él y con las que tras un proceso de asunción y de maduración personal se identificará. El protagonista, aunque se resiste, acabará por entregarse a este último y asumir su propio destino, la madurez y el desarrollo del ser humano frente al aislamiento y la rigidez. Será entonces cuando David alcance el grado de libertad e independencia que le permitirá relativizar la importancia de sus antiguas prioridades y a valorar la compañía de la mujer de la que se ha enamorado como su bien máspreciado.

En la secuencia de la cárcel (11), es donde David muestra abiertamente su evolución, reaccionando como nunca lo había hecho, de forma valerosa y enfrentándose al leopardo violento siendo consciente de que lo es, anteponiendo la seguridad de Susan a la suya propia, sacando la luz aspectos que tenía ocultos o no sabía que tenía. Toda esta escena tiene un contenido altamente simbólico, David ya conoce lo que lleva dentro, ha dejado fluir sus aspectos más vitales e instintivos, ha roto las cadenas que le reprimían y ahora puede controlar y modular sus emociones, siendo verdaderamente él mismo. El inseguro y reprimido científico se ha convertido en un héroe decidido y valeroso que se enfrenta a leopardos salvajes. El leopardo y la impulsiva Susan están íntimamente unidos, es como la manifestación de su irrefrenable carácter y sexualidad, por lo tanto, simbolicamente, David logra dominar a Susan para controlar su naturaleza salvaje.

David dará el último paso en su evolución protegiendo heroicamente a su enamorada del leopardo salvaje, de esta forma concluye una espiral de locura que le permite romper su compromiso con Alice (la ruptura con la fría y rígida Alice es tan lógica como bien acogida por David, y por el espectador). Una vez hecho su viaje de madurez, una vez ha vivido su aventura y sacado ese yo interior que permanecía oculto, su verdadero yo, y que le vincula a Susan, Alice no tiene sentido en su vida, de hecho, como si lo intuyera o fuera

consciente de esta idea, será ella la que rompa la relación.

Hawks convierte *La fiera de mi niña* en una contundente demostración del poder subversivo de la comedia como destructora del concepto de realidad cotidiana, por medio de una planificación “anómala”, en la que Susan, hace gala del dominio de sus actos y de su independencia, y es el personaje de David el que sufre continuas humillaciones. Con todo, este “viaje al desorden amoroso”²⁷⁶ supone para él una liberación y un descubrimiento; que la felicidad no la encontrará en un conocimiento muerto sino junto a una persona exultante, vital, irresponsable y, sobre todo, con una sorprendente capacidad para divertirse.

La última escena supone el fin de la evolución de David, que ha conseguido dejar atrás sus complejos y reprensiones, en una situación completamente nueva para él. Por ello su primer impulso al volver a ver a Susan apareciendo en el museo será huir y subir por el andamio del brontosaurio. Susan aparece para encaminarle y guiarle a su caótica manera, pero no dejará de ser una guía que le permite a David ser él mismo. Una atracción ante la que no se puede resistir, que le obliga a asumir que eso es lo que quiere y desea. Es por ello que tras toda esta aventura, aunque pretenda disimular, añora los imprevistos y el caos que vivió con Susan, causa por la que cae rendido ante ella finalmente. Como es lógico el film debe concluir con Susan destrozando el último reducto del anterior David, destrozando el dinosaurio por completo.

El momento del balanceo, la destrucción en plano general del brontosaurio y cómo David agarra a Susan en ese preciso momento, contiene las claves de la relación entre ambos. En ese rescate tenemos la culminación de la evolución del protagonista, con David centrando, y rescatando de esa espiral de locura a Susan, una vez ha cedido a su deseo y una vez ella ha destruido, por completo y literalmente el mundo de él. La sensación de resignada rendición, de rendición incondicional deseada, queda retratada en esta escena, con David cediendo a sus impulsos y sentimientos, a la experiencia vital, la pasión y la locura ante el derruido brontosaurio en el que había trabajado tantos años.

El amor, finalmente, se impone entre ambos en una declaración que evita cualquier atisbo de sentimentalismo; David tampoco recibe aquí la gracia de expresarse con eficacia; su declaración es poco decidida, indirecta, generando incluso dudas en el espectador, acostumbrado a las declaraciones más formales.²⁷⁷

²⁷⁶ Balló y Pérez (1997:135)

²⁷⁷ Una de las características de las comedias de Hawks consiste en realizar un “sabotaje del lenguaje del amor” que tiene su expresión culminante en las obtusas declaraciones de amor de los protagonistas. A

Susan: Oh, David, Can you ever forgive me? (David ¿Podrás perdonarme?)

David: I...I...I...

Susan: You can! And you still love me (Oh, todavía me amas)

David: Susan, that...that...(Oh, Susan)

Ya se vio como Susan, en su acoso a David, aguantaba todos sus desprecios guiada solo por la consecución de su objetivo. Así Susan, a pesar de recurrir a mentiras y manipulaciones anteriores, ya no necesita de ellas, por lo que confesará sus sentimientos, que nunca había disimulado y había manifestado a otros, y lo más importante, sus motivos a David, su enamorado. Justo en el momento en el que Susan se disculpa, con la clavícula intercostal y el millón de dólares para el museo en las manos, es decir, todo lo que deseaba David en un principio, nuestro protagonista eliminará sus últimas reticencias, despertando de su letargo definitivamente, entendiéndose por fin a sí mismo y confesando que el loco día con Susan ha sido el "más feliz de su vida", rompiendo su coraza.



Ilustración 42: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*.

menudo, lo que se pretende es evitar caer en el sentimentalismo, no hay una declaración explícita de los sentimientos por medio del texto verbal; no concuerda con la naturaleza de estos personajes. Babington y Evans (1989: 27)

El tema fundamental que aborda *La fiera de mi niña* es el de la guerra de sexos, pero el mensaje es mucho más profundo, ya que la verdadera guerra a la que asistimos es la disputada entre los sentimientos y la razón. La ordenada vida que David parece llevar, el dinosaurio que cree constituye la cumbre de su carrera, en realidad no es más que una prisión que necesita derrumbarse para comenzar de nuevo, como él mismo confiesa con una alegría no exenta de cierta pesadumbre hacia el final del filme.²⁷⁸ Con todo ello, *La fiera de mi niña*, logra equilibrar las relaciones entre los sexos, creando un sentido de juego y liberación, a pesar de estar profundamente comprometida en reflejar las tensiones e incongruencias de las relaciones entre los sexos.

Sorprendentemente, *La fiera de mi niña*, tuvo una fría acogida en su estreno el 18 de febrero de 1938. Su relativo fracaso de taquilla²⁷⁹ se debió a la crítica asombrosamente desfavorable:

“Ayer llegó al Music Hall una farsa de visión no demasiado fatigosa, si se soslaya el incesante parloteo de la señorita Katharine Hepburn y el amenazador caudal de premeditados gags. En *La fiera de mi niña*, la señorita Hepburn tiene un papel que le exige mostrarse constantemente sin aliento, insensata y machacona. Lo consigue, y tenemos la suficiente experiencia como para insinuar que ello no es solo achacable a una cuestión de interpretación”.²⁸⁰

Con Cary Grant, la crítica fue más benévola, alabando su interpretación. *La Fiera de mi Niña* sería la primera de las cinco películas del tándem Grant-Hawks,²⁸¹ el director pensaba que Grant era el actor mejor dotado para la comedia, de ahí que cuatro de las cinco películas pertenezcan a este género: “Es bastante difícil pensar en otro que no sea Cary Grant para este tipo de cosas. Es hasta tal punto el mejor que no hay nadie que se le pueda comparar”.²⁸²

²⁷⁸ El final feliz del filme lo es solo en parte, puesto que poseen una doble lectura que enriquece profundamente la cinta dejando un sabor agrídulce en el espectador porque hay estados emocionales que quedan a medio resolver o están resueltos, pero son de una moralidad un poco difusa: hay en ellos cierta renuncia por parte de los personajes principales.

²⁷⁹ El rodaje finalizó el 6 de enero de 1938, con un presupuesto de 1.073.000 dólares. RKO había gastado un millón de dólares de presupuesto en la película y acabó perdiendo 365.000 dólares con ella tras su estreno, que estuvo a punto de no producirse porque la compañía estaba dispuesta a sepultar el filme como un costoso error antes de gastar el dinero necesario para completar su montaje y pagar la promoción. Finalmente, Howard Hughes, adquirió los derechos de la película para revendérselos a la cadena de exhibición Loew, consiguiendo de esta manera que pudiera estrenarse y llegar al público. Bonet (2004: 70)

²⁸⁰ Frank S. Nugent. *The New York Times*

²⁸¹ *Solo los ángeles tienen alas (Only Angels Have Wings, 1939)*, *Luna nueva (His Girl Friday, 1940)*, *La novia era él (I Was a Male War Bride, 1949)* y *Me siento rejuvenecer (Monkey Business, 1952)*.

²⁸² "It's pretty hard to think of anybody but Cary Grant in that type of stuff. He was so far the best that there isn't anybody to be compared to him." McBride (1982: 69)

A pesar de que la película era una comedia eficaz, con todos los elementos propios de las *screwball comedies*, no consiguió el éxito esperado y el público le volvió la espalda en la taquilla. Fue un nuevo revés para Katharine, que había trabajado muy duro mejorando su interpretación y su forma de actuar ante las cámaras. Este poco rendimiento en lo que a recaudación se refiere, llevó al presidente de la Asociación de Salas de Cine de los Estados Unidos, Harry Brandt, a denominar a la actriz "veneno para la taquilla".²⁸³ La propia Katharine lo narra en sus memorias: "Nos retrasamos muchísimo en el rodaje. Fue mi última película con la RKO."²⁸⁴ Por Extraño que parezca el filme no anduvo bien en sus inicios. Ahora se le considera un gran éxito, pero creo que el problema fue mi presencia: era la época en que me conocían como 'veneno para la taquilla'".²⁸⁵

Hepburn encabezaba una lista en la que también figuraban los nombres de Mae West, Joan Crawford, Marlene Dietrich, y hasta Greta Garbo. Como apunta Bonet, quizá no fuera ajeno al hecho de que esas actrices hubieran personificado, en la pantalla y fuera de ella, personajes de mujeres independientes, liberadas y que solían llevar la iniciativa, sin dejarse domesticar por el varón. "Tal interpretación es absolutamente verosímil porque, en contrapartida, en la relación de actrices más populares y taquilleras figuraban los nombres de Shirley Temple, Deanna Durbin y Ginger Rogers, cuyas películas se ajustaban más a la ortodoxia imperante".²⁸⁶

Las críticas negativas y la escasa promoción que realizó la RKO fueron un lastre para la cinta que tras el fracaso inicial cayó en el olvido. Fue el crítico y director Peter Bogdanovich, en el ciclo de Hawks que organizó en el MOMA neoyorquino y en el correspondiente libro que editó, quién inició la recuperación de esta película y puso las primeras anotaciones para su reconsideración. La película se volvió a exhibir en enero de 1961, tras permanecer veinte años apartada de las salas. En la misma obtuvo un éxito arrollador y toda una nueva generación de cinéfilos la adoptó como una de las obras maestras de la comedia clásica norteamericana, convirtiéndose en uno de sus títulos más paradigmáticos, tanto para la comprensión de toda la obra de Howard Hawks y de sus

²⁸³ Bonet (2004:70)

²⁸⁴ RKO se tomó muy en serio la inclusión de Hepburn en esta lista de actrices no comerciales. Es por tanto comprensible que la compañía no pusiera demasiados obstáculos al deseo de Hepburn de abandonarla. De hecho, se lo puso más fácil ofreciéndole un proyecto humillante para ella por la modestia del mismo, *Mother Carey's Chickens*. Katharine rompió finalmente su contrato con RKO, lo cual le costó aproximadamente 200.000 dólares. La actriz dio por bien empleada la cifra si con ello recuperaba su libertad laboral y conseguía mejorar las difíciles perspectivas de su carrera.

²⁸⁵ Hepburn (1996:340)

²⁸⁶ Bonet (2004:70)

estrellas principales, Katharine Hepburn²⁸⁷ y Cary Grant, como para considerar el desarrollo de toda la tradición de la comedia de sexos en el cine de Hollywood.

Entre las innumerables influencias y sugerencias que ha provocado *La fiera de mi niña* a lo largo de la historia del cine, destacan dos películas. La primera, *Su juego favorito* (*Man's favorite Sport*, 1964) por ser obra del propio Howard Hawks²⁸⁸, que no realizó una nueva versión del filme, pero si retomo la idea del hombre arrastrado a su pesar a través de una tormenta de equívocos y situaciones embarazosas, por una mujer que trata de atraparlo sin confesarlo nunca y que pasa de resultar odiosa a ser amada. En este caso era Rock Hudson el que se hacía pasar por un deportivo experto en pesca y en realidad resultaba ser un impostor incapaz de manejarse al aire libre, hasta que Paula Prentiss le zambulle en mil humillaciones para pasar por el aprendizaje que le saca de su vida cuadrículada, la pérdida y la recuperación de su dignidad. El ritmo era más pausado y el personaje femenino tenía una derivación a través de la amiga encarnada por Maria Perschy, pero Hawks se reservó algunas referencias directas a *La fiera de mi niña*, como el encuentro entre la pareja protagonista en un aparcamiento con una discusión por sus coches, el vestido roto de ella²⁸⁹ o la utilización de la frase sobre los impulsos

²⁸⁷ Para Hepburn fue la confirmación de sus aptitudes para interpretar a personajes indómitos y subversivos con unas características que se ajustaban a su forma de interpretar, y llegaban en el momento oportuno para dar un giro definitivo a su carrera ante las cámaras y a su imagen como estrella. Un cambio en su trayectoria que se inclinó por mujeres decididas y con un sentido del humor inteligente. Así la imagen que identifica a Katharine se forjó en las disparatadas situaciones y los ágiles diálogos de este filme, creando las bases de un personaje avanzado a su tiempo.

²⁸⁸ Tras el duelo entre Grant y Hepburn en *La fiera de mi niña*, Hawks volvió a plantearse ese enfrentamiento entre los sexos en casi todas sus películas; fueran comedias, western o cine de aventuras. Es este, sin duda, uno de los aspectos más llamativos de una filmografía en la que, además resalta la amplia variedad genérica abordada por el director; pero, tanto se trate de comedia, western, cine de aventuras, negro, histórico e incluso musical, todos se unen en ese binomio comedia y tragedia perfectamente armonizado que es el sello estilístico común que define la obra de Hawks en su conjunto “El auténtico drama está terriblemente cerca de ser una comedia” (“ True drama is awfully close to being comedy”) McBride (1982:65)

²⁸⁹ Fue tal su éxito que Hawks no dudó en repetir la escena en *Su juego favorito*, esta vez interpretada por Rock Hudson y Maria Perschy aunque con menor soltura. Robin Wood, apunta incluso, cierta crueldad por parte del director la hacerles repetir la famosa escena del “night Club”. Wood (2006:134)

Hawks solo figura como colaborador en los guiones de cuatro películas (todas anteriores a la década de los treinta) sin embargo siempre cooperó activamente con los escritores que trabajaron para él; supo valorar las estructuras de sus historias, así como los diálogos de los personajes ejerciendo un férreo control en la etapa de escritura. Su intervención como co-guionista en sus obras es obvia, sobre todo cuando vemos como hay momentos que se repiten sucesivamente en sus películas y que no pertenecen a los mismos guionistas: en *la fiera de mi niña* (1938, guion de Dudley Nichols y Hagar Wilde), *Me siento rejuvenecer* (1952; guion de Ben Hecht, I.A.L Diamond y Charles Lederer) y *Su juego favorito*(1964; guion de John Fenton Murray y Steve McNeil) se reproducen una escena, en la que la protagonista, por diferentes razones, deja al descubierto su trasero y el protagonista masculino le ayuda en las tres ocasiones a ocultar su vergüenza; en *La Fiera de mi niña* y *Su juego favorito* se desarrolla además, de forma muy similar, un enfrentamiento verbal entre hombre y mujer en un aparcamiento. Sobre esta contradicción entre las películas en las que aparece acreditado y en las que realmente participa el propio Hawks da una explicación: “Si apareciera más a menudo, no conseguiría que

amorosos del hombre expresados con actitudes violentas. Hawks siempre defendió este juego de correspondencias:

Si hacemos una película que es un éxito, que gusta a la gente, nos sentimos inclinados a querer hacer una versión diferente de la misma película. Y si un director tiene una historia que le gusta y la cuenta, muy a menudo ve la película y dice, “Podría hacerla mejor si la volviera a hacer”, así que yo la volví a hacer. Seguiré haciéndolas, de formas diferentes.²⁹⁰



Ilustración 43: Fotograma de la película *Su juego favorito*.

Otra remodelación de *La fiera de mi niña* es *¿Qué me pasa doctor?* (*What's Up, Doc?*, 1972), en la que el crítico Peter Bogdanovich, apasionado por Hawks, no resistió la tentación de utilizar los hallazgos de su maestro para tratar de revitalizar la *Screwball Comedy* consiguiéndolo solo a medias. De nuevo el científico despistado y encorsetado, Howard Bannister (que en lugar de tener entre manos una clavícula intercostal habla continuamente de rocas ígneas) interpretado por Ryan O'Neal sucumbe ante la imparable Judy Maxwell (Barbra Streisand) que le saca de su aburrida vida, junto a su prometida Eunice Burns (Madelaine Karns), y le despierta los instintos adormecidos. Bogdanovich lleva la trama por otros derroteros, pero recupera la batalla entre los protagonistas, en una

escritores tan buenos trabajaran para mi." Because if I did, I couldn't get such good writers to work with me". McBride (1982:30)

²⁹⁰ "If we make a picture that's a top-biller, that the people like, we're inclined to want to do a different version of the same picture. And if a director has a story that he likes and he tells it, very often he looks at the picture and says, 'I could do that better if I did it again', so I'd do it again. I'll keep on doing them, in a different way." McBride (1982: 133)

divertida inversión de roles, las referencias al *slapstick* e incluso el vestido rasgado. Hawks, consideraba que *¿Qué me pasa, doctor?* era divertida; todos los golpes visuales eran endiabladamente buenos. No tuvo ningún problema al verse copiado: “Le dije a Peter, “Cometiste un error diciéndoles de dónde la habías copiado. Yo no les dije de dónde la había copiado yo”.²⁹¹



Ilustración 44: Fotograma de la película *¿Qué me pasa doctor?*

Al margen de estas dos revisiones del filme, *La fiera de mi niña*, ha servido de inspiración y modelo a numerosas comedias románticas que retoman la imagen de la mujer como “fuente de problemas para el hombre”:

Descalzos en el parque (*Barefoot in the Park*, Gene Sack, 1967) una comedia loca y desenfadada con guion de Neil Simon que retoma el modelo de la *screwball comedy* con sus diálogos vertiginosos y sus situaciones absurdas. El filme desarrolla los vaivenes en la relación de dos recién casados de caracteres muy diferentes, Paul Bratter (Robert Redford), un abogado reflexivo y predecible y Corie Bratter (Jane Fonda) su impredecible y caótica esposa que entiende la vida como constante fuente de diversión. Este choque de caracteres provocará que atraviesen diferentes fases de amor-odio, hasta lograr un

²⁹¹ "You made a mistake in telling 'em where you stolen it from. I didn't tell 'em where I stole it from". McBride (1982:69)

equilibrio que pasa por un proceso de liberación para Paul que le permitirá aflorar actitudes reprimidas, y un punto de reflexión en la caótica forma de vida de Corie que se tornará más pausada.



Ilustración 45: Fotograma de la película *Descalzos por el parque*

En el siglo XXI, el modelo continúa vigente, tal y como podemos apreciar en *Y entonces llegó ella* (*Along Came Polly*, John Hamburg, 2004), que tiene como protagonista a Reuben (Ben Stiller) asesor de riesgos de una gran empresa que siente pánico por cualquier actividad que suponga riesgo y aventura. Abandonado en su Luna de Miel por su mujer, que lo cambia por un monitor de submarinismo, retorna a su monótona rutina, que se ve trastocada con la aparición de Polly (Jennifer Aniston) que dará un vuelco a su vida introduciendo la locura y el desenfreno junto a la inestimable ayuda de su mascota, un hurón con el que Reuben se verá obligado a convivir, a pesar de su inicial animadversión hacia él

Si Polly continúa el modelo establecido por Katharine Hepburn en su recreación de Susan Vance, con original mascota incluida, la protagonista de la película de animación *The Croods* (Chris Sanders, Kirk DeMico, 2013), lo aborda magistralmente. Eep en una recreación de la pelirroja atrevida y descarada que persigue incansable a un escurridizo y sabio "científico", Guy, que trae consigo el gran avance de la humanidad, el fuego, y que sin embargo, se ve sometido, muy a su pesar, a una serie de situaciones embarazosas y

accidentes que terminarán con su resignada unión al clan de los Croods.



Ilustración 46: Fotograma de la película *the Croods*

V.3. La guerra de los sexos en MGM

Tras *La fiera de mi niña* Katharine Hepburn se encontró en la violenta situación de ser *persona non grata* en su propio estudio. Arrastraba el legado de “Veneno para la taquilla” creado por una campaña infamante pero efectiva, tal como la describe Kanin, que provocó “una estúpida y aterrada reacción en cadena que incluyó a distribuidores, exhibidores y directivos cobardes de los estudios que instintivamente creían cualquier cosa impresa.”²⁹²

La técnica aceptada en la industria cinematográfica de la época era asignar papeles de la categoría inferior en películas baratas a los intérpretes contratados que no interesaban. Esto tenía como resultado lograr que películas nada importantes lo parecieran algo más; o bien que el intérprete se resistiera, rompiendo con ello su contrato. Katharine se negó a seguir este juego y compró su salida del contrato que mantenía con RKO. Tras esta mala experiencia, la actriz decidió tomarse un tiempo para replantearse su vida y su carrera en el cine. Regresó a Connecticut, y pasó un año y medio sin ponerse ante las cámaras.

El teatro se convirtió nuevamente en la mejor alternativa para Katharine Hepburn, el 28 de marzo de 1939 estrenó una obra de teatro escrita especialmente para ella por Phillip

²⁹² Kanin (1990: 44)

Barry, (autor con el que Katharine ya había trabajado en dos de sus piezas, *Holiday*, en 1928, y *The Animal kingdom*, en 1931). La obra titulada *Historias de Filadelfia*²⁹³, se montó merced a la colaboración económica no solo del autor de la obra, de la protagonista y de la Theater Guild, sino también con una aportación del millonario Howard Hughes. Además Katharine renunció a cobrar salario alguno, a cambio de asegurarse de una participación en los beneficios de la taquilla de aproximadamente el diez por ciento de lo recaudado por la obra en Broadway, junto con el doce y medio por ciento de todo lo que recaudara la obra en el resto de los escenarios del país.²⁹⁴ La obra logró un gran triunfo con más de 250 representaciones, un millón y medio de dólares de recaudación fueron la prueba evidente de que la obra funcionaba y sus protagonistas también. Katharine tuvo un éxito decisivo en *Historias de Filadelfia* demostrando que la actriz llamada “Veneno para la taquilla” en taquillas que vendían entradas de cincuenta y cinco centavos, era capaz de provocar una gran demanda en taquillas que vendían a tres dólares y treinta centavos.²⁹⁵

La actriz también retuvo los derechos de adaptación de la pieza al cine, una maniobra que se reveló como esencial para su posterior trayectoria en Hollywood, ya que marcó su retorno a la pantalla y merced a su éxito le garantizó el triunfo; antes de que transcurriera mucho tiempo todas las compañías cinematográficas de Hollywood pujaban por los derechos de *Historias de Filadelfia*. Así pues, Katharine estaba en una posición envidiable para negociar. MGM adquirió los derechos de la pieza para trasladarla al cine, entre las condiciones impuestas en la cesión de la obra teatral para una adaptación cinematográfica figuraba que en todo caso la actriz principal, Katharine, habría de estar acompañada por dos estrellas masculinas. Tal idea había sido una aportación de Howard Hughes, que de ese modo garantizaba que la actriz, cuyo atractivo para la taquilla era incierto, estaría arropada por dos figuras masculinas en los papeles del exmarido y el reportero. El principal responsable de MGM, Louis B. Mayer, estaba de acuerdo con esa condición que en definitiva redundaba en beneficio de la película ya que a pesar del éxito

²⁹³ Nuevamente Katharine se puso en la piel de un personaje, Tracy Lords, con el que tenía muchos puntos en común, una chica de familia acomodada que prepara su segundo matrimonio con un destacado empresario de Filadelfia, pero que se ve amenazado con la llegada de su exmarido que se presenta en el lugar acompañado por un reportero y una fotógrafa de la revista *Spy* con el fin de cubrir el acontecimiento.

²⁹⁴ El acuerdo económico conseguido por Katharine se anticipaba a las condiciones que posteriormente fueron ganando para sí la mayoría de los actores del cine americano, quienes empezaron a lograr cada vez mayor independencia, dejando atrás su papel como meros trabajadores a sueldo de los estudios de producción con los que firmaban el contrato. Belasco (2003:60)

²⁹⁵ Kanin (1990: 44)

que había conseguido en el teatro, Katharine seguía siendo oficialmente a ojos de la industria del cine “veneno para la taquilla”.

MGM comenzó la búsqueda de los dos protagonistas masculinos que quisieran formar parte en el reparto junto a Katharine. Varios actores rechazaron la propuesta, ya que temían verse arrastrados a otro fracaso comercial en la carrera de la actriz. Katharine quiso contar con Clark Gable para interpretar a su exmarido y Spencer Tracy para encarnar al periodista, pero ambos esquivaron la oferta pretextando una agenda ocupada. Finalmente, los papeles recayeron en Cary Grant como exmarido y James Stewart como reportero. La elección de Grant, significativa, permitía una “rectificación” de sus personajes temperamentales y manipuladores a la medida de Susan Vance.²⁹⁶

Como director se designó a George Cukor por deseo expreso de Katharine, al que le unía una gran amistad, reforzada en el terreno laboral por una mutua admiración.²⁹⁷ La elección de Cukor, suponía además un pacto de riesgo, puesto que ambos se encontraban en un punto débil de su trayectoria profesional.

Cukor había iniciado su trayectoria en MGM con la puesta en marcha de una ambiciosa propuesta de adaptación del cuento infantil *El mago de Oz*. Cukor supervisó la preparación, pero renunció al proyecto cuando David O. Selznick²⁹⁸ le propuso la dirección de *Lo que el viento se llevó*. Las buenas relaciones entre Mayer y Selznick facilitaron que Cukor pudiera dejar *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), en manos de Victor Fleming.

A Selznick lo que más le preocupaba eran los dos papeles principales. La prensa clamaba en favor de Clark Gable, ya que el personaje de Rhett Butler parecía hecho a la medida de su virilidad y apostura. Gable parecía la gran solución, pero se hallaba bajo contrato exclusivo con la MGM, que no daba la impresión de estar dispuesto a cederlo. Había como reserva las opciones de Errol Flynn, Gary Cooper o Ronald Colman. Finalmente, MGM accedió ceder a Gable, a cambio Selznick tuvo que ceder sus derechos de distribución, mermando con ello su independencia y su eventual

²⁹⁶ La simbiosis entre Tracy Lord/Katharine Hepburn ratificaba la evolución de la actriz hacia unos personajes “más humanos” acordes con su propia evolución personal, sin renunciar por ello a su firme carácter e inteligencia, que la dotaban de gran atractivo tanto dentro como fuera de la pantalla.

²⁹⁷ Si hay un género que distinga al cine de George Cukor es sin duda la comedia, y más concretamente la comedia centrada en la guerra de sexos, personificada en sus películas por grandes intérpretes del Hollywood clásico.

²⁹⁸ El 8 de julio de 1936, la Selznick International Pictures había pagado la suma de 50.000 dólares por los derechos de *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell. David O. Selznick iba a tener que arriesgar mucho dinero, mucho tiempo y mucho prestigio personal en su filmación y su primera y única opción como director fue su amigo George Cukor. McGilligan (1994:107)

participación en los beneficios.²⁹⁹

El papel de Scarlett O'Hara era más esencial, pues ella era el punto focal de la novela. Aunque Selznick se comprometió públicamente a descubrir una nueva personalidad que hiciera de Scarlett, se hicieron pruebas a las actrices más consagradas, entre ellas Katharine Hepburn.

Cukor, bajo contrato de la Selznick Internacional, dedicó cerca de dos años a la preproducción de *Lo que el viento se llevó*, unos años que “en ciertos aspectos, representaron el periodo menos fructífero de su carrera”³⁰⁰ ya que no dirigió ninguna de las películas propuestas por Selznick lo que comenzó a causar la irritación del productor. que accedió a prestarlo a Columbia para dirigir *Vivir para gozar*.

Todas estas tensiones (personales y profesionales) entre director y productor se vieron agravadas por la crisis financiera de la productora a medida que transcurrían los meses y crecían los costos. Por primera vez Selznick se preguntaba si no podía resultar más ventajoso disponer de alguien como Victor Fleming para proceder a la filmación. Los servicios de Cukor era en realidad propiedad de MGM, el estudio quería el regreso de Cukor, y no se oponían a ceder a Fleming, al que consideraban un director rápido y de acción, opuesto a Cukor, un “fiable director de mujeres”.³⁰¹ En la psicología de Selznick seguía presente la advertencia de L.B. Mayer, en el sentido de que Cukor podía concentrarse en los matices y las intimidades de la película (favoreciendo a las mujeres en la línea argumental) al tiempo que descuidando el campo de la acción y el espectáculo. Y ahora que MGM era un socio, Mayer tenía que ser escuchado.³⁰²

Por fin hubo una reconciliación de ambas partes y Cukor comenzó el rodaje el 10 de diciembre de 1938 con la secuencia del incendio de Atlanta, el momento exacto en que la actriz Vivien Leigh visitaba el rodaje acompañada de Myron Selznick, a partir de ese momento se convertiría en Scarlett, y con ello parecía resuelto el último escollo que

²⁹⁹ McGilligan (1994: 116)

³⁰⁰ McGilligan (1994: 112)

³⁰¹ Era manifiesta la capacidad de Cukor para alternar con las actrices, su habilidad con los argumentos a la medida de las mujeres, así como su especial atención al vestuario, peinados y decoración de sus películas. Sobre esta afirmación merece la pena destacar las palabras de Joseph Leo Mankiewicz que recoge McGilligan: “No sé si debe citar mis palabras, pero las digo en el mejor sentido. En cierto modo, George Cukor fue el primer gran director hembra de Hollywood” McGilligan (1994: 91)

El director tenía además una consideración poco frecuente en el ambiente en el que se movía: para asegurar la veracidad de los papeles y el respeto y aprobación del público femenino, se esforzaba por contar con mujeres en su equipo de trabajo, especialmente guionistas y consejeras. Nueve de cada diez películas de Cukor contaba con una guionista en sus créditos, entre las que se encontraban Jane Storm, Jane Murfin, Adela Rogers St. John, Frances Marion, Sonya Levien, Salka Viertel, Zoe Akins o Anita Loos. Lanuza (2011:142)

³⁰² McGilligan (1994: 118)

detenía el avance de la filmación.

Pero para el director, el principal problema estaba por venir. Gable se mostraba taciturno y poco participativo en el rodaje, no se sentía cómodo a las órdenes de Cukor y reclamaba a su amigo y director Victor Fleming. Por ser considerado George Cukor un gran director de mujeres, a Gable le inquietaba que se encargase de la dirección de una película de tal envergadura y tanta trascendencia para su carrera; temía que significase un protagonismo absoluto de Vivien Leigh.

Aunque, hubo un factor adicional del que nunca se habló abiertamente: Gable había sido una de las conquistas de Bill Haines (amigo íntimo de Cukor) una noche, muchos años antes, remontándose su encuentro a las fechas en que Gable era uno más de un filme mudo de Haines en los años veinte. Entre los veteranos circulaban versiones de esta historia, pero solo Gable y Haines conocían las circunstancias exactas. No obstante, amigos de Cukor decían que Gable no era “comerciable” y que todo fue un momento de embriaguez. Entre Haines y él hubo sexo una sola y única vez. Al ser Haines amigo íntimo de Cukor, Gable temía que conociera una aventura nada en consonancia con su fama de “Rey de Hollywood”, le odia por ello y hace todo cuanto puede por deshacerse de él. Gable puso a Cukor en una situación muy comprometida: “¡No puedo continuar con esta película! ¡A mí no me dirige un marica! ¡Yo tengo que trabajar con un hombre de verdad!”³⁰³

Finalmente, Cukor fue despedido.³⁰⁴ La declaración oficial de la productora comunicaba que “Como resultado de una serie de desacuerdos entre nosotros y acerca de muchas de las escenas individuales de *Lo que el viento se llevó*, hemos decidido mutuamente que la única solución consiste en seleccionar un nuevo director lo antes posible.”³⁰⁵

Al despido de la película “más grande jamás rodada”, se une la pérdida del proyecto de *El mago de Oz*, también a manos de Victor Fleming. La pérdida de ambos proyectos supuso un duro golpe para George Cukor, tal y como detalla Torres, tanto “por lo que significa en sí, como por convertirse en grandes éxitos y clásicos. Y, sobre todo, porque hubiesen marcado un importante avance en su carrera. Habría dejado de ser un director de Broadway en Hollywood, el eterno especialista en adaptaciones teatrales.”³⁰⁶

Tras esta dura prueba, Cukor inicia una nueva década y una nueva etapa en MGM,

³⁰³ McGilligan (1994:121-122). Torres y McGilligan recogen la versión que ofrece el actor y director Kenneth Anger en su libro *Hollywood Babilonia II*, págs.81-84.

³⁰⁴ Aunque, tal y como relata McGilligan, Cukor continuó dirigiendo en secreto a Vivien Leigh y Olivia de Havilland. McGilligan (1994:124)

³⁰⁵ McGilligan (1994:121)

³⁰⁶ Torres (1992:35)

comenzando con *Mujeres* (*The Women*, 1939), lo que reafirmó la reputación de Cukor como “director de mujeres”. Tras la dirección de *Mujeres*, aceptó el reto, de su amiga Katharine, de dirigir *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940) obra con la que logró afianzar su carrera en MGM.



Ilustración 47: Fotograma de la película *Historias de Filadelfia*.

La película comenzaba con una escena retrospectiva, con influencias *slapstick* que mostraba el virulento final del matrimonio de Tracy Lord y C.K. Dexter Haven, en una secuencia que muestra como ella rompe un palo de golf de Dexter y éste, visiblemente enfadado, la empuja haciéndole caer al suelo. Las imágenes son ilustrativas de la lucha establecida entre ambos. Una lucha soterrada que bajo el prisma de la comicidad revelará la hipocresía de unas relaciones convencionales en las que Tracy se verá obligada a recibir a Dexter, junto a unos periodistas, en vísperas de su boda para evitar una publicación sobre la infidelidad de su padre. Este reencuentro con su marido, la admiración que despierta en el reportero, y la poco estimulante relación que mantiene con su prometido generarán una serie de enredos que culminarán con una atípica reconciliación entre Tracy y Dexter que contraerán unas precipitadas segundas nupcias.

El filme, consolidó la evolución de la comedia romántica hacia ritmos más pausados, dejando atrás la *screwball comedy*. Autores como Sarris o Harvey³⁰⁷ han señalado que

³⁰⁷ Sarris (1988: 450) y Harvey (1998: 409). Este cambio marca un camino que se consolida en las comedias

este filme reconduce la comedia romántica hacia posiciones más conservadoras, un hecho del que se hace partícipe a Katharine Hepburn, que en su papel de Tracy Lord, suaviza sus posiciones anteriores, más temperamentales, insuflando a su personaje una calidez que la aproxima hacia posiciones convencionales propias de un periodo pre-bélico³⁰⁸ asociado a una ideología más conservadora.³⁰⁹ En este aspecto, la evolución del personaje de Tracy Lord, resulta ilustrativa; su carácter altanero y arrogante que la ha llevado a divorciarse de Dexter (Cary Grant), por sus problemas con el alcohol; y a cortar las relaciones con su padre, por serle infiel a su madre, converge en una evolución de su carácter y forma de pensar que se torna más sensible e indulgente.



Ilustración 48: Fotograma de la película *Historias de Filadelfia*.

de Tracy-Hepburn. En dichas comedias, su compañero masculino conseguirá “ponerle los pies en la tierra”, provocando ese cambio hacia la recuperación de su condición humana tal y como expone Cavell, que implica el reconocimiento de su vulnerabilidad. Cavell (1999:149).

³⁰⁸ La década de los años cuarenta estuvo condicionada inevitablemente por la Segunda Guerra Mundial; el 17 de diciembre de 1941 los japoneses bombardean por sorpresa la base naval de Pearl Harbour y Estados Unidos no tiene más remedio que intervenir en la contienda. En estas condiciones Harry S. Truman asume la presidencia de EE UU en abril de 1945, cuando Roosevelt muere a menos de tres meses de comenzar su cuarto mandato, siendo Truman el vicepresidente. Estando ya en el poder, una de sus primeras decisiones fue la de lanzar la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945 que pusieron el punto final a la Segunda Guerra Mundial.

³⁰⁹ Echart aporta una interesante reflexión sobre este filme, tanto en la filmografía de la actriz como en el género de la comedia romántica (Echart 2005: 181-183)

Tras protagonizar *Historias de Filadelfia*, la imagen de fracaso que Katharine había arrastrado durante varios años se extinguió; el apelativo “veneno para la taquilla” fue barrido por el éxito de la película que logro una recaudación de más de 1.300.000 dólares y dos Oscar al mejor guion adaptado y al mejor protagonista masculino para James Stewart. Katharine inició una nueva etapa profesional en la que siguió contando con muchos de los amigos que la habían apoyado hasta el momento, incluyendo por supuesto a George Cukor, pero al mismo tiempo su vida personal dio un giro drástico merced a su encuentro con el hombre que iba a ser su compañero sentimental, y a la par su compañero de reparto durante décadas: Spencer Tracy.³¹⁰

Tracy (1900-1967), actor de origen irlandés, enigmático, seco, solitario, y alcohólico, manifestó en su juventud un carácter intrépido que le llevó a alistarse en la Marina. Tras su incipiente incursión bélica, retomó los estudios en el Ripon College, donde participó por primera vez en una representación teatral, *The Truth*. Decidido a ser actor, se trasladó a Nueva York, donde ingresó en la Escuela de Arte Dramático. Poco a poco fue consolidando su posición en Broadway y a comienzos de la siguiente década ya interpreta papeles protagonistas en *A Royal Fandango* y *Whispering Friends* entre otras. Descubierta por John Ford en *The Last Mile*, uno de sus mayores éxitos sobre las tablas, donde coincide con Clark Gable, se trasladó a Hollywood donde debutó con *Up the River* (John Ford) en 1930. En sus tres primeros años en Hollywood interviene en 16 películas entre las que destacan *Mi chica y yo* (*Me and My Gal*, Raoul Walsh, 1932) un filme para la Fox, junto a Joan Bennett, en el que Tracy interpreta a un policía enfrentado a una banda de gansters y *Fueros humanos* (*Man's castle*, Frank Borzage, 1933), para Columbia, ambientada en la época de la Depresión y coprotagonizada por Loretta Young, En 1935 firmó un contrato en exclusiva con MGM, que duró buena parte de su carrera, su primera película para los estudios será *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936) un *thriller*, bajo la producción de Joseph L. Mankiewicz que lo colocó entre los actores principales del estudio, a *Furia* le siguió *Una mujer difamada* (*Libeled Lady*, Jack Conway, 1936) una de las primeras comedias del actor, junto a varias de las estrellas de MGM; Jean Harlow, William Powell y Myrna Loy. *San Francisco* (W.S. Van Dyke, 1936), junto a Clark Gable, supone la primera oportunidad, para Tracy de interpretar a un sacerdote, el padre Mullin, un papel que repetiría más tarde en *La ciudad de los muchachos* (*Men of Boys Town*, Norman Taurog), como el padre Flanagan, y que para él tenía unas connotaciones muy

³¹⁰ Sobre el devenir de esta peculiar relación ha escrito su interesante obra William J. Mann, con el título *Kate. El lado oscuro de Katharine Hepburn*

especiales, por sus fuertes convicciones religiosas católicas.³¹¹ Tracy fue el primero en ganar dos Oscar consecutivos al mejor actor: en 1937 y 1938 por *Capitanes intrépidos* (*Captains Courageous*, Victor Fleming) y *La ciudad de los muchachos*.³¹²

A principios de los años 40, Spencer Tracy estaba en su mejor momento; no había sido nunca un primer actor o un galán, pero en estos años lograría imponerse como uno de los mejores actores de carácter de Hollywood, contando con la admiración de sus compañeros: “Lo único que me preocupa de él - dijo Clark Gable- es ese acto de humildad que hace de vez en cuando. No lo crean. Sabe lo bueno que es. Y que es tan bueno como nadie ha llegado a ser ahora mismo en este negocio. Cualquier actor o cualquier actriz que haya rodado una escena con Spencer le dirá...que no hay nada igual. Le hipnotiza a uno. Esos ojos suyos y lo que hay tras ellos. Nadie es mejor que cuando actúa con él. Es como jugar al tenis con alguien mejor que uno...uno se vuelve mejor también.”³¹³

El primer encuentro entre Katharine Hepburn y Spencer Tracy se produjo en *La mujer del año* (*Woman of the Year*, George Stevens, 1941). En el primer día de rodaje, el productor de la película Joseph Leo Mankiewicz, se maravilló de la capacidad que expresaba Katharine para imitar el estilo de interpretación de Tracy, y de la atención que ponía Tracy en imitar el estilo de ella. Lo que manifestaron desde ese primer día, más que respeto profesional, fue una rendida admiración que acabó convirtiéndose en una de las parejas más duraderas de la historia del cine americano, dentro y fuera de la pantalla.³¹⁴

³¹¹ En sus años de estudiante en el colegio jesuita Marquette Academy, Tracy llegó a plantearse la vocación religiosa, algo que quedó olvidado con su ingreso en la Marina, aunque siempre sintió una gran devoción religiosa. Kanin, (1990:33-34)

³¹² Estuvo seleccionado en siete ocasiones más por sus interpretaciones en *San Francisco* (1936), *El padre de la novia* (*Father of the Bride*, Vincente Minnelli, 1950), *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*, John Sturges, 1955), *El viejo y el mar* (*The Old Man and the Sea*, John Sturges, 1958), *La herencia del viento* (*Inherit the Wind*, Stanley Kramer, 1960), *Vencedores o vencidos* (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer 1961) y *Adivina quién viene esta noche* (*Guess Who's Coming to Dinner*, Stanley Kramer, 1967).

³¹³ Kanin (1990:54)

³¹⁴ Desde que se conocieron durante el rodaje de *La mujer del año* en 1941, Tracy y Hepburn mantuvieron una relación sentimental de la que se ha hablado mucho en libros como el escrito por Garson Kanin, *Tracy y Hepburn. Una biografía íntima*, un libro cuya publicación causó un considerable revuelo e irritó mucho a la pareja y a su círculo más cercano. McGilligan (1994: 160) En este libro Kanin narra el éxito de esta relación, que se mantuvo más de veinte años, fundada en el respeto mutuo por el talento del otro, la generosidad, el sentido del humor compartido y “una carencia total de actitudes posesivas.” Kanin (1971: 81) Esto último estuvo marcado sin duda por el hecho de que Tracy nunca se divorció de su esposa, Louise Treadwell, conocida actriz de repertorio que abandonó la interpretación para dedicarse al cuidado de su hijo, John Tracy, sordomudo de nacimiento. La relación de Katharine y Spencer se desarrolló en la clandestinidad, con el apoyo de sus amigos y familiares más cercanos. Cukor ayudó a consolidar la relación de la pareja. Íntimo de Katharine se convirtió en gran amigo de Tracy, llegando a ser su casero, ya que Tracy vivió durante años en la “casa de invitados” de la mansión de Cukor en Beverly Hills.

Al margen del enlace romántico entre los actores, el argumento de *La mujer del año* suministró a Katharine una excelente oportunidad para poner a prueba su nueva capacitación como estrella en el papel de Tess Harding, columnista política que se enamora de un periodista deportivo irlandés, Sam Craig, totalmente opuesto a ella, personaje interpretado por Tracy. Ambos se casan iniciando un ceremonial de enfrentamientos generados principalmente por la muy diferente forma que tienen de contemplar el papel de la mujer en el hogar y la familia. Ella quiere mantener su trabajo, su independencia y su carrera. Él pretende que permanezca dócilmente atendiendo el hogar. Finalmente, ambos llegarán a un entendimiento. Belasco resalta en este filme el cambio de registro de Katharine, que aliándose con Tracy en esta película logra humanizar su imagen cinematográfica, acercarse a los espectadores, no solo a los de su propio sexo, sino también a los del sexo opuesto, como ideal femenino de mujer rebelde, pero al mismo tiempo divertida, y en último término dispuesta a parlamentar con el macho dominante.³¹⁵ El conflicto central del filme de Stevens gira sobre la incapacidad de Tess considerada como la segunda mujer más importante de Estados Unidos, después de la Primera Dama, para conciliar su dedicación al trabajo (como reconocida periodista y feminista combativa) con sus obligaciones sentimentales y familiares (la atención a su casa, a su marido y a su hijo adoptado), y domésticas (los electrodomésticos y la cocina son para ella un misterio). Sobre estos “defectos” de su protagonista femenina, la narración se centra en hacer 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, de tal forma que al final del filme, el conflicto se resuelve de forma satisfactoria, pues lo que su marido, Sam (Tracy), le pide es que concilie ambas esferas de su vida (la dimensión pública con la privada), no que renuncie a una de ellas (a la pública, obviamente). En el desenlace, por tanto, no hay pérdida sino ganancia.

Galardonada con el Oscar al mejor guion original, de Ring Lardner Jr. y Michael Kanin, la película dejó claro que la química entre la pareja resultaba muy efectiva desde el punto de vista de la taquilla. Donald Kirkley escribió en el *Baltimore Sun*: “La actuación de ella es un constante placer para el espectador. Mr. Tracy es un excelente contraste para ella en este caso particular. Su tranquila obstinación masculina y su prosaico concepto de la vida son un llamativo contraste para su vivacidad y brillantez. Forman un

³¹⁵ Belasco (2003: 68)

magnífico equipo y cada uno de ellos complementa al otro.”³¹⁶ La crítica y el público se mostraban satisfechos del duelo entre dos personalidades tan distintas como las de Hepburn y Tracy, cuya relación personal estaba en el fondo muy próxima a la que mantenían sus personajes en la pantalla.



Ilustración 49: Fotograma de la película *La mujer del año*.

Tal y como expone Echart, sobre esta antítesis entre trabajo y amor se centrarán una y otra vez las románticas *working comedies* de los años cuarenta, que “se afanarán en vano en lograr la cuadratura del círculo.”³¹⁷ algo que conseguirá Cukor al modificar el modelo de Stevens en *La costilla de Adán* en ciertos aspectos: el primero, al mantener con firmeza en todo momento las demandas profesionales hechas por la mujer, también en el final (en *La mujer del año*, aunque Tess no renuncia a su trabajo, no tendrá más remedio que dedicarle menos tiempo); el segundo, al convertir en un requisito necesario para la feliz (re)unión romántica el reconocimiento por parte de su marido de sus aspiraciones laborales; y por último, al convertir el esbozo de Stevens en un fresco de la complicidad e intimidad matrimonial muy difícil de superar.

³¹⁶ Kanin (1990:18)

³¹⁷ Echart (2003:185)

V. 3.1. *La costilla de Adán* ¿Quién lleva los pantalones?



Ilustración 50: fotografía publicitaria de la película *La costilla de Adán*.

La costilla de Adán se constituyó como un puzzle en el que todas las piezas encajan por medio de la amistad entre guionistas, Ruth Gordon y Garson Kanin; el director, George Cukor; y los actores principales, Katharine Hepburn y Spencer Tracy. George Cukor y Garson Kanin³¹⁸, se conocieron en 1939, y entre ambos surgió una gran amistad que tenía como nexo común el mundo del teatro.³¹⁹ Cukor incluso actuó como casamentero presentándole a Ruth Gordon,³²⁰ una actriz a

³¹⁸ Director, guionista, dramaturgo, biógrafo y finalmente novelista, Garson Kanin llegó a Hollywood a finales de los años treinta de la mano de Samuel Goldwyn tras haber sido actor y auxiliar de George Abott en Broadway. En 1938 inicia un contrato en RKO en una nueva etapa de su carrera; tras trabajar algunos meses como aprendiz de montaje, logra dirigir su ópera prima, *A Man to Remember*; en 1938, y la calidad y el rendimiento de aquella modesta producción le dan la posibilidad de completar seis largometrajes más en RKO antes de iniciar su trayectoria como guionista en 1946: *Next Time I Marry* (1938), *The Great Man Votes* (1939), *Mamá a la fuerza* (*Bachelor Mother*, 1939), *Mi esposa favorita* (*My favorite Wife*, 1940), *Sabían lo que querían* (*They Knew What They Wanted* 1940), y *Tom Dick and Harry* (1941).

³¹⁹ *Doble vida* estableció una pauta: durante varios años Ruth Gordon y Garson Kanin funcionaron, a efectos prácticos, como una especie de estudio con ellos dos como único personal: la pareja operaba fuera de la corriente principal de Hollywood; no llegaron a firmar ningún contrato con un estudio y no vendían un guion hasta no haber terminado de trabajar en él.

³²⁰ Ruth Gordon había sobresalido como actriz en Broadway e intervenido en películas como *Abe Lincoln en Illinois* (*Abe Lincoln in Illinois*, John Cromwell, 1940), *Dr Ehrlich's Magic Bullet* (William Dieterle, 1940) y *La mujer de las dos caras* (*Two-faced Woman*, George Cukor, 1941) antes de casarse, en 1942, con Kanin y abandonar la interpretación para convertirse junto a él en guionista. También escribió guiones en solitario como *La actriz* (*The Actress*, George Cukor, 1953), obras de teatro (*Years Ago*) y sus memorias (*Myself Among Others* y *My Side*) en solitario. A mediados de los años sesenta retomó la interpretación en dos de sus mejores trabajos con *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), por la que obtuvo el Oscar a la mejor actriz de reparto en 1968 y *Harold y Maude* (Hal Ashby, 1971).

la que el director conocía desde los tiempos de Rochester y Broadway, con la que Cukor había trabajado en *La mujer de las dos caras*, y que se convirtió en la esposa de Kanin en 1942.

Garson Kanin y Ruth Gordon, escribieron juntos varios guiones, la mayoría para su amigo George Cukor, comenzando la colaboración con *Doble vida (A Double Life)*, (1948). Todos sus guiones eran originales, no había adaptaciones, salvo de sus propias obras teatrales. Siempre intentaban trabajar con Cukor y este los trataba como a iguales. Durante siete años y siete películas³²¹, empezando por *Doble vida*, los Kanin le dieron su propia forma de independencia en tanto que director, algo para lo que hasta entonces no había precedentes en Hollywood.³²²

Los Kanin se dieron cuenta de que a pesar de que Spencer y Hepburn ya habían demostrado su química en común en diversos largometrajes, ninguno había funcionado tan bien como el primero, *La mujer del año (Woman of the Year)*, (George Stevens, 1942), por la sencilla razón de que se trataba de una comedia, y el resto, no.³²³ Así que

³²¹ *La costilla de Adán, Nacida Ayer (Born Yesterday)*, (1950), *Chica para matrimonio (The Marrying Kind)*, (1952), *La impetuosa (Pat and Mike)*, (1952), *La actriz (The Actress)*, (1953), y *La rubia fenómeno (It Should Happen to You)*, (1954), son las películas que forman el periodo central de la obra de Cukor y en las que intervienen como guionistas Garson Kanin y Ruth Gordon, tanto juntos como separados.

³²² El matrimonio Kanin tiene una especial importancia en la trayectoria de Cukor por ayudarlo a superar las adaptaciones teatrales que llenan en exceso su obra, y lanzarle de lleno a la comedia dentro de un estilo renovado que le permitía alejarse de las imposiciones propias del sistema de los estudios.

³²³ *A La Mujer del año* siguió, en 1942, una historia de I.A.R Wylie, *La llama sagrada (Keeper of the Flame)*, (George Cukor), de entre todas las películas protagonizadas por los dos actores, ésta es quizá la que sale de la norma y los tópicos manejados con mayor frecuencia en sus trabajos en común: en primer lugar no hay romance entre los dos personajes y en segundo lugar el giro de la comedia al melodrama, lo que condicionó los pobres resultados en la taquilla de esta producción que tampoco convenció a la crítica. A pesar de la mala acogida de la película entre los espectadores, la pareja protagonista no perdió popularidad. Parecía que el público penalizaba a una película que no explotaba a gusto del espectador las cualidades más atractivas de la unión de Tracy y Hepburn en la pantalla: el romanticismo y la comedia, que tan buenos resultados habían proporcionado a su primera peripecia cinematográfica juntos y que sirvió para solidificar a la pareja.

La pareja no se reunió de nuevo hasta 1945, en un nuevo filme para MGM titulado *Sin amor (Without Love)*, (Harold S. Bucquet), cuyo argumento narra la historia de un científico (Tracy), que decide contraer matrimonio de conveniencia con su ayudante (Hepburn), en base a la salud que esta muestra y a la posibilidad de utilizarla como modelo para uno de sus experimentos. La relación se plantea por tanto como un encuentro platónico, pero el trabajo en común y los esfuerzos de la mujer para seducir al marido acaban por llevar su relación sentimental hasta una situación más íntima de la prevista inicialmente por el protagonista. El resultado comercial de la película fue aceptable, si bien es cierto que algunos críticos cinematográficos consideran este filme como poco destacable en la filmografía compartida por ambos.

Dos años más tarde, Katharine, quien entretanto había rodado *Undercurrent* con Robert Taylor e interpretado a Clara Schumann en *Pasión Inmortal (Song of Love)*, (1945), se reunió de nuevo con Tracy en la película de Elia Kazan *Mar de Hierba (The Sea of Grass)*, (1947), considerada como la peor película de la saga Tracy-Hepburn. El filme reúne a la pareja en un melodrama de época que no pareció responder a las expectativas del público.

Al año siguiente, Spencer Tracy formó pareja con Claudette Colbert para rodar *El estado de la unión (State of the Union)*, (Frank Capra, 1948). En el último minuto surgió una discusión contractual entre Colbert y MGM, y la actriz decidió abandonar el proyecto. Los ejecutivos del estudio pidieron a Katharine que la substituyera inmediatamente para que la película pudiera empezar en la fecha prevista. La actriz se presentaba como la mejor opción para interpretar el papel de esposa, de Tracy, habida cuenta

concibieron *La costilla de Adán* como un entretenimiento que sacara partido cómico a las diferencias de carácter e imagen de la pareja Tracy-Hepburn.³²⁴ La pareja de guionistas se inspiró en un hecho real: el caso de un matrimonio de abogados, William y Dorothy Whitney, que llevaron el proceso de divorcio de los actores Raymond Massey y Adrienne Allen, cada uno defendiendo a una de las partes. Concluido el proceso, los primeros se divorciaron también y se casaron con sus respectivos clientes.³²⁵ Esa situación real fue la que generó en los Kanin la idea de trasladar a la pantalla a un matrimonio de juristas como adversarios en un proceso penal, en el caso de la película.

En principio Cukor se convertía en el director ideal para dirigir esta comedia con un ambiente de partida idóneo para que Katharine Hepburn desempeñara el papel de una mujer culta, progresista y reivindicativa de la igualdad de la mujer. Su desenfadada sofisticación era perfecta para defender el feminismo en una sociedad que había superado la Segunda Guerra Mundial. Una mujer segura de si misma y convencida de que había llegado el momento de poner solución a los desajustes imperantes en los roles sexuales. Y quién mejor que Spencer Tracy para desempeñar el papel de un fiscal que comparte las convicciones de su esposa, pero antepone su profundo respeto a la ley.

La sinopsis argumental del filme es relativamente sencilla: un matrimonio de juristas, él, fiscal, y ella abogada, ven cómo el caso de una humillada esposa que intenta asesinar a su infiel marido, al que sorprende en casa de su amante, irrumpe en su comfortable vida. Hasta ese momento son un matrimonio ejemplar: cultos, liberales, elegantes y civilizados. El que ella asuma la defensa de la sufrida esposa y a él le corresponda acusarla se convertirá en el motor de la historia.

de que ambos se conocían a ese nivel lo suficiente como para que ella pudiera interpretar al personaje sin grandes esfuerzos de preparación y en un tiempo ciertamente récord, ya que el rodaje estaba a punto de iniciarse. Siguiendo las constantes de Capra sobre temas sociales, la película contaba la historia de un candidato presidencial y su esposa, que mantienen una imagen pública de matrimonio perfecto, pero en privado viven una crisis en su relación vinculada al hecho de haber abandonado buena parte de sus principios morales a medida que progresaba la carrera política del marido. El estreno de *El estado de la unión* se saldó con un éxito moderado, y demostró que el emparejamiento de Hepburn con Tracy aún tenía posibilidades de ser una fórmula rentable en la taquilla.

³²⁴ En esta ocasión, Katharine Hepburn y Spencer Tracy son pareja y a la vez rivales en la sala de vistas, a raíz de un caso donde acaba dominando el tema de la igualdad entre hombres y mujeres. *La costilla de Adán*, la película objeto de análisis, es uno de los más conocidos exponentes de la comedia romántica americana que aborda con ingenio esta batalla en el campo matrimonial, en este caso con trasfondo judicial y social.

³²⁵ Raymond Massey y su mujer, Adrienne Allen, eran una pareja de actores de éxito. William Dwight y su mujer Dorothy, de New Haven, Connecticut, eran los dos brillantes abogados y amigos íntimos de los Massey. Tras surgir problemas en el matrimonio Massey, Adrienne consulta confidencialmente a Bill para pedirle consejo sobre la mecánica de la separación y el divorcio. Al mismo tiempo, Ray se confía a Dorothy. El punto culminante es que, tras los divorcios simultáneos, Bill Whiney se casó con Adrienne Allen y Ray Massey con Dorothy Whitney. Kanin (1990:143)

Todo parece hecho a medida en *La costilla de Adán*, cuyo título es ya suficientemente expresivo.³²⁶ La lucha entre hombre y mujer siempre efectiva como argumento cinematográfico, encuentra su hábitat natural en esta comedia, que el propio Cukor, señala como “adorable”,³²⁷ y en la que confluyen tantos talentos individuales y circunstancias colectivas favorables que el resultado es una de las mejores comedias románticas de la historia del cine.

Ruth Gordon y Garson Kanin habían llegado a la idea central para el argumento del filme trabajando su propia relación como pareja y jugando a imaginar lo que ocurriría si ambos se enfrentaban y acababan compitiendo por un asunto profesional. Al final de tal ejercicio decidieron que sería más realista aplicarlo a Spencer Tracy y Katharine Hepburn: “Automaticamente, nos encontramos refiriéndonos al esposo de nuestra pareja como ‘Spencer’, mientras ‘Kate’ se convertía en el nombre de la esposa.”³²⁸

Garson Kanin y Ruth Gordon, otorgaron gran importancia al reparto, tenían muy claro que los protagonistas principales serían la pareja Tracy-Hepburn y tenían un interés especial en la elección del resto del reparto. La MGM propuso a varios de sus numerosos intérpretes bajo contrato, pero los Kanin, temían que la película “pareciera igual a cualquier otra película de la Metro” y propusieron varios intérpretes “jóvenes y brillantes de Nueva York, que aún no habían aparecido en el cine”, como Tom Ewell, David Wayne y Jean Hagen entre otros.³²⁹

Así fue como se formó el elenco de secundarios, siguiendo las indicaciones del matrimonio guionista: como esposa engañada, Judy Holliday³³⁰; como marido adúltero, Tom Ewell,³³¹ cuyo mayor éxito lo lograría seis años después con *La tentación vive*

³²⁶ La película toma el título en clara referencia a la compañera que Dios creó para el hombre: " Y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y la trajo al hombre". Génesis (2.22).

³²⁷ Torres (1992: 185)

³²⁸ Kanin (1990: 143)

³²⁹ Kanin (1990: 144)

³³⁰ Judy Holliday (1921-1965) Hija de un profesor de piano y una bailarina y profesora de ballet, inicio su trayectoria artística con la danza hasta que en el instituto entra en contacto con el teatro. Al acabar su educación secundaria solicitó el acceso en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale, y tras ser rechazada entró a formar parte del Mercury Theatre de Orson Welles, primero desempeñando puestos técnicos y más adelante debutando como actriz. Poco después funda, con Betty Comden y Adolph Green, una pequeña compañía de cabaret llamada “The Revuers”, y gracias al éxito de sus espectáculos en *night-clubs* consigue algunos pequeños papeles en Hollywood y el de Billie Dawn, la rubia de *Nacida Ayer* en Broadway. Holliday poseía una natural vis cómica que junto a su peculiar voz la hacían perfecta para interpretar personajes cómicos. Su trayectoria cinematográfica, corta, se reparte entre elegantes comedias como *La costilla de Adán*, *Nacida Ayer* o *La rubia fenómeno*, y los clásicos del musical como *Un día en Nueva York* (*On the town*, Stanley Doneny Gene Kelly, 1949) o *Bells are Rining* (Vincente Minnelli, 1960). La actriz tuvo problemas con el temible Comité de Actividades Antiamericanas, que la investigó durante la “Caza de brujas” de los años cincuenta, aunque nunca llegó a figurar en las listas negras de Hollywood.

³³¹ Tom Ewell (Samuel Yewell Tompkins, 1909-1994). A pesar de que fue un cómico popular durante las

arriba; como amante, Jean Hagen (Jean Shirley Verhagen 1923-1977), la mejor amiga en la vida real de Holliday, su suplente en *Nacida Ayer* en Broadway y la actriz que, cuando la “caza de brujas”³³² alcanzó a Holliday, ocupó su lugar en el reparto de *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) y como vecino músico, David Wayne (Wayne James McMeekan 1914-1995), actor todo terreno que trabajó en numerosas obras teatrales como *La casa de té de la luna de agosto* (*The Teahouse of the August Moon*) o en el musical *The Happy Time*, realizó diversos papeles secundarios en el cine entre ellos *Cómo casarse con un millonario* (*How to Marry With a Millionaire*, Jean Negulesco, 1953) y participó en varias series de televisión en los años 60 como *Batman* (en el papel del Sombrerero loco) o *Las chicas de oro* (*The Golden Girls*) al final de su trayectoria profesional.

El proceso de preproducción de *La costilla de Adán* fue rápido y en mayo de 1949 los protagonistas rodaban³³³ en un estudio de Nueva York, ciudad en la que se hicieron tanto

décadas de los cincuenta y los sesenta, Ewell es recordado por el público por su papel teatral y cinematográfico en *La tentación vive arriba*. Con una considerable experiencia teatral a sus espaldas, debutó en Hollywood de la mano de Garson Kanin en *They Knew what they wanted* en 1940. Ewell, que destacó en sus papeles de hombre un tanto machista y simple, trabajó en varias películas (aunque sea principalmente recordado en estas dos) como la bélica *Guerrilleros en Filipinas* (*American Guerrilla in the Philippines*, Fritz Lang, 1950), *Seguiré mi destino* (*A Life of Her Own*, 1950) de nuevo bajo la dirección de Cukor, *Una rubia en la cumbre* (*The Girl Can't Help It*, Frank Tashlin, 1956) y *Suave es la noche* (*Tender is the Night*, Henry King, 1962).

³³² En 1948, Truman obtuvo la reelección para una segunda presidencia, que ejerció desde 1949 hasta 1953. Durante su segundo mandato tuvo que hacer frente a la Guerra de Corea y en política interna, a la conocida como "caza de brujas" protagonizada por el senador McCarthy, a través del Comité sobre Actividades Antinorteamericanas, quien acusó a distintas personalidades de actividades comunistas en suelo norteamericano. Estados Unidos temía una subversión radical, unos temores exagerados que se usaron como pretexto para justificar restricciones políticas que en otras condiciones habrían sido inaceptables. El senador Joseph McCarthy, desencadenó un extendido proceso de delaciones, acusaciones infundadas, denuncias, interrogatorios procesos irregulares y listas negras contra personas sospechosas de ser comunistas. Los sectores que se opusieron a los métodos irregulares e indiscriminados de MacCarthy denunciaron el proceso como una "caza de brujas". En 1947, el Comité de la Cámara sobre Actividades Antinorteamericanas investigó a la industria cinematográfica para determinar si los filmes populares reflejaban sentimientos comunistas. Guionistas y actores fueron algunos de los más afectados por este fenómeno, que creó las llamadas "listas negras", con nombres de gente perteneciente al mundo cinematográfico, para los cuales existía una ley no escrita que les impedía publicar nada en cualquier medio de comunicación, bajo pena de que dicho medio fuera acusado de trabajar a sueldo de los comunistas. Cuando algunos se negaron a rendir testimonio, fueron obligados a comparecer bajo cargos de desacato y luego enviados a la cárcel. A raíz de eso, las compañías cinematográficas se negaron a contratar a la gente cuyo pasado pudiera ser cuestionable.

³³³ En el rodaje, Cukor tuvo que afinar los métodos de trabajo, completamente opuestos, de Hepburn y Tracy. Apunta Kanin que el método de trabajo de Katharine y su planteamiento era opuesto al de Spencer. A ella le gustaba ensayar, practicar y hacer todas las tomas posibles. Tracy prefería la interpretación intuitiva, pensaba que un exceso de ensayo podía echar a perder el momento creativo, era un actor innato que actuaba con toda naturalidad. Tenía, además, una gran capacidad de concentración que le permitía memorizar los guiones con sorprendente facilidad. Para él, el arte de la interpretación estaba simplemente en aprenderse el papel. Kanin (1990:18)

Cukor decidió que para no agobiar a Tracy nunca ensayarían con él. Hepburn recuerda en sus memorias que “nunca, ni una sola vez” prepararon ella y Tracy un diálogo de *La costilla de Adán*. A cambio, su amor y su respeto casi hundió el rodaje: Cukor se desesperaba porque cada uno de ellos le dejaba el

las tomas interiores como las exteriores.

Como dato curioso, la historia de reproducción de *La costilla de Adán* contiene una subtrama, el proceso “prehistórico” de otra película. Desde el comienzo del rodaje de *La costilla de Adán*, los Kanin habían conspirado junto a Hepburn y Cukor para que la siguiente película del director fuera *Nacida ayer* (*Born Yesterday*, 1950) y para que la protagonizara Judy Holliday, que ya lo hacía, con gran éxito, en Broadway, a pesar de las reticencias del productor, el jefe del estudio Columbia, Harry Cohn que se negaba a hacerle una prueba a Judy Holliday argumentando que su aspecto físico no era el adecuado.³³⁴

Kanin, reunido con sus amigos, Ruth, Spencer, Katharine y George, expuso el problema que tenía con Harry Cohn. Katharine propuso que Judy hiciera el papel de Doris Attinger, pero era bastante pequeño, así que los Kanin tuvieron que adaptarlo. Este importante papel secundario serviría de prueba para Harry Cohn. Los Kanin se centraron en el guion para mejorar aquel papel en concreto. Pero Judy Holliday rechazó la propuesta debido a sus problemas de autoestima. Aseguró que no quería interpretar un papel en el que alguien le llamase “Gordinflona”. La obesidad era el punto sensible de la actriz. La palabra fue suprimida y Judy firmó para interpretar la película. La palabra en cuestión volvió más tarde a la escena por insistencia de Judy Holliday.³³⁵ En auxilio de la actriz acudió el equipo técnico y artístico, todos se esforzaron para conseguir que Judy Holliday se sintiera a gusto: el diseñador del vestuario, Orry-Kelly; el peluquero; los maquilladores; el operador, Joe Ruttemberg; los actores secundarios; todos y todo estaban preparados para que Judy obtuviera un triunfo.

Katharine influyó notablemente en el éxito de la actriz el cederle todo el protagonismo en la primera escena importante que se rodó con Judy (**Secuencia 6. Doris Attinger en la prisión**): la escena consistía básicamente en una sola toma larga donde era interrogada por Amanda con vistas al juicio. Aunque casi todo el diálogo correspondía a Hepburn, la actriz mucho más experimentada, insistió en que Cukor debía colocar la cámara por encima de su hombro enfocando el rostro de Judy Holliday para que mientras ella hablaba el público concentrara su atención en la recién llegada.³³⁶

mejor ángulo de cámara al otro y rebajaba el énfasis de sus frases para que su contrincante se luciera. El director recordaba que en una ocasión acabó histérico gritándoles porque Tracy y Hepburn acabaron el plano de espaldas: “No consigo veros. ¡No hay manera de que pueda veros a los dos!” McGilligan (1994: 163)

³³⁴ Kanin (1990: 144)

³³⁵ Kanin (1990: 146)

³³⁶ La estrategia funcionó. Judy Holliday tuvo un éxito destacado. Cuando Harry Cohn la vio en la película, fue vencido instantánea y completamente. Por lo general, era testarudo, intratable e inflexible, pero tenía un aprecio instintivo, casi religioso por el talento. Contrató a Judy para *Nacida Ayer*, sin más pruebas, y a George



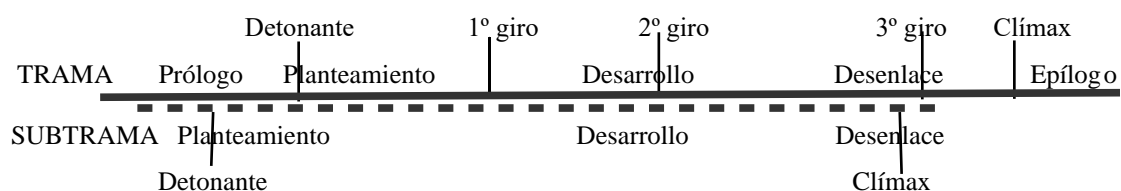
Ilustración 51: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

Esta secuencia establece la estructura de la historia en *La costilla de Adán* con dos modelos de identidades masculina-femenina diferentes: por un lado está la pareja implicada en el proceso, los Attinger, en la que se identifican claramente las diferencias que Amanda quiere eliminar: ella es un ama de casa entregada al cuidado del hogar y de los tres hijos, mientras que él, quien proporciona los ingresos y “lleva los pantalones”, tiende a utilizar el hogar familiar como parada y fonda, reservándose para sí áreas y momentos de independencia donde los conceptos de lealtad, respeto y fidelidad se difuminan. Por otro lado, están Amanda y Adán, que protagonizan una relación bien distinta que se articula sobre la igualdad y el respeto mutuos: el día que libra la asistenta, el matrimonio Bonner prepara la cena juntos (e incluso él se coloca el mandil); el pago conjunto de la hipoteca de la casa de campo o el propio enfrentamiento en el juicio (de igual a igual: ambos trabajan y sus trabajos tienen la misma relevancia). Aunque habrá pequeños gestos como que Amanda le sirva el desayuno a su marido o que sea ella la que supervise los preparativos para la cena, que logran equilibrar su faceta doméstica con la profesional, dotándola de cierta calidez y feminidad.

La costilla de Adán plantea como primera línea argumental (trama) la relación

Cukor para dirigirla. El resultado le valió a Judy el Oscar de 1950 como Mejor Actriz. Kanin (1990:147)

matrimonial de Adán y Amanda, en la que se inmiscuye un tercero, su vecino Kip, y que daría lugar a una microsubtrama conformada por el intento de conquista de Amanda por parte de este, aunque dado su carácter menor, se incluirá dentro de la línea argumental principal. Como segunda línea argumental (subtrama) plantea el juicio por intento de asesinato de los Attinger en el cual se verán enfrentados como juristas los Bonner; Adán como acusación y Amanda como defensa. De este modo queda modulada la historia del filme, en torno al devenir de la relación personal y profesional del matrimonio Bonner. De este modo, la estructura quedaría configurada en dos líneas de acción; trama y subtrama. La primera de ellas organizada con prólogo, planteamiento, desarrollo, desenlace y un breve epílogo que clausura el filme. Y la segunda con una distribución en tres actos: planteamiento, desarrollo y desenlace. Estas estructuras quedarían representadas gráficamente de la siguiente forma:



En *La costilla de Adán*, el prólogo, **1.) La venganza de Doris Attinger**, comienza en la secuencia 1 con el intento de asesinato de Warren Attinger y Beryl Caign, a manos de Doris Attinger (en este caso la película comienza con una trama secundaria de montaje). Este prólogo de la trama que coincide con el planteamiento de la subtrama; servirá para ponernos en antecedentes sobre el caso judicial en el que se verán envueltos los Bonner y planteará a modo de melodrama el triángulo amoroso de los Attinger mediante un brillante prólogo, sin apenas diálogos, que convertirá en detonante de la subtrama, la cómica tentativa de asesinato. La secuencia se desarrolla en dos espacios diferenciados: el primero de ellos en el barrio financiero de Manhattan, donde trabaja el Sr Attinger y el segundo espacio en un barrio residencial, más concretamente en el apartamento de Beryl, donde tiene lugar el tiroteo. No se indica la fecha, con lo cual se deduce que se trata de un filme contemporáneo al momento en que fue realizado, 1949. Lo que si se establece es la hora de los hechos, las cinco de la tarde, señalada en un gran reloj analógico que pende de uno de los rascacielos cercanos. Los hechos previos al argumento que debe conocer el espectador se incluyen en esta única secuencia; el intento desesperado de la Sra Attinger, por recuperar a su marido y salvar su matrimonio, que pasa por un tiroteo

en casa de la amante de su marido.

A continuación, comienza el primer acto o *planteamiento* de la trama **2.) Fiscal y abogada defensora**, donde surge el detonante de la trama en el minuto 12 (subsecuencia 3.1), cuando la fiscalía otorga el caso de los Attinger a Adán Bonner, que pone en marcha la historia, y por el que vamos conociendo mejor cuál es la situación y la caracterización general de los personajes principales, Amanda y Adán Bonner. El primer giro de la trama se dará en el minuto 26 (subsecuencia 7.2) en el momento que Amanda anuncia que ha decidido hacerse cargo de la defensa de Doris Attinger, iniciando de esta manera, la "guerra marital" entre el matrimonio Bonner, aunque en principio solo en el terreno profesional, cuando ambos se descubren en lados opuestos del juicio. En la secuencia 7 confluyen las dos líneas narrativas abiertas en el prólogo y el planteamiento: el intento de asesinato de Doris Attinger, por un lado, y la acusación de Adán y la defensa de Amanda, por otro. Estas líneas narrativas se cruzan estableciendo un detonante y una casualidad/causalidad narrativa.

En el segundo acto o *desarrollo* **3.) La guerra de los Bonner** tiene lugar la parte central de la acción; contiene un segundo giro en el minuto 60 que dará un nuevo sesgo a la historia. Este segundo giro surgirá en la secuencia 13, mientras el matrimonio se da un mutuo masaje, cuando llega un punto en el que Adán no se contiene, y ante una situación, que cada vez se le escapa más rápido de su control, le da un azote a su mujer, algo que Amanda considera como un arbitrario abuso, al carecer Adán de otro instrumento para expresar su frustración. Este hecho provocará un punto de inflexión en su vida de pareja; la batalla profesional del matrimonio de juristas pasará también al terreno personal.

En el tercer acto o *desenlace* **4.) Crisis matrimonial**, se produce el clímax de la subtrama en el minuto 79 (secuencia 17) con el veredicto de inocencia a favor de Doris Attinger. Un gran triunfo para Amanda a nivel profesional, que en contrapartida propicia una crisis severa en su matrimonio. Aún se produce un último giro en la trama en el minuto 85 (secuencia 18) con la farsa que desarrolla Adán con la falsa pistola y que servirá para cambiar la dirección de la historia, cuando Amanda admita, muy a su pesar, que Adán tenía razón en sus planteamientos judiciales. Este último giro supondrá un empate entre la pareja que propiciará un acercamiento entre ambos al día siguiente en la gestoría. Este acercamiento supone el clímax de la trama, aproximadamente en el minuto 92 del filme (secuencia 19), en un momento de máxima tensión, en el que se decide el futuro del matrimonio y que se sitúa a escasos minutos del final.

La resolución feliz de la narración llegará en el epílogo de la obra, **5.) Amor en**

Connecticut, con la reconciliación del matrimonio en su granja, tras aceptar que las diferencias entre ambos suponen un don valioso que mantiene vivo su matrimonio.

La construcción de la historia de *La costilla de Adán* se mantiene adscrita a los mecanismos estructurales de la narración clásica de Hollywood, ya que los hechos se presentan como una cadena lógica causal que sirve para dar continuidad y verosimilitud al relato.³³⁷ El filme presenta una causalidad precisa y bien definida que surge de los estados mentales de los personajes.

La protagonista principal es Amanda Bonner. Por ello, la focalización de la información de la historia tiene lugar básicamente a través de su personaje, logrando así la identificación que persigue el cine clásico entre el espectador y el personaje protagonista. Aunque esta identificación de la protagonista con el espectador queda en suspenso en momentos puntuales de la película cuando la focalización se centra en su marido y oponente jurídico: concretamente, en la subsecuencia 3.1, que se desarrolla en el despacho de Adán, donde se encuentran reunidos el fiscal y sus colaboradores, en el momento justo en que Adán advierte que le ha correspondido la acusación de Doris Attinger. Un hecho que la protagonista no tardará en conocer, pero que crea una expectación creciente hasta el momento en que Adán le comunica la noticia, con unos resultados ya entrevistados por el espectador y por el propio Adán que presuponen el enfado de Amanda al conocer la noticia. Casi al final del filme se vuelve a producir otra separación entre el espectador y la protagonista (secuencia **18. La pistola falsa**) cuando Adán observa a Kip y Amanda desde el exterior del edificio a través de la ventana, en esta ocasión, el espectador es cómplice de este espionaje y asiste a los momentos previos, en los que Adán interrumpe dentro del apartamento con un arma en la mano, aunque desconoce las verdaderas intenciones de este.

El coprotagonista es Adán, su marido y oponente en esta particular guerra de sexos. Adán, fiscal del distrito, se presenta con un carácter diametralmente opuesto al de su mujer, es terco y directo, transparente, incapaz de disimular sus sentimientos, y una y otra vez cae manejado por las estrategias y artimañas que emplea Amanda. Solo reaccionará al final, cuando trama un plan para recuperarla y demostrar de paso, que él tiene la razón y que sus alegaciones son las correctas.

³³⁷ Esto es así, aunque en un principio la adjudicación del caso Attinger a Adán sea un hecho fortuito, fruto del azar, pero a partir de ese momento la historia se sucede siguiendo esta línea de causa-efecto: Amanda, en contrapartida, se presentará como defensora de Doris Attinger y a partir de ese momento se establecerá una lucha entre el matrimonio que se alternará entre las esferas privadas y profesionales.

Amanda presenta un carácter, en cierta medida manipulador; no duda en utilizar sus armas de mujer tanto en el ámbito público como en el privado. *La costilla de Adán* pone de manifiesto el uso sutil de estas armas femeninas: el modo en que ella elige darle la noticia de que se enfrentará a él en el juicio (en medio de una fiesta con amigos, tratando así de neutralizar el enfado que él -como ella supone- se cogerá); las oportunas lágrimas de Amanda en la primera discusión seria de la pareja, tras propinarle Adán un azote más allá de los límites marcados por el masaje que le está dando y la inevitable tendencia al coqueteo de ella, que no puede evitar sentirse halagada (y jugar con ello), por los continuos galanteos y piropos que le regala su vecino.³³⁸

Un análisis detallado del filme revela la solidez del guion, que se apoya en una sencilla y consistente estructura, que se levanta sobre un continuo acción-reacción: tras el preámbulo citado, el planteamiento encauza la acción central hasta desembocar en el proceso judicial, durante el cual se aprovechan los detalles disseminados al principio. Las sesiones en el tribunal, que se alternan con las veladas domésticas de los dos, están condicionadas por aquellas, ya que el trabajo de ambos va enturbiando poco a poco su relación, en una calculada síntesis: la lucha de sexos, con su correlato en el juzgado y a través de un juicio por intento de asesinato que se convierte en una vista sobre la igualdad. La igualdad de sexos, el tema central de *La costilla de Adán* implica que los hombres y las mujeres deben recibir los mismos beneficios y ser tratados con el mismo respeto. El principio de igualdad y de no discriminación, por razón de sexo, es una obligación de derecho internacional general y, dado su carácter primordial, se establece siempre como un principio que debe inspirar el resto de los derechos fundamentales. Este concepto es clave en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas, en la que el objetivo final es otorgar a las personas igualdad legal y social, independientemente de su género. En el marco internacional, el derecho internacional prohíbe la discriminación basada en el sexo, desde la adopción de la Carta de las Naciones Unidas, firmada en San Francisco el 26 de junio de 1945, cuyo preámbulo proclama:

Se reafirma la fe en los derechos fundamentales del ser humano, en la dignidad y el valor de la persona humana, en la igualdad de derechos entre los hombres y las mujeres y de las naciones grandes y pequeñas.

Amanda, ocupa un puesto de trabajo cualificado y de responsabilidad en el que exhibe

³³⁸ Como nota perturbadora añadida (aunque no carezca de una impregnación humorística) se hallan las demostraciones de admiración a Amanda del indiscreto vecino que llega a dedicarle una canción en ella inspirada.

libertad de acción, eficacia, control de las situaciones y un alto dominio de sí misma. En el fluir de la película que comentamos (siempre en un entramado de ingenio y humor) las intervenciones de Amanda se hallan presididas por la idea de que la mujer, cualquiera que sea su condición social, ha de contar con el respeto a su dignidad y a sus derechos, entre ellos, y como el más fundamental; la misma igualdad de trato y condiciones que el hombre. La propia vida familiar ha de estar asentada sobre ello. Las cargas domésticas han de ser compartidas por los cónyuges, considerándose superada la tradicional estampa de la mujer confinada en el hogar, frente al desentendimiento y libertad del hombre. Para Amanda, y lo profesa con firmeza, el matrimonio es equilibrio, igualdad y responsabilidad mutua, compartir es lo que caracteriza al matrimonio; ninguno de sus aspectos es patrimonio de uno de los sexos. Adán no se muestra muy entusiasta con las ideas de su esposa y afirma, con cierta exaltación: “I’m old-fashioned. I like two sexes! I don’t like being married to what is known as a ‘new woman’. I want a wife, not a competitor, competitor! If you want to be a big he-woman, go and be it, but not with me.” (“Soy anticuado, me gusta que haya dos sexos. Y no me gusta estar casado con lo que se conoce como la nueva mujer. Quiero una esposa, no una competidora. Si quieres ser una mujer viril, adelante, pero sin mi”).

La competitividad entre el matrimonio Bonner, será el elemento distorsionador de sus relaciones sentimentales. Las relaciones entre ellos se ponen a prueba en dos flancos: el tribunal, al que concurren asumiendo roles contrapuestos, y en el hogar, en el que no pueden sustraerse al reto a que profesionalmente están sujetos durante el día.

La guerra de sexos se comunica de manera distendida y divertida, sin acritud, merced a la labor de Cukor, a su diáfana puesta en escena exenta de ostentación virtuosa, que en esta comedia obtiene un elevado grado de depuración narrativa participado por la sobriedad y precisión del encuadre. Un solo ejemplo, una escena, sirve para ver la maestría de Cukor. En la subsecuencia 7.3. *The Mortgage the Merrier*, el matrimonio se prepara para una cena en casa, con prisas por la inminencia de la llegada de los invitados. Adán ha traído un sombrero de regalo para su esposa, pero ésta no le atiende, enojada con él. Adán, entonces, lo deja en medio del dormitorio sobre una silla, en el espacio entre los dos vestidores. La cámara permanece en plano fijo, con el sombrero en el centro, y observa las evoluciones de los personajes, dialogando de un vestidor a otro. Siguiendo una de las directrices convencionales de la comedia romántica, el protagonismo queda repartido entre los dos protagonistas del filme estableciéndose de este modo una gratificante experiencia para el espectador que accede a un intercambio íntimo a través

de un proceso de identificación con el matrimonio protagonista. La cámara se queda fija (igual que el espectador en sus asientos) en el dormitorio de la pareja, del que ellos, salvo intermitencias, están ausentes, mientras se dirigen la palabra desde vestidores opuestos, el de ella a la izquierda y fuera del encuadre, el de él a la derecha. “El efecto consiste en incrementar nuestra sensación de intimidad con estas figuras porque su presencia invisible y generalizada nos pone en la misma relación con ellos en este pasaje que la que ellos tienen entre sí”.³³⁹



Ilustración 52: Fotograma de la película *La costilla de Adán*.

Esta puesta en escena, tan sencilla en apariencia, tiene multitud de significados: primero, le da una movilidad paradójica a la escena, por cuanto uno está pendiente tanto de las réplicas que constituyen los diálogos de ellos como de cuándo Amanda descubrirá el regalo que le trae su marido. Segundo, la posición de la cámara fija el punto de vista del director, y del espectador, e incluso del guion, que trata de ser imparcial ante el combate de sexos que escenifica la película, dejando que sean los argumentos los que hablen y convengan. Esto, más allá aún, tiene pleno sentido por cuanto se trata de una película de juicios, es un proceso judicial el que está en el centro, y el jurado (y el espectador) tendrá

³³⁹ Cavell (1999:198)

que tomar una decisión al final, por lo que ha de ser imparcial. Y, tercero, el sombrero, que focaliza la atención de ese largo plano, será un protagonista de escenas posteriores, tendrá una relevancia especial, convirtiéndose en un elemento vertebrador a lo largo del filme; de regalo a *atrezzo* para el juicio, detonante en el mismo y finalmente símbolo de la reconciliación de la pareja.

El recorrido de la pareja, tal y como observa Aldarondo, es inverso al de cualquier pareja a punto de divorciarse, “su batalla empieza en los tribunales, y se contagia al hogar”.³⁴⁰ Esta inversión forma parte de la estrategia cómica de la película aportando ironía al proceso sufrido por la pareja de abogados. Las sesiones en el tribunal alternan con las veladas domésticas de los dos, condicionadas por aquellas, ya que el trabajo de ambos va enturbiando poco a poco su relación. De este modo, en una calculada estructura narrativa se desarrolla la lucha de sexos, con su correlato en el juzgado y a través de un juicio por intento de asesinato que se convierte en una vista sobre la igualdad. Tomemos como ejemplo la secuencia **13. Masaje para dos** el turno de masaje de Adán concluye con la declaración de Amanda de que es capaz de diferenciar entre un cachete y un tortazo, y de que le ha dado la impresión de que él estaba convencido de tener derecho a darle un tortazo. Adán se ha comportado como un villano, ejerciendo la maldad deliberadamente y enfrentándose a la heroína/protagonista, convirtiéndose en el elemento crucial sobre el que gira la trama. Esta secuencia acaba cuando Amanda sugiere: “Let’s all be manley!” (“¡Seamos varoniles!”), y acompaña la frase con una patada, equiparando de este modo la virilidad con la brutalidad y por tanto ser hombre con ser violento.

Asistimos a un doble enfrentamiento que corre en paralelo: el que se produce en la intimidad del hogar, pugna por el logro de la igualdad de sexos, el que discurre en el tribunal, expone posiciones antagónicas entre un fiscal y un letrado, acusando y defendiendo, respectivamente, a la mujer que disparó contra su marido al sorprenderle *in fraganti* con su amante. Mientras el proceso judicial parece abocar hacia la reconciliación del matrimonio en pugna (el integrado por Doris y Warren Attinger), la situación de Adán y Amanda, fiscal y abogada se torna cada vez más tensa. La relación profesional va por un lado y la relación de amor por otro, pero es casi inevitable que la rivalidad a que se ven abocados en el proceso trascienda a la vida privada.

³⁴⁰ Aldarondo (2000:22)



Ilustración 53: "¿Quién lleva los pantalones en tu familia?", reclamo publicitario de *La costilla de Adán*.

En la comedia de Cukor, la función de los dos protagonistas en la esfera pública interfiere en su armonía privada, hasta el punto de que los conduce al precipicio del divorcio. Pero, significativamente, la motivación de Amanda va mucho más lejos del simple reconocimiento profesional por parte de su marido. La tenacidad con la que Amanda se aferra al caso responde en última instancia, tal y como Cavell ha expuesto, a su deseo de comprobar la veracidad de la valiosa intimidad que hasta entonces ha constituido su matrimonio, es decir, responde a una motivación privada.³⁴¹ Lo que Amanda quiere verificar en definitiva es que, bajo su apariencia de placidez, su matrimonio no constituye un engaño. Quiere probarse a sí misma y mostrarle a Adán y al mundo que sus derechos en la esfera privada son iguales a los de él (esto es, comprobar que su matrimonio no se rige por una relación condescendiente, desequilibrada a favor del hombre), y la forma de hacerlo es demostrarle a su marido que ella tiene los mismos derechos que él en la esfera pública y, por tanto, que no hay razón para no enfrentarse a él en un juicio público. Pero ¿Por qué escoge Amanda ese momento? Sabemos que acepta la defensa de este caso porque a su marido, Adán, como ayudante del fiscal del distrito, le han encargado ocuparse de la acusación. Pero como ella dice, al expresar su decisión a su secretaria,

³⁴¹ Para ver con detalle el planteamiento que Cavell hace de la relación de lo público y lo privado en esta comedia, Cavell (1999:198-206)

el hecho de que su marido lleve el caso, o acepte el caso, es “The last straw on a female camel” (“la gota que colma el vaso de la mujer”); de modo que su disconformidad se ha ido generando a lo largo del tiempo con los constantes agravios sistemáticos de la sociedad hacia la mujer, tal y como expone ante su secretaria (secuencia **4. Despacho de Amanda Bonner**).

Todo por la decisión de Amanda en llevar a los tribunales una guerra, que empieza en lo personal y alcanza a toda la sociedad: La guerra de sexos. Sí Amanda se empeña en defender a esa atormentada mujer que ha disparado desesperadamente a su marido al encontrarlo abrazado a su amante, no es tanto por lograr justicia en este caso, como por hacer uso del derecho a la igualdad de la mujer. Sí el juicio es un juego de habilidad, inteligencia y estrategia entre dos abogados, además de un conjunto de hechos probados, habrá que ver quién gana en esta batalla, de igual a igual, y en el terreno de la ley. Amanda, tal y como propone Cavell, busca la prueba pública, en aras de la instrucción o el *mea culpa* de la sociedad, en un manifiesto feminista razonablemente claro con el mensaje de que la mujer es igual al hombre en inteligencia, méritos y responsabilidades y que por tanto merece iguales derechos.³⁴²

La guerra de los sexos, en la forma que adopta de lucha por el reconocimiento, en especial por el reconocimiento de la mujer, es lo que lleva a la presentación cinematográfica de las secuencias del juicio, en particular del segundo día en la sala del tribunal, en el que cada miembro de la pareja de abogados interroga sucesivamente a Beryl Kane, a Warren Attinger y a Doris Attinger (secuencias 10, 11 y 12). La batalla se representa de un modo generalizado a través de los gestos, en especial los movimientos oculares de Amanda. En el interrogatorio de Doris Attinger (secuencia 12), que lleva a cabo la protagonista, se producen los siguientes acontecimientos. Amanda le dice, refiriéndose a cuando descubre juntos a su marido y a Beryl: “It enraged you?” (“¿La enfureció?”), a lo que Adán exclama desde atrás: “Objection-leading” (“Protesto, Capciosa”), tras lo cual vemos cómo Amanda desvía la mirada hacia la izquierda y luego hacia la derecha, como si echara un vistazo por encima de cada hombro esperando la reacción de Adán.

Y, Amanda tiene que confrontar su matrimonio; hace falta que su relación y este mundo sean lo bastante buenos y sólidos como para poder desenmascararlos; el que acepten este reto será la mejor prueba de su valía. Esta revelación del marido requerirá, siguiendo las convenciones en el género de la comedia romántica, que éste se vea sometido a una cierta

³⁴² Cavell (1999: 202)

humillación, un cierto traspies en su dignidad. Tracy; confuso y balbuciente delante del tribunal en las secuencias **14. La humillación de Adán** y **16. Alegato final**).

Todo este proceso de enfrentamiento dentro de la pareja tiene un mecanismo cómico, porque está visto desde el punto de vista de Amanda, que es la que disfruta con el reto de ponerse a la misma altura de su marido. Tomemos como referencia uno de los gags más celebrados de la película, el que se desarrolla en la secuencia 14 y que tiene como finalidad la humillación de Adán. En esta secuencia, se incorporan al juicio las declaraciones de las tres representantes de la mujer que elige Amanda en su estrategia de convertir el proceso en un juicio universal por la igualdad de la mujer. Las declaraciones de las tres mujeres culminan con Adán elevado por la poderosa Olympia La Pere. Un análisis más detallado del gag revela mecanismos como la utilización del absurdo y lo sorprendente, en una situación que se opone totalmente al comportamiento establecido en una sala de vistas, donde lo que menos se espera es ver a un fiscal en una situación tan comprometida; y la ironía y la sátira que busca ridiculizar la figura de Adán como miembro débil de esta guerra.



Ilustración 54: Fotograma de la película *La costilla de Adán*.

La capacidad de Adán para permitirse caer en el ridículo, sin perder por ello su sentido de la dignidad, es lo que hace que merezca la pena escucharle, lo que le da autoridad para

sermonear a su mujer (secuencia **15. Discusión en el hogar**). El protagonista insiste en ello el último de los cuatro días del juicio, cuando la llama Pinkie (Pocholina) ante el tribunal, provocando la confusión del estenógrafo de la sala (secuencia 16). Llegados a este punto del filme sabemos, que ha ganado ella, que él es incapaz de enfrentarse a su mujer de igual a igual en público; y sabemos que demostrarlo para ella es una reivindicación, una victoria pública y a la vez privada. Pero él había hecho el esfuerzo más memorable y noble de alejarse del público hacia su intimidad el primer día del juicio, cuando invita por señas a su mujer, que ocupa el extremo opuesto de la mesa de los abogados, a que haga lo mismo que él y deje caer accidentalmente un lápiz al suelo para que puedan cruzar cómplices miradas de aprecio bajo la mesa (secuencia **8. Comienza el juicio**).



Ilustración 55: Fotograma de la película *La costilla de Adán*.

La sala de juicios, el desarrollo del proceso proporciona una clara y sugerente visión de las diferencias evidentes entre Adán y Amanda, hombre y mujer. Adán es consciente de algún modo de su actitud directa, de su transparencia, y por eso busca refugio en las reglas

del juego. Quiere conocerlas, quiere respetarlas y que se respeten, es más, necesita que se respeten. De ahí su discurso en defensa de la ley, que llega en el momento en que toca fondo, después del montaje de su esposa en la sala con las intervenciones de las tres representantes de la mujer (la comedia da paso a uno de esos momentos de “verdad” que son más efectivos cuando se producen tras una sucesión de gags): “The law is the law whether it’s good or bad!, change it, don’t bust it wide open” (“La ley es la ley, sea buena o mala. Si es mala hay que cambiarla, pero no degradarla”). Adán se erige en defensor de la ley y entre sus obligaciones más primarias y relevantes se halla la de velar por su defensa y por la aplicación de sus efectos. Según Adán, si la ley ha perdido la razón de su vigencia, ha de procurarse por todos los medios la promulgación de la que la sustituya. Entretanto se impondrá el viejo principio “*dura lex sed lex*”.³⁴³ En otra ocasión el fiscal muestra su indignación respecto de aquellas personas que toman en su mano la ley y recrimina a su mujer: “Contempt for the law, that’s you’ve got. You think the law is something you can get over or get around or just plain flaunt” (“Desprecias la ley, eso es. Es una enfermedad. Tú crees que la ley es algo que se puede pisotear, saltarte o darle la vuelta o simplemente mofarte de ella”).

Amanda, en cambio habla del espíritu de la ley, de la posibilidad de jugar con ella dentro de unos márgenes. Fernandez y Soto, en su libro *Imágenes y Justicia. El derecho a través del cine*, defienden la postura de Amanda:

Son del mayor interés las consideraciones que se vierten sobre la vinculabilidad de la ley y la función interpretativa de los llamados a aplicarla. La ley se instrumentaliza según las concepciones prevalentes y más usuales, al servicio de la justicia, y a esta toca, sin perder su respeto por el precepto, infundirle aquel sentido de oportunidad capaz de mantenerle en permanente vigencia. El cambio social, como faro orientador, impregna de continuo la labor interpretativa y aplicativa de la ley, cooperando a su irrenunciable adaptación a las exigencias de la vida.³⁴⁴

La posición de Amanda coincide en parte con la de Adán, aunque con una cierta relajación de la mecánica imperativa de la norma legal; mientras la ley no cambie, esta en su mano dotarla de la conveniente flexibilidad y ajustarla a un caso concreto, tal y como expone en la secuencia 16: “Law, like man, is composed of two parts. Just as man is body and

³⁴³ Expresión latina, originaria del Derecho Romano, que traducida literalmente significa *dura ley, pero ley*. Su traducción coloquial sería *dura es la ley, pero es la ley* haciendo entender la misma en un contexto de aplicación inevitable, incluso aunque resulte desfavorable.

³⁴⁴ Soto y Fernández. (2004:193)

soul, so is the law, letter and spirit” (“La ley, como el hombre, se compone de dos partes. Si la del hombre es cuerpo y alma, la de la ley es letra y espíritu”). En el alegato final de Amanda ante el tribunal se alcanza, con vehemencia y firmeza, el colofón de su interpelación a favor de una aplicación racional de la ley: “Thou shalt not kill. Yet men have killed and proved a reason and been set free. Self-defense, defense of others, of wife, of children and home. If a thief breaks into your house and you shoot him the law not deal harshly with you, nor indeed should it. So here you are asked to judge not whether or not these acts were committed but to what extent they were justified.” (“El señor dice *No matarás*. Pero el hombre ha matado y probado sus razones y ha sido puesto en libertad: la defensa propia, la de los demás, de la esposa, de los hijos, del hogar. Si un ladrón entra en casa y usted le mata, la ley no será severa con usted. No debe serlo. Aquí se les pide que juzguen no si los hechos se han cometido o no, sino hasta qué grado estaban justificados”).

Amanda, en su ejercicio defensivo centra fundamentalmente su defensa en la situación de inferioridad en que se encontraba la acusada, Doris Attinger, en su vida familiar, dedicada a las atenciones a marido e hijos, en tanto Warren hacía su vida propia, prodigándose en devaneos amorosos con olvido de sus deberes conyugales y paternos. Tal situación prolongada bien podía nublar el equilibrio psíquico y emocional de la esposa al sorprender a Warren en brazos de su amante. “Las reflexiones de la abogada ante el tribunal se hallan impregnadas de buen sentido, no exentas de un vigor jurídico que las robustece haciéndolas dignas de atención.”³⁴⁵ Amanda recuerda al tribunal que existe una ley que protege al hombre que actúa en defensa de su hogar: “Apply this same law to this maltreated wife and neglected woman” (“Apliquen ustedes esa ley a la mujer ultrajada, engañada”), dice en tono tan convincente como suplicante. Insiste en que no hubo en la actuación de su defendida un intento de parricidio; estamos ante “A pathetic attempt to save the home” (“una patética tentativa de defensa de su hogar”). Con este alegato, sin duda de rango sentimental, Amanda logra influir sobre el ánimo de los miembros del jurado, que se muestran más predispuestos a las razones de humanidad de Amanda que a las rigurosas leyes apoyadas en el código judicial defendidas por Adán.

La lucha que se representa, en todo caso, no es del todo objetiva, la posición de los guionistas no puede disimular una simpatía especial por la causa feminista que defiende

³⁴⁵ Soto y Fernández (2004:195)

Amanda: mucho antes del desenlace del juicio se habrá dejado clara la pobreza mental de Warren Attinger, el marido atacado; se habrá apuntalado la seguridad en sí misma de Amanda; y se habrán apuntado, la en ocasiones, excesiva rigidez de Adán.

Entre Amanda y Doris surge un nexo de unión, que permite la evolución del proceso judicial hasta lograr el veredicto de inocencia para Doris. Esta conexión, no existe entre Adán y Warren Attinger, un *don Juan* que se convierte en el villano de la película, algo que parece intentar remendar al final del juicio, pero que el espectador no termina de creer. La reconciliación forzada del matrimonio Attinger ante la prensa, ofrece una visión totalmente opuesta a la de Adán y Amanda. El matrimonio Attinger está destruido y con nulas expectativas de una reconciliación real apartada de los focos de la prensa. Por el contrario, la escena de todos juntos abre la puerta a la entrada de Beryl en la familia Attinger de forma oficial.³⁴⁶



Ilustración 56: Fotograma de la película *La costilla de Adán*.

³⁴⁶ Si Warren es el villano, Beryl Caighn, su amante, ocupa por supuesto el papel de villana, astuta e intrigante, capaz de entrometerse en el matrimonio Attinger, aunque tal y como ocurría en el caso anterior, el espectador, intuye que, en este caso, no es la pareja errónea de Warren Attinger, sino su media naranja, y este caso, se aplican los recursos necesarios para que el espectador lo perciba de ese modo: ambos aparecen siempre juntos, cómplices y atentos el uno con el otro (secuencias 1. **La venganza de Doris Attinger**, 5. **Warren Attinger en el hospital** y 8. **Comienza el juicio**).

La conclusión del proceso (secuencia **16. Alegato final**) es irónica y satírica, rozando el absurdo: la igualdad de los sexos ha llegado a los tribunales, pero la sentencia, y los fotógrafos, acaban casi uniéndolo de nuevo al matrimonio de la mujer que disparó a su mentiroso marido. Cabe mencionar la magistral capacidad del filme para subvertir lo establecido, con suavidad y elegancia, pero con inteligente descaro: la asesina frustrada y amante esposa, el infiel marido, los niños, fruto del matrimonio, y la amante posan en amor y compañía ante las cámaras de los reporteros. La felicidad y las sonrisas publicitarias invaden un grupo humano en el que los esquemas morales tradicionales saltan por los aires; la comedia como medio para transformar el dolor humano y la tragedia moral en humor y felicidad.

Ricardo Aldarondo³⁴⁷ anota que “Todas las comedias subvierten alguna ley: la ley de la cordura, la sensatez y la razón; las reglas de lo correcto y lo recomendable, de lo civilizado y lo permitido; las normas de la sociedad y el código penal” y *La costilla de Adán* no iba a ser una excepción a esta regla. El filme se basa precisamente en ir contra lo impuesto y lo reglado, la risa surge de dar la vuelta a lo institucionalizado y razonable; el juicio como método para solucionar guerras de forma civilizada.

El reto es cómico, porque supone rebajar la prepotencia del hombre, Adán, desmarcado por el atrevimiento inesperado de su esposa, a la que acusa, no de utilizar artimañas o querer ponerle en ridículo, sino de atentar contra la Ley con mayúsculas. El reto matrimonial es también profesional, y público (sus peleas de pareja aparecen en titulares de periódico), y la diferencia de ambos territorios se visualiza muy bien en las escenas de juicio en que los dos se comunican mirándose bajo la mesa, primero para lanzarse un beso irónico, luego para burlarse directamente (secuencias **8. Comienza el juicio** y **16. Alegato final**), mediante un gag recurrente en el que ambos abandonan su papel profesional e intentan provocar el desconcierto en el otro.

Ese detalle sirve para mencionar algunos mecanismos característicos del cine de Cukor que se reflejan en *La costilla de Adán*: desde la reiteración de ciertas situaciones cómicas, a la relevancia concedida a determinados objetos, como el sombrero de Amanda³⁴⁸ o el uso del diálogo como arma fundamental. Conviene detenerse en este último aspecto, ya que tanto los guionistas como el director, conceden una gran importancia al humor

³⁴⁷ Aldarondo. (2000:22)

³⁴⁸ Amanda presta a Doris el sombrero que Adán le había regalado antes de que supiera que iban a enfrentarse en el juicio, este sombrero era un regalo auténtico, pero también un soborno con el que pretendía comprar el silencio de su esposa ante su trabajo en la fiscalía. Ella exhibe el sombrero, de acuerdo con esto, como rechazo del soborno.

basado en los diálogos; desde las insinuaciones sexuales sobre la ambigüedad de Kip, un *alter ego* de Cole Porter³⁴⁹, hasta la comicidad creada por la sorprendente ruptura de expectativas que se genera en el diálogo que mantienen Doris y Amanda en su primera entrevista en la cárcel, donde la crudeza de los hechos relatados, se rompe con los cómicos comentarios de Doris sobre sus constantes sensaciones de hambre, calmadas a base de chocolatinas mientras planea disparar contra su marido (secuencia **6. Doris Attinger en la Carcél**).

Doris será la encargada de generar múltiples de los momentos cómicos del filme (recordemos la importancia de resaltar la interpretación de Judy Holliday), no podemos olvidar el magistral empleo del “humor negro” en la primera secuencia al consultar el manual de uso del arma homicida, momentos antes de usarla. Esta ruptura de expectativas es la que genera el efecto humorístico. Nos encontramos, pues, ante una metáfora continuada que juega con el desconocimiento del espectador y el conocimiento de los personajes (suspense cómico). Otro ejemplo lo tenemos en la secuencia **12. Declaración de Doris Attinger**, en un gag de contraste “basado en la oposición de dos elementos”³⁵⁰, que se establece en la declaración ante el tribunal de Doris (convenientemente manipulada por Amanda) creando una cómica contraposición entre lo que relata ante el juez y lo que sus gestos delatan.

El lenguaje empleado por los personajes y principalmente la “jerga” utilizada contribuirá de forma decisiva a la comicidad de la película. El modo en que Amanda se despide del “chico de los recados”, constituye un aspecto del personaje que podría tornarlo a los ojos del espectador, grosero o poco considerado hacia sus empleados, pero no sucede así en absoluto, al contrario: resulta cómico.

Beryl apunta su condición vulgar a través de sus diálogos y entonación³⁵¹, al definir como “soponcio”, (secuencia **10. Declaración de Beryl Caighn**) el desmayo sufrido en el tiroteo (“I guess I must’ve started to conk out...Excuse me, to faint.”). Kip, el vecino burlón, también acude a este mecanismo en la subsecuencia **7.2. El detonante**, al hablar de su acompañante, Emerald: “No humor, but stinkin’ rich.” (“No tiene humor, pero

³⁴⁹ Porter, afamado compositor, era considerado junto a Cukor como una de las “reinas” de Hollywood, ambos llevaban con gran discreción su homosexualidad que se ceñía al ámbito de lo privado, principalmente a las fiestas que celebraban en sus casas. Esto generaba una “rivalidad” callada entre ambos, “cada uno se veía a sí mismo como centro de aquel universo homosexual que carecía de precedentes” McGilligan (1994: 152)

³⁵⁰ Cuéllar (2011:175)

³⁵¹ Ridículo tono de voz de Beryl, que nos antecede al personaje de Lina Lamont en *Cantando bajo la lluvia* (1952).

chorrea dinero”).

Cabe destacar también las repeticiones de frases pronunciadas por unos personajes, que luego reaparecen (con doble sentido) en boca de otros tal es el caso de la canción *Farewell, Amanda*, interpretada por Kip y Adán con muy diferentes resultados o las frases de Adán y Amanda que se repiten como inesperadas resurrecciones verbales en forma de gag satírico, retomando Adán las mismas palabras que su mujer defendía en el juicio para demostrar sus propios argumentos (secuencia **14. La humillación de Adán**).

Finalmente, Cukor añade otros mecanismos propios de su filmografía como los gags oníricos o surrealistas³⁵² como el de la transformación hombre-mujer de la secuencia **16. Alegato final**. Amanda en su recapitulación en el juicio pide al jurado que aplique una ley no escrita a la mujer del mismo modo que se la habrían aplicado al hombre y les urge a imaginarse a los protagonistas del triángulo sometido a juicio como si fueran del sexo opuesto. El carácter de esta farsa resulta aquí especialmente divertido (de nuevo una ruptura de expectativas) y sorprende con este juego, perfectamente argumentado y comprensible. entre apariencia y realidad que son los que generan la situación humorística.

Pero sí *La costilla de Adán* es una de las más emblemáticas comedias desarrollada en los tribunales, no es tanto, porque en ella se ponga en duda el sistema judicial, como por su capacidad para llevar al banquillo comportamientos cotidianos reconocibles y universales y equiparar el juego del amor al enfrentamiento de fuerzas de dos letrados. Después del juicio, cuando Adán y Amanda salen juntos de la sala del tribunal, Amanda dice que ojalá hubieran acabado empatados. Y en cierto sentido ha habido un empate; ella ha ganado de día, ha hecho de su reivindicación privada algo público, pero él ha ganado por la noche, ha hecho de su reivindicación pública algo privado. Es lo que cada uno de ellos más quería del mundo, del otro.³⁵³ Hay que reconocer que en los tribunales la que saca partido a la situación es Amanda, mientras que, en los duelos amorosos, sobre todo de la mitad hacia el final, el que sale ganando es Adán, al que, para que todo quede

³⁵² Podemos ver otro ejemplo de estos gags en *My Fair Lady* (1964), concretamente en la canción *Just You Wait*, en la que la protagonista Eliza Doolittle (Audrey Hepburn), en plena “batalla de sexos”, imagina la visita del soberano inglés, que ordena el fusilamiento del profesor Higgins (Rex Harrison).

³⁵³ Tal y como hemos visto a lo largo de este estudio, la mayoría de las comedias románticas de Hollywood tienen como premisa alguna competición entre los personajes, que sirve para darle impulso a la historia. Pero, tal y como apunta McGilligan, Garson Kanin y Ruth Gordon jamás le daban al público lo que éste se había acostumbrado a esperar; su héroe y su heroína funcionaban guiándose por una estricta regla de “cinco a cero, cinco a cero”. Cuando Adán pierde el juicio y a su esposa, los papeles sexuales típicos se invierten. El esposo debe enfurruñarse y derramar lágrimas (falsas) para salvar su matrimonio. McGilligan (1994: 163)

igualado, Kanin y Gordon le dan más protagonismo al final del filme. Pero todas esas sutiles inclinaciones no comprometen en absoluto el filme. De hecho, la historia en sí es una demostración de que, si bien los hombres y mujeres han de ser iguales ante la ley y en los aspectos esenciales de la organización social, son evidentes las diferencias entre ellos desde un punto de vista humano y de comportamiento.



Ilustración 57: Fotograma de la película *La costilla de Adán*.

Pero la reconciliación aún no ha llegado. Cuando lo haga, abordará el tópico de la diferencia y la igualdad entre hombres y mujeres. Hemos visto la conversación llegar a un punto muerto en varias ocasiones, sobre todo en la secuencia **15. Discusión en el hogar**, en la que Amanda llega a casa tarde, con un regalo, para encontrarse a Adán en silencio y una coctelera vacía. Le sigue por todas y cada una de las habitaciones de su apartamento rogándole que hable con ella; y cuando por fin abre la boca es para hacer su discurso más largo, la arenga sobre el matrimonio como contrato. La discusión culmina con varios empujones y portazos que precipitan la marcha de Adán que deja a Amanda furiosa. El uso de las palabras en estos incidentes queda superado la noche siguiente (**secuencia 18. La pistola falsa**) cuando la exhibición y la victoria de Adán con la pistola de regalo se convierte principalmente en una diatriba verbal que le permite verificar parte de su discurso judicial.

La conciliación comienza, de forma vacilante, en el despacho del asesor fiscal, con

comentarios sobre dinero (cosas íntimas, como ropa interior regalada, y una apuesta boba cuyo objeto no quieren aclarar al asesor) y luego acerca de la propiedad de la que son dueños en Connecticut, ya pagada por completo, lo que marca la entrada de las lágrimas de Adán en la conversación, ante lo que Amanda parece tomar la iniciativa y hacerle la propuesta de que se vayan en ese mismo instante a la granja.



Ilustración 58: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

Adán atribuye su éxito a la hora de conseguir lo que quiere, de recuperar a Amanda, a su capacidad para derramar lágrimas a voluntad (secuencias **19. Rencuentro en la gestoría** y **20. Reconciliación en la Granja**), es decir, a un cierto talento teatral. Pero también le hemos visto ejercitar su talento teatral al entrar amenazador con una pistola (de juguete), gracias a lo cual también consigue lo que quería, el reconocimiento de Amanda, como él mismo le dice, de que: “You think you think, you think the same as I think. That I have no right, that no one has a right to break the law!” (“Da igual lo que pienses que piensas porque piensas lo mismo que yo, que no tengo derecho, que nadie tiene derecho a transgredir la ley”). Y esta comunión de sus mentes constituye en un sentido más formal, para ambos, la recuperación de Amanda por parte de Adán.

Una vez en Connecticut inauguran la conversación con el juicio como un tema de

conversación aceptable y luego pasan de inmediato al siguiente tema que según dice Adán deben discutir mañana: el puesto de juez para el que los republicanos quieren que se presente. Ella dice que está muy orgullosa de él; él contesta, aceptando la mano que ella le tiende, que eso es lo que más le gusta oír en el mundo. Lo reconfortante de esta conversación es que pone la relación entre ambos en su lugar; equilibrando y restaurando la confianza entre la pareja. Con esa confianza, Adán sale de la estancia para ponerse el pijama. Amanda ve en el maletín de Adán el sombrero que él le había regalado y ella había cedido a Doris Attinger, a la que Adán se lo había arrebatado de la cabeza; hace ademán de ir a quemarlo en la chimenea, luego cambia de idea y se lo pone; se calienta los dedos de los pies ante el fuego mientras piensa. Le dice a su marido en la habitación colindante: “Have they picked the Democratic candidate yet?” (“¿Han escogido los demócratas a su candidato?”). Adán vuelve lentamente a la habitación abotonándose la parte superior del pijama: “But you wouldn’t” (“No serás capaz”), dice, y la convence al menos por el momento demostrándole que si le hiciera la competencia rompería a llorar. Tras esta demostración, se da cuenta de que ella lleva el sombrero puesto de modo que él también se cala el suyo, iguales al fin, dispuestos a todo. Puesto que la réplica de Amanda al ponerse el sombrero es preguntar por los demócratas, tenemos derecho a interpretar este gesto como un reto³⁵⁴, una demostración de independencia, al mismo tiempo que como un modo de volver a aceptar el regalo que él le había hecho.

No obstante, lo que precipita que ella se ponga el sombrero (o lo que es lo mismo, lo que hace cambiar de opinión a la hora de quemar el sombrero, o solucionar sus conflictos, es que Adán canta la canción de la película fuera del encuadre, mientras se pone el pijama. Como señala Cavell, es el único elemento nuevo en la situación entre su salida para cambiarse y el momento en que ella retira el sombrero del fuego “Supongo que la canción inspira en ella ánimo de contienda porque suena al mismo tiempo como una serenata y como un himno de victoria.”³⁵⁵

Cuando la conversación entre la pareja se reanuda, concluye con el tópico de la diferencia entre hombres y mujeres. *¡Vive la différence!*, dice Adán, en el momento de la conclusión, celebrar las diferencias, en buena ley, es vitorear los intercambios entre ellas, los trueques de unas por otras.

³⁵⁴ Adán de ideología republicana debe lidiar con el feminismo de su esposa, de ideología demócrata.

³⁵⁵ Cavell (1999: 233-234)



Ilustración 59: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

Con esta conclusión, *La costilla de Adán* ofrece una solución modélica al conflicto originado en el matrimonio Bonner por la relevante presencia de la mujer en la esfera pública.³⁵⁶ En esta línea, la igualdad de la pareja queda garantizada, pero ya no solo en el ámbito de lo privado sino también en el de lo público. Precisamente, tal y como se ha visto, es su triunfo en el ámbito público lo que permite consolidar su igualdad en el ámbito privado de la unión matrimonial. El filme muestra una imagen del matrimonio como una unidad superior a la suma de las partes, como un intercambio beneficioso que no implica la pérdida de la individualidad “Las mejores parejas clásicas (Bacall-Bogey en *Tener o no tener* y Hepburn-Tracy en *La costilla de Adán*)

³⁵⁶ La Segunda Guerra Mundial resultó ser un momento trascendental para las mujeres; a medida que los hombres se alistaban o eran llamados a filas en las fuerzas armadas, los trabajos especializados que antes habían eludido a las mujeres comenzaron a estar disponibles. Alentadas por el gobierno a contribuir al esfuerzo bélico desde sus hogares, las mujeres participaron activamente en la economía estadounidense realizando labores industriales y alistándose en las fuerzas armadas, experimentando con ello un sentido de independencia y liberación. Sin embargo, cuando la guerra terminó en 1945 la seguridad económica y la libertad recién lograda por las mujeres norteamericanas se vio de pronto amenazada. A medida que los hombres regresaban, también regresaban a los trabajos que habían abandonado y evidentemente, se esperaba que las mujeres volvieran a desempeñar los papeles tradicionales de esposa y madre. Estos hechos supusieron un retroceso en las libertades femeninas (años 50) pero al mismo tiempo sirvieron de estímulo para los movimientos feministas de los sesenta, tal y como se verá en apartados posteriores.

llevan a la pantalla una relación “pedagógica” beneficiosa tanto moral como socialmente (...) El “amor inteligente”, en el que dos compañeros se instruyen, informan, educan y se influyen mutuamente en el aprendizaje continuo del amor. En la confianza y reciprocidad, los individuos crecen, se expanden e intercambian características sexuales.”³⁵⁷

La película ofrece un agudo análisis del amor, la pareja, la profesión y un retrato de costumbres sociales de su época, con una denuncia, bajo el amparo de la comedia, de la desigualdad de los sexos ante la ley y los rígidos corsés de los roles sexuales. El filme, parece captar los límites de la capacidad humana, comprender los orígenes de la debilidad del individuo, e incluso se muestra optimista, no solo al reflejar el triunfo de la naturaleza sobre las convenciones, sino también con respecto a la posibilidad de relaciones basadas en el principio de la igualdad de sexos. Por eso, y por lo que en ella se dice, *La costilla de Adán* es una película adelantada en muchos aspectos a su tiempo "El guión de Garson Kanin-Ruth Gordon es una de las obras maestras de la comedia norteamericana para la pantalla y el escenario, y la película de George Cukor es una bandera levantada en pro de la igualdad sexual, que ondea en el aire desde varias décadas antes de Betty Friedan."³⁵⁸

Buena parte del mérito de la buena acogida que le deparó al largometraje la crítica y el público se hallaba en el guion³⁵⁹, probablemente el mejor de la pareja Kanin-Gordon, y en la elección de los protagonistas principales³⁶⁰, Spencer y Hepburn, en un argumento comercialmente más interesante que los melodramas para los que se había reclutado a la pareja en sus últimos trabajos, incluso considerando la calidad y la intensidad dramática que ambos eran capaces de desplegar en la pantalla. Los

³⁵⁷ "The best of the classical couples (Bacall-Bogey in *To Have and Have Not*, Hepburn-Tracy in *Adam's Rib*) bring to the screen the kind of morally and socially beneficial "pedagogic" (...)The "intelligent love" in which the two partners instruct, inform, educate, and influence each other in the continuous college of love. In the confidence of mutuality, individuals grow, expand, exchange sexual characteristics." Haskell (1974: 26)

³⁵⁸ Gerald Peary, *American Film*.

³⁵⁹ En los Oscar, Garson Kanin y Ruth Gordon lograron una candidatura en la categoría de mejor guion, siendo derrotados por el guión de El crepúsculo de los dioses (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950).

³⁶⁰ Otra parte importante del mérito de la película le corresponde a los secundarios, especialmente en el caso de Judy Holliday que se complementó a la perfección con Katharine a la hora de representar a acusada y defendida en el filme. El estreno de la película catapultó al estrellato a Judy Holliday, la crítica aclamó de forma unánime su tragicómica interpretación del papel secundario que le había correspondido y cuando en Año Nuevo de 1950 *Nacida ayer* desapareció de la cartelera tras 1642 representaciones, Harry Cohn no tardó en anunciar que Holliday repetiría en cine el papel. Con *Nacida Ayer* (*Born Yesterday*, 1950) Cukor inició una exitosa trilogía de comedias para Columbia protagonizadas por Judy Holliday sobre guiones de Garson Kanin, que prosigue en *Chica para matrimonio* (*The Marrying Kind*, 1952) y finaliza con *La rubia fenómeno* (*It Should Happen*, 1954)

mejores frutos de su química como pareja cinematográfica se dieron siempre en el campo de la comedia, y entre todas las comedias que protagonizaron la más divertida, y consecuentemente la más apreciada por los espectadores, fue sin duda *La costilla de Adán*.³⁶¹

De auténtica delicia calificaron los críticos el despliegue cómico de los actores en este filme, facilitando carta blanca a nuevas interpretaciones a dúo de la pareja protagonista. Bosley Crowther, crítico de *The New York Times*, destacó “La perfecta compatibilidad en las cabriolas cómicas es una delicia para el espectador. Una frase suelta, un gesto con la ceja, una sonrisa o un sonoro cachete en cierta parte de la anatomía, todo ello es tan natural para ellos como la simple respiración. Es obvio que disfrutaban con la parodia”.

La película consagraba a Katharine como liberal pero tradicional, rindiendo su fortaleza a la de su hombre por amor, una imagen moderna, pero sin desestabilizar ni proponer modelos radicales al gran público. La propia actriz contaba en sus memorias el ideal de pareja americana que representaban en estas películas donde Spencer representaba a un hombre de aspecto fuerte. Y ella a una mujer independiente, directa y un tanto irritante que el hombre toleraba siempre y cuando tuvieran un equilibrio. “Creo que esta es la romántica imagen ideal del hombre y la mujer en Estados Unidos”.³⁶²

El éxito de la *La costilla de Adán* supuso un empuje a las finanzas de MGM, que se encontraban en un momento particularmente comprometido, recaudó 3 millones de dólares solamente hasta final de 1949, y se mantuvo en los *blockbusters* de los años siguientes³⁶³ cambiando para siempre la imagen de “veneno para la taquilla” de Katharine Hepburn.

³⁶¹ Sin embargo, tras *La costilla de Adán* iba a transcurrir un paréntesis de alejamiento cinematográfico entre Hepburn y Tracy, motivado por dos aventuras de distinto contenido abordadas por ambos con independencia de su compañero sentimental: Tracy protagonizó *El padre de la novia* y Hepburn dio una vuelta radical a su carrera con *La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1951). Habría que esperar hasta 1952, año en el que se volvieron a reunir, de nuevo bajo la dirección de Cukor y con guión de los Kanin en *La impetuosa* (*Pat and Mike*, 1952), una producción de MGM que sería la séptima de la pareja y la tercera y última bajo la dirección de Cukor. Tras una laguna de cinco años rodaron otra comedia, *Su otra esposa* (*Desk Set*, Walter Lang, 1957). En 1967 rodaron su última película juntos, *Adivina quién viene esta noche a cenar* (*Guess Who's Coming to Dinner*) para Columbia, bajo la dirección de Stanley Kramer. Un filme muy emotivo, sobre la discriminación racial, cuyo rodaje finalizó diecisiete días antes de la muerte de Tracy. En total fueron nueve películas Tracy-Hepburn en veinticinco años de relación laboral y sentimental.

³⁶² Hepburn (1996:289)

³⁶³ En 1973, aprovechando el éxito de las reposiciones de la película, la televisión estadounidense realizó una versión homónima de *La costilla de Adán* en formato serie de 13 episodios de 30 minutos cada uno. El papel de Amanda lo interpretó Blythe Danner y el de Adán Ken Howard.

V.3.2. La guerra de los sexos en MGM en los años 40 y 50.

Los estudios MGM, se mostraron dispuestos a continuar esta senda de éxitos y en ese mismo año, estrenaron *Vuelve a mi* (*The Barkleys of Broadway*, Charles Walters, 1949), la última película protagonizada por Fred Astaire y Ginger Rogers que volvían a reunirse diez años después de que terminara la serie de la RKO. En ella, interpretan a una pareja de célebres bailarines en plena crisis matrimonial, Josh y Dinah Barkley, peleados a causa de las aspiraciones teatrales de ella. Josh había “creado” a Dinah como su compañera de baile, pero ella desea abandonar la comedia musical para ser actriz de teatro. La actitud de Dinah provoca el distanciamiento de la pareja que decide separarse. Pero Josh no se rinde y lucha por recuperar a su mujer; logra volver a reunirse con ella en el escenario del club Boucin’the Blues. Allí, los Barkleys comienzan a bailar *You Can’t Take That Away From Me*³⁶⁴ movidos por la presión del público. Siguiendo la tónica habitual de sus números de pareja, comienzan el baile con una combinación de pasos que equilibra el distanciamiento de Dinah con los intentos de aproximación de Josh, que culminan con el acercamiento de la pareja que inicia los pasos a dos de ambos en al centro de la pista terminando la melodía con la unión de la pareja lo que prelude que acaben felizmente juntos de nuevo.

Al margen del argumento, la película parece imponer a Ginger Rogers una penitencia ritual por haber abandonado a Fred Astaire, la comedia musical y a la audiencia masiva durante los años intermedios.³⁶⁵ Las crónicas de las carreras de Astaire y Rogers tienen su correspondencia simbólica en el filme, tratando los problemas que la pareja sufrió a raíz de su divorcio profesional. El argumento entre bastidores castiga a Ginger Rogers por haber abandonado al público y la comedia musical para el que Astaire la había creado. Como apunta Fever, Ginger no sólo debe soportar "una azotaina ritual, sino que incluso los términos mismos de su anterior asociación deben de ser puestos en cuestión para luego ser mitificados de nuevo", de esta forma *Vuelve a mi* resuelve los problemas en dos niveles: reviviendo la serie para RKO de la pareja y evocando al mismo tiempo la historia cinematográfica de Astaire y Rogers.³⁶⁶

³⁶⁴ El tema compuesto originalmente por Ira Gershwin para la pareja en *Shall we Dance*, se retoma en esta ocasión por sus consonancias sentimentales.

³⁶⁵ Durante los últimos años 30 y los 40, la popularidad de Rogers había llegado a eclipsar temporalmente la de Astaire que basó su carrera cinematográfica en los musicales, mientras que Ginger Rogers decidió demostrar su versatilidad en distintos géneros cinematográficos en los que demostró sus dotes como actriz en películas como *Damas del teatro* (*Stage Door*, Gregory La Cava, 1937), *Mamá a la fuerza* (*Bachelor Mother*, Garson Kanin, 1939) y especialmente *Espejismo de amor* (*Kitty Foyle*, Sam Wood, 1940) premiada con el Oscar a la mejor actriz.

³⁶⁶ Fever (1982: 121-23)



Ilustración 60: Fotograma de la película *Vuelve a mi*.

MGM continuó, bajo la conocida como unidad Freed³⁶⁷, con los musicales cuyo tema central era la guerra de sexos, en 1953 contó con la colaboración de Cole Porter para *Kiss Me Kate* (George Sidney) una nueva revisión de *La fierecilla domada*, adaptada del musical de Broadway de su mismo nombre. *Kiss Me Kate*³⁶⁸ narra dos historias paralelas, la que viven los protagonistas de la obra, un egocéntrico actor Fred Graham (Howard Keel) y su ex mujer, una actriz con pretensiones de diva, Lili Vanessi (Kathryn Grayson) que deben seguir trabajando juntos mientras representan *La fierecilla domada*, lo que les obliga representar escenas que alteran el odio y la seducción, creando un juego de malentendidos y situaciones absurdas en las que se mezclan sus vivencias personales con las de los personajes de la obra.

³⁶⁷ Durante más de diecisiete años (1939-1959) el productor Arthur Freed produjo seis o siete musicales al año, que incluyeron muchos de los mayores éxitos de MGM durante esa época como *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951), galardonada con el Oscar a la mejor película o *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952)

³⁶⁸ La película, filmada en 3-D, se beneficia técnicamente del fuerte carácter de los protagonistas que constantemente arrojan objetos a la cámara favoreciendo el efecto 3-D. Al margen de sus alardes técnicos, *Kiss me Kate* contó con la intervención de Bob Fosse interpretando a Hortensio y luciendo su personal estilo en la coreografía de "From this moment on".



Ilustración 61: Fotograma de la película *Kiss me Kate*

Un año más tarde MGM, volvió a contar con Howard Keel como protagonista principal de uno de los mayores éxitos musicales de la historia del cine, *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides For Seven Brothers*, Stanley Donen), una paráfrasis del *Rapto de las Sabinas*³⁶⁹ tratada en clave de rústico western musical.

El argumento narra los avatares de los siete hermanos Pontipee, unos rudos montañeros de Oregon en busca de esposas. Adán (Howard Keel), el mayor de ellos decide ir a la ciudad con el prosaico fin de encontrar una mujer capaz de cocinar para él y ser la madre de sus hijos. Allí, encuentra a Milly (Jane Powell), una cocinera que harta de trabajar para tantos hombres acepta casarse con él ese mismo día. El nuevo matrimonio se dirige a la casa familiar de los Pontipee, una granja en medio de las montañas, donde Milly descubre que su marido es el mayor de seis hermanos. Milly se siente engañada por su marido, pero está dispuesta a convertir a los seis rudos montañeros en unos muchachos educados y encantadores con el fin de que encuentren esposas. El esmerado esfuerzo de Milly se ve recompensado cuando todos

³⁶⁹ Episodio mitológico sobre la historia de la fundación y creación de Roma. Describe el secuestro de mujeres de la tribu de los sabinos por los fundadores de Roma para poder poblar la ciudad. Años más tarde, los sabinos perpetraron su venganza. Con la ayuda de la romana Tarpeya, que les franqueó la entrada, lograron acorralar a los romanos en el Capitolio. En medio de la batalla, las Sabinas se interpusieron entre ambos, para evitar lo que sin duda hubiera sido una doble pérdida; si ganaban los romanos, perdían a sus padres y hermanos, y si ganaban los sabinos, perdían a sus maridos e hijos. Finalmente, la determinación de estas mujeres logro una reconciliación entre romanos y sabinos.

juntos acuden a construir un granero, pero se trunca cuando los Pontipee se ven involucrados en un desafiante baile que da el traste con sus intereses personales. Adán, no parece dispuesto a rendirse y les sugiere a sus hermanos que imiten el *Rapto de las Sabinas*, aprovechando el aislamiento del invierno, con la finalidad de traer a la granja a las jóvenes de la ciudad para formar con ellas una familia. La idea no parece tener buenos resultados; las jóvenes raptadas se muestran poco dispuestas a colaborar y Milly en su defensa se enfrenta a su marido que abandona la granja. Con el paso de los meses, y el forzoso confinamiento, los seis hermanos conseguirán un acercamiento con sus jóvenes rehenes que finalmente concluirá en una boda multitudinaria producida gracias a la confusión creada por el bebe de Milly y Adán, del que todas se declararán madres, y que a su vez servirá para reunir de nuevo a los protagonistas.



Ilustración 62: Fotograma de la película *Siete novias para siete hermanos*

Los últimos años de la década de los cincuenta serían testigos del último esplendor de los grandes estudios cinematográficos que llegaban al final de su hegemonía en la industria cinematográfica y con ella daba a su fin el denominado cine clásico de Hollywood.³⁷⁰

³⁷⁰ Término utilizado en los estudios sobre teoría cinematográfica para referirse al cine americano desde el año 1915 hasta mediados de la década de 1950. Un cine identificado por la creación de los grandes estudios, el *Star System*, y un lenguaje cinematográfico creado a través de una serie de normas y convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas estandarizadas que identificaban, en mayor o menor medida, a cada uno de los géneros cinematográficos establecidos. Para una información más amplia y específica, se recomienda el estudio realizado por Bordwell (1999).

V.4. La guerra de los sexos en los años 60.

Hollywood había cambiado, la edad de oro de las producciones de estudio se había acabado. La guerra, la disolución del monopolio de las productoras por parte del Gobierno Federal y el reto que supuso una nueva tecnología, la televisión, estaban alterando la industria. Se perfilaban cambios sociales, culturales, económicos y políticos que darían paso a una nueva época.

En los años cincuenta y sesenta la comedia romántica da un giro centrándose en el sexo y la seducción. La conocida como “comedia sexual” nace de la unión de varios aspectos: uno de ellos será el interés que despertará en la época los estudios sobre las costumbres sexuales de los americanos. La aparición de los informes Kinsey³⁷¹ evidenció que conductas que hasta entonces la mayoría consideraban marginales, o incluso inmorales, eran practicadas por un porcentaje considerable de la población como fue el caso de la masturbación tanto femenina como masculina, la homosexualidad y bisexualidad, la temprana edad de iniciación sexual y el sexo prematrimonial tanto en hombres como en mujeres. Rompiendo la tradicional ley del sexo prematrimonial para los hombres y no para las mujeres que tradicionalmente habían estado clasificadas como chicas “buenas o malas” según su experiencia sexual previa al matrimonio.

Otro de los factores decisivos será una cierta relajación en la censura cinematográfica. El sexo y su representación cinematográfica vendrá marcada invariablemente por el tipo de censura que impere en la época en que se realice la película. Tras el periodo marcado por la Segunda Guerra Mundial, se van produciendo algunos cambios, a partir de los años cincuenta, el código Hays comienza a quedarse anticuado al mismo tiempo que el público demanda películas más realistas por lo que la aplicación de éste empezó a relajarse poco a poco; el cuerpo femenino comienza a ganar protagonismo mostrándose cada vez más sugerente al tiempo que las relaciones entre los protagonistas se tornan más carnales, en este caso cabría añadir la competencia entre el cine y la televisión que crea la necesidad de contrarrestar su amenaza a través de historias de contenido sexual que la televisión por vocación familiar no podía mostrar.³⁷²

McDonald, añade la aparición de la revista *Playboy*³⁷³ y el estilo de vida que

³⁷¹ Como así se conoce, a los trabajos que el zoólogo Alfred C. Kinsey y sus colaboradores publicaron sobre la conducta sexual del varón, en 1948, y la conducta sexual de la mujer, en 1953.

³⁷² Deleyto (2009:30-31)

³⁷³ La revista *Playboy* se publicó por primera vez en Noviembre/diciembre de 1953, con una cuidada y elegante presentación, la revista destacó por sus sugerentes posados de mujeres semidesnudas, la publicación de entrevistas y los reportajes glamurosos sobre el estilo de vida ideal del hombre urbanita.

preconizaba entre los hombres solteros, y, en definitiva, una mayor apertura a la hora de tratar temas eróticos.

La confluencia de estos factores cambiará de forma significativa la representación erótica y sexual cinematográfica, en todos los géneros, y en especial en la comedia romántica un hecho que se reflejara en numerosas películas como *Confidencias a media noche* (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959), *Con faldas y a lo loco*, *Cuando llegue septiembre* (*Come September*, Robert Mulligan, 1961), *Pijama para dos* (*Lover Come Back*, Delbert Mann, 1961), *Apártate, Cariño* (*Move Over Darling*, Michael Gordon, 1963), *No me mandes flores* (*Send Me no Flowers*, Delbert Mann, 1964), *La pícara soltera* (*Sex and the Single Girl* Richard Quine, 1964) y *Un domingo en Nueva York* (*Sunday in New York*, Peter Tewksbury, 1963) entre otras.

Las películas más exitosas de esta época serán las de la pareja formada por Doris Day y Rock Hudson, juntos rodaron *Confidencias a media noche*, *Pijama para dos* y *No me mandes flores* esta última inserta ya en el terreno de la reconquista, donde los protagonistas interpretaban al matrimonio Kimball.

Confidencias a media noche y *Pijama para dos*, se convierten pues en modelo y exponente de comedias románticas de temática sexual, atrevidas para la época³⁷⁴ en las que se mezclaban el glamour y los valores tradicionales con la generosa ayuda de insinuaciones de carácter sexual y dobles sentidos donde todo lo referente al sexo se manifiesta en palabras, no en acciones.³⁷⁵

En estas películas los dos bandos, masculino y femenino, aparecen bien delimitados: por un lado, el playboy soltero que eventualmente suelta una diatriba contra el matrimonio y por otro lado la mujer soltera, volcada en su trabajo creativo y bien remunerado que también desea el sexo, con “vistas” al matrimonio, y que gracias a sus buenas cualidades se acaba llevando al chico.

Desde el inicio de *Confidencias a medianoche*, el espectador percibe algo diferente. En la pantalla dividida en dos en cuadros segmentados (*Split screen*) se ve a un hombre y a una mujer, cada uno en su cama, en ropa interior, lanzándose almohadas mientras Doris Day canta la canción que da título a la película.

³⁷⁴ En sus memorias Hudson cuenta su reparo cunado leyó el guion de *Confidencias a medianoche*, ingenioso, pero demasiado "picante" Davidson (1987:86)

³⁷⁵ En esta época seguirán siendo importantes los juegos de palabras que con un humor sagaz y con el simple cambio de una palabra son capaces de dar un significado completamente diferente a los diálogos. En *Pijama para dos* (1961), basta con cambiar la palabra *Vip* en el anuncio por la palabra sexo, para darnos cuenta del verdadero significado del anuncio: “Sí amigos, todo lo que tengo se lo debo a Vip”.

Doris Day interpreta a Jan Morrow, una joven decoradora, soltera, que vive en un moderno apartamento en Manhattan. Jan comparte con Brad Allen (Rock Hudson) una línea telefónica. Brad, compositor de canciones, siempre tiene ocupada la línea seduciendo a diferentes mujeres con sus canciones de amor, mientras Jan, enfurecida, no puede usar nunca el teléfono porque él lo tiene ocupado con sus serenatas. Rock interpreta a un seductor que se deja amar por las mujeres, que encuentran irresistible su carácter suave y pasivo. Es el perfecto soltero “de oro” y vive en un sofisticado apartamento donde todo funciona para responder a sus expectativas sexuales; presiona un botón y suena la música, otro botón da acceso a las bebidas alcohólicas y finalmente, un tercer botón convierte el sofá en una cama.



Ilustración 63: Fotograma de la película *Confidencias a medianoche*.

La perfecta vida de soltero de Brad es puesta en entredicho por su amigo y productor Jonathan Forbes³⁷⁶ que, además, está enamorado de Jan, lo que genera una estrategia narrativa plagada de confusiones. Jonathan le aconseja que abandone la soltería y se case; debería dejar de perseguir a todas estas mujeres y casarse, no hay nada mejor en el mundo que formar una familia y volver a casa todas las noches con la misma mujer. Ambos hacen

³⁷⁶ En las comedias de Doris Day y Rock Hudson fue Tony Randall quien ejerció de amigo, normalmente solterón, de Rock Hudson, en *Confidencias a medianoche*, se convierte además en el tercero en discordia al enamorarse de Jane.

un intercambio de opiniones a través de un ingenioso diálogo que refleja las diferentes posturas entre ambos. Brad se muestra escéptico y recurre a la metáfora para exponer sus pensamientos sobre el matrimonio:

Before marriage a man is like a tree in the forest, he stands there, independent, an entity unto himself. Then he's cut down, his branches are cut off, he's stripped of his bark and thrown into the river with the rest of the logs. Then this tree is taken to the mill. And when it comes out, it's no longer a tree. It's the vanity table, the breakfast nook, the baby crib and the newspaper that lines the family garbage can. (Antes de casarse, un hombre es como un árbol en el bosque: erguido, independiente, una entidad reconocida. Y entonces lo cortan. Le quitan las ramas, las raíces y lo tiran al río con los demás troncos. Luego lo llevan a una serrería, y cuando sale de ahí ya no es un árbol, es una cómoda, una mesa para desayunar, una cuna o el diario en el que se envuelve la basura)

Estas películas pertenecen al género de comedias sexuales de soltero con protagonistas masculinos que responden al prototipo de bien parecido, supersexual, enamorado y mundano, capaz de seducir a varias mujeres a la vez. Y, naturalmente, el único temor de este soltero seductor lo constituye la “suave trampa”: el matrimonio.³⁷⁷ El matrimonio, señala Neale, representa un final a la fantasía masculina de la libertad sexual. Por lo tanto, en estos filmes abundan los escenarios de frustración sexual masculina, donde el matrimonio figura como una restricción de castración para el hombre.³⁷⁸

Pero todo cambia cuando Brad reconoce a Jan en un *night club* y simula ser Rex Stetson, un millonario tejano tan apuesto como honesto, que oculta su meta; seducir a Jan. Será esta una de las principales características de esta serie de comedias, la confusión de identidades, una estrategia empleada por el protagonista masculino para seducir a la protagonista femenina por medio del engaño.

Tras la primera cita, Jan se muestra encantada con la honestidad de Rex/Brad: “It's so nice to meet a man you feel you can trust” (¡Qué hombre tan apuesto! ¡Y qué sincero!). Para Brad, Jan se convierte en un reto, por su actitud reservada en cuanto al sexo: “I'd

³⁷⁷ Esta idea del matrimonio como trampa, tendrá su cenit, unos años más tarde en la película *Cómo matar a su propia esposa* (*How to Murder Your Wife*, Richard Quine, 1965). En este filme, su misogino protagonista Satnley Ford (Jack Lemmon), desde la angustia de ver, abruptamente, finalizada su soltería, y maquinando como asesinar a su esposa (Virna Lisi), lanza esta diatriba sobre el matrimonio:

“Marriage is not a basic fact of nature, it's an invention...It exists only because the women say so” (“El matrimonio no es un hecho básico de la naturaleza, es un invento...que solo existe porque las mujeres lo dicen”).

³⁷⁸ Neale (1990:171))

say 5 or 6 dates ought to do it” (creo que lo lograré en 5 o 6 citas). Cuando está con Jan, actúa como el perfecto caballero tejano, ni siquiera se le ocurre besarla. Con esta actitud pasiva, obliga a Jan a tomar la iniciativa; le pide que le bese y accede, encantada, a pasar un fin de semana con él. Ya en el *cottage*, la idílica puesta en escena, con chimenea y champan prelude el acto amoroso, pero en ese preciso momento Jan, en un descuido de Brad/Rex, descubre su verdadera identidad y le pide a Jonathan que vaya a por ella.

Un análisis detallado de esta secuencia permite revisar uno de los errores más repetidos sobre las comedias de Day-Hudson; la defensa a ultranza de la virginidad en los personajes de Doris Day que varios autores han defendido.³⁷⁹ Se evidencia como demasiado simple las posiciones opuestas de sexo para el hombre y matrimonio para las mujeres, estos filmes indican que las mujeres también querían sexo; Jan no representa a una mujer frígida o virgen y muestra su deseo por Rex/Brad.³⁸⁰ Un estereotipo que pierde validez con el estudio de los filmes y sobre el que la propia actriz da su opinión al respecto: “Yo era una mujer de negocios. No creo que fuera virgen. Me fui al campo con él y probablemente hubiera sucumbido si no hubiese descubierto el engaño”³⁸¹

La huida de Jan sume a Brad en la tristeza, incapaz de componer, pide ayuda a Jonathan que se muestra encantado ante la idea del “árbol caído”. En un intento por recuperar a Jan, Brad la contrata para decorar su apartamento, quiere que lo convierta en el lugar en el que a ella le gustaría vivir Sin embargo Jan idea su venganza, convirtiendo el apartamento de Brad en una especie de prostíbulo decadente. Cuando él descubre lo que ha hecho va a su apartamento y se la lleva en volandas, mientras ella chilla y patalea, al suyo y allí le pide matrimonio. La película termina tres meses después con Rock saliendo del ginecólogo y exclamando con orgullo que va a ser padre.

Confidencias a medianoche conquistó al público y a la crítica. La película ganó más de siete millones y medio de dólares en EE. UU y logró cinco candidaturas a los Oscar (mejor guion, mejor actriz, mejor actriz secundaria, mejores decorados y mejor música. Obtuvo un galardón al de mejor guion. Doris Day y Rock Hudson, dos estereotipos del hombre y la mujer norteamericanos, se convirtieron en los guerreros de la batalla sexual de Hollywood.

Universal volvió a reunir a todo el equipo técnico y artístico en una nueva película de la pareja Day-Hudson, *Pijama para dos*³⁸² dirigida esta vez por Delbert Mann, que no se

³⁷⁹ Ver entre otros a Haskell (1979:265-267), Babington y Evans (1989:200-207) y Neale (1990:171)

³⁸⁰ La oposición real, tal y como resume McDonalds estriba en que el hombre quiere sexo fuera del matrimonio y la mujer quiere casarse después del sexo. McDonald (2007:45)

³⁸¹ Davidson (1987:90)

³⁸² *Pijama para dos* tuvo un éxito aún más grande que su predecesora.

propuso hacer una “fábula moral”³⁸³ de la sociedad norteamericana, sino una “sátira de sus costumbres”³⁸⁴

La película era tan ingeniosa y picante como *Confidencias a medianoche* y tenía la misma estructura, los mismos personajes con nombres diferentes, y la misma conclusión: la mujer gana. En *Pijama para dos* Doris Day encarna a Carol Templeton una eficiente ejecutiva de publicidad, trabajadora y decidida, en contraste con el protagonista masculino Jerry Webster, interpretado por Rock Hudson un publicista, de una agencia rival, cínico, caradura y embaucador que hace de la soltería casi una religión.

La comedia comienza en la avenida Madison, centro neoyorquino, y por tanto mundial, de la publicidad. Allí están las sedes de las principales agencias publicitarias. Y como se oye en *off* en el prólogo del filme, por allí revolotean tanto zánganos como obreras. A los primeros pertenece Jerry Webster, ejecutivo publicitario mujeriego y acostumbrado a conseguir clientes por medios poco ortodoxos. En las segundas se incluye a Carol, creativa que apuesta por el trabajo duro y diario. Ambos trabajan en agencias rivales y ambos van a competir por una cuenta publicitaria, la de las empresas de J.Paxton Miller. Carol se encierra con su equipo toda la noche y crean desde mensajes publicitarios hasta un nuevo envase en lata para el producto Miller. Jerry invita a cenar a Paxton Miller, se lo lleva de Cabaré y se inventa un pasado sureño para congraciarse con Miller. A la mañana siguiente, Carol acude al hotel a presentar su propuesta y se encuentra con los restos de una orgía. Miller con los ojos cerrados y jugueteando con un instrumento musical, no le presta ninguna atención, incluso se niega a ver el producto que le enseña Carol, tras esa noche ya lo ha visto todo. Su cuenta es de Webster.

Carol ha intentado conseguir un cliente nuevo aplicándose con esfuerzo y llena de propuestas originales, pero Rock se lo ha robado invitando al presidente de la empresa a una fiesta, donde hay champan y mujeres todo muy del gusto del cliente.

Al apartamento de Jerry, acude su jefe Peter Ramsey que tras un tiempo alejado de la empresa ha decidido retomar el cargo. Inquieto por la acusación de Carol, le pide a Jerry que se disculpe con ella. Pero la conversación entre Carol y Jerry, mostrada en dos encuadres segmentados es todo menos una disculpa:

³⁸³ Aunque revestidas de cierto edulcoramiento, la serie de películas protagonizadas por la pareja Day-Hudson muestran el ácido corrosivo de muchas comedias norteamericanas de los años 60 en su crítica al modo de vida de la sociedad norteamericana.

³⁸⁴ Davidson (1987:89).

Carol llama a Jerry para quejarse de sus tácticas poco éticas y los dos disparan sus baterías de ingenio respecto del sexo:

Carol Templeton: I don't use sex to land an account (Yo no utilizo el sexo para conseguir un cliente)

Jerry Webster: When do you use it? (¿Cuándo lo utiliza?)

Carol Templeton: I don't. (Nunca)

Jerry Webster: My condolences to your husband (Mi más sincero pésame a su marido)

Carol Templeton: I'm not married (No estoy casada)

Jerry Webster: That figures (Me lo imaginaba).

Carol Templeton: What, what do you mean, 'that figures'? (¿Qué quiere decir "con me lo figuraba"?)

Jerry Webster: Well, a husband would be competition. There's only room for one man in the family (Un marido sería competitivo. Solo hay lugar para un hombre en la familia.

Carol Templeton: Let me tell, you, something, Mr. Webster; I wish I were a man, right now (Escuche una cosa Sr. Webster, ¡Quisiera ser un hombre en este momento!

Jerry Webster: Keep trying, I think you'll make it (Siga intentándolo. Creo que va a lograrlo).

Carol indignada, amenaza a Jerry con demandarlo a él y a su agencia ante el Consejo Publicitario, para ello contará con la ayuda de Rebel (Edie Adams) una de las chicas que asistieron a la fiesta y que se muestra dispuesta a contar todo lo ocurrido allí. Jerry para contentarla y disuadirla de su confesión, le ofrece rodar una serie de anuncios en los que publicita un producto que no existe al que denominan Vip. El problema surge cuando Peter Ramsey, en una confusión, ordena que se difundan esos anuncios. Asumiendo el problema Jerry decide continuar con el proyecto; crearán Vip, aprovechando la expectación que han creado con la campaña publicitaria. Para crear el producto recurrirán al doctor Linus Tyler, un químico, premio Nobel, que vive en Nueva York apartado de la sociedad. Tras algunas dudas el doctor acepta el encargo; Vip podrá ser cualquier cosa, cualquier producto que invente el químico.

Los guionistas usaron la misma base de la confusión de identidades que en *Confidencias a medianoche*. Jerry pide a un científico que cree un producto llamado Vip para que él lo venda. Carol trata de robar la fórmula a Jerry coqueteando con el químico, pero confunde a Jerry con el químico. Carol, está dispuesta a conseguir Vip, a cualquier precio. Durante

los siguientes días Linus/Jerry y Carol se vuelven inseparables y la agencia de Carol cubre todos los gastos, salidas nocturnas, una suite y trajes nuevos para Linus/Jerry que no duda en engañar a Carol haciéndose pasar por un inocente químico desconocedor de todos los placeres de la vida, y dedicado por completo al mundo de la ciencia.

Esta confusión de identidades promueve una jerarquía de conocimiento. Los espectadores están en lo más alto de la escala jerárquica; el protagonista sabe más que la protagonista, pero el espectador sabe más que él porque conoce la verdad que se oculta tras sus mentiras y engaños.



Ilustración 64: Fotograma de la película *Pijama para dos*.

La actitud de Carol, dispuesta a conseguir la fórmula de Vip empleando métodos poco ortodoxos, remite a los mismos métodos utilizados por Jerry, en este aspecto, el filme recurre no tanto a las contraposiciones entre los protagonistas, muy utilizadas en la guerra de sexos como en el uso de paralelismos. No intenta, por consiguiente, demostrar lo distintos que pueden llegar a ser sus personajes masculinos y femeninos, sino que pretende poner de relieve las similitudes que hay entre ellos.

La relación avanza incentivada por Carol, que le enseña incluso a besar, algo “totalmente desconocido” para Linus/Jerry. La relación prospera al punto que Jerry se instala en casa de Carol para continuar con sus avances científicos sin interrupciones.

Carol prepara una velada romántica en su casa tras la cual Jerry le confiesa sus temores más íntimos; teme casarse porque no sabe si podrá comportarse como corresponde. Carol sabedora del efecto que el alcohol produce en su organismo decide tomarlo para propiciar la relación sexual con el que ella piensa que es el profesor Linus.³⁸⁵

La inversión de roles; el papel activo de la mujer aumenta la comicidad de la secuencia, que queda frustrada por la intervención de su jefe que le llama a casa: acaban de visitar al científico, así que van a despedirla por engaño. Carol espía la cartera de Jerry y descubre el engaño de la falsa identidad: en venganza no le dice nada y lo deja tirado desnudo en la playa.

Cuando Jerry vuelve a Nueva York, a Carol ya le ha dado tiempo a denunciarle ante el Consejo Publicitario. No existe Vip. Lo que ella desconoce es que el auténtico doctor Linus ha creado unas deliciosas galletas de llamativos colores. Jerry llega a tiempo al Consejo que está a punto de amonestarle, y les muestra las galletas Vip, una golosina que hace el efecto de tres vermouths seguidos. A la mañana siguiente, Jerry y Carol amanecen juntos y resacosos en la misma cama. Él lleva solo un pantalón de pijama; ella, la chaqueta de la misma prenda. En el espejo está sujeto el certificado de matrimonio que acredita que la noche anterior ambos se han casado bajo los efectos del alcohol. A Jerry la idea parece gustarle, porque se había enamorado de Carol. A ella, no; se siente engañada y humillada, decide no volverle a ver y pide la anulación del matrimonio.

³⁸⁵ Esta es una de las cuestiones que se repite década tras década en el momento de abordar las relaciones sexuales de los protagonistas en las películas que nos ocupan. Esta cuestión será la combinación de sexo y alcohol que se verá reflejada en multitud de películas, en especial las realizadas durante la vigencia del código Hays y también posteriormente hasta la actualidad.

Conviene no obstante recordar que el binomio sexo-alcohol no siempre había presentado en las comedias románticas. Con anterioridad las comedias realizadas entre los años veinte y principios de los treinta se hallaban bajo la llamada “ley seca” (“Ley Volstead”) que prohibía la venta de bebidas alcohólicas. Esta ley promulgada en 1920 y vigente hasta 1933 impuso la casi ausencia en las películas del alcohol o por lo menos su ausencia en toda película que no estuviera relacionada con el mundo del crimen. Todo esto cambiará con la derogación de la Ley seca en el año 1933 y con la implantación del ya mencionado código Hays. Esta confluencia de factores hizo que a partir del año 34 se permitieran las imágenes del americano medio consumiendo alcohol al tiempo que se reprimían las manifestaciones de afecto y por su puesto más aun las de índole sexual. Paradójicamente las manifestaciones sexuales entre los protagonistas pasaron en la mayoría de los casos a estar vinculadas con el alcohol.

A partir de este momento observaremos cómo las bebidas alcohólicas actúan en las comedias románticas como un agente desinhibidor que favorece la relajación del férreo control femenino en cuanto al deseo sexual se refiere. Bebidas como el *champagne*, el vodka o los *coktails* parecen anular la voluntad de las mujeres convirtiéndolas en criaturas salvajes y sensuales capaces de dejarse llevar por sus impulsos sexuales. Este sentimiento de euforia y espontaneidad producido por el alcohol no es el único que resultará determinante en la trama de las comedias románticas puesto que al día siguiente *la resaca* y sus efectos, principalmente la amnesia, será un recurso muy utilizado que favorecerá los enredos amorosos y sexuales.

Nueve meses más tarde, la secretaria de Carol llama a Jerry, para confesarle que Carol está a punto de tener un hijo suyo. Jerry coge un avión y se presenta en el hospital para convencer a Carol de un segundo matrimonio. Al final lo logra y contraen matrimonio en el ascensor que los lleva al paritorio.

El embarazo y eminente nacimiento del niño será lo que haga posible la reconciliación de la pareja y que se vuelvan a casar “in extremis” justo en el momento del parto. Este desliz provocado por el alcohol queda amparado con el hecho de que con anterioridad al acto sexual habían contraído matrimonio, aunque más tarde acabase en divorcio lo que convertía a Carol en madre soltera algo poco o nada habitual en las comedias románticas de los años cincuenta y posteriores. Aun así, resulta curiosa, la decisión tomada por la protagonista de divorciarse estando embarazada, y su negativa a comunicárselo al padre del niño, aun, es más, será Jerry el que insista para que se vuelvan a casar ante la negativa de ella que está a punto de dar a luz.

Las películas de la pareja Day-Hudson, ofrecen una segunda lectura. Al final el protagonista masculino es seducido, el “cazador cazado”, por la inocencia de la protagonista, la cual a su vez experimenta una metamorfosis paulatina, desde el resentimiento por los engaños, hasta convertirse en la genuina heroína romántica. Resulta fundamental en este proceso que ambos personajes tengan una personalidad fuerte, un aspecto este, importante en la guerra de sexos para que sean iguales en la contienda y no se sepa de antemano quién va a ganar a quién, quién va a decir la última palabra “para que la comedia resulte un duelo entre dos espadachines parejos, del sexo opuesto, que al final se irán juntos a la cama”.³⁸⁶

Doris Day se convirtió en modelo para muchas norteamericanas, que la veían como prototipo de mujer desenvuelta que se enfrenta a los hombres, lleva la iniciativa y no se deja amilanar por un mundo que parece dominado por los varones. Day, encarna el arquetipo de la mujer norteamericana de clase media, muy harta de que hasta entonces fueran los hombres, siempre prepotentes los que llevasen la iniciativa, incluso en lo tocante al sexo. Sus personajes rompen con la presión social hacia la mujer que intenta imponer la castidad premarital y la santidad del hogar y la familia.³⁸⁷ Hay que destacar sobre este aspecto que desde finales de los años cuarenta y hasta casi mediados los sesenta se evidencia tal y como apunta el

³⁸⁶ Davidson (1987:90)

³⁸⁷ McDonald (2007:55)

antropólogo estadounidense Marvis Harris un empeño de los medios de comunicación de masas en darle “*glamur* a la imagen del ama de casa hogareña y devota de su marido”. Los Estados Unidos habían salido de la segunda guerra mundial como la primera potencia mundial, y eso generó una expansión económica sin precedentes, que auspició entre otras cosas, un aumento demográfico importante (estas décadas son conocidas como el baby boom de la postguerra) impulsado, por la vuelta de las mujeres al papel patriarcal de madre y esposa “La sexualidad tenía que limitarse al matrimonio; lo ideal era que todo el mundo se casase, y cada matrimonio debía ser una fuente de reproducción”.³⁸⁸

Doris Day, fue, aunque ahora nos parezca un tanto ingenua, la primera gran revolución, feminista y sexual en la gran pantalla, si bien el Hollywood de los años veinte y treinta ya había apuntado distintos tipos de mujer emancipada. Pero Doris Day era más próxima y real: una estrella a la que muchas mujeres norteamericanas querían parecerse. Una mujer enérgica en su trabajo, inteligente, impetuosa en ocasiones, pero siempre prudente. Los personajes de Day se presentan como una mujer determinada y dispuesta a marcar tendencias. Tal vez por ello, sus personajes evocan cierta aversión que encubre ligeras tendencias machistas.

Con el tiempo, las películas de Day-Hudson quedaron implantadas en el ideario colectivo. Los diálogos sexuales y explosivos, los colores vibrantes y los apartamentos de lujo se constituyeron como modelos que han perdurado mucho tiempo después. En un claro homenaje se estrenó *Abajo el amor*, con Ewan McGregor en el papel que hubiera correspondido a Hudson; Renée Zellweger, en el personaje de Day, y David Hyde Pierce, en el del amigo del protagonista que hubiese encarnado Randall. Hasta el mismo Randall, en un homenaje dentro del homenaje, tiene su pequeño papel.

En *Abajo el amor* la recreación del modelo abarca todos los segmentos del filme: en su concepción visual, recupera la plástica de colores vivos y reproduce marcas distintivas de aquellas comedias como el empleo de fondos o la pantalla segmentada. La acción se emplaza en el Nueva York de principios de los 60 y desde el diseño de los créditos se asiste a la reproducción de los motivos iconográficos más reconocibles de aquellas sex-comedies: apartamentos suntuosos equipados con la última tecnología y un lujoso vestuario. La misma estrategia se emplea para el diseño

³⁸⁸ Harris (2000:86-110)

de los personajes y de sus relaciones, así como para la elaboración del argumento, que se orquesta sobre un juego de engaños que ilustra la guerra de los sexos, y que pone de relieve la cuestión de la igualdad entre hombres y mujeres en la esfera del trabajo y en la de las costumbres amorosas y sexuales. Por tanto, todo es “igual” que en sus referentes. Con una notable salvedad: las alusiones sexuales de los gags visuales y verbales alcanzan un atrevimiento impensable en las películas modelo. *Abajo el amor*, como señala Rodríguez, podría resultar un mero pastiche a partir de las comedias sexuales de los años cincuenta y principio de los sesenta, especialmente de las interpretadas por Doris Day y Rock Hudson, pero tiene un punto excesivo, al borde casi de la locura, que dificulta de forma considerable cualquier tipo de comparación conformista.”³⁸⁹



Ilustración 65: Fotograma de la película *Abajo el amor*.

³⁸⁹ Rodríguez (2003: 58-59)

V.5. La guerra de los sexos en los años 70

La comedia sexual empezó a declinar a mediados de los 60. El papel de la mujer en la sociedad comenzaba a tomar un rumbo completamente distinto gracias a su entrada en el mundo laboral y, sobre todo, a la aparición de la píldora anticonceptiva que logro separar de manera definitiva el sexo de la reproducción quitándole sentido al aplazamiento erótico y a todas las divertidas situaciones que supuestamente provocaba.³⁹⁰ Este método del control de la natalidad supuso un cambio social revolucionario que por fuerza se tuvo que reflejar en el cine. Obsoletas quedaban las películas en las que la relación sexual heterosexual culminaba en un embarazo o en las que se reprimía la sexualidad como medio para evitarlo.

A partir de entonces el sexo se verá con mayor libertad hecho que se puede apreciar, por poner un ejemplo, en las películas del actor y director Woody Allen donde los cambios sociales, culturales y sexuales se hacen patentes. Atrás quedaban las comedias en las que el descubrimiento social y sexual iban de la mano camino del matrimonio.³⁹¹ En los setenta la sexualidad empezaba a dejar de ser vista como un lugar donde se consuma el encuentro de la pareja para mostrarse como un ámbito de exploración personal y búsqueda de la propia identidad, “sexo recreativo”, es decir el sexo como fin en sí mismo, como diversión, no necesariamente unido a un sentimiento amoroso hacia el otro individuo.

A principio de los años sesenta, una película que se alejaba de todas las convenciones establecidas en el cine de Hollywood; *Garganta profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972) cinta de contenido sexual, proyectada en salas comerciales, alcanzó un gran éxito, convirtiéndose en una de las películas pornográficas más influyente de todos los tiempos, con un presupuesto de 47.000 dólares y una recaudación estimada 50 millones de dólares. Art Simons, explica las causas que suscitaron tal interés “A comienzos de los años 70, al menos durante algún tiempo, las películas de porno duro han encontrado público entre los cinéfilos de la clase medias, espectadores curiosos(...) para los que ha tenido un gran significado la liberación de los códigos morales en los años sesenta.”³⁹²

Este éxito sin precedentes hizo intervenir a las autoridades que trataron de impedir su

³⁹⁰ Esta píldora no debería ser vista solamente como un medio para evitar el embarazo, su auténtico valor era el de haber sido una herramienta de liberación, independencia y afirmación. Desde entonces, la mujer pudo adueñarse de sus deseos y pasar a decidir cuándo, cómo y con quién relacionarse sin tener que dar cuenta de ello a nadie.

³⁹¹ Cavell (1999: 40)

³⁹² Simon, Art. “La estructura narrativa del cine estadounidense, 1960-1980” en Bruneta (2012: 1337)

difusión. A la administración del presidente Nixon y a sectores conservadores de la sociedad norteamericana les preocupaba el interés del público por este tipo de cine. Los censores locales intentaron denunciar a los dueños de los cines acusándolos de exhibición de material obsceno. El proceso contra la película contó con una gran cobertura mediática y se saldó con una multa de tres millones para el gestor del cine que la proyectaba. Sin embargo, tal y como recoge Simon, la película se proyectó en más de 70 ciudades de Estados Unidos con unas ganancias de más de trescientas veces su coste inicial.³⁹³

Garganta profunda, causó una transformación en la opinión pública sobre el sexo explícito, si bien, y tal y como apunta Simon, este hecho queda suavizado por “el tono rigurosamente cómico” del filme.³⁹⁴ La película supuso una transgresión de todos los códigos morales norteamericanos con la explícita representación de relaciones sexuales y sexo oral ante una amplia sala de espectadores. La popularidad de *Garganta profunda* evidenció un cambio en el contenido sexual de las películas norteamericanas, desde los inicios de Código, hasta el Oscar de la Academia a *Cowboy de medianoche*, prohibida a menores en 1970.

Rodeado de estos cambios en la producción cultural y en competición con un cine europeo que ya desde hacía años había incorporado temas e imágenes sexuales, en 1966 Hollywood abandona su viejo código de producción. Dos años más tarde, en 1968, la Motion Picture Association of America constituye la Code and Ratings Administration (CARA) e inaugura un sistema por el que las películas se clasifican según la edad de los consumidores quedando establecidas las categorías del siguiente modo: M para todos los públicos, PG para cualquier edad con autorización paterna, R para menores de 18 acompañados de un adulto y X solo para mayores de 18 años. Sistema que sigue vigente en la actualidad, con el fin de contrarrestar cualquier amenaza de censura externa, no controlado por la propia industria.

El sexo, en realidad, se ha convertido en un lenguaje que se ha integrado en el cine actual. Como apunta el sociólogo Gilles Lipovestky, se acabó lo sugerido e incluso lo sugestivo: “estamos en la exposición que se presenta como de todo, a veces en el exhibicionismo puro. No sólo da fe de la libertad con la que lo practica la sociedad, al menos la occidental, sino que además desempeña el papel de signo: su presencia, trivializada, es la de un elemento que se presenta como natural, evidente, indispensable”.³⁹⁵

³⁹³ Simon, Art. “La estructura narrativa del cine estadounidense, 1960-1980” en Bruneta (2012: 1340)

³⁹⁴ *Ibid*

³⁹⁵ Lipovestky y Serroy (2009:92)

Los años sesenta serán el principio de una época de cambios sociales que culminarán en los setenta con una revolución sexual con la aceptación de nuevas alternativas sexuales y con el avance de las demandas de igualdad de las mujeres. Estos hechos supondrán el surgimiento de una nueva imagen de la mujer que se manifestará con una revisión cultural de la feminidad desde distintos medios de comunicación.

En la década de los setenta la aportación de más relieve al género será sin duda la surgida a través de la figura del director, guionista y actor Woody Allen, que con películas como *Annie Hall*³⁹⁶ (1977) y *Manhattan* (1979) pone de manifiesto los conflictos que surgen entre hombres y mujeres a la hora de establecer una unión estable y duradera. Este ciclo de películas será bautizado por Neale y Krutnik como “romances nerviosos” porque su trama argumental se centrará en la tensión que surge entre la resistencia al compromiso y la vida en pareja y la nostalgia por la seguridad que proporcionaba el matrimonio tradicional.³⁹⁷ Se plantean, pues, en estas películas cuestiones relativas a la caducidad de una forma de ver las relaciones entre los sexos, llegando a cuestionar la validez del matrimonio.

Este cambio con la gradual concepción del matrimonio como institución represora, principalmente para los hombres que, según esa percepción, al casarse se veían privados de la posibilidad de disfrutar de su libertad sexual, cuestionaba la noción de matrimonio heterosexual, así los *nervous* romances de los setenta se caracterizaron por reflejar la tensión entre el reconocimiento de la dificultad de mantener la confianza en la noción de la pareja y el deseo de recuperar esa confianza como ancla en el tumultuoso mar de relaciones personales del mundo moderno.

Calificada como una de las mejores películas de Woody Allen, *Annie Hall*, significó un giro en la trayectoria cinematográfica del autor, hasta ese momento marcada por obras de mayor carácter cómico y un contenido y una estructura menos elaborada.³⁹⁸ *Annie Hall* se convirtió, además, en una de las películas de Allen mejor acogidas por Hollywood en toda su carrera ya que obtuvo cuatro premios Óscar e innumerables premios de la crítica.

³⁹⁶ *Annie Hall*, ganó cuatro oscars a mejor película, director, guion original y actriz.

³⁹⁷ Neale y Krutnik (1990:171-172)

³⁹⁸ Con este filme el director dejó un poco de lado la comedia alocada propia de obras anteriores como *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969), *Bananas* (1971), *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo...y nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex... But You were afraid to Ask*, 1972) o *El Dormilón* (*Sleeper*, 1973), para adentrarse en otro tipo de filmes, en su mayoría también comedias, pero mucho más reflexivos y filosóficos en los que los protagonistas discuten y debaten sobre temas importantes en la vida.

V.5.1. *Annie Hall*. La nueva mujer.

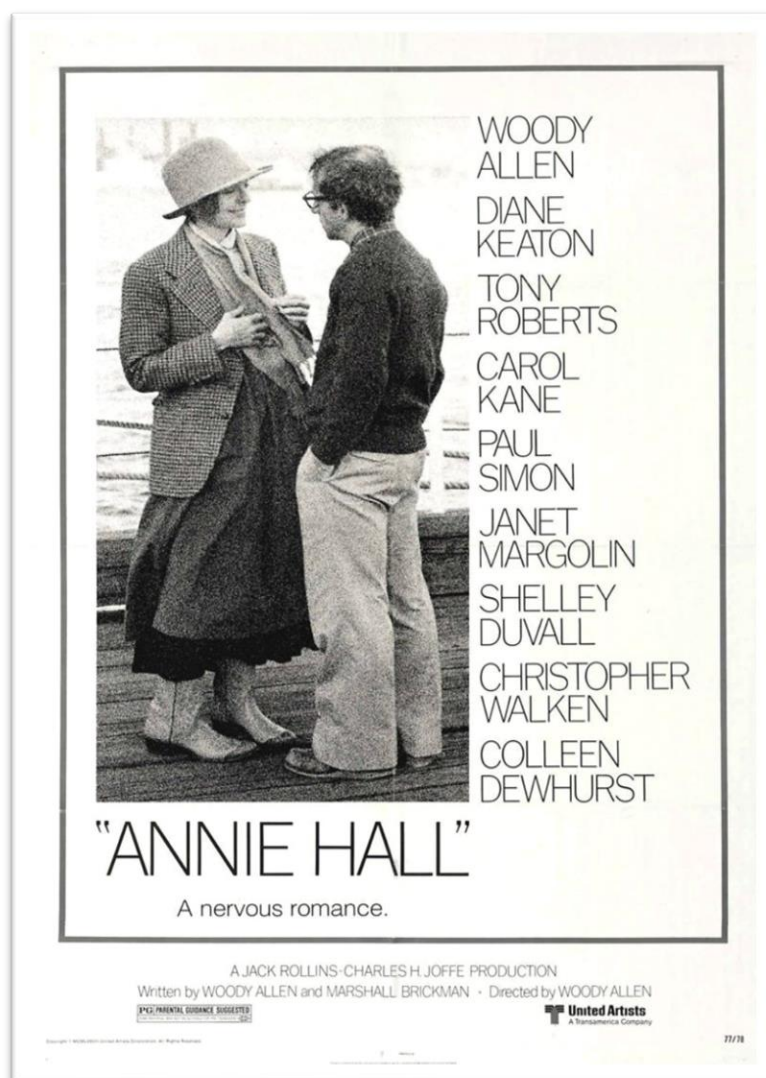


Ilustración 66: Cartel publicitario de la película *Annie Hall*.

Descrita por el mismo Allen como «una comedia romántica sobre los neuróticos en las ciudades», *Annie Hall* aborda la problemática y las vivencias de Alvy Singer (el mismo Allen) y Annie Hall (Diane Keaton), en la evolución de su relación sentimental como pareja en los años setenta en la ciudad de Nueva York.

El filme se configura como un collage analítico sobre el personaje principal, en este caso Alvy Singer, considerado como uno de los *alter ego* del

mismo director, con la salvedad de la lógica distancia entre la realidad y la ficción.³⁹⁹

En *Annie Hall*, Allen integra lo cómico y lo dramático en una película de gran inventiva visual que experimentan con el orden narrativo, la multiplicación de las tramas y el intenso estudio psicológico de los personajes. La película está elaborada con un estilo formal que transgrede constantemente las leyes fundamentales de la comedia clásica para convertirse en una especie de documental dramatizado en el que el mismo personaje ejerce las funciones de narrador, aboliendo continuamente las fronteras de la ficción para adentrarse en el espacio del espectador, dirigiéndose directamente a él en cualquier momento de la trama.

³⁹⁹ El mismo director ha confirmado en alguna ocasión que su visión de la vida se corresponde con muchas de las reflexiones de su personaje, de manera especial con el concepto que expone este sobre los seres humanos, aunque la semejanza entre su psicología y la de sus personajes es mucho más limitada de lo que la crítica y el público quieren considerar.

A través de la ironía y del humor, *Annie Hall*, provoca en el espectador una consideración sobre sus miedos y obsesiones. Independientemente de sus chistes, sus diálogos nos provocan un estado de reflexión y autoanálisis, sobre nuestro modo de pensar, nuestras reacciones ante la vida y ante eternas cuestiones como el amor, el sexo, la muerte, la existencia de Dios o el sentido de la vida. Aunque pueda parecer que lo que cautiva de las comedias de Woody Allen es solo su capacidad para hacernos reír, lo realmente interesante es, sin embargo, su aptitud para mostrarnos a nosotros mismos tal y como somos, con nuestro cúmulo de imperfecciones y contrariedades que nos acerca a la verdadera existencia del ser humano.

La película, construida sobre un guion de Woody Allen y Marshall Brickman⁴⁰⁰, desarrolla de manera inteligente los diferentes aspectos de índole afectiva, intelectual y sexual que afectan a la relación entre los dos protagonistas. Destaca igualmente la estructura narrativa de la obra que huye de un planteamiento lineal y combina presente, pasado y futuro, integrando referencias relativas, tanto a las experiencias vividas por ambos personajes, como a las diferentes etapas de su propia relación. Sobre la base del minucioso trabajo del guion, el filme contiene numerosas licencias cinematográficas como la pantalla partida, el uso de subtítulos o los “golpes de magia” con los que el director, por ejemplo, hace aparecer a los personajes visionando su propio pasado como meros espectadores. Con estas propuestas, Allen desafía a la mayoría de nuestras ideas del cine moderno sobre narración, perspectiva, desarrollo de los personajes, tema, ideología, construcción de género y sexualidad.

El filme se desarrolla en clave de comedia, compensada y matizada con escenas de reflexión más pausada que permiten dar más credibilidad al contenido sustancial que se pretende abordar. Junto a su desarrollo narrativo, el colorido, la fotografía y la música, contienen múltiples referencias al paso del tiempo, los recuerdos de la infancia o la experiencia vivida que evocan la nostalgia en el espectador.

Annie Hall, sin embargo, no es fruto de un cerrado y elaborado trabajo de guion, sino resultado de circunstancias diversas, en las que Allen otorgó gran importancia a la improvisación y a la inspiración durante el rodaje. Concebido como un filme con estructura detectivesca al estilo que luego desarrollaría en *Misterioso asesinato en Manhattan*, *Annie Hall*, en origen, contaba las peripecias de un cómico neoyorquino, y la relación entre Alvy y Annie era una de las que aparecían en la película. El desarrollo del

⁴⁰⁰ Ambos colaboraron en varios guiones conjuntos: *El Dormilón*, *Annie Hall*, *Manhattan* (*Manhattan*, 1979) y *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993).

rodaje hizo que la trama amorosa cobrara interés e importancia hasta el punto de constituirse en el centro del filme. De esta manera, *Annie Hall* fue creciendo, creándose en su versión definitiva a medida que avanzaban las diferentes fases que tiene todo proceso cinematográfico.

Tan amante del humor de los Hermanos Marx, Charles Chaplin o Bob Hope⁴⁰¹ como de las películas de Federico Fellini o Ingmar Bergman, Woody Allen ha creado, con su peculiar humor, una sátira sobre la sociedad estadounidense retratando con ironía los avatares sentimentales e intelectuales de la clase burguesa neoyorquina, filosofando desde una perspectiva personal sobre el sexo, el amor, el judaísmo y la muerte, ya sea a través de la farsa, la comedia agridulce o el drama existencial.

En su papel de Alvy, Woody Allen confirmaba su talento cómico ya demostrado en sus anteriores películas, interpretando el papel de un cómico en crisis, con un cúmulo de obsesiones creativas, neuróticas y eróticas. El filme contiene apuntes autobiográficos tanto de Woody Allen como de Diane Keaton, siempre dentro del discurso ficcional cinematográfico. Allen, al igual que Alvy, nació en Brooklyn, se inició escribiendo gags para otros cómicos, y como solista se promocionó en las universidades estadounidenses y en giras por todo el país. También comparte con su personaje su religión, el judaísmo, y una visión un tanto pesimista de la vida, aunque hasta allí llegan sus similitudes.⁴⁰² Diane Keaton se apellida Hall, en sus inicios actuaba cantando en nightclubs y siempre ha demostrado un gran interés por la fotografía publicando varias colecciones de sus propias obras.⁴⁰³

Diane Hall (Los Ángeles, 1946), estudió en el Instituto Santa Bárbara y pasó por el Santa Ana College de Drama. Duró poco tiempo en el centro ya que dejó las clases para dedicarse a interpretar obras de teatro y a cantar en night clubs de Nueva York. En esta época acudió al Neighborhood Playhouse y modificó su nombre artístico de Diane Hall por el de Diane Keaton (apellido de su madre).

En 1968 se inició en el teatro como suplente de coro en el musical *Hair*, en el que actuó

⁴⁰¹ Una influencia extraordinariamente importante en la formación cómica y cinematográfica de Allen es la de Charles Chaplin. En diversas entrevistas concedidas a lo largo de toda su carrera, Allen ha expresado la esperanza de que al menos alguno de sus filmes logre estar a la altura de la obra de esos extraordinarios cineastas. Girgus (2005: 36)

⁴⁰² Allen, ha manifestado en varias ocasiones, que sus personajes en la ficción parten de sus propias vivencias, un hecho, que aprovecha el director para manipular las expectativas humorísticas del público mediante lo que Girgus denomina “un arte complejo”, consistente en una conexión “entre él mismo en cuanto personaje interior y en cuanto personalidad exterior y director para dotar de complejidad psicológica, temática y artística a sus motivos, caracterizaciones y narraciones”. Girgus (2005: 42)

⁴⁰³ Mitchell (2001: 38-40)

nueve meses, dando una muestra de su firme carácter cuando se negó a desvestirse en las partes del musical en las que el coro (opcionalmente) actuaba desnudo.⁴⁰⁴ Tras *Hair* conoció a Woody Allen, ya que intervino en su obra *Play It Again, Sam*, por la que estuvo nominada a un premio Tony. Su debut cinematográfico llegó con *Lovers And Other Strangers* (1970), una comedia coral dirigida por Cy Howard, aunque su revelación se produjo dos años más tarde, cuando interpretó a Kay Adams en *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)⁴⁰⁵ repitiendo el mismo papel en las dos secuelas de 1974 y 1990. Coppola cuenta que le dio el papel por su reputación de excéntrica, característica que quería que aportara a *Kay Adams*.⁴⁰⁶



Ilustración 67: Fotograma de la película *El padrino*.

Con Allen, coincidió por primera vez en el cine con la comedia de ciencia-ficción *El Dormilón*. Con posterioridad ambos compartieron créditos en *La última noche de Boris Grushenko*, *Annie Hall*, *Interiores*, *Manhattan*, *Días de radio* y *Misterioso asesinato en Manhattan*.

⁴⁰⁴ Mitchell (2001: 10-11)

⁴⁰⁵ Historia de una familia en torno a la mafia, escrita por Mario Puzo. Luego llegarían dos entregas más *El padrino II* (*The Godfather II*, 1974) y *El padrino III* (*The Godfather III*, 1990). El resultado fue una de las mejores sagas de la historia del cine, que invalida el dicho “de que las segundas partes nunca fueron buenas”, y además consolidó a Coppola como uno de los mejores directores del momento, amparado comercialmente por una excelente recaudación de taquilla.

⁴⁰⁶ Mitchell (2001: 20-21)

En estos filmes, Diane Keaton interpretaba a mujeres fuertes e independientes, de carácter decidido, que hacían referencia a los interpretados por Katharine Hepburn, a la que Keaton señala como uno de sus modelos de inspiración. Son numerosos los críticos que señalan la similitud entre ambas actrices, en la entrevista “Diane Keaton: The Next Hepburn”⁴⁰⁷ subrayan sus caracteres luchadores, independientes y trabajadores, junto a su notable inteligencia y una cierta excentricidad. Mitchell destaca que ambas eran disciplinadas, perseverantes y actrices consumadas, tanto en la comedia como en el drama.⁴⁰⁸



Ilustración 68: Fotografía publicitaria de la película *Annie Hall*.

El personaje de Annie fue pensado para Keaton, hasta el extremo de que el estilo de vestuario de la actriz fue el que Annie llevaba para la ficción, y que, anecdóticamente, fue imitado por muchas jóvenes de la época, llegando a crearse incluso una firma de ropa con el nombre del personaje. Allen y Keaton muestran en sus interpretaciones los matices de este proceso de manera admirable, apoyados por la inteligente construcción de la obra y el excelente guión, y quizás también inspirados por la experiencia de la relación previa mantenida entre ambos en la vida real.

El cine de Allen se construye básicamente sobre sus personajes, por ello la elección del

⁴⁰⁷ Rolling Stone, 30 de junio de 1977.

⁴⁰⁸ Mitchell (2001: 2)

intérprete es fundamental como vehículo expresivo de éstos. Asimismo, Allen busca que el personaje se complete con rasgos y aportaciones de los propios intérpretes, con lo que, pese al diseño del personaje, se deja un margen para su configuración definitiva: Annie, por ejemplo, se enriqueció con la presencia de Diane Keaton, que utilizó su expresivo vestuario y aportó su relación sentimental, ya finalizada mucho antes del inicio del rodaje, con el director.

Ganadora de un Oscar por su interpretación⁴⁰⁹, Keaton interpretó a Annie a la perfección, ayudada por el hecho de que aquella había sido creada tomando como modelo muchos de los rasgos de su propia personalidad, conocida por Allen debido a la relación sentimental que ambos sostuvieron; muchos de los manierismos de Keaton y de su sentido del humor fueron agregados al papel de Annie. El director admiraba su manera de interpretar y por eso fue protagonista en muchas de sus películas, sobre todo las pertenecientes a la etapa que comprende la segunda mitad de los años setenta y la década de los ochenta.

⁴⁰⁹ Keaton recibió un premio de la academia por su interpretación de *Annie Hall*, que la consagró como actriz cómica, aunque abandonó temporalmente los papeles cómicos por los dramáticos en filmes como *Buscando al señor Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar* Richard Brooks, 1977), un drama duro y sórdido que contaba con el coprotagonismo de Richard Gere y Tuesday Weld, *Rojos* (*Reds*, Warren Beatty, 1981), *Crímenes del corazón* (*Crimes of the Heart*, Bruce Beresford, 1986), tragicomedia con Jessica Lange y Sissy Spacek, para volver más tarde a interpretar papeles cómicos en *Baby tu vales mucho* (*Baby Boom*, Charles Shyer, 1987) con guion de Nancy Meyers, también autora de *El Padre de la novia* (*Father of the Bride*, Charles Shyer, 1991) y *Vuelve el padre de la novia* (*Father of the Bride II*, Charles Shyer, 1995), remakes de los films clásicos de Vincente Minnelli que protagonizó junto a Steve Martin y donde Keaton interpretaba papeles de rol más tradicional y maternal.

Diane Keaton es una de las pocas actrices que ha tenido una gratificante evolución en su carrera cinematográfica, sin sufrir el escarnio al que suele someter sistemáticamente la industria cinematográfica a las mujeres tras superar la barrera de los cuarenta años. En 1996 interpreto junto a Bette Midler y Goldie Hawn, *El club de las primeras esposas* (*The First Wives Club*, Hugh Wilson, 1996), basado en la novela homonimia de Olivia Goldsmith, sobre tres mujeres de mediana edad abandonadas por otras mujeres más jóvenes. El filme obtuvo un gran éxito de taquilla, que animó a la actriz a dirigir la comedia *Colgadas* (*Hanging Up*, 2000), una comedia con guion de Delia y Nora Ephron, que Keaton protagonizó junto a Meg Ryan, Lisa Kudrow y un veterano Walter Matthau, y que no obtuvo el éxito esperado.

Pasada la barrera de los 50 años, y al contrario de lo que suele ser norma general en Hollywood, Keaton continuó protagonizando films con gran éxito de taquilla, como es el caso de *Cuando menos te lo esperas* (*Something's Gotta Give*, 2003), una comedia mordaz que revaloriza la figura de la mujer madura, coprotagonizada junto a Jack Nicholson, con guion y dirección de Nancy Meyers.

En los últimos años, ha continuado trabajando con un variado éxito en *Tres mujeres y un plan* (*Mad Money*, Callie Khouri, 2008), *Morning Glory* (Roger Michell, 2010), comedia con ambiente televisivo, compartía créditos con Harrison Ford. Con menor éxito en el drama familiar *¡Por Fin Solos!* (*Darling Companion*, Lawrence Kasdam, 2012) en el que hacía pareja con Kevin Kline, y con más suerte en *Así nos va* (*And So it Goes*, Rob Reiner, 2014) coprotagonizada con Michael Douglas y dirigida por un veterano Rob Reiner. Gracias a su labor continuada, Keaton se ha establecido como una de las actrices más reconocidas y versátiles de Hollywood como señala Mitchell, "Su imagen de estrella madura y su durabilidad hacen de Keaton un barómetro interesante del movimiento de las mujeres en la industria cinematográfica de Hollywood y un modelo a imitar para la siguiente generación de estrellas femeninas" ("Her maturing star image and her durability make Keaton an interesting barometer of the movement of women in the Hollywood film industry and a role model for the next generation of female stars.") Mitchell (2001: 6)

Entre los actores secundarios hay que señalar a Shelley Duval que interpreta a Pam y tras *Annie Hall*, protagonizó *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) junto a Jack Nicholson. Junto a ella destacan también las actuaciones de Paul Simon, como Tony Lacey (músico, integrante del dueto vocal folk Simon & Garfunkel) y Christopher Walken, Douane Hall, quien un año después ganaría el Óscar por su papel en *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino). Junto a ellos, hacen breves apariciones Jeff Goldblum y Sigourney Weaver, en su debut cinematográfico.

En *Annie Hall*, Allen, mantuvo la rutina de trabajo que suele repetir en todos sus films; escritura del guion, solo o con algún colaborador, localización de exteriores junto al director de fotografía y el director artístico, ensayos de los diversos movimientos de cámara, iluminación y cuanto tiene que ver con la puesta en escena. Una vez filmada la película, Allen monta el filme y se reserva algunas semanas para corregir aquello que no le ha satisfecho. El propio director describe el proceso:

“Necesito de seis semanas a dos meses para escribir un guión, algo que hago durante el verano, muchas veces estando de viaje, casi siempre por Europa. Después regreso a Nueva York, donde vivo y trabajo; mi organización está lista, no falta nadie. El día en que el guión sale de la máquina de escribir, se lo doy a mi equipo y al día siguiente empezamos a repartir los papeles, buscar los decorados exteriores, preparar el estudio, etc. Luego comienzo a rodar. Se trata de un proceso sin interrupciones. Doy la impresión de ser muy productivo porque no tengo problemas para encontrar el dinero. Ésta es la gran dificultad”.⁴¹⁰

Hasta casi su estreno, la película se llamó *Anhedonia*: nombre de un estado psicológico en el que nada de lo que haga uno es capaz de producirle placer “una incapacidad de disfrutar de la vida” que define al personaje principal. El cambio de título resultó a instancias de United Artist que no permitió que se le colocase un nombre tan poco atractivo. A pesar de la imposición del título, la productora dio un amplio margen de libertad a Allen. El propio director manifiesta su satisfacción, por la libertad de la que disfrutaba a la hora de realizar la película tanto en la preproducción, y la producción en sí, como en los procesos finales de postproducción:⁴¹¹

⁴¹⁰ Frodon (2002: 25)

⁴¹¹ El montaje inicial (de cuatro horas) introducía escenas que luego serían eliminadas como un imaginario partido de baloncesto entre los *New York Nicks* y un grupo de intelectuales que incluían entre sus jugadores a Kafka o Nietzsche, una fantasía sobre la resistencia francesa (que enlazaba con el film de Marcel Ophüls, que de forma reiterada ve el personaje), un descenso en montacargas de Rob, Annie y Alvy al infierno o una parodia sobre *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956). Finalmente se convirtió en la historia de amor entre Alvy y Annie; una comedia romántica con tintes algo amargos que arrancaba una sonrisa triste al espectador con su ambiguo final.

“Tengo un recuerdo muy bueno, sí bien debo decir que disfrutaba de unas condiciones excepcionales. En realidad, no pensaba que estuviese trabajando para una de la *majors*, sino que me relacionaba con un reducido grupo de responsables agrupados alrededor de Arthur Krim, propietario de United Artists⁴¹² y después fundador de Orión, que luego pasó a manos de Tristar, filial de Columbia, que a su vez fue adquirida por la compañía japonesa Sony. Para mí, todos aquellos movimientos empresariales no significaban nada. Yo conservaba siempre los mismos interlocutores, con quienes mantenía unas relaciones de mutua confianza, hasta el punto de que hubiéramos podido prescindir incluso de la firma del contrato. Entre ellos y yo bastaba con un apretón de manos. Por otra parte, mi contrato estipulaba que debía actuar en mis películas, pero cuando había escrito un guión sin un papel para mí, sólo tenía que llamarles para comunicárselo y ellos me decían: “Está bien, haga lo que le parezca”. Viniendo de un productor, es un comportamiento bastante infrecuente en cualquier sitio, pero en Hollywood es ya francamente inimaginable.”⁴¹³

Annie Hall, plantea como primera línea argumental, la relación, o más bien la ruptura de la pareja formada por Annie y Alvy. A partir de esta trama se derivan varias microtramas prácticamente contenidas en únicas secuencias donde se narran acontecimientos decisivos de la vida de los protagonistas.⁴¹⁴

La estructura de la película está formada por una serie de secuencias complementarias unidas entre sí por corte directo. La ausencia de los signos cinematográficos de puntuación, como los fundidos encadenados o fundidos en negro, que en el cine clásico suele ser recurrente a la hora de mostrar las elipsis de paso de tiempo o relacionar las secuencias estructuralmente, dificulta la segmentación en bloques o partes. A esto cabe añadir los abundantes *flashbacks*, que en ocasiones incluyen visitas de los personajes a ese pasado evocado como ocurre en las subsecuencias **1.2. La**

⁴¹² Woody Allen conoció a Arthur Krim en 1964, mientras presentaba uno de sus espectáculos cómicos en el curso de una velada organizada por el productor con objeto de recoger fondos para el partido demócrata. A partir de *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969), que fue distribuida por 20Th Century Fox, todas las películas de Woody Allen fueron producidas por *United Artists*, y luego, cuando Kim dejó *United Artists* para fundar Orión, esta última sería la productora hasta *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993). A Arthur Kim le encantaba comentar que había dado sus primeros pasos como productor con Charlie Chaplin y los últimos con Woody Allen.

⁴¹³ Frodon (2002: 33)

⁴¹⁴ Las microtramas se resuelven en una única secuencia y en varias ocasiones obedecen a una relación causa-efecto que presenta una cohesión narrativa con la secuencia anterior por ser recuerdos del pasado, vertebrando de esta forma la estructura narrativa. Tal es el caso de la subsecuencia **4.1. Allison, la primera mujer de Alvy** que mantiene conexión con la secuencia anterior, **Alvy y Annie en la cama**, por ser una evocación del pasado de Alvy que sigue la relación causa-efecto, establecida por la dificultad de las parejas para conciliar su vida sexual.

infancia de Alvy, 6.1. Los amores de Annie y 19.2. En el hogar de los Singer. Otra de las dificultades añadidas es el orden no cronológico de los acontecimientos relatados, que siguen la lógica del relato impuesta por Alvy a través de sus recuerdos, aunque este desajuste cronológico queda resuelto al estar las secuencias encadenadas según la relación causa-efecto, la sucesión temporal o el contraste entre ellas.⁴¹⁵

No obstante, se advierte una distribución y orden de las secuencias que componen el filme, observando que se parte de una estructura temporal determinada que configura el proceso dramático de la trama principal en cinco partes: un prólogo, planteamiento, desarrollo, desenlace y un breve epílogo. Es la voz *over* de Alvy superpuesta la que narra y unifica estas secuencias que además comparten el hecho común de ser episodios de la infancia y el pasado evocados por aquél, a excepción de la subsecuencia 6.1, donde la pareja protagonista, se traslada al pasado, y como si de una obra teatral se tratase, observa las relaciones anteriores de Annie.

Así se puede apreciar cómo la cronología se respeta en la parte central del filme y cómo la ruptura de la misma afecta a la disposición de los bloques que, de esta manera, funcionan por contraste: en su mayoría por los *flashbacks*, que responden a necesidades emotivas de los personajes, son evocaciones de la infancia de Alvy o recuerdos más recientes de las ex-mujeres de Alvy o de ex-parejas de ambos y que pese a alterar el orden cronológico no dispersan la estructura y continúan el eje narrativo del filme.

El filme rompe con los esquemas adscritos a los mecanismos estructurales de la narración clásica de Hollywood al transgredir constantemente las leyes fundamentales de la comedia clásica para convertirse en un “falso documental”⁴¹⁶ en el que el mismo

⁴¹⁵ Allen juega constantemente en este filme con el tiempo y el espacio, saltando de un momento a otro del argumento e incluso introduciendo saltos temporales hacia el pasado dentro de otros *flashbacks*. Como destaca Girgus, este característico uso del tiempo y del espacio, “altera drásticamente el orden de los acontecimientos y la conexión espacial tradicional de los sucesos de la historia”. Girgus (2005:54)

Así, la historia entre Alvy y Annie es mostrada de forma lineal pero no cronológica, avanzando o retrocediendo en el tiempo para mostrar algunas situaciones relevantes en su relación. Así mismo, Alvy analiza su infancia y sus recuerdos, y se introduce físicamente incluso en algunos de ellos para dialogar con los personajes como en la subsecuencia 1.2. **La infancia de Alvy**, en la que Alvy rememora su primera etapa escolar y en la que un Alvy adulto intenta defender al niño que fue, ante los ataques de sus compañeros y profesores.

A partir de secuencia 7. **Alvy y Annie se conocen**, el filme es el más homogéneo y presenta un desarrollo más lineal y tradicional sin saltos temporales ni cortes excesivamente abruptos entre las distintas secuencias que lo componen, a excepción de la subsecuencia 19.2. **En el hogar de los Singer**, donde, los tres amigos se trasladan en un *flashback* al antiguo hogar de la familia Singer, y desde el pasado retroceden hasta la fiesta de bienvenida del primo Irving.

⁴¹⁶ El falso documental o *Monckumentary* es un recurso que imita los códigos y convenciones desarrollados por el cine documental en una obra de ficción. Este formato ayuda a sostener la sensación de realismo con miradas a cámara o hablando directamente al objetivo durante los acontecimientos que surgen a lo

personaje ejerce las funciones de narrador, aboliendo continuamente las fronteras de la ficción para adentrarse en el espacio del espectador, dirigiéndose directamente a él en cualquier momento de la trama.⁴¹⁷



Ilustración 69: Fotograma de la película *Annie Hall*.

En este sentido, la película comienza con un plano de Alvy hablándole a la cámara, a modo de narrador que abandona su posición diegética para inmiscuirse en el espacio extradiegético en el que se encuentra el espectador. De esta manera, Alvy consigue establecer una conversación con el público, haciéndole partícipe de los pensamientos del personaje y provocando un juego de acción-reacción que consigue la participación de los espectadores en la historia.⁴¹⁸ A este respecto, el personaje de Alvy llega incluso a detener

largo del filme. Alvy, incluso, utiliza un lenguaje más académico para dirigirse al público y más coloquial en el resto del filme, como se puede observar en el sustantivo Because, que cambia por el coloquial "Cos" en los diálogos.

⁴¹⁷ La narración convencional, aunque omnisciente (puesto que desde el primer momento cuenta deliberadamente una historia), busca que se olvide esa omnisciencia, presentándose de forma "realista e invisible" como si la acción se estuviese desarrollando en ese momento ante el espectador.

⁴¹⁸ Allen demuestra su interés por el estilo documental o el género del falso documental, tal y como se evidencia desde la secuencia inicial, con el protagonista mirando a cámara y dirigiéndose al espectador: "La explotación del estilo documental por parte de Allen en el transcurso de los años, la pluralidad de formas que ha adoptado y mediante las que ha construido un amplio abanico de historias, personajes y temas indica no sólo una preferencia por el género en el conjunto de su obra, sino, también, su apreciación de la importancia del documental para el cine en general." Girgus (2005:21)

la acción mostrada en la pantalla para dirigirse directamente al espectador.⁴¹⁹

A pesar de que la película se titule *Annie Hall*, el protagonista principal del filme, es Alvy Singer, que se yergue como narrador de los hechos ocurridos, siempre desde su perspectiva personal. Alvy Singer, el personaje que Allen construye en *Annie Hall*, es un intelectual de clase media, judío, urbano, tímido y neurótico, interesado por el cine, los restaurantes, amante de la ciudad de Nueva York y obsesionado por el sexo y la muerte.⁴²⁰ Alvy, establecerá desde el inicio del filme, unas consideraciones personales sobre el sentido de la vida y las relaciones humanas que formaran el corpus cómico del filme, a través de chistes, gags visuales y de diálogos cínicos y mordaces.

Alvy, convencido cinéfilo, muestra su predilección por el cine europeo, ejemplificado aquí en la alusión a Bergman y Fellini, (modelos cinematográficos de Allen), y en el reiterativo visionado de *Le Chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1969). Alvy manifiesta, además, una recurrente obsesión por un supuesto sentimiento antisemita de todo el mundo que él considera intrusivo e inapropiado y que le causa una marcada ansiedad.

Señala Arturo Llorens, neurólogo y psiquiatra, que tras estudiar el comportamiento de Alvy, no se aprecia un comportamiento paranoide, aunque si es “escrupuloso, cuadrículado hasta el extremo de no moverse un milímetro de algo que no forme parte de su programa vital”⁴²¹ tal y como se puede apreciar cuando no puede soportar ver empezada una película, aunque solo se pierda los títulos, y estos estén en sueco. Llorens, también apunta, una inestabilidad emocional que no le permite mantener largas relaciones; individualista, hasta el punto de sobrellevar “a duras penas” las reuniones de grupos, “no le gusta pertenecer al grupo, a la tribu, muy al contrario, es un individualista radical y huye tanto de los grupúsculos de intelectuales neoyorquinos como de los artistas de Hollywood”⁴²²

Alvy busca la autenticidad, tanto en sus relaciones sentimentales como profesionales por eso se pone enfermo con las risas de lata o las situaciones estereotipadas de los seriales, o con las películas morbosas y sangrientas que vemos anunciadas en el recorrido por Los Ángeles (secuencia 24). Alvy también se revela como un personaje hipocondríaco,

⁴¹⁹ Se puede observar un ejemplo en la **secuencia 3. Alvy y Annie en el cine**, en la que Alvy no soporta la disertación cinéfila del hombre que se encuentra detrás suyo, y se dirige a los espectadores para comentar su impaciencia, llegando incluso a introducir en la discusión a otro personaje que no pertenece a la acción mostrada en ese espacio, pero que es aludido por el diálogo, e invitado por Alvy a tomar partido por él.

⁴²⁰ La insignificancia física de Allen como actor, su “normalidad” determina al personaje y al tipo de comicidad asociado al mismo.

⁴²¹ Llorens citado en Martí y Cherta (2003: 54)

⁴²² *Ibid.*

enormemente preocupado por el tema de la muerte a la que teme desde niño (subsecuencia 1.2). Necesitado del psicoanálisis, al que lleva recurriendo desde hace más de quince años con escasos resultados aborda este tema como todo lo referente a su yo, con ironía, conocimiento del tema y espíritu crítico.

Otro aspecto relevante de su personalidad es el sexo, tema sobre el que la filmografía de Allen ha hecho continuos y sardónicos comentarios. Alvy alude al onanismo al que califica como fuente de placer solitario, “un acto de amor conmigo mismo”. Todos estos rasgos de su personalidad en un contexto cómico componen el retrato psicológico del personaje, formando el perfil de una persona con un cierto grado de neurosis obsesiva y un tanto paranoide, en la cual se refleja el espectador, con sus propias manías y obsesiones, tan propias de los seres humanos. Alvy se muestra crítico con los demás, hasta la arrogancia, pero al mismo tiempo logra transmitir un encanto especial, gracias a su inteligente sentido del humor.

Annie, la protagonista femenina, representa a la americana media nacida en el Medio Oeste (Chipawa Falls), no es una intelectual, aunque tiene intereses culturales como la fotografía o la poesía de Silvia Platt y aptitudes musicales que desarrollara conforme avance el filme. La transformación de su personaje en la película es de lo más destacada con un marcado carácter evolutivo frente al personaje más estático de Alvy.

Richard Feldstein, apunta, que la película más célebre de Woody Allen, tiene como título el nombre de su protagonista femenina, pero aunque por momentos Allen anima al espectador a identificarse con ella, esto, solo sucede dentro de los confines del deseo narrativo con Alvy, ocupando el lugar central de la narración pese al título del filme: “Si rastreamos su código de disposición narrativa, veremos que *Annie Hall* no trata de la persona que le da título a la película, pues la secuencia fundamental de acontecimientos no abarca la vida de Annie, sino la de Alvy.”⁴²³

Tal y como expone Feldstein aunque Annie es un sujeto histórico que progresa mediante una serie de transformaciones perceptibles, cada pasaje es supervisado por Alvy como parte de su labor de mentor.⁴²⁴ Un claro ejemplo sería la subsecuencia **15.1. El sueño de Annie**, que tiene a la memoria de Annie como agente narrativo, aunque al final sea Alvy quien rompa su punto de vista al hablar a cámara.

Lejos de representar el complemento del varón, Annie, la coprotagonista del filme que lleva su nombre, es la mujer moderna; afable y a la vez esquiva, sentimentalmente

⁴²³ Feldstein (1989: 74)

⁴²⁴ *Ibid.*

inestable y alejada de la dependencia del hombre. Sexualmente activa, “multiorgasmica” como la define Alvy, siempre y cuando tenga estímulos como la marihuana. Su extroversión y falta de prejuicios le hacen una mujer curiosa y con gran facilidad para la vida social. Son estas cualidades las que empujan al personaje en busca de la libertad y la independencia, logrando su meta de triunfar como cantante. Si bien es cierto, que su personalidad queda asociada a la de su mentor, Alvy, como demuestran la última secuencia del filme con su regreso a Nueva York, y su interés por *Le Chagrin et la Pitié*, documental fetiche de Alvy.

Annie Hall es, por encima de todo, un profundo estudio sobre las relaciones humanas, y más concretamente sobre las de pareja. El filme se configura como un *collage* compuesto sobre el personaje principal, Alvy, y sus problemas con las mujeres, en especial con Annie con la que ha mantenido una larga relación marcada por el enamoramiento, la convivencia, la ruptura y el reencuentro.

A través de las disputas y reflexiones de ambos personajes el director nos presenta el devenir de la relación a través de los diferentes aspectos de índole afectiva, intelectual y sexual que afectan a la relación, abordando el tránsito que se produce del enamoramiento al distanciamiento de la pareja. *Annie Hall*, comparte, con el resto de comedias que conforman este estudio, unos rituales de seducción donde se ponen en juego tanto mecanismos de oposición como de una compatibilidad profunda entre la pareja. A través de estos mecanismos, se ponen en circulación importantes discursos contemporáneos sobre las relaciones de pareja y sobre las identidades masculina y femenina en el entorno social de los años 70.

La relación entre ambos comienza, como suele ser habitual en estas comedias con una combinación entre la atracción física y el rechazo entre la pareja. Superadas las primeras citas avanzan en un proceso marcado por la atracción y afecto mutuo. Mas tarde comienzan a surgir las necesidades propias, las dudas, los sentimientos profundos, el desencuentro y, en definitiva, el destino que opera en forma de reencuentro, dando lugar a un final ambiguo.

La subsecuencia **7.1. En el club de tenis**, es ilustrativa de este proceso que se inicia con los intentos de seducción de una insegura Annie, que promueve un encuentro entre ambos al terminar el partido.

Alvy y Annie mantienen una conversación torpe, nerviosa, de contacto; hablan sobre trivialidades, con muchas interjecciones y entre risas nerviosas, alabando mutuamente su juego. Estos diálogos diegéticos externos, contribuyen a crear la diégesis del filme y a

concretar la identidad de los personajes. Escritos por Allen en colaboración con Marshall Brickman, reproducen con precisión la incertidumbre del lenguaje cotidiano, las pausas e hiatos que denotan nuestra inseguridad.

A este respecto, resulta paradigmática la conversación entre Alvy y Annie, entre ellos el lenguaje se torna caótico. Annie dice: “Hi, hi” (“Hola, hola”), y continua con una despedida: “Well...bye” (“Bueno... hasta la vista”). Después de los cumplidos que Annie recibe de Alvy por su manera de jugar al tenis, ella cae en una completa confusión: “Oh, good, what a dumb thing to say, right? (*riéndose y haciendo ruidos*, “Oh, cielos, qué ..., qué tonto resulta decir eso, ¿verdad?) “You say, ‘You play well’ and then right away I have to say, ‘you play well’” (“Vamos tú dices: “juegas muy bien “, y yo tengo que decir: “Pues tú también”) “Oh!god Annie. Well...well...La-la-ra-lá, la-lara-lá”(“Oh! cielos, Annie, *hace gestos con la mano*, Bueno, bien ...oh, *ríe*...La-la-ra-lá, la-lara-lá”).⁴²⁵ Cuando Alvy pregunta a continuación: “you want a lift?” (“¿Quieres que te lleve?”), todo lo que sigue significa lo contrario de lo que parece, incluyendo cuál de los dos tiene coche y hacia dónde se dirigen. La escena distorsiona la coherencia del discurso. Como se puede observar, los significantes y el significado están descoordinados, con palabras y frases separadas de sus significados aparentes.

Las dificultades en la comunicación verbal continúan en la subsecuencia 7.3, que tiene lugar en el apartamento de Annie; con una conversación torpe y trastornada, en la que Annie parece completamente ajena al impacto de sus palabras al comentar que la abuela Hall diría de Alvy que es un auténtico judío: “You’re what Grammy Hall would call ‘a real Jew’. Yeah, well, she hates Jews. She thinks that they just make money. But she’s the one. Is she ever! I’m tellin’you” (“Tu eres lo que mi abuela llamaría ‘un judío real’. Sí, en fin, tú...ella odia a los judíos. Cree que solo les interesa el dinero, pero te diré una cosa, en eso se llevaría ella la palma, te lo aseguro”). Los continuos deslices de la conversación y la frivolidad de esta, les obliga a desarrollar otros medios de comunicación para alentar cualquier posibilidad de establecer una relación entre ellos, iniciando una conversación pseudo-intelectual sobre las fotografías que hace Annie, aunque sus verdaderos pensamientos son otros.

⁴²⁵ En contraste con el cine clásico los protagonistas titubean constantemente, casi como tartamudos, en especial en las secuencias que pertenecen cronológicamente al inicio de la relación, sí bien es cierto, que en el personaje de Annie asistimos a una evolución, en la cual habla con una coherencia, y una unidad ausente al inicio de la relación, asemejándose en ese punto al perfil característico de las heroínas de la comedia romántica.

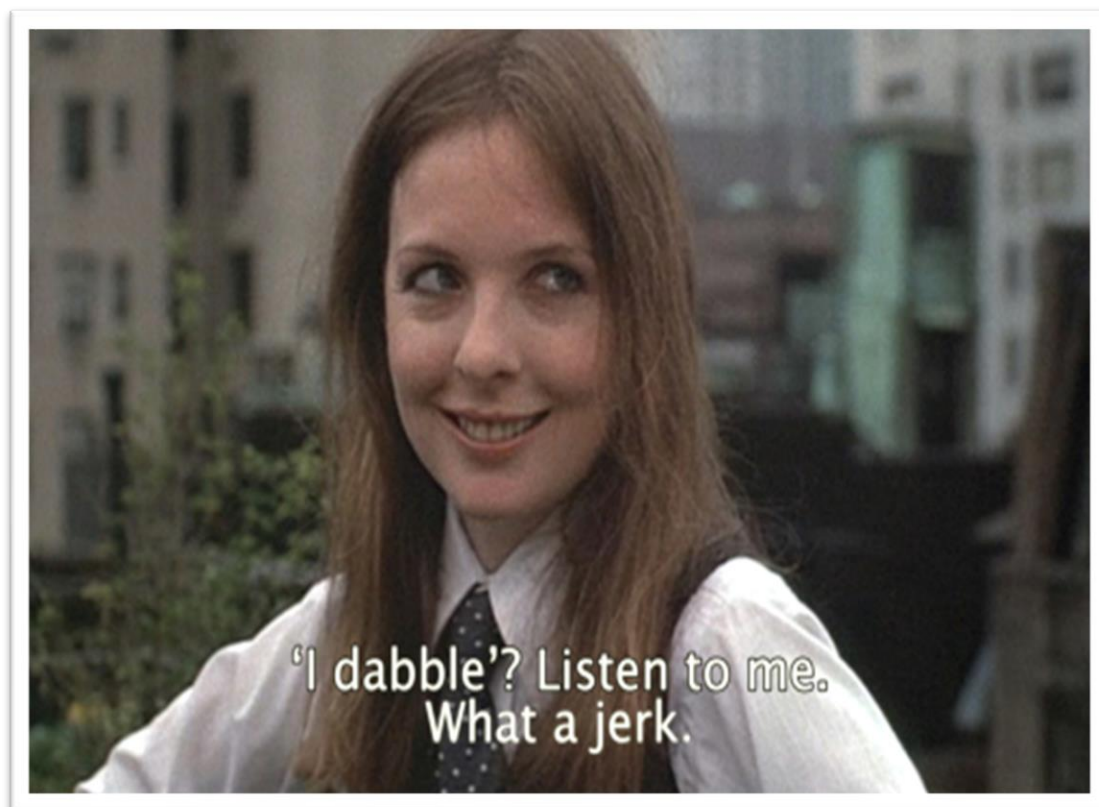


Ilustración 70: Fotograma de la película *Annie Hall*

La escena continua en la terraza del apartamento de Annie, Allen recurre a los subtítulos para transmitir los pensamientos de los personajes. Alvy balbucea sobre la necesidad de “unos criterios estéticos que conviertan a la fotografía en una nueva forma de arte”, pero sus pensamientos ocultos son: “¿Qué tal estará desnuda?”. Cuando el ingenuo intento de Annie de comprender sus palabras lo desarma por su honestidad, Alvy se altera y su lenguaje se vuelve completamente falso y pretencioso, respondiendo nervioso y mascullando para sus adentros: “Ya no sé lo que digo. Va a pensar que soy superficial”. Este diálogo pone de manifiesto una dirección innovadora por parte de Allen con soluciones visuales imaginativas que contribuyen a la presentación de su relación amorosa.⁴²⁶

En el apartamento de Annie, tiene lugar el primer contacto distendido entre ambos, aunque aún continua la vacilación y el miedo, sobre todo de ella, de quedar en ridículo. Frente a ella, Alvy hace un alarde intelectual con el fin de impresionarla, mientras Annie, un tanto confusa, refleja su falta de confianza. En esta escena, el refuerzo visual viene dado por el lenguaje corporal, destacando la caracterización física de inseguridad de ambos personajes y por el peculiar estilo de vestir de Annie, cuya libertad estética muestra

⁴²⁶ Girgus (2005: 63-64)

independencia y creatividad.

Al principio de la relación, Alvy ya ha triunfado y Annie es una artista en ciernes, lo que posibilita la actuación de Alvy como mentor de la personalidad artística de su pareja. Para Alvy, Annie es un recipiente culturalmente imperfecto que él puede llenar a su gusto. Tras dos fracasos matrimoniales, trata por todos los medios de moldear a Annie a su gusto, intentando convertirla en el egoísta ideal de perfección como compañera. Así, Alvy trata de "culturizar" en un principio a la sencilla Annie, animándola a apuntarse en cursos universitarios para adultos, tratando de elevar su supuesto inferior intelecto a su nivel.⁴²⁷ Pero cuando esto sucede, el cambio operado en Annie no le satisface, pues ésta va encontrando en su vida una seguridad y autoestima que acaban por alejarla del lado de Alvy. Annie tiene éxito y sus sesiones con la psicoanalista le ayudan a descubrir su propio yo y a valorar su vida y capacidades en su justa medida.



Ilustración 71: Fotograma de la película *Annie Hall*.

Como observa Deleyto, en esta nueva versión del mito clásico de Pigmalión y Galatea, el amor de Alvy inicia la “educación” de Annie, pero el resultado de esta educación consiste para ella precisamente en abandonarle, en superar su relación de dependencia

⁴²⁷ Ahora es Alvy el intelectual en contraposición a la subsecuencia 6.3. **Robin, la segunda mujer de Alvy.** Cuando el protagonista menospreciaba a la élite intelectual de Nueva York, considerando que lo físico, incluyendo el sexo o un partido de los Nicks, era mucho más importante que lo intelectual.

de él. En términos culturalmente específicos, el filme constituye una crónica subjetiva de la emancipación de la mujer y de las dificultades insalvables de mantener viva una relación heterosexual en el mundo actual debido a dicha emancipación. Pese a las perturbadoras consecuencias que este proceso tiene para el hombre, la película lo lleva hasta sus últimas consecuencias y parece sugerir que la única posibilidad de que funcionen las relaciones heterosexuales pasa por un tipo de mujer silenciosa, sumisa y obediente cuya existencia ya no es moralmente deseable.⁴²⁸

El mito transmite el planteamiento de la superioridad masculina frente a la femenina, con el hombre como creador y modelador de la mujer, en este caso es Alvy, que le aconseja sobre cursos, y libros que debe leer, intentando convertir a Annie, en un receptáculo de sus propias ideas; en un ser sin identidad propia.

El filme refleja cómo en las relaciones afectivas contemporáneas muchos pueden ser los motivos que provoquen los conflictos entre la pareja: hombre y mujer tienen orígenes diferentes, formación diferente, gustos diferentes, y en cualquiera de estos aspectos puede saltar la incompatibilidad, dando lugar a la guerra de sexos. Allen ofrece una profunda reflexión en clave cómica sobre la naturaleza de las relaciones personales, en este caso sobre la historia de amor del neurótico de Alvy por la peculiar Annie.

Ya en la primera cita, se observan las diferencias entre ambos, presentadas al espectador en una inteligente economía narrativa, a través de la elección de un sándwich, **Subsecuencia 8.2. Las primeras diferencias**, en una decisión sencilla como es la comida observamos la elección simple de Alvy y, por el contrario, la elección de muchos ingredientes por parte de Annie. A lo largo del filme se irá subrayando esta diferencia; como los gustos de Alvy están completamente definidos, que se restringen a unas pocas cosas pero de las que no pueden prescindir, en tanto que Annie busca sin tener una meta definida. En esta escena quedan prefijados los caracteres de ambos, fijo el de Alvy y variable el de Annie.

La felicidad de la pareja se presentará en tres únicas secuencias: la secuencia **5. Cocinando langostas**, la secuencia **9. El comienzo de la relación** y la subsecuencia **9.2 Jugando en Central Park**. La puesta en escena de estas secuencias evidencia los momentos de “encanto” y felicidad que viven en estos momentos de la relación, tal y como se observa en la primera secuencia comentada, donde un plano secuencia, desarrollado con gran movimiento y continuo cambio de escalas y encuadres que

⁴²⁸ Deleyto (2001: 39)

simboliza la felicidad y entendimiento de la pareja, que ríe divertida intentando atrapar a las langostas. Allen, propone una puesta en escena realista, donde el plano secuencia se emplea para situar al espectador en un espacio aparentemente real, no solo desde el punto de vista geográfico sino también desde el punto de vista afectivo.⁴²⁹ En esta escena se contraponen la alegría y jovialidad de la pareja, con las pasadas experiencias de ambos; las de Alvy en la secuencia inmediatamente anterior y las de Annie en la secuencia posterior.



Ilustración 72: Fotograma de la película *Annie Hall*.

En *Annie Hall*, el sexo se convierte en el baremo para medir el grado de bienestar en las relaciones que mantiene Alvy con las mujeres, tal y como ocurre en muchas de las comedias del director: "Las comedias de Woody Allen (...) consiguen integrar el sexo como parte de su discurso cómico romántico y, a la vez, constituyen un espacio privilegiado para reflexionar de manera obsesiva sobre la relación entre el sexo y el amor. Ello solo puede ser posible en un momento en que los discursos sobre la sexualidad han conseguido adquirir un determinado grado de normalidad en la sociedad estadounidense."⁴³⁰

⁴²⁹ Deleyto (2001: 47)

⁴³⁰ Deleyto (2001: 38)

En un principio, Annie colma los anhelos sexuales de Alvy definiéndola como “Polymorphously perverse” (“Polimorfica perversa”). Como apunta Deleyto el sexo pasa de ser una fuerza destructiva a un instinto beneficioso concibiéndose como algo placentero y moralmente aceptable en sí mismo y como un vehículo de expresión personal y de comunicación entre personas”.⁴³¹ Sin embargo, en la primera secuencia del filme donde aparece la pareja (**Secuencia 3. Alvy y Annie en el cine**), lo que se presenta es el desencuentro sexual entre ambos. Observamos cómo el tema del sexo es fundamental en la ruptura con Annie, que ha pasado de ser muy sexual, a una fase de desinterés. En la secuencia **4. Alvy y Annie en la cama**. Alvy y Annie discuten sobre su problema sexual. Annie, en este momento de la relación es desapasionada sexualmente, da excusas para rechazarlo: tiene que descansar la voz para poder cantar al día siguiente y está pasando por una fase de inapetencia sexual. Una situación que él ya conoce de sus anteriores matrimonios recordándole que con Allison era muy ardiente al principio.⁴³² A continuación, un *flashback* traslada la acción en el tiempo. La subsecuencia **4.2. Problemas en la cama**. Plantea los problemas sexuales de Alvy y su primera mujer Allison. La planificación de la escena refuerza la relación de esta con la secuencia anterior. Aquí Alvy ocupa la derecha de la cama que en la anterior ocupaba Annie y se levanta rechazando los besos de Allison, mientras reflexiona sobre el asesinato del presidente Kennedy, aunque Allison intuye que es una excusa para evitar las relaciones sexuales. Algo que el propio Alvy reconoce. Admitiendo así uno de los miedos del hombre, la mujer sexualmente activa, cuya demanda extralimite a la del varón. *Annie Hall*, explora las complejas presiones sufridas por el individuo debido a las nuevas actitudes hacia el sexo, o el miedo a no encontrarse preparado para gozar de las recompensas prometidas por una sociedad sexualmente más permisiva. Estos miedos son sobre todo masculinos: el hombre se siente inseguro de sí mismo y teme no ser capaz de estar a la altura exigida por la mujer sexualmente exigente y agresiva. Ello se traduce en la mayor parte de la obra de Allen en la aparición de personajes femeninos a la vez atractivos y temibles. Allison muestra un apetito sexual que no es refrendado por Alvy,

⁴³¹ *Ibid*

⁴³² Los personajes de las exmujeres de Alvy, están dibujados como estereotipos feministas de la cultura social americana de los años 70: Allison, la militante de izquierdas y Robin, la intelectual frígida. Pam, la periodista, es un episodio esporádico tras la primera ruptura con Annie. Su personaje es el de una joven confusa cultural y socialmente, que no logra conectar con Alvy ni a nivel intelectual, con ideas peculiares en torno a la religión y los valores, (idolatrando a un pintoresco Maharashi), ni mucho menos personal, donde Alvy termina extenuado en sus múltiples intentos por satisfacerla sexualmente.

un Alvy que se mostraba esquivo con Allison como ahora se muestra Annie con él.

Allen construye las escenas de forma que los signos verbales, visuales y literarios operan conjuntamente para obtener un significado complejo. El repertorio cómico del filme incide principalmente sobre el comportamiento humano, del que destacan las costumbres y estilos de vida opuestos, principalmente entre las identidades masculina y femenina, en este caso representadas por Alvy y sus parejas en su particular guerra de los sexos.

Un primer ejemplo lo tenemos en la secuencia 6.3. **Robin la segunda mujer de Alvy.** Donde los caracteres contrapuestos de ambos generan un sinfín de situaciones cómicas. La primera de ella, en la fiesta a la que acuden, excitante para Robin y aburrida para Alvy que propone mantener relaciones sexuales en una de las habitaciones con la negativa de Robin: “I’ll be great. All those PhDs are in there discussing modes of alienation, and we’ll be in here quietly humping” (“Será fantástico, porque todos esos doctores se quedarán ahí abajo hablando de la alineación, y nosotros estaremos aquí, jodiendo tranquilamente”). El chiste, adquiere su valor cómico a través de su sorpresiva e inesperada conclusión. Según Freud, “La comparación será tanto más cómica cuanto mayor sea la diferencia de nivel”⁴³³, en este caso el desnivel se produce entre la oposición intelectual de los doctores en filosofía y la trivial y sexual de Alvy.

Esta confrontación, continúa en la intimidad de su dormitorio, cuando, Robin, se muestra incapaz de hacer el amor con Alvy por culpa del estrés que le produce vivir en la ciudad de Nueva York. Alvy se opone: “The country makes me nervous. You’ve got crickets. There’s no place to walk after dinner, The screens with the dead moths behind’em. You got the Manson family, possibly” (“El campo me pone nervioso. Hay...está lleno de grillos y ...es tan tranquilo, no hay adónde ir de paseo después de cenar.. y te puedes encontrar probablemente con la familia Manson”). La comicidad viene dada, cuando tras una larga enumeración sobre las desventajas de vivir en el campo, al final, es rota por la conjunción “y” para producir un desvío en su monólogo con la introducción por libre asociación de un tema totalmente ajeno al asunto como es la familia Manson.⁴³⁴

Otra contraposición que resulta cómica, acentuada por la pantalla partida, es la diferente y antagónica valoración de las experiencias sexuales de Annie y Alvy ante los psiquiatras

⁴³³ Freud (1905: 214)

⁴³⁴ Asesinos en serie liderados por Charles Manson, conocidos principalmente por el asesinato de la actriz Sharon Tate

en la secuencia **22. En el psicoanalista:**

Alvy: Hardly ever. Maybe three times a week. (Casi nunca. Tres veces por semana quizás).

Annie: Constantly!. I'd say three times a week.(¡Constantemente! Yo diría que sobre unas tres veces por semana).

Allen, utiliza el humor para exponer las diferencias entre las identidades masculina y femenina en lo concerniente al sexo activando las categorías del contraste y la exageración; cada uno hace una interpretación subjetiva de sus relaciones sexuales: tres semanales, que son muchas para Annie y muy pocas para Alvy.



Ilustración 73: Fotograma de la película *Annie Hall*.

Así pues, parece ser que los problemas sexuales son recurrentes en todas las relaciones que mantiene Alvy, lo que lleva a pensar que el problema es otro; la convivencia.

Annie Hall cuestiona el miedo al compromiso centrado en la figura masculina. En la secuencia **10. Viviendo juntos**. Annie planea mudarse al apartamento de Alvy, lo cual supone un avance en la relación y enlaza con la secuencia anterior en la dificultad de declararse un amor verdadero y de establecer un compromiso. En general, las demandas de igualdad de género exigidas por las mujeres, la crisis de una masculinidad cada vez más insegura y amenazada social y sexualmente, y las complejas vicisitudes de las relaciones entre el amor y el sexo, se encuentran entre las características más

sobresalientes de las nuevas relaciones entre hombres y mujeres. La secuencia en clave de humor trata el miedo de Alvy al compromiso:

“We live together, we sleep together, we eat together. Jesus! You don’t want it to be like we’re married, do you?” (“Vivimos juntos, dormimos juntos, comemos juntos. Cielos, no querrás que sea todo como si estuviéramos casados, ¿verdad?”). En la secuencia anterior **9.2. Paseando por el muelle**, se mostraba el último momento de felicidad de la pareja y la dificultad tanto de saber exactamente la realidad de sus sentimientos como de su miedo a comprometerse.

Secuencia **11. El distanciamiento de Annie**, ella cree que él no la toma en serio porque es una ignorante y que por eso la presiona para que haga cursos para adultos. La secuencia se compone de diversos planos, la cámara sigue aceleradamente a los personajes que entran y salen de campo como reflejo del inicio de las fricciones, permanece fija cuando se sientan, se alterna plano-contraplano cuando la discusión se vuelve más seria. El que Alvy esté continuamente haciendo chistes hace que ella le pregunte si ha sido gracioso; dicha pregunta supone que lo que fue al principio un atractivo de Alvy, en el estado actual de su relación empieza a sentirse como inconveniente. Se marca de esta manera un nuevo rumbo en la relación, precisamente el que conducirá al distanciamiento de la pareja.

La guerra de sexos entre los protagonistas de la película comienza con el control que ejerce Alvy sobre Annie y tiene su detonante en la subsecuencia **15.1. El sueño de Annie**. En esta escena se vuelve a evidenciar las dificultades en la relación de la pareja, que queda reflejada a nivel simbólico en el sueño de Annie que Alvy interpreta a su modo. Allen, utiliza la interpretación del sueño de Annie, como progresión dramática de la película. Un sueño que contiene una de las claves de su inminente separación y que pone alerta al espectador sobre el carácter absorbente de Alvy y las ansias de libertad de Annie. En él, Frank Sinatra le tapa la cara con una almohada. El sueño es interpretado por Alvy como que Annie quiere cantar y está tratando de ahogarse a si misma, pero la analista le hizo ver que Alvy tiene el apellido Singer, es decir, “cantante”. Además, Annie le rompe las gafas a Sinatra, que no lleva, y sí Alvy, con lo que a la analista le parece que es Alvy quien la está ahogando: "In my dream, Frank Sinatra is holding this pillow across my face and I can't breathe" (“En mi sueño, Frank Sinatra me tapa la cara con una almohada y no puedo respirar”). Alvy reprime el significado obvio del sueño al relacionarlo con el hecho de que Annie se dedica a cantar. Sin embargo, la psiconalista ha vislumbrado la verdad. Alvy ya no puede engañarse sobre el sentido del sueño: " You Never said Sinatra had glasses. What are you saying? That I’m suffocating you? (“Sinatra lleva ga...No me dijiste

que Sinatra llevase gafas. Entonces, ¿lo que pretendes decir es que yo, yo te estoy ahogando?”). Aunque Alvy se encuentra con la verdad, la evita y la reprime con un chiste sobre el deseo implícito de Annie de castrar al cantante en el sueño.⁴³⁵

Allen refleja en este sueño las teorías de Freud sobre la relación entre chiste e inconsciente. Para el psicoanalista, los chistes son como los sueños, porque dan expresión a elementos desagradables a los que normalmente no se permite la entrada en la conciencia.⁴³⁶ En este caso, el sueño muestra un deseo; la necesidad de independencia de Annie, una vez encontrado su camino gracias a Alvy. Allen no abandona el tono desenfadado propio de la comedia al ironizar sobre esta escena y sus consecuencias; Annie, animada por Alvy a seguir una terapia, ha consiguiendo lo que él jamás ha logrado en quince años, conocerse a sí mismo y aprender a disfrutar la vida. Annie, acepta los consejos de Alvy (acude a clases para adultos, al psicoanalista y sigue cantando), descubriendo a lo largo de la película una verdadera voluntad de autonomía que estará en el núcleo conflictivo de la historia y que se anticipa y explica a través del análisis de este sueño. La guerra de sexos se establece por la instintiva resistencia de Annie a la dominación de Alvy.

Al mismo tiempo, la película sugiere el logro de una cierta transformación, por lo menos en lo relativo a la obtención de independencia y al progreso de su carrera. La adquisición por parte de Annie de un discurso más coherente y desarrollado se manifiesta en los conflictivos diálogos con Alvy, conforme avanza la relación. Una manera psicológicamente sutil de transmitir su crecimiento personal y su independencia respecto a Alvy, que denotando su superioridad intelectual y denostando la capacidad intelectual de Annie, criticaba continuamente la forma de hablar de Annie, tal y como observamos en la subsecuencia 7.3, cuando la pareja acaba de conocerse:

Alvy: ¿Sylvia Plath? Interesting poetess whose tragic suicide was misinterpreted as romantic by the college-girl mentality.

Annie: I don't know. Some of ther poems seem neat.

Alvy: Neat? I Hate to tell you, this is 1975. “Neat” went out, I would say, at the turn of the century.

O en el diálogo que precede a la primera ruptura de la pareja, en la secuencia 15:

Annie: We're not having an affair. He's married. He just happens to think I'm neat. (No estoy liada con él. Está casado! Lo único que pasa es que me encuentra ideal).

⁴³⁵ Girgus (2005: 60)

⁴³⁶ Freud (2003:165)

Alvy: Neat? Are you 12 years old? That's a Chippewa Falls expression! (¿Ideal? Pero bueno... ¿Es que tienes doce años? ¡Ese es lenguaje de Chipewa Falls!).

La existencia de una vinculación entre lenguaje, poder e independencia resulta patente en la airada reacción de Annie cuando descubre que Alvy la espía. Annie emplea el lenguaje del propio Alvy en su contra: "You wanted to keep the relationship flexible, remember? ("Ajá, tú eras el que querías que nuestras relaciones fueran flexibles, ¿recuerdas? Palabras textuales"). Continúa la conversación con una colérica Annie que lo reprende por su celoso e infantil intento de menospreciarla al distorsionar el título del curso educativo para adultos en el que está matriculada.

La secuencia **20. El triunfo de Annie**, revela visualmente este proceso de evolución a diferencia de su debut en la secuencia **8. La primera cita**, con el que se establece simetría y contraste, en esta ocasión Annie con el rostro iluminado por un foco sobre un fondo negro, canta concentrada, ahora con mayor confianza en sí misma. El plano medio mantenido sobre Annie cambia al producirse una inflexión en el blues que interpreta, *Seems like Old Times*, y nos muestra, en plano de conjunto, cuyo centro lo ocupa ella en el escenario, cómo está cautivando al público que, respetuoso, la observa desde la oscuridad y aplaude cuando la canción acaba con el mismo plano que empieza. La canción, a diferencia de la otra escena del *night-club*, es ahora filmada entera. La letra de la canción alude, como en la ocasión anterior (**8. La primera cita**), a su relación con Alvy: si allí la presentaba, aquí habla de ella como si ya hubiera concluido, con lo cual expresa la importancia que el éxito profesional de Annie (que equivale a independencia) tiene en la ruptura de la pareja.

Alvy sabe que ella ha madurado en todos los sentidos: "You were sensational. I told you if you stuck to it you would be great" ("Has estado sensacional, ya te dije que si perseverabas lo harías genial"), admite tras la actuación de Annie, instantes antes de que Tony Lacey y su séquito se aproximen a ellos. El aislamiento de Alvy tras el triunfo de Annie queda patente en el primer plano en solitario que abre la secuencia (y la cierra) mientras que en el plano medio en que aparece junto a Annie, él está en sombras y ella perfectamente iluminada: dicho plano se llenará con la llegada de Lacey y sus acompañantes que les proponen ir con ellos a una fiesta, de manera que visualmente se expresa el desplazamiento de que será objeto Alvy en la vida de Annie y cuyo lugar será ocupado por Tony Lacey y el mundo del espectáculo de la Costa Este que representa. La fricción entre Alvy y Annie (el primero evita ir a la fiesta pese a los deseos manifiestos de Annie) se reforzará con el plano-contraplano que surgirá tras la marcha de Lacey. Alvy

no está a gusto, no le interesan los acontecimientos multitudinarios y su posición individualista queda patente con su respuesta diciendo que tienen un asunto pendiente.

Resulta interesante la contraposición que establece en las secuencias de *night club*, que dividen en dos partes el filme, en cuanto a la relación de la pareja: en la primera (secuencia **8. La primera cita**) cuando se conoce la pareja presenciamos el fracaso de Annie en su actuación musical, mientras que en la siguiente actuación (secuencia **20. El triunfo de Annie**) el éxito, el fin de la inseguridad e indefinición de Annie que hemos visto en toda la parte anterior, su maduración como persona y como artista y el punto de inflexión en su relación amorosa. Durante las dos terceras partes del filme, Annie es una muchacha insegura que intenta realizarse profesionalmente como fotógrafa o cantante (sus dos actuaciones señalan las dos fases de la relación y de la película), para pasar a ser independiente y confiada después.

Si bien, como hemos dicho, no es una intelectual y al principio de su relación se siente cohibida por los alardes eruditos de Alvy, sí tiene un carácter extrovertido y un don natural para las relaciones humanas, es capaz de darse cuenta de cómo es Alvy y su diagnóstico de él es impecable; Annie le acusa de centrarse en sí mismo, de seducir por su sentido del humor refinado al que recurre para sobrevivir y de ser incapaz de formar una pareja estable.

Annie, con el mecenazgo de Alvy (es él quien paga el apartamento, las clases y la psicoanalista), seguirá sus propios derroteros y construirá una personalidad propia. Es en esta ruptura de estereotipos, donde se cifra la modernidad del filme de Allen: la pareja como orden no existe y prima la inestabilidad y la siempre permanente búsqueda de un orden reconfortante que se define como esquivo. Todo lo contrario, pues del cine comercial norteamericano que aun en la actualidad “sigue fomentando la estabilidad conservadora del matrimonio y su función reproductiva”.⁴³⁷

Del choque entre estos dos personajes con sus contradicciones y formas de vida surgen una serie de conflictos que pueden ser representativos de la pareja moderna: Alvy tiene sentimientos contradictorios, es la repetición de la incertidumbre que él acarrea porque ha sido el que la ha animado y empujado en su desarrollo artístico y es por esto por lo que se ha alejado de él. De este modo, queda expuesto uno de los puntos clave de las relaciones modernas; la complejidad de estas relaciones en torno a las identidades masculina y femenina, y más concretamente el papel relevante de la mujer en su avance

⁴³⁷ Marti y Cherta (2003:55)

sociocultural. ¿Es esta progresión de la mujer la que dificulta las relaciones heterosexuales modernas? La respuesta parece ser afirmativa al recordar la pareja a la que interroga Alvy en la subsecuencia **15.2. Continua la discusión**, ambos se declaran absolutamente felices; la base de su felicidad, en sus propias palabras, está en la ignorancia y la simpleza de su compañera: “I’m very shallow and empty and I have no ideas and nothing interesting to say” (“Soy muy superficial y vacía, no tengo ideas, ni nada interesante que decir”). A este respecto, los críticos de Allen consideran que hace su trabajo a mayor gloria del machismo y de la perpetuación del patriarcado, con un humor ejercido a menudo a expensas de las mujeres. Richard Feldstein define de este modo al director: “Allen es un machista, un egocéntrico y un conservador incorregible”.⁴³⁸ Esta opinión radical, aunque no incierta, en tanto al poder del patriarcado ejercido sobre las figuras femeninas, refleja el contexto cómico de la obra de Allen y de la comedia romántica en general, aunque, y pese a lo veraz de su afirmación, no debemos obviar el poder subversivo de la comedia para criticar lo establecido, en este caso, la sumisión de la mujer.

Annie, se adhiere, a los postulados de la heroína romántica de los denominados “romances nerviosos”. Para Neale y Krutnick, este término (tomado de un eslogan de *Annie Hall*), describe la tensión que se observa en estos filmes entre la resistencia al compromiso y a la vida en pareja en el contexto del auge del divorcio y la crisis del matrimonio, y una nostalgia por la seguridad que proporcionaba el romance heterosexual tradicional. Es decir, los personajes rechazan el romance tradicional, pero a la vez lo echan de menos por no haber encontrado un sustituto viable, y anhelan intensamente la restitución de la fe en la estabilidad de la pareja heterosexual como una especie de baluarte ante las inclemencias del mundo moderno. Asimismo, estos filmes plantean la idea de que el colapso contemporáneo de la monogamia representa una seria amenaza para el hombre y dan a entender repetidamente que la mujer “postfeminista” es la principal culpable de este fenómeno debido a sus deseos de independencia.⁴³⁹

Annie Hall, a través de la comicidad y siguiendo las convenciones específicas de la comedia romántica, retrata de manera convincente un momento muy concreto de la historia social de EE. UU, un momento caracterizado a partes iguales por una sexualidad alternativa, más flexible y cambiante con respecto al amor romántico, y por una serie de ansiedades, casi siempre masculinas, ante incipientes cambios en las relaciones de poder

⁴³⁸ Feldstein. (1989: 74)

⁴³⁹ Neale y Krutnik (1990: 171-172).

sexual y social entre hombres y mujeres. El filme pone de manifiesto los cambios desencadenados por la revolución sexual y los movimientos feministas, correspondientes a la denominada *segunda ola*, desarrollados a partir de los años 60. Estos movimientos identificaron como centro de dominación masculina áreas de la vida que hasta entonces se consideraban privadas y revolucionaron la teoría política al analizar las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad. Este enfoque significaba que se entendía que el ejercicio del predominio masculino patriarcal se ubicaba en el hogar y a través de relaciones estrechas y afectivas de la mujer con su opresor. Estos movimientos fueron un trampolín para la liberación de la mujer, y la ruptura de los antiguos valores empujada por las publicaciones de Betty Friedan⁴⁴⁰, *La mística de la feminidad* (1963); Kate Millet, *Política sexual* (1970); o Shulamith Firestone, *La dialéctica del sexo* (1970). Así pues, Annie no se corresponde con la idea tradicional y patriarcal de la mujer casada con hijos y sexualmente complaciente, sino con la mujer feminista independiente y sexualmente activa nacida en el seno de los nuevos movimientos sociales.

Con todo ello, la película sigue un camino para mostrar la forma en que los protagonistas por encima de sus diferencias y enfrentamientos, están hechos el uno para el otro. Aunque la situación niega el entendimiento entre ambos, la correspondencia de imágenes creada por Allen está revelando que no pueden vivir el uno sin el otro. Las convenciones cinematográficas vistas en el filme, siguiendo las reglas de la comedia romántica, y en especial las analizadas en este estudio sobre la guerra de los sexos operan para hacer pensar al espectador en una nueva reconciliación entre ambos. La estructura narrativa de la obra combina presente, pasado y futuro, integrando referencias relativas, tanto a las experiencias vividas por ambos personajes como a las diferentes etapas de su propia relación: el presente, la ruptura de la relación; el pasado, la relación en sí; y el futuro, desde la perspectiva de la posible reconciliación de la pareja.

La narración muestra la compatibilidad entre ambos; Alvy y Annie comparten miedos e inseguridades. En las dos actuaciones de Alvy (4.1 y 13) vemos, los bastidores, como expresión de su inseguridad primero y de su seguridad después. En las de Annie (8 y 23), el entorno del *night-club*, decepcionante primero y acogedor más tarde. Alvy fascina a

⁴⁴⁰ Friedan, ya denunció el peligro para la mujer de su vacuidad educativa, fruto de la educación estadounidense de los años 50 y 60 que impulsó la opinión contraria a la intelectualidad femenina, alegando que demasiada educación echaría a perder la feminidad de la mujer y la capacidad de satisfacción sexual. Este tipo de educación, según advertía Friedan paralizaba el desarrollo emocional de las mujeres a una edad temprana, perjudicando a su identidad y maduración posterior. Friedan abogaba por asentar una base intelectual que facilitara la apertura de conciencias a una nueva realidad mucho más digna e igualitaria. Friedan (2003:128)

Allison en su primera actuación en claro contraste con su inseguridad: con ella se casará para acabar divorciándose; en la primera de Annie es ella la que, pese al fracaso, fascina a Alvy por más que él fuera predispuesto, y tras una intensa relación, romperá. En Wisconsin, la seguridad del cómico le hace mostrarse intelectualmente superior a su compañera; tras el éxito de Annie si bien es Alvy el que impone su decisión, el control real de la situación pertenece a Annie. Se establece pues una correlación entre ambos.

Incluso su entorno social por muy diferente que pueda parecer se muestra receptivo. Allen utiliza la fotografía como recurso para marcar la diferencia entre las familias Singer y Hall, como se puede ver en la secuencia **14. La familia de Annie**. Los tonos blancos, hasta en los vestidos, la elegancia del mobiliario, el comer y hablar pausado, frente a tonos ocres, y el comer y hablar sin parar de los Singer. La imagen visual evidencia ante el espectador dos mundos diferentes. Sin embargo, entre ellos se genera una interrelación; ambas familias, social y temporalmente separadas, conversa entre ellos, estableciendo un vínculo más allá de sus diferencias socioculturales. Se establece de este modo, una de las “máximas” de la comedia romántica; la supresión de la distancia entre dos personas de posiciones sociales distintas.

Ya al inicio del filme, el protagonista muestra su negación hacia la ruptura: “El caso es que Annie y yo hemos terminado, y no, no consigo hacerme aún a la idea”. Alvy, está enamorado de Annie, pero su pugna constante entre su deseo de compartir su vida con ella y su miedo a sentirse privado de libertad le empuja a perder a la única persona con la que realmente se siente a gusto. Se muestran incapaces de disfrutar al máximo su amor, pero a la vez necesitados el uno del otro. La relación entre Annie y Alvy ejemplifica la naturaleza compleja de las relaciones sentimentales en el discurso contemporáneo, mostrando la dificultad del deseo humano de alcanzar “la unidad y la compleción total”.⁴⁴¹

Al final de la película el recuerdo nostálgico de la relación aventura una posible reconciliación. La última secuencia, muestra el reencuentro de la pareja, en primer lugar, a la entrada de un cine, donde proyectan *Le Chagrin et la pitié*, recordemos el reiterativo interés de Alvy con llevar a Annie a ver este documental, con lo cual siente al final como triunfo que Annie también arrastre a su nueva pareja a verla.

⁴⁴¹ Girgus (2005: 64)



Ilustración 74: Fotograma de la película *Annie Hall*.

Las últimas imágenes de ambos son ilustrativas; juntos, compartiendo espacio y risas, relajados y felices. El reencuentro sugiere una superación por parte de Alvy, quien, por fin, es capaz de asumir que ha perdido a Annie como pareja, pero en una segunda lectura, el espectador percibe que Annie y Alvy no pueden vivir el uno sin el otro, la última secuencia del filme, siguiendo esta idea se convierte en el inicio del reencuentro de la pareja, mediante un primer plano de los dos rostros sonriendo felices en una cafetería.

Allen, con su característico estilo narrativo, nos presenta una visión positiva de las relaciones humanas ofreciéndonos un melancólico final no exento de esperanza que se ha convertido en referente del cine contemporáneo. El espectador se reconoce en los personajes, y al final de la película se pregunta si realmente termina ahí su historia.

La película obtuvo cinco nominaciones⁴⁴² a los premios de la Academia, siendo galardonada con cuatro Óscar: a la mejor película, al mejor director, a la mejor actriz principal, y al mejor guion original, premios que Allen no fue a recoger, ya que ni siquiera se presentó en la ceremonia, algo que repitió todos los años hasta el 2003, cuando pisó por primera vez la alfombra roja de este evento.

⁴⁴² Una quinta nominación fue para Allen como mejor actor, que finalmente no obtuvo el galardón.

Annie Hall supuso el inicio de una nueva etapa en la obra del autor que durante años defendió la facilidad con la que podía mantener su popularidad dedicándose solamente a la comedia, con películas de éxito llenas de gags visuales y de humor físico, escribiendo, actuando y dirigiendo largometrajes que sirvieran como plataforma de su humor verbal.⁴⁴³ Sin embargo, la obra que sucedió a *Annie Hall*, *Interiores*, es una de las más serias y reflexivas de todas sus películas. Pero tras esta incursión en el melodrama existencial Allen volvió a la comedia de nuevo con colaboración de Marshall Brickman y de Diane Keaton para realizar *Manhattan*. Años más tarde volverían a colaborar en otro de los filmes que de algún modo continúan con la línea de personajes y situaciones desarrollada en *Annie Hall*, *Misterioso asesinato en Manhattan*, pudiendo considerarse ésta incluso como una especie de posible segunda parte en la vida de Annie y Alvy.

Annie Hall es una cinta emblemática, años después Rob Reiner la homenajeó abiertamente en su película *Cuando Harry encontró a Sally* (*When Harry Met Sally*, 1989). El filme con guion de Nora Ephron narra la historia de Harry Burns (Billy Cristal) y Sally Albright (Meg Ryan) dos estudiantes universitarios que se conocen por casualidad, cuando ella se ofrece a llevar Harry en su coche. Durante el viaje hablan sobre la amistad entre personas de diferente sexo y sus opiniones son absolutamente divergentes: mientras que Harry está convencido de que la amistad entre un hombre y una mujer es imposible, Sally cree lo contrario. A pesar de ello, los protagonistas desarrollan una relación que les llevará por diferentes etapas a través de los años en un filme sobre la amistad, la guerra de sexos y las vivencias personales que culminará con la unión de la pareja en una reivindicación de la monogamia contemporánea a la que yuxtapone otra más antigua representada a través de matrimonios veteranos que encadenan diferentes propuestas ideológicas sobre el amor. Siguiendo en cierta manera a *Annie Hall*.⁴⁴⁴

Cuando Harry encontró a Sally optó por presentar situaciones relativamente comunes y cotidianas en lo que a la vida amorosa se refiere en un intento de recuperación y actualización de una serie de códigos y reglas de un género, la comedia romántica, en un momento en el que, tras las convulsiones sociales experimentadas por los Estados Unidos en las décadas anteriores, el género parecía languidecer y hasta, según Brian

⁴⁴³ Girgus (2005:34)

⁴⁴⁴ La puesta en escena, la música y los diálogos recrean la atmosfera creada por Allen en *Annie Hall*.

Henderson, amenazaba con desaparecer para siempre.⁴⁴⁵

El filme, con guion de Nora Ephron, aportó frescura a un género desvitalizado al que insufló diversión y descaro en una de las escenas más memorables de la historia de la comedia, que rompe con varios tabúes tanto formales como socioculturales cuando la protagonista finge un estrepitoso orgasmo en el restaurante "*Katz's Delicatessen*" sin preocuparse por las miradas del público del local y ante la atónita mirada de Harry que momentos antes afirmaba estar convencido de haber hecho gozar a todas las mujeres con las que había mantenido relaciones. Una aseveración a la que Sally aporta el poder de la duda afirmando que fingir un orgasmo no era tan difícil, sembrando el desconcierto en un atribulado Harry y manifestando el poder subversivo de la comedia para criticar lo socialmente compartido y establecido en las relaciones sexuales entre hombres y mujeres.



Ilustración 75: Fotograma de la película *Cuando Harry encontró a Sally*

⁴⁴⁵ Brian Henderson. "Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible?", en *Film Quarterly*, Nº 4, citado en Deleyto (2003:118)

V.6. La guerra de los sexos en los años 80 y 90.

Tras la sacudida del feminismo radical⁴⁴⁶ se alzó la reacción conservadora de los años ochenta liderada por Ronald Reagan en Estados Unidos.⁴⁴⁷ Reagan estableció un nuevo conservadurismo y un nuevo orden social. Una sociedad en transición cuyos cambios en la estructura de la sociedad de Estados Unidos eran evidentes al inicio de la década de 1980. La sociedad comenzaría a experimentar otro cambio, de menores dimensiones, en sus costumbres y discursos sexuales⁴⁴⁸, un cambio que se materializaría en los discursos neoconservadores, sobre la familia y la pareja que volvería a afectar el desarrollo de la comedia romántica.

Este cambio devino en un periodo de adaptación y ajuste entre convenciones culturales y convenciones genéricas. Frente a las narrativas que desconfiaban de la unión heterosexual ideal surgieron en los ochenta los nuevos romances que a su vez apostaban por la recuperación de los valores y convenciones de la comedia romántica del Hollywood clásico. De este modo, la comedia romántica recuperaba los valores familiares y los roles sexuales tradicionales. Estableciendo una relación en la que el hombre se colocaba en una situación superior a la mujer.

En ese contexto tenemos que encuadrar la comedia neotradicional. Una serie de filmes con patrones narrativos, estéticos e ideológicos de lo que se ha dado en llamar “nuevos romances” (Neale), o “comedia romántica neotradicional” (McDonald): Etiquetas empleadas para catalogar la forma dominante que el género adquirió durante los años ochenta y noventa del siglo XX. Las características principales de este tipo de películas según Tamar Jeffers McDonald son, primero una vuelta a los valores tradicionales del género romántico en aspectos como la evidencia y el subrayado final de la reconciliación y/o la unión de la pareja heterosexual. Segundo, una nostalgia imprecisa en, por ejemplo, la realización de remakes de películas antiguas. Y finalmente la atenuación del sexo y la utilización de la ciudad de Nueva York como gran telón de fondo.⁴⁴⁹

A su vez, Deleyto señala que estos filmes revelan una clara nostalgia por el pasado y proponen un retorno idealizado a posiciones más tradicionales o ideológicamente

⁴⁴⁶ Esta época de expansión del movimiento feminista terminó con una virulenta reacción patriarcal que Sudan Faludi calificó como *backlash* o reacción mediática y social contra el feminismo.

⁴⁴⁷ Cuadragésimo presidente de los Estados Unidos entre 1981 y 1989 y el trigésimo tercer gobernador del estado de California entre 1967 y 1975.

⁴⁴⁸ La existencia del SIDA (síndrome de inmunodeficiencia adquirida) se hizo pública por primera vez en junio de 1981 y acabará presentándose ante el mundo como una epidemia de enormes proporciones

⁴⁴⁹ NEALE, Steve, “The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today”, *Screen*, vol. 33, n° 3, 1992, pp. 284-299; McDONALD, Tamar Jeffers, *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*, Wallflower, London, 2007, pp. 90-99.

convencionales como forma de contrarrestar las crisis producidas por la liberación sexual y los movimientos feministas, especialmente, para combatir la amenaza que supone la independencia de la mujer. Se percibe, pues, un retorno hacia posiciones más conservadoras, marcadas por actitudes más recatadas hacia la sexualidad, por el reforzamiento general de la autoridad masculina y por una vuelta al reconocimiento del amor romántico heterosexual monógamo y duradero. Se aprecia una tendencia que reafirma moralmente al hombre ante los avances dentro del proceso de igualdad entre los sexos que Deleyto relaciona con la aparición en Estados Unidos de los entonces llamados “hombres nuevos”, grupos de hombres liderados por el poeta Robert Bly, que buscaban el reencuentro con su masculinidad perdida a manos de las feministas a través de la amistad y compañerismo con otros hombres, el retorno a la naturaleza animal masculina y la crítica al feminismo. El resto de las características que identifican a estas comedias van unidos a los avances sociales y políticos de la Nueva Derecha, y sus discursos de defensa a ultranza de la familia.⁴⁵⁰

Numerosas comedias románticas del periodo se elaboraron tomando como referentes directos patrones narrativos y estilísticos del pasado. Las formas y las intenciones de estos filmes varían: algunos pretenden establecer un diálogo con el género desde su imitación, como *Abajo el amor*⁴⁵¹ y otros se refugian en una nostalgia con respecto a la *Screwball Comedy*, como *Tras el corazón verde* (*Romancing the Stone*, Robert Zemeckis, 1984), *Seis días y siete noches* (*Six Days Seven Nights*, Ivan Reitman, 1998), y *La maldición del escorpión de jade* (*The Curse of the Jade Scorpion*, Woody Allen, 2001).

La protagonista de *Tras el corazón verde*, Joan Wilder (Kathleen Turner), es una famosa escritora de novelas románticas que debe viajar a Colombia con un misterioso paquete para que su hermana sea liberada por unos traficantes de droga que la han secuestrado. Joan tiene el éxito profesional, pero permanece soltera, esperando la aparición de ese hombre perfecto que parece no existir más que en sus fantasías. Su carácter soñador y empedernidamente romántico es totalmente opuesto al de las heroínas fuertes y valientes de sus obras. En ellas, nuestra protagonista proyecta su oculta sensualidad y sus ansias de aventura, evadiéndose de una vida anodina y gris, con la única compañía de una gata. Pero esta aburrida existencia dará un vuelco cuando su hermana sea secuestrada y Joan deba viajar a Colombia para entregar un misterioso paquete que supondría la liberación de su familiar. En la peripecia del viaje

⁴⁵⁰ Deleyto (2009: 40)

⁴⁵¹ Véase pags. 216-217.

contará con la ayuda del aventurero y buscavidas Jack Colton (Michael Douglas) que se parece asombrosamente al héroe protagonista de sus novelas y que aparece de la nada, salvándola de ser asesinada. El contrapunto cómico lo pone Danny DeVito como Ralph, un torpe villano, que persigue el mapa que tiene Joan y que debería llevarle a una valiosísima joya, conocida como el corazón verde.⁴⁵²

La comicidad que nace del romance entre dos personajes tan opuestos recuerda por momentos a las comedias *Screwball*. El carácter machista, brusco y maleducado de Jack representa la antítesis del hombre perfecto y caballeroso que Joan tiene como ideal romántico, por lo que la guerra de sexos está asegurada. Ese proceso durante el cual esta antipatía mutua inicial se va transformando en amor, acaba siendo el verdadero motor de la película, por encima del puro espectáculo. Estamos en los terrenos de la comedia romántica, donde la aventura es solo el medio en el que se desarrolla la relación sentimental de los protagonistas.



Ilustración 76: Fotograma de la película *Tras el corazón verde*

⁴⁵² El filme cumple a la perfección con las exigencias de un público ávido de amores difíciles y emocionantes peligros en un marco exótico de hermosos paisajes naturales. Zemeckis logró que su filme recaudara más de 86 millones de dólares lo que le permitió llevar a cabo su proyecto de *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, 1985)

Robert Zemeckis propone una combinación de cine de aventuras y comedia romántica que toma como modelo el género de aventuras que Spielberg había resucitado con *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) y que potencia de nuevo la batalla de los sexos como modelo de dominación patriarcal hacia la mujer, que debe ser instruida y protegida por el hombre para conseguir sobrevivir. Es casi imposible no hacer una comparación entre Jack (Michael Douglas) y Peter (Clark Gable) en *Sucedió una noche* (1934). Ambos tienen un carácter fuerte y decidido y son unos vividores que tienen que compartir un viaje, con una mujer a la que aparentemente desprecian, pero que les resulta necesaria para recomponer su maltrecha economía. Ejerce el protagonista masculino una dominación que retoma los aspectos más conservadores de una relación en pareja, con una remilgada y apocada Joan, que se somete a los dictados del dominante protector y autoritario protagonista como queda constancia en varios de los diálogos de la película: “What did you do? Wake up this morning and say “Today, I’m going to ruin a man’s life?” (¿Qué hace usted? ¿Levantarse por la mañana y decir, hoy voy a destruir la vida de un hombre?”) De nuevo, y siguiendo modelos anteriores, la relación comienza con una antipatía mutua que va evolucionando a medida que la pareja se ve inmersa en sus aventuras, para transformarse en amistad, atracción, y finalmente en un amor mutuo.

Los dos protagonistas repetirían, junto a DeVito, en la secuela *La Joya del Nilo* (*The Jewel of the Nile*, Lewis Teague, 1985) y en la comedia negra *La guerra de los Rose* (*The War of the Roses*, Danny DeVito, 1989), que narra la amarga desintegración del matrimonio formado por Barbara y Oliver Rose, cuyo amor-odio les conduce a un trágico final.

En los años noventa, sigue vigente la figura del aventurero dominante y protector, con *Seis días y siete noches* se potencia una revisión significativa del binomio comedia romántica y cine de aventuras. Aquí la protagonista es Robin Monroe (Anne Heche) la ocupada subeditora de *Dazzle*, una revista con un público supuestamente compuesto de mujeres independientes y con ganas de triunfar en lo profesional y en lo personal. Robin es una mujer que triunfa en lo laboral y en lo personal, con un novio Frank (David Schwimmer) enamorado y sumiso que encarna el ejemplo de la masculinidad en “crisis” de finales de los noventa.⁴⁵³ Robin llega a la exótica isla de Makatea con su novio. Allí él le pide matrimonio, pero la celebración queda interrumpida porque ella debe realizar un trabajo inesperado en Tahití. Hasta allí la trasladara Quinn Harris (Harrison Ford) un piloto vividor, bebedor y cercano a los cincuenta años, lleno de inseguridades y que no se

⁴⁵³ Luzón (2003:166)

caracteriza precisamente por inspirar mucha confianza, sobre todo al principio del filme. Ford interpreta casi a un antihéroe un piloto vividor y bastante mayor que ella que representará el otro modelo de masculinidad opuesto a Frank.

A pesar de la caracterización inicial de los personajes, queda claro, desde el momento en que un rayo impacta en el avión que, Harris, está al mando. Aunque bromea con Robin para que le de unos de sus tranquilizantes, es él quien le grita que se calle y deje de decir tonterías antes de aterrizar el avión en la playa. Una vez en la isla su antagonismo se acentúa y Robin hace burla de su masculinidad por su falta de iniciativa. Aunque la solución propuesta por ella (pedir socorro a través de un teléfono móvil sin cobertura) tampoco parece viable. Él responde de la misma forma y se mofa de su personalidad tan poco femenina (sarcástica, charlatana, terca, engreída).

Este intercambio de roles, así como la batalla de los sexos, se desarrolla principalmente a través del dialogo, pero también a través de las acciones de los personajes. Ahora bien, una vez que aparecen los piratas todo cambia. El cambio al género de aventuras sirve de alguna manera para “masculinizar” al héroe y dar cabida a valores “masculinos” colocando al protagonista tal y como señala Luzón en el lugar que “realmente” le corresponde “*Six Days and Seven Nights* no oculta la afinidad de su protagonista con el de *Raiders of the Lost Ark* y es imposible no pensar en este clásico en varios momentos de la película (la reparación del hidroavión, el gag de la serpiente en los pantalones, la tierra que se cae a sus pies)”.⁴⁵⁴ Alusiones, que añade Luzón, no son gratuitas, ya que nos transportan a un tiempo en el que el héroe masculino sabía muy bien lo que tenía que hacer en cada momento.⁴⁵⁵ A partir de ese momento Quinn toma el mando de la acción con el beneplácito de Robin:

Robin Monroe: I am so scared. (Tengo miedo)

Quinn Harris: If it makes you feel any better, I'm a little scared myself. (Si te hace sentir mejor, yo también tengo miedo)

Robin Monroe: Uh, no. No, that does not make me feel better. (Uh, no. No me hace sentir mejor)

Quinn Harris: I thought that's what women wanted. (Creía que era eso lo que las mujeres querían)

Robin Monroe: What? (¿Qué?)

⁴⁵⁴ Luzón (2003:167)

⁴⁵⁵ “No en vano *Raiders of the Lost Ark* se estrenó en 1981, el año de la victoria del conservadurismo de Reagan, de su antifeminismo y de su vuelta a los valores familiares, y si apuramos, la película estaba ambientada a finales de la década de los 30, antes del estallido e impacto social de la 2ª Guerra Mundial cuando el lugar de las mujeres aún se encontraba en el hogar” Luzón (2003:168)

Quinn Harris: Men who weren't afraid to cry, who were in touch with their feminine side. (Hombres que lloran, que están en contacto con su lado femenino)

Robin Monroe: No, not when they're being chased by pirates, they like 'em mean and armed! (¡No cuando hay piratas, entonces nos gustan “malos y armados”!)



Ilustración 77: Fotograma de la película *Seis días y siete noches*

El filme a través de su protagonista propone un regreso a la dureza y a los valores tradicionales masculinos, así como a la subordinación femenina, ya que todo lo que Robin parece necesitar es una figura patriarcal alejada del romanticismo “afeminado”⁴⁵⁶ de su prometido. En el filme se contrasta dos modelos de masculinidad la “Clásica” y la “contemporánea”, al final es la primera la que prevalece porque según el discurso de esta nostálgica comedia romántica, lo que realmente desea Robin es un hombre como los de antes, con experiencia y facultades.

Robin, decide abandonar su vida en la ciudad y se traslada a Malakea, junto a Harris decidida a ser su copiloto. De este modo, los años de progreso social femenino, de avance e independencia, quedan relegados, de nuevo, a una posición inferior, realzando una vez más la superioridad masculina en sus roles más tradicionales. Este desarrollo en la imagen de la masculinidad evidencia la influencia de los discursos sociopolíticos conservadores, que reclamaban un regreso a los valores familiares tradicionales, si bien

⁴⁵⁶ Luzón (2003:167)

estos últimos han puesto un mayor énfasis en la vuelta de la mujer al hogar y el abandono de su creciente independencia económica que en la adopción de nuevos roles masculinos dentro de la sociedad.

Estas películas, por consiguiente, nos ofrece una vuelta a los valores tradicionales acentuados por la presencia de figuras masculinas fuertes y autoritarias que retrotraen a una época en la que el amor no era tan complicado y no se veía sometido a las exigencias de la mujer independiente que reclama un control sobre su vida. En este aspecto, la historia de la comedia romántica confirma las diferencias jerárquicas entre los roles desempeñados por hombres y mujeres en sus historias.

La obra de Allen, *La maldición del escorpión de jade*, remite a la *screwball comedy* en la rapidez, imaginación, y agresividad de sus diálogos y a través de las convenciones utilizadas para presentar el desarrollo de la relación entre los protagonistas, cuyo antagonismo inicial, es prueba inequívoca, para los conocedores del género, de su compatibilidad final. Señala Bernal que se aprecia en el filme la voluntad nostálgica de refugiarse en viejas formas, “como un verdadero amor por unos años y su recreación artística”.⁴⁵⁷ El filme recurre a convenciones y estructuras clásicas dentro de la historia de la comedia reproduciendo el argumento más importantes de la guerra de los sexos en la comedia romántica; la unión difícil de conseguir, pero inevitable entre un hombre y una mujer aparentemente antagónicos, pero en realidad hechos el uno para el otro.

El filme ambientado en los años 40 narra la relación entre C.W. Briggs (Woody Allen), considerado el mejor investigador de una compañía de seguros de Nueva York y Betty Ann (Helen Hunt) con una implacable ejecutiva dispuesta a optimizar los recursos de la compañía, con la que se lleva fatal y que, además, está liada con el jefe (Dan Aykroyd). Para celebrar un cumpleaños, los empleados de la empresa acuden a ver un espectáculo de magia, en el que C.W. y Betty Ann se someten a una sesión de hipnosis. A partir de ese momento, se producen unos misteriosos robos que traen de cabeza a la agencia de seguros.

La maldición del escorpión de jade toma del cine negro la trama general, así como los elementos argumentales concretos, la agresividad en los diálogos y el entorno de criminalidad (aunque aquí desplazado a un personaje secundario), mientras que la *screwball comedy* aparece a través de las convenciones utilizadas para presentar el desarrollo de la relación entre los protagonistas. Como señala Deleyto, la proximidad al

⁴⁵⁷ Bernal (2002:48-51)

cine negro hace que la relación pueda ser aún más agresiva (a excepción de las mutuas declaraciones de amor, bajo la influencia del hipnotismo) y las diferencias entre las protagonistas aún más exageradas, y que la unión final sea más espectacular y divertida, a través de la evocación simultánea de las formas clásicas de los dos géneros.⁴⁵⁸



Ilustración 78: Fotograma de la película *La maldición del escorpión de Jade*

V.7. La guerra de los sexos en el siglo XXI.

Con el nuevo milenio la comedia romántica tomó un nuevo cambio de rumbo, y se retomaron los argumentos acordes con un feminismo más moderado. Sirva como ejemplo *Cuando menos te lo esperas* (*Something's Gotta Give*, Nancy Meyers, 2003). Este filme reclama la posibilidad de enamorarse para personajes que sobrepasan los cincuenta años. Con guion y dirección de Nancy Meyers, el filme narra la relación entre Harry Sanborn (Jack Nicholson) y Erica Barry (Diane Keaton). Él es un solterón que sobrepasa los 60 y que solo sale con mujeres mucho más jóvenes. Ella es una famosa escritora divorciada con una hija Marin (Amanda Peet) que es la última conquista de Harry. Él y Marin han planeado un romántico fin de semana en la casa de la playa de la madre de ella. Cuando Harry sufre un infarto Erica se ve obligada a cuidar de él. La manifiesta hostilidad inicial entre la pareja da paso a la amistad, hasta que Harry, asombrado, se da cuenta de que se

⁴⁵⁸ Deleyto (2009:195)

siente atraído por ella. Pero a Erica también tiene otro pretendiente, Julian (Keanu Reeves) el joven médico que trata a Harry. Una vez recuperado Erica descubre, desolada, que Harry ha vuelto a salir con mujeres jóvenes. Esto la sume en una enorme tristeza que le alienta a escribir una nueva obra teatral, una catarsis en la que narra su historia de amor con Harry, lo que le permite cerrar ese doloroso episodio y comenzar una relación con Julian.



Ilustración 79: Fotograma de la película *Cuando menos te lo esperas*

Sin embargo, Harry descubre que la relación con Erica ha alterado su vida y sus sentimientos. Erica, una mujer madura, inteligente y hermosa, representa todo lo que estaba ausente en sus relaciones con mujeres mucho más jóvenes, y se empieza a replantear un cambio drástico en su estilo de vida. Este cambio, que experimenta el personaje masculino hace posible el vínculo de la pareja permitiendo de este modo el vencimiento de sus diferencias.

Meyers pone de relieve a través del personaje de Jack Nicholson cierta forma de machismo; la de aquellos hombres que tienen como principio relacionarse solo con mujeres jóvenes a la vez que reivindica la madurez sexual de la mujer adulta y reclama la validez de las relaciones con hombres más jóvenes, aunque el final, que sigue una

estructura convencional, descarta a Julian que se convierte en el “pretendiente erróneo” a favor de Harry.

Cuando menos te lo esperas, formaría parte de las denominadas nuevas comedias románticas, impulsadas y promovidas por una serie, *Sexo en Nueva York*, que supuso un antes y un después, un punto de inflexión dentro del género de la comedia romántica con sus ideas novedosas y transformadoras. Pionera en la representación de nuevos roles femeninos, *Sexo en Nueva York* preconizó el protagonismo femenino al elegir a cuatro mujeres mayores de 30 años, con éxito profesional, independencia económica y autonomía sexual.

V.7.1. *Sexo en Nueva York*: Otro esquema.

Basada en el libro del mismo nombre escrito por Candace Bushnell en 1996,⁴⁵⁹ se transmitió por primera vez en la cadena HBO desde 1998 hasta el 2004. Darren Star, creador y Productor ejecutivo de series como *Sensación de vivir* y *Melrose Place*, entendió inmediatamente el potencial del libro acerca de las políticas sexuales en el entramado social de Nueva York y creó la serie *Sexo en Nueva York*, convencido del éxito del personaje principal; una mujer soltera que escribe acerca de sí misma, al tiempo que explora la ciudad y la naturaleza de las relaciones humanas.

La serie, se desarrollaba como una comedia de situación con elementos dramáticos, en los que la acción y el discurso se escribían en clave femenina porque ellas eran el sujeto activo. En ella se abordaban problemas socialmente relevantes, como el aborto, la homosexualidad o el cáncer, circunstancias que atraviesan la vida de las protagonistas: Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker), Samantha Jones (Kim Cattrall), Charlotte York (Kristin Davis) y Miranda Hobbes (Cynthia Nixon). Estrenada el 6 de junio de 1998 se transmitió hasta el 22 de febrero del 2004. Constó de 94 capítulos divididos en 6 temporadas, convirtiéndose en una serie de culto en Estados Unidos, donde, además de las audiencias u otras cuestiones meramente televisivas, reflejaba su enorme éxito en cómo las protagonistas habían creado estilo entre las mujeres norteamericanas.⁴⁶⁰

Con un lenguaje coloquial y en ocasiones procaz, las protagonistas planteaban numerosas cuestiones y temáticas directamente relacionadas con la mujer estableciendo un nuevo

⁴⁵⁹ Antes de compilarlas en un libro, *Sexo en Nueva York* era una serie de columnas autobiográficas en el periódico *The New York Observer* de la autora Candace Bushnell.

⁴⁶⁰ La serie obtuvo 50 nominaciones a los Premios Emmy durante todas las temporadas y ganó siete de ellos, incluyendo el de Mejor Actriz para Sarah Jessica Parker y Cynthia Nixon. Obtuvo también dos Premios del Gremio de Actores en la categoría de Mejor Elenco en una serie de comedia y fue nominada a 24 Premios Globo de Oro, de los cuales ganó ocho, incluyendo el de Mejor Serie de Televisión, Musical o Comedia, y premios de actuación para Sarah Jessica Parker y Kim Cattrall.

enfoque sobre la sexualidad femenina alejado del tradicional y convencional discurso patriarcal vigente. En ese contexto, la serie exaltaba la soltería, añadiendo críticas realistas y a veces amargas sobre la vida en pareja o la maternidad. A la exaltación de la soltería se añadía el mayor valor de la serie la celebración de la amistad femenina, el elemento que hacía singular este producto era la relación que se establecía entre las cuatro protagonistas, más sólida, que la creada con sus parejas.

Darren Star invitó a Michael Patrick King, quien luego sería el productor ejecutivo de la serie, y más tarde escribiría y dirigiría el largometraje, a unirse a la serie como escritor y coproductor ejecutivo. Al escribir la serie, King se concentró en desarrollar los personajes de las cuatro mujeres:

“Miranda es la sarcástica, siempre algo enfadada. Charlotte es la dulce, algo “pija”, la más tradicional de todas. Samantha es la más sexy, la que siempre está hambrienta de poder. Y luego, está Carrie: la indefinible. A partir de allí, fueron creciendo todos los personajes. Te imaginas sus estados de humor, dentro y fuera de escena. Y luego con cada temporada de la serie, nos conectábamos más y más, como en una relación, a medida que iban creciendo las chicas y las relaciones entre las actrices y los directores se consolidaban”.⁴⁶¹

Para cuando *Sexo en Nueva York* dejó de ser televisada en HBO, su público había crecido exponencialmente con nuevos seguidores descubriendo la serie en DVD y con su redifusión. En 2004, fue transmitido el último capítulo de la serie, precedida de una gran cobertura de los medios explicando su importancia como fenómeno cultural. Incluso aquellos que no conocían muy bien la serie sabían que mostraba a un grupo de mujeres independientes, inteligentes, sofisticadas y solteras con una gran debilidad por las sandalias de Manolo Blahnik, las magdalenas de la pastelería Magnolia y los cosmopolitans⁴⁶² más actuales de los más novedosos locales de la Gran Manzana.

El volver a reunir a los creadores y al reparto en un largometraje parecía el próximo paso natural en la historia de las cuatro amigas y tres años después de terminar la serie se inició el rodaje de la película. Para la actriz y productora de *Sexo en Nueva York* Sarah Jessica Parker, no había duda alguna de que fuera Michael Patrick King y no otro quien escribiera la historia: “Sin lugar a dudas, nadie hubiese podido contar la historia. Sé que él podía hacerlo. Él es realmente un escritor con mucho talento para la comedia romántica, y yo

⁴⁶¹ Citas tomadas a través de la copia *Sexo en Nueva York: La película*. Edición especial de 2 DVD'S, con material extra sobre la película “Comentarios del director Michael Patrick King” DVD 1. “Conversación con Sarah Jessica Parker y Michael Patrick King” y “Moda Fabulosa en: *Sexo en Nueva York*” DVD 2. Distribuida en versión original subtitulada por TriPictures (© 2008 New Line Productions

⁴⁶² Cocktail a base de vodka, triple seco, zumo de arandanos y zumo de lima.

pensé que no podíamos hacerlo sin él”.⁴⁶³

Michael Patrick King debutó, además, como director de largometrajes, ya que hasta ahora sólo había dirigido y escrito capítulos en series de televisión, además de que fue productor ejecutivo de la serie. Para él, muchos aspectos de dirigir una película le resultaron más sencillos que el dirigir la serie. “Cuando estaba haciendo la serie, trabajaba en un episodio mientras pensaba en siete episodios más. Entonces, el poder hacer una sola historia día tras día fue algo fantástico”.⁴⁶⁴

Para Sarah Jessica Parker, el estar nuevamente ante las cámaras para interpretar a Carrie Bradshaw, fue algo muy natural. “El primer día todo resultó tan conocido, que ni lo pensé”. King, alabó el trabajo de Sarah Jessica Parker tanto frente como detrás de las cámaras: “Puede pasar de ser Carrie en este momento, la cámara detiene la filmación, y pasa a ser productora”.⁴⁶⁵ Y el de Chris Noth: “Hay algo en él cuando se convierte en Mr. Big que es tan imponente que todos querían que la relación con Carrie funcionara. Lo otro es que querían darle un golpe. O querían que se alejara muy lejos de él...”⁴⁶⁶ La química entre ambos actores era notable, tras varios años de rodaje continuado, facilitando la labor del equipo.

Tanto los productores como el equipo artístico estaban convencidos de la importancia de la moda y el diseño de interiores en la estética del filme. El diseñador de producción Jeremy Conway, fue el encargado de reconstruir los apartamentos donde transcurrieron muchos momentos memorables de la historia, atendiendo siempre a la evolución personal de las protagonistas en esos cuatro años. Para plasmar esta evolución se centraron más en los materiales: papeles pintados, telas, y todo tipo de detalles y texturas, creando un estilo elegante y sofisticado, acorde con la personalidad de los protagonistas. El filme procura en todo momento transmitir al espectador una sensación de realidad justificada con varios elementos que contribuyen a realzar la verosimilitud de lo representado unido a satisfacer las expectativas del público fan de la serie: decorados y *atrezzo* se reconstruyeron siguiendo fielmente los originales creados en la serie con especial atención a los apartamentos de Carrie y Charlotte.⁴⁶⁷

⁴⁶³ “Conversación con Sarah Jessica Parker y Michael Patrick King” DVD 2

⁴⁶⁴ “Comentarios del director Michael Patrick King” DVD 1.

⁴⁶⁵ “Conversación con Sarah Jessica Parker y Michael Patrick King” DVD 2

⁴⁶⁶ “Conversación con Sarah Jessica Parker y Michael Patrick King” DVD 2

⁴⁶⁷ Los escenarios interiores presentan unas recreaciones elaboradas y brillantes, repletas de esplendidos decorados y *atrezos* escogidos al detalle. La recreación permite la contemplación de los lujosos interiores en el apartamento de Big (secuencias 4, 9, 13,20, y 22), el piso de Charlotte en Park Avenue (secuencias 7 y 22), el ático de Central Park (secuencias 2, 15, y subsecuencia 52.2), la casa de playa en Malibú (secuencias 14,26, y 41) y el icónico apartamento de Carrie (secuencias 1, 6, 16, 36,37 y 47).



Ilustración 80: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

El vestuario de las protagonistas, símbolo de la ya mítica serie, fue estudiado para adaptarlo a la nueva situación de las protagonistas atendiendo a su evolución personal. Desde el inicio de la serie, el estilo y el vestuario elegido por Patricia Field fascinó a los espectadores. Las protagonistas pasaron a ser iconos de moda tanto con alta costura como con ropa de segunda mano.

Como productora y actriz de la película, Parker comenzó su trabajo con Field meses antes de comenzar la filmación: “Tenemos buenas relaciones con muchos diseñadores, basadas en el éxito de la serie de televisión. El programa fue muy bueno para la moda. Y a los diseñadores les encanta ver que Sarah Jessica lleva sus trajes”.⁴⁶⁸

Field fue consciente de que volver a diseñar el guardarropa de estos personajes tan famosos, conocidas por su estilo, no iba a ser una tarea fácil. “Tenía que dar con algún tipo de acción que me sirviera de filosofía acerca de la película. Y básicamente, el tiempo que me preocupaba era ese intervalo de cuatro años. Creo que Michael Patrick confió en que haría lo correcto. Y para mí, esto significaba hacer algo inteligente, algo que tuviera alguna razón. Tenía que haber alguna lógica tras la forma en que se ven, porque estas chicas están en el salón de todos, y todo el mundo verificaría cada detalle. Por eso era importante que hubiese una verdad real tras esto”.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ “Moda Fabulosa en *Sexo en Nueva York*” DVD 2.

⁴⁶⁹ *Ibid*

La industria de la moda se ofreció al completo, contando para su beneficio con la gran inversión publicitaria que suponía la película. Diseñadores y casas de moda ayudaron a contar la historia de lo que querían hacer. Pat Field humanizó la moda y la hizo más comprensible y accesible; logrando convertir una marca de moda en un nombre familiar; de repente millones de mujeres sabían qué eran unos “Manolos”.⁴⁷⁰

La fotografía principal de *Sexo en Nueva York* comenzó en la ciudad de Nueva York el 19 de septiembre de 2007. Aunque la serie había llamado la atención del público cuando filmaba en las calles de Nueva York, ni el reparto, ni el equipo estaban preparados para la recepción que recibió la película cuando las cámaras comenzaron a filmar. Cientos de neoyorquinos, turistas, paparazzi y periodistas se agolparon a las calles todos los días de filmación de *Sexo en Nueva York* en la ciudad. Sarah Jessica Parker, recuerda sorprendida el rodaje del filme “Cuando volvimos para filmar la película, yo estaba preparada desde el punto de vista mental, y pensé que veríamos algo de interés en las calles, pero no creo que me imaginé jamás el grado de interés que tendría la gente”.⁴⁷¹



Ilustración 81: rodaje de la película *Sexo en Nueva York*

⁴⁷⁰ Nombre con el que popularmente se conocen a los zapatos de Manolo Blahnik

⁴⁷¹ “Conversación con Sarah Jessica Parker y Michael Patrick King” DVD 2

Cuando no estaban filmando en vivo, la producción filmó en los mismos escenarios donde había sido creada la serie: Silvercup Studios, en la ciudad de Long Island, Nueva York. Para ello se rehicieron de una manera virtualmente idéntica los apartamentos de Carrie y Charlotte que habían desaparecido al concluir la serie.

El filme retomaba las vivencias de sus protagonistas principales, cuatro años después de finalizada la serie de televisión, y nos enseñaba cómo continuaban haciendo equilibrios, para compaginar el trabajo y las relaciones mientras descubrían los secretos de la maternidad, el matrimonio y las propiedades inmobiliarias de Manhattan. En el filme, se ofrecía todo aquello que una mujer podía desear: sexo, hablar de sexo, *cocktails*, moda y, por supuesto, la angustia existencial de la mujer de la era posmoderna. Una angustia existencial, que encontraba su consuelo y alivio en la amistad que se procesan las cuatro mujeres, mantenida a pesar de las discusiones y malentendidos que pudieran surgir entre ellas, y a pesar de la distancia, en una novedad del filme, que sitúa a Samantha viviendo en California.

La película, seguía las directrices marcadas por la serie, aunque con cambios sustanciales en torno a las ideologías de las protagonistas, que adquieren un rango más tradicional y convencional. Este cambio de roles se promueve a la par de la idea de una maduración personal, dejando atrás parte del importante legado de la serie, en torno a la independencia de la mujer.

El director y guionista, Michael Patrick King, propone como tema central de la trama, una revisión del popular cuento de *La cenicienta*, articulado en torno a la guerra de sexos establecida en la pareja formada por Carrie y Mr. Big, que inician la película como una pareja estable, que pronto se verá sumida en una espiral de acontecimientos que conducirán a la ruptura y finalmente a su reconciliación.

De esta forma, King, ofrece una reflexión sobre la dificultad de establecer una relación duradera en el mundo contemporáneo, en el que las singularidades de ambos sexos forman parte de sus señas de identidad. Una identidad que conforma el yo de cada una de las partes, ese yo que han moldeado las vivencias y circunstancias de cada uno, con independencia de su relación, y que dificulta el entendimiento entre la pareja. Con todo ello, *Sexo en Nueva York*, a pesar de reflejar las tensiones e incongruencias de las relaciones entre los sexos, lo hace desde una perspectiva más tolerante, positiva y conciliadora que culmina con el esperado final feliz que precede a la reconciliación de las protagonistas con ellas mismas y con sus parejas.

El guion que King escribió comenzaba en el presente, cuatro años más tarde desde que se

viera por última vez a Carrie y a sus amigas. Y como suele suceder con el tiempo, sus vidas habían cambiado totalmente evolucionando hacia una etapa más sosegada y con Samantha afincada en Malibú.

El reparto principal no se modificó: Sarah Jessica Parker, Kim Cattrall, Kristin Davis y Cynthia Nixon, que repetían en sus papeles: Carrie Bradshaw, Samantha Jones, Charlotte York y Miranda Hobbes respectivamente. Y junto a ellas el elenco masculino Chris Noth como Mr. Big, David Eigenberg en el papel de Steve, Jason Lewis interpretando a Smith Jerrod y Evan Handler como Harry Goldenblatt.

Carrie, la más ingeniosa y aguda, encarna a la neoyorquina, profesional de éxito y soltera. Es allí, en Nueva York donde aún sigue trabajando en su apartamento del Village, aunque ya no escribe su columna para el periódico *The New York Star*, sino que colaboradora para la revista *Vogue* y está trabajando en su tercer libro (los anteriores fueron éxitos de ventas). Conocida por su gran interés en la moda (especialmente en los zapatos de lujo, en los que ha gastado ingentes cantidades de dinero) se muestra en el filme, a una Carrie más sensata y prudente.

Carrie se erige desde el inicio como protagonista central, como indica su papel de narradora. Es por ello, que la localización de la información de la historia tiene lugar básicamente a través de su personaje logrando así la identificación entre el espectador y el personaje. Como personaje central, Carrie experimenta una evolución personal y espiritual que le permitirá reencontrarse consigo misma logrando un equilibrio, que le permite alcanzar la satisfacción personal de lograr sus objetivos.

John James Preston⁴⁷², bautizado por Carrie y sus amigas como Mr. Big es el ideal romántico de Carrie, pero, ya, desde el inicio de la serie, su relación atraviesa toda clase de vaivenes. Carrie piensa que es el hombre indicado para ella, y se enamora de él, pero en muchas ocasiones él no es capaz de satisfacer sus necesidades emocionales. Tras años con problemas para comprometerse e indisponibilidad emocional de Big él le declara su amor en París: “Carrie, tu eres la única” (“Carrie you are the One”). En la película, finalmente tiene una relación estable con él, pero atendiendo a las convenciones ya estudiadas de la guerra de sexos, esta relación sufrirá una regresión que producirá una ruptura en la pareja. La relación de Carrie y Big trasgrede las normas establecidas en la

⁴⁷² King eligió este nombre en homenaje a Preston Sturges, el director de cine de los años 30 y 40, que realizó exitosas comedias románticas como *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, 1941) o *Un Marido rico* (*The Palm Beach Story*, 1942).

comedia romántica con la ausencia⁴⁷³ de Big desde la **secuencia 22. “Novio a la fuga”** hasta la **secuencia 51. El encuentro entre Charlotte y Mr. Big**. En este aspecto, rompe las convenciones de la narrativa en la comedia romántica que plantea como principal línea argumental la relación romántica entre los protagonistas.

Miranda, socia de un bufete de abogados, es la más realista de todas ellas, tanto en el ámbito profesional, como en el personal. Tras varias relaciones frustradas, conoce a Steve Brady, un chico bohemio, con pocas pretensiones económicas y profesionales, que choca con Miranda por sus actitudes opuestas sobre la vida. Sin embargo, es el único capaz de conectar con ella a nivel espiritual y tras varias rupturas y un hijo en común se casaron en la sexta temporada de la serie. En el filme, Miranda, se siente separada de su amado Manhattan, tras establecerse con Steve y su hijo Brady en Brooklyn. A la vez, experimenta la presión de la vida moderna como una fórmula negativa en la conciliación familiar y laboral creando problemas entre la pareja.

Miranda se erige por momentos en el motor de la acción del filme. Es ella la que advierte a Carrie para que sea cuidadosa con la gestión de su patrimonio inmobiliario (**Secuencia 3. La subasta**), y la que crea más dudas en el confuso estado emocional de Mr. Big la víspera de la boda (**secuencia 21. La víspera**).

Samantha, una reconocida relaciones públicas, atrevida y descarada, que solía jactarse de sus conquistas en el terreno sexual, también tiene una relación estable con el actor Smith Jerrod. Tras luchar contra el cáncer de mama, decidió seguir los pasos de Smith, en su nueva carrera en Los Ángeles. Ahora vive en una casa de playa en Malibu, pero extraña su vida de Nueva York; se siente desplazada, y no solo en cuanto a la distancia física, sino, y principalmente, en cuanto a su evolución personal y profesional, puesta en estos momentos al servicio de Smith, como su representante artística.

Samantha ejerce de contrapunto de Carrie, no quiere que nada sea definitivo en un sentido de la relación, y demuestra su aversión al matrimonio, cuando Smith le regala el anillo en la **secuencia 14. Samantha y Smith** al asegurarse de que no se trata de un regalo de compromiso.

Charlotte, marchante de arte, se ha convertido por decisión personal en ama de casa y está viviendo su mejor momento. Tras haber pasado años soñando con el amor y la maternidad, se convirtió al judaísmo y se casó con Harry Goldenblatt, (el abogado al que acudió para divorciarse de su primer marido, el millonario Trey MacDougal). Charlotte

⁴⁷³ A excepción del montaje en la **secuencia 37. Fin de año**.

tuvo una vida muy agitada antes de Harry. Sus ideas sobre el matrimonio se frustraron y acabó finalmente con alguien a quien quería en vez de con quien pensaba que debería amar. Charlotte y Harry se han convertido en los orgullosos padres adoptivos de Lily, y esperan otro hijo. Con esta nueva felicidad, se produce un cambio en Charlotte; porque al tener tanto de lo que ella misma ha soñado, se concentra más en los demás.

De este modo, Charlotte se convierte en la acérrima defensora de Carrie como se puede observar en la **secuencia 22. Novio a la fuga**, cuando la aleja de Big, mientras lo observa con furia contenida. En la **secuencia 30. Pesadilla en Halloween**, restando importancia a la publicación del reportaje en la revista Vogue o en la **secuencia 38. Dejando atrás el dolor**, con su frase lapidaria sobre Big. Será, por tanto, ella, la que de alguna forma restaure la presencia de Big en el filme con su encuentro fortuito en la secuencia 51.

Entre los personajes secundarios, sobresale un personaje en particular: Louise, que es el agente inductor del cambio en la vida de Carrie y la encargada de mantener vivo el concepto del amor en el filme.

Stanford Blatch (Willie Garson) y Anthony Marentino (Mario Cantone), ya formaban parte de los personajes secundarios de la serie, dinamitando el concepto *gay* establecido hasta el momento, planteando las costumbres sexuales de la época de una manera nueva y rompedora. Stanford, amigo inseparable de Carrie, es un personaje peculiar, tal como demuestra su estilo personal de la moda. De carácter dulce e introvertido, siempre ha sido un apoyo incondicional para Carrie, a la que admira con total devoción. Anthony, es lo opuesto a Stanford, irónico y extravertido, pone su nota crítica y humorística en momentos delicados como la boda frustrada de Carrie, anunciando con total frialdad que el novio llega con retraso (secuencia 22) o el sobrepeso de Samantha, en la **secuencia 47. Baby Shower en el nuevo apartamento**.

Entre los personajes secundarios, se encuentran también dos niños, Brady, el hijo de Steve y Miranda, que ya formaba parte de los personajes de la serie, y que se convertirá en el nexo de unión de la pareja, en la única ocasión en la que coinciden tras su separación en la **secuencia 37. Fin de Año**. Y Lily, cuya figura cobra una especial relevancia en relación con Carrie, convirtiéndose en la versión inocente de la protagonista central.

Como personajes secundarios repetían Lynn Cohen interpretando a Magda, Candice Bergen a la editora Enid Frick y Joseph Pupo que ya interpreto en la serie, siendo un bebe, al hijo de miranda y Steve; Brady. Nuevas en el reparto fueron la actriz y cantante Jennifer Hudson⁴⁷⁴

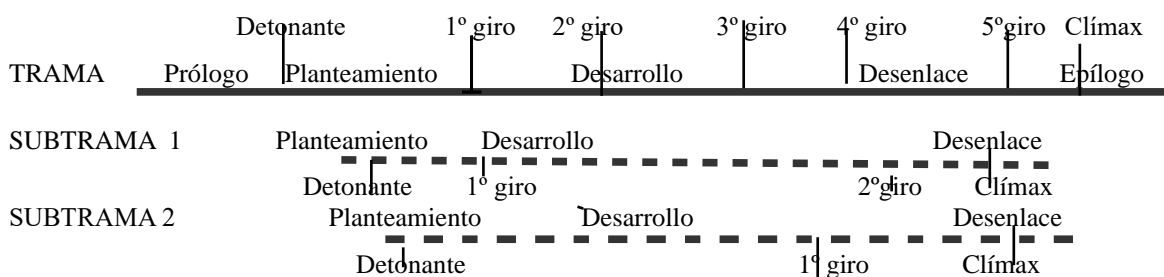
⁴⁷⁴ Galardonada con varios premios, entre ellos un Oscar a la actriz de reparto por *Soñadoras (Dreamgirls)*, Bill Condon, 2006).

como Louise y las mellizas Alexandra y Parker Fong interpretando a Lily York Goldenblatt. *Sexo en nueva York*, cuenta con cuatro protagonistas principales, aunque Carrie se convierte en la protagonista central. De este modo, se plantean cuatro líneas argumentales en torno a cada una de las protagonistas. Como principal línea argumental (trama), la boda frustrada entre Mr. Big y Carrie, que desarrolla una estructura de reconquista. En esta línea argumental, se adhiere Charlotte, como figura protectora de Carrie, dando lugar a una microsubtrama a la que se suma el nacimiento de la segunda hija de Charlotte que propiciara el reencuentro de Carrie y Mr Big.

Como segundas líneas argumentales (subtramas) las relaciones de Miranda y Steve; y Samantha y Smith. La subtrama de Miranda y Steve, que repite la estructura de reconquista o reencuentro, con una influencia significativa en la trama principal. Y la subtrama de Samantha y Smith desarrollada en otra ciudad y con su propia línea de acción.

La estructura del guion alterna las líneas argumentales de las cuatro protagonistas, en secuencias encadenadas, que muestran el devenir de las cuatro protagonistas siguiendo un proceso continuo de acción-reacción. De este modo, las relaciones que mantienen Carrie y Miranda con Big y Steve respectivamente establecen un juego de correspondencia que influye en la relación entre las dos amigas, tal y como se puede observar en la correlación secuencial: la infidelidad de Steve (secuencia 17) influye en Miranda que a la vez influye en Big (secuencia 21), y en la relación que este mantiene con Carrie (secuencia 22). Del mismo modo, la reconciliación de Carrie y Miranda (secuencia 42), influirá en la reconciliación de Miranda y Steve (secuencia 45).

La estructura narrativa del filme quedaría configurada en tres líneas de acción; trama y dos subtramas. La primera de ellas organizada con prólogo, planteamiento, desarrollo, desenlace, y un breve epílogo que clausura el filme. Y las subtramas con una distribución en tres actos: planteamiento, desarrollo y desenlace. Estas estructuras quedarían representadas gráficamente de la siguiente forma:



En *Sexo en Nuevo York*, el prólogo, 1.) MEMORIAS, comienza en la secuencia 1 con un resumen de la evolución personal y laboral de las cuatro protagonistas principales en los últimos cuatro años. Los hechos previos al argumento que debe conocer el espectador se incluyen en esta única secuencia.

A continuación, comienza el planteamiento de la trama 2.) HISTORIAS DE AMOR Y DESAMOR, donde surge el primer detonante, en el minuto 8, una subasta de joyas a la que acuden las cuatro protagonistas (secuencia 2), que pone en marcha la historia. Con la secuencia 10, se inicia el planteamiento de la subtrama 1, que trata la historia de Miranda y Steven. En el minuto 24 se produce el detonante de la subtrama al producirse un desencuentro sexual entre ambos. Con la secuencia 13, se inicia la subtrama 2, que cuenta la historia de Samantha y Smith, y tiene su detonante en el minuto 28 con la aparición de Dante, el nuevo y atractivo vecino. La subtrama 1, tendrá un giro en la acción en el minuto 34 (secuencia 16) con la infidelidad de Steven, que influirá directamente en un giro de la trama principal, en el minuto 42 (secuencia 20), cuando Miranda advierte a Mr. Big del gran error de casarse. Este hecho, derivará en el giro principal del filme, cuando Mr. Big, deje “plantada” a Carrie en el altar, en el minuto 50 (secuencia 22).

En el desarrollo 3.) LA VIDA CONTINÚA, tiene lugar la parte central de la acción. La secuencia 24, se desarrolla íntegramente en México, donde se trasladan las cuatro amigas para acompañar a Carrie. En la secuencia 25, ya de vuelta en Nueva York, surge un tercer giro en la trama principal (minuto 68) con la llegada de Louise, la asistente personal de Carrie. Este tercer giro, cuya función será acelerar de nuevo la acción, estará constituido por varias acciones; Louise renovará la vida de Carrie en los aspectos personal y profesional, permitiendo un avance en la trama. En el minuto 74 (secuencia 28) surgirá un nuevo giro, esta vez asociado a la microsubtrama de Charlotte, que anuncia su tan deseado embarazo y que coincidirá con el primer giro de la subtrama 2 en el minuto 78, en el que Samantha percibe un distanciamiento emocional entre ella y Smith. Finalmente, la secuencia 42 se produce otro giro en el minuto 95, que vuelve a cambiar la dirección de la historia; con la discusión de Carrie y Miranda, cuando esta le confiesa la conversación entre ella y Mr. Big, en vísperas de la boda, y Carrie le dice abiertamente que fue un error separarse de Steve.

En el desenlace 4.) LA RECONCILIACIÓN, se producen los clímax de las subtramas y de la trama principal; que se sitúan de forma escalonada a escasos minutos del final. En el minuto 115 se produce el clímax de la subtrama 1, con la reconciliación de Miranda y Steve y la subtrama 2, culmina con la separación de Samantha y Smith, en el minuto 120.

En la trama principal se produce el quinto y último giro, que cambia completamente la dirección de la historia, con el encuentro de Charlotte y Mr. Big en el minuto 124, y que derivará hacia el clímax de la trama principal con el rencuentro de Carrie y Mr. Big en el minuto 130.

La resolución feliz de la narración llegará en el epílogo de la obra, 5.) AMIGAS PARA SIEMPRE, compuesto por tres secuencias, la boda de Carrie y Mr. Big, la publicación del tercer libro de Carrie, y la celebración del 50 cumpleaños de Samantha.

La estructura del guion alterna las líneas argumentales de las cuatro protagonistas, en secuencias encadenadas, que muestran el devenir de las cuatro protagonistas siguiendo un proceso continuo de acción-reacción. De este modo, las relaciones que mantienen Carrie y Miranda con Big y Steve respectivamente establecen un juego de correspondencia que influye en la relación entre las dos amigas, tal y como se puede observar en la correlación secuencial: la infidelidad de Steve (secuencia 17) influye en Miranda que a la vez influye en Big (secuencia 21), y en la relación que este mantiene con Carrie (secuencia 22). Del mismo modo, la reconciliación de Carrie y Miranda (secuencia 42), influirá en la reconciliación de Miranda y Steve (secuencia 45).

Sexo en Nueva York. La película, comprende, principalmente, un estudio sobre los tipos de amor y compromiso que establece la sociedad. El filme mantiene un vaivén emocional entre la comedia y el melodrama, que recoge el modelo de Leo McCarey⁴⁷⁵, para relatar el desarrollo de las relaciones de Carrie, Miranda y sus parejas. Unas relaciones que devienen en conflicto estableciendo distintas formas de agresión mutua, que, sin embargo, se traban en una estructura narrativa que conduce hacia la reconciliación de ambas parejas.

La película de *Sexo en Nueva York* venía a situarse en el punto justo en el que terminaba la serie: tras el rencuentro entre Carrie y Mr. Big. Observamos en la secuencia **2. Un ático para dos**, la complicidad de la pareja en sus gestos, miradas y palabras. Sensación que King realza, en el momento en que se besan por primera vez en primer plano, con una chispa producida por espejos moviéndose a la luz del sol. La puesta en escena habla pues de una relación idílica, casi mágica.

Carrie y Mr. Big presentan una relación calmada y cómoda. Son una pareja adulta y madura. Si bien es cierto, que la secuencia **9. Cartas de amor**, plantea la insatisfacción de Carrie, que reclama más de Mr. Big, ella incluso le acaba de decir: “Si, si, Escríbelo”,

⁴⁷⁵ Maestro en las costuras invisibles entre ambos géneros en una misma película, como en el caso de *La pícara puritana* (*The Awful Truth*, 1937) o *Tú y yo* (*An Affair to Remember*, 1957).

cuando él le declara su amor. Y aún así, elige la conformidad, ver las cosas a través de los ojos de Big.⁴⁷⁶

Esto debería ser suficiente. Pero en la vida no siempre es suficiente. Tienes que tener legalidad y boato. El problema, el principal escollo de esta relación, surge cuando la sociedad les dice lo que no son y lo que deberían ser; matrimonio.

Secuencia 4. Opción de matrimonio. La situación que plantea es compleja, Carrie no quiere el beneficio económico que buscaba la modelo despechada, ella quiere formar un hogar con Big, es por ello que vende su apartamento para invertir en el ático y ser copropietaria legalmente, sea cual sea su condición civil; esté casada o no con Mr. Big. Carrie utiliza una táctica confusa de evasivas, al plantear el tema de la compra conjunta del ático, con mucho dogmatismo sobre cómo debería ocurrir y cómo no debería ocurrir, intentando obtener información.

Él propone el tema del matrimonio por lo que ellos piensan que debería ocurrir. La idea que se muestra aquí es que esta no es la proposición de matrimonio ideal para nadie. Los diálogos reproducen con precisión, la incertidumbre e inseguridad de Carrie con respecto a su relación con Big, en una conversación retórica que denota su inseguridad. Esta declaración de amor evita cualquier atisbo de sentimentalismo; su declaración es torpe, oblicua, y poco decidida. Es una situación tensa, poco cómoda. Cada uno cuenta su verdad. Él dice: “Te quiero” un par de veces y realmente es su verdad.

Tras la proposición, Carrie tiene, impulsivamente una idea muy clara de lo que debería ocurrir con ella y Big; una boda sencilla e íntima. Pero con la ayuda de la sociedad, Vivienne Westwood y *Vogue* se hace adicta a la idea de la boda y finalmente deja salir sus instintos viscerales. Esta dicotomía de Carrie queda plasmada magistralmente en la escena con los dos vestidos de novia (**secuencia 6. El vestido de novia**).

La secuencia **20. ¡Esto es un Circo!** hace referencia a la realidad de Big, a sus pensamientos y emociones ante su tercer matrimonio. Una información nueva, aunque intuitiva, para Carrie y, por lo tanto, para el espectador en su identificación con ella, que descubre la incomodidad que le produce la celebración de esta tercera boda. El cuento de hadas se ha hecho realidad para ella. Hasta que aparece el pasado; él le recuerda que ya ha tenido dos bodas anteriores.

Es un ejemplo clásico de las diferencias de opinión entre hombre y mujer sobre cómo podría ser una boda. Para ella es arrollador: casarse en la Biblioteca Pública de Nueva

⁴⁷⁶ Michael Patrick King recurre a la metáfora, para representar esta forma de sumisión a la voluntad de Mr. Big; Carrie utiliza las gafas de él, ve la vida a través de sus ojos.

York con un vestido de diseño y 200 invitados. Para él es excesivo. Un análisis de la secuencia refleja un cambio rápido en la opinión de Mr. Big, no por la realidad de lo que están viviendo es ese momento, sino por el pasado. Él está contando su verdad, y ella ha oído la suya propia. La historia de Big es constante; él la quiere y sí todo lo que conlleva eso es necesario, lo hará.



Ilustración 82: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

La pareja formada por Steve y Miranda también entra en conflicto, presentan los problemas de convivencia propios de las parejas; esa es la idea de relación cuando se tiene confianza; sientes que siempre te están criticando en las relaciones. Pero se ríen de ello, esto quiere decir algo. Miranda siempre está trabajando, al límite de su fuerza física y mental, tiene una vida laboral y familiar poco agradecida, y Steve aporta cierta suavidad a su vida. Como muchas de las mujeres en la actualidad, se encuentra ubicada en el cruce de dos discursos, atravesadas por las exigencias que cada uno impone, por mandatos contradictorios que coexisten en la cotidianeidad de cada una. La familia sigue siendo un ideal de logro en la vida al que acceder, al igual que al éxito laboral. Pero este difícil equilibrio, crea áreas deficitarias, y la presión social y laboral deja que el amor se desvanezca.

El problema entre Steve y Miranda es que han dejado de estar sintonizados, y la falta de sexo es un síntoma de ese problema que puede ser convencional, pero que deriva en

conflicto cuando él le es infiel. La idea de que el dulce Steve engañe a Miranda es un punto impactante de la historia. El espectador se siente cercano a él por su carácter sencillo y profundo y se siente incómodo con la traición.



Ilustración 83: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

La secuencia **23. Luna de miel para cuatro**, señala otro momento basado en la realidad de Miranda; Está sin depilar porque es una madre pluriempleada que no lleva idea de ponerse un traje de baño en otoño en Nueva York. Charlotte la defiende: “Está casada” como si redujera a todos los casados en un grupo. Pero en la escena se percibe otro mensaje; por desidia y cansancio ha dejado el sexo salir de su matrimonio. Miranda se muestra furiosa. Furiosa con ella, y furiosa con él; se siente culpable y avergonzada. Es un dilema interesante porque en su subconsciente se sentía un poco culpable del poco sexo que habían estado teniendo. La historia de Steve y Miranda plantea un discurso interesante sobre la era “postfeminista” ¿Son los logros laborales de Miranda uno de los mayores obstáculos a resolver en la pareja? ¿Está descuidado su matrimonio en beneficio de su vida profesional? La cuestión es compleja, y corresponde un estudio detallado y sociológico profundo para darle respuesta, pero es evidente que no se trata simplemente de “quedarse en casa” porque esto no resuelve nada, sino de un cambio más profundo en la estructura social.

En la secuencia **21. La despedida de solteros** está el comienzo del problema. Miranda se siente humillada con la traición de Steve y la vida de Miranda afectará a la vida de Carrie,

quien decide casarse con Big, aunque él mantiene dudas enormes al respecto, muchas de ellas alimentadas accidentalmente por Miranda, que terminarán poniendo en juego la amistad con Carrie.⁴⁷⁷ De nuevo la puesta en escena merece un análisis detallado. Justo detrás de Miranda, se aprecian unas pinturas murales, en las que destaca un pene situado sobre la cabeza de Miranda. La imagen del pene simboliza el problema de Miranda y lo simplifica; para ella un hombre es un pene. Allí es donde ella le pone la razón y los sentimientos, a los genitales, que han traicionado, por deseo o necesidad, su amor y confianza depositada en el matrimonio. Traicionada y despechada, la guerra de sexos entre Miranda y Steve se muestra dura y descarnada por parte de ella y por parte de él, la culpabilidad claro, lo torna sumiso y paciente.

Al hilo de estos acontecimientos, Mr. Big se muestra cada vez más confuso y bloqueado ¿Queremos hacer realmente esto? Es la pregunta de Big (Subsecuencia 21.1) Carrie ve la realidad e intenta bloquearla en el momento en que la escucha. En esta secuencia se señala a través de los planos cortos las expresiones y emociones de los protagonistas, la comunicación no verbal en los movimientos corporales, indica que existe un problema profundo, cuanto más se acerca la cámara se muestran más al desnudo, es casi imperceptible, es profundo, está lleno de tensión. Una de las cosas importantes de Carrie es que siempre es consciente de lo que está pasando. Los diálogos entre Carrie y su futuro marido se quedan a medias en el 99% de las ocasiones, como si no se quisiera profundizar para evitar discrepar más. Mr. Big no queriendo decir nada, callándose, pero Carrie lo sabe. Los dos son culpables del suceso que va a ocurrir. Los dos saben que hay un problema y no dicen nada.

Secuencia 22. “Novio a la fuga” Carrie aparece exultante en su vestido de novia, tocado por un gran pájaro azul, exhuberante; una atrevida demostración que más tarde, la avergonzaría al haber ido tan lejos.⁴⁷⁸

El montaje alterna escenas en casa de Charlotte; con las risas y nervios propias del momento. Y escenas en el apartamento de Big, donde una panorámica muestra sus paseos, tensos y nerviosos, por la estancia mientras intenta contactar con Carrie. La puesta en

⁴⁷⁷ La identificación de la protagonista con el espectador solo queda en suspenso, en este momento puntual del filme, En esta secuencia, Miranda y Mr. Big mantienen una conversación, en la cual Miranda le alerta del error de contraer matrimonio con Carrie. Esta omisión de información a la protagonista resultará relevante para los hechos posteriores y propiciará, en cierta medida, el fracaso de la unión entre Carrie y Mr. Big.

⁴⁷⁸ Un pájaro disecado, es un toque inaudito dentro de las convenciones que rodean a esa boda. La propia Carrie asume en México que tal vez fue un detalle excesivo.

escena muestra los diferentes estados emocionales de los novios, mientras la música representa en parte la belleza de la boda y la esperanza, pero también advierte de que hay cierta tensión; las cosas no van bien, algo malo va a ocurrir.

La boda de Carrie es grandiosa, dramática y elegante, necesario para que se sintiera tan humillada, cuando sus amigos le advierten de que él no se ha presentado. Carrie pregunta si le ha llamado alguien. Nadie dice nada, pero todos intercambian sus miradas, porque todos conocen la historia de Carrie y Big. Solo miradas, lo que pone a Carrie más tensa y trata de ocultarlo. Big no huye del compromiso sino de la boda con Carrie en esas circunstancias y eso es humillante para ella por público y notorio.

La historia de *Sexo en Nueva York*, se establece como la totalidad de los acontecimientos, tanto los presentes en el argumento, como los que se omiten, e incluye hechos que nunca llegamos a presenciar. En este caso en particular y para la correcta comprensión de la narración del filme, es casi indispensable el visionado de la serie homónima que comprende la vida de las cuatro protagonistas y sus avatares personales. Si bien es cierto, que el prólogo del filme (secuencia 1) ofrece un resumen de las vivencias de sus protagonistas, también es cierto que resulta una síntesis parcial y sesgada que puede alterar la interpretación del filme.

Este hecho es significativo en la fluctuante relación establecida entre Carrie y Mr. Big, por tanto, que se omiten los episodios amorosos, que cada uno mantuvo en el tiempo que duró esta relación intermitente de más de diez años. Con el fin de facilitar la comprensión de la historia, se presentan a continuación varios de los acontecimientos omitidos en el argumento y que forman parte de la historia del filme:

La relación entre Carrie y Mr Big, se inicia en la primera temporada de la serie, pero ya en el episodio 9 (*The Turtle and The Hare*), Big advierte a Carrie que él no se volverá a casar. Carrie convencida de la poca implicación emocional de Big, rompe con él (episodio 12, *Oh Come all Ye Faithful*). En la segunda temporada retoman la relación que quedara interrumpida por la marcha de Big a París por un periodo de siete meses. De allí regresará comprometido con Natasha (episodio 17 *Twenty-Something girls vs. Thirty-Something Women*) con la que se casará y divorciará al poco tiempo al serle infiel con Carrie. La relación entre Mr. Big y Carrie continuará a pesar del compromiso de Carrie con Aidan⁴⁷⁹ (temporada cuarta, episodio 15 *Change a Dress*) que terminará en ruptura.

Finalmente, Carrie, tras varias relaciones fallidas y seis años de relación fluctuante con

⁴⁷⁹ Aidan Shaw (John Corbett) es totalmente opuesto a Mr. Big, un diseñador de muebles que se entrega por completo en su relación con Carrie, pero tras varias rupturas la relación no termina bien.

Big, tendrá que cambiar de continente para escuchar la declaración de amor de Big, que tiene lugar en el último episodio de la serie en la ciudad de París (Temporada seis: episodios 19 y 20 *An American Girl in Paris*).

Estos datos facilitan la comprensión del argumento del filme y su causalidad narrativa. Con esta historia, cabe comprender la reacción de los amigos de Carrie en esta secuencia. Ninguno le llama por teléfono, ni se extraña por su ausencia. Incluso Carrie es consciente de que algo así podía ocurrir: “¡Sabía que lo harías, lo sabía!” (“I knew you would do this, I knew it!”).

La boda se tiene presente pero no se muestra, solo el escenario. Así que Carrie no está realmente en el altar, está a punto de entrar, cuando esto ocurre. La escena se torna ambivalente para el espectador, por un lado, se señala la vulnerabilidad de Big, su necesidad de ayuda, cuando ella se mantiene oculta tras el velo. Y por otro lado muestra su indecisión, que se hace detestable en ese momento. El desenlace de la ceremonia, imprevisto, la deja descompuesta. La iluminación difusa y envolvente, se funde con el ambiente, creando una atmósfera irreal mientras Carrie, sin apenas fuerzas, baja las escaleras para salir del edificio acompañada por sus amigas.

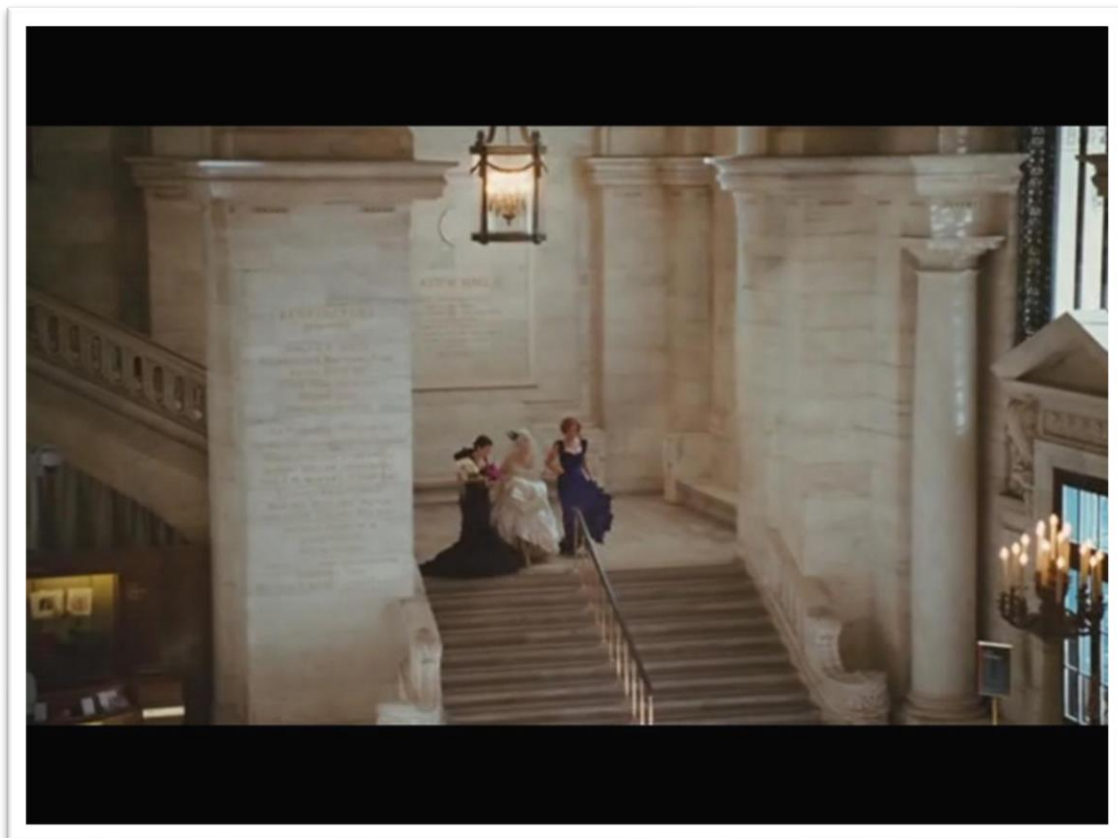


Ilustración 84: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

Big comprende que se ha equivocado y ordena al chófer que de la vuelta. En ese momento se cruzan las limusinas e, inopinadamente, la de Carrie se detiene; un solo plano (un gran acierto de la puesta en escena) cambia el significado de la secuencia; en un momento el coche de boda se convierte en un coche fúnebre. Cuando las dos limusinas se juntan en la calle 41, están en el sitio equivocado. Ella está en una historia diferente y es demasiado tarde. No tiene nada que ver con el presente. La puesta en escena resulta fundamental en el desarrollo de la secuencia y del filme. La música de percusión señala que empieza la batalla, “la guerra de sexos” entre Carrie y Mr. Big; la que hasta hace unas horas era una mujer enamorada, pasa al odio más absoluto que le lleva a golpear a Big, con ira y rabia. Carrie es la cruda emoción, se vé la dureza y tensión en los músculos de sus brazos, brutal y violento. La cámara lenta aumenta el impacto emocional de la escena.



Ilustración 85: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

A lo largo del filme, se desliza la idea de lo complicado que es; de la imposible relación sexual armónica entre la pareja heterosexual. Así las cosas, encontramos en la película a la protagonista como la representante de la últimas de las solteras en Manhattan, teniendo que actuar con la prisa del concluir un casamiento digno de un cuento de hadas, y como tal con un límite temporal preciso, que en este caso no son las 12 de la noche, sino un “ya” pues pasado ese momento deja de ser socialmente posible o correcto el acto, en este

caso el traje blanco para ella. Y cuando todo parece logrado e ideal algo se tuerce. La trama da un giro, y el teléfono que se pierde de vista es el punto donde se precipita una secuencia de cruces que escenifica el desencuentro. Ella llega, él se va. Ella se va, él vuelve. Se cruzan y el ramo de la novia es el punto de contacto, desarmándose pétalo a pétalo juntamente con la escena, para dar paso a una luna de miel entre amigas.

¿Qué imposibilita, pues, las relaciones contemporáneas? Como seres humanos, nos encontramos con la dificultad de encontrar una respuesta certera. En su lugar nos vemos cada uno envueltos en el recorrido que nos permitirá, en el mejor de los casos, ir encontrando cada vez una forma de adaptación con nuestras identidades sexuales. Una adaptación, en busca de una comunión entre ellas que permita la unión de la pareja en una idílica relación en la que cuaje la posibilidad del platónico encuentro pleno entre dos almas que encajan a la perfección.

Tras la boda frustrada, se muestra el dolor y la derrota de Carrie (subsecuencia 22.1). La escena, fotografiada con profundidad espacial, muestra a Carrie en un primer plano; la realidad adulta de lo que acaba de ocurrir, y, en segundo plano, se observa a Lily que está jugando con el palacio de un reino mágico. Lily representa la inocencia, la esperanza e ilusiones. Mientras que Carrie representa la realidad de las relaciones, las ilusiones y los compromisos rotos.⁴⁸⁰ A partir de esta secuencia, la unión femenina en *Sexo en Nueva York* para ayudar a Carrie da paso a la amistad como núcleo central de la trama, estableciendo estrechos y complejos lazos de afecto y dependencia en torno a la figura de Carrie. Desde el momento en que Mr. Big desaparece de su vida (secuencias de la 22 a la 53) Carrie se impone el imperativo moral de realizarse, desarrollarse y sentirse a gusto al margen de su relación con él.

Tras las rupturas de Carrie y Miranda con sus parejas, ambas se brindan mutuo apoyo y compañía. Juntas planean la celebración de Halloween. En la secuencia **30. Pesadilla en Halloween**, Carrie y Miranda muestran un aspecto de “auténticas brujas” burlándose y criticando los intentos de Steve por recuperar su amor y confianza. La puesta en escena, desde su vertiente deliberadamente cómica, muestra a una Miranda deliciosamente

⁴⁸⁰ El personaje de Cenicienta es una idea constante en el filme. Por ejemplo, el director ha señalado que se eligió el traje de novia de Vivienne Westwood precisamente porque era el que remitía a esa figura. En muchas escenas decisivas aparece Cenicienta, casi siempre a través de Lily, la hija de Charlotte: Carrie leyendo el cuento a la niña; Lily jugando con un castillo principesco al fondo de la escena cuando Carrie acaba de ser plantada por Mr. Big; Lily que no quiere disfrazarse de Mulan sino de Cenicienta, etc. Incluso, cuando la noche previa a la boda Mr. Big llama a Carrie porque tiene dudas, en la habitación donde ella entra hay una pequeña muñeca de Cenicienta en la esquina. La secuencia de Carrie huyendo de la boda que no se celebrará es también una referencia a la escalera en la que Cenicienta pierde su zapato.

rencorosa. Esta secuencia es magistral, para conectar al espectador con Steve, al fin y al cabo “un buen tipo”, y propiciar el perdón y la reconciliación de la pareja.



Ilustración 86: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

King, utiliza la secuencia **39. San Valentín**⁴⁸¹, para crear incertidumbre en el espectador. Al inicio de la secuencia, un plano subjetivo *voyeur*, nos muestra a Carrie recogiendo una tarjeta postal de su buzón ¿La tarjeta puede ser de Mr. Big? Inicialmente se acepta esta posibilidad, pero el diseño de la misma, una reproducción de Cenicienta nos confirma la identidad del remitente; Lily.

La puesta en escena de la secuencia posterior (**40. Conflicto en San Valentín**), muestra que la noche de San Valentín, si estás sola, puede ser sofocante, casi como una trampa. Es aquí cuando Miranda le confiesa a Carrie su conversación con Mr. Big el día antes de la boda. Es el gran momento de la revelación. King incorpora aspectos incómodos para

⁴⁸¹ El filme muestra una estructura circular, marcada por las estaciones del año, que muestran el paso del tiempo a partir de la malograda boda de Carrie y Mr. Big. En estas estaciones, los días festivos o especialmente señalados, resultan significativos para la trama, puesto que lejos de la rutina diaria, muestran el verdadero valor de la amistad, el amor y la compañía. El filme cuenta con varias secuencias identificadas con los días festivos: El otoño cuando Carrie regresa a Nueva York con la celebración de Halloween (secuencia 30), la Navidad y la noche de Fin de año (secuencias 36 y 37), y el día de san Valentín (secuencia 40), que significativamente da lugar al inicio del desenlace del filme.

hacer el momento todavía peor. Cuando Carrie, con ira apenas contenida, se levanta de la mesa, tiene el obstáculo de las serpentinas colgadas muy bajas impidiendo una salida digna y favoreciendo la inmovilidad de Carrie, que sin poder contener por más tiempo sus emociones, le confiesa a Miranda que en su opinión fue un error dejar a Steve.

La opinión de Carrie favorece un acercamiento entre Miranda y Steve. Juntos acuden a una terapeuta matrimonial. En la sesión Steve, lejos de mostrarse sumiso, se mantiene firme en su defensa de una vida marital plena con la implicación total de Miranda. La estructura del filme, al contrario que en la serie, señala que los hombres en la película tienen gran capacidad de influir sobre las mujeres. Y Miranda, a pesar de sentirse traicionada y defraudada debe reconocer parte de su culpa y perdonar a Steve. El tema de Miranda es el perdón, ofreciendo una versión conservadora y patriarcal en defensa de la continuidad del matrimonio. La diferencia entre una serie televisiva y una película de Hollywood es el entramado de la industria cinematográfica que obliga a seguir unos postulados establecidos por un sistema patriarcal. De esta forma, Miranda, que siempre ha defendido la independencia y poder de la mujer sufre una involución, que termina con su imagen progresista y la convierte en una mujer profundamente tradicional, que acata los valores patriarcales que defienden el matrimonio, por encima de todo, alimentando los peores vicios de la maquinaria comercial de Hollywood.

La reconciliación de Miranda y Steve antecede a la de Carrie y Mr. Big. La puesta en escena del retorno de Mr. Big está ideada para su reconciliación con el espectador. Comicidad y ternura se unen en la secuencia **51. Charlotte y Mr. Big**, y se ofrecen por entero a festejar con humor su regreso, celebrando lo más importante de la esencia del ser humano, el nacimiento de un nuevo ser. La encargada de esta aceptación será por supuesto Charlotte, que se había erigido como el león protector de Carrie en contra de Mr. Big. Y King, escoge un momento especialmente vulnerable para la mujer, el nacimiento de un hijo. Es en este momento mezcla de tensión, esperanza y ternura, cuando aparece Big dispuesto a ayudarla. Con este giro en el guion el espectador acepta su regreso y se prepara para una posible reconciliación entre Carrie y Mr. Big, ese ser humano débil y lleno de dudas que, como cualquiera de ellos, puede cometer errores.



Ilustración 87: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

Finalmente, la reconciliación de Mr. Big y Carrie introduce un componente ilógico y emocional. Que cuenta, eso sí, con la inestimable ayuda de Harry, el feliz padre de la recién nacida. En la secuencia **52. Una nueva vida**, Harry le da la vuelta a toda la película. Comprensivo y compasivo le brinda su apoyo a Big e intercede por él ante Carrie. Y aunque ella se muestra escéptica ante sus palabras, no pierde el tiempo y en cuanto llega a su casa busca con urgencia entre su correo hasta encontrar las cartas de Mr. Big. En efecto, él le ha enviado numerosas cartas. No es el estilo de Big, pero él sabe que a ella sí le gustan. Así que se sienta y mecanografía para ella las cartas de amor de los hombres ilustres y luego una carta personal. El hecho es que Big acaba yendo a su versión del amor. La última carta es del 15 de febrero; después del día de San Valentín desistió. Y luego han estado esperando ahí. Él no quiere presionarla, no recurre a sus amigos, o a su lugar de trabajo, no pretende conseguir un mensaje suyo a través de alguien, o de cualquier conocido que tuvieran en común. Se muestra respetuoso con su silencio, y la distancia temporal.

Carrie, mantiene sus dudas, y podría parecer que los zapatos, los carísimos Manolo Blahnik, son la única razón por la que Carrie acude al ático, pero hemos visto el énfasis con el que Carrie revisaba su correo. Por fin, en la subsecuencia **52.2 Reencuentro en el ático**, ambos coinciden en el armario-vestidor, la última expresión del gran amor de Mr.

Big por Carrie, su forma de decirle: “Te quiero”. Big la vé y sonrío de forma espontánea, es su primera reacción. Luego se da cuenta de la realidad del momento, pero finalmente se impone la pasión. Ambos se muestran de acuerdo sobre los hechos ocurridos: “We were perfectly happy before we decided to live happily ever after” (“Éramos perfectamente felices hasta que decidimos ser felices para siempre”). Esta fórmula de cuentos de hadas se enlaza con la petición formal de matrimonio de Mr. Big a Carrie, mientras le coloca uno de los zapatos, en clara alusión al cuento de Cenicienta. Un cuento que como se ha visto, está presente en toda la película en la figura de Lily, a través de él, subyace una crítica a las convenciones sociales que manipulan a la mujer.

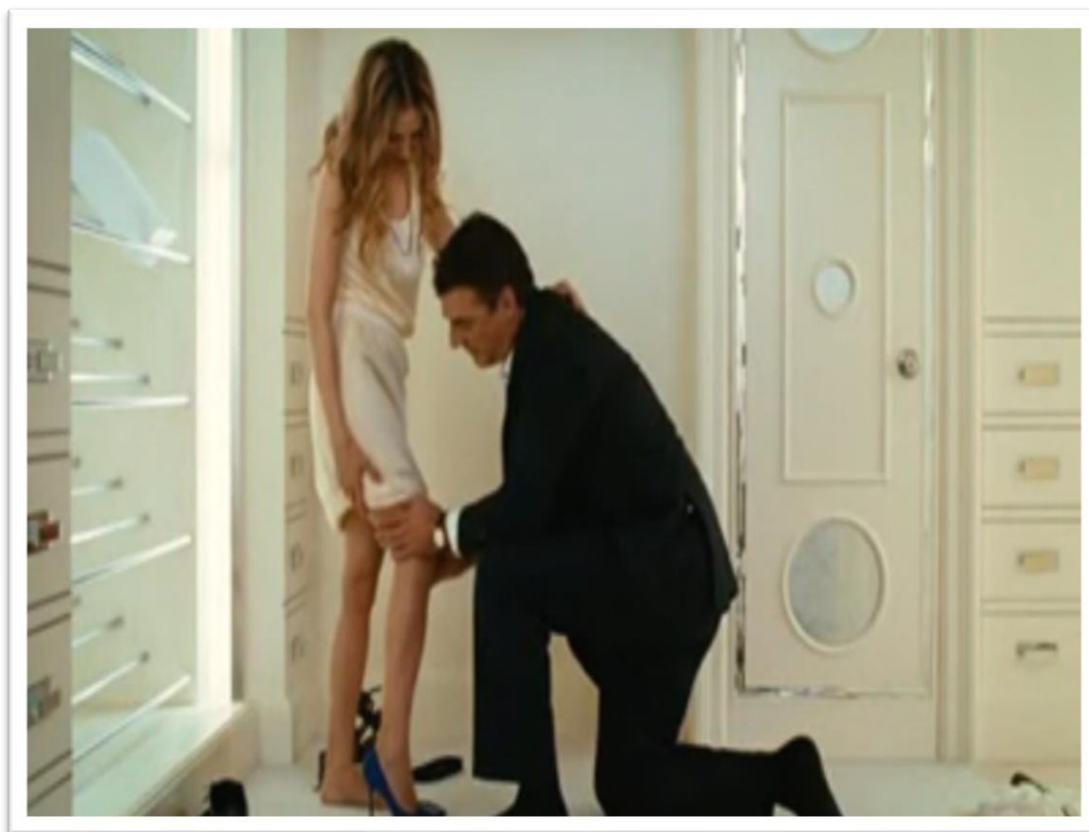


Ilustración 88: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

La Cenicienta, uno de los cuentos más divulgados y reinterpretados de la historia, tiene como motivo principal a la joven condenada a vivir menospreciada y oprimida, pero a la que finalmente le es reconocida su bondad. A la bondad de la protagonista, el relato le une una especial relevancia al aspecto físico y a la belleza resaltándola con vestidos y zapatos realizados en ricos materiales que provendrán de aspectos mágicos como las hadas. Pero sin duda el aspecto más crítico del relato sea la percepción del matrimonio que, como apunta Carolina Fernández en *Las re/escrituras contemporáneas de cenicienta*. “se perfila como la meta más deseable para toda mujer y, en consecuencia, el

final feliz por antonomasia”.⁴⁸² Carrie alerta a Lily, sobre la realidad tan alejada del cuento de hadas. Sin embargo, la puesta en escena de su reconciliación con Big sigue los parámetros establecidos y consolidados en el cuento con la prueba del zapato o *shoe-test* un control de calidad para autentificar a la candidata que se alzara con el triunfo al casarse con el príncipe azul.⁴⁸³ En un enfoque simbólico-psicológico, Big, su príncipe azul, le coloca a ella, Carrie/Cenicienta el zapato, no de cristal, pero sí azul, como su príncipe anhelado.

Esta secuencia, ofrece dos lecturas; en primer lugar, la visión de Carrie como un ser superior capaz de comprender y perdonar los errores de Big, y una segunda lectura menos amable que la presenta como una mujer capaz de perdonarlo todo, con tal de conseguir su meta más ansiada, el matrimonio.



Ilustración 89: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

La historia de Carrie y Mr. Big, continua con la celebración de su matrimonio en el juzgado, en una ceremonia íntima, tal y como deseaba Big, e intuía Carrie desde el inicio del filme. De este modo, se llega a la conclusión; el fallo estaba, no en casarse, sino en la forma de hacerlo impuesta por la sociedad que empujaba a Carrie por el camino erróneo.

La boda se celebra, tal y como deseaba Mr Big, con una comida informal con sus amigos: Charlotte con su familia al completo, Miranda reconciliada con Steve junto a su hijo Brady, Stanford y

Anthony estrenando relación y Samantha, con la única compañía de su perrita a la que alimenta amorosamente. Este último detalle, es sutil, pero significativo. Samantha en una

⁴⁸² Fernández (1997:28)

⁴⁸³ Fernández (1997:35)

imagen un tanto ambigua, es la única que no va acompañada, si exceptuamos a su perrita. Para el escritor y filósofo Mark Rowlands, *Sexo en Nueva York* es una magnífica indagación filosófica en torno al concepto moderno de sentirnos a gusto con nosotros mismos⁴⁸⁴ y Samantha⁴⁸⁵ así lo entiende y toma la decisión de terminar una relación que no le satisface, se elige a sí misma. A pesar de tener cincuenta años, se muestra como una mujer inteligente y fuerte que sigue su propio camino. Y esta determinación, es castigada por el sistema patriarcal, que ofrece una imagen de soledad por no seguir las convenciones establecidas. Se castiga los valores, supuestamente, masculinos que ostenta Samantha con su independencia y libertad. Lo que en un principio puede parecer un final feliz, diferente y alternativo a los patrones de la comedia romántica, se convierte en realidad, en un aviso sobre la necesidad de la mujer de no salirse de los roles de comportamiento establecidos por la sociedad.

Así pues, el final feliz del filme lo es solo en parte, puesto que posee una doble lectura que enriquece profundamente la cinta dejando un sabor agrídulce en el espectador porque hay estados emocionales que quedan a medio resolver o están resueltos de forma difusa y un tanto contradictoria. *Sexo en Nueva York* cuenta con un esbozo feminista, pero también sucumbe a las convenciones del género que quiere subvertir situando a la mujer en un espacio a medio camino entre la neurosis y la dependencia masculina.

Cenicienta de la posmodernidad, *Sexo en Nueva York. La película* se plantea como un cuento de hadas contemporáneo, que acepta otras lecturas sobre la guerra entre los sexos, en las que la amistad femenina y el desarrollo personal tiene un rango jerárquico superior a las relaciones heterosexuales, trasgrediendo, a la vez, las convenciones establecidas por la comedia romántica puesto que son ellas las que terminan el filme, con una celebración, y no la habitual unión de la pareja.

El rodaje de *Sexo en Nueva York* terminó el 22 de enero de 2008. King consideraba que la película era en exceso dramática, y decidió cortar y variar algunas secuencias, desplazando, por ejemplo, la acción, de Nochebuena a Nochevieja, porque no quería que Carrie sintiera pena de ella misma. De esta forma, se ideaba una fórmula para que saliera de su dolor y fuera a casa de Miranda a ayudarla.

⁴⁸⁴ Rowlands (2007:119)

⁴⁸⁵ Samantha es la única que mantiene el espíritu independiente y decidido de la serie. Ella no es tradicional. Ella realmente no quiere un anillo de compromiso tal y como señalábamos en la secuencia. 14. Samantha y Smith no quiere que nada sea definitivo en un sentido de la relación. Carrie es más que feliz teniendo una relación con Mr. Big. Samantha quiere tener una relación porque ama a Smith.

El estreno de *Sexo en Nueva York. La película*, el 30 de mayo del 2008, suscitó una gran expectación entre los numerosos fans de la serie homónima, que esperaban, ansiosos, el retorno de Carrie, Miranda, Charlotte y Samantha, pero esta vez a la gran pantalla. Como se esperaba, el estreno del filme, superó las expectativas de taquilla más optimistas, respaldadas por el apoyo de los millones de seguidores a nivel mundial, recaudando 55,740 millones de dólares en la primera semana de proyección. Un éxito, que no tuvo el mismo impacto con *Sexo en Nueva York 2 (Sex in the City 2)*, Michael Patrick King, 2010) que, sin ser un fracaso en taquilla, no supuso un éxito de público ni de crítica.

Sexo en Nueva York, dejó un importante legado. Destacaríamos el carácter independiente, tanto sexual como profesional, que proponen sus protagonistas y la ruptura de algunos mecanismos de dominación patriarcales. La serie de televisión había liberado a las mujeres del estigma de la soltería y en este aspecto la película cuestiona uno de los pilares fundacionales de la mitología romántica; el personaje de Cenicienta, una idea constante en el filme, revisada desde su vertiente posmoderna; y, principalmente se subraya el valor de la amistad y solidaridad entre las mujeres; Carrie, Samantha, Charlotte y Miranda son amigas, compañeras y cómplices. Construyen una relación sólida e imprescindible que viene a negar principios esenciales del patriarcado, como la supuesta, universal e inevitable rivalidad entre mujeres.

Las influencias y referencias de *Sexo en Nueva York*, han sido y son innumerables, convirtiéndose en una “marca” de culto con referencias universales a nivel socio-cultural que se repite sucesivamente en series, películas, anuncios y diversas publicaciones, contando con un nutrido grupo de admiradores que la consideran trasgresora y feminista y detractores que opinaban que bajo esta patina de trasgresión sigue oculto el discurso patriarcal de siempre. Unos y otros tienen razón, en *Sexo en Nueva York* convergen diversas posturas dando lugar a un producto innovador y a la vez convencional cuya influencia se refleja en numerosos ámbitos sociales y culturales.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ Destacamos entre otras AKASS; Kim y McCABE, Janet. *Reading Sex and the City*, I.B.Tauris, New York, 2006; KEISHIN, Jennifer. *Sex and the City and Us. How Four Women Changed the Way We Think, Live and Love*, Simon and Schuster, New York, 2018 y la reflexión de Naomi Wolf en *Carrie Bradshaw is An Aughts Icon*

<https://jezebel.com/5432948/naomi-wolf-carrie-bradshaw-is-an-aughts-icon>.

Consultado el 23/06/2018

V.7.2. La guerra de los sexos en los Nuevos Romances.

Tanto *Cuando menos te lo esperas* como *Sexo en Nueva York*, destacan la inmadurez de los personajes masculinos, una idea que se convierte en constante en la última década.

El varón inmaduro se retrata a menudo como un treintañero medio estadounidense: un hombre entregado a su pasión por el deporte (la mayor de las veces como espectador), la cerveza, la marihuana, y los videojuegos. Este es el perfil de Jack Fuller en *Algo pasa en Las Vegas* (*What Happens In Vegas*, Tom Vaughan, 2008) un filme que aporta como novedad la asimilación de estrategias de humor habituales en la comedia grosera, con un incremento del lenguaje vulgar y obsceno junto a la sucesión de gags referidos a la corporalidad humana y la explicitud en el tratamiento de la sexualidad sin renunciar por ello las convenciones más tradicionales de la comedia romántica.



Ilustración 90: Fotograma de la película *Algo pasa en las Vegas*.

Algo pasa en Las Vegas fusiona una estructura narrativa de comedia romántica con un humor, en el que se suceden los gags escatológicos estableciendo un nuevo estándar de representación de la guerra entre los sexos. Esta fusión facilita la conexión del joven espectador masculino a un género tradicionalmente asociado con el público femenino.

Al irresponsable Jack Fuller (Ashton Kutcher) le acaba de despedir de la empresa su propio padre. Por otro lado, a la atractiva Joy McNally (Cameron Diaz) su novio le ha

dejado plantada. Ambos coinciden en Las Vegas, y tras irse de fiesta, a la mañana siguiente se despiertan juntos y descubren que se han casado tras una noche de locura y descontrol. Justo en su primera discusión, Jack gana un jackpot de 3 millones de dólares en una máquina del casino jugando con una moneda de Joy. Un juez determinará su convivencia durante seis meses hasta esclarecer su situación económica. Una convivencia, que en principio se presenta complicada; el desorden y la suciedad dominan la vida de él, una vida en la que tiene que encajar la ordenada y pulcra Joy. Esta situación impulsa la relación amor-odio entre los recién casados que comienzan a hacer planes cada vez más complicados para acabar el uno con el otro y quedarse con el dinero. Una situación que se revierte en una fiesta de la empresa de Joy, que se ve sorprendida por la presencia de Jack y por un cambio en su actitud que permitirá un acercamiento entre la pareja con Jack dispuesto a comportarse de forma responsable disminuyendo la tensión entre ambos y provocando la unión de la pareja.

Como es común en numerosas comedias románticas actuales, Jack, el protagonista es un varón de mediana edad anclado en un letargo adolescente. Como muchos de ellos, su inmadurez está contrarrestada por una bondad natural, si bien su caracterización de hombre inmaduro cumple uno de los pilares de la comedia romántica, la educación que permite alcanzar el ideal del amor romántico a través del crecimiento vital de la persona que se ratifica en el matrimonio y la familia.

La cruda realidad (*The Ugly Truth*, Robert Luketic, 2009), protagonizada por Gerard Butler y Katherine Heigl, presenta otro ejemplo de varón inmaduro redimido en una guerra de sexos prototipo que reúne en grado máximo las características propias de estos filmes ya en el siglo XXI. Katherine Heigl interpreta a Abby Richter una productora de televisión de Sacramento, volcada en su trabajo y con poca suerte en sus relaciones sentimentales. Abby tras regresar a casa de una cita a ciegas fracasada, por casualidad ve un programa en la televisión local, titulado *La cruda verdad*, presentado por Mike Chadway (Gerard Butler), un programa grosero y rudo que pretende explicar por qué razón los hombres y las mujeres son tan distintos. Abby, indignada por sus propuestas, llama al programa en directo para discutir con él. Al día siguiente se entera que la cadena en la que trabaja amenaza con cancelar su programa por las malas cifras de audiencia, y para su sorpresa el director de la cadena contrata a Mike para que mejore la cuota de espectadores. Al principio su relación es áspera, Abby cree que Mike es zafio y desagradable, mientras que Mike opina que Abby es una engreída obsesionada por el orden. Sin embargo, cuando ella conoce al hombre

de sus sueños, un médico llamado Collin (Eric Winter), Mike le convence para que ella siga sus consejos para conquistarlo. Unos consejos para recrear en Abby al ideal sexual de todo varón heterosexual; el mito de Pigmalión, que se representa en esta ocasión por medio de sugerente lencería, extensiones de pelo, ropa provocativa y que culmina con un consejo esencial; mostrarse divertida, todo ello con la intención de seducir al “hombre de sus sueños”.



Ilustración 91: Fotograma de la película *La cruda realidad*

Butler interpreta a un presentador insolente y cínico que presume de tener las herramientas perfectas para lograr que una mujer “enganche” a un hombre: un cuerpo espectacular y mucho sexo es todo lo que necesita un hombre para estar contento. El personaje de Katherine Heigl, es todo lo contrario, una mujer dedicada por completo a su trabajo y con un escaso bagaje sexual, incapaz de conseguir que le funcionen las citas. Dos personas diametralmente opuestas que conforman un pacto de mutua ayuda: ella le facilita su labor en la cadena donde trabajan y él a cambio le ayuda con sus “consejos de experto en relaciones” a lograr su “ansiosa meta”: un novio. En el camino, ella se verá sometida a varias pruebas que incluirán juguetes sexuales, un cambio de imagen y la anulación de su verdadera personalidad. Un engaño bienintencionado que finalmente termina de forma imprevista, cuando Mike descubre que Abby es más divertida y decidida de lo que él pensaba e inevitablemente acaba enamorándose de ella.

De esta forma, el varón inmaduro y mujeriego, se redime y se convierte en el ansiado novio de Abby culminado la película con un gag que ironiza sobre los orgasmos femeninos fingidos, en homenaje al filme *Cuando Harry encontró a Sally*, uno de los referentes fílmicos de esta comedia.

En la última década, las comedias románticas, parecen experimentar un ligero cambio, en el que se aprecia la evolución personal y el desarrollo vital de las protagonistas como tema principal en sus argumentos.

Mejor solteras (*How To Be Single*, Christian Ditter, 2016), la película con la que concluye este estudio ofrece una nueva representación de la mujer en la comedia romántica y por tanto de sus relaciones personales. El título, toda una declaración de intenciones, refleja la complejidad de las relaciones posmodernas en una guerra de sexos que sigue la estructura de citas, engaños y rupturas.⁴⁸⁷

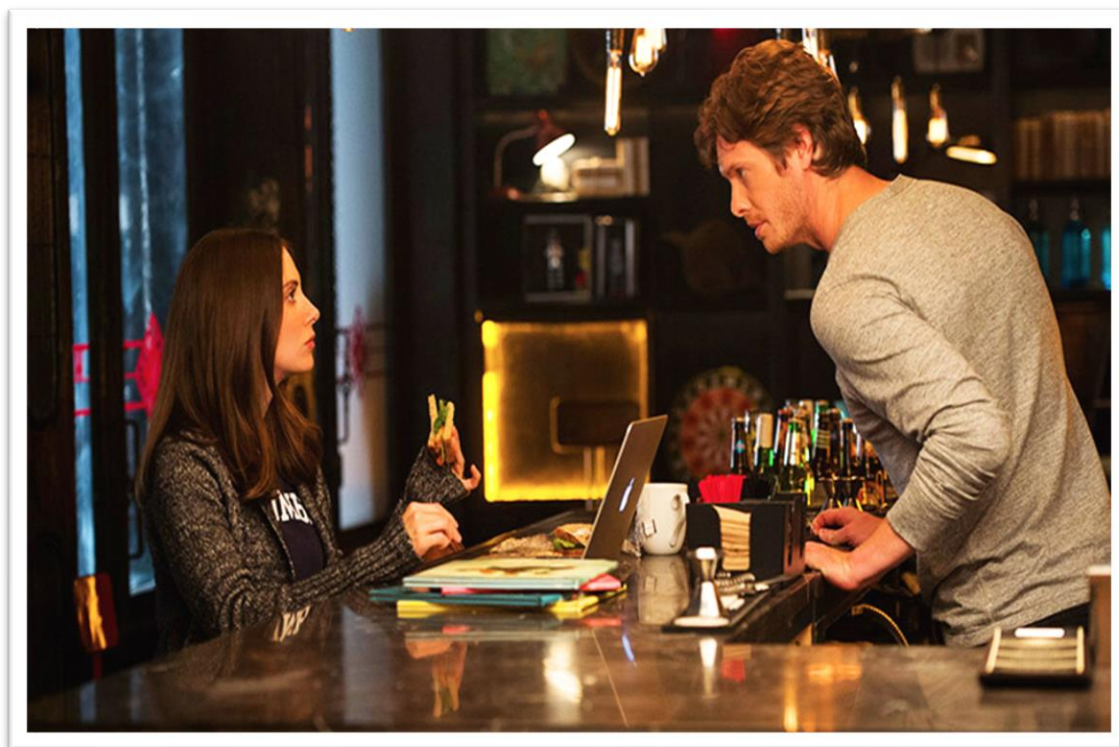


Ilustración 92: Fotograma de la película *Mejor Solteras*

El filme disecciona los conflictos actuales entre hombres y mujeres ofreciendo a través de los personajes de Lucy (Alison Brie), Alice (Dakota Johson) y Tom (Anders Holm),

⁴⁸⁷ Basada en el libro homónimo de Liz Tucillo, también coautora junto a Greg Behrendt del libro *¿Qué les pasa a los hombres? (He's Just Not That Into You)* cuya adaptación cinematográfica (Ken Kwapis, 2009) analiza la complejidad de las relaciones modernas a través de varias historias de amor en las que a menudo se malinterpreta las verdaderas intenciones del sexo opuesto.

un análisis que reflexiona sobre los hitos de las diferencias entre hombres y mujeres. Tom representa el estereotipo del varón inmaduro llevado al extremo, capaz de cortar el suministro de agua para evitar que las mujeres con las que mantienen relaciones se queden a pasar la noche con él, de este modo intenta evitar que estas relaciones adquieran el rango de compromiso. Todo lo contrario, le ocurre a Lucy, decidida a encontrar a su alma gemela, una decisión, casi épica en el estándar contemporáneo de las relaciones heterosexuales en la “Gran Manzana”, y que la llevan de desengaño en desengaño, tal y como observa Tom, por la diferencia de metas e ideales vitales entre hombres y mujeres. Alice por su parte, se ve avocada a una disyuntiva entre su desarrollo personal y la búsqueda de pareja, en la infructuosa elección de una sucesión de relaciones poco satisfactorias, a excepción de la que mantiene con Tom, basada en la camaradería y en las relaciones sexuales fomentadas por el alcohol, un hito que ellos mismos reconocen e intentan no sobrepasar (más de siete cervezas entre los dos es el límite que les incita a mantener relaciones sexuales). Sin embargo, su amiga Robin (Rebel Wilson) le alerta sobre lo autodestructivo de esas relaciones, del sufrimiento que le genera su constante implicación en relaciones que no superan sus expectativas.

Mejor solteras se aleja en este sentido de la línea conservadora predominante en la comedia romántica, reivindicando la liberación emocional de la mujer soltera. La película hace frente a los clichés y a los estereotipos de las convenciones del género a través de la evolución personal de Alice, que abandona la idea de perseguir insatisfactorias relaciones sentimentales a favor de un crecimiento personal independiente de lo sentimental, de este modo, se reivindica la libertad de las mujeres, la opción a negarse a cumplir las expectativas que la sociedad tiene respecto a ellas, esbozando nuevos derroteros aún por explorar en la representación de los conflictos entre hombres y mujeres.

VI

CONCLUSIONES

Las confluencias entre convenciones artísticas y convenciones culturales, entre texto y contexto, entre estructuras narrativas y discursos ideológicos favorecen un estudio detallado de la evolución de las relaciones heterosexuales en el espacio de la comedia romántica. Este estudio nos ha permitido detectar la forma de modelar un discurso sobre lo que son o lo que deben ser las relaciones heterosexuales, dejando de lado el tópico de "solo se trata de películas" y no también de un vehículo transmisor de una ideología propia.

El análisis de este *corpus* de películas nos ha permitido identificar las configuraciones de género que se presentan y se transmiten a través de estas comedias, para comprobar en qué medida se detectan estereotipos de género o configuraciones discursivas discriminatorias para las mujeres. Del mismo modo, nos ha permitido establecer una crítica de la representación para extraer la ideología de género que se está transmitiendo y los procesos identificatorios utilizados para transmitir esta ideología.

En estos análisis se han detectado unas características propias tanto a nivel narrativo como en lo referente a la construcción de personajes. En primer lugar, todos los filmes se enmarcan en su contexto temporal contemporáneo, ello supone que las películas analizadas reflejan las evoluciones o transformaciones sociales representadas en los filmes sean de la época que sean, e intentan representar las vicisitudes amorosas de sus protagonistas a partir del tópico de la guerra de los sexos mostrando a los personajes en sus relaciones amorosas, familiares, sociales y laborales.

En segundo lugar, todos los filmes están configurados a partir de tramas que establecen la relación amor-odio para representar una lucha de poderes que inciden en la representación de estereotipos de masculinidad y feminidad. Podemos decir que, en general, estas películas establecen un discurso sobre roles y relaciones de género que ayudan a reforzar estos estereotipos.

En tercer lugar, en la valoración final del grupo de filmes que constituyen el objeto de esta tesis hemos identificado una característica común a todos ellos; la ambigüedad en sus mensajes ideológicos porque, aunque aparentan ofrecer nuevas representaciones de las relaciones heterosexuales, en realidad sirven para reafirmar el poder del patriarcado a través de una hegemonía ideológica cada vez más denunciada e insostenible. Nuestros análisis se han basado, pues, en uno de los imperativos más presentes de la teoría y crítica fílmica feminista de "hacer visible lo invisible" evidenciando esta manipulación.

De ahí parte nuestro interés por descubrir todos los mecanismos discursivos que favorecen y perpetúan dicha dominación, cuestionando la lectura patriarcal dominante. Nuestra tesis ha seguido un método de trabajo deconstructivo que desmonta las lecturas tradicionales de estos textos fílmicos; con él pretendemos poner de manifiesto el carácter manipulador y subjetivo de los significados construidos en estos textos, especialmente en la construcción artificial y tendenciosa de los roles de género y en las relaciones que se establecen entre hombres y mujeres.

Forzoso es reconocer como indica Menéndez⁴⁸⁸, que la ideología patriarcal es un constructo que permanece anidado en el imaginario social, en los mapas afectivos y sentimentales de mucha gente y la industria cinematográfica desde sus inicios se ha convertido en uno de los vehículos favoritos para difundir esta ideología. Cabe, entonces, preguntarse cómo se trasmite y se interioriza esta ideología patriarcal, cuáles son los mecanismos y canales empleados en su difusión.

Pilar Aguilar señala la importancia de la identificación como condicionante activo del modo de percibir el relato que se nos cuenta puesto que actúa sobre nuestro distanciamiento y nuestra emotividad.⁴⁸⁹ Una de las características fundamentales de la ficción cinematográfica, es pues, su capacidad de crear mecanismos de identificación con las y los espectadores, quienes se ven obligados a asumir el punto de vista de la cámara, que es la que decide desde dónde debe observarse el producto de ficción. Esta identificación primaria es determinante para establecer la identificación del espectador con los personajes. De este modo, los espectadores se identifican con su propia mirada, aunque esa mirada no es tan "propia" pues, de hecho, el público espectador solo puede mirar lo que ya la cámara "miró" anteriormente por él. Pero el espectador funde y

⁴⁸⁸ Feminismo y lecturas de resistencia en el cine contemporáneo
[http://www.cmpa.es/datos/2351/FEMINISMO Y LECTURAS DE RESISTENCIA EN EL 2983.pdf](http://www.cmpa.es/datos/2351/FEMINISMO_Y_LECTURAS_DE_RESISTENCIA_EN_EL_2983.pdf).
7/11/2018

⁴⁸⁹ Aguilar (1996: 182-186)

confunde las dos miradas; se identifica con su mirada a través de la “mirada” de la cámara. Ésta es, pues, una identificación con el dispositivo de la representación y es también la base para que funcione la identificación con los personajes. Los espectadores saben que no son ellos sino la cámara la que ha grabado la escena, forzándolos, en cierta manera, a ocupar un lugar determinado “Y por ello, la fuerza de la identificación —y no la fuerza del discurso explícito— es la base de la maleabilidad de los espectadores y plantea cuestiones de manipulación sentimental, afectiva, simbólica, imaginaria, etc.”⁴⁹⁰ Pues, en efecto: la estructura narrativa puede llevarnos, mediante la identificación, a sentir simpatía casi por cualquiera. Y, además, sin darnos cuenta. Ya que nos parece natural, producto de una libre elección nuestra, aunque no seamos conscientes de ello, los mecanismos funcionan. y se crean lazos identificatorios. Esto ocurre así porque la cámara da a los espectadores la lectura hecha. Es decir: para que los espectadores encuentren su lugar en un espacio narrativo basta con que exista una red estructurada de relaciones, una situación en la que se puedan proyectar.⁴⁹¹ Por otra parte, en cualquier película existen múltiples puntos de vista. Pero esta multiplicidad no es, sin embargo, ilimitada, siempre se vuelve a un número determinado de ellos. Se establece, gracias a esta red, una cierta jerarquía entre los distintos personajes, se les confiere más o menos importancia, se privilegia a algunos, se subrayan ciertas líneas de tensión e interés que determinan el grado de la emoción compartida y de identificación. La insistencia sobre algunos personajes, la distancia de la cámara, su posición, etc., trazan un camino prefigurado y señalizado. Esto, señala Aguilar, permite una combinatoria muy fina en los procesos de identificación con los personajes.⁴⁹²

Este proceso de identificación con un personaje no suele ser fijo, sino ambivalente y permutable y más en la comedia romántica, donde la pareja heterosexual coprotagoniza la historia. Este dispositivo fílmico permite y propicia procesos identificatorios más sofisticados que se sitúan en el “más allá de la evidencia”, desencadenando mecanismos muy sutiles que convierten la relación identificatoria en un hecho fluido y natural. Como apunta Aguilar, en una escena determinada, la cámara traza recorridos complejos que nos conducen de un punto de vista a otro, de una sensación a otra, de una identificación a la

⁴⁹⁰ Aguilar (1996:185)

⁴⁹¹ La identificación es por lo tanto una cuestión de lugar, un efecto de posición estructural. Aunque dependa también, claro está, de la sensibilidad, de la conciencia, de la ideología, de la personalidad del espectador o la espectadora y de su capacidad para conectar lo que ocurre en la pantalla con lo que ocurre en su vida.

⁴⁹² Aguilar (1996:186)

opuesta, “Pero esto no invalida la indudable certeza de que los códigos de identificación trazan líneas de recorrido privilegiados que nos sitúan ‘junto’ a un personaje y ‘frente’ a otro. Porque, contrariamente a lo que se piensa, la identificación no es un efecto de la simpatía. El proceso es justamente, al contrario. Freud afirmaba que “la simpatía nace únicamente de la identificación”⁴⁹³ por lo tanto, esta identificación, explica Pilar Aguilar, es una cuestión de lugar y no tanto de simpatía o psicología.

En este proceso participan numerosos códigos, algunos de forma discreta: iluminación, vestuario, declaraciones explícitas, elementos narrativos; y otros de modo crucial: el código de la escala de planos, el de la escala dentro del plano y fundamentalmente el *raccord* sobre las miradas que resulta absolutamente contundente para la identificación con el personaje que mira. Todo ello hace que, mediante la identificación, “se puedan tragar sapos y culebras”⁴⁹⁴ como bien advierte Aguilar. Por eso, queremos señalar en primer lugar la importancia de la identificación con el público espectador en el conjunto de filmes que hemos analizado.

Para mayor claridad expositiva, comenzaremos desde el inicio con *Sucedió una noche*, este filme, ofrece de forma explícita un punto de vista androcéntrico, donde prevalece el criterio masculino. Como ya comentamos, este filme es un buen ejemplo para ilustrar los postulados teóricos de Laura Mulvey defendidos en su ya famoso artículo de 1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. En este artículo Mulvey sostenía que el cine clásico es un aparato ideológico que perpetúa la opresión de las mujeres al estar construido por y en función de una mirada masculina; tanto de la cámara, como de los personajes de la ficción, como de los espectadores. Fundamentalmente, la tesis que Mulvey desarrolla en este ensayo es que la mirada en el cine comercial de Hollywood es masculina, y la mirada, es un elemento fundamental en la constitución de la psique humana.

La identificación en este caso que nos ocupa, se produce a través del personaje de Peter Warner, el rudo periodista, y del autoritario padre de Ellen, el Sr Andrews. El espectador se ve obligado a identificarse principalmente con Peter porque en él está el control de las acciones y la mirada. De este modo, la escala de jerarquía en la representación de los géneros sexuales gira en torno a la mirada que generan modelos de dominio-sumisión, privilegiando claramente lo masculino.

Capra reconocía en sus memorias la influencia de *La fierecilla domada* en su obra. La obra de Shakespeare brindaba un glosario de agresiones varias con el fin de dominar el

⁴⁹³ Tubert (2000:242)

⁴⁹⁴ Aguilar (1996:188)

terco y caprichoso carácter de Catalina, y esta es la misma dinámica que Capra traslada a la pantalla. Esta relación de la comedia romántica cinematográfica del Hollywood de los años treinta con el legado cómico shakespeariano establece una forma peculiar y común de concebir y articular el amor entre un hombre y una mujer.⁴⁹⁵ Ya al inicio del filme, una discusión entre padre e hija queda zanjada con una bofetada del Sr Andrews y con la reacción de Ellen que se lanza por la borda del yate. No nos debe de extrañar pues, que Peter Warner, el hombre que piensa que Ellen necesita una paliza diaria se lo “merezca o no” sea el hombre ideal para su hija.

Se observa como la construcción narrativa en las comedias románticas no construye una mirada de rechazo ante esta situación, más bien al contrario, la resuelve con aprobación, de este modo, se advierte que cuando se muestran acciones, palabras, hechos que objetivamente pueden calificarse como desprestigio o agresión la instancia narradora muestra e ilustra los hechos como divertidos, justificados, e incluso “necesarios”, para mantener la autoridad masculina ante las imprudencias de las mujeres.

Este era el modo en el que se filmaba y se mostraba la violencia contra las mujeres: como un asunto trivial, o provocado por la mujer. Visto desde la perspectiva, primero de su padre y posteriormente de Peter, el personaje de Ellen es caprichoso, con reacciones incongruentes y por ese motivo es tratada por Peter Warner y por su padre como una criatura torpe e inútil. Como espectadores participamos de esta misma impresión a través de la identificación con el protagonista. “El efecto es precisamente que el espectador suspende el reconocimiento de sí para reconocerse en el otro”⁴⁹⁶ Nos vemos obligadas como espectadoras a identificarnos con Peter. De este modo, se comprende cómo opera este mecanismo de identificación, cómo es posible que las espectadoras puedan identificarse con estas formas de dominio y sumisión. La identificación de las espectadoras se realiza, en estos casos, mediante un proceso de transferencia, que nos lleva a identificarnos con un punto de vista masculino.

Incluso cuando Ellen toma la iniciativa en la celebrada escena de autostop, su decisión se torna es un problema para Peter, puesto que el conductor resulta ser un ladrón que les roba todas las pertenencias y al que Peter tiene que enfrentarse. Se establece de este modo una dicotomía; masculino-positivo/ femenino-negativo. Ellos desempeñan las actividades más loables, mientras que las féminas devalúan cualquier tarea que realicen.

⁴⁹⁵ Evans y Deleyto (1998:2-3)

⁴⁹⁶ Casetti (1994:120)

El resultado de esta representación sesgada es que el universo masculino parece más complejo y variado y, como consecuencia, la identificación con el público es mayor y de diferente cariz; de este modo, los protagonistas masculinos se convierten en el “yo” ideal mientras que la identificación con las actrices es secundaria y se elabora a partir de las relaciones que mantiene con los personajes masculinos. De esta forma, la mirada masculina del relato es también la única disponible para las espectadoras, que solo pueden identificarse con ese universo masculino: para disfrutar o entender un filme, hay que situarse en lugar de un varón. Las espectadoras, acostumbradas a esta identificación, son capaces de solidarizarse con ese punto de vista, aunque ello conlleve, como señala Menéndez, el desprecio o la violencia hacia otras mujeres, por ejemplo si la narración incluye una agresión o algún desprestigio de lo femenino.

La presentación de la mujer como fuente de perdición para los hombres, es otro de los elementos que permite descubrir los valores patriarcales que subyacen bajo las representaciones cinematográficas. *La fiera de mi niña* presenta a Susan Vance como sujeto activo de la trama, encarna a estas mujeres fuertes y dinámicas, propias de las *screwball comedies* y tan del gusto de Howard Hawks⁴⁹⁷, decididas a conseguir sus propósitos, un propósito que no tiene otra finalidad que el matrimonio. Esta inversión de los sexos tan característica en la filmografía de Hawks, ofrece una inversión humorística del “orden natural”, sin embargo y bajo esa patina cómica, oculta una advertencia sobre este tipo de mujeres, que abandonan la sumisión del control masculino convirtiéndose en la perdición de los hombres. Obsérvese sino el auténtico calvario que soporta David, la angustiada hora y veinte minutos que sufre el espectador y la espectadora focalizados en David, bajo la influencia de las artimañas de Susan, hasta que a falta de 10 minutos para el final, David, el hombre, reestablece “el orden natural” al asumir el control de la acción con su enfrentamiento al leopardo asesino. Podríamos argumentar que la vida junto a Susan siempre será mejor que al lado de la señorita Swallow pero ya señalamos que el personaje de Alice Swallow, aporta múltiples connotaciones negativas, que se asocian no ya con la libertad de la mujer a escoger sobre su vida, sino con un ser egoísta que privilegia su vida personal y laboral sobre su papel de esposa y madre. De este modo y como comentábamos anteriormente, *La fiera de mi niña*, desde la perspectiva androcéntrica a la que nos aboca, ofrece un final amargo que advierte, del error que se comete al permitir la inversión del “orden natural”. En este aspecto, la *screwball comedy* parecía aceptar la

⁴⁹⁷ En la filmografía de Hawks es recurrente la presencia de protagonistas femeninas con papeles activos y posiciones de poder respecto a los roles establecidos.

posibilidad de un nuevo tipo de relación sexual entre hombres y mujeres, pero en realidad, este tipo de relación se veía como síntoma de una crisis que la sociedad no podía asimilar. Y de este modo, los finales, revertían invariablemente a modelos tradicionales.

Afortunadamente no podemos dejar de considerar aquellos relatos del cine clásico que, por el contrario, nos ofrecen una visión positiva y optimista de la relación heterosexual. En este aspecto debemos señalar *La costilla de Adán*, el filme ofrece de inicio una diferencia significativa con sus predecesoras, en esta ocasión, la identificación del público espectador, aunque compartida, se focaliza en la protagonista⁴⁹⁸, Amanda Bonner, la brillante, inteligente y atractiva abogada capaz de defenderse por sí misma en la eterna batalla de los sexos y capaz de solucionar con atención y amor los problemas conyugales que se derivan de su enfrentamiento profesional. Cukor logra un magnífico equilibrio en los personajes de Adán y Amanda, dando al final del relato, un peso emocional y en cierto modo manipulador (características asociadas generalmente a lo femenino) a Adán, logrando de este modo un final feliz que resulta beneficioso para ambas partes. Esta película plasma la guerra de sexos entre el matrimonio Bonner en profundidad, con diversión y con respeto, mostrando cómo el matrimonio es capaz de crecer sustancialmente a lo largo del relato gracias a su influencia mutua y apunta la necesidad de un perdón genuino como condición para que la pareja se reconcilie. Esto por lo que respecta al matrimonio Bonner, sin embargo, el mensaje más valioso y trasgresor del filme se realiza a través del matrimonio Attinger. Es en la trama secundaria donde se aprecia un ejercicio crítico y satírico a la ideología operante en la comedia romántica que proclama el matrimonio y la familia como fórmula esencial de la organización social: los Attinger inmersos en una dura batalla personal y judicial en la que se aprecian las agresiones y vejaciones por parte de él y que han culminado con un disparo por parte de ella, terminan “felizmente” reunidos de nuevo.⁴⁹⁹

Hemos considerado importante subrayar y destacar el contexto preproducción de este filme para identificar las causas que la convierten en un ejemplo modélico de la resolución de conflictos dentro del matrimonio y de la crítica social en la defensa de la continuidad

⁴⁹⁸ La identificación del espectador, en *La costilla de Adán* es fluida y ambivalente, cada secuencia, al cambiar los lugares y las situaciones, conlleva una reestructuración de los roles y, por lo tanto, una fluctuación de la identificación que, sin embargo, se mantiene más estable en la protagonista femenina.

⁴⁹⁹ Hemos señalado la importancia de la identificación del público espectador, y Cukor reconocido como un director de mujeres, lo aplica en la construcción de la narrativa. Magistral el inicio de la película con la focalización en Doris Attinger, una mujer humillada y maltratada por su adúltero marido, que decide de forma impulsiva “pasar a la acción” logrando el respaldo del espectador, incluso, al haber disparado a su marido y la amante de este.

del matrimonio a toda costa.⁵⁰⁰ A este respecto, señala Annette Kuhn que hacer visible lo invisible es una actividad analítica que puede ejercerse a distintos niveles, siendo su objetivo principal el propio texto de la película: "...la actividad de hacer visible lo invisible puede ejercerse también en el nivel de la realización misma de las películas, mediante el examen del lugar que ocupan las películas en el contexto en que han sido realizadas, analizando cómo se arman las películas, qué tipos de relaciones sociales están implicados en el proceso, y qué relaciones existen entre los modos de producción y la formación de estructuras y mecanismos textuales puestos en evidencia por la perspectiva feminista"⁵⁰¹

La Costilla de Adán ofrece, pues, un impulso hacia la igualdad sexual y hacia la transformación de la sociedad patriarcal, que como veremos, se promueve en numerosas comedias románticas posteriores, aunque pocas consiguen sus propósitos.

Al margen del cine clásico, la comedia romántica siguió su evolución a tenor de su contexto histórico y cultural. Los años sesenta trajeron un cambio sociocultural y la reinención de la comedia romántica, que ofrece una exploración de los nuevos roles de género y su impacto en las relaciones amorosas plasmando las preocupaciones, libertades y expectativas de su tiempo.

Estos nuevos roles parecen consolidarse en la denominada comedia romántica radical, que cuestiona la unión definitiva de la pareja tras los profundos cambios sociales de los años setenta, con las nuevas posturas feministas y los movimientos por los derechos de las mujeres en su intento por modificar la realidad de las relaciones de pareja. Esta situación fue retratada fielmente por las comedias románticas radicales que representaron la ruptura y el divorcio como motores para centrarse en la exploración de las relaciones heterosexuales.

Sin embargo, un análisis detallado de su obra más celebre, *Annie Hall*, denuncia posiciones más tradicionales que las que se observan en una lectura más superficial. En primer lugar, a pesar del título, *Annie Hall*, centra el protagonismo en Alvy, el protagonista masculino. Él protagoniza el significado que el relato propone, es el eje en torno al cual giran los demás personajes y los acontecimientos articulando el sentido de la historia. De nuevo, como espectadores nos identificamos con Alvy, Pigmalión

⁵⁰⁰ Desde el inicio, y de la mano de sus guionistas, Ruth Gordon y Garson Kanin, la obra gozó de una equidad y un equilibrio entre los roles de la pareja protagonista, reforzada por el mutuo respeto que se profesaban los actores protagonistas, Katharine Hepburn y Spencer Tracy, y por la dirección de George Cukor, sensible siempre al universo femenino.

⁵⁰¹ Kuhn (1991:87)

contemporáneo, y con su interés por convertir a Annie, en una mujer conforme a sus gustos literarios, cinematográficos, políticos, incluso de ocio y esparcimiento. Se presenta a Annie, como una “cabeza hueca” que hay que llenar conforme a las complacencias de Alvy, hasta lograr su mujer ideal. Esta revisión del mito de Pigmalión opera como un catalizador para preservar uno de los hitos más ignominiosos de la sociedad patriarcal, el androcentrismo que sitúa al hombre, y su punto de vista, como centro de todas las cosas justificando la relegación de la mujer a un lugar secundario, por medio de una serie de estereotipos, relatos míticos y cuentos tradicionales que han sido los encargados, de transmitir y arraigar esas ideas preconcebidas acerca de la jerarquía subordinante entre la naturaleza femenina y la naturaleza masculina. El cine es heredero de esa tradición y uno de los medios privilegiados por el patriarcado para transmitir su ideología y para hacer que las mujeres sigan asumiendo su subordinación como algo natural, y contra ello parece rebelarse Annie. Conforme avanza la estructura narrativa, el filme parece establecer roles y aspiraciones de género claras: una mujer que necesita ser independiente y encontrar su identidad sin un hombre y un hombre que la pierde por empeñarse en hacerla la mujer que le vendría bien a su vida. Sin embargo, un análisis más detallado ofrece una segunda lectura más “optimista” focalizada en la figura de Alvy.⁵⁰² En esta segunda lectura, sentimos como una victoria el regreso de Annie a Nueva York, y su “aprendizaje” o deberíamos decir adoctrinamiento, volviendo a ver *Le Chagrin et la Pitié*, entendemos, pues, que Alvy ha logrado su objetivo, Annie ha renunciado a su independencia y regresa para seguir los pasos de Alvy, para lo que ha sido creada.⁵⁰³

Podríamos pensar que superados los años 70, y gracias a los discursos y reivindicaciones feministas, el rol de la mujer habría cambiado, sin embargo, en los años 80 y 90 las políticas conservadoras auspiciaron una reacción antifeminista. Esta última reacción antifeminista no se desencadenó porque las mujeres hubieran conseguido plena igualdad con los hombres, sino porque parecía posible que llegaran a conseguirla. Esta situación sociocultural tuvo su reflejo en las comedias románticas neotradicionales, donde los

⁵⁰² Somos conscientes de la suspicacia que pueden transmitir las revisiones críticas sobre el cine comercial de Hollywood. Como advierte Kuhn, puede parecer que en ocasiones se fuerzan injustificadamente textos que en modo alguno parecen abiertos a este tipo de interpretaciones. Esta es precisamente la labor de la ideología, naturalizar y, por tanto, borrar el carácter “patriarcal” de los textos de las películas y por lo tanto, la labor del análisis textual es desenmascarar este proceso mediante el desvelamiento del funcionamiento de la ideología: es decir, insistimos, en hacer visible lo invisible. Kuhn (1991:95)

⁵⁰³ En cualquier caso, debemos subrayar el impacto del personaje interpretado por Diane Keaton, que, a pesar de la narración misma, de las limitaciones del personaje que interpreta y de las intenciones del director, acaba dejando una sensación indeleble de fuerza y rebeldía.

protagonistas masculinos, rudos y agresivos como Jack Colton y Quinn Harris, forman pareja con personajes femeninos torpes, absurdos e incongruentes como Joan Wilder en *Tras el corazón verde*, o Robin Monroe en *Seis días y siete noches*, estableciendo una guerra de los sexos desigual, en la que se pondera la rudeza, fuerza y racionalidad del protagonista en contraposición con la debilidad, torpeza e irracionalidad de la protagonista.

Estas películas, tal y como subraya Kaplan están construidas con arreglo al subconsciente del patriarcado, de este modo, las narraciones fílmicas se organizan por medio de un lenguaje y un discurso de base masculina.⁵⁰⁴ Observamos que los personajes masculinos están contruidos para gustar por principio de una manera carismática no cuestionable. Desde el momento en el que aparecen en pantalla el espectador puede presuponer que, pese a sus rudas maneras o amenazas hacia las mujeres de su entorno son “buenos chicos”. El público espectador, identificado, de nuevo, con los protagonistas masculinos, comparte las vicisitudes del protagonista “con el peligro añadido”, de unas compañeras incompetentes, de este modo, sus modales rudos, amenazantes y agresivos hacia ellas se aceptan por las y los espectadores como “necesarios“ si buscan sobrevivir.

En *Seis días y siete noches*, observamos como Robin reacciona de forma disparatada e incongruente al exigirle a Quinn que le devuelva el dinero puesto que no han llegado al destino. Él, la mira con la misma mirada que proyecta todo el público: una mezcla de incredulidad y de irritación. Le da (le damos, porque la identificación con el personaje masculino es evidente) la primera lección: le devuelve la mitad del dinero (partiendo en dos un billete) puesto que “han cubierto la mitad del trayecto”. Así, él pone en evidencia lo desatinado y absurdo de la actitud de ella (sus comentarios mezquinos la devalúan, mientras enaltecen al protagonista masculino).

La estructura narrativa incide en el descrédito de la protagonista, Robin reacciona con un ataque de histeria, entra en la avioneta y comienza a arrojar objetos hasta que encuentra el bote salvavidas y decide lanzarse al océano sin más. Quinn le advierte del peligro que supone navegar sin rumbo, pero ella sigue instalada en la irracionalidad.

Desobedeciéndolo, activa el sistema de inflado. Otra vez recibe su justo castigo: queda atrapada y aplastada. Tiene que pedirle ayuda, aunque sigue mostrándose prepotente y rebelde, así es que él opta por dejarla reflexionar hasta que Robin comprende que solo colaborando con él y secundándolo, habrá una posibilidad de salvación porque Quinn es,

⁵⁰⁴ Kaplan (1998: 62)

a pesar de sus borracheras y de su vida caótica, el que sabe. Ella, sin embargo, continuará con su carrera de despropósitos, y disparará la única bengala de la que disponen, agotando con ello sus escasas posibilidades de supervivencia.

Se observa en este sentido, la tendencia a presentar a los personajes masculinos y femeninos con determinadas características; las características asociadas a los personajes masculinos son la rudeza, la agresividad y la racionalidad todas ellas cualidades características de liderazgo. Sin embargo, las actitudes en las protagonistas suelen presentarse negativamente, y ahondan en la idea de una cierta irracionalidad o ineptitud en el tratamiento de determinados asuntos de responsabilidad.

El siglo XXI sugiere nuevos derroteros en la representación de los roles sexuales en la comedia romántica. Laura Mulvey, señalaba que el cine clásico hollywoodense, se encargó de generar una maquinaria de reproducción del placer visual que tiene como punto de enfoque la mirada masculina. Sin embargo, es necesario reflexionar sobre la evolución de este concepto, sobre la mirada de la mujer que observa a su propio género, en las comedias románticas actuales.

En estos textos contemporáneos se aprecian novedades en varios aspectos que ayudan a elaborar un tipo de feminismo asimilable por la industria cinematográfica: la guerra de los sexos, los conflictos entre la pareja, o al inicio de la relación, pasan a un lugar secundario en las tramas, y se privilegia la evolución personal, la forma de asumir estos conflictos, y aquí se inserta otra de las novedades, las relaciones de amistad y solidaridad entre las mujeres,⁵⁰⁵ y la tercera novedad, que resulta esencial, es la identificación del público espectador con los personajes femeninos, la focalización de la información de la historia tiene lugar básicamente a través de sus protagonistas.

Cabe preguntarse qué mecanismos operan tras este cambio, destacaríamos principalmente la presencia de mujeres en los procesos de producción. Escritoras, guionistas, directoras y productoras son decisivas para hacer uso de una mirada propia y crear una posición activa junto a un público cada vez más crítico y exigente que permite superar la posición pasiva respecto al mensaje patriarcal.

Se aprecia pues, la ruptura de algunos mecanismos de dominación patriarcales, pero es bien cierto, que estos aspectos novedosos resultan especialmente insidiosos en numerosas comedias que aparentan ofrecer nuevas representaciones de la guerra entre

⁵⁰⁵ *Sexo en Nueva York*, se muestra subversiva elaborando una narrativa que enfatizan los vínculos de solidaridad entre mujeres, un vínculo visto con recelo en una sociedad patriarcal que siempre ha definido los vínculos femeninos en el ámbito de la competitividad y la rivalidad.

los sexos, ya que en realidad siguen reafirmando el dominio masculino y la subordinación de las mujeres ofreciendo en el texto fílmico contradicciones ideológicas presentes a través de los personajes y de la narrativa. Estos mínimos avances ponen en evidencia, la contradicción entre los discursos tradicionales sobre el rol de la mujer y los nuevos discursos creando una tensión que se traslada en malestar para numerosos espectadores y espectadoras.⁵⁰⁶

En estos filmes se da la coexistencia desde una perspectiva feminista de elementos reaccionarios y elementos transgresores en el mismo filme en los que compiten discursos diversos y opuestos entre sí. *Sexo en Nueva York*, expone un claro ejemplo de esta dicotomía presente en la comedia romántica actual. El filme ofrece una incursión más o menos acertada, sobre las diferencias entre los hombres y las mujeres en una época en la que esos roles estaban cambiando, reestructurándose después de la revolución de los años anteriores. Pero cuando el problema sentimental, después de muchos avatares, queda resuelto, la película termina y la protagonista está en el lugar que le corresponde, junto a un hombre que encarna para ella su amor verdadero. Obviado las humillaciones y el dolor infligido, Carrie termina por amoldarse al gusto de Mr. Big, en una boda íntima, sin ningún tipo de boato (que él ya ha tenido dos de esas) y Miranda finalmente acaba por perdonar la infidelidad de Steven, Así, pues, y como señala Annette Kuhn, se consolida la tendencia, en la narrativa de Hollywood, de restituir a la mujer a su sitio⁵⁰⁷, junto al hombre, a pesar del sufrimiento, del dolor, de las humillaciones...

La exploración de relaciones heterosexuales más igualitarias comienza a encontrarse protegida y apoyada en el espacio de estas comedias románticas, aunque la industria cinematográfica está, de una forma más o menos notoria, contaminada de sexismo, de hecho, los personajes de la comedia romántica ensalzan a la mujer, pero el sexismo presente en la práctica totalidad de estas películas se traduce en tramas en las que la mujer queda reducida a un objeto, a una autorrealización que solo se da en caso de encontrar pareja. *Sexo en Nueva York*, o *La cruda realidad*, sitúan a la mujer en un espacio a medio camino entre la neurosis y la dependencia masculina. Esta imagen de la mujer tiene mucho que ver con una tradición de sometimiento de lo femenino que se traduce en la

⁵⁰⁶ *Sex and the City* Rotten Tomatoes
https://www.rottentomatoes.com/m/sex_and_the_city/.

Consultado 3/08/2018

⁵⁰⁷ Kuhn (1991:48)

naturalización de la desigualdad entre hombres y mujeres, realzando uno de los aspectos más peligrosos de la relación cómica.

Queremos detectar que en el siglo XXI se aprecia un cambio en la representación de los discursos de masculinidad y feminidad. El cine de Hollywood explora en las comedias románticas actuales nuevas fórmulas para adaptarse al fenómeno del ascenso social de las mujeres y, sobre todo, a las exigencias femeninas de unas relaciones heterosexuales basadas en la reciprocidad en vez de en la supremacía de un sexo sobre el otro.

Los nuevos romances proponen representaciones que concedan protagonismo a las mujeres, que valoren sus experiencias, que no resuman sus vidas en la historia de amor, que no consideren que su destino es ser la mujer de otro, que no se vean supeditadas a una relación conflictiva, por el mero hecho de ser mujer, y tener que soportar humillaciones, amenazas o un continuo descrédito con tal de conseguir la meta ansiada por la mujer; la consolidación de la pareja, el matrimonio, la reconciliación, y con ello, la aceptación social, al ensartar dentro del sistema ideológico que propugna que el amor, siempre es posible, y, este amor que da plenitud a la vida del ser humano, lo resuelve todo pasando por encima del dolor y los conflictos.

Esta Tesis, nos ha permitido un estudio sobre la representación cinematográfica de la pareja heterosexual y de cómo esta unión sentimental, sexual, social e institucional ha sido concebida a lo largo del siglo XX y principios del XXI. Han cambiado las formas, pero la ideología subyacente sigue estando presente, una ideología que sigue perpetuando la diferencia jerárquica de los roles masculinos y femeninos, y, el amor como fin en la vida de la mujer. Se sugiere que las características sociales de los espectadores de cine están sujetas posiblemente a una transformación, y esta transformación afecta al contexto de recepción, que indudablemente ha evolucionado, y también el público espectador, no se percibe del mismo modo *Sucedió una noche* en la década de los años 30 del siglo XX, que en la segunda década del siglo XXI, aunque el espectador, un público que se deja manipular década tras década, con cierta complacencia, y al que se le sesga su capacidad de reflexión, asume y acepta el sentido de las agresiones; porque sabe que tras el enfrentamiento espera una reconciliación que, como señala Echart, “colma las aspiraciones de felicidad de los personajes”.⁵⁰⁸

Las películas que hemos analizado, y que han supuesto una parte muy importante del consumo cultural de las espectadoras de todo el mundo, plantean una representación de

⁵⁰⁸ Echart (2005:250)

los estereotipos sexuales muy diferenciados entre sí. Pese a su apariencia inocua, divertida e incluso transgresora, en lo referente a las relaciones heterosexuales, estos filmes siguen siendo portadores de discursos ideológicos que reproducen la desigualdad en la representación jerárquica de los roles femenino y lo masculino. Cabe señalar que la importancia del reflejo sociocultural queda sofocada en estas comedias por una tradición que encarna una visión del amor muy específica y relativamente poco modificada, una visión que fue puesta en circulación a través de los mitos, los cuentos y una tradición literaria impulsada por las comedias de Shakespeare, y cuyo legado sigue vigente en los argumentos actuales. Un legado que perpetua y justifica las ideas preconcebidas a cerca de los roles entre hombres y mujeres prolongando, tras el amparo de la tradición cultural, la relegación de los personajes femeninos a una posición de subordinación.

Si bien es cierto, cabría añadir que tanto las convenciones de la comedia romántica como sus significados ideológicos se han ido transformando a medida que lo ha hecho la sociedad adaptándose a los cambios culturales asociados a los conceptos de amor, matrimonio, e identidad sexual, no es menos cierto, como afirma Deleyto, que se trata de una perspectiva que se inscribe claramente dentro de las aproximaciones ideológicas según las cuales los estudios, productores y cineastas manipulan al espectador a través de los géneros, en este caso la comedia romántica, para conseguir que este acepte y adopte ciertos discursos culturales dominantes.⁵⁰⁹

La industria cinematográfica difunde y perpetua modelos, ejerciendo una gran influencia sobre sus espectadores y la comedia romántica trasmite la idea de que el ser humano, y especialmente la mujer, solo puede estructurar su vida alrededor del amor, aunque ese amor conlleve sufrimiento y dolor. Las humillaciones, los desprecios, las burlas, el dominio y la subordinación entre la pareja se asumen con “normalidad” como parte del cortejo, la consolidación o la reconciliación de la pareja. De este modo, la capacidad de influir y modelar se configura en construcciones identitarias que resultan lesivas por su carácter y su discurso reaccionario, convirtiéndose en una apología que justifica y banaliza, a través de lo cómico, la discriminación entre sexos.

Kaplan, insiste en la necesidad de nuevas estrategias para transformar este discurso, porque esas transformaciones, a su vez, influirán en la estructuración de nuestras vidas en la sociedad.⁵¹⁰ Es necesario, pues, tomar conciencia de la importancia que tiene el cine, posicionado como una de las industrias del entretenimiento más potentes, a la hora

⁵⁰⁹ Deleyto (2009:28)

⁵¹⁰ Kaplan (1998:71)

de elaborar modelos de identificación y roles específicos entre hombres y mujeres estableciendo un producto cultural capaz de instaurar modas, estilos e ideologías, traspasando la pantalla e influyendo en la vida cotidiana. Una influencia que puede ser dañina o constructiva, en cuanto seamos capaces de visualizar correctamente sus mensajes y distinguir las ideologías que pueden influir de forma negativa en el imaginario colectivo.

Concluyendo esta tesis, podríamos afirmar que la guerra de sexos en la comedia romántica contemporánea se reafirma en las ya conocidas perspectivas androcéntricas y patriarcales de sus orígenes, no obstante, pueden verificarse algunos matices novedosos; excepciones a la norma que podrían iniciar una ruptura con los estereotipos sexistas que aquí se han expuesto. El siglo XXI aventura en sus inicios, algunos cambios, tanto en la industria cinematográfica, como en su contexto sociocultural, cambios que son factibles de asociar a la necesidad de actualizar los clichés románticos del esquema de amor-odio establecido en la pareja heterosexual. Desconocemos cuál será el futuro devenir de esta guerra entre los sexos, nos falta la perspectiva necesaria, algo que solamente aporta la distancia y, especialmente el tiempo. Deseamos pues, que futuros estudios y nuevas líneas de investigación den una continuidad a esta tesis para valorar el impacto de estos posibles cambios en el transcurso del tiempo.

VII

ANEXO 1

SUCEDIÓ UNA NOCHE

(IT HAPPENED ONE NIGHT, FRANK CAPRA, 1934)

1.1. Ficha técnica y artística.

Título original.....	<i>It Happened One Night</i>
Título en castellano.....	<i>Sucedió una noche</i>
Año de producción	1933
Nacionalidad.....	USA
Dirección.....	Frank Capra
Guion.....	Robert Riskin y Frank Capra sobre el relato <i>Night Bus</i> de Samuel Hopkins Adams.
Productor.....	Harry Cohn (no acreditado)
Producción.....	Columbia Pictures
Director de fotografía.....	Joseph Walker
Montaje.....	Gene Havlick
Música.....	Louis Silvers
Canciones.....	<i>The Flying Trapeze</i> . Música: Gaston Lyle; Letra: George Leybourne; Cantan: todos los pasajeros del autobús. <i>Who's Afraid of the Big Bad Wolf</i> . Letra: Frank Churchill y Ann Ronell; Canta: Clark Gable "a capella". "Marcha nupcial" de la ópera <i>Lohengrin</i> . Música: Richard Wagner; Cantan: Coro de la boda.
Dirección artística.....	Stephen Goosson
Grabación sonora.....	Edward Bernds
Diseño de vestuario.....	Robert Kalloch
Sonido.....	Western Electric Noiseless Recording
Fotografía.....	Blanco y negro
Formato.....	35mm
Proporción.....	1:1, 37
Inicio del rodaje.....	13 de noviembre de 1933

Fin del rodaje.....	22 de diciembre de 1933
Fecha de estreno en USA.....	23 de febrero de 1934
Duración.....	105 min.
Intérpretes principales:	
Clark Gable.....	Peter Warne
Claudette Colbert.....	Ellen Andrews
Walter Connolly.....	Señor Andrews
Roscoe Karns.....	Oscar Shapeley
Jameson Thomas.....	King Westley
Ward Bond.....	Conductor primer autobús
Eddy Chandler.....	Conductor segundo autobús
Arthur Hoyt.....	Zeke
Blanche Friderici.....	Mujer de Zeke
Alan Hale.....	Danker
Charles C. Wilson.....	Gordon
Wallis Clark.....	Lovington
Harry Holman.....	Gerente Motel
Frank Yaconelli.....	Tony
Ky Robinson, James Burke.....	Detectives
Sherry Hall, Charles D.Brown, Hal Price.....	Reporteros
George Breakston.....	El chico
Claire McDovell.....	La madre
Bess Flowers.....	La secretaria

1. 2. Sinopsis.

Ellen Andrews, la joven y caprichosa, heredera del magnate Alexander Andrews, se casa con King Westley, en contra de los deseos de su padre, que lo considera un arribista. Dispuesto a impedir que el matrimonio se consuma, el señor Andrews saca a su hija del juzgado y la retiene en el yate familiar. Tras una fuerte discusión entre padre e hija, motivada por la anulación de la boda, la joven consigue escapar del yate a nado. Alarmado, el Sr Andrews contrata a una agencia de detectives para que encuentren a Ellen antes de que consiga reunirse con King Westley.

En un intento por despistar a su padre y a los detectives, Ellen decide coger el autobús

que hace el trayecto de Miami a Nueva York. Allí coincide con Peter un atrevido reportero que busca una buena historia. Obligados a compartir los asientos, la pareja iniciará el viaje con una antipatía mutua.

Tras una serie de incidentes en los que Ellen pierde su maleta, junto con su dinero, Peter se da cuenta de que ella no encaja en el ambiente del autobús (sus modales autoritarios y altaneros le hacen sospechar). En una de las paradas de descanso Peter, descubre la verdadera identidad de Ellen, por las noticias de la prensa. Una vez descubierta la joven descarta la ayuda del periodista para llegar a Nueva York. Peter convencido de la buena noticia que tiene entre sus manos, manda un telegrama a su jefe proponiéndole contar la historia.

Reanudado el viaje, Ellen intenta esquivar a Peter cambiándose de asiento, pero su nuevo compañero, Oscar Shapeley se propone seducirla y Peter debe intervenir diciendo que es su marido. Tras un incidente en la carretera deben parar en un motel para pasar la noche. Dispuesto a no perder la exclusiva, Peter coge una habitación compartida, alegando que su economía no permite habitaciones separadas. Ante la desconfianza de Ellen le explica claramente que solo le interesa como titular de la historia. Le propone ayudarse mutuamente y ella termina accediendo obligada por las circunstancias. Para preservar su intimidad el periodista cuelga una manta en medio de la habitación separando las camas, le explica que son como las “murallas de Jericó” y que gracias a ellas su reputación y su integridad quedarán protegidas.

A la mañana siguiente, comparten desayuno y confidencias hasta que son interrumpidos por los detectives, enviados por el sr Andrews. Con la finalidad de confundir a los detectives Ellen y Peter simulan ser un matrimonio mal avenido. Una vez que han logrado despistarlos continúan el viaje.

Desesperado y preocupado por ella, el padre ofrece una recompensa de 10.000 dolares, y difunde la noticia de la desaparición en todos los medios. Shapeley (que continua el viaje en el mismo autobús) lee la noticia en el periódico y reclama parte de la recompensa. Peter consigue librarse de él haciéndose pasar por un miembro de una banda de mafiosos que han secuestrado a Ellen, pero se ven obligados a abandonar el autobús por miedo a que alguien más los reconozca. Tras pasar la noche en un pajar prosiguen el viaje haciendo autoestop, pero el conductor resulta ser un ladrón y Peter tiene que ir tras él para recuperar sus escasas pertenencias.

Cada vez mas cerca de Nueva York, Ellen se entera por la prensa de que su padre ha claudicado y accede a su matrimonio con Westley. Ellen le oculta la noticia a Peter, con

la intención de pasar una última noche junto a él. Esa noche ella le declara su amor, pero él la rechaza porque cree que no es más que otro capricho de la joven. Conforme avanza la noche, Peter, recapacita y decide acudir a Nueva York para escribir el artículo y cobrar el dinero para pedir la mano de Ellen.

Una vez en Nueva York convence a su editor para que publique un artículo en exclusiva sobre su historia junto a Ellen. Mientras tanto alarmados por la salida de Peter, los caseros acuden a la habitación que ambos compartían. Ellen aún está allí durmiendo. Los gritos de los caseros la despiertan y ante la ausencia de Peter piensa que este la ha abandonado. Los caseros la echan de la habitación de malos modos y Ellen decide llamar a su padre para que vaya a por ella. El Sr Andrews, acompañado por King Westley, acude a recogerla. Sin saber nada de lo ocurrido, Peter vuelve a por Ellen, pero a mitad de camino se cruza con la comitiva de coches del Sr Andrews y observa, perplejo y dolido, a Ellen recostada sobre el hombro de Westley.

El día señalado para celebrar la boda, Ellen confiesa a su padre su amor por Peter. El Sr Andrews se muestra asombrado, ya que tiene una carta en su poder en la cual Peter le reclama la cantidad gastada con Ellen. Este hecho genera una confusión en el padre ya que piensa que quiere cobrar la recompensa. Peter, desengañado ante el anuncio de la boda de Ellen con Westley, accede a reunirse con el Sr Andrews para zanjar la cuestión. En la reunión que ambos mantienen el Sr Andrews sale de su error y se da cuenta de la honradez de Peter. Convencido de la integridad de Peter, logra arrancarle una confesión de su amor por Ellen.

Camino del altar donde Ellen se va a casar con Westley el padre le recomienda que huya para ser feliz con Peter. Ya ante el altar y ante la sorpresa de novios e invitados, Ellen huye, dejando a King Westley “plantado” ante el altar.

El Sr Andrews es el encargado de conseguir la anulación, permitiendo con ello la boda entre Peter y Ellen. La película termina con el sonido de la trompeta que anuncia la caída de las “murallas de Jericó”.

1.3. Estructura y secuenciación.

Existen diversos métodos de análisis de un filme. Vamos a emplear el más frecuente y acreditado; aquel que divide un largometraje de ficción en prólogo, planteamiento, desarrollo y desenlace. En este caso hay que añadir un epílogo muy breve que clausura el filme.

El prólogo de esta película **La huida de Ellen Andrews**, está constituido por la primera secuencia que se desarrolla en su totalidad en el yate propiedad del Sr Andrews donde

tiene retenida a su hija Ellen, con la intención de lograr que no se consume su boda con King Westley. El prólogo termina con la huida de la joven del yate.

El planteamiento, **Comienza el viaje**, se desarrolla casi en su totalidad en la estación de autobuses. Abarca desde el momento en que Ellen consigue el billete de autobús con dirección a Nueva York, burlando la vigilancia de los detectives, hasta la presentación de Peter junto a sus compañeros periodistas. Termina el planteamiento con el inicio del viaje con Peter y Ellen compartiendo los asientos tras una presentación muy poco cordial entre ambos, en la cual queda establecida la confrontación entre ambos personajes.

El desarrollo, **Continúa el viaje**, nos sitúa en el inicio del viaje y se extiende durante cuatro días, en los cuales la pareja compartirá numerosas vicisitudes. El planteamiento seguirá el desarrollo de una *Road Movie*, con la relación amorosa entre los protagonistas como línea principal. Abarcando desde la primera noche juntos hasta la última, en la cual Ellen le declara a Peter su amor. El final del desarrollo coincidirá con el abandono del *bungalow* por parte de Peter para escribir el artículo sobre su historia y el regreso de Ellen junto a su padre y su “marido” convencida del abandono de Peter.

El desenlace, **La ceremonia**, se inicia con los preparativos de la boda de Ellen y King Westley. Continúa con la revelación que Ellen le hace a su padre sobre su amor por Peter y la reunión del Sr Andrews y Peter para solucionar el conflicto. El desenlace concluye con la huida de Ellen de su boda con King Westley.

Un epílogo muy breve clausura el filme, **Caída de las murallas de Jericó**, finalmente el Sr Andrews logra la anulación de la boda de Ellen con King Westley. Peter y Ellen van a pasar la noche de bodas a un camping, es allí en uno de sus *bungalow* donde tiene lugar la “caída de la muralla de Jericó”

Siguiendo un criterio jerárquico, hemos desglosado a su vez, estas cinco grandes partes en bloques secuenciales. El esquema del filme quedaría entonces del siguiente modo:

1.) La huida de Ellen Andrews.

- 0. Títulos de crédito.
- 1. En el yate del Sr Andrews.
 - 1.1. En el camarote de Ellen.
 - 1.2. Huida del yate

2.) Comienza el viaje.

- 2. Ellen consigue el billete.
 - 2.1. Presentación de Peter.

- 2.2. Peleando por un asiento.
3. Parada de descanso.
 - 3.1. El robo de la maleta.
 - 3.2. Regreso al autobús.
4. Peter desenmascara a Ellen.
5. Telegrama al director.
- 3.) Continúa el viaje.**
6. Continuación del viaje.
 - 6.1. El compañero seductor.
 - 6.2. Peter toma el control.
 - 6.3. Interrupción del viaje.
7. Primera noche juntos.
8. A la mañana siguiente.
 - 8.1. Las duchas.
 - 8.2. El desayuno.
 - 8.3. La hija del fontanero.
9. Reunión en el despacho de Joe Gordon.
10. Reunión en el despacho del Sr Andrews.
11. Reinicio del viaje.
 - 11.1. Canción trapezio
 - 11.2. Peter “el gánster”
12. Cruzando el río.
13. Segunda noche juntos.
14. Haciendo autostop
15. Robo y recuperación de la maleta.
16. King Westley y el Sr. Andrews firman la paz.
17. Última noche juntos.
18. Peter toma una decisión.
 - 18.1. Escribiendo el artículo.
19. Peter se reúne con su director.
20. Echan a Ellen del camping.
21. Cambio de planes.
22. Ellen vuelve a casa.
23. Anuncio de la boda de Ellen con King Westley.

4.) La ceremonia

24. Ellen se confiesa a su padre.

25. Reunión Peter-Sr Andrews.

26. Novia a la fuga.

5.) La caída de la muralla

27. Anulación primer matrimonio.

28. Derribo Muralla de Jericó.

Se observará que en las secuencias 1, 2, 3, 6, 8, 11 y 18 se han añadido subsecuencias con el objetivo de proporcionar un mayor control analítico sobre el filme que estamos considerando.

1. 4. Análisis secuencial.

1.) LA HUIDA DE ELLEN ANDREWS. Prólogo

0. Títulos de crédito. (0H.00'00")

La película comienza con el logotipo de la compañía *Columbia*, la personificación femenina de América, una dama con una antorcha centelleante, con la inscripción *A Columbia Production* enmarcando la figura.⁵¹¹ Al mismo tiempo suena la sinfonía de apertura. A continuación, impresos sobre escenas de vegetación tropical y acuática, aparece el nombre de los protagonistas principales, en igual tamaño, Clark Gable y al lado Claudette Colbert. Inmediatamente más abajo y en menor tamaño se especifica que es una producción de Frank Capra. Una melodía suave y elegante de sonido festivo acompaña al resto del equipo técnico y artístico: Robert Riskin y Samuel Hopkins con letras del mismo tamaño que Gable y Colbert y el resto de equipo técnico en menor escala, para finalizar en una sola impresión y en el mayor tamaño *Dirigido por* Frank Capra. En el último plano, se ve la impresión de un yate que antecede al prólogo de la película.

1. En el yate del Sr Andrews. (0H.00'57")

La primera escena comienza, en un soleado día de principios de verano, con un plano general de situación de un yate de gran eslora. El yate está amarrado y la tripulación faenando. Por corte directo nos situamos en la cubierta del yate, allí se encuentra Alexander Andrews, el patrón del barco, conversando con el capitán. El Sr Andrews se muestra enfadado mientras interroga al capitán sobre la huelga de hambre que está siguiendo su hija:

⁵¹¹ La dama de Columbia también conocida como la dama de la antorcha, apareció por primera vez 1924. Cuatro años después de la fundación del estudio.

Sr Andrews: Hunger strike? How long has this been going on? (En huelga de hambre, ¿eh? ¿cuánto tiempo lleva así?)

Capitán: She hasn't had a thing yesterday or today (Ayer no comió nada, y hoy tampoco)

Sr Andrews: Sending meals up to her regularly? (¿Le han servido la comida con regularidad?)

Capitán: Yes, sir (Sí, señor)

Sr Andrews: Why don't you jam it down her throat? (Bueno, ¿por qué no la obliga a tragársela?)

Capitán: It's not that simple, Mr Andrews (Bueno, no es tan sencillo señor Andrews)

Sr Andrews: I'll talk to her myself. Have some food brought up to her (Voy a hablar con ella yo mismo. Haz que le suban algo de comer)

Capitán: Yes, sir (Sí, señor)

El Sr Andrews zanja la conversación dándole la espalda al capitán y dirigiéndose decidido al encuentro con su hija.

1.1. En el camarote de Ellen. Una cortinilla nos traslada a la siguiente escena en el interior del yate. Por la decoración a base de maderas y centros de flores deducimos que se trata de la zona noble de los camarotes. Tres miembros de la tripulación se encuentran apostados tras una puerta escuchando lo que ocurre en el interior donde el Sr Andrews y su hija Ellen discuten acaloradamente sobre la boda.⁵¹² Por medio de un encabalgamiento sonoro nos trasladamos al interior del camarote de Ellen. Se trata de una estancia amplia y luminosa, los tres amplios ventanales nos indican que se trata del camarote principal situado en la proa del barco. El camarote, elegantemente decorado con elementos marineros y centros de flores, dispone de una zona de descanso y una zona de estar en la que se desarrolla la escena. Ellen vestida con un mono de seda de color claro, fuma agitada y nerviosa mientras discute con su padre. La discusión se desarrolla en un plano medio sostenido que realza la sensación de tensión entre ambos:

Ellen: Get it through your head, King Westley and me are married! Definitely, legally, actually married! It's over, it's finished. There's not a thing you can do about it. I'm over 21 and so is he.(¿No eres capaz de meterte en la cabeza que King Westley y yo estamos casados? Casados legal, real y definitivamente. Ya está. Se ha acabado. No puedes hacer nada al respecto. Tengo más de veintiún años y él también)

Sr Andrews: While you've been on board, I've managed to have your marriage annulled

⁵¹² Capra utilizará a menudo estos recursos cómicos como una maniobra de distracción para aliviar la tensión en las escenas más dramáticas

(¿Te interesaría saber que mientras estabas a bordo he estado haciendo trámites para conseguir la anulación de tu matrimonio?)



Ilustración 93: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

En medio de la discusión llaman a la puerta, el Sr Andrews da permiso para que la tripulación entre con varias bandejas de comida. Ellen los mira enfadada y desafiante, la tripulación inicia una maniobra de retroceso atemorizados ante la reacción de la joven, pero el Sr Andrews los retiene manifestando que la comida es para él. Poco convencidos y temerosos, dejan las bandejas sobre la mesa y se retiran presurosos.

Continúa la discusión entre padre e hija. Ellen se pasea nerviosa de un lado a otro del camarote, mientras le recrimina a su padre la forma en que fue sacada por “sus gorilas a rastras” del palacio de Justicia. Es este el motivo, por el que ella ha iniciado una huelga de hambre, para intentar doblegar la voluntad de su padre y reunirse con el que ella considera su marido.

En un intento por calmar los ánimos, el Sr Andrews, decide sentarse a comer. Con parsimonia le explica a su hija que todo lo ha hecho con el propósito de protegerla ya que considera que es un impostor: “He’s a fake” (“Westley es un farsante”) Ellen replica que es uno de los mejores pilotos del país. El Sr Andrews le recrimina que se ha casado con él por llevarle la contraria. Suavizando el tono le dice a su hija que si sigue gritando se le abrirá el apetito. Ellen aumenta el tono de voz y amenaza con chillar más fuerte y romper

todos los muebles del camarote si su padre no la deja salir de allí. Su padre, no solo no le hace caso, sino que mostrándose tranquilo y conciliador le sugiere que coma algo. Le acerca a Ellen un trozo de carne con el tenedor, seguro de poder controlar a su irritada hija, pero ésta furiosa tira de un manotazo el tenedor y a continuación vuelca las bandejas con la comida. El padre responde dándole una bofetada. Inmediatamente después, se queda sorprendido e incrédulo ante lo que ha hecho. **1.2 Huida del yate.** Ellen reacciona huyendo del camarote y prácticamente arrollando a una sorprendida tripulación (que como de costumbre se encuentra escuchando tras la puerta) salta por la borda del barco huyendo a nado.



Ilustración 94: fotograma de la película *Sucedió una noche*

El Sr Andrews ordena que arrien un bote y la sigan, mientras Ellen se aleja nadando hacia la playa. Agitado el Sr Andrews ordena a la tripulación que atrapen a su hija: “Catch her, catch her” (“Cogedla, cogedla”) por momentos la situación se asemeja a una escena de caza. La numerosa tripulación inicia las maniobras rápidamente siguiendo las órdenes del Sr Andrews para recuperar a Ellen. Botan una lancha y salen en su persecución.

Cortinilla, que implica una elipsis temporal breve. La lancha se acerca lentamente al yate y en ella no vemos rastro de Ellen. El Sr Andrews espera al pie de la escalerilla del yate con el semblante serio. La tripulación desde el bote, en un marcado plano picado, le informa que no han conseguido alcanzar a Ellen: “Of course, she’s too smart for you”

(“Claro que no, es más lista que vosotros”).

Se termina este prólogo con el Sr Andrews ordenándole al capitán, que envíe un radio a la agencia de detectives Lovington: “Daughter escaped again. Watch roads, airports and train stations in Miami” (“Hija vuelve a fugarse. Vigilen aeropuertos, estación de trenes y carreteras de Miami”).

Este prólogo nos informa detalladamente sobre el magnate Alexander Andrews y su hija Ellen. Conocemos su forma de vida, sabemos que son millonarios y que ella está acostumbrada a vivir en un mundo de lujo y comodidades. Se nos presenta a la protagonista, como una mujer un tanto caprichosa y de fuerte carácter. Terca y con deseos de independencia. No es la primera vez que se escapa, tal y como ha recalcado su padre. Acostumbrada a salirse con la suya, a conseguir lo que quiere, menos en el caso de su boda, a la que su padre se ha opuesto sacándola “a rastras” del juzgado de paz. Sabemos también por este dato, que este matrimonio nunca se ha consumado, y que el padre, hará todo lo posible por retener a su hija bajo su tutela y no permitir que se reúna con King Westley. De hecho, el Sr Andrews mantiene a su hija en su yate (un barco es un buen lugar para que un padre encierre a su hija sin utilizar la fuerza) con la esperanza de evitar que se reúna con su marido y evitar así que convivan bajo el mismo techo y se consuma el matrimonio.

2.) COMIENZA EL VIAJE. Planteamiento

2. Ellen consigue el billete. (0H. 3’31’)

Cortinilla que implica una elipsis temporal. La secuencia comienza con un plano detalle de un cartel donde se anuncia la salida de un autobús nocturno de Miami a Nueva York. Se abre el plano y se escucha una voz enumerando las paradas de la ruta. Un desplazamiento lateral de la cámara nos conduce al empleado de la estación que anuncia los destinos. Un barrido de cámara dirige la acción hasta Ellen que permanece semiescondida, tras un pilar de la estación, observando algo fuera de campo.

Por corte directo pasamos a un plano medio de dos detectives que están vigilando la estación en busca de Ellen. Se muestran escépticos ante la idea de que la rica heredera Ellen Andrews viaje en autobús. Ambos dirigen su mirada vigilante hacia las taquillas. Sus miradas se funden con la de Ellen que también observa con atención a una anciana que, de espaldas a la cámara, está comprando un billete. Una vez concluida la compra, se da la vuelta, se dirige hacia donde se encuentra Ellen y le entrega el billete. Ellen le da las gracias y una propina.

2.1. Presentación de Peter. Mediante un plano de conjunto, la cámara efectúa una panorámica hacia la izquierda siguiendo a un individuo que se detiene ante un grupo de hombres. De espaldas a la cámara el grupo de hombres se encuentra agolpado delante de una cabina telefónica mientras siguen expectantes la conversación. El hombre se detiene ante la cabina preguntando qué ocurre, uno de los curiosos se gira y, visiblemente bebido, le explica que algo excepcional está ocurriendo. Algunos de ellos deseosos de saber que ocurre abren la cabina para escuchar la conversación.



Ilustración 95: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

Por corte directo pasamos a un primer plano de Peter Warne, hablando por teléfono, con tono altanero y enérgico. Se nota, por su tono de voz y su manera de hablar, que ha estado bebiendo. Le rodean los rostros de sus compañeros, escuchando la conversación expectantes. Al otro lado de la línea, se encuentra su director, Gordon; en su despacho de Nueva York. Ambos mantienen una discusión sobre su falta de disciplina en el momento de entregar los artículos, que finaliza con el despido de Peter. Consciente de que el resto de los compañeros le escucha, Peter, continúa la conversación, dando a entender que es él el que se despide.

Cuando sale de la cabina recibe las muestras de entusiasmo de sus compañeros por haberle parado los pies a su jefe. Sus compañeros de profesión, tan bebidos o más que él,

le felicitan y aclaman por su valentía llamándole rey. A continuación, un plano secuencia sigue a Peter y sus compañeros que avanzan por la estación hasta llegar a las puertas del autobús con destino a Nueva York. La escena se desarrolla como si de una comitiva real se tratase, con Peter en el centro manteniendo la mirada altiva y arrogante mientras sus compañeros continúan bebiendo y lanzando loas al “rey”.⁵¹³ Ellos son ajenos a lo que realmente ha ocurrido, algo que comparten Peter y los espectadores, creando así una complicidad con el protagonista.

2.2. Peleando por un asiento, Peter sube al autobús despidiéndose de sus compañeros. Mientras avanza por el pasillo, escuchamos la voz de un vendedor, anunciando la venta de almohadas para facilitar el descanso en el largo viaje que se va a iniciar “2000 millas” repite una y otra vez, recordando a los pasajeros (y advirtiéndolo al espectador) que la distancia es larga y serán muchas las horas que pasen en el autobús.

Peter continúa avanzando por el pasillo, los asientos a uno y otro lado están ya ocupados. Solo queda un asiento libre al final del pasillo, pero está ocupado por varios paquetes de periódicos. Le pide al conductor que los quite, pero este apenas le presta atención, y continúa comprobando los billetes de los pasajeros antes de subir al autobús. Peter, haciendo demostración de su carácter arrogante, arroja los fardos por la ventana del autobús, ante el asombro del conductor, que sube al autobús visiblemente enfadado y amenazando con darle un puñetazo por haber tirado los paquetes de periódicos a la calle, Peter le contesta con tono duro y amenazante: “Listen partner, you may not like my nose, but I do. I always wear it out in the open so...if anybody wants to take a sock they can” (“Oiga, amigo, si a usted no le gusta mi nariz, a mí sí; pero siempre la tengo descubierta para que, si alguien quiere darle un puñetazo, lo haga”). El indeciso conductor sólo se atreve a responder una y otra vez: “Yeah?” (“¡Ah! ¿sí?”), lo que finalmente desarma cómicamente a Peter al tiempo que provoca las risas en el resto de pasaje. La escena se desarrolla alternando primeros y medios planos de ambos, enmarcados en el angosto espacio del autobús, la luz de contraste aumenta la sensación de violencia que se cierne sobre la escena. En medio del altercado, sin prestar ningún tipo de atención a la discusión, vemos a Ellen pasar por delante de ambos dirigiéndose hacia el asiento libre. Esta aparición de Ellen supone una maniobra de distracción que ayuda a relajar la tensión. Terminada la discusión, Peter se dirige al asiento que está ocupado por Ellen,

⁵¹³ Años más tarde este apodo se popularizó gracias al actor Spencer Tracy "Desde la amistad sellada durante el rodaje de *San Francisco* (1936), Tracy y su afición por rebautizar compadres dio en llamar a Clark Gable "El rey", apodo que inmediatamente popularizaron los norteamericanos" Benavent (2002:172)

y tras un tenso intercambio de opiniones sobre si los asientos son para compartir, o no, se sienta a su lado.

A continuación, el autobús arranca, iniciando un largo viaje en el que una distante y fría Ellen Andrews y un burlón y arrogante Peter Warne se ven obligados a compartir asiento ante el disgusto de ella y la diversión de él. Se cierra la escena con un plano medio de los dos sonrientes, él de forma burlona, y ella ensimismada en sus pensamientos.

3.) CONTINÚA EL VIAJE. Desarrollo.

3. Parada de descanso (0H. 8'51")

Tras un fundido en negro comienza la secuencia con el autobús llegando a un área de servicio para hacer una parada de descanso. Es de noche, algunos pasajeros aprovechan para ir a los baños mientras otros compran alimentos en los puestos de comida que se encuentran en los alrededores. Peter y Ellen, a cierta distancia uno del otro, fuman mientras se observan detenidamente. Aprovechando la distracción de Ellen, un individuo se acerca por detrás y le roba la maleta. Peter se da cuenta y comienza a correr tras el ladrón. Ellen se aparta confundida cuando lo ve correr hacia ella, sin percatarse de que le han robado la maleta, y continúa fumando pensativa.

3.1 El Robo de la maleta. Cortinilla que indica una breve elipsis temporal. Plano medio de Ellen mirando (fuera de campo) en dirección a Peter. Este llega sacudiéndose el polvo de la ropa y explicando con voz entrecortada que ha sido imposible retener al ladrón. Ellen sin comprender lo ocurrido, muestra escaso interés, convencida de que se trata de una maniobra de Peter para intentar conquistarla. “He got away” (“Ha escapado”), advierte Peter. Ellen le responde: “I don’t know what you’re racing about young man. Furthermore, I’m not interested” (“Joven, no sé por qué está tan excitado. Y además no me interesa”). Cuando Peter le explica que un hombre le ha robado la maleta, Ellen reacciona con estupor mostrándose nerviosa y contrariada. Explica a Peter que en la maleta llevaba todo su dinero y que en ese momento tan solo le quedan cuatro dólares que lleva en la cartera. Ante la insistencia de Peter por denunciar los hechos, ella se muestra ofendida y le pide que la deje en paz y no se meta en sus asuntos. Por temor a desvelar su identidad y que su padre pueda encontrarla se muestra reacia a denunciar el robo. Peter indignado por la descortesía de Ellen la deja marchar llamándola “ungrateful brat” (“mocosa malcriada”).

3.2 Regreso al autobús. De regreso al autobús, Ellen decide sentarse en otro sitio para no tener que dar más explicaciones sobre su comportamiento. Su nuevo compañero es un hombre mayor y obeso que a los pocos minutos de iniciar el viaje ronco profundamente

dormido sobre el hombro de Ellen.

Desesperada e incapaz de continuar así el largo trayecto, Ellen no tiene más remedio que ir a sentarse de nuevo junto a Peter que haciéndose el dormido ha estado observando los movimientos de Ellen. Haciendo gala de su espíritu burlón, deja caer el brazo sobre el asiento de Ellen para obstaculizarla, lo cual la obliga a moverlo, momento que aprovecha Peter para “despertarse” y mirar de forma reprobadora a la molesta y caprichosa joven que parece incapaz de decidirse por un asiento adecuado. Ellen un tanto avergonzada procura alejarse lo máximo posible de Peter acurrucándose en el otro extremo del asiento. Capra emplea en esta escena un sencillo *gag* que sin necesidad de palabras crean ese momento cómico.

Cortinilla, a modo de Elipsis temporal. Ya es de día y el autobús se detiene en Jacksonville (ha transcurrido solo un tercio del camino). El conductor del autobús anuncia una breve parada de treinta minutos para desayunar. La cámara se desplaza por el autobús, que ya se ha quedado vacío, hasta detenerse en el último asiento. En un primer plano observamos a Peter que mira divertido a Ellen, que profundamente dormida descansa sobre su hombro. A modo de abrigo lleva puesto el suéter de Peter sobre los hombros y la gabardina cubriéndole el resto del cuerpo. Recordamos, que Ellen viaja sólo con lo puesto, un sencillo conjunto de suéter y falda que acompaña con una graciosa boina. Así pues, es fácil entrever que Peter en un gesto de caballerosidad la ha arropado con sus prendas mientras la joven dormía.

A los pocos segundos se despierta Ellen. Nerviosa y un tanto cohibida, le agradece el préstamo de las prendas de abrigo. Peter le propone ir a desayunar, pero ella rechaza la oferta, diciéndole que se va al Hotel Windsor. Peter, extrañado, le advierte que no conseguirá llegar a tiempo, pero una obstinada Ellen se muestra segura de que la esperaran. Decidida hacia el conductor, comunicándole, que llegará, un poco más tarde, que la esperen. Primer plano con el gesto de asombro del conductor que contesta con su célebre frase “Yeah?”, siendo la respuesta de Ellen un contundente y autoritario “sí”. Como seguramente ha hecho toda su vida, da por hecho que todos están pendientes de ella y que el autobús la esperará. A continuación, vemos un primer plano de Peter pensativo, reflexionando sobre la actitud autoritaria y un tanto déspota de Ellen, no le encaja ese comportamiento tan elitista con una chica que viaja en un medio de transporte tan barato. Su instinto periodístico se pone alerta. Un fundido en negro cierra la secuencia.

4. Peter desenmascara a Ellen (0H.12'31”)

La secuencia se inicia con Ellen recorriendo la estación, un *travelling* de seguimiento la

acompaña desde la puerta hasta la cochera, donde se da cuenta de que el autobús ya ha partido. Un empleado le informa que el autobús se fue a su hora, hace ya quince minutos. Peter observa la escena sentado sobre su maleta, pero Ellen, abstraída, no repara en su presencia mientras continúa interrogando al empleado sobre la hora de salida del próximo autobús. Este le informa que será a las ocho de la noche, Ellen se muestra contrariada porque aún faltan doce horas para reanudar el viaje.

En un segundo plano, vemos a Peter que observa atentamente la escena. A modo de saludo, y con evidente ironía, le pregunta si no le han esperado. Ella replica que a él tampoco. Adivinamos por los gestos y las miradas de Ellen sus pensamientos, está convencida de que Peter ha demorado su viaje con intención de volver a coincidir con ella en sus deseos de conquistarla. Con tono de suficiencia le asegura que no necesita su ayuda y que puede cuidarse ella solita. Peter duda de su capacidad para conseguir su propósito puesto que ha olvidado su billete en el asiento. Ellen lo contempla en silencio mientras Peter le muestra la primera plana del periódico, con la noticia de su desaparición y le advierte sobre su incapacidad para lograr huir de su padre.

Ellen, acorralada por Peter, le cuenta, que, tras conseguir huir a nado, tuvo que vender sus joyas y su reloj, para conseguir dinero para el viaje a Nueva York. Ella le pide ayuda a cambio de dinero, pero Peter ofendido le reprocha su actitud: “I guess it would never occur to you to just say, 'Please mister, I'm in trouble, will you help me?’” (“Apuesto a que nunca se le ha ocurrido decir: ¡Por favor, estoy en un apuro, ¡ayúdeme!). Peter se aleja indignado, no comprende ni sus modales ni esa indolencia. Será el primer choque de clases entre ambos.

5. Telegrama al director. (0H.17'12”)

La siguiente secuencia nos muestra a Peter en un despacho de telegramas de la Western Union, enviando un mensaje al director de su periódico (que recordamos, le ha despedido). Peter tiene la noticia del año y no la va a dejar escapar. Su situación laboral necesita de forma apremiante una buena noticia y él está dispuesto a conseguirla, aunque para ello tenga que involucrarse con la altiva y caprichosa Ellen Andrews. Peter intuye que Ellen es obstinada y continuará el viaje, por lo tanto, en unas horas volverán a juntarse.

Peter le entrega el telegrama a la empleada de la oficina para que lo gire, y ésta comienza a leerlo: “I ´m laughing. The biggest scoop of the year just dropped in my lap. I Know where Ellen Andrews is” (“Me estoy desternillando. Tengo delante el notición del año. Se donde está Ellen Andrews.”) La empleada intervino sorprendida:

“Realy?” (¿De Veras?), por la reacción de la empleada se entiende el cariz sensacionalista que la noticia ha adquirido. Peter le hace un gesto para que vuelva al telegrama sin darle ninguna respuesta.

La joven continúa leyendo: “How would you like to have the story? You Big tub of mush”(¿Te gustaría publicar la noticia? Gran cubo de inmundicia). De nuevo Peter se dirige de forma irreverente y burlona al director del periódico, aunque consciente de su situación termina suavizando el tono: “Well, try and get it. What I said about never writing another line for you still goes. Are you burning? Peter Warner. (“Prueba a conseguirlo. Iba en serio cuando dije que nunca escribiría otra línea para ti ¿Estas muy enfadado? Peter Warner”).

La secuencia termina con Peter especificando que el telegrama será a cobro revertido. Es fácil prever que esto irritará más al director.

6. Continuación del viaje (0H 18'00”)

Fundido en negro que nos traslada de nuevo a la estación de autobuses. La cámara acompaña a Ellen mientras la recorre hasta llegar al autobús. Una vez en el interior, vemos que todos los pasajeros están ya sentados, incluido Peter. Tras sospesar brevemente la situación decide sentarse en el asiento contiguo dejando el pasillo de separación entre ambos.

6.1 El compañero seductor. El nuevo compañero de Ellen deja el periódico que está leyendo y se dedica a observarla descaradamente con gestos de apreciación. Se presenta; su nombre es Oscar Shapeley y rápidamente comienza una conversación con la clara intención de conquistar a Ellen. Los modales groseros de Shapeley tienen una respuesta cortante y fría de Ellen. Pero el individuo lejos de amilanarse retoma su intento de conquista con mayor ímpetu: “There’s nothing I like better than to meat a high-class mama that can snap back at you. They colder they are, the hotter they get” (“Nada me gusta más que conocer una chica de clase alta que pueda replicarme. Cuanto más frías, más se encienden”).

La conversación entre Ellen y Shapeley, se alterna con primeros planos de Peter, que observa y escucha desde su asiento al otro lado del pasillo, a escasos centímetros, cómo se va desenvolviendo la situación. Viendo lo incomodo de la situación para Ellen, ante la perspectiva de un largo y penoso viaje al lado de un tipo insoportable, pero también por temor a que alguien más pueda descubrir la verdadera identidad de Ellen, decide intervenir. De nuevo empleando su tono más duro y amenazante le reclama a Shapeley el asiento junto a Ellen anunciándose como su marido. Shapeley sorprendido acepta

rápidamente el cambio disculpándose repetidas veces.

6.2 Peter toma el control. De nuevo compartiendo asientos, Ellen le da las gracias, pero él se muestra hosco y simula prestarle poca atención mientras continúa leyendo el periódico. Con un aparente desinterés Peter le pregunta sobre lo que ha hecho durante el día “Ran in and out of doorways. Trying to keep out of the rain” (“Entrando y saliendo de portales para escapar de la lluvia”) contesta Ellen. Al observarla detenidamente se da cuenta que su ropa esta mojada por la lluvia. Peter le ofrece su bufanda para que se abrigue. Mientras tanto, se escucha la voz de un vendedor ambulante ofreciendo diversas golosinas. Cuando llega a su altura, Ellen le pide unos bombones, pero Peter despidió al vendedor y no deja que los compre. La joven insiste y ambos se enzarzan en una breve discusión que termina cuando Peter confisca el poco dinero que tiene Ellen aduciendo que es una malgastadora y que a partir de ese momento el controlará y pagará los gastos. A Ellen le queda poco más de un dólar en el bolso, pero pretende gastar como si su padre estuviera a su lado. Ella protesta ante sus órdenes, pero él la manda callar: “You’re as helpless as a baby” (“Es tan inútil como un bebe”) es la respuesta de Peter.

6.3 Interrupción del viaje. Directamente por corte pasamos a la siguiente escena que se desarrolla en el exterior. Un plano detalle de una mano agitando un farol bajo la intensa lluvia, a continuación, se abre el plano y vemos dos figuras con impermeable bajo la lluvia, que hacen señales al autobús para que este se pare. Al detenerse el autobús Peter se acerca hacia la puerta para saber el motivo de la parada. El conductor pregunta a los agentes que ocurre y estos les informan que la carretera está cortada porque la crecida del río se ha llevado el puente. El autocar tiene que detenerse forzosamente al quedar cortada la carretera, no podrán continuar el viaje hasta el día siguiente y les aconsejan pernoctar en un camping cercano.

Peter reacciona rápidamente y girándose hacia el interior del autobús le hace gestos a Ellen, (llamándola Betty, para no despertar sospechas sobre su identidad). Le indica que baje del autobús y se dirigen hacia el camping. Peter se mueve con rapidez y consigue lo que quiere; un alojamiento para tener cerca a Ellen. y poder controlar sus pasos.

7. Primera noche juntos. Camping Dyke’s. (0H.23’19”)

Cortinilla, una breve elipsis de tiempo que los sitúa ya en el camping. Primer plano de un cartel, con el nombre el precio de los *bungalows* y las indicaciones para llegar a la recepción. La cámara realiza un movimiento lateral de *travelling* en la dirección que indica el cartel recorriendo las inmediaciones del camping, hasta detenerse en la figura de Ellen que fuma resguardada de la lluvia y abrigada con la gabardina de Peter. Junto a

ella aguardan el resto de los pasajeros que han decidido pasar allí la noche. Su mirada se dirige fuera de campo hacia las habitaciones donde se encuentran Peter y el gerente formalizando el pago. Desde una de ellas le llama Peter en un tono familiar: “Hey! Come on, we’re all set” (“Vamos, ya está todo arreglado”). Ellen extrañada por el tono empleado por Peter, mira hacia atrás cerciorándose de que es a ella a quien llama. A mitad de camino se cruza con el gerente, este le desea las buenas noches: “Hope you and your husband rest comfortable” (“Espero que usted y su marido descansen bien”). Ellen se muestra confusa sin entender muy bien lo que ocurre. Se detiene mirando hacia la cabaña, hasta que Peter se asoma a la puerta llamándola.

Por corte directo pasamos al interior del *bungalow*, una estancia sencilla con dos camas separadas por una mesita de noche. Peter está preparando las dos camas. Al entrar Ellen se queda parada en la entrada, mientras observa con detenimiento la habitación. Peter continúa acondicionando la estancia, lo vemos colocando una cuerda que atravesando la habitación la dividirá en dos. Al darse cuenta de la presencia de Ellen inicia una conversación trivial alabando la simpatía y amabilidad del gerente. Ella contesta en tono tenso: “I just had the unpleasant sensation of hearing you reference to as my husband” (“Tuve la desagradable sensación de oírle decir que era usted mi esposo”). Sin darle importancia él le explica que se han inscrito como marido y mujer. Peter con cierta audacia, ha alquilado el bungalow para ambos, más barato, haciéndose pasar por un matrimonio. Ellen demuestra su desagrado comparando sus maniobras con las de Shapeley. Aplicando la lógica Peter le explica que comparten habitación por una sencilla razón económica, ya que resulta más barata. Ellen permanece pensativa, lentamente se quita la gabardina y dándole las gracias se muestra dispuesta a marcharse. El la detiene en la puerta con la amenaza de llamar a su padre si no acepta su colaboración. Intentando suavizar el ambiente le invita a elegir una cama. Ellen continúa callada y muy seria pegada a la puerta.

Peter le revela finalmente que ella es sólo un titular y le propone un trato: le ayudará en su empeño de reunirse con su prometido, pese a que el padre ha establecido vigilancia en carreteras, aeropuertos y estaciones de tren; a cambio, él obtendrá la exclusiva de la historia, desde que se fugó hasta que se reencuentre con King Westley. A Ellen le parece escandaloso el trato y, sobre todo, que tengan que dormir en la misma habitación. Pero Peter lo tiene todo previsto. Sobre la cuerda extendida en el medio de la habitación, cuelga una amplia manta para separar el espacio de las dos camas y preservar así la intimidad.



Ilustración 96: Fotograma de la película *Sucedió una noche*.

Ellen continua indecisa, y Peter con la intención de hacerla reaccionar comienza a quitarse la ropa para ponerse el pijama. Con sentido del humor Peter se va quitando lentamente la ropa, mientras explica su propio método para desvestirse, diferente, según explica en cada persona. Ellen finalmente se traslada al otro lado de la manta-muralla.

Consternada, mira a través de la ventana la lluvia que no cesa y resignada acaba sentándose en la cama. Un contraplano de Peter, al otro lado de la manta-muralla, lo muestra con su pijama ya puesto. Anima a Ellen a ponerse el suyo mientras canta “¿Quién teme al lobo feroz?” (*Who’s Afraid of the Big Bad Wolf*). Ellen le pide que apague la luz, y con la suave penumbra que entra por la ventana comienza a quitarse la ropa. Se alternan los planos de los dos, Peter ya acostado fuma en su lado de la manta mientras observa los movimientos de Ellen que se desviste tras la manta-muralla hasta quedarse con una combinación de seda y encaje. En un contraplano vemos como cuelga su ropa interior sobre la manta-muralla, él con cierto desasosiego, le pide que quite de allí su ropa interior. Una vez en la cama, Ellen le pregunta su nombre, “Peter Warner” Contesta él. “I don’t like it” (“No me gusta”) es la contestación de ella. “You’re gibing it back to me in the morning” (“Ya me lo devolverás por la mañana” responde él burlescamente). Finaliza la secuencia con un plano en general de la habitación con la manta/muralla dividiendo el

espacio en dos mientras Ellen a la izquierda y Peter a la derecha están acostados en sus camas. Fundido en negro.

Esta secuencia, magistralmente escrita por Capra y Riskin, resuelve con ingenio e inteligencia la delicada situación: un hombre y una mujer que no están casados tienen que desnudarse y dormir en la misma habitación. En la película no hay nada que perturbe el Código Hays, pero la secuencia ofrece una cierta carga sensual suavizada por el continuo contraste entre lo cómico y lo erótico.

8. A la mañana siguiente (0H.23'19")

La secuencia se inicia con un plano aéreo del *Jet* privado del Sr Andrews que realiza el viaje de Miami a Nueva York, acompaña la escena el potente sonido de los motores. En el interior del avión, visiblemente nervioso el Sr Andrews activa el interfono para pedirle al comandante que vaya más rápido, este le contesta que van a la máxima velocidad. El copiloto le entrega un telegrama, firmado por la agencia de detectives Lovington, donde le comunican que continúan controlando trenes y carreteras, pero siguen sin encontrar a Ellen. Tanto el Sr. Andrews como su secretario, que le acompaña en el viaje, se muestran preocupados ante la posibilidad de que algo malo le haya podido pasar a Ellen.

Un encabalgamiento sonoro enlaza con la siguiente escena. El sonido de los motores son los encargados de despertar a Ellen que duerme plácidamente en la cama del *Bungalow*. Los primeros instantes se muestra un tanto desconcertada y después más serena incluso risueña lanza un saludo fuera de campo en dirección al otro lado de la manta muralla, no recibe contestación alguna. En ese momento la puerta se abre y entra Peter con algunos paquetes, saluda a la joven y le lanza un paquete mientras se dirige a la zona del *office* (en la secuencia anterior no se advierte, pero la estancia consta también de una zona de estar con una mesa, dos sillas y una pequeña cocina). Ellen emocionada abre el paquete donde encuentra algunos artículos de higiene para ella, Peter le señala además que su vestido ya está planchado y se lo muestra colgado en una percha sobre la pared. Ellen le da las gracias efusivamente mientras le observa desde la cama. Peter le advierte de que es tarde y debe levantarse, como la joven continúa remoloneando en la cama, le amenaza con tono despreocupado que si no se levanta de la cama él la sacará a la fuerza. Ante las amenazas de él, por fin se levanta. Los miedos de la noche anterior parecen haber quedado en el olvido. Encantada, pregunta por las duchas y se muestra extrañada, cuando Peter le indica que son comunitarias y se encuentran fuera de la habitación. Para ir a las duchas recurre de nuevo al préstamo; la bata y las zapatillas de Peter acentúan más si cabe esa imagen de niña pequeña. Por primera vez, parece reparar en ella como mujer, al alabar su

pelo, y su figura menuda. Ellen un tanto avergonzada se dirige hacia la puerta.

8.1. En las duchas. A continuación, por corte directo pasamos al exterior del camping. La cámara acompaña a Ellen en un plano secuencia hasta llegar a las duchas. Esta secuencia recoge una de las particularidades más característica del cine de Capra; su vocación de cronista de su tiempo, al mostrarnos imágenes de la vida cotidiana.



Ilustración 97: Fotograma de la película *Sucedió una noche*.

Al llegar a las duchas, Ellen es fruto de las bromas del resto de mujeres que esperan en la cola. Se mofan de ella, al detectar por sus modales que pertenece a la “clase alta”. Lo cual reafirma las intenciones del director al resaltar las diferencias de clases en una crítica satírica hacia las grandes fortunas, que hacían ostentación de su dinero, cuando el pueblo americano, luchaba por salir de la recesión. Con la salvedad del sentido del humor que demuestra Ellen al darse cuenta de su error al no respetar la cola, su aceptación de la broma supone un acercamiento entre clases que predice el que se producirá entre la pareja protagonista.

Al salir de la ducha, se encuentra con Oscar Shapeley. Este vuelve a disculparse por su comportamiento de la noche anterior, al tiempo que recrimina a Ellen no haberle avisado de que estaba casada. Sin prestarle demasiada atención, Ellen continúa andando hasta llegar a la puerta de la habitación.

En el interior, le espera Peter mirando a través de la ventana. Ellen se burla de Oscar

Shapeley, por su ingenuidad, ya no parece importarle tanto que la consideren la “señora Warne”. Dicharachera le comenta a Peter lo rápido que se pasa el tiempo cuando se está charlando en compañía de otras mujeres.

8.2. El desayuno. Cortinilla que señala un breve lapsus de tiempo, el necesario para que Ellen aparezca completamente vestida. Mientras tanto, Peter, siguiendo la lógica narrativa, ha preparado el desayuno y tiene dispuesta la mesa, cuestiones necesarias de supervivencia, porque es del todo improbable que Ellen sea capaz de preparar un desayuno.

De nuevo recalcando la diferencia de clases, Peter enumera lo que tienen para desayunar “One egg, one donut, black coffee. That’s your ration till lunch” (“un huevo, un bollo y café, y no hay más hasta la comida”) recalca Peter. Un desayuno completo que probablemente estaba fuera del alcance de miles de norteamericanos en estos momentos. Una vez sentados en la mesa, Ellen inicia la conversación preguntándole su opinión sobre su huida. Peter intentando distanciarse le contesta que lo considera una buena historia. Captando la indirecta, Ellen le pide que no la considere como una niña caprichosa y malcriada. Ella siempre ha sentido que le faltaba libertad; acompañada de institutrices y guardaespaldas que le indicaban qué hacer, cómo hacerlo, dónde y con quién. Continúa contándole que aunque él no lo crea, es la primera vez que está a solas con un hombre. Prosigue explicándole que la primera vez que consiguió escaparse fue cuando conoció a King Westley, y que estuvieron toda la tarde dando vueltas en un coche.⁵¹⁴ Notablemente molesto por la mención del marido de Ellen, Peter interrumpe la conversación para instruirle o “sermonearla” sobre cómo mojar una rosquilla de la manera correcta. Peter tiene ideas propias sobre casi todo: el matrimonio, las clases sociales o la manera en que se debe mojar una rosquilla en el café, ofendiéndose al contemplar cómo lo hace Ellen, permitiendo que se reblandezca la pasta. Ellen dolida le dice que se cambiaría gustosamente por ser simplemente la hija de un fontanero y no la de un rico financiero.

8.3. La hija del fontanero. Por corte directo, nos trasladamos al exterior del camping. El dueño del camping acompaña a dos detectives que buscan a la hija del financiero Alexander Andrews. El gerente protesta ante la intromisión de los detectives molestando a sus huéspedes e insistiendo en que ninguna Ellen Andrews se encuentra alojada en el camping.

Los detectives se detienen ante la cabaña compartida por Peter y Ellen. En el interior de la habitación ambos continúan desayunando cuando se escuchan las voces de los

⁵¹⁴ Toma aquí sentido, el telegrama enviado por el Sr Andrews a la agencia de detectives, donde explicaba que su hija había vuelto a escaparse (secuencia 1)

detectives que provienen del exterior. Alarmados se levantan de la mesa y se acercan hasta la puerta para ver lo que ocurre. Nerviosos y agitados descubren que son los detectives enviados por el Sr Andrews, Peter idea una farsa para evitar que los descubran. Se harán pasar por un matrimonio “normal”. La composición de la escena se desarrolla como si fuera un escenario teatral.



Ilustración 98: Fotograma de la película *Sucedió una Noche*

Peter alborota el cabello a Ellen para ocultar parcialmente su rostro, al tiempo que desordena su ropa para dar la impresión de que se está vistiendo. En ese momento entran los detectives en la habitación y se dirigen hacia Ellen, que se encuentra en el tocador, preguntándole su nombre. Peter se interpone entre ellos, empujándolos los aleja de Ellen y de forma agresiva y con malos modos les pregunta qué quieren de su mujer. Los detectives le dicen que van buscando a la hija del financiero Alexander Andrews. Peter a gritos les dice que su mujer no es más que la simple hija de un fontanero. Ellen intenta mediar en la discusión, restando importancia al interrogatorio de los detectives, pero Peter le interrumpe gritándole y amenazándole, ella empieza a sollozar. Con voz fingida ambos se enzarzan en una dura discusión con gritos e insultos, llegado un momento de máxima tensión, Peter levanta el brazo con intención de golpear a Ellen. En ese momento interviene el dueño intentando poner paz asegurando que se trata de un “matrimonio

normal” y consigue convencer a los detectives de que Ellen no es tal, sino la simple hija de un fontanero “malcasada”.

Nada más salir los detectives por la puerta, Ellen y Peter estallan en carcajadas, alabando mutuamente su genial interpretación mientras él, solícito, le abrocha la blusa, como a una niña. La tradicional alegría de vivir propia de las películas de Capra se hace evidente en la despreocupada conducta de los protagonistas. La tensión entre ambos se ha relajado y una corriente de simpatía nace entre ellos. En ese instante llaman a la puerta, temiendo que sean otra vez los detectives, comienzan de nuevo con los gritos e insultos, que cesan rápidamente cuando un empleado asoma la cabeza para advertirles que el autobús saldrá en cinco minutos. Un fundido en negro finaliza la secuencia.

9. Reunión en el despacho de Joe Gordon. (0H.40'02”)

Comienza la secuencia en el despacho del director del periódico, Joe Gordon, un espacio reducido y abarrotado de papeles. Gordon, sentado tras la mesa de su despacho, se encuentra reunido con un grupo de periodistas a los que increpa por su falta de interés. Lllaman a la puerta del despacho y entra la secretaria con un nuevo telegrama en la mano. Le comunica al director que se trata de un nuevo telegrama de Peter, simulando enfado y desinterés le dice que lo tire a la basura, pero la curiosidad puede más que él y detiene a la secretaria para que lo lea antes de que se vaya. La secretaria comienza a leer en voz alta: “I have got a story. It’s getting hotter and hotter. Hope you’re the same” (“Tengo una gran noticia. Cada vez quema más. Espero que estés quemado”). El tono burlesco del telegrama hace reír a los compañeros y enfada a Gordon por ser el objeto de las burlas de Peter una vez más termina la escena con el director amenazando a su secretaria con el despido si vuelve a aceptar otro telegrama de Peter a cobro revertido.

10. Reunión en el despacho del Sr Andrews. (0H. 40'43”)

Cortinilla que sirve para un cambio espacial, ahora nos encontramos en el despacho del Sr Andrews que en contraste con el despacho de Gordon resulta grandioso; amplio, y decorado con elegancia. El Sr Andrews se encuentra reunido con el director de la agencia de detectives Lovington. Exaltado, él le exige resultados, mientras el detective se defiende aduciendo que no pueden hacer lo imposible; ha utilizado a todos sus hombres, han vigilado día y noche a King Westley y aun así no han conseguido dar con el paradero de Ellen. Desesperado por conocer el paradero de su hija, decide que publiquen la noticia en todos los periódicos, junto con una foto reciente de Ellen, que tiene enmarcada sobre la mesa de su despacho, y ordena un programa radiofónico para

divulgar la desaparición de su hija. “Now, we’ll get some action!” (“¡Vamos a actuar de verdad!”) es la frase que expresa la determinación que demuestra el Sr Andrews para recuperar a su hija, y para ello pone los medios que mejor conoce y que están a su alcance, el dinero en forma de una recompensa de 10.000 dólares.

11. Reinicio del viaje (0H.41’20’)

Cortinilla que sirve de elipsis espacio-temporal. Se inicia la secuencia con un plano detalle de la portada de un periódico donde se publica la noticia de la desaparición de Ellen y la recompensa de 10.000 dólares a quien ofrezca noticias sobre su paradero. Se abre el plano y vemos que es Shapeley el que está leyendo la noticia. Un gesto de sorpresa y codicia se adivina en su mirada mientras se gira en su asiento para cerciorarse de que efectivamente la joven que está sentada junto a Peter es la rica heredera Ellen Andrews.

Peter, Ellen y el resto de pasajeros han reanudado el viaje, no sabemos cuántas horas llevan de camino, pero ya es de noche. Se escucha una melodía y descubrimos que proviene de un grupo de músicos que tocan sentados en la parte trasera del autobús.

11.1 Canción trapecio. Peter y Ellen están sentados juntos y sonrientes, relajados escuchan la música, se trata de los primeros compases de la canción popular *"The man on the flying trapeze"*. Uno de los pasajeros se anima a cantar la primera estrofa y los demás le acompañan coreando el estribillo. A continuación, le sigue otro pasajero, el resto cada vez más animado acompaña la canción:

Once I was happy, but now I'm forlorn
Like an old coat that is tattered and torn;
Left on this world to fret and to mourn,
Betrayed by a maid in her teens.

The girl that I loved she was handsome;
I tried all I knew her to please
But I could not please her one quarter so well
As the man upon the trapeze.

He'd fly through the air with the greatest of ease,
That daring young man on the flying trapeze.
His movements were graceful, all girls he could please
And my love he purloined away⁵¹⁵

⁵¹⁵ “Una vez fui feliz, Pero ahora me han abandonado, Como a un viejo abrigo, Que está harapiento y desgarrado, Dejado en este ancho mundo, Para llorar y lamentarme, Traicionado por una joven adolescente / La chica que amaba era hermosa, E hice todo lo que sabía por complacerla, Pero nunca pude complacerla ni siquiera un poco, Como el hombre en el trapecio volante / El vuela en el aire con gran facilidad, El atrevido joven en el trapecio volante, Sus 334 movimientos son elegantes, gusta a todas las chicas, Y me ha robado a mi amor”.

Aplausos y risas animan a los músicos y los espontáneos cantantes. Incluso el conductor, olvida su tedio uniéndose a ellos, cantando y aplaudiendo, en el estribillo final, lo que provoca que pierda el control del volante y se produzca un pequeño accidente. En medio de la confusión, Ellen bromea sobre la postura en la que se encuentra encajada entre el suelo del autobús. El resto de pasajeros vuelven a sus asientos, en ese momento se escucha el grito de un niño. La cámara se desplaza hacia los asientos delanteros donde una mujer yace desmayada. Los pasajeros acuden a auxiliarla. Peter se aleja con el niño hacia el otro lado del autobús e intenta consolarlo. Este le explica que no han comido nada en todo el día. Su madre ha gastado todo el dinero en los billetes a Nueva York, con la esperanza puesta en encontrar allí trabajo.⁵¹⁶

A continuación, en un plano detalle vemos como Peter saca un billete de diez dólares de su bolsillo. Se muestra titubeante, es el único dinero que les queda, sin él no podrán continuar el viaje, pero madre e hijo lo necesitan más que ellos. En ese momento se acerca Ellen para comunicarles que la madre ya está más recuperada y que lo único que necesita es comida. Resolutiva, coge el billete de la mano de Peter y se lo entrega al niño, que duda en cogerlo o no, pero ante la insistencia de Ellen y la desazón de Peter termina aceptándolo.

11.2. Peter “el gánster” A continuación Peter baja del autobús seguido de Shapeley para ver los desperfectos ocasionados por el pequeño accidente. Shapeley astuto y codicioso, le muestra la noticia del periódico que hace referencia a la recompensa ofrecida por encontrar a Ellen. Dispuesto a sacar provecho de la situación le propone a Peter ir al cincuenta por cien. Simulando estar interesado, se alejan del autobús hacia el interior del bosque. Cortinilla que implica un leve cambio espacial, ambos están en medio del bosque, apenas iluminado por los faros del autobús detenido a lo lejos, lo que crea una atmósfera tenebrosa.

⁵¹⁶ A través del viaje de Peter y Ellen, Capra nos muestra un país “en marcha”, una población en movimiento en busca de una nueva vida mejor. Esta Fe en un futuro mejor, a pesar de la precariedad del presente, genera un optimismo generalizado entre los más humildes que Capra certifica en la escena de la canción popular que los viajeros del autobús interpretan y corean de forma unánime, creando unas instantáneas populares, dinámicas y esperanzadoras que sirven de marco a los protagonistas. Las ya comentadas relaciones entre el *New Deal* de *Roosvelt* en gran parte de la filmografía de Capra en los años treinta queda patente en esta escena, donde un nutrido grupo de pasajeros de variadas condiciones, se unen y juntos corean una canción. Una metáfora de la sociedad americana llamada a unirse para salir adelante en esos momentos decisivos, aunque también hace asomar fugazmente la sombra de la Gran Depresión con la presencia de una mujer y su hijo que viajan sin dinero para comer.



Ilustración 99: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

Peter, que es un hombre de recursos, se inventa una historia más sórdida que la fuga; le hace creer que se trata de un secuestro y le amenaza con liquidarlo si se echa atrás. Comienza a hablar con Shapeley empleando el argot de los mafiosos⁵¹⁷, habla sobre armas de fuego, tiroteos y problemas en la frontera, Shapeley comienza a demostrar su desconcierto que poco a poco da paso a la preocupación y al temor. El registro de Gable es cada vez más duro, y siniestro. Cuando Shapeley intenta zafarse del tema le agarra por las solapas deteniéndolo. En un plano sostenido lleno de tensión. Peter amenaza de muerte a él y a su familia si se “va de la lengua”. Shapeley tartamudeando y con la voz quebrada a punto de llorar le promete que no dirá nada y con la promesa de Peter de no dispararle por la espalda se aleja corriendo campo a través. Muy en su papel de “chico duro”, Peter, escupe demostrando su desprecio, pero con tan poco ímpetu que acaba manchándose él mismo, con esta imagen, volvemos a reencontrarnos con el Peter burlón y descarado dejando atrás la mascarada del mafioso.

⁵¹⁷ En esta ocasión Gable hace gala de un cambio de registro que le devuelve a sus papeles de “hampón y mafioso” propios de sus primeras películas en la MGM.

12. Cruzando el río (0H.49'50")

Cortinilla que sirve como elipsis temporal. Vemos a Peter y Ellen corriendo campo a través mientras la joven con voz entrecortada le pregunta por qué huyen. Por corte directo pasamos a otra escena, donde vemos a la pareja detenida en la orilla del río sentados sobre un tronco. Ellen al corriente de lo que ha ocurrido con el codicioso Shapeley se burla del miedo que debió pasar, pero Peter sabe que tarde o temprano reflexionará sobre lo ocurrido y acudirá a la policía.

Mientras mantienen esta conversación, Peter se descalza y se sube la pernera del pantalón dispuesto a cruzar el río. Deteniéndose un momento, le dice a Ellen que él también ha reflexionado, y que lo mejor es que mande un telegrama a su padre porque no cree que Ellen pueda soportar la situación. El billete que le dieron al niño era lo único que les quedaba para continuar el viaje hasta Nueva York. Ellen se muestra sorprendida puesto que desconocía que ese billete de diez dólares era todo su capital, aun así, está resuelta a continuar el viaje, aunque tenga que pasar hambre y dormir a la intemperie. Convencidos pues de proseguir el viaje Peter le pide que se coloque encima del árbol, y asiéndola con fuerza la coloca sobre sus hombros para evitar que se moje. De esta manera comienzan a cruzar el río, con Ellen convencida de dejar atrás la protección paterna y dispuesta a seguir un nuevo camino, montada cual Europa sobre la grupa de Zeus, en busca de nuevos acontecimientos que le permitan alcanzar sus objetivos.

La secuencia está rodada con la técnica de la “noche americana” para producir el efecto de una escena nocturna.⁵¹⁸ Dotada de gran lirismo, la escena se aligera con la situación humorística que se desarrolla en forma de diálogo entre los dos protagonistas; Ellen se muestra encantada con la situación, mientras recuerda los largos paseos que daba con su padre cuando era niña montada sobre sus hombros. Peter molesto le rectifica, no la lleva como si fuera una sillita, sino sobre su hombro, como si fuera un pesado fardo. Ambos se enzarzan en una discusión sobre la clase alta y sus absurdas costumbres, poniendo en duda los valores morales de la alta sociedad, Ellen protesta intentando defender su educación y forma de vida, pero él zanja la discusión, dándole una palmada en el trasero.

⁵¹⁸ Consiste en filmar escenas durante el día utilizando un filtro en cámara, de color azul si se filma en color, o bien de color rojo si se utiliza película en blanco y negro, y subexponiendo la imagen, para conseguir una imagen oscurecida y azulada, en su caso. De esta forma, se simula la noche y la luz de la luna.



Ilustración 100: Fotograma de la película *Sucedió una noche*.

13. Segunda noche juntos (0H. 51'03")

La siguiente imagen, muestra un plano general de las inmediaciones de una granja. Peter y Ellen se dirigen hacia el pajar donde se disponen a pasar la noche. Al fondo se ven algunas casas iluminadas, pero por miedo a que los reconozcan deciden pasar allí la noche.

Resuelto, Peter comienza a preparar las que serán sus camas, “dos lechos de paja”. Mientras tanto Ellen inicia una conversación resaltando su cansancio y el hambre que tiene “hambre y miedo”, Peter le replica que no se puede tener hambre y miedo. Lejos de atender a las explicaciones de Peter, Ellen continua con sus letanías de queja, que por repetitivas comienzan a ser cómicas. Peter desesperado le dice que haga lo que quiera pero que se calle ya. Ellen se tumba sobre “su cama” dándole la espalda. Peter comienza a desesperarse, e intuye que ha sido toda una mala idea: “Holy smoke! Why did I even get mixed up with you? If I had any sense, I’d be in New York by this time” (“¡Santo Cielo! ¿Por qué me habré mezclado con usted? Si fuera sensato, estaría ya en Nueva York”) Dice él, manifestando su desagrado ante la idea de tener que devolver una mujer casada a su marido. Tras unos instantes de silencio Peter la mira pensativo desplazando

luego su mirada fuera de campo y con paso enérgico se aleja del pajar. Ellen continúa de espaldas y no se da cuenta de que Peter se ha ido.

Cambia la imagen a un primer plano de Ellen, de espaldas recostada sobre la paja, iluminada a contraluz, esta postura le impide ver que Peter se ha ido, ella inicia un soliloquio, recriminándole a Peter su actitud, que según ella es cada vez más desagradable, le invita a que se vaya si quiere, porque nadie está interesado en retenerlo. Capra utiliza el recurso de la falta de información de Ellen para crear una situación cómica compartida con el espectador, conocedor de la ausencia de Peter. Efectivamente, ante el silencio reinante, Ellen se gira y comprueba que Peter se ha ido. Presa del pánico, comienza a llamarlo a gritos.



Ilustración 101: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

Al escuchar sus gritos él vuelve corriendo, alarmado pregunta que ha sucedido. Ellen se abraza fuertemente a él. Peter que es un hombre de recursos, ha ido en busca de comida, pero lo único que ha encontrado, han sido unas zanahorias, pero ella las rechaza, porque efectivamente y tal como pronostico Peter, el miedo le ha quitado el hambre. Malhumorado, Peter continua con su cama y Ellen se tumba en la suya. Peter se acerca a taparla con su gabardina, sus rostros se acercan lentamente y sus labios quedan a escasos centímetros, pero en el último instante Peter reacciona alejándose de ella bruscamente.

Peter, dándole la espalda se dirige hacia la valla. Ellen, continúa tumbada y en actitud relajada con los brazos tras la cabeza. Tras unos instantes contemplándolo en silencio, le pregunta a Peter qué piensa en ese momento. Él fumando de espaldas a ella, sin mostrar su rostro, le confiesa que en ella. Se termina la escena con un primer plano de Ellen mirándolo pensativa. Mientras una suave luz, como un halo, ilumina su rostro.⁵¹⁹

14. Haciendo autostop (0H. 57'11'')

Fundido en negro, elipsis, que nos traslada a la mañana siguiente. Comienza la escena con un plano general de los protagonistas caminando por una carretera. Ellen, cojeando, comenta que llevan mucho tiempo andando y que ya no puede más. Deciden hacer un alto en el camino. Se sientan sobre una valla, al lado de la carretera con el campo a sus espaldas. Ellen se siente molesta porque lleva una brizna de paja entre los dientes, Peter se la quita con una pequeña navaja, gesto que delata la gran intimidad y confianza que hay entre los dos. Peter comienza a comer una de las zanahorias de la noche anterior y le ofrece una a Ellen, pero ella vuelve a rechazarla, al tiempo que le pregunta a Peter, como conseguirán llegar a Nueva York, en autostop es su respuesta. A continuación, le enseña a la joven su técnica para parar a los coches; un juego de pulgares infalible. Peter pone en marcha su método, pero no se detiene ningún coche. Desesperado, lo intenta agitando las manos, los brazos y el sombrero. Ellen, mientras tanto, le observa desde la valla de forma burlona. Cuando Peter se da momentáneamente por vencido Ellen decide intentarlo ante el sarcasmo de Peter que duda que lo consiga. Ellen le dice con evidente ironía que lo conseguirá sin utilizar el pulgar. Cuando se acerca un coche, se levanta la falda y enseña su pierna izquierda; el conductor da un frenazo parando el coche.

15. Robo y Recuperación de la maleta. (1H. 0'16'')

Cortinilla. Peter y Ellen se encuentran sentados en el asiento trasero del destartado coche que los ha recogido. Peter con gesto mohíno y una risueña Ellen mantienen una conversación sobre lo ocurrido. Peter es tan orgulloso y tan soberbio que no quiere admitir ni su humillación ni el triunfo de ella.

Al escucharlos discutir el conductor presupone que se trata de una pareja de recién

⁵¹⁹ En *Sucedió una noche* la fotografía de estilo difuminado juega un papel fundamental, pues permite crear estas atmósferas de ensoñación utilizando lentes difusoras que crean un efecto brumoso y difuminado del espacio. Este tipo de fotografía se emplea para enfocar los primeros planos de los actores resaltando su belleza y otorgando a las imágenes un áurea de *glamour*. Un denso *soft* en los primeros planos de Claudette Colbert, dotará a su rostro de una imagen ensoñadora "Capra y su operador saben siempre, con la ayuda de magnífico (y raros) primeros planos de la interprete femenina (a la que bañan sabiamente de luz irisada) hacer de estas jóvenes unas Madonas a los ojos de sus futuros maridos." Cieutat (1990:41)

casados en su luna de miel y para festejarlo comienza a cantar alegremente, ante el estupor de la pareja por lo desafinado de su canto. Una cortinilla, nos advierte de un breve lapsus de tiempo. El coche se acerca a un área de servicio, el conductor detiene el vehículo y pregunta a la pareja si les gustaría comer algo. Ellen se muestra dispuesta a aceptar, pero Peter lo descarta enérgicamente. El conductor lo interpreta como una cualidad de los enamorados, que según él nunca tienen hambre, y se baja del vehículo dirigiéndose a la cafetería.

Una vez solos en el coche Peter le reprocha duramente a Ellen su actitud amenazándola con romperle el cuello si acepta la invitación. Peter en un intento de conciliación vuelve a ofrecerle las zanahorias para paliar su hambre, pero ella de nuevo las rechaza. Peter la anima a bajar del coche para estirar un poco las piernas, se sienta en un banco mientras Ellen, enfadada y dolida, se apoya en el banco dándole la espalda. Peter coge sus manos con ternura y le pide disculpas. Su orgullo le lleva a amenazarla cuando ella quiere pedirle al conductor que les invite a comer. Por primera vez le pide perdón por su brusquedad, pero no hay más tiempo para disculpas: El conductor aprovecha que ambos han bajado del coche y están entretenidos para arrancar el coche y alejarse rápidamente con las pertenencias de Peter. Al darse cuenta Peter sale corriendo detrás del coche mientras Ellen se queda preocupada al borde de la carretera esperándolo.

Cortinilla que señala una elipsis temporal. Ellen sigue en el mismo lugar esperando, por lo que suponemos que ha debido de pasar algún tiempo, pero no demasiado. Mirando ansiosa la carretera mientras ve pasar los coches. Al instante la vemos sonreír y levantar las manos haciendo señas (mira fuera de campo) Peter llega con el desvencijado coche descapotable e insta a Ellen para que suba al coche rápidamente. Le cuenta lo ocurrido. Era un ladrón de carretera que se dedicaba a robar a los autoestopistas. Se ha peleado con él y ha conseguido recuperar sus cosas y de paso llevarse el coche. Peter está acostumbrado a la supervivencia permanente, posee un talento innato para salir adelante y para manejarse con éxito ante cualquier situación adversa.

Ambos continúan por la carretera en silencio. Ellen se da cuenta de que Peter tiene una brecha en la cabeza y le limpia la sangre con delicadeza. El silencio entre ambos parece subrayar la intimidación creciente entre ambos. Peter le pide que busque algo de dinero en los bolsillos de su abrigo para poner gasolina. Buscando, Ellen encuentra las zanahorias y comienza a comérselas mientras Peter la observa en silencio, con esta imagen termina la secuencia.

16. King Westley y el Sr Andrews firman la paz (1H. 06'00'')

Comienza la escena con un plano general del despacho Sr Andrews. En él se reúnen el Sr Andrews y King Westley (al que vemos por primera vez). Westley se presenta atildado, envarado y arrogante. Inmediatamente se traslada al espectador la impresión de que no es la pareja adecuada para Ellen, aumentando así la sensación de incompatibilidad entre Ellen y Peter.

Alexander Andrews, le reitera que no es de su agrado, pero que está dispuesto a lo que sea con tal de recuperar a su hija. Westley, que en todo momento se muestra orgulloso y condescendiente, le recuerda que la vigilancia extrema a la que ha estado sometido por parte de los detectives del Sr Andrews es lo que ha impedido el regreso de Ellen. Asumiendo su derrota y en aras de poder reunirse de nuevo con su hija, Andrews le propone a Westley que haga una declaración a la prensa anunciando un acercamiento entre ambos y la autorización del Sr Andrews para que se celebre la boda.

17. Última noche juntos (1H.07'00'')

La secuencia se inicia con un primer plano del periódico con la noticia, sobre el acuerdo entre Sr. Andrews y Westley. La cámara inicia un movimiento de retroceso de Ellen leyendo la noticia en el coche mientras espera a Peter. Ellen mira el periódico reflexionando mientras se escucha la voz de Peter, conversando con el gerente de un nuevo camping. Cuando llega junto al coche Ellen oculta el periódico en el coche, para que él no se entere de la noticia. Peter le comenta que ya tienen habitación, se muestra muy serio y considera una locura alargar el viaje una noche más, ya que Nueva York está tan solo a tres horas de distancia. Se le observa extrañado ante la decisión de Ellen de retrasar la vuelta y pasar otra noche juntos. Ella intenta dar unas explicaciones, un tanto confusas sobre esta decisión alegando que sería un disparate llegar a las tres de la madrugada a Nueva York. Definitivamente, Ellen se ha enamorado de Peter. Ha leído en la prensa que su padre y su marido han llegado a un arreglo para consentir el matrimonio, pero ahora ya no desea ese compromiso. Aunque están cerca de Nueva York, le pide a Peter que se queden a dormir en un motel de Filadelfia.

Por corte directo pasamos al *bungalow* del matrimonio que regenta el camping. Son una pareja muy distinta. Ella, arisca y desconfiada, recrimina a su marido, un hombre retraído y parco en palabras, su exceso de confianza en el momento de alojar a la pareja sin que le paguen dinero por adelantado. El marido en un nivel inferior la mira compungido mientras se defiende aduciendo que el joven parecía correcto y formal. Se desarrolla de esta forma una situación cómica basada en el antagonismo del matrimonio de gerentes,

que alivia la carga emocional que nos trasmitía la escena anterior.

El siguiente plano nos sitúa ya en el interior del *bungalow* que comparten los protagonistas. En esta ocasión, la iluminación de la estancia es sombría creando una atmósfera triste, con un marcado contraste de luces y sombras. La pareja es consciente de que se acaba el viaje, cada uno debe retomar su vida. Peter deshace la maleta mientras Ellen fuma pensativa. Dialogan con tono apesadumbrado, al día siguiente Ellen estará en brazos de su marido y él tendrá una gran noticia. De forma rutinaria, Peter coloca la cuerda entre las camas en silencio y le da el pijama a Ellen. La joven sentada sobre la cama observa pensativa los movimientos de Peter mientras coloca “la muralla”.



Ilustración 102: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

Ellen le pregunta si volverán a verse, pero él enfadado le contesta que no acostumbra a visitar a mujeres casadas. Peter le recrimina su pesadumbre, debería estar contenta, puesto que al día siguiente se reunirá con su amado. Ellen es consciente de que se ha enamorado de Peter, lo vemos en sus ojos, que miran ensoñadores hacia él. La joven le pregunta si alguna vez ha estado enamorado, si ha pensado en casarse. Peter le confiesa cómo debería ser su compañera ideal. Ella le escucha sentada al borde de la cama, visiblemente emocionada. A continuación, Ellen traspasa la muralla y le declara, casi le suplica, su amor. La representación de la declaración de amor se desarrolla siguiendo las

convenciones del cine clásico: predominio de primeros planos de rostros alternados en plano-contraplano, iluminación suave y una suave melodía extradiegética. Sin embargo, la respuesta de Peter no acata estas convenciones. De forma bastante fría e inexpresiva le pide a Ellen que se vuelva a su cama. Ellen, retrocede y se vuelve a su cama llorando.

Fundido encadenado sobre el rostro de Ellen, que aparece ya dormida. A continuación, un primer plano de Peter fumando pensativo y reflexionando sobre lo ocurrido. La declaración de amor ha llegado al corazón de Peter, que decide actuar esa misma noche. De repente incorporándose sobre la cama le pregunta a Ellen si realmente iría con él. Al no recibir contestación se levanta de la cama y mira sobre la manta-muralla descubriendo que Ellen está dormida. Tras consultar el reloj y reflexionar unos instantes vemos como comienza a vestirse rápidamente. Una cortinilla nos advierte de un breve lapso de tiempo, Peter, ya vestido, abandona la habitación mientras le lanza un beso a Ellen.

18. Peter toma una decisión (1H.14'00'')

La siguiente escena se desarrolla en la gasolinera. allí acude Peter con la intención de conseguir gasolina para ir a Nueva York. Intenta hacer un trato con el empleado de la gasolinera para que le llene el depósito a cambio de la maleta (no le queda dinero) pero a este no le interesa. Por momentos Peter se muestra desesperado ante la imposibilidad de poder seguir el camino, insiste de forma vehemente, el empleado rechaza todas sus propuestas al tiempo que mira insistentemente el sombrero que lleva Peter (Capra utiliza de nuevo el *gag* visual para aliviar la tensión que trasmite la escena con las constantes negativas del empleado) finalmente logran llegar a un acuerdo, Peter consigue la gasolina y el empleado un sombrero.

18.1. Escribiendo el artículo. Cortinilla, esta vez a modo de elipsis espacial y temporal. El automóvil de Peter se detiene en una calle de Nueva York, concretamente delante del número 1169. Un letrero luminoso en la puerta anuncia el nombre del local; Tony. A continuación, un plano general del interior del bar nos muestra a Peter andando con una máquina de escribir. Pide una copa, y ordena que nadie le moleste en una hora mientras se dispone a escribir el reportaje sobre la historia de esa odisea que han pasado juntos con un final feliz.

19. Peter se reúne con su director. (1H. 15'03'')

Cortinilla a modo de lapso temporal. La secuencia se traslada al periódico donde trabajaba Peter, que se encamina hacia el despacho de Gordon mientras va saludando a sus compañeros. Cuando llega hasta la mesa de la secretaria, esta intenta detenerle para que no entre en el despacho del editor, avisándole que si entra allí le matarán. En un principio

Gordon se muestra iracundo con él y le pide que se vaya del despacho. Peter le confiesa su historia, cómo conoció a Ellen Andrews, su viaje hasta llegar a Nueva York y su intención de casarse con Ella. Le ofrece la exclusiva a cambio de mil dólares; es la cantidad mínima que, a su juicio, todo hombre debe tener para pedir en matrimonio a una chica. Al principio el director desconfía de Peter, teme que este burlándose de nuevo de él, pero siguiendo su instinto de periodista comienza a creerse la historia y le pide que le deje leer el manuscrito.

20. Echan a Ellen del camping (1H. 16'07")

A tres horas de distancia, a las afueras de Filadelfia, comienza la siguiente secuencia, con los gritos de la gerente del camping despertando a su marido zarandeándole mientras profiere una larga lista de insultos. Exaltada le explica que los inquilinos se han ido sin pagar. Con su habitual calma y con mucha parsimonia el marido le contesta que si ya se han escapado no pueden hacer nada. Una cortinilla nos traslada a la habitación que ocupaba la pareja. Ellen se despierta por los repetidos golpes en la puerta que bruscamente se abre y entran los caseros, pensando que está vacía. Al retirar la manta, se dan cuenta de que Ellen está en la cama, le dicen que se vista y abandone la habitación, ya que su marido se ha ido y ella no tiene dinero para pagar. Cortinilla a modo de elipsis temporal, Ellen ya vestida y en la puerta de la habitación, les pide que le dejen llamar por teléfono a Nueva York, pero le dicen que no, que acuda al alguacil. Como despedida, le dicen que no vuelva por allí, porque es un lugar respetable. Capra mantiene en esta escena las premisas promulgadas por el Código Hays; no hace falta ser más explícitos, para comprender que los hosteleros no creen que sean marido y mujer, por lo tanto, sea cual sea la relación de Peter y Ellen, no es respetable socialmente. Termina la escena con un *travelling* de retroceso de Ellen, mientras se dirige a casa del alguacil.

21. Cambio de Planes (1H 18'11")

Por corte directo pasamos a la siguiente secuencia que se desarrolla en la oficina del periódico, ya es de día, Peter y su editor han pasado la noche redactando y leyendo la exclusiva. Agnes, la secretaria de Gordon le entrega a Peter el dinero. Tras despedirse efusivamente de ella. Peter se va corriendo. Joe Gordon observa cómo se marcha y reflexionando en voz alta admite que le saca el dinero, pero es el mejor periodista que existe.

Rápidamente, Gordon comienza a dar las órdenes para imprimir la noticia, a través del teléfono, enfrascado en varias conversaciones telefónicas, ordena que detengan la edición matutina y que deshagan la portada para publicar la nueva noticia. Emocionado organiza

la noticia; fotografías, dibujos y todo lo necesario para la que se adivina la noticia del año. El teléfono mientras tanto no para de sonar pero Gordon no le presta atención, finalmente descuelga el teléfono: “Ellen Andrews, are you crazy?” (“¿Ellen Andrews, estás loco?”) En contraplano un periodista le comunica por teléfono, que Ellen ha llamado a su padre pidiéndole que vaya a por ella. Convencida de que Peter la ha abandonado, ella accede a regresar junto a su padre y a celebrar una boda con King Westley.

Desde una cabina telefónica cercana al despacho del alguacil, el reportero le cuenta a Gordon lo ocurrido: Ellen a llamado a su padre para comunicarle su paradero y éste, junto a Westley, van de camino a por ella escoltados por la policía. A Joe Gordon le cambia la cara. El reportero le confirma que ha viajado en autobús, y que en cuanto supo que su padre y Westley habían hecho las paces se apresuró a llamar. De nuevo en el despacho, y con aparente calma, Joe anula la exclusiva de Peter al tiempo que reclama a gritos a Agnes para que llame a un médico ante la seguridad de que va a sufrir una crisis nerviosa, tan pronto como la secretaria sale, vuelve a llamarla (mientras continua dando órdenes por teléfono sobre la nueva noticia) para que avise a la policía y detengan a Peter Warner, al que califica de estafador, mientras arruga el manuscrito y lo tira a la papelera. Cuando entran los reporteros les pide que rectifiquen la noticia. Letras grandes, indicaciones sobre el título “Love Triumphant” (“Triunfo del amor”) en referencia al reencuentro entre Ellen y Westley. Otra vez sólo en el despacho Joe se mesa los cabellos, mientras su mirada se dirige hacia la papelera, donde se encuentra la arrugada exclusiva de Peter. Lentamente la coge y comienza a releerla, su instinto le advierte de que la historia es real.

22. Ellen vuelve a casa (1H.21'00”)

Cortinilla a modo de elipsis temporal y espacial. Primer plano de Peter, que ajeno a la noticia del regreso de Ellen, se dirige al camping para reencontrarse con ella y declararle su amor. Conduce con gesto alegre y silbando *The man on the flying trapeze*. A lo lejos se escuchan unas sirenas. Peter observa por el retrovisor que es una comitiva de coches escoltados por la policía. Cuando llegan a su altura pasan junto a él a gran velocidad. En su interior, y visiblemente incómodos por compartir tan "estrecha intimidad", viajan Alexander Andrews y King Westley. Peter hace gestos de saludo a la comitiva, sin saber quien viaja dentro del coche, al tiempo que anima a su destartalado descapotable para llegar al camping antes de que ella se despierte.

La siguiente escena se sitúa en el exterior del ayuntamiento. Los coches de la comitiva están aparcados y el lugar se encuentra atestado de curiosos y periodistas ansiosos por saber algo del reencuentro. Al salir Ellen de la oficina escoltada por su padre y por Westley

se forma un gran tumulto. La joven se muestra visiblemente triste y como ausente mientras los periodistas esperan algún tipo de declaración. El Sr Andrews les informa que más tarde hará una declaración. Triste y cabizbaja, se apoya en el hombro de su padre muy seria. La comitiva parte del lugar a toda velocidad.

Primer plano de Peter que ajeno a lo que está ocurriendo, unos cuantos kilómetros más adelante, continúa cantando y conduciendo felizmente, deseando reunirse con Ellen, comienza a cantar la canción del trapezista como si se tratase de una premonición.⁵²⁰ En su camino llega a un paso a nivel y se detiene ante la barrera bajada mientras el jefe de estación le hace señales para que pare, Peter le saluda feliz y entusiasta y este le corresponde. Escuchamos el silbato del tren que se aproxima. Peter replica con el claxon en señal de festiva alegría. Continúa saludando a las personas que viajan sobre los vagones del tren de mercancías y estos corresponden a sus saludos. Se manifiestan de nuevo las consignas optimistas del *New Deal* con la aparición de estos vagabundos que se desplazan en un tren de mercancías, y que saludan con alegría a un eufórico Peter.⁵²¹ La preocupación por la problemática social de la Depresión es un telón de fondo constante en este filme y en gran parte de la filmografía de Capra.

Cuando termina de pasar el tren cesa la algarabía, y con el silencio vemos que al otro lado de la vía se encuentra la comitiva del Sr Andrews. Peter observa detenidamente la comitiva y su gesto cambia, cuando descubre en el interior del vehículo a Ellen apoyada sobre el hombro de Westley. La joven viaja con la mirada perdida en el vacío mientras su novio la mira con gesto impasible. Peter reacciona lo más rápido que el coche le permite, maniobrando para cambiar de sentido y seguirlos. Utiliza el claxon para intentar detenerlos, pero los otros coches van desapareciendo de su vista a gran velocidad. Finalmente detiene el coche mientras se aleja la comitiva y él se queda desesperado mesándose los cabellos. Se termina la escena con un plano detalle de la rueda del coche deshinchándose al igual que las ilusiones de Peter.

23. Anuncio boda Ellen y Westley (1H.23'00")

Secuencia de montaje donde se condensan, en un fundido encadenado, las noticias sobre la boda de Ellen y King Westley. Las noticias sobreimpresas se superponen

⁵²⁰ Ellen, lo mismo que la chica de la canción abandona a su amado, por un "hombre volador", papel que simbólicamente se puede asociar a Westley como aviador acrobático.

⁵²¹ "El cine nos ha transmitido precisamente uno de los fenómenos- el nomadismo-más llamativo de este momento: más de cinco millones de vagabundos recorrieron el país en busca de trabajo o comida, o bien por desesperación y aburrimiento. Una cuarta parte de esta población la constituían jóvenes de ambos sexos que vivían en campamentos y se trasladaban en grupo, usando los trenes de mercancías y alimentándose en comedores sociales". Valcárcel (1997:16)

rápidamente unas a otras, música extradiegética que aumenta esta cesación de velocidad: “Ellen Andrews returns home”, “Love Triumphant”, “Glad to be Home, Says Ellen”, “Andrews Insists on Real Marriage Ceremony” (“Ellen Andrews vuelve al hogar”, “Triunfa el amor”, “Me alegro de volver a casa”, “Andrews desea una gran ceremonia y esta vez por la iglesia”). Se utiliza el recurso de mostrar diferentes sucesos y sus repercusiones a través de la primera plana del periódico. En pocos segundos se informa al espectador de los acontecimientos en torno al regreso de Ellen junto a su padre y Westley. La noticia de la boda genera un gran interés en el público convirtiéndose en una gran noticia sensacionalista y de gran tirada. Se suceden las imágenes de los niños vendiendo los periódicos, y la gente leyendo la noticia en los transportes públicos.

Por corte directo se traslada la acción de nuevo a la redacción del periódico. Varios reporteros leen las noticias sobre la boda de Ellen. Peter pasa cabizbajo entre las mesas sus compañeros le saludan y comentan en voz alta la noticia de la boda. Pasa por delante de la secretaria sin detenerse antes de entrar en el despacho de Gordon. El editor no está allí. Con cara seria y gesto abatido le entrega a la secretaria el dinero que le prestó Joe, disculpándose por lo que según él era una broma. La secretaria le dedica una mirada compasiva mientras Peter se dirige hacia la salida. En ese instante llega el director y la secretaria le informa de lo ocurrido. Joe consigue alcanzar a Peter antes de que salga de la redacción. Peter le pide perdón había sido una broma estúpida para “tomarle el pelo”. Peter no se atreve a mirar a Joe, se muestra triste y avergonzado por haber expuesto sus sentimientos y verse ahora traicionado. Joe, convencido de la veracidad de la historia se muestra comprensivo y le anima: “That’s the way things go. You think, you have got a great yarn and then something comes along and messes up the finish. And there you are” (“Así son las cosas, crees tener algo bueno en las manos y llega otro y cambia todo el final”).

El editor sabe que la historia de Peter es cierta, pero para no humillarle, le dice que ya lo sospechaba. En un gesto de amistad y cariño, le mete dinero en el bolsillo, recordándole que cuando se le pase la borrachera, vuelva al periódico. El orgullo de Peter no le permite reconocer que ha sufrido un serio desengaño amoroso. Se termina la escena con una emotiva mirada de Peter dándole las gracias.



Ilustración 103: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

4.) LA CEREMONIA. Desenlace.

24. Ellen se confiesa a su padre (1H. 25'00'')

Primer plano de la portada del periódico, con la noticia de la boda de Ellen, en grandes titulares: “Ellen Andrews remarries today. Father Ignores Elopement. Insists on Church Wedding. Groom to land at Wedding in autogyro” (“Ellen Andrews se vuelve a casar hoy. El padre no quiere saber nada de la fuga. Insiste en la ceremonia religiosa. El novio se presentará en autogiro”).

La acción se desarrolla en la mansión familiar. Alexander Andrews, vestido con chaqué, en su función de padre de la novia, llama a la puerta de la habitación de Ellen. Al entrar vemos a la joven recostada en una *Chaise-longe* con la mirada ausente. Lleva puesto su vestido de novia, un modelo de raso blanco que realza su estilizada figura.

La habitación de Ellen destaca por su amplitud y luminosidad. Se trata de una estancia muy confortable y lujosamente decorada. Este es su hogar, y por lo tanto el estilo de vida al que está acostumbrada, pero su aspecto no irradia felicidad, justo, al contrario. Se la ve triste y un tanto hastiada. Pensativa, fuma sin prestar atención a lo que le comenta su padre, que está alabando la belleza de su hija resaltada por su magnífico vestido de novia.



Ilustración 104: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

El Sr Andrews viendo la reacción de su hija, sospecha que algo extraño ocurre. Decidido a averiguar cuál es la causa de su desdicha, se sienta junto a ella sobre la cama. Preocupado por la actitud triste y distraída de su hija le pregunta si es feliz. Ellen estalla en sollozos abrazada a su padre. Mientras la consuela, le pregunta, medio en broma, si no se habrá enamorado de otro hombre. Al insistirle ella oculta la mirada en el hombro de su padre. Este le recuerda que no la había visto llorar desde pequeña; debe ser un serio asunto el que le aflige. Ellen le confiesa que se ha enamorado de otro hombre, pero que él no la quiere; la desprecia por ser mimada, caprichosa y egoísta. Le cuenta que tampoco tiene buena opinión de él, ya que lo considera culpable de la mala educación de su hija. El Sr Andrews intrigado le pregunta cómo es el hombre del que se ha enamorado, es un hombre maravilloso es la respuesta de Ellen. La cámara, no necesita más que una sencilla contraposición de planos para que el espectador advierta que se trata de algo tan familiar como trascendental. Alexander Andrews ve en esta respuesta la posibilidad de librarse de King Westley, resuelto se levanta de la cama decidido a buscar una solución. Se muestra dispuesto a hablar con él, pero Ellen le dice que serviría de poco, puesto que ella se lanzó prácticamente en

sus brazos y él la rechazo. Por supuesto Ellen desconoce la verdadera naturaleza de los hechos, piensa que Peter no tiene ningún interés hacia ella. El Sr. Andrews, afectuoso y comprensivo le dice que deberían anular la ceremonia, pero ella levantándose de la cama se muestra decidida a continuar con los planes establecidos. Le dice a su padre que no causará más problemas: está cansada de no encontrar su camino y dispuesta a intentar centrar su vida.

El padre se muestra orgulloso, porque la encuentra cambiada, más centrada y segura de ella misma. Ellen abatida le asegura que nunca más volverá a ver a Peter. Al escuchar el nombre de Peter, el padre hace un gesto sorpresivo, que ella no ve porque se encuentra de espaldas, pero que alerta al espectador, entendiéndolo, que algo ocurre entre ellos. A continuación, el padre hace un gesto hacia el bolsillo que ella detecta, y le obliga a enseñarle una carta, firmada por Peter Warner, en la cual solicita hablar con el padre para tratar un asunto financiero en relación a su hija. La sorpresa y la decepción se dibujan en el rostro de Ellen que piensa que él reclama la recompensa. El padre decide reunirse con él para solucionar el asunto. Ellen con evidente ironía informa a su padre sobre lo merecido del dinero: “Certainly. Pay him off. He’s entitled to it. He did an excellent job. He kept me thoroughly entertained. it’s worth every penny he gets” (“Ciertamente. Hizo un magnífico trabajo; supo entretenerme y divertirme, se merece hasta el último centavo”).

De nuevo se observa una maniobra de distracción para aliviar el dramatismo de la escena. Entra una doncella con una bandeja de bebidas, anunciando la llegada de Westley.⁵²² Ellen se toma dos copas seguidas, como tomando valor para lo que le espera ante la atónita mirada de su padre. Ante la inminente llegada de Westley el Sr Andrews decide irse. En el umbral se entrecruzan los dos, no pueden evitar la incomodidad que se producen mutuamente, aunque intentan ser corteses. Westley abraza a la novia y le pregunta si es feliz, ella le responde que ahora todo depende de él, quiere vivir una vida llena de emociones, sin aburrimiento, divirtiéndose continuamente. Es evidente que Ellen echa de menos la vida junto a Peter. Termina la escena con un beso poco apasionado entre Ellen y su prometido.

⁵²² Según la tradición, los novios no se pueden ver el día de la boda, porque esto traería mala suerte. En este caso pues, la escena tiene dos lecturas: En la primera, entendemos que ellos ya están casados, por lo tanto, la unión no está en peligro. Una segunda lectura, sería suponer, que los novios no siguen la tradición, y esto atrae que se malogre la boda, lo que lejos de ser un problema, termina por ser la solución.

25. Reunión Peter Sr Andrews (1H. 31'00")

Por corte directo la acción se traslada a la casa de Peter. el periodista de espaldas a la cámara hojea un periódico con la noticia sobre el enlace de Ellen. Sobre la mesa varias botellas de licor y numerosos periódicos, con noticias sobre la boda, arrugados con evidente furia. Se escucha el sonido del teléfono Peter alarga la mano para descolgarlo y contesta. Se trata del Señor Andrews que lo llama desde la biblioteca de su mansión para concertar una cita con él con la intención de aclarar la cuestión relativa a la recompensa. Le propone verlo ese día y en su casa porque estará en Washington un mes. Peter rechaza la oferta, bajo ningún concepto desea verse involucrado en la boda de Ellen. El Sr Andrews logra convencerlo, no tendrá que ver a nadie, puesto que le espera directamente en la biblioteca, Peter finalmente accede a ir: "I'd like to get a load of that three ring circus you're pulling. I wanna see what love looks like when it's triumphant. I haven't had a good laugh in a week" ("Iré para echar un vistazo al circo que se ha montado" y ver como es el amor cuando triunfa. Hace ya una semana que no me río").

Una cortinilla indica un breve lapso de tiempo. Peter acude a la mansión de los Andrews vestido con un elegante traje oscuro. Sus gestos algo rígidos y nerviosos evidencian lo incomodo de la situación. Cuando Peter entra al despacho, el Sr Andrews le espera sentado tras su gran mesa. El aspecto de la estancia es imponente, lujosamente decorado y acorde a su estilo de vida. Ambos hombres se saludan con cortesía y toman asiento frente a frente en el escritorio. El Sr Andrews comienza la conversación comentando su extrañeza ante la nota, puesto que Ellen no le había hablado de él. A Peter no le extraña; opina que para Ellen todos son seres inferiores que están a su servicio. El padre hace referencia al comentario de Ellen sobre lo bien que había hecho su trabajo en esta ocasión Peter comenta irónicamente que se habría vuelto más bondadosa.

Con el fin de justificar su demanda económica, Peter presenta una nota detallada con todos los gastos que supuso su aventura junto a Ellen: abrigo 15, maleta 7'50, sombrero 7'50 y así una sucesión de artículos que suman un total de 39'60 dólares. El Sr Andrews se muestra desconcertado, no atina a comprender cual es la demanda de Peter: "Now, let me get this straight. You want 39'60 in addition the 10.000" ("A ver si lo entiendo, usted quiere 39,60 dólares además de los 10.000 dólares"). El periodista no sabe de qué recompensa le está hablando y se muestra ofendido. Indignado habla de principios y de integridad, mientras su anfitrión le observa con entera satisfacción. Tras escucharle, la opinión del señor Andrews cambia, ese hombre rudo y honesto le parece el perfecto marido para su hija. Dispuesto a llegar hasta el final, consigue la confesión amorosa de

Peter, que tras el interrogatorio al que le somete Alexandre Andrews, admite que está enamorado de Ellen.

Una vez que sale por la puerta, Peter se encuentra a Ellen en las escaleras del *Hall*. La joven se encuentra rodeada de admiradores que beben champan y brindan por su futura felicidad. Con su vestido de satén blanco como una diosa sobre un pedestal Peter comenta que por primera vez la ve en su estado natural, haciendo alusión al lujo que la rodea. Ambos se miran, ella altiva, él con frialdad. Ellen le pregunta con evidente ironía si ya ha recibido el dinero de su padre, Peter le responde afirmativamente. Pero rechaza enérgicamente la invitación de Ellen de quedarse a la fiesta y abandona la casa dejando a Ellen al fondo del plano, sola y pensativa, mirando como Peter se aleja de su vida. Se cierran las puertas tras Peter al mismo tiempo que se abren las del despacho del Sr Andrews. Ellen de pie y completamente abstraída continúa mirando hacia la puerta. El padre entusiasmado se le acerca intentando explicarle que Peter la ama, pero ella le interrumpe y se niega a seguir tratando ese tema alejándose de su padre. En ese momento, anuncian la llegada del novio en autogiro.

26. Novia a la fuga (1H.35'03")

Por corte directo la acción pasa a los jardines de la mansión familiar. Se inicia la secuencia con el aterrizaje del autogiro de King Westley, los invitados se arremolinan a su alrededor y aplauden la llegada del novio. Un nutrido grupo de reporteros y fotógrafos toman nota de todos los detalles. La boda de Ellen es un gran acontecimiento que ha convocado a todos los medios, se pueden ver incluso unidades móviles con los cámaras rodando sin cesar todo lo que ocurre a su alrededor.

Una cortinilla indica un breve lapso temporal. La siguiente escena comienza, con el sonido de la marcha nupcial de Wagner interpretada por una orquesta y acompañada por un coro. Un plano general muestra el escenario de la ceremonia donde un pasillo floral marca el recorrido desde la mansión hasta el altar instalado en el jardín. Los invitados se arremolinan a uno y otro lado del recorrido. A juzgar por los elegantes atuendos de los invitados no cabe duda de que se trata de la boda del año.

Ellen y el Sr Andrews hacen su aparición, tras las damas de honor y comienzan el recorrido hacia el altar. Los dos avanzan serios y con la mirada fija. Mientras se acercan al altar, inician una queda conversación: el Sr Andrews le explica lo ocurrido, Peter la ama, no quería la recompensa solo los gastos que le había ocasionado el viaje. Ellen continúa seria y sin mirarlo, sus pensamientos no se traslucen, su padre le pide que le haga feliz y no se case con Westley, le interpela para que reaccione y busque su felicidad.

No debe preocuparse por las posibles consecuencias de su fuga, ya que todo se podría arreglar con un puñado de dinero. Le hace saber, que, si cambia de opinión, tiene su coche esperando en la puerta trasera. Con estas últimas palabras se detienen ante el altar.



Ilustración 105: Fotograma de la película *Sucedió una noche*.

Comienza la ceremonia, el sacerdote, pregunta si hay alguna causa que alegar para que no se celebre este matrimonio. El Sr Andrews se agita nervioso y parece dispuesto a hablar, pero no lo hace. El sacerdote prosigue con la ceremonia, pero cuando le toca a Ellen dar el “sí quiero” huye a toda prisa corriendo por los jardines, mientras los invitados alborozados siguen a la novia. Westley la llama a gritos confuso y el Sr Andrews se ríe regocijándose de pie aún ante el altar. La prensa y los invitados siguen a Ellen corriendo por los jardines, mientras los camareros ajenos a lo ocurrido continúan con los preparativos para la recepción. Ellen pasa corriendo junto al autogiro, mientras los reporteros graban la escena desde su posición privilegiada en lo alto de la unidad móvil. Por fin llega Ellen al coche y huye de su propia boda dejando al novio plantado ante el altar. Westley vuelve hasta donde está el Sr Andrews y le pregunta que ha pasado, a lo que este responde, mientras ríe socarronamente, que no tiene ni idea.



Ilustración 106: Fotograma de la película *Sucedió una noche*

5.) LA CAÍDA DE LA MURALLA. Epílogo.

27. Anulación primer matrimonio (1H 39'00")

Se inicia la escena en el despacho del Sr Andrews, este complacido y silbando alegremente se sirve una copa. El interfono suena repetidas veces. Contestando le informa a su secretario de que no le pase ninguna llamada. Cambia de opinión cuando le informan de que es el Sr Westley sonriente descuelga el teléfono y en tono irónico saluda a su "querido ex-futuro yerno". Le pregunta si tiene suficiente con el cheque de cien mil dólares y que lo mejor que ha podido hacer es no oponerse a la anulación. Alexander Andrews está contento, no se queja, le parece "baratísimo" en tal de librarse de él. En el momento que cuelga, entra su secretario anunciándole, que ha llegado un nuevo telegrama de Peter: "What's holding up the annulment, you slowpoke? The walls of Jericho are toppling" ("¿Qué impide la anulación perezoso?, las murallas de Jericó se vienen abajo"). El Sr. Andrews contesta: "Send him a telegram right away. Just say Let them topple!" ("Envíenle un telegrama ahora mismo, diga: ¡Que se vengán abajo!"). Termina la secuencia con la sonrisa de satisfacción del Sr Andrews dándole otro sorbo a su bebida.

28. Derribo murallas de Jericó (1H 40'49")

Cortinilla a modo de elipsis temporal y espacial. La última secuencia de la película se

desarrolla en un camping donde se alojan Peter y Ellen. Comienza la escena con la conversación que mantienen los caseros del camping, un matrimonio de avanzada edad con aspecto afable, sobre lo curiosa que resulta la pareja que acaba de alojarse. Sus miradas se dirigen hacia un *bungalow* en cuyo porche se encuentra aparcado el destartado coche de Peter. La casera piensa que no están casados, pero su marido corrobora el dato, el mismo ha visto el certificado de matrimonio. Extrañada la casera comenta que la pareja ha solicitado una manta y una cuerda. El marido se muestra aún más extrañado a él le han pedido una trompeta. Ambos sonrían divertidos mientras vuelven, curiosos, a fijar la vista en el *bungalow* de la pareja, mientras se escucha el sonido de una trompeta que proviene del interior. A continuación, y en el interior un plano detalle recoge el momento de la caída de la manta-muralla, con el sonido de trompetas con toque triunfal. Ellen y Peter ya no aparecen en pantalla, pero el sonido de la trompeta mientras se apaga la luz nos indica el ansiado final feliz con la unión de la pareja.⁵²³

⁵²³ Esta última secuencia, se desarrolla sin mostrar, al contrario que en ocasiones anteriores, el reencuentro de la pareja, protegiendo su intimidad y evitando problemas con la censura.

ANEXO 2

LA FIERA DE MI NIÑA **(BRINGING UP BABY, HOWARD HAWKS, 1938)**

2.1. Ficha Técnica y artística.

Título original.....	<i>Bringing Up Baby</i>
Título en castellano.....	<i>La fiera de mi niña</i>
Año de producción	1938
Nacionalidad.....	USA
Dirección.....	Howard Hawks
Guion.....	Dudley Nichols y Hagar Wilde sobre el relato de Hagar Wilde.
Productor.....	Howard Hawks
Productor asociado.....	Cliff Reid
Producción.....	RKO Radio Pictures
Director de fotografía.....	Russell Metty
Montaje.....	George Hively
Música.....	Roy Webb
Canciones.....	<i>I can't give you anything but love, Baby.</i>
Compuesta por: Jimmy Mc Hugh y Dorothy Fields; Cantan: Cary Grant y Katharine Hepburn. Canción. <i>I Was Born on the Side of a Hill</i> ; Canta: Katharine Hepburn.	
Dirección artística.....	Van Nest Polglase y Perry Ferguson
Decorados.....	Darell Silvera
Grabación sonora.....	John L. Cass
Maquillaje.....	Mel Burns
Diseño de vestuario.....	Howard Greer
Sonido.....	Mono (RCA Victor System)
Efectos especiales.....	Vernon L. Walker
Asistente de director.....	Edward Donahue
Fotografía.....	Blanco y negro
Formato.....	35mm

Proporción.....	1:1.37
Inicio del rodaje.....	17 de septiembre de 1937
Fin del rodaje.....	6 de enero de 1938
Fecha de estreno en USA.....	16 de febrero de 1938
Duración.....	102 minutos
Intérpretes principales:	
Katharine Hepburn.....	Susan Vance
Cary Grant.....	David Huxley
May Robson	Tía Elizabeth (Sra Carleton Random)
Charles Ruggles.....	Mayor Applegate
Walter Catlett.....	Slocum
Barry Fitzgerald	Mr. Gogarty
Leona Roberts.....	Mrs Gogarty
George Irving	Mr. Peabody
Virginia Walter.....	Alice Swallow
Fritz Feld.....	Dr Lehman
Tala Birell.....	Mrs Lehman
John Kelly	Elmer
Skippy.....	George (el perro)
Nissa.....	.Baby (el leopardo)

2.2. Sinopsis

David Huxley, un tímido paleontólogo, que está a punto de casarse con Alice, su secretaria y ayudante en el museo de ciencias naturales donde trabaja, necesita un millón de dólares para concluir sus investigaciones sobre la reconstrucción de un brontosaurio. Con tal motivo, se reúne en el club de golf con el abogado Alexander Peabody, que representa a la filantrópica millonaria interesada en donar el dinero, la señora Carleton Random.

En el transcurso del partido de golf, David, conocerá a Susan Vance, sobrina de la señora Carleton (hecho que el desconoce), una joven que cambiará la vida del apocado profesor en tan sólo veinticuatro horas. La aventura de David comienza al día siguiente cuando recibe la clavícula intercostal, la única pieza que falta para la reconstrucción del esqueleto del brontosaurio, y también una llamada de Susan pidiéndole ayuda para hacerse cargo de un leopardo llamado Baby. Susan decide trasladar al leopardo a la casa de campo que

posee su tía en Connecticut. Al llegar a la casa de campo continúan sucediéndose un cúmulo de situaciones que lo alejan de sus objetivos iniciales; Susan hace todo lo posible por retener a David y conseguir aplazar su boda con la señorita Swallow, al tiempo que George, el perro de Susan, esconde la clavícula intercostal. Con la intención de ocultar la verdadera identidad de David a tía Elizabeth (la potencial mecenas) inventan un nombre para él; Hueso y una nueva profesión; experto en caza mayor.

Los malos entendidos se multiplican a la hora de la cena, cuando aparece, invitado por tía Elizabeth, un cazador experto en caza mayor y en imitar el sonido de los animales salvajes, el mayor Horace Applegate. Todo se complica aún más cuando Baby se escapa del establo, coincidiendo, además, con un leopardo asesino que se ha escapado de un circo cercano. Susan y David deciden buscar a Baby y a George, pero su conducta poco habitual, resulta sospechosa y son detenidos por la policía junto a la tía Elizabeth y el mayor Applegate.

Susan, agrava más la situación, engañando al jefe de policía, al que hace creer que son una banda de peligrosos delincuentes. En un momento de caos absoluto, Susan escapa y se encuentra con el leopardo asesino, al que confunde con Baby, y al que logra capturar llevándolo a la comisaría. Conscientes de que es el leopardo del circo, todos se refugian tras la seguridad de las rejas, menos David que acude en auxilio de Susan logrando reducir al peligroso animal.

Finalmente consiguen ser liberados, pero David pierde la oportunidad de que la señora Carleton Random le done el dinero para el museo, aunque en la escena final Susan acude al museo para ser ella la que done el dinero y confesarle su amor, al que David corresponde justo en el momento en que el brontosaurio que tanto esfuerzo le ha costado construir cae desmoronado.

2.3. Estructura y secuenciación.

El prólogo de esta película, **Desamor en el museo**, está constituido por la primera secuencia que se desarrolla en su totalidad en el Museo de Historia Natural y termina con David saliendo del museo para reunirse con el señor Peabody en el club de golf.

El Planteamiento, **Encuentros entre Susan y David**, incluye varias secuencias que se desarrollan en diferentes lugares: un club de golf, un hotel Ritz, el apartamento de Susan y la residencia de Alexander Peabody. El planteamiento abarca desde el primer encuentro de Susan y David en el campo de golf, hasta la despedida de ambos frente al apartamento de David y termina con la firme intención del paleontólogo de no volver a

encontrarse con Susan.

El Desarrollo, **Comienza la aventura**, nos situará en un principio en el apartamento de Susan con la sorprendente aparición de un leopardo, Baby, que constituirá el detonante de una aventura que cambiará profundamente a David y que se desarrollará en un espacio diferente; una casa de campo en Connecticut.

El Desenlace, **Todos a la cárcel**, supondrá el clímax de la “locura” que rodea a todo el filme, y tiene lugar en la cárcel del condado donde acaban todos detenidos, y que incluye la escapada de Susan que consigue regresar con el leopardo asesino. El desenlace concluye con la liberación de los detenidos gracias a la aparición del Sr Peabody.

Un epílogo muy breve **Amor en el museo** clausura el filme. Tiene lugar de nuevo en la ciudad y se desarrolla íntegramente en el museo. En un primer momento con la ruptura de Alice y David y posteriormente con la visita de Susan y la declaración de amor de la pareja que va unida al desmoronamiento del brontosaurio con el que finaliza la película. Siguiendo un criterio jerárquico, se ha desglosado a su vez, estas cinco grandes partes en bloques secuenciales. El esquema del filme quedaría entonces del siguiente modo:

1.) DESAMOR EN EL MUSEO.

0. Títulos de crédito.

1. En el museo de Historia Natural.

2.) ENCUENTROS ENTRE SUSAN Y DAVID.

2. Jugando al Golf.

2.1. En el aparcamiento.

3. En el Ritz.

4. En el apartamento de Susan.

5. En la mansión de Mr Peabody.

3.) COMIENZA LA AVENTURA.

6. La clavícula intercostal.

6.1. Conociendo a Baby.

7. Camino de Connecticut.

7.1. Parada en Westlake.

8. En el *Cottage* de tía Elizabeth.

8.1. David se queda sin ropa.

8.2. Buscando la clavícula intercostal.

9. ¿Leopardos en Connecticut?

- 9.1. En el Establo.
- 9.2. La cena.
- 9.3. Baby se escapa.
- 10. Buscando a Baby.
 - 10.1. Cruzando el río.
 - 10.2. Altercado en el circo.
 - 10.3. Cazando leopardos.
 - 10.4. Los cazadores cazados.
- 4.) **TODOS A LA CÁRCEL.**
 - 11. En la Cárcel
 - 11.1. La banda de delincuentes.
 - 11.2. Deshaciendo el equívoco.
- 5.) **AMOR EN EL MUSEO.**
 - 12. La caída del brontosaurio.

Se observará que en las secuencias 2, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 se han añadido subsecuencias con el objetivo de proporcionar un mayor control analítico sobre el filme que estamos considerando.

2.4. Análisis secuencial.

1.) DESAMOR EN EL MUSEO. Prólogo.

0. Títulos de crédito. (0H. 00'00")

La secuencia de créditos de *La fiera de mi niña* comienza con la imagen de relámpagos, rascacielos y torres de radio emblema de la corporación RKO. Inmediatamente después, empieza a oírse el *leitmotiv* musical del filme, la melodía de la canción *No puedo darte más que amor, Baby*. Este tema musical se mantiene durante el trascurso del texto escrito, y se repetirá después a lo largo de la película, con diferentes variaciones, siguiendo las convenciones expuestas por Bordwell: “La película clásica de Hollywood suele utilizar la secuencia de créditos para iniciar la narración de la película (...) El acompañamiento musical ya indica la presencia de la narración, y a menudo los motivos musicales de esa obertura volverán a aparecer a lo largo de la película.”⁵²⁴

⁵²⁴ Bordwell., Staiger., y Thompson (1997: 27)

El uso reiterado de esta melodía la convierte en el *leitmotiv* (motivo conductor) de la película. Este tema se presenta en distintas modalidades acústicas y con numerosas variaciones melódicas, en la secuencia de créditos y en la última secuencia será extradiégética e instrumental, mientras que en el resto será diégética y cantada, en todas sus variantes. La primera vez que aparece es en una versión instrumental en la secuencia de créditos, presentando en esta ocasión la mayor variación melódica con respecto a sus posteriores repeticiones en el filme. En la subsecuencia 6.1 se escuchará, a través de un gramófono

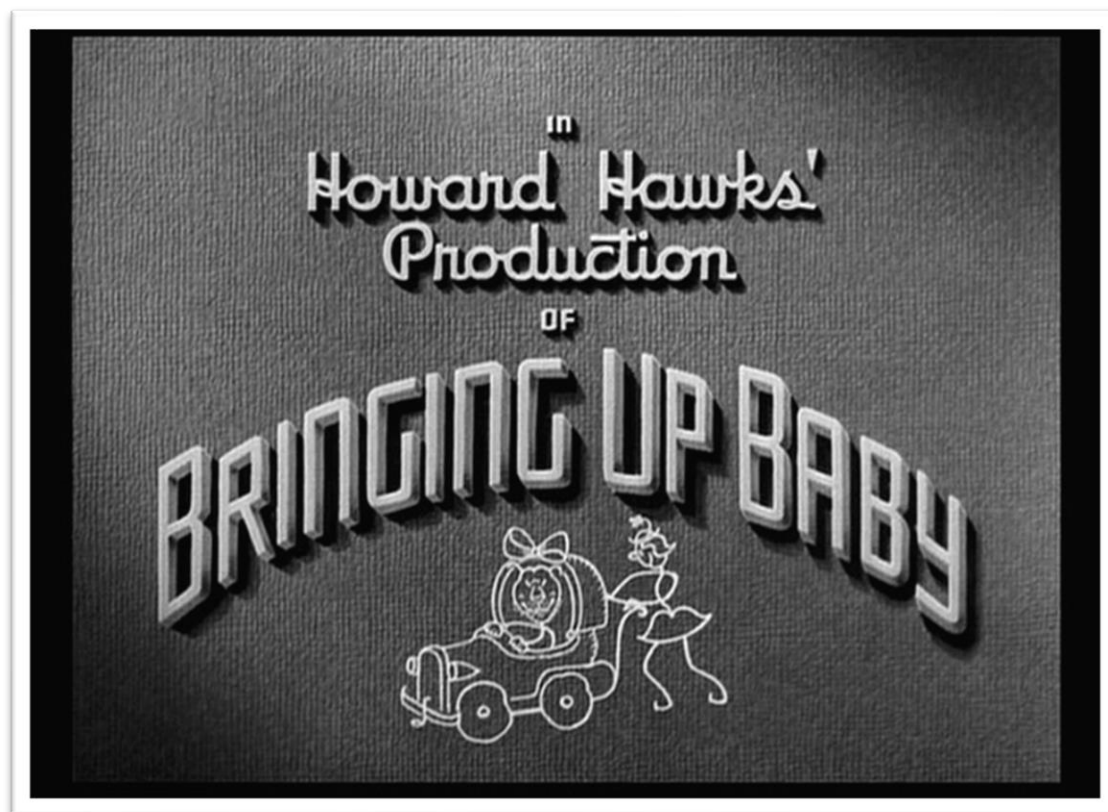


Ilustración 107: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

A continuación, y siguiendo la jerarquía narrativa de la película, aparecerán en pantalla los artífices del filme; protagonistas, secundarios y demás personajes principales quedarán establecidos por el orden, tamaño y tiempo de los nombres de los diferentes actores y actrices en la pantalla. En primer lugar y en mayor tamaño, aparecerá la productora RKO Radio Pictures Present; a continuación, los nombres de los dos protagonistas principales Katharine Hepburn y Cary Grant, uno al lado del otro; el nombre del productor Howard Hawks, a continuación, y el título de la película. Sigue el reparto de los actores secundarios encabezado por Charlie Ruggles, con su nombre destacado en mayúsculas, y el resto a continuación en dos columnas. Por último, se sucede el equipo

instalado en el apartamento de Susan, la versión de Adelaide Hall. La canción resulta ser la favorita de Baby y a partir de ese momento, Susan y David, la utilizaran con la intención de atraer al leopardo y mantenerlo tranquilo, siguiendo el proverbio que asegura que “la música amansa a las fieras”. En la secuencia 8, es la primera vez que escuchamos a Susan y David entonar la melodía, lo hacen con la intención de mantener a Baby tranquilo mientras logran meterlo en uno de los establos de la casa de campo de tía Elizabeth. En la secuencia 10, la pieza se repite hasta en tres ocasiones todas ellas cantadas "a capella" por Susan y David, mientras buscan a Baby y a George por el bosque. En la subsecuencia 10.4, se añade una función cómica a la melodía. Susan y David cantan la canción bajo la ventana del doctor Lehmann, intentando conseguir que Baby baje del tejado, donde se encuentra encaramado. Pero en su lugar Baby se une a la canción con sus rugidos, y George decide acompañarlos con sus ladridos, logrando un cuarteto de lo más variopinto y ensordecedor. Finalmente se vuelve a escuchar la melodía orquestal, en esta ocasión extradiegética, en la última secuencia, fundiendo con el rotulo “The End”.

técnico y artístico del filme.

Los títulos de crédito de *La fiera de mi niña*, además de presentar la película con sus artífices (interpretes, director, guionista, equipo de rodaje etc.), contiene de modo subyacente gran parte de la información que se va a desarrollar después. Es decir, utiliza un genérico⁵²⁵ que presenta unas figuras esquematizadas de hombre, mujer y leopardo llevando a cabo acciones que reaparecerán después en la película⁵²⁶.

1. En el museo de Historia Natural. (0H. 01'10")

Comienza el filme con un plano general exterior del Museo Stuyvesant de Historia Natural. Un fundido nos introduce dentro de una sala del museo donde Alice, con el pelo recogido y un traje de chaqueta oscuro que aporta rigidez a su figura, examina un gran paquete. David Huxley, se encuentra encaramado en lo alto del andamio que rodea al esqueleto reconstruido de un brontosaurio que ocupa toda la longitud de la sala, rodeado de especímenes zoológicos en vitrinas y enmarcados en las paredes. Entra en la sala el profesor La Touche (ayudante de David) con un telegrama que entrega a Alice, esta le hace un gesto de silencio mientras señala el andamio donde se encuentra David meditando. La Touche levanta la vista hacia David, la cámara sigue el movimiento de su mirada y vemos a David, sentado arriba en el andamio con la pose de *El pensador*; de Rodin. La cámara le enfoca de cerca mientras comienza a observar el hueso que sostiene en la mano y le comenta a Alice que posiblemente pertenezca a la cola, pero ella le recuerda que ya lo intentaron y no encajaba. Alice comienza a leer el telegrama que le ha entregado el profesor La Touche. Emocionada comenta que es de la expedición de Utah, en él les comunican que por fin han encontrado la pieza que completa el esqueleto; la clavícula intercostal. David baja presuroso del andamio. La clavícula es el último hueso que necesitaban para completar el brontosaurio. Emocionado abraza a Alice y le besa en la mejilla, ella se resiste y le advierte que no es momento de efusiones, ya que están ante el profesor La Touche, quien recuerda, con una comprensiva sonrisa, que la pareja se va a casar al día siguiente. Pero Alice no está dispuesta a que la boda interfiera en el futuro profesional de su marido y asegura que la boda no supone compromisos domésticos de ninguna clase. A pesar de las tímidas protestas de David, su prometida advierte que no habrá luna de miel, ni siquiera hijos. La cámara en la mayor parte de la secuencia se

⁵²⁵ “Un montaje poético del contenido de la historia (...) el tema de la película de una manera condensada” Onaindía. (1992: 81)

⁵²⁶ Los créditos hacen gala de la omnisciencia de la narración y nos muestran fragmentos de la acción que va a desarrollarse. Bordwell., Staiger., y Thompson (1997: 28)

coloca a la altura de los ojos y apenas se mueve, coge a los tres personajes en plano medio para ver las reacciones de los tres, y de esta manera podemos ver no solo la reacción de los dos prometidos sino la del profesor cuando oye lo que Alice opina sobre el matrimonio. En apenas dos minutos ya sabemos que David Huxley, además de ser un científico entregado a su trabajo, despistado y algo torpe, es un joven fácilmente manipulable por Alice, y presumimos que por las mujeres en general.



Ilustración 108: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

Zanjando el tema de su matrimonio Alice le recuerda que tiene una cita para jugar al golf con el señor Peabody, representante de la señora Carleton Random, una rica mecenas interesada en donar un millón de dólares al museo. Alice le recuerda que el éxito del trato dependerá de la impresión que cause al señor Peabody; David debe dejar ganar al señor Peabody e intentar conseguir un trato de favor. Dispuesto a seguir las instrucciones de Alice, David se despide de ambos, mientras abre la puerta y choca contra ella.

2.) ENCUENTROS ENTRE SUSAN Y DAVID. Planteamiento

2. Jugando al Golf. (0H. 03'50'')

La secuencia comienza con un plano general del campo de golf. La cámara precede a David, al Sr Peabody y los cadis, al tiempo que van andando. Llegan al hoyo de Peabody, que se dispone a lanzar su bola mientras David intenta convencerle sobre la importancia

de la donación del millón de dólares para el museo. Peabody advierte a David que él solo es el consejero legal de quien tiene realmente dinero para invertir, la señora Random. David vuelve a insistir interrumpiendo la concentración de Peabody que, dejando el palo de golf, se apoya en él y se dirige a David directamente para advertirle que cuando juega al golf solo habla de golf, y eso entre tirada y tirada.⁵²⁷ David se disculpa mientras Peabody le insta para que vaya a buscar la bola que ha perdido con la intención de poder continuar el juego, David se despide “I’ll be with you in a minute, Mr. Peabody!” (“¡Vuelvo enseguida, Señor Peabody!”).



Ilustración 109: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

David seguido por su cadi, va en busca de la bola, de repente se detiene bruscamente mirando a lo lejos y señalando hacia Susan, que se dispone a golpear la bola cuando David y su cadi se acercan corriendo por detrás en un intento por detenerla. Enfadada Susan le recrimina que no debe molestar a un jugador cuando tira, la cámara les acompaña mientras David intenta, sin conseguirlo, explicarle que la pelota con la que está jugando es de él. Impaciente por el tiempo que le está haciendo perder al señor Peabody, David consigue hacerse con la bola y vuelve a su recorrido, pero antes de llegar, el cadi le advierte que

⁵²⁷ Ciertamente, David comete un error tras otro, incumpliendo las normas más básicas de golf: Habla cuando su compañero va a efectuar el lanzamiento, se coloca en su línea de tiro, le hace esperar entre juego y juego, etc.

algo pasa con su coche en el aparcamiento.

2.1. En el aparcamiento. La escena se desplaza al aparcamiento, allí Susan pone en marcha un coche, y al salir choca con el coche de delante, al dar marcha atrás se oye como golpea un parachoques. David llega corriendo y gritando mientras señala a Susan que el coche que está conduciendo es el suyo. Ella continua con las maniobras golpeando repetidamente el parachoques, David desesperado intenta pararla, pero ella no se detiene y continúan los golpes con sus correspondientes ruidos.⁵²⁸ En un intento por recuperar su coche David mueve el automóvil de al lado, que en realidad es el de ella, pero las maniobras de ambos contribuyen más al caos. Un plano detalle muestra los parachoques traseros de ambos coches abollados David visiblemente enfadado increpa a Susan, que continua sin hacerle caso.⁵²⁹ En su intento por recuperar su coche, David se sube en la plataforma exterior del automóvil, mientras ella arranca y comienza a avanzar. Peabody y su cadí, alertados por los golpes, llegan al aparcamiento a tiempo de ver a David sobre el escalón exterior del coche, agarrado al mismo, mientras Susan sale fuera del aparcamiento y a lo lejos resuenan las palabras de David: “I’ll be with you in a minute, Mr. Peabody” (¡En seguida estaré con usted, señor Peabody!)

3. En el Ritz (0H. 08’25’)

Un fundido en negro nos traslada a la siguiente secuencia que empieza con un plano general del hall del restaurante del Ritz. Por la puerta giratoria entra David vestido con frac, llevando un sombrero de copa en la mano. Busca a alguien con la vista y cruza la escena hasta el *maitre* para preguntarle por el Sr Peabody, el *maitre* le responde que aún no ha llegado y David decide esperarlo. La chica de guardarropía se acerca a David para cogerle el sombrero, que cae al suelo. Ambos se agachan para cogerlo y sus cabezas chocan a mitad de camino. Tras recoger el sombrero David decide que es mejor quedárselo.

La cámara muestra a Susan sentada en un taburete junto a la barra del restaurante, lleva un vestido brillante con un ligero velo que le otorga una presencia casi “espacial”, cuando

⁵²⁸ Hawks utiliza el estridente sonido de los parachoques al golpear entre ellos y contra los árboles como recurso expresivo que suma a la escena una sensación mayor de desastre y caos.

⁵²⁹ En *La fiera de mi niña*, son poco habituales los primeros planos para destacar elementos de la acción. Un ejemplo se da en esta escena, donde se muestra en primer plano como el parachoques trasero del coche que conduce Susan roza a uno de los coches aparcados con el consiguiente ruido. A este primer plano continúan otros planos medios que muestran la acción que se está desarrollando un segundo primer plano muestra como el coche que conduce Susan se mueve hacia atrás; el parachoques trasero izquierdo golpea el árbol de atrás con el correspondiente ruido, vuelven los planos medios que muestran los movimientos de la pareja mientras intentan mover los coches y finalmente un tercer primer plano nos muestra los parachoques de los dos coches abollados, uno de los delanteros colgando, a consecuencia de las maniobras de Susan.

menos inquietante. Se encuentra jugando con el camarero a “atrapar aceitunas al vuelo”, el juego consiste en lanzar las aceitunas hasta colocarlas en las copas y la última de ellas en la boca. Una de las aceitunas cae al suelo en el momento en que David entra en escena, resbalando y cayendo hacia atrás sobre su sombrero. Susan se acerca para ayudar a que se levante. El estupor se refleja en la cara de David cuando reconoce a la joven: “Well, I might have known you were here. I had a feeling, just as I hit the floor” (“Debí presentir que estaba usted aquí, lo intuí tarde, cuando ya estaba en el suelo”) Preocupada por su enfado Susan le pregunta qué puede hacer por él, la respuesta de David es escueta: “Go away” (“Marcharse”) indignada Susan le replica que ella estaba primero, “Then I’ll go away” (“Entonces me iré yo”) contesta David mientras se aleja del bar poco dispuesto a que Susan le arruine la noche.

Susan le observa un momento, luego le sigue, la cámara le acompaña por las mesas. David intuye que la joven le sigue, se para junto a la silla, se vuelve hacia Susan y gesticula un “fuera” hacia ella. Susan se detiene junto a la mesa del doctor Lehmann y comienza a hacer su truco con aceitunas. Curioso por la actitud de la joven se presenta informándole sobre su especialidad; psiquiatría. “Oh crazy people” (“Ah, trata a los locos”) le contesta Susan. Lehmann, parpadea con un tic nervioso, mientras advierte a la joven que no todas las personas que se comportan de un modo tan extraño son dementes. Susan le mira pensativa, como buscando el significado profundo de estas palabras y es entonces cuando le pregunta su opinión sobre el comportamiento de David; un hombre que sigue a una mujer a todas partes y en lugar de hablar discuten. El doctor piensa brevemente su respuesta antes de emitir su diagnóstico: “Well, the love impulse in men very frequently reveals itself in terms of conflict” (“El impulso amoroso en el hombre se revela con frecuencia en algunas demostraciones violentas”).

Susan coge el bolso que está en la mesa, se acerca a David y le explica porque la persigue; porque está obsesionado con ella. Una vez más David le explica que no tiene ningún interés en ella y que solo quiere encontrar al señor Peabody. Mientras escucha las palabras de David, Susan repara en el bolso que tiene en la mano y da cuenta de que no es el suyo, se lo entrega a David y se dirige al fondo del salón. La cámara acompaña a Susan mientras pasa por la mesa del doctor Lehmann, en ese instante se acerca la señora Lehmann que tras sentarse junto a su marido advierte que su bolso no está y dentro guardaba su broche de diamantes. Consternados, se levantan de la mesa para buscar el bolso. Mientras tanto David, indeciso, empieza a dejar el bolso en el asiento y luego se lo lleva. En ese momento se cruza con los señores Lehmann, que continúan buscando el bolso. Al reconocer el bolso

que lleva David, le exigen que se lo devuelva, David se muestra reticente. En un segundo plano, se muestra como en el bar, el barman le da el bolso a Susan, que está mirando hacia donde se desarrolla la discusión; los Lehmann protestan malhumorados mientras David se aferra al bolso. Susan entra por detrás y observando la escena, intenta deshacer el malentendido, exculpando a David; que tras atraer la atención de Lehmann le advierte que nunca se esclarecerá lo ocurrido si lo explica Susan.

David, se muestra decidido a marcharse, pero Susan le retiene asíéndole de una de las colas del frac, con tan mala fortuna que esta se rasga. Amenazante y sarcástico, le propone a Susan un juego; él cerrará los ojos, contará hasta diez y ella habrá desaparecido. Susan ofendida le da la espalda alejándose, pero en ese momento, un inoportuno pisotón de David le rasga el vestido sin que ella se percate de lo ocurrido.



Ilustración 110: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

David intenta explicarle lo ocurrido mientras extiende sus brazos alrededor intentando taparla con su sombrero de copa. Susan incomoda ante su actitud le pide que se aleje de ella, pero al marcharse resuelta, se da cuenta de que parte de su vestido ha desaparecido.⁵³⁰ Desesperada le pide ayuda a David para conseguir salir del salón con cierta dignidad, lo

⁵³⁰ Hawks, aprovecha el juego sexual, la provocación y la transgresión en pos de la comicidad. El sexo, su deseo reprimido, es un tema latente en el filme, es por ello que habrá enredos de este tipo y sutiles juegos y gags sexuales, el primero de ellos en esta memorable escena donde a Susan se le abre el vestido por detrás. Un roto y un "semidesnudo", que un caballeroso David se ofrece a ocultar.

cual consiguen, no sin dificultad, saliendo juntos uno detrás del otro ante las sonrisas del resto de comensales y el desconcierto del Sr Peabody que se cruza con ellos.

4. En el apartamento de Susan. (0H. 16'20'')

La acción se traslada al apartamento de Susan. Comienza con un plano medio de David y Susan, ambos sentados, ella cosiendo la chaqueta de David. Entretanto conversan entre ellos, David insiste en la importancia de poder contactar con el señor Peabody, Susan le comenta que ella le conoce; para ella es Boopie esta noche iba a cenar con él y es capaz de convencerle de lo que quiera.⁵³¹

Susan se ofrece para acompañar a David en busca de Peabody; de repente Susan cobra un nuevo interés, puede ser el medio para llegar hasta el ansiado millón de dólares, pero conociendo el carácter de Susan, asume que puede ser un error aceptar su propuesta y decide ir él solo. Susan poco dispuesta a dejarle marchar le indica que es posible que ya se haya ido del restaurante, ella le puede conducir hasta la residencia de Peabody en Riverdale. David declina la oferta, debe ir al Carnegie Hall para reunirse con su prometida la señorita Swallow.



Ilustración 111: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

⁵³¹ Hawks aprovecha la ocasión para hacer una burla de las costumbres sociales de la clase alta. Ridiculiza la costumbre de utilizar entre ellos diminutivos, que a la vez se convierten en contraseñas sociales, solo el círculo cercano le llama Boopie, el resto, meros conocidos, se refieren él como Alexander Peabody.

En esta ocasión, el uso convencional del primer plano permite mostrar los sentimientos de Susan, por primera vez sería, al conocer que David se va a casar al día siguiente. Este plano de Susan lo dice absolutamente todo, y ese pequeño e insustancial problema, su compromiso, será lo que tenga que resolver. El espectador casi puede ver cómo trabaja su mente, la determinación de su mirada avisa que acaba de comenzar “la caza”, y ella no se va a rendir fácilmente. Resuelta le asegura que si ella fuera su prometida le esperaría y convence a David para ir en busca de Peabody.

5. En La mansión de Mr Peabody. (0H.17'15”)

La acción se traslada a la mansión de Peabody, donde llegan Susan y David con ella al volante. David comenta sarcástico que todas las casas de Riverdale deben de ser iguales, puesto que han pasado por delante de ella seis veces, Susan con una sonrisa soñadora contesta que la noche tan agradable propiciaba este paseo. Ambos se dirigen hacia la mansión, David avanza dubitativo, las luces están apagadas, piensa que ya debe estar acostado. Susan llama a la puerta, David, evidentemente nervioso, opina que es mejor irse. No considera que, tras los hechos ocurridos, en el campo de golf y en el restaurante, sea esta la mejor ocasión para hablar con el señor Peabody.

Susan no se da por vencida, seguida de David recorre la casa por fuera en busca de la ventana del dormitorio de Peabody. Dispuesta a despertarlo comienza a lanzar guijarros hacia arriba, a un balcón con puertas acristaladas, de repente se abren y aparece Peabody en pijama bostezando. Susan sin darse cuenta sigue buscando piedras un poco más grandes, con un movimiento decidido lanza una que golpea a Peabody en la cabeza y lo tumba de espaldas. Susan en un abierto ejercicio de irresponsabilidad, toma del brazo a David arrastrándolo para huir de allí.

Un fundido encadenado nos traslada a la calle del apartamento de David. David con gesto preocupado sale del coche y se queda junto a la portezuela. Susan le anima, está segura de que mañana todo se solucionará, le propone acudir juntos de nuevo a casa de Peabody. David asegura que ya ha tenido bastante, que todo tiene un límite y al día siguiente se casa. Decidido se despide de Susan, es consciente de que entre ellos han surgido una serie de infortunios desde el principio hasta el final, y porque ocultarlo, también cierta atracción, pero lo mejor es despedirse y confiar en no volver a verla nunca más, tras decir estas palabras tropieza y cae del nuevo al suelo. Desde el interior del coche Susan le contempla, sonríe, mueve los ojos de un lado a otro, mueve la cabeza afirmativamente y luego la reposa en el respaldo, en la sombra, ocultando sus intenciones, pero no su objetivo.

3.) COMIENZA LA AVENTURA. Desarrollo.

6. La clavícula intercostal. (0H. 20'10")

La secuencia se inicia en el apartamento de David, sentado junto a una mesa hablando por teléfono con Alice e intentando explicarle qué tal había ido la reunión con el señor Peabody. Alice se muestra confusa, no logra comprender si le ha visto o no le ha visto. David no sabe muy bien que contestarle, en ese momento llaman a la puerta, es el cartero que le entrega un paquete. David firma el recibo de entrega, mientras continua la conversación; antes de que se casen, le advierte a Alice, no quiere que ninguna mujer interfiera en sus asuntos. Mira al mensajero, quien mueve la cabeza afirmativamente en un gesto de entendimiento mutuo. De repente David grita alborozado, el paquete contiene la clavícula intercostal, el mejor regalo de bodas, le informa al cartero, que contesta de forma lacónica: "Don't let it throw you, buddy" ("No deje que le pesquen amigo"). El cartero se marcha y David queda con Alice para verse en el museo.

David cuelga el teléfono y emocionado comienza a abrir la caja. Suena el teléfono, pero el continúa abriendo la caja, vuelve a sonar y con gesto de fastidio levanta el auricular. Es Susan que le llama desde su apartamento que en contraste con el de David, más austero y en colores grises, destaca por su luminosidad resaltada por los colores claros. Directamente le pregunta a David si quiere un leopardo que le ha enviado su hermano Mark desde Brasil. Sorprendido, David le pregunta si está disecado, pero ella responde que no al mismo tiempo que Baby, el leopardo, pasea entre sus rodillas. Susan, se levanta mientras lo sigue acariciando conduciéndolo hasta el cuarto de baño y cierra la puerta. Entretanto continua la conversación con David, que piensa que ella le está mintiendo. Susan le pide que acuda a su apartamento y le ayude, puesto que es el único zoólogo que conoce, él se niega. Susan intenta convencerlo mientras deambula por su apartamento, de repente tropieza con el cordón del teléfono y cae al suelo arrastrando tras de sí varios muebles. David, con el teléfono en la mano izquierda y el hueso en la derecha, pega un salto al escuchar el grito de Susan que llega a través del teléfono. Asustado le pregunta si ha sido el leopardo. Susan desde el suelo intenta tranquilizar a David, pero al notar su preocupación recapacita e idea una farsa, fingiendo un ataque del leopardo, para atraerlo hasta su apartamento.

6.1. Conociendo a Baby. La acción se traslada al bloque de apartamentos de Susan. Un plano general muestra la puerta del ascensor que se abre; David sale corriendo hacia el apartamento de Susan con la caja bajo el brazo. Angustiado golpea repetidamente la puerta. En el interior del apartamento, Susan le abre la puerta. David irrumpe en la

habitación y se detiene sorprendido al verla en perfecto estado, enfadado le acusa de mentirosa, pero ella se defiende, realmente tiene un leopardo, aunque manso.



Ilustración 112: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

Un estudio de la puesta en escena señala claramente lo que ya está ocurriendo, el flechazo entre ambos. Él y ella frente a frente y, a la vez, un espacio entre ellos ocupado por un bajorrelieve circular; de venus con un amorcillo a sus espaldas dispuesto a lanzar sus flechas amorosas en dirección a David. Esa imagen pone en escena el componente activo del deseo de Susan hacia David.

Susan le señala el cuarto de baño indicándole dónde está el leopardo, David cruza decidido la habitación hasta llegar a la puerta. Abre la puerta del baño y se asoma con cautela, Baby está sentado en el retrete, David retrocede chillando y cierra la puerta del cuarto de baño, se queda callado y con la mirada fija en la puerta. Susan le mira con “aires de suficiencia”; ella no mentía. David, aterrado, le sugiere que abandone el apartamento, ella responde de forma burlona, que no puede abandonarlo, tiene un contrato.

David sugiere que llamen a un zoológico para que se hagan cargo de la fiera, pero Susan rehúsa hacerlo convencida de su mansedumbre, en un intento por tranquilizar a David lee el telegrama que ha enviado su hermano Mark desde Brasil: “Dear Susan, I’m sending you Baby, guard him with your life. He’s three years old, gentle as a kitten, and likes dogs” (“Querida Susan, te mando a Baby, consérvalo siempre a tú lado, tiene tres años,

es cariñoso como una gatita, y le gustan los perros”), Susan duda ¿Para comérselos o su compañía? Y continúa leyendo: "He likes music, especially that song *I Can't Give You Anything But Love, Baby*" (“Le gusta la música, en especial la canción *No puedo darte más que amor, Baby*”). David, perplejo, considera que es absurdo, pero Susan le asegura que es cierto.⁵³²

David observa alarmado como Susan abre la puerta del baño para observar la reacción de Baby al escuchar la canción. El leopardo se sube al tocadiscos, se yergue y huele el disco. David presa del pánico se sube a la mesa junto al sofá, sujetando la caja con la clavícula intercostal sobre su cabeza. Baby se marcha del tocadiscos y se dirige a David, que sigue subido a la mesa, le acaricia la pantorrilla con el hocico y juega con el bajo de sus pantalones.⁵³³



⁵³² Canción compuesta en 1928 por Jimmy McHugh y Dorothy Fields y presentada ese mismo año en Nueva York por Adelaide Hall en la obra “Blackbird Revue” estrenada en Broadway. La traducción al español sería *No puedo darte más que amor, Baby*, pero en su lugar, a su estreno en España (el 13 de enero de 1941) se tradujo como *Todo te lo puedo dar menos el amor, Baby*.

⁵³³ Hawks recurría en muy pocas ocasiones a los primeros planos o a centrarse en ciertos detalles de la puesta en escena, pero en *La fiera de mi niña* este rasgo de su filmografía, está más presente que en otras ocasiones. Esto se debe principalmente a la incursión, entre los protagonistas, de dos animales. El rodaje con animales comporta unos métodos diferentes, en los que el primer plano es algo habitual, debido a lo complicado que resulta su rodaje con los actores y más en esta ocasión, con el pánico de Cary Grant a rodar con el leopardo, tal y como detalla Khatarine Hepburn (1996:339-340). Es por ello que Baby aparece en numerosos primeros planos desde su primera aparición en escena, tal y como se observa en las secuencias 6.1, 7, 7.1, 9.3, 10, 10.1, 10.2, 10.3, 10.4, 11 y 11.1.

Susan haciendo caso omiso del miedo de David emite su veredicto: “I think you’ve found a real friend” (“Ah, acaba de encontrar usted un amigo...”), considera que no será ningún problema que consigan llevarlo a su granja de Westlake en Connecticut. David protesta, no quiere verse envuelto en otro de los líos de Susan, pero esta se muestra convencida; si tía Elizabeth descubriera un leopardo en su apartamento sería el fin de su herencia de un millón de dólares. David no parece reaccionar ante esta información, pero el espectador comienza a intuir que hay una relación entre el millón de dólares de la señora Random y la tía de Susan, algo que ya se perfilaba en la relación entre Susan y Boopi.

David sigue negándose: “There are only two things in the world I have to do, finish my brontosaurus and get married” (“Solo hay dos cosas en el mundo que debo hacer: terminar mi brontosaurio y casarme a las tres”). Obsérvese que las palabras de David no han expresado su deseo sino su deber; no desea terminar de reconstruir el dinosaurio y casarse con Alice, pero es su obligación.

Decidido a no dejarse manipular emprende la huida, saliendo del apartamento de Susan; ella y Baby le siguen sin que él se dé cuenta. Las puertas del ascensor se abren y entra David, en el momento en que se cierran, Baby llega al ascensor. Susan le insta para que baje por las escaleras, mientras ella corre tras él. Las puertas del ascensor se abren dando paso a David, que se dirige hacia la calle, cuando pasa por delante de la escalera llega Baby y le sigue hasta la calle sin que David se percate. Susan sale del edificio y corre hacia un coche aparcado delante. La cámara sigue a David de cerca, caminando por la calle, con su caja bajo el brazo, ignorando que Baby está andando directamente detrás de él.

Entra en encuadre la furgoneta de Susan con ella al volante, saluda a David, este responde desprevenido con un movimiento del sombrero, sorprendido descubre a Susan al volante, le señala que le conviene cambiar de opinión, David se desentiende del asunto, pero Susan de advierte de la presencia de su “amigo felino” que camina junto a él.⁵³⁴

7. Camino de Connecticut (0H.27’16”)

Comienza la secuencia con David y Susan en el asiento delantero de la furgoneta camino

⁵³⁴ Para Hawks, el ritmo básico de la narración no residía en el montaje externo, sino en el movimiento interno que era el que dotaba de dimensión al plano. Valoraba lo que sucedía delante de la cámara, sin trucos ni artificios, con un alto grado de realismo, evitando en lo posible la manipulación postfilmación, sin embargo, en ocasiones recurre a trucos de montaje como las retroproyecciones o transparencias, sustituyendo el fondo de una escena por la proyección del mismo en pantalla. En esta escena se utiliza una sobreimpresión (imágenes superpuestas en una serie de fotogramas) para evitar que Grant y Nissa tuvieran que grabar juntos. El mismo truco de montaje se repetirá en la secuencia 7. **Camino de Connecticut**, con la finalidad de incluir a Baby en el asiento trasero de la furgoneta.

a Westlake. Susan conduce y con fingida inocencia se defiende ante David; lo único que ha hecho es invitarle a subir al coche, eso es todo, porque David, estaba en la acera asustado y gritando y ella pensaba que era lo mejor... Baby se les acerca desde el asiento trasero, metiendo la cabeza entre ellos, husmeando el cojín del asiento. David observa compungido; tiene el presentimiento de que algo terrible va a pasar, Susan intenta animarlo inútilmente, mientras Baby continua sus maniobras de aproximación sobre el respaldo del asiento mientras mira a David que retrocede acobardado; lo único que desea es entregar el leopardo, volver a la ciudad y olvidar lo ocurrido durante estas últimas veinticuatro horas, Susan no opina lo mismo, ella se lo ha pasado de maravilla, David mueve apesadumbrado la cabeza al escuchar sus palabras.



Ilustración 113: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

A continuación, vemos una toma en movimiento de la vista trasera de una camioneta abierta cargada con jaulas de aves. Susan se gira para mirar a Baby y pierde el control del vehículo, David agarra el volante esquivando el golpe, pero la camioneta termina en la cuneta con las jaulas abiertas en el suelo. Las aves vuelan y cacarean en el suelo y por el aire, Susan y David intentan detener a Baby sujetándole de la cola y cantando su canción favorita *No puedo darte más que amor, Baby*, pero finalmente escapa.

Un fundido encadenado muestra a David con la mirada fija en la distancia, callado. Lleva

plumas en la chaqueta y el sombrero, que vuelan con la brisa del coche en movimiento. Hawks utiliza, en esta escena, el recurso de la elipsis humorística; tras el choque entre el coche de Susan y la camioneta cargada de aves, vemos a Baby asomarse por la ventanilla trasera del coche, con la intención de saltar para darse un banquete con las aves que han quedado sueltas. Hawks extiende la escena, alargándola; vemos como el leopardo, fiel a sus instintos, lucha por salir del coche mientras Susan y David tiran de su cola para impedirlo. La elipsis se resuelve cuando vemos salir al leopardo del coche dispuesto a darse un festín, y encadenamos con el rostro de David, muy serio, cubierto de plumas. Esta elipsis despierta la risa del espectador al lograr que se imagine todos los hechos posteriores a la huida de Baby en el rostro de David.



Ilustración 114: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

Susan defiende su inocencia, está completamente segura de que el incidente no ha sido culpa suya, de repente consulta la hora; deben detenerse en Westlake para comprar un poco de carne para Baby. David no puede ocultar su desconcierto mientras observa a Baby tumbado en el asiento trasero, sacudiéndose algunas plumas: “Why, he’s already had an assortment of ducks and chickens. Not to mention a couple of swans” (“Pero si ha hecho una escabechina entre gallinas y patos. Por no mencionar un par de cisnes”). Susan le resta importancia, considera que eso no es suficiente alimento: “All feathers” (“Solo plumas”), y muy caras, contesta David, 150 dólares, que se podrían haber ahorrado

huyendo de allí, tal y como proponía Susan.

7.1. Parada en Westlake. La furgoneta atraviesa la calle principal de Westlake, mientras se escucha el sonido distante de una melodía. Susan aparca la furgoneta en un espacio libre junto a la boca de incendios. David sale del coche y reconoce la música, se trata de un circo, Susan no ve problema alguno y también resta importancia al hecho de aparcar en la boca de incendios, David poco convencido cruza la acera y entra en la tienda dirigiéndose al mostrador. A su derecha, al otro lado, el doctor Lehmann está esperando su pedido. David pide al asombrado dependiente una pieza de carne de trece kilos para comer cruda.

Afuera, Susan espera sobre el escalón exterior del coche mirando hacia la tienda. El comisario Slocum se acerca andando por la acera, con las manos en los bolsillos y silbando. Se detiene al darse cuenta de que el coche de Susan está aparcado frente a la boca de incendios. Dirigiéndose a Susan, le enseña sus credenciales, la joven se presenta. El comisario le señala que está prohibido aparcar en la boca de incendios, Susan cambia de tema, se interesa por el circo y le pregunta al comisario si tiene boletos gratis, en un primer momento, el comisario, le sigue la conversación, pero se detiene bruscamente al intuir que la joven se está burlando de él, receloso, intenta arrestarla, pero en ese momento Susan observa como Baby salta al coche de al lado, propiciándole una idea para librarse del comisario, resuelta, niega que el coche aparcado junto a la boca de incendios sea el suyo, y decidida se sube al coche de al lado, donde se encuentra Baby.

David sale de la tienda, Susan le grita para que suba corriendo al coche, el joven se muestra sorprendido porque no es el coche de Susan, pero ante la premura de ella, lanza la caja con el hueso dentro del coche y salta al escalón exterior, al igual que ocurrió en el club de golf⁵³⁵ mientras el coche se aleja, Lehmann corre al espacio vacío del aparcamiento, señalando con el dedo. Slocum, con su ayudante, Elmer, se reúne con

⁵³⁵ En *La fiera de mi niña*, subyace un curioso juego de duplicidades y repeticiones que crea un efecto de espejos inagotable. A Howard Hawks le gustaban las repeticiones, las recreaciones y la utilización de viejos elementos para crear otros nuevos: hay todo un muestrario de elementos retomados y cuestiones que tienen su correspondencia en otro momento de la película. Toda la historia está construida a base de dar la vuelta a cada situación y sustituir lo correcto por lo erróneo (un coche, un bolso, un leopardo por otro, etc), la espiral de acontecimientos se concreta con elementos de la anterior colocados de otra manera, iguales pero distintos. Esta elección nada casual afecta a los diálogos, a las construcciones de plano y a los escenarios: a las salidas acompañadas del “Estoy con usted en un instante, señor Peabody” (secuencias 1 y 2), le sucederán los dos raptos en coches robados (subsecuencias 2.1 y 7.1), y las dos escenas de ronda bajo las ventanas de la segunda planta de casas de campo (secuencia 5 y subsecuencia 10.4). Los guionistas aprovechan todos estos cruces de elementos para colocar a sus personajes en un recorrido de reproducciones que va enriqueciendo sucesivamente la estructura de la película, hasta finalizar con la escena correspondiente al museo, es una perfecta estructura circular.

Lehmann que no para de gritar porque le han robado su coche.

8. En el *Cottage* de tía Elizabeth. (0H.32'14")

La acción se traslada a la casa de campo de tía Elizabeth. Susan y David intentan acomodar a Baby en una jaula del establo, mientras cantan *No puedo darte más que amor, Baby*.

I can't give you anything but love, baby
That's the only thing I've plenty of, baby
Dream a while, scheme a while
We're sure to find
Happiness and I guess
All those things you've always pined for
Gee,
I'd like to see you looking swell, baby
Diamond bracelets Woolworths doesn't sell, baby
'Til that lucky day
You know darned well, baby
I can't give you anything but love.⁵³⁶

La coordinación entre ambos es perfecta, sin dejar el buen humor logran encerrar a Baby, y con ello lograr su objetivo, Susan se muestra satisfecha, todo ha salido a la perfección, pero David no opina igual, se muestra preocupado, porque además de todo lo ocurrido han robado un coche. Susan da muestras de impaciencia por el pesimismo de David y en un nuevo reflejo de su carácter irreflexivo resta importancia a lo ocurrido; devolverán el coche lo antes posible. Lo que realmente interesa a Susan es idear una nueva estrategia para retener a David, que tiene que regresar a Nueva York cuanto antes para casarse. De forma astuta, le sugiere que limpie su traje, cubierto de plumas y polvo, David se niega, Susan insiste mientras le quita algunas plumas que han quedado prendidas al traje, él le golpea las manos para que deje de quitarle plumas y se aleja buscando un teléfono, Susan le sigue corriendo tras él: “O, Well, David, I want you to be married, I think you should be married. I think every man should be married. But I don't think that any self-respecting girl will marry you looking the way you do” (“David, quiero que se case, debe usted casarse, considero que el hombre debe casarse, pero ninguna mujer que se respete a sí misma se casaría con un hombre tan desastrado”). David observa su aspecto y muy a su pesar reconoce que Susan tiene razón y termina aceptando la sugerencia de Susan de darse una ducha.

⁵³⁶ *No puedo darte más que amor, cielo/ Es de lo único que tengo en abundancia, cielo/ Sueña un rato, intriga un rato/ Seguro que encontraremos/ Felicidad y me imagino/ Todas esas cosas que siempre has anhelado.*

Caramba, me gustaría verte hecha una reina, cielo/ Pulseras de diamantes que no venden en Woolworths, cielo/ Hasta ese feliz día/ Sabes de sobra, cielo, / Que no puedo darte más que amor.

8.1. David se queda sin ropa. Ya en el interior de casa, Susan, en albornoz, espía en la habitación de invitados. Rápidamente recoge la ropa de David, incluso los zapatos y el sombrero, que se coloca en la cabeza y sale apresuradamente de la habitación. La cámara le acompaña mientras recorre la casa en dirección a la cocina donde busca al ama de llaves, Hannah Gogarty, que se encuentra cocinando. Susan le pide que lleve la ropa a la ciudad para que la laven, pero Hannah se ofrece para hacerlo ella misma, puesto que en la ciudad tardaría demasiado. Tiempo es lo que necesita Susan, que insiste en que la lleve a la ciudad. De nuevo regresa a la habitación de invitados, se sienta en la cama y coge con desgana la caja de David (que él no ha soltado, recordemos, en ningún momento) y la coloca en su regazo, intrigada pregunta a David que es, este abre la puerta del baño y le contesta que es la clavícula intercostal de un brontosaurio, Susan queda desilusionada, para ella no es más que un hueso viejo. David le pregunta por su ropa y es entonces cuando Susan, con su mejor cara de inocencia, le cuenta que se la han llevado a la ciudad. David, en tono amenazante, llama a Susan, que escapa yéndose a su propio cuarto de baño. Desesperado comienza a buscar algo con lo que vestirse, le vemos salir del baño vistiendo una vaporosa bata de Susan y por primera vez sin sus gafas. Se detiene ante el baño de Susan, con tono amenazante le pregunta si quiere ayudarlo a encontrar con qué vestirse o prefiere que entre y la saque de la ahí, Susan no se cree sus amenazas y continua duchándose, David hace un amago de entrar pero se detiene, cambia de estrategia, e intenta que Susan le diga donde vive el jardinero para conseguir algo de ropa masculina, pero la joven hace como que no le oye, finalmente David decide ir él mismo a buscar al jardinero, mientras protesta indignado “My goodness! The man who gets you is gonna have a lifetime of misery. Everything’s gonna be all right. Yes, everything’s gonna be...” (“Oh, Qué barbaridad...Dios santo...Es como una pesadilla. El hombre que se quede con usted no tendrá más que problemas. Todo se arreglará, sí, ya hablaremos...”).

En ese instante suena el timbre de la puerta. Una panorámica muestra a David mientras se dirige a la puerta de entrada, abre y se encuentra a Tía Elizabeth, vestida con traje de campo, en el umbral. La sorpresa para los dos es evidente:

David: What do you want? (¿Qué desea?)

Tía Elizabeth: Well who are you? (¿Quién es usted?)

David: who are you? (¿Y usted?)

Tía Elizabeth: But who are you? (Dígame ¿quién es?)

David: what do you want? (¿Qué es lo que quiere?)

Tía Elizabeth: Well who are you? (¿Quién es usted?)

David: I don't know. I'm not quite myself today. (No lo sé, la verdad es que no soy el de siempre).



Ilustración 115: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

La conversación se enreda de forma absurda hasta que tía Elizabeth le pregunta por qué va disfrazado, David, ya en un estado de histeria por las continuas humillaciones a las que ha sido sometido, responde a la pregunta dando un grito y un salto en el aire mientras tía Elizabeth retrocede: Because I just went gay all of a sudden! (“Porque me he vuelto *gay*”).⁵³⁷

En el guion original David dejaba la frase sin terminar gesticulando en el aire. Fue el propio Cary Grant, el que improvisó esta escena. Las habilidades de Grant unidas al gusto de Hawks por improvisar en el plató daban lugar a estas escenas, en las que primaban la naturalidad y la creatividad de los actores. Hawks, en su entrevista con McBride, le confesaba que cuando se tenía una buena escena, se podía dejar al actor en libertad para que experimentase con ella. Su idea era no coartar los impulsos interpretativos y dejar que la frescura surgiese de manera espontánea. Hawks era partidario de dar una gran

⁵³⁷ *La fiera de mi niña* es la primera película donde se usa la palabra "gay" refiriéndose a homosexual, un hecho significativo, si se tiene en cuenta la comentada bisexualidad de Cary Grant, que durante años convivió con el también actor Randolph Scott. Eliot (2007:12)

libertad a sus actores, no le gustaba ensayar demasiado, por eso cuando tenía alguien realmente bueno, la primera toma podía ser suficiente.

Tras ese momento de confusión, entra en escena el perro George. Ladrando se dirige hacia David que se encuentra sentado en la escalera con la mirada triste y perdida. Hannah entra en el salón alarmada por los gritos y los ladridos, tía Elizabeth la interroga, pero ella tampoco sabe quién es David. En ese instante la cámara enfoca a Susan, todavía en albornoz, que corre hacia su tía con los brazos abiertos y la abraza. George todavía ladra y David continúa sentado en el último escalón, con la cabeza entre las manos, mirando fijamente a George.



Ilustración 116: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

Tía Elizabeth interroga a Susan, quiere saber quién es ese hombre, David levanta la cabeza para hablar, pero desiste de intentar hacerse oír en la barahúnda de gritos y ladridos.⁵³⁸ Es Susan la que contesta; se trata de un amigo de Mark, que había trabajado en exceso, hasta el punto de estar próximo a sufrir un colapso. David al escuchar estas

⁵³⁸ Los ladridos de George cumplen principalmente la función de contribuir al caos reinante. Desde su aparición en esta secuencia junto a su dueña, la señora Random, tía de Susan, sus ladridos se solaparán entre las conversaciones de los personajes, impidiendo escuchar sus diálogos o interpretar correctamente a quién se dirige la palabra. Los ladridos de George, también servirán como guía para encontrarles a él y a Baby en el espeso bosque que rodea la casa, y tendrán un significado amistoso cuando se escuchen mientras juegan retozando por la hierba en la subsecuencia 10.1 **Cruzando el río.**

palabras se lleva las manos a la cabeza mientras murmura que ni siquiera ha estado en Brasil. Tía Elizabeth parece poco convencida por el extraño comportamiento de David, pero Susan lo acusa todo a su inestable estado de ánimo, incluso llegando aún más lejos en la farsa, asevera que hay que consentírsele todo, incluso dejarle que lleve esa ropa. “Does he want to wear those clothes?” (“¿Y él quiere llevar esa ropa?”) pregunta extrañada tía Elizabeth, esta pregunta hace reaccionar a David que poniéndose de pie exclama: “No, I don’t want to wear this thing! I just want to get married!” (“Naturalmente que no, lo único que quiero es casarme”). Susan le mira embelesada y tía Elizabeth exasperada y confundida se opone a la boda entre David y su sobrina. David intenta aclarar la confusión, mientras Susan contribuye a cimentar la farsa que asemeja un alud que ya nadie puede parar.

David, hartado ya de tanto lío, intenta detener el caos en el que se haya sumido. Levantándose le da un pisotón a Susan, la joven lanza un grito que hace callar hasta a George. Dolorida se sienta en la escalera mientras David se abalanza sobre la tía y Hannah; con un tono frío y amenazante inquiriere la ayuda de ambas para encontrar algo de ropa que ponerse. Visiblemente nerviosas le señalan la habitación de Mark. Panorámica de David que se vuelve y se aleja del grupo mientras George pegado a sus talones sigue ladrando. David corre huyendo del animal, se introduce en la habitación de Mark, George tras él intenta entrar, pero David ya dentro cierra la puerta, dejando fuera a George que no para de ladrar.

Entretanto Susan continúa sentada en la escalera, contándose los dedos de los pies: “He loves me, he loves me not, he loves me!.. (“Me ama, no me ama, me ama, no me ama ¡Me ama!), de repente se da cuenta de la ausencia de David, con tono frío y cortante su tía le informa de que ha ido a buscar ropa. Susan se levanta alarmada, si encuentra ropa se marchará. Susan va corriendo hacia la habitación con George ladrando tras ella se acerca al armario para coger algo de ropa, George se sube de un salto al banco que hay al pie de la cama, mirando a Susan y ladrando, ve la caja de David y salta sobre la cama. Después de husmear la caja saca el hueso y se escurre por la puerta con él en la boca. Panorámica de George atravesando el comedor corriendo, llevando el hueso de David y saliendo por la puerta principal.

8.2. Buscando la clavícula intercostal. Panorámica de Susan, con pantalones, blusa holgada y un sombrero de paja en la mano, que corre a la habitación de Mark y llama. Se abre la puerta y Susan entra. Al fondo se vislumbra una figura dentro del armario de la habitación; David aparece vistiendo chaqueta de montar y pantalones, llevando un

par de botas en la mano izquierda y unas sandalias en la derecha. No lleva puestas las gafas. David es consciente de su aspecto un tanto ridículo. Pero es lo único que ha logrado encontrar para poder vestirse y regresar a Nueva York para reparar lo que he hecho desde que conoce a Susan; el daño que he causado a la señorita Swallow, al señor Peabody, al museo, y a todo el mundo. Al escuchar el nombre de Peabody, Susan reacciona, e intenta que David le escuche; Peabody es el abogado de su tía Elizabeth. David se teme lo peor, y sus peores presentimientos se confirman al escuchar el nombre completo, Elizabeth Carleton Random.

La casualidad narrativa, en modo de destino, vuelve a intervenir en la vida de David, que consternado, le explica a Susan que su tía estaba interesada en donar un millón de dólares al museo, pero que a raíz de lo ocurrido es más que probable que haya causado una mala impresión a señora Carleton. Desesperado intenta que Susan le preste atención: todo se ha convertido en un lío terrible, y tía Elizabeth no debe averiguar nunca quién es, intenta asegurarse de que Susan lo comprende, ella le mira embelesada, mientras David la sostiene por los hombros; es importante que la señora Random siga pensando que es amigo de Mark, que está mal de la cabeza, sin mencionarle nunca a David Huxley. Susan responde afirmativamente, pero sus pensamientos están en otra cosa: encuentra a David, muy guapo sin gafas.

Molesto por la falta de interés de Susan, le dice que lo olvide todo, mientras se dirige hacia la otra habitación, Susan le sigue, David se acerca a la repisa de la chimenea para coger sus gafas, se las pone, cruza hasta la cama y coge su caja. Al ver que la caja está vacía, le pregunta a Susan dónde está el hueso, pero ella no lo sabe, David intenta hacerle entender lo importante que es para él.⁵³⁹ Susan intenta quitarle importancia al asunto, pero David, cada vez más nervioso intenta explicarle lo complicado que es encontrar otro hueso. Los dos comienzan a discutir hasta que se dan cuenta de que ha debido cogerlo el perro. David sale corriendo del dormitorio de invitados, con Susan detrás. Panorámica de ambos corriendo por el salón mientras llaman a gritos a George, allí se encuentran a tía Elizabeth, que observa susceptible el extraño comportamiento de la pareja buscando al perro.

⁵³⁹ Stanley Cavell, en el capítulo “Leopardos en Connecticut” (incluido en su mencionado estudio sobre la comedia romántica americana de la época clásica), alude a las “obsesivas referencias sexuales incluidas en la película”, señalando que “A partir de cierto momento empieza a resultar evidente que la superficie de los diálogos y la acción de *La fiera de mi niña*, su modo de construcción es una especie de doble sentido más o menos descarado.” Y cita frases como las siguientes: “¿Dónde está mi clavícula intercostal?” para continuar con el continuo llamamiento que hace Susan al perro: “¡George! ¡George! David y Susan necesitan el hueso. Es el hueso de David”, un doble juego de palabras, teniendo en cuenta que la palabra inglesa *Bone* (hueso) también equivale a pene. Cavell (1999:125).

La búsqueda del hueso continua en el jardín, David y Susan, que van corriendo, encuentran a George corriendo también, entrando en el encuadre por la dirección contraria. David sobresaltado señala que su hocico tiene tierra, lo que indica que ha estado cavando y lo ha enterrado, Susan apostilla que el jardín tiene diez mil metros cuadrados. George levanta la vista hacia ellos y mueve la cola. David y Susan se arrodillan junto a George, con tono amistoso, intentan que el animal les indique donde está enterrado. De repente George se levanta de un salto y empieza a correr. Ellos también se ponen de pie y le siguen, el perro se detiene en un árbol y comienza a excavar, Susan y David se arrodillan junto a él y comienzan también a excavar. El resultado de la búsqueda es una bota, David hace el gesto de golpear a alguien, Susan intenta proteger a George, pero David contesta irónico que no iba a pegarle al perro... De nuevo sale corriendo George y ellos detrás, Susan comenta divertida que es como un juego.



Ilustración 117: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

Tras varios intentos de búsqueda fracasados y tres pares de botas, los tres se encuentran exhaustos, a lo lejos se oye la voz de tía Elizabeth llamando a Susan. Panorámica de Susan corriendo, mientras tía Elizabeth la alcanza desde la dirección opuesta. Visiblemente enfadada pregunta a Susan sobre los agujeros en el jardín, la joven le cuenta que lo han hecho ellos. La tía dispuesta a hacerse con el control de la situación exige saber quién es

David. Susan le cuenta que es un amigo de Mark y que está dispuesta a casarse con él, la tía no se muestra nada convencida: “Now see here, if you're planning to marry him on my money you are very much mistaken. I don't want another lunatic in the family I have lunatics enough all ready. When are you going to marry him? What's his name?” (“Escucha, si pretendes casarte con ese hombre contando con mi dinero, estás en un error, no quiero más lunáticos en mi familia, ¿cuándo piensas casarte y cómo se llama?”). Susan se inventa una nueva identidad para David, a partir de ese momento tal y como le detalla a su tía, será el señor Hueso, dedicado a la caza mayor.

En el transcurso de la conversación, la tía ha estado observando a David que a cuatro patas corretea tras George: “You call that big game hunting?” (“¿Y a eso le llamas cazar?”) disgustada por la elección de su sobrina, pero aceptando lo inevitable, le informa de la hora de la cena; las ocho y media en punto, y asegura que no admitirá más desórdenes.⁵⁴⁰

9. ¿Leopardos en Connecticut? (0H 46'40")

La acción se traslada al interior del *cottage*, es por la tarde y David, con su ropa limpia y las gafas, habla por teléfono, con Alice, explicándole que está en Connecticut. No ha podido regresar y se encuentra allí irremisiblemente detenido. Mientras David conversa con Alice, Susan ataviada con un largo vestido de vuelo atraviesa el salón hasta el dormitorio de invitados interrumpiendo la conversación, David intenta deshacerse de ella, indicándole que se vaya; Susan atraviesa corriendo el salón, hasta una extensión del teléfono que hay en la mesa contigua a la puerta de entrada. Una vez allí, descuelga el auricular e irrumpe en la conversación, David mira sorprendido su auricular mientras intenta continuar hablando con su prometida. Susan interrumpe la conversación entre David y su prometida una y otra vez. La forma en que Hawks, plantea esta escena se aleja de los convencionalismos del cine clásico, al no presentar la conversación, plano contra plano entre David y Alice, sino entre David y Susan que se encuentran en el mismo lugar, de este modo, queda patente la poca importancia que tiene Alice en estos momentos de la

⁵⁴⁰ El personaje secundario de mayor importancia es, sin duda, la señora Carleton Random, es decir; tía Elizabeth, la rica mecenas interesada en donar un millón de dólares al museo donde trabaja David. Tía Elizabeth actúa como oponente/antagonista del protagonista. Se muestra desde el principio decidida a evitar que se burlen de ella. Desde su aparición en esta secuencia intenta imponer un poco de cordura, algo casi imposible, en una casa donde se suceden las confusiones. Tía Elizabeth tendrá un peso fundamental en el relato, pues su deseo de tener un leopardo, algo insospechado para su familia, será el motor que ponga en marcha la trama, avivado por la errónea percepción que de este hecho tiene su sobrina.

historia. Susan continua con sus artimañas para intentar cortar la conversación entre ambos, e intenta confundir a David diciéndole que hay que dar de comer al leopardo e imitando a las señales horarias. En ese momento aparece el mayor Applegate, ante la puerta de doble batiente que da acceso a la casa, extrañado mira su reloj, que no coincide con las señales horarias que Susan lanza por el teléfono a David. Applegate, intenta entrar, pero queda enganchado en el doble batiente, a mitad de la puerta, y en esa posición se presenta a Susan, que finalmente ha colgado el teléfono. La posición del mayor es sumamente ridícula, y su vestuario con reminiscencia tirolesa, no ayudan precisamente a causar una sensación de elegancia y virilidad. En ese momento se acerca tía Elizabeth, vestida ya de etiqueta para la cena, y saluda al comandante amistosamente, aunque con cierto tono de burla, invitándole a que se decida a entrar o salir por la puerta.

La conversación continúa relajada entre bromas, momento que aprovecha Susan para ir a por David. Este sale del dormitorio cruzándose en el camino con ella, sujetándola del brazo le reprende; debería estar vigilando a George en lugar de jugar con el teléfono, Susan intenta ponerle sobre aviso acerca de la conversación que ha mantenido con su tía sobre su nueva identidad, pero él no le presta atención. En ese momento se escucha la voz de tía Elizabeth, que tratándole con condescendencia intenta que se aproxime a ellos. David y Susan se reúnen con Applegate y tía Elizabeth en el recibidor, y comienzan las presentaciones, generando un nuevo caos, puesto que David ignora que ahora es el Sr Hueso. Susan, detrás de David, tira de su chaqueta para llamar su atención. La conversación continúa, y el desconcierto es cada vez mayor. Mientras tía Elizabeth se vuelve hacia Applegate, Susan da una patada a David en la pierna. Él se vuelve hacia ella, Susan le hace gestos de que él es el señor hueso. David se gira ante el mayor Applegate y le saluda correctamente, intenta dar una explicación, pero Susan lo toma del brazo y lo arrastra hasta el comedor. Applegate y la tía se dirigen hacia el bar mientras ella le pone al corriente de la situación, deben tener paciencia con las extravagancias de David. Tía Elizabeth le pide ayuda al comandante para la sobremesa, el acepta complacido; hablarán de caza mayor, un tema que ambos comparten.

9.1. En el Establo. Susan y David, han ido al establo a comprobar que todo está bien. Susan sale de la cuadra de Baby, cierra la puerta y echa el cerrojo. David la mira pensativo, Susan le pregunta si se encuentra bien. David le contesta que aún no entiende como se ha metido en ese lío y hace alusión a su nuevo nombre señor Hueso, no entiende como Susan se inventó “semejante nombrecito”, alude así David a las referencias sexuales comentadas con antelación. En ese momento George entra por la puerta y David interrumpe la

conversación, cogiéndolo en brazos; con este gesto da a entender que aún no ha conseguido encontrar el hueso y debe seguir vigilando al perro para lograr recuperarlo. Mientras Susan cierra la puerta del establo asegurándose de que quede bien bloqueada, David, angustiado, no quiere ni imaginar lo que ocurriría si se encontraran Baby y George, Susan opina que se harían amigos, pero siempre cabría la posibilidad de que Baby se comiese a George, y con él la posibilidad de finalizar la reconstrucción del brontosaurio. Ambos salen del establo con David sujetando a George firmemente bajo su brazo.

9.2. La cena. La acción se traslada al comedor donde se encuentran tía Elizabeth, el Mayor Applegate, Susan y David sentados en la mesa. También está presente George, en una silla junto a la pared, entre Susan y David. El mayor lleva la conversación, centrada sobre las cacerías. De vez en cuando pide la opinión de David que se muestra totalmente ausente, puesta su mirada en George, que de repente se levanta y sale corriendo por la puerta de entrada. David, disculpándose, sale tras él con la cuchara y la servilleta en la mano. El resto de comensales continua con la conversación, que sigue sus derroteros por las cacerías en la península Malaya, un lugar emocionalmente conflictivo para David, porque (siempre según Susan) allí fue ferozmente atacado por un tigre. Interrumpen su conversación cuando ven entrar a George por el salón seguido por David, quien todavía lleva la servilleta y la cuchara en la mano. George vuelve a subir a la silla. Y David se sienta en la mesa intentando prestar atención a la conversación, retoman el tema del tigre en la península Malaya, pero él, naturalmente lo niega, de repente el perro se vuelve a levantar y repiten la misma operación. Tía Elizabeth, sarcástica, comenta que David le recuerda a la leyenda del fantasma del castillo que sale y entra durante toda la cena.

En el exterior, George corretea por el jardín con David siguiéndole de cerca, con la servilleta y la cuchara en la mano. Panorámica de ambos mientras pasan al lado del jardinero, el señor Gogarty, que está sentado en una silla, y fumando su pipa, observándolos incrédulo, no entiende estas costumbres y prefiere irse a dar un paseo por no ver estos ridículos comportamientos. George, seguido de David, vuelve al comedor. Tía Elizabeth, Susan y Applegate están todavía sentados a la mesa, mientras Hannah sirve el segundo plato. Applegate intentando aportar normalidad, vuelve a retomar el tema de la selva, David no le presta atención, y cuchara en mano pregunta por su sopa; estaba fría, comenta tía Elizabeth con un tono de voz helado.

9.3. Baby se escapa. Mientras tanto Gogarty ha llegado a los establos y se acerca a la puerta de la cuadra donde Baby está encerrado, visiblemente bebido, murmura para sí

criticando las extravagantes costumbres de los ricos que se han pasado toda la tarde excavando en el jardín. Una vez dentro de la cuadra hurga en el pesebre y saca una botella, bebe un trago mientras continúa murmurando, que ponen como excusa de sus frívolos juegos a un pobre perro inocente, para volver loco a cualquiera, y encima pretenden que él deje de beber, como si pudiera soportar estas situaciones sin la bebida. Vuelve a beber de la botella y continua su verborrea; está harto de sus comportamientos extravagantes, si continúan así se “larga”. Refunfuñando, sale por la puerta del establo, por detrás de él emerge Baby, que sigilosamente se aleja de allí.⁵⁴¹

En el comedor continua la cena, los comensales escuchan absortos al mayor, que habla de extraños rugidos en las noches selváticas, de repente de un rugido irrumpe el silencio.⁵⁴² Todos reaccionan ante el ruido tan extraño, incluido George. Susan y David intercambian una mirada. Applegate opina que es el rugido de un león, algo no tan extraño, si se tiene en cuenta que hay un circo en el pueblo. Susan y David disimulan, asegurando que no han escuchado nada. Se vuelve a escuchar de nuevo el rugido, Applegate asevera que es el rugido de un león, pero David asegura impasible que se trata de un leopardo. El mayor pone en duda que se trate de un leopardo, él es un experto en voces animales y está seguro de que lo reconocería. David asiente, dispuesto a demostrar su autoridad en voces animales Applegate se prepara para imitar el rugido del leopardo; carraspea, coloca sus manos en la boca y exhala un extraño grito que no termina por convencerle. Decidido, lo vuelve a intentar, se lleva los dedos a la boca, pero antes de que alcancen los labios se oye otro rugido. Perplejo baja las manos, asegurando que ese rugido no lo ha hecho él. Susan, asegura apresurada, que probablemente ha sido el eco del anterior. Una tía Elizabeth entusiasmada le pide que lo vuelva intentar, el mayor accede a su deseo colocando de nuevo los dedos y lanzando el rugido. Un rugido de respuesta deja a los comensales sin habla. Un desconcertado Applegate comenta que no cree que haya leopardos en Connecticut, David asegura que sí mientras Susan lo niega.⁵⁴³ De repente

⁵⁴¹ El “borrachín” Gogarty, se convierte en el bufón, de la película; será él el que libera a Baby, en un descuido mientras busca una de las botellas de licor que tiene guardadas por toda la casa de campo. Unas botellas que le “ayudan” a soportar lo que él considera actitudes irracionales. Gogarty cuestionará la “civilización” de los comensales, desarrollando una idea del filme que vincula a animales y personas.

⁵⁴² Los rugidos de Baby también contribuirán a la confusión, en este caso, producida por la imitación que realiza el comandante Applegate de las voces de los animales, en las que se intercalan los verdaderos rugidos de Baby, con los suyos, creando el desconcierto entre los comensales. Un desconcierto que no sufren ni Susan ni David, que saben de donde provienen, pero sí deja sorprendidos al comandante y a la tía que desconocen la existencia de un leopardo en Connecticut. En estas escenas, hay que añadir un elemento del sonido; el silencio, que se utiliza con plena intención expresiva, anticipando lo que va a ocurrir y permitiendo que los elementos sonoros destaquen con más fuerza.

⁵⁴³ El empleo de gags cómicos basados en el sonido tiene su clímax en esta subsecuencia con la alternancia

George vuelve a saltar de la silla, David se levanta y lo sigue. Susan también se levanta para seguirles, pero su tía la detiene y le obliga a sentarse de nuevo en la mesa.



Ilustración 118: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

La forma de filmar esta escena es característica del estilo de Hawks, que se orientaba preferentemente por los agrupamientos flexibles, en planos generales y planos medios, donde mostraba a varios personajes contrastados a través de encuadres de conjunto. Su opción principal era la de mostrar todo y en todo momento, dejando al espectador la libertad de dirigir su mirada al centro de atención que más le interesase. McBride destaca este estilo visual utilitarista que evita “florituras superfluas para concentrarse en presentar una escena de la manera más clara y económica, la simplicidad temática de Hawks le permite concentrarse en matices del comportamiento humano con una riqueza y complejidad poco frecuentes.”⁵⁴⁴

de los rugidos entre los protagonistas y Baby. Mientras están reunidos para cenar en el *cottage*, se escucha un rugido de Baby, Susan intenta disimular, pero el mayor Applegate (“experto en voces animales), reconoce el rugido como en de un león. David, que sabe perfectamente de donde proviene ese rugido lo niega. Dispuesto a demostrar su autoridad, el mayor hace una demostración de los diferentes rugidos, que se solapan con los de Baby, dejando perplejo al propio Applegate y a la tía Elizabeth, que no terminan de creer la explicación de Susan que se muestra convencida de que son producto del eco.

⁵⁴⁴ “Like his utilitarian visual Style, which avoids superfluous flourishes to concentrate on presenting a scene in the clearest and most economical way, Hawks thematic simplicity enabled him to concentrate on nuances of human behavior with a rare degree of richness and complexity.” McBride (1982: 3)

A continuación, Gogarty sale de la cocina, donde se encuentra su mujer preparando la cena y comienza a pasear por el porche. Sigue con sus murmullos, no los comprende; en lugar de sentarse a la mesa y comer como personas, se rugen los unos a los otros igual que fieras salvajes, girándose en dirección a la cocina hace referencia a las advertencias de su mujer, que le advierte para que se aleje de la bebida. La cámara le sigue por el porche hasta la zona de descanso, se sienta en una silla y saca una botella de debajo de la misma (otro escondite, para su afición), continua refunfuñando, mientras toma unos tragos, lo necesita si tiene que seguir soportando esta situación, en la que cada vez ve cosas más extrañas... , mientras dice estas última palabras, Baby salta sobre la barandilla del porche y se tumba sobre la mesa al lado de Gogarty. En ese instante el jardinero se gira y ve a Baby echado sobre la mesa a su lado, presa del pánico se levanta lentamente, y se para contra la pared, mientras lanza un grito inarticulado haciendo un gesto de miedo. Baby vuelve la cabeza mirándole en silencio.



Ilustración 119: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

A Gogarty se le cae la botella al suelo en su prisa por correr hacia la cocina, una vez dentro, comienza a llamar a gritos a su mujer, mientras corre alterado por la habitación buscando su rifle. Entra Hannah cargada con los platos del servicio, choca con su marido y los platos caen al suelo con un ruido terrible. Tía Elizabeth, Applegate y Susan sentados a la mesa se sobresaltan con el ruido de los platos rotos. David, servilleta en mano y de

pie junto a George, mira sorprendido hacia la cocina de donde llegan voces de discusión. Todos ellos se dirigen hacia allí, tía Elizabeth abre la puerta de la cocina y se encuentra al matrimonio discutiendo, decidida intenta intervenir para que le aclaren lo ocurrido, pero solo se escucha a Gogarty gritar alterado y apenas atina a contestar: "A cat as big as a cow, with eyes like balls of fire..." ("Un gato grande, como una vaca, con ojos como bolas de fuego...")

Al escuchar estas palabras Susan aprieta su mano contra el hombro de David, al tiempo que le empuja hasta el comedor. Una vez allí donde el resto no puede oírlos, expresa sus pensamientos; Baby se ha escapado. Susan propone que salgan inmediatamente a capturarlo, David en un principio se niega, pero tiene que terminar accediendo cuando Susan le amenaza con contarle toda la verdad a su tía. Antes de salir David le encomienda al comandante la vigilancia de George. Susan empuja a David más allá de la puerta y ambos se adentran en la noche, juntos llegan ante la puerta abierta del establo, hecho que confirma sus peores temores. En esta ocasión es Susan la que pierde los nervios, piensa que su tía "la matará" cuando se entere, David toma el dominio de la situación y ofrece una solución; llamar al zoológico para que vengan y capturen al leopardo.

Ambos vuelven al interior de la casa, David se dirige al teléfono para llamar al zoológico, y Susan se sienta en la mesa, donde su tía y el mayor toman los postres. Cada vez menos extrañados ante el insólito comportamiento de David preguntan, sin demasiado entusiasmo, por él, Susan explica que necesita reposo. En ese momento Hannah se acerca a la mesa con un sobre que entrega a tía Elizabeth, esta abre el sobre y comienza a leer. Se trata de un telegrama de Mark que le pregunta qué le ha parecido el leopardo. Tía Elizabeth explica que quería tener uno y se lo pidió a Mark, pero no lo ha recibido. Para tía Elizabeth el texto no tiene sentido, pero si para su sobrina (este telegrama otorga una nueva dimensión al filme), todo cambia, el leopardo es un regalo para su tía y Susan lo ha perdido.

La joven se levanta precipitadamente de la mesa y sale corriendo hacia el dormitorio para decirle a David que no llame al zoológico, que todo está arreglado, pero es demasiado tarde: los del zoológico ya han salido en busca del leopardo. Aunque la prioridad de David es seguir al perro para intentar encontrar el hueso, no tiene más remedio que sucumbir una vez más a los deseos de Susan y buscar al leopardo antes de que lo encuentren los del zoológico. En un intento por contentar a David, Susan sugiere que se lleven a George, pero para su sorpresa, el perro ha desaparecido, ambos salen corriendo por la puerta del salón hacia el jardín. Tía Elizabeth no aguanta ni un momento más y propone al mayor

salir a respirar un poco de aire puro, Applegate acepta encantado la propuesta y ambos salen corriendo por la puerta de entrada hacia el jardín. Definitivamente nadie en esa casa parece estar cuerdo, la excentricidad de David y Susan parece que se ha extendido al resto de la familia, incluso el servicio parece contagiado de esta actitud.

10. Buscando a Baby. (1H 00'27")

El mayor Applegate y tía Elizabeth pasean por el jardín. Ambos continúan comentando los extraordinarios sucesos de la cena con los extraños rugidos de leopardo. Tía Elizabeth comenta lo parecido de las voces, pero el mayor ofendido, defiende su criterio, deteniéndose, coloca sus dedos en la boca y emite un rugido feroz. En esta ocasión, la tía alaba la veracidad del rugido, coquetea con el mayor Applegate; se manifiesta impresionada, entre asustada y excitada, ante ese ruido que él sabe hacer tan bien. Entretanto, un plano inserto nos muestra a Baby rondando por unos arbustos cercanos. El mayor, crecido ante las alabanzas, explica su técnica a una complacida Elizabeth, que sigue sus instrucciones para reproducir el rugido. Desde fuera de escena llega la respuesta de un rugido estremecedor. Tía Elizabeth queda paralizada con las manos cerca del pecho. Applegate asombrado elogia su estilo al imitar “la llamada del amor” pero ella le asegura, asustada y ofendida que no ha sido suyo. En ese momento Applegate mira horrorizado algo fuera de cuadro; se trata de Baby que merodea junto a unos arbustos. Rápidamente le pide a Elizabeth que entren en casa, pero ella se resiste, es evidente que está disfrutando del paseo junto al mayor, y coqueta insiste en continuar el paseo, aunque el mayor, presa del pánico, la empuja corriendo hacia la casa mientras ella protesta.⁵⁴⁵

En esta escena, los rugidos de Baby adquieren un significado cómico que mezcla el doble sentido, al confundir el rugido “del amor” enviado por Baby, con el producido por tía Elizabeth, en su intento por imitar las técnicas del mayor. Hawks emplea aquí admirablemente el sonido, jugando con los “rugidos” del mayor y los del leopardo Baby, de cara a lograr un hilarante absurdo.

10.1 Cruzando el río. En otro lugar de la finca, David, armado con una cuerda y un martillo de croquet, y Susan, con una red de cazar mariposas, corren colina abajo en un bosque. Ambos van cantando *Nada te puedo dar salvo el amor, Baby*. Los ladridos de

⁵⁴⁵ El mayor Horacio Applegate está caracterizado por su forma de hablar entrecortada y titubeante, su corta estatura y su aspecto amanerado. Applegate, que se supone un experto en caza y voces animales es objeto de burla de Hawks, en cuanto que es incapaz de detectar correctamente los rugidos de los animales o incapaz de apuntar y dispara al leopardo que él y Gogarty se encuentran en el bosque (subsecuencia 10.3. **Cazando leopardos**). Wood apunta que el amanerado e ineficaz gran cazador, es interesante en tanto que reflejo deformado del hombre de acción, dominante y profesional, que puebla las películas de aventuras, pero un tanto tedioso en sí mismo. Wood (2006:62)

George subrayan la canción desde fuera del encuadre. La pareja gira rápidamente a la izquierda, desde donde parece que vienen los ladridos y comienzan a correr colina abajo entre los arbustos. Susan se detiene de repente y le hace un gesto de silencio a David mientras señala un movimiento entre los árboles. Inopinadamente, David decide ir delante, demostrando un valor hasta ahora desconocido. Se mueve cauteloso, pero con paso firme, Susan detrás de él le imita, atraviesan silenciosamente unos arbustos que les llegan hasta los hombros. Una rama, retrocediendo por el empuje de David golpea a Susan en la cara, continúan caminando y una segunda rama vuelve a golpearle, la joven sugiere que podría ir ella delante, pero David prefiere que se quede detrás para que no se haga daño.⁵⁴⁶

Susan sonríe emocionada al escuchar estas palabras que demuestran el cambio de los sentimientos de David hacia ella. Y cambia de táctica para que las ramas no le golpeen en la cara; a partir de ese momento camina, a gatas, detrás de David. Hawks, otorga a esta imagen un doble sentido, jugando con la metáfora Susan/leopardo, convierte a la joven en una fiera dispuesta a cazar a su víctima. Un hecho que se corrobora en los siguientes planos con Susan agazapada entre los arbustos mientras David la busca sin saber dónde se encuentra. Cuando por fin la descubre censura su actitud, considera que no es momento para jugar, pero Susan le contesta muy seria que no está jugando.

Ambos continúan su marcha, pero Susan se para, algo enredado entre sus pies la detiene, pide ayuda a David, pero él se la niega alegando que se trata de hiedra venenosa. Rencorosa, le sugiere que a la señorita Swallow no la trataría así, David apunta, que ella lo sabría solo con verla. Susan no se deja vencer opina que la hiedra venenosa saldría corriendo en cuanto viera a la señorita Swallow. David resuelto a terminar la discusión, da un paso para alejarse de Susan y cae por un terraplén. Susan corre hasta el borde y mira hacia abajo, David, tumbado boca arriba, mira hacia Susan que ríe sin parar. Sus movimientos le hacen resbalar y cae, deslizándose sobre su espalda hasta donde está David en el fondo del terraplén. Al mismo tiempo, la cabeza de David queda enganchada en la red cazamariposas que ella todavía sujeta. David se sienta rígido con la malla cubriéndole la cabeza, mirando fijamente a Susan, que continúa riéndose históricamente. Silenciosamente le da un golpecito en el brazo, luego señala a la red que tiene en la cabeza. Susan todavía riéndose se la

⁵⁴⁶ La comicidad de la escena queda subrayada por el contraste entre la realidad, con las ramas apartadas por David que golpean sucesivamente a Susan y la percepción de él erigiéndose como protector de Susan.

retira y la lanza al suelo. La risa se le para en seco cuando David se lanza hacia ella con las manos extendidas, como para estrangularla, pero finalmente se lleva las manos a la cabeza.



Ilustración 120: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

El rugido de Baby y los ladridos de George desde fuera de escena hace que ambos se pongan alerta. Se levantan y comienzan a correr en dirección a los rugidos y ladridos, hasta que llegan a la orilla del río. Enfrente están Baby y George retozando y jugando, Susan señala la amistad entre ambos, pero David no parece muy conforme, duda de esta amistad y teme que su clavícula desaparezca para siempre.

La lucha/juego entre Baby y George se intensifica, pero, al contrario de lo que pueda parecer, George parece estar disfrutando y Baby rendido. David no se fía, y decide ir a por George. Pregunta a Susan si es posible cruzar el río, Susan le contesta que sí, es poco hondo y podrán vadearlo. Ambos entran en el agua e inmediatamente desaparecen bajo la superficie. Al momento resurgen y empiezan a nadar hacia la orilla. En su defensa Susan argumenta que el lecho del río ha cambiado. Cuando llegan a la orilla se dan cuenta que, al vuelto al punto de inicio, y George y Baby han desaparecido del otro lado. Zambulléndose de nuevo cruzan al otro lado y suben.

10.2. Altercado en el circo. La pareja continúa en el bosque. David está de pie, de

espaldas a una fogata, secándose la camisa. Susan, sentada en un tronco caído, se inclina hacia el fuego, secándose el pelo. La ropa de ambos está colgada de las ramas. Susan, trata de ver con optimismo la situación, mientras pone junto al fuego un calcetín de David para que se seque. En un descuido de la joven el calcetín se prende fuego, a David parece no importarle, Susan aprovecha la ocasión para tirar el otro al fuego. David, al borde de la desesperación, resume la situación; intenta ayudar a Susan a encontrar un leopardo para que su tía Elizabeth no se enfade con ella y le entregue un millón de dólares que él necesita para su museo. Susan decide ser completamente sincera con él; las cosas aún se pueden complicar más; Boopie, o sea, el señor Peabody, viene a visitar a tía Elizabeth esa noche. David se muestra desesperado, Peabody le dirá a su tía quién es. No se acordará de sus esforzados trabajos en el brontosaurio, de lo único que se acordará es de la otra noche; de la pedrada en la cabeza.

Las lamentaciones de David se interrumpen por el sonido, a lo lejos, de una música de circo. Un encabalgamiento sonoro traslada la acción a Westlake, donde está instalado el circo. Un plano general nos sitúa en el lugar. Jaulas de animales en primer plano, al fondo una caseta, donde se hace visible la sugerente silueta de una bailarina al fondo izquierda, un leopardo observa desde una jaula al fondo derecha. La sinuosa música procedente de la caseta y la voz de un pregonero hacen el acompañamiento musical.

Dos hombres entran en escena se trata de Joe y Mac, dos empleados del circo. El encargado del circo, vestido con traje y sombrero blanco, se dirige a ellos para darles instrucciones; un leopardo ha atacado al domador, por segunda vez, y hay que llevar al animal a Bridgeport, para que lo sacrifiquen. Los empleados tienen dudas sobre qué camino tomar para llegar, pero el jefe no está de humor para más preguntas y deciden resolverlo por el camino.

Hawks, ofrece una nueva dimensión, más violenta y agresiva del felino, y lo relaciona con los instintos más primitivos y pasionales, este vínculo es anotado con toda literalidad cuando el filme nos presenta por primera vez al leopardo no amaestrado, es decir, al realmente fiero: a la derecha, enjaulado, el fiero leopardo, a la izquierda, cubierta con un velo, como estableciendo una ecuación de equivalencia, la figura de una mujer que ejecuta la danza de los siete velos. Esta secuencia simboliza la dificultad en el encuentro entre el hombre y la mujer, entre lo masculino y lo femenino.



Ilustración 121: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

10.3. Cazando leopardos. En el bosque David y Susan, con la ropa ya seca, apagan la fogata y comienzan a andar. Unos faros provenientes de la carretera los deslumbra, se trata del camión del circo, que se detiene unos metros adelante cerca de una señal indicativa. Susan se fija en la jaula con el leopardo cree que pertenece al zoo y que Baby va en la jaula. Rápidamente construye una estratagema para lograr liberarlo, y para ello necesita la ayuda de David que se muestra reacio, él lo único que quiere es encontrar a George y no lo ve por ningún lado. Susan insiste; él debe entretenerlos mientras ella libera al leopardo. David parece poco convencido, pero finalmente accede a seguir el descabellado plan de Susan y armado con la red cazamariposas se acerca al camión. Los empleados del circo, delante del camión, estudian un mapa a la luz de los faros, David les saluda y ofrece su ayuda. Los empleados le preguntan la dirección correcta para llegar a Bridgeport. En un intento por ganar tiempo, David les da indicaciones confusas, señalando un camino a la derecha y otro a la izquierda.

Mientras tanto Susan, detrás del camión, separa el cerrojo de la jaula y abre la puerta, el leopardo asoma, y Susan intenta pasarle la cuerda por el cuello, pero el animal se resiste mientras ruga. Finalmente, el leopardo esquiva el lazo y salta al suelo, Susan le sigue, pero el animal se desliza por la valla dentro del bosque, mientras ella tropieza y cae tras la valla de madera.

David continúa conversando con los empleados que comienzan a sospechar de su estabilidad mental, hecho que se ratifica cuando aparece Susan gritando que se ha escapado. Inmediatamente, se ofrecen a atar a David, pero Susan rechaza su ayuda empujándolo hacia el bosque.

Susan y David continúan su búsqueda y captura corriendo por el bosque, armados con la cuerda, el martillo y el cazamariposas, a lo lejos se escuchan rugidos y un disparo. Ambos salen corriendo en dirección a los disparos.

En otro lugar del bosque, el comandante Applegate, junto a Gogarty, está a punto de disparar a un leopardo. El mayor levanta el arma, apunta y dispara. Susan y David llegan corriendo e intentan detenerle; es el leopardo que tía Elizabeth esperaba de Brasil y es inofensivo. Applegate se muestra reacio, no cree en la inocencia de los felinos, pero accede a detener el fuego. Momento que aprovecha el leopardo para escapar. Decididos a encontrarlo el grupo se divide en dos direcciones; el mayor y Gogarty por un lado, Susan y David por otro.

Caminando por el bosque Applegate y Gogarty se encuentran con el animal. El jardinero se vanagloria de su valentía comentando cómo fue su primer encuentro con el felino; le dio unos golpecitos en el lomo y le extendió la mano, mientras el leopardo ronroneaba como un gatito... Haciendo caso de estas palabras el mayor trata de atraparlo con una cuerda, pero el animal ruge y se resiste, dejando en evidencia a Gogarty, que instantes antes hablaba de su docilidad. Un fuerte rugido hace retroceder a los dos hombres, que finalmente salen corriendo, gritando e incapaces de disparar al leopardo.

David y Susan siguen corriendo por el bosque desorientados. Se paran un momento para intentar situarse, mientras tanto, David se quita las gafas para limpiarlas, en ese instante Susan resbala, le empuja y caen ambos rodando por la ladera. Las gafas se han roto y David las tira. Susan se da cuenta de que ha perdido un tacón y comienza a caminar con un ritmo extraño, subiendo y bajando su altura, riéndose continúa marchando al ritmo de *I Was Born on the Side of a Hill* que tararea. David la mira exasperado, le ordena que se calle y se vuelva casa. Susan, al borde del llanto, se toma la decisión de David como un agravio: “You mean after all the things I’ve done for you? Just let me know and I’ll do it” (“Lo deseas después de todo lo que he hecho por ti. Está bien, sé perfectamente cuándo estoy de más”). Se aleja de él andando hacia atrás cuando de pronto se cae por encima de la rama de un árbol. David se acerca asustado, una llorosa Susan le recrimina que ha tratado de librarse de ella, él intenta consolarla, por un instante sus labios casi se rozan, pero él se aparta mientras ella suspira. Susan promete hacer todo lo que David le diga si permite que siga con él.



Ilustración 122: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

10.4. Los cazadores cazados. David y Susan llegan ante una casa. George se encuentra sentado en el césped ladrando. David y Susan se le acercan y George va hacia ellos moviendo el rabo. Susan señala hacia el tejado donde está encaramado un leopardo empiezan a llamarle, pero el animal no baja, Susan empieza a cantarle su canción y David le acompaña, mientras George se une a ellos aullando. De repente se enciende una luz en la ventana, que se abre y el doctor Lehmann asoma, con el monóculo en la mano. Susan reconoce a Lehmann y da un codazo a David, que huye de allí. El doctor parece molesto, sugiere que, si se trata de una apuesta, vaya a cantarle a otro. Susan le explica que hay un leopardo en su tejado y hay que cantarle para que baje.

Pero el que baja es el doctor, que toma a Susan por loca y le hace entrar en la casa. David aparece por la esquina, con George en brazos y se dirige hacia la casa, en ese momento un coche antiguo frena ante la verja, el comisario Slocum y su ayudante Elmer salen del coche y se dirigen hacia la valla. David, ajeno a todo, está mirando dentro de la casa por una ventana iluminada. Slocum y Elmer piensan que David es un ladrón, sacan las armas y apuntando, atraviesan el césped hasta llegar al porche, donde dan el alto a David, que rápidamente levanta las manos dejando caer a George que se aleja corriendo y ladrando. David, detenido por Slocum y Elmer, es conducido a comisaría.

4.) TODOS A LA CARCEL. Desenlace.

11. En la cárcel. (1H.17'47'')

La acción se traslada a la comisaría de Westlake. Comienza la secuencia con David en una celda, sentado en el jergón, con la barbilla entre las manos y la mirada perdida. Un sonido atrae su atención, se trata de Susan que intenta abrir su celda con una horquilla. David la mira exasperado, sin saber muy bien cómo ha acabado detenido.

En otro lugar de las dependencias policiales, se encuentran reunidos el comisario Slocum con su ayudante Elmer y el doctor Lehmann. El comisario, sentado en su mesa, habla por teléfono con tía Elizabeth para comunicarle que han detenido a una joven que afirma ser su sobrina. Tía Elizabeth contesta desde su casa de campo que, por supuesto que tiene una sobrina, pero está durmiendo. A su lado un Applegate, sucio y tembloroso, toma una copa, mientras escucha dubitativo, él no se mostraría tan convencido. La tía asegura rotundamente que su sobrina está durmiendo, y amenaza con denunciar al comisario si no deja de molestarle.

El comisario, cuelga el teléfono convencido de que Susan le miente. Dispuesto a aclarar los hechos, se dirige a la celda para hablar con la pareja y averiguar la verdad, David y Susan le esperan agarrados a los barrotes de su celda. Slocum se dirige a ellos pidiendo una aclaración sobre lo ocurrido; Susan y David explican que están buscando a un leopardo y que todo comenzó en casa de tía Elizabeth, pero Slocum asegura que ya sabe que no existe esa tía. Mientras discuten de forma absurda, David descubre que su celda no está cerrada con llave, sale, se acerca a Slocum, y le lleva hasta el interior de la celda sin que este se dé cuenta, pues no para de discutir con Susan. Cuando David intenta hablarle, el comisario se da cuenta de dónde está, sale de la celda y cierra la puerta. El propio David le tiene que decir que no ha echado la llave.

Entretanto, llega un policía trayendo a Gogarty, al que ha apresado frente a la carnicería en el coche robado del doctor Lehmann. El policía le conduce hasta una celda, en el camino saluda a David y Susan, el comisario intrigado le pregunta de qué los conoce, el jardinero le contesta que trabaja para su tía. Slocum, enfadado, advierte a los detenidos; les dejará a pan y agua, si alguien más vuelve a decir que Susan tiene una tía. En ese mismo momento, se abre la puerta de la comisaría y entra tía Elizabeth, seguida de Applegate con su escopeta. Indignada pregunta por el responsable de la detención de su sobrina. Comienza una discusión entre Slocum, Lehmann, tía Elizabeth y Applegate, Susan escucha las voces y llama a su tía. El comisario, está convencido de que todos mienten. Tía Elizabeth se identifica, ella es la señora Random. Applegate, a su lado,

testifica su identidad. Slocum le pregunta intrigado quién es él, el mayor titubea y esta respuesta se convierte en un detonante, que hace pensar al comisario que todos mienten. A partir de este momento la confusión aumenta. Elmer y el policía agarran a Applegate. Luchan por hacerse con el arma. La tía se mete en la pelea, golpeando al comisario con el bolso, los gritos de todos ellos inundan la comisaría.

11.1. La banda de delincuentes. Los ánimos, parecen más calmados, el comisario, sentado al borde habla por teléfono. Hannah Gogarty, le contesta desde la cocina de la casa de campo y le asegura que la señora Random está descansando, considera ridículo que todos ellos puedan estar en comisaría. Todos mienten, concluye Slocum mientras Lehmann asegura que son gente peligrosa. El comisario, Lehmann y Elmer atraviesan a zancadas la puerta del fondo hasta llegar al pasillo de las celdas. Un ruido cacofónico se extiende por el pasillo, en las cuatro celdas, todos hablan a la vez. Slocum, les obliga callar, advirtiéndoles que si no lo hacen irán a la celda de castigo. El comisario inicia un interrogatorio primero con David, este está sentado en su jergón, mientras Lehmann, apunta todo lo que dice. Susan se mueve para observar el interrogatorio desde su celda. El comisario le advierte que ya sabe que es un impostor, el falso nombre de “Hueso” le delata. Slocum intenta sonsacarle información sobre un atraco, David, resignado, responde que le acompañaban en el atraco Mickey Mouse y el Pato Donald.⁵⁴⁷ Entonces Susan llama la atención del comisario, hablando como una delincuente. David y Slocum se vuelven para mirarla con sorpresa, Susan forzando la voz continua con su farsa. David observa atónito la escena, mientras la tía y Applegate se miran sin entender nada. Susan prosigue su “confesión”, Susan Vance es su nombre en sociedad, pero los muchachos le llaman “Susie la veleta”, David, es “Jerry el tenazas”, todo un Don Juan, que lleva locas a las mujeres “un lobo”. Al escuchar estas palabras David advierte al comisario de que todo es una farsa.

Susan se ha inventado un personaje y se está divirtiendo con el engaño, el comisario se convierte en un “pelele” al que ella maneja a su antojo y termina convencido de que por fin está oyendo la verdad. Juntos salen del pasillo de las celdas, andando del brazo hacia la mesa del comisario seguidos por Lehmann y Elmer. Slocum se muestra entusiasmado, han logrado atrapar a toda una banda de delincuentes, y complacido se pasea por la comisaria del brazo de Susan.

⁵⁴⁷ Las menciones al pato Donald y a Mickey Mouse adquieren especial significación si tenemos en cuenta que la RKO era distribuidora de Disney en aquellos años.



Ilustración 123: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

Ya instalados en la mesa del comisario, comienza el interrogatorio, con Elmer en la máquina de escribir y el doctor Lehmann tomando notas. Susan, sentada en la esquina de la mesa, pide un cigarrillo para seguir hablando, nadie tiene cigarrillos, pero ella coge un puro del bolsillo del comisario, muerde la punta, escupe, y se lo pone en la boca. Slocum le quita el puro y lo devuelve a su bolsillo, advirtiéndole que no está permitido fumar en la comisaría. Susan le amenaza con no “abrir el pico” si no le dejan fumar. El doctor Lehmann le ofrece su pitillera, Susan la coge, se pone un cigarrillo en los labios y luego le da otro a Lehmann. Muy en su papel de *Femme fatal*, Susan, empieza a guardarse la pitillera en el bolsillo, Lehmann se da cuenta y se la reclama, ella se disculpa; es la fuerza de la costumbre.

Susan pide que abran la ventada, hace demasiado calor, sentada sobre el alfeizar prosigue con la confesión. Todos ellos pertenecen a la "banda del leopardo", de Buffalo. Jerry es el enlace y Horacio Applegate “Cara de Niño” es el pistolero, juntos han perpetrado varios atracos. Elmer, se ve incapaz de seguir la confesión de Susan, sus notas se amontonan en total confusión, Slocum y Lehmann, intentan poner orden a las anotaciones. Susan aprovechando la distracción del comisario y sus ayudantes pronto salta por la ventana abierta y desaparece de la vista. Slocum, Lehmann, Elmer y un policía salen corriendo de la comisaria. Lehmann comienza a gritar que le han vuelto a robar el coche.

Entretanto el señor Peabody y Alice Swallow entran por la derecha en primer plano y llegan junto a Slocum y Lehmann. Peabody se identifica, viene a buscar a la señora Carleton Random y al doctor David Huxley. Slocum explica que allí sólo hay una vieja cotorra, un bandido llamado Hueso y “Horacio cara de niño”, en un momento dado, Lehmann interrumpe al comisario, ha reconocido al señor Peabody, pues testificó en un caso suyo. El comisario, consciente del error que ha cometido, cambia de actitud e intenta arreglar el asunto.

11.2. Deshaciendo el equívoco. Slocum precede a Peabody, Lehmann y Alice hacia la celda de la señora Carleton. Alice se despega del enfoque hacía la izquierda y se detiene ante la celda de David, mientras se oye la voz airada de la señora Carleton fuera de cuadro. Alice pide a David que le explique qué hace ahí encerrado, pero él se ve incapaz de explicarlo. Slocum libera disculpándose a la Señora Carleton y a David. Peabody, reconoce a David y le pregunta por qué le tiraba piedras en la ventana, la tía se da cuenta de que ese es el joven al que iba a donar un millón de dólares. Alice pregunta una vez más qué es lo que ha estado haciendo y David responde: “Just name anything, and I’ve done it” (“Piensa cualquier locura y acertarás”).

Entretanto, en el exterior de la comisaría, aparca el camión del circo, Joe y Mac bajan y entran por la puerta, Baby y George entra en cuadro por detrás de ellos, sin que se den cuenta de su presencia. Una vez en el interior, se dirigen al comisario para informarle de que han perdido un leopardo. Slocum al borde del colapso, grita que no hay leopardos en Connecticut. En ese preciso instante, Baby salta sobre una mesa de la oficina, mientras George ladra a sus pies. El pánico se apodera de la comisaría. David se adelanta para hacerse cargo, se acerca al animal y lo acaricia. Tía Elizabeth también se adelanta preguntando si es su leopardo. Cuando David confirma que sí, los empleados del circo se dan cuenta de que hay dos leopardos, pues al suyo nadie podría acercarse así: ha despedazado a un hombre.

En el exterior de la comisaría Susan se encamina hacia la puerta, arrastrando una cuerda larga, mientras se oye un rugido fuera de cuadro. El leopardo se resiste y ruge ferozmente, pero Susan lo arrastra con fuerza hasta lograr introducirlo en el edificio. En el interior todos empiezan a correr y gritar dirigiéndose a las celdas hacia las celdas. Susan no entiende el porqué de tanto alboroto hasta que David le señala a Baby, que sale corriendo, seguido de George, al ver al leopardo asesino.

Dispuesto a salvar a Susan, David la empuja detrás de él, coge una silla y la sostiene entre sí y el leopardo. Ambos retroceden hacia el pasillo de las celdas. Los rugidos y gritos

continúan mientras el leopardo da zarpazos a las patas de la silla. David intenta que Susan se ponga a salvo en una de las celdas, pero ella se niega; le ama y no lo abandonará. Esta declaración de amor parece infundir un renovado valor en David, que finalmente logra encerrar al leopardo en una celda, convirtiéndose en un héroe para todos los presentes. Tras este acto heroico y todavía asustado, se apoya en la silla para sostenerse, se vuelve a Susan, levanta el índice derecho e intenta hablar, pero solo consigue tartamudear un poco, hasta caer desmayado en brazos de Susan.

5.) AMOR EN EL MUSEO. Epílogo.

12. La caída del brontosaurio.

La secuencia se desarrolla en la sala del brontosaurio del museo de Styvesant de Historia Natural. Alice, vestida con ropa de calle (es evidente que su visita será corta), reprocha a David su frívola actitud; se alegra de que antes de casarse se mostrará tal y como en realidad era, un individuo “veleta”. Airada, se gira y sale del cuadro, encaminándose hacia la puerta, que traspasa sin siquiera volverse a mirar a David, que se queda de pie solo, flanqueado por las vitrinas de los animales disecados. Se dirige hacia el esqueleto del brontosaurio y se sienta junto a una miniatura del mismo, lleva puesta su bata de científico, pero no las gafas lo cual indica, que efectivamente, algo ha cambiado en su actitud de científico reservado.⁵⁴⁸

Fuera de cuadro se escucha el ruido de una puerta que se cierra y la voz de Susan llamándole. La puerta se abre de par en par y Susan entra corriendo. David rápidamente empieza a subir las escaleras hasta llegar a la plataforma de trabajo, arriba, mientras la cámara se ladea. Susan intenta detenerlo para hablar con él. Un contrapicado de la cámara descubre a David arriba, entre el esqueleto del brontosaurio. Susan le explica que ha seguido a George durante tres días y ha conseguido recuperar la clavícula intercostal. David, cauteloso, le pide que lo deje sobre la mesa y se vaya, pero Susan no quiere marcharse, está dispuesta a hablar con él como sea. Decidida comienza a subir la escalera que conduce a la plataforma, para contarle que tía Elizabeth le ha dado el millón de dólares, y que ella se lo regala al museo.

Susan comienza a excusarse por su comportamiento y de pronto David le da las gracias porque pasó con ella el mejor día de su vida. Para Susan esa frase resulta reveladora; significa que la ama, aunque solo sea un poquito. Con la emoción, comienza a balancearse

⁵⁴⁸ Las gafas eran el principal rasgo distintivo del científico despistado, ahora, nuestro protagonista ha cambiado por completo, no queda ni rastro de su antiguo ser en su exterior, ni, presuponemos, tampoco en su interior.

en la escalera. Susan se da cuenta que la escalera se mueve y no puede controlarla, le pide a David que le sujete. Se apoya en el esqueleto, la escalera cae y justo cuando Susan coge su mano, todo el brontosaurio se desmorona. Susan se queda colgada de la mano de David, que consigue izarla hasta la plataforma. Finalmente, la película concluye con el abrazo de la pareja en la plataforma sobre los restos del brontosaurio derruido, mientras se escucha *Nada te puedo dar salvo el amor, Baby*. El intertítulo, *The End que se funde con la imagen del anagrama de RKO clausura el filme.*



Ilustración 124: Fotograma de la película *La fiera de mi niña*

ANEXO 3

LA COSTILLA DE ADÁN (*ADAM'S RIB*, George Cukor, 1949)

3.1. Ficha técnica y artística.

Título original.....	<i>Adam's Rib</i>
Título en castellano.....	<i>La costilla de Adán</i>
Año de producción	1949
Nacionalidad.....	USA
Dirección.....	George Cukor
Guion.....	Ruth Gordon y Garson Kanin
Productor.....	Lawrence Weingarten
Producción.....	Metro-Goldwyn-Mayer
Director de fotografía.....	George J. Folsey
Montaje.....	George Boemler
Música.....	Miklós Rózsa
Canción: <i>Farewell Amanda</i> . Compuesta por: Cole Porter. Canta: David Wayne	
Localizaciones.....	Manhattan (Nueva York) y Newtown (Connecticut)
Dirección artística.....	William Ferrari y Cedric Gibbons
Decorados.....	Edwin B. Willis
Grabación sonora.....	Douglas Shearer
Maquillaje y peluquería.....	Jack Dawn y Sidney Guilaroff
Diseño de vestuario.....	Walter Plunkett
Sonido.....	Mono (Western Electric Sound System)
Efectos especiales.....	Arnold Gilliespie
Fotografía.....	Blanco y negro
Formato.....	35mm
Proporción.....	1:1.37
Inicio del rodaje.....	mayo de 1949
Fin del rodaje.....	julio de 1949

Fecha de estreno en USA.....	18 de noviembre de 1949
Duración.....	101 minutos
Intérpretes principales:	
Katharine Hepburn.....	Amanda Bonner
Spencer Tracy.....	Adán Bonner
Judy Holliday	Doris Attinger
Tom Ewell.....	Warren Francis Attinger
David Wayne.....	Kip Lurie
Jean Hagen.....	Beryl Caighn
Hope Emerson	Olympia La Pere
Eve March	Grace
Clarence Kolb.....	Juez Reiser
Emerson Treacy.....	Jules Frikke
Polly Moran.....	Señorita McGrath
Will Wright	Juez Marcasson
Elizabeth Flounoy.....	Doctora Margaret Brodeigh

3.2. Sinopsis

Un matrimonio de abogados, los Bonner (Adán, ayudante del fiscal de Nueva York; Amanda, abogada feminista), se despierta enamorado en su casa. Se llaman Pinkie (Pocholina, en el doblaje español), ella, y Pinky, (Pocholín), él. Cada uno lee un periódico (distinto, como muestra de sus diferencias ideológicas) y así se enteran de cómo una esposa dolida ha estado a punto de asesinar a su marido, al que persiguió hasta la casa de su amante y allí les sorprendió en una postura bastante explícita. Solo los nervios y la mala puntería de la mujer salvaron a la pareja de adúlteros de morir acribillados a balazos. Ambos muestran sus diferentes posturas en lo que se refiere al intento de asesinato como muestra de sus diferencias ideológicas.

Al llegar esa mañana a la fiscalía, a Adán le encargan la acusación en el caso de intento de homicidio del marido (Warren Attinger). Cuando llama a Amanda para darle la noticia ella decide convertirse en la abogada defensora de la esposa mancillada (Doris Attinger). Esa misma noche, los Bonner dan una fiesta junto a su familia y amigos (entre ellos un vecino compositor platónicamente enamorado de Amanda) para celebrar el último plazo de la hipoteca de su granja en Connecticut. Amanda aprovecha la reunión para comunicar

que será la abogada defensora de la señora Attinger. A partir de ese momento, los Bonner comenzarán una batalla tanto dentro como fuera de los juzgados. Los momentos conflictivos aún se incrementarán con el vecino músico (Kip) enamorado de Amanda, sin importarle que esté o no su marido delante, y que compone la canción *Farewell Amanda* (*Adios Amanda*), para desesperación de Adán, que ve como la balada se convierte en un éxito de ventas que se escucha constantemente en todas las emisoras de radio.

Del proceso judicial saldrá victoriosa Amanda, pero a costa de hacer tambalear seriamente su matrimonio, ya que su marido le acusa de hacer de la justicia un circo. Angustiada por la distancia entre ambos, Amanda busca la compañía de su vecino, pero él intenta seducirla, más por comodidad (son vecinos) que por amor. Adán aprovecha este momento para simular una farsa como marido engañado dispuesto a sorprender y matar a los supuestos amantes, tal y como ocurrió con los Attinger. Amanda reaccionará en pos de la justicia, momento que Adán aprovecha para demostrarle que él tenía razón en el juicio. A continuación, se enzarzan los tres en una discusión, ya que Amanda considera que la broma ha llegado demasiado lejos y Adán que las intenciones del vecino no eran tan inocentes. Afortunadamente tras reunirse con su consultor para tratar temas financieros ambos deciden darse una segunda oportunidad y se marchan juntos a disfrutar de su granja de Connecticut. Es allí donde Adán le comunica a Amanda que le han propuesto para juez del condado, noticia que ella recibe con gran alegría y orgullo, reconociendo ambos que hombres y mujeres son iguales exceptuando alguna pequeña pero valiosa diferencia.

3.3 Estructura y secuenciación.

El prólogo de este filme, **La venganza de Doris Attinger**, está constituido por la primera secuencia que se desarrolla en dos marcos diferentes; en las calles del distrito financiero de la ciudad de Manhattan y en un apartamento de una zona residencial de dicha ciudad. En esta secuencia tiene lugar el intento de asesinato de Warren Attinger y su amante, Beryl, a manos de Doris Attinger.

El planteamiento, **Fiscal y abogada defensora**, incluye varias secuencias que se desarrollan en lugares diferentes: la casa de los Bonner, los despachos de la fiscalía, el bufete de Amanda, el hospital donde está ingresado Warren Attinger y la prisión donde está detenida Doris Attinger. El planteamiento abarca desde el conocimiento, por parte de Adán y Amanda del intento de asesinato a través de la prensa, hasta la adjudicación del caso a Adán con el consiguiente enfado de su esposa, y termina con la reunión de Amanda y Doris Attinger en la prisión.

El desarrollo, **La guerra de los Bonner**, nos situará en dos escenarios principales, el hogar del matrimonio Bonner y la sala de vistas del juzgado donde se desarrolla el juicio contra Doris Attinger. En ambos espacios se librarán las batallas personales y profesionales entre Amanda y Adán que oscilarán entre los enfrentamientos públicos diurnos y la intimidad del hogar en las veladas nocturnas.

En el desenlace, **Crisis matrimonial**, confluyen el fin del proceso judicial, con la crisis matrimonial de los Bonner que tomará un nuevo rumbo tras la reunión de ambos en la gestoría y la esperanza de una reconciliación entre ambos.

El epílogo, **Amor en Connecticut**, se desarrolla en el ámbito rural, más concretamente en la granja que el matrimonio posee en Connecticut. Allí firman la paz, convencidos de que las pequeñas diferencias entre ambos son las que realmente mantienen unido su matrimonio.

Siguiendo, como en anteriores ocasiones, un criterio jerárquico, se ha desglosado a su vez, estas cinco partes en bloques secuenciales, quedando el esquema del filme del siguiente modo:

1.) La venganza de Doris Attinger.

0. Títulos de crédito.

1. Intento de asesinato.

2.) Fiscal y abogada defensora

2. Los Bonner.

3. Camino del trabajo.

3.1. Oficina del fiscal.

4. Despacho de Amanda Bonner.

5. Warren Attinger en el hospital.

6. Doris Attinger en la cárcel.

3.) La guerra de los Bonner

7. Cena en casa de los Bonner.

7.1. El sombrero.

7.2. El detonante.

7.3. *The Mortgage the Merrier.*

7.4. A la guerra.

8. Comienza el juicio.

9. En la intimidad del hogar.

9.1. Cena para dos.

10. Declaración de Beryl Caighn.
11. Declaración de Warren Attinger.
12. Declaración de Doris Attinger.
13. Masaje para dos.
14. La humillación de Adán.

4.) **Crisis matrimonial**

15. Discusión en el hogar.
16. Alegato final.
17. Veredicto.
18. La pistola falsa.
19. Reencuentro en la gestoría.

5.) **Amor en Connecticut.**

20. Reconciliación en la granja.

Se observará que en las secuencias 3, 7 y 9 se han añadido subsecuencias con el objetivo de proporcionar un mayor control analítico sobre el filme que estamos considerando.

3.4. Análisis secuencial.

1.) LA VENGANZA DE DORIS ATTINGER. Prólogo.

0. Títulos de crédito. (0H.00'00")

La secuencia de créditos de *La costilla de Adán* comienza con el logotipo de los estudios MGM, un león rugiendo rodeado por una película de celuloide en la que se inscribe el lema "Ars Gratia Artis" (el arte por el arte). Inmediatamente después empieza a escucharse el *leitmotiv* musical del filme, la melodía de la canción *Farewell, Amanda* (*Adiós, Amanda*). Este tema musical se mantiene durante el transcurso del texto escrito, y se repetirá después a lo largo de la película, con diferentes variantes.

A continuación, aparece en pantalla un dibujo esquematizado de un escenario teatral, se abre el telón y aparece un dibujo de la sala de vistas de un juzgado, y sobre él se suceden diversos carteles con los nombres impresos de los artífices del filme. En primer lugar, aparece sobreimpreso el nombre de Spencer Tracy seguido por el de Katharine Hepburn⁵⁴⁹, después los actores y actrices secundarios encabezados por Judy Holliday. Luego los guionistas; Ruth Gordon y Garson Kanin; la dirección musical, Miklos Rozsa y la canción *Farewell, Amanda* compuesta por Cole Porter. A continuación, el equipo

⁵⁴⁹ En la pareja Tracy-Hepburn, el caballero iba delante. La posición de Tracy como una superestrella de la Metro significaba que no había nada que discutir. Siempre era Tracy y Hepburn. Las ganancias anuales de Tracy a principios de los 40 eran de 225.000 y los de Hepburn 190.000. Kanin (1990:17)

técnico y artístico. El productor, en otro telón y por último el director.

Los títulos de crédito de *La costilla de Adán*, además de presentar la película con sus artífices, contiene de modo subyacente gran parte de la información que se va a desarrollar después. Es decir, utiliza un genérico que presenta un telón con una sala de vistas esquematizada donde se desarrolla un juicio, acciones que reaparecerán después en la película.

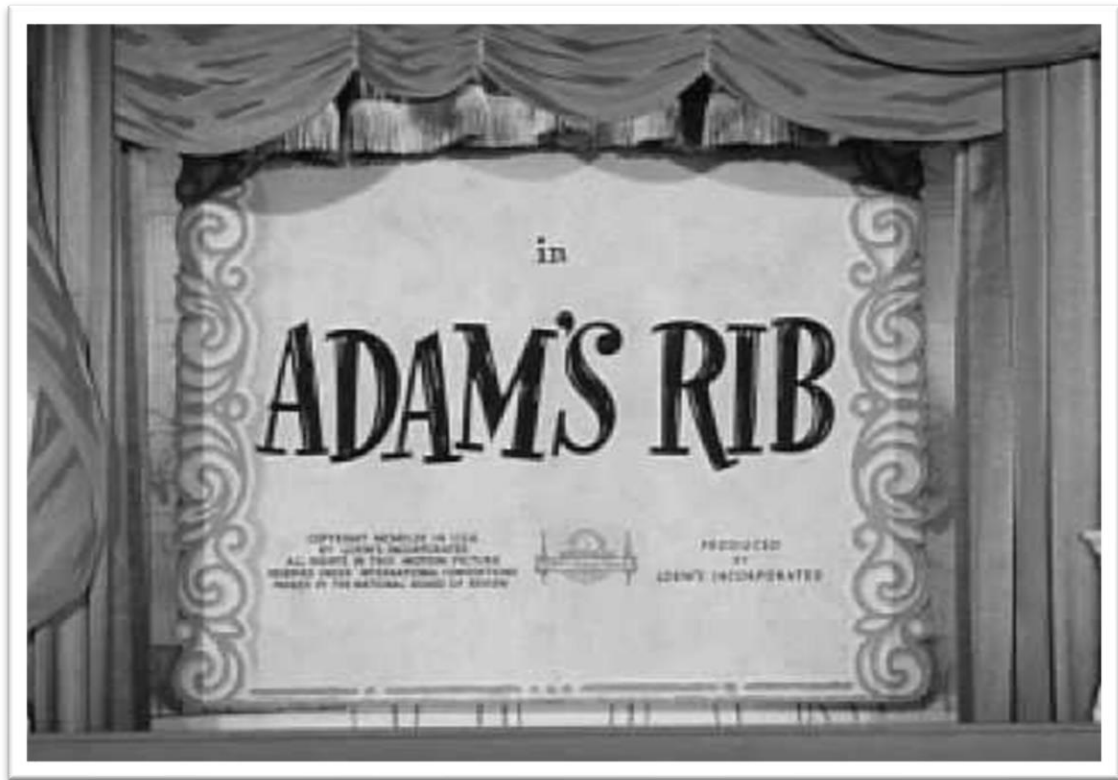


Ilustración 125: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

1. Intento de asesinato. (0H.01'15'')

El inicio de la película constituye un característico prólogo de situación, caracterizado por un tipo de secuencias, habitualmente breves, con mucha acción y que resultan muy eficaces para contextualizar la historia.

Comienza el filme con un primer plano de un rascacielos del centro financiero de Manhattan, la cámara se mueve en un *travelling* vertical, deteniéndose brevemente en un reloj analógico que señala las cinco de la tarde, hasta detenerse en un plano general de la calle con su frenética actividad. Un fundido encadenado enlaza con la figura de Doris Attinger que pasea nerviosa de un lado a otro mientras se come una chocolatina. Sus movimientos se acompañan de una melodía extradiegética de acordes lentos que sugiere tensión y misterio. Se escucha un reloj dando las campanadas, los trabajadores salen de las oficinas. Aparece por primera vez Warren Attinger, acicalándose, cuando sale al aire

libre tras una jornada en la oficina, contoneándose feliz mientras compra el periódico en un kiosco. Doris escondida tras el kiosco de prensa lo observa atentamente. Warren se dirige al metro y su mujer le sigue a corta distancia, ambos se adentran en la estación, entre una gran cantidad de gente. Un empujón hace que caiga el bolso de Doris, un plano detalle del interior muestra una pistola que ella oculta con celeridad y gran nerviosismo. A partir de esta primera sorpresa (no es habitual que un ama de casa lleve encima una pistola) se nos indica una ruptura de expectativas.

El metro los traslada a otro barrio de la ciudad, ambos salen al exterior, ella lo sigue a corta distancia, ve como entra en un edificio y consigue colarse tras él. Ya en el interior, Doris camina sigilosa hasta la puerta de un apartamento, del interior se escucha una melodía. Doris se detiene ante la puerta, busca en el bolso hasta encontrar la pistola y el libro con las instrucciones para usarla.⁵⁵⁰ Desde fuera dispara a la cerradura, y entra en el apartamento donde Warren y Beryl están sentados en el sofá en actitud cariñosa, ella lleva un salto de cama semitransparente de encaje negro, un gramófono suena al lado del sofá, su sonido se confunde con el de los disparos, que Doris efectúa a su marido, sin mirar. Él resulta herido en el hombro. Mientras, Beryl, grita histérica y sale del apartamento pidiendo auxilio. Doris, consternada por lo que ha hecho, se abraza a su marido cuando lo ve herido y tendido en el suelo.

2.) FISCAL Y ABOGADA DEFENSORA. Planteamiento.

2. Los Bonner. (0H.05'01")

Fundido encadenado con el interior de la casa de los Bonner. Primer plano de un periódico con la noticia del intento de asesinato en primera página. Se abre el plano y vemos a la doncella de los Bonner recoger el periódico, mientras se dirige a la habitación del matrimonio con la bandeja de desayuno, que deja en el despacho contiguo antes de llamar a la puerta. Una melodía extradiegética de acordes vivaces y alegres acompañan sus movimientos. Amanda abre la puerta y entra con el desayuno y la prensa, avisa a Adán que sigue en la cama de que ya son las siete y media.⁵⁵¹

Con Amanda en el baño, Adán, sigue haciéndose el remolón, se despereza, pero no se reincorpora, Amanda sale del baño y sentada a los pies de la cama le prepara una taza de

⁵⁵⁰ Todo el prólogo, exceptuando algún gag, está impregnado de una atmósfera melodramática y lacrimógena más cercana a un auténtico drama, con intento de asesinato incluido. Son precisamente estos gags, los que anuncian que se trata de una comedia.

⁵⁵¹ Siguiendo las recomendaciones del Código, se evita mostrar a la pareja en la cama Cukor resuelve la escena de forma natural, evitando de esta forma que el matrimonio permanezca en la cama.

té. Asistimos a la conversación que mantiene el matrimonio; conversación que no solo es divertida, sino eficaz como escueta y acertada presentación de los dos protagonistas y de su actual situación. Amanda le da los buenos días a su marido empleando su mote cariñoso, Pinky (Pocholin), mientras le entrega la taza de té (se presenta como una esposa tierna y solícita). Adán se reincorpora y los vemos juntos por primera vez y esta vez sí, con él en la cama y ella sentada a los pies de la misma. Amanda le dice que ha estado haciendo ruidos en sueños; imita los sonidos, objetivamente, a medio camino entre los del deseo y los del dolor. Mientras conversan, Amanda desvía la vista hacia el periódico, y lee la noticia; una mujer ha disparado contra su marido. Adán se muestra interesado por saber si lo ha matado, Amanda lee la noticia, de forma apresurada; no ha muerto, pero ha resultado herido. Adán le insiste para que continúe leyendo, Amanda le propone que lo lea en el suyo, pero su marido duda de que en “su” periódico recojan este tipo de noticias, aunque finalmente lo encuentra en las páginas de sucesos.

El matrimonio discute acerca de la importancia de lo que trae el periódico, desde antes del momento de levantarse de la cama toman posiciones opuestas. Ambos defienden puntos de vista diferentes sobre lo ocurrido.

Esta secuencia tiene una especial relevancia porque en ella asistimos a la presentación del matrimonio Bonner: Adán y Amanda (los protagonistas) y los conocemos a través de la intimidad de su hogar, lo que se establecerá como una constante a lo largo de la película que separará la esfera personal y privada del matrimonio en el hogar de la profesional y pública en la sala de vistas.

La información que obtenemos en tan poco tiempo es realmente abundante:

1. Su situación económica: el matrimonio Bonner, posee una situación económica cómoda, lo que les permite tener servicio, pero no son ricos ociosos, ya que se levantan temprano, para acudir a trabajar, muy a su pesar, si observamos la pereza de Adán, que no parece muy dispuesto a enfrentarse a un nuevo día de trabajo (quizá porque intuye, algún peligro eminente).
2. Su relación matrimonial: ambos se tratan con cariño y respeto, forman un matrimonio modélico que comparte su tiempo y se preocupa por el bienestar de su pareja.
3. Sus diferentes puntos de vista: aunque se muestran como un matrimonio ideal, cada uno de ellos mantiene diferentes puntos de vista, tal y como demuestra el hecho de leer diferentes periódicos, y no dudan en defender sus posiciones ante el otro.



Ilustración 126: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

3. Camino del trabajo (0H.08'52")

Fundido encadenado con un plano medio del matrimonio en su coche circulando por las calles de Manhattan. Conduce ella, ambos continúan discutiendo sobre la noticia de los Attinger. Amanda argumenta que el hombre puede hacer muchas cosas y a la sociedad le parece normal; una mujer hace lo mismo y se la margina. Insiste Amanda: “Why let this deplorable system seep into our courts of law where woman are supposed to be equal?” (“¿Por qué dejar que este deplorable sistema se filtre en los tribunales donde se supone que las mujeres son iguales?”). Adán arguye que la mayoría de las veces las mujeres tienen ventajas, Amanda no quiere ventajas ni prejuicios, tan solo la igualdad. Adán lo tiene muy claro, un delito debe castigarse, no aprobarse. Lo cometa quien lo cometa.

La conversación queda interrumpida ante las indicaciones de Adán de que Amanda invada el carril contrario: “Pull over, pull over” (“Metete, metete”), para aparcar frente a los juzgados, mientras los otros conductores le pitan e increpan irritados: “You lady drivers!” (“¡Mujeres al volante!”).



Ilustración 127: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

3.1. Oficina del fiscal. Fundido encadenado, plano detalle de una puerta en la que puede leerse “Adam Bonner Assistant District Attorney” (“Adán Bonner ayudante del fiscal”). La acción se traslada al interior de los juzgados, Adán entra en el despacho y sus colaboradores le entregan la documentación de los casos asignados. Sentado ante su mesa Adán los revisa uno a uno, hasta detenerse exclamando ante uno de ellos: “The one case I don’t want is the case I get” (“Caso que no quiero caso que me toca”). Ante las preguntas de sus colaboradores aclara lo ocurrido; le ha tocado el caso “this hysterical who tried to kill her husband” (“de la histérica que intentó matar a su marido”). Primer plano de Adán mientras habla con sus colaboradores en fuera de campo. Los colaboradores piensan que Adán exagera, es un caso sencillo “cinch” (“tirado”) dice uno de ellos. Adán teme la reacción de su mujer. En ese momento el fiscal le llama por el interfono y Adán sale del despacho para reunirse con él. Al salir del despacho Adán entre exclamaciones repite “cinch”, con evidente sarcasmo.

4. Despacho de Amanda Bonner. (0H.11’31”)

Fundido encadenado que nos traslada al despacho de Amanda. De nuevo plano detalle de la puerta con la inscripción “Law offices of Amanda Bonner” (“Bufete de abogados de Amanda Bonner”). En su interior la abogada, sentada tras la mesa de su despacho, dicta unas cartas a su secretaria. De repente se interrumpe para preguntar a su secretaria, Grace, cuál es su opinión sobre un hombre que es infiel a su mujer. Grace reconoce que no está

bien, pero deja entrever que es algo socialmente aceptado. Amanda le pregunta a continuación que le parece el caso contrario, que sea la mujer infiel a su marido. Tal y como esperaba la respuesta de su secretaria es contundente, calificando esta situación como algo terrible. Amanda ve en estas respuestas reflejados sus pensamientos, que expresa en voz alta: “Why the difference? Why ‘not nice’ if he does it, and ‘something terrible’ if she does it?” (“¿A qué viene esa diferencia? ¿Por qué ‘no está bien’ si es él y es ‘algo terrible’ si es ella?”) Grace se disculpa aduciendo que ella no hace las leyes, “Sure you do. We all do” (“Claro que sí las hacemos todos”), contesta Amanda. En ese momento suena el teléfono, es Adán. El gesto de Amanda se suaviza, sonrío al reconocer la voz de su marido, gira el asiento buscando un poco de intimidad, y da la espalda a la cámara mientras habla con él. Adán le cuenta que le han asignado el caso de los Attinger. Amanda gira el sillón, con sus gestos y su voz cambiados, alterada. Primer plano de Adán en su despacho mientras habla con ella, el fiscal quiere una resolución rápida y por eso le ha encomendado el caso a él. Amanda se siente ultrajada: “You big he-men make me sick!” (“¡Los superhombres viriles me dais asco!”). Adán intenta restar importancia al asunto, pero su rostro expresa preocupación cuando Amanda le cuelga el teléfono; conoce a su mujer y sabe que la batalla acaba de comenzar. En su despacho Amanda se muestra muy enfadada le refiere a Grace que “The last straw on a female camel” (“Esta es la gota que colma el vaso de una mujer”). Inmediatamente pasa a la acción; da instrucciones a su secretaria para que averigüe donde está Doris Attinger, para que consiga las copias disponibles de los informes judiciales y policiales, y para que contacte con la Srta Bassett del Consejo por la Igualdad. La secretaria emocionada se pregunta que irá a pasar, “Plenty” (“Muchas cosas”), le asegura Amanda.

5. Warren Attinger en el hospital. (0H.14’25”)

Fundido encadenado con la habitación del hospital donde se encuentra ingresado Warren Attinger. Herido, yace en la cama con un brazo enyesado e inmovilizado. Junto a él se encuentra Beryl atendiéndole. Adán también se encuentra en la habitación para tomar una declaración de lo ocurrido el día anterior. Warren repite una y otra vez que su mujer está loca. Adán se acerca hasta la cabecera de la cama de Warren, la cámara los sigue hasta encuadrarlos a los tres. Beryl fumando, asiente de forma contundente: “Murderers running around. What kind of a town is this?” (“Asesinos sueltos ¿Qué clase de ciudad es esta?”). Adán le responde: “We don’t have so many murderers running around, Miss...But we have a lot of other things just as bad.” (“No tenemos tantos asesinos sueltos, pero si hay muchas cosas igual de malas”), mientras mira fijamente a la

supuesta amante. Beryl sintiéndose aludida se acerca a él de forma agresiva: “You mean like me, huh? Listen, bub, I connect with you. You ain’t over my head” (“Quiere decir como yo ¿no?, escuche, amigo, lo capto. No es más listo que yo”). Adán intenta calmar los ánimos y centrarse en la acusación.



Ilustración 128: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

6. Doris Attinger en la prisión. (0H.15'55'')

Fundido encadenado con el interior de la prisión donde está detenida Doris.⁵⁵² Plano general de Amanda, Grace y Doris sentadas ante una mesa, la cámara fija detrás del hombro de Amanda muestra como le toma declaración con vistas a preparar la defensa. Amanda, interroga a Doris sobre su situación personal y social; ama de casa, madre de tres hijos casada desde hace nueve años. Doris está evidentemente nerviosa, Amanda le ofrece un cigarro que ella rechaza porque cree que las mujeres no deben fumar, les resta feminidad (algo que contrasta con la secuencia anterior cuando veíamos fumar a la amante de su marido, sin que él pareciera verla como poco femenina). Amanda prosigue preguntándole sobre su relación matrimonial: “When did you begin to suspect that you

⁵⁵² En general el filme sigue las convenciones visuales de las comedias románticas clásicas, con niveles de luz bastante elevados donde abundan los blancos y grises claros con pocos contrastes. Sin embargo, se evidencia un cambio en esta secuencia desarrollada en la cárcel con una iluminación más sombría empleando la clave tonal baja, más propia de géneros trágicos. La secuencia fotografiada en una amplia gama de grises que contribuye a resaltar el ambiente lúgubre y opresivo donde se desarrolla la entrevista.

were losing your husband's affection?" ("¿Cuándo empezó a sospechar que estaba perdiendo el afecto de su marido?"). Doris contesta: "When he stopped batting me around. Eleven months ago. March 14" ("Cuando dejó de pegarme. Hace once meses. El 14 de marzo"). Doris relata, con total naturalidad (ante la mirada comprensiva e incrédula de Amanda y su secretaria), que la primera vez le rompió un diente (señala la pieza dental) pero le pusieron un implante y apenas se nota.



Ilustración 129: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

El interrogatorio continúa con lo ocurrido el día anterior. Amanda se refiere a los disparos como un accidente, pero Doris le rectifica, no fue un accidente quería dispararle. Amanda le aconseja que ya decidirán más tarde lo que quería hacer porque la diferencia entre diez años de cárcel y la libertad, son importantes, sobre todo para sus hijos. Para intentar sosegarla, le ofrece agua a una temblorosa Doris que más tranquila continúa relatando los hechos: el día anterior se había levantado enfadada porque por cuarta noche consecutiva, su marido no había dormido en casa. Y eso la enloqueció. Así que mandó a los niños al colegio y fue a comprar una pistola a la casa de empeños. Allí no solo adquirió el arma, sino que además le dieron un libro de instrucciones, gratis. Las rupturas de expectativas jalonan todo el interrogatorio. Estos comentarios irrelevantes de Doris son un modo de distanciar emocionalmente al espectador, de una escena tan cruda y dramática. El

resultado es cómico porque el espectador comprende que estos comentarios simples son fruto de su inocencia y candidez, a pesar de estar acusada de intento de asesinato.

Amanda continua el interrogatorio con la intención de saber si ella tenía claros sus propósitos de asesinar a su marido. Doris le asegura que no tenía nada decidido que todo sucedió como si estuviera en un sueño (un dato relevante para la defensa que Amanda se asegura de que quede recogido en las notas de su secretaria). Doris continua la declaración, refiere que tras comprar la pistola sintió hambre y se fue a comer; dos hamburguesas y un pastel de limón con merengue, aunque, especifica a la secretaria, seguía teniendo hambre (Amanda y Grace se miran sorprendidas) Doris prosigue su relato recordando que luego estuvo dando vueltas y diciéndose a sí misma que no debía hacer locuras. Más tarde, decidió llamar a su marido para comer juntos y preguntarle si esa noche iría a casa, pero este de malos modos le dijo que no le molestase en la oficina y le colgó el teléfono. Entonces ella decidió tomarse un café donde él solía ir a comer y vigilar sus movimientos, allí compró unas chocolatinas, que estuvo comiendo mientras esperaba a que su marido saliera del trabajo. Luego decidió seguirlo hasta el apartamento de Beryl y allí le disparó. Amanda le pregunta qué sintió al hacerlo “Hungry” (“hambre”), es la contestación de Doris.

Todo, en esta secuencia, inviste de autoridad la declaración de Doris: la magnífica interpretación de las frases que realiza Judy Holliday, la atención que le prestan Amanda y su secretaria, la fascinación de la cámara y, por delegación, la emoción del espectador se mantiene fija, siguiendo atentamente la declaración.⁵⁵³

3.) LA GUERRA DE LOS BONNER. Desarrollo.

7. Cena en casa de los Bonner. (0H.20'52'')

La secuencia es introducida por un cuadro dibujado de una escena teatral con el intertítulo “That Evening” (“Aquella noche”), al que acompaña una melodía orquestal, extradiegética, del tema *Farewell, Amanda*. A partir de este momento todas las secuencias que se desarrollen en el hogar de los Bonner irán precedidas de este decorado de guiñol.

⁵⁵³ Cukor pone la cámara y deja que los actores hagan el resto, es una labor muy difícil para un actor porque tiene que memorizar y recitar una gran cantidad de texto sin fallos, ya que no se corta el plano, pero le da a la secuencia una gran viveza y desde luego una mayor objetividad, que se pierde un poco cuando cortas un plano y cambias el eje en el que colocas la cámara, rodándola como lo hace Cukor la escena tiene un dinamismo y una frescura mucho mayor.

Esta escena es un ejemplo clave del valor, el ingenio y la sabiduría de Cukor como director, y una respuesta indiscutible ante las críticas a su supuestamente excesiva teatralidad. El estilo, debe de estar al servicio de la película, de la historia, debe integrarse en ella “Creo que el director y sus movimientos de cámara no deben interferir en la historia. No hay que mover la cámara a menos que sea necesario; no debemos ser conspicuos; porque si se hacen muchas florituras, se hará notar uno como director, pero será perjudicial para la historia.” Bogdanovich (2008: 60)

Fundido encadenado con el salón de casa de los Bonner. La mesa dispuesta para una cena formal, dos grandes candelabros destacan en el centro de la mesa con toda la vajilla dispuesta. Amanda abre las puertas del salón, y entra rápidamente, observa sonriente la mesa y colocando las velas en los candelabros felicita a la doncella, Mary, que entra por la izquierda en el plano.⁵⁵⁴ Amanda le agradece su ayuda en los preparativos para la cena, en ese momento se escucha la alegre voz de Adán que entra en casa, alabando, encantado, la decoración de la mesa mientras esconde una caja a sus espaldas. Amanda, ofendida, pasa por su lado y le da un leve beso en la mejilla sin prestarle gran atención. Adán le sigue hasta el salón con el regalo entre las manos. Amanda continúa arreglando algunos detalles sin detenerse. Cuando su marido intenta hablar le interrumpe; le pregunta si podrá estar listo en cinco minutos mientras sale de la estancia sin esperar la respuesta. Adán continúa solo en el salón y hablando para sí mismo reconoce que es imposible arreglarse en tan poco tiempo, pero no quiere llevarle la contraria a su mujer y su respuesta es totalmente opuesta: “Sure, darling, I can get dressed in five minutes” (“Claro que puedo arreglarme en cinco minutos cariño”), le dice mientras sube las escaleras hacia sus habitaciones.

7.1. El sombrero. Por corte directo pasamos al piso superior de la casa donde está situada la habitación del matrimonio. Plano general del dormitorio, Adán entra en plano con la sombrerera, se escucha la voz acusmática de Amanda, que habla sobre los invitados, mientras se acicala en el baño. Adán aprovecha para sacar un sombrero de la caja y colocarlo sobre una silla en mitad de la habitación. Amanda sale de su baño con un vestido de noche negro desabrochado y se dirige a la cómoda a por las joyas. Intenta explicarle a su marido que ha aceptado la defensa de Doris Attinger, pero se detiene cuando descubre

⁵⁵⁴ *La costilla de Adán* es una película de interiores, la acción se desarrolla en el domicilio de los Bonner y en el tribunal fundamentalmente, salvedad hecha al comienzo de la película, en el corto trayecto en coche al trabajo y en la casa de campo durante la proyección doméstica de los Bonner. La pareja cuando está en casa muestra su intimidad; George Cukor nos detalla cómo habitan su mundo privado; se nos invita a todas y cada una de las habitaciones de su apartamento de dos pisos, desde el salón y el despacho hasta la cocina pasando por el dormitorio, el vestidor y el cuarto de baño. A través de estos espacios presenciamos todo tipo de interacción entre ellos, desde insinuaciones sexuales hasta masajes pasando por beber y cocinar juntos.

MGM era el lugar idóneo para llevar a cabo este tipo de producciones elaboradas y brillantes que tanto gustaban al director, repletas de esplendidos decorados y exuberantes *atrezzos*, y de las que *La costilla de Adán* ofrece un excelente ejemplo a través de su gran cantidad de escenarios interiores. Los decorados evidentemente estaban contruidos para su lucimiento en el filme y Cukor utiliza la profundidad de campo para que todo aparezca en la imagen. Un ejemplo lo podemos ver en esta escena que se desarrolla en el comedor del hogar de los Bonner, mientras la doncella y Amanda ultiman los preparativos para recibir a los invitados. La escena está planificada en cuatro niveles de profundidad, todos a foco nítido: en primer término, las sillas, un segundo nivel lo constituye la mesa con todos los utensilios entre los que destacan unos grandes candelabros, detrás de la mesa Amanda, y por último una puerta abierta desde la que se aprecia diferentes dependencias de la casa y por la que aparece Adán

el sombrero, lo coge y encantada llama a su marido: “Pinky...” Adán se asoma desde el vestidor, y Amanda se dirige hacia allí. La cámara continua fija en la habitación, mientras se escucha en sonido acusmático las palabras amorosas entre la pareja y el intercambio de besos. La doncella les interrumpe llamando a la puerta y avisándoles que los primeros invitados, los padres de Adán, ya han llegado. Presurosos terminan de vestirse, mientras se piropean mutuamente, antes de bajar a reunirse con los invitados.

7.2. Las presentaciones. Las prisas han impedido que Amanda termine de cerrar la parte superior de su vestido y pide a su marido que le ayude. Mientras, saludan y conversan con los padres de Adán, sobre un vestido de noche que lució la señora Bonner, de más de 2.000 corchetes, según recuerda su marido, ante las risas de todos. La divertida conversación familiar se ve interrumpida por la llegada de nuevos invitados; se trata del vecino compositor, Kip, y de su acompañante, Emerald. Kip bromea con Adán ofreciéndose a abrocharle el vestido a Amanda, pero este rechaza su ayuda, el compositor inicia lo que parece ser un habitual cortejo a Amanda; acercándose a ella le pregunta por qué sigue casada con un picapleitos, ella le hace un gesto de burla alejándole ante la mirada complacida de Adán. En ese momento llegan nuevos invitados, Kip bromea al identificarlos, se trata de dos jueces y sus esposas; Adán y Amanda se acercan presurosos a los invitados antes de que Kip continúe con sus bromas, aunque sin mucho éxito, porque el músico aprovecha para sentarse al piano e improvisar una canción para saludar a los recién llegados. Los invitados pasan todos al salón donde se sirven unas copas, uno de los jueces pregunta a Amanda sobre su visita, esa mañana, a los juzgados. Amanda decide dar entonces la noticia arropada por los numerosos invitados: ha aceptado la defensa de Doris Attinger. La noticia deja perplejo a Adán, que presa de los nervios deja caer la bandeja con las bebidas.

7.3. *The Mortgage the Merrier.* Un fundido encadenado señala una breve elipsis, la cena ha terminado y los invitados se predisponen a ver una película casera de los Bonner que se titula significativamente *The Mortgage the Merrier (La hipoteca feliz)*. El objetivo principal de la cinta es mostrar a sus invitados la granja y sus alrededores (en Connecticut), de la que por fin son propietarios tras pagar el último recibo de la hipoteca, tal y como señala uno de los intertítulos de la cinta. La película aúna escenas de felicidad que se concretan con momentos de ocio, con la pareja jugando al tenis o dando un paseo en barca; con diversión, Amanda y Adán tienen la suficiente complicidad como para gastarse bromas y reírse de sí mismos; y, también de gratificación sexual, como se advierte en la escena del granero, a la que sigue el significativo inserto de “*censored*”.

Durante la proyección de la misma, Kip⁵⁵⁵ ha continuado con las bromas y las chanzas, a veces un tanto impertinentes, a costa del matrimonio, para diversión de casi todos, exceptuando un malhumorado Adán, que se ha mostrado taciturno durante toda la proyección. Amanda consciente del mal humor de su marido se acerca hasta él para darle un beso al terminar la película, pero esto no parece calmar el ánimo de su marido.

7.4. A la guerra. La proyección comienza con la crisis en la que Adán deja caer las copas de la bandeja al oír a Amanda decirle a un juez que va a defender a Doris Attinger, y concluye con un fundido, al dormitorio de Adán y Amanda y la voz de ella que grita: “All right, all right! You’ve said the same thing nine times!” (“¡De acuerdo, de acuerdo! ¡Ya has dicho lo mismo nueve veces!”). Adán le advierte que si cree que va a convertir un juzgado en una función de marionetas está muy equivocada. Ella intenta explicarle que no es una maniobra, cree firmemente que Doris Attinger tiene derecho a la misma justicia que suele reservarse a los hombres. Adán se muestra visiblemente nervioso, y comienza a tartamudear, perdiendo el control. Amanda, se da cuenta y se muestra considerada: “You always do that when you get excited” (“Siempre haces eso cuando te pones nervioso”). Adán humillado recupera el control: “I am going to cut you into 12 little pieces and feed you to the jury, so get prepared for it.” (“Te cortaré en doce pedacitos y te ofreceré al jurado, así que prepárate”). Ambos se quedan mirando, midiendo sus palabras y sus emociones, lentamente se quitan sus batas y abrazándose se desean las buenas noches.⁵⁵⁶ Este abrazo sincero y cariñoso supone una tregua en la tensa batalla que acaban de empezar.

8. Comienza el juicio. (0H.31’21”)

Fundido encadenado con los juzgados,⁵⁵⁷ primer plano de la inscripción en la fachada *Equal and exact justice to all men of whatever state or persuasion (Justicia cabal e igual para todos al margen de estados y creencias)*. Por medio de un fundido encadenado la acción se traslada a la sala de vistas. Vemos entrar en la sala a Adán (Warren y Beryl ya

⁵⁵⁵ Kip Laurie, el vecino de los Bonner, se establece como el bufón del filme, pronunciando alguna de las frases más ocurrentes, como ejemplo sus comentarios en esta escena, animando, con sus continuas burlas, la película casera en la cena de los Bonner. Al mismo tiempo, Kip se convierte en antagonista de Adán, al declararse como pretendido enamorado de Amanda y por lo tanto pareja errónea, como evidencian las continuas burlas hacia él, con un marcado carácter sexual que se estudiarán más detenidamente en apartados posteriores.

⁵⁵⁶ La vigencia del Código y sus convenciones, impiden una mayor intimidad de la pareja que en ningún momento aparece junta dentro de la cama, es más el dormitorio cuenta con dos camas gemelas, una para cada uno.

⁵⁵⁷ Para los términos judiciales, las características propias del entorno judicial y las notas pertinentes aclaratorias, se ha contado con el asesoramiento de José Luis Guna Montesinos (secretario de juzgado) y Miguel Martorell Briz (letrado).

están sentados), al momento entra en la sala Amanda con su secretaria. El plano general muestra el ambiente previo de todas las vistas mientras se ultiman los preparativos. Mediante un plano de conjunto se efectuá una panorámica hacia la izquierda, que sigue al secretario hasta una puerta que se franquea para dar paso a Doris Attinger, que entra seria y retraída en la sala.

Adán y Amanda miran en su dirección, la mirada de él queda fija, en Doris, un primer plano de la misma nos revela el porqué; lleva puesto el sombrero que Adán le había regalado a su mujer. El gesto que le dirige Adán a Amanda es significativo, pero esta inicia la “huida” hacia su lugar de defensa junto a la acusada. Este detalle, es relevante, establece que Amanda no a aceptado el regalo de Adán como soborno para apartarse del caso y así lo demuestra.



Ilustración 130: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

Comienza la vista con la elección por sorteo de los testigos. El primer escogido es un hombre de edad avanzada y aspecto conservador. Se escucha su juramento, mientras la cámara enfoca alternativamente a los protagonistas principales; Doris, Amanda, Warren, Beryl y Adán que se levanta para hacer las comprobaciones pertinentes a la validez del jurado y dar su aceptación. A continuación, le toca el turno a Amanda que dirige su primera pregunta al probable jurado: “Do you believe in equal rights for women?”

(“¿Cree en la igualdad de derechos de las mujeres?”). Adán protesta, pero Amanda aclara que es una pregunta necesaria para sostener su línea de defensa, basada en la proposición de que las personas del sexo femenino deberían tratarse ante la ley como iguales a personas del sexo masculino: “I cannot hope to argue this line before minds hostile to and prejudiced against the female sex” (“Sostengo que no puedo esperar discutirlo ante mentes hostiles y con prejuicios contra el sexo femenino”). El juez se muestra un tanto escéptico, pero finalmente acepta la propuesta de Amanda, aunque la opinión del futuro miembro del jurado es negativa a tal propuesta; serio y un tanto contrariado admite que no cree en tal igualdad. Amanda recusa al primer miembro del jurado en potencia, alegando que tiene prejuicios ante la idea de que se trate igual a hombres y a mujeres ante la ley, máxima en la que se basará toda su línea de defensa. Mientras se realizan las gestiones pertinentes, Amanda vuelve a su sitio en la mesa de los letrados, desde el otro extremo de la misma Adán llama su atención mediante gestos, descuidadamente deja caer un lapicero al suelo, Amanda sigue sus indicaciones. La cámara los enfoca a ambos bajo la mesa; ella le lanza un beso mientras enseña sus enaguas ante el gesto pícaro de Adán. Entretanto en la sala siguen con la elección de un nuevo miembro de jurado, el secretario se acerca a la mesa de los juristas, extrañado ante el comportamiento de ambos. La cámara sigue el movimiento de su mirada en una rápida panorámica, primero vertical ascendente y luego descendente. Adán se reincorpora rápidamente, golpeándose la cabeza, y acude al estrado para comenzar su batería de preguntas al potencial miembro del jurado, una vez allí se muestra poco coherente, manifestando su estado de distracción, provocado por el escarceo mantenido con su esposa instantes antes. La secuencia termina con un fundido encadenado

9. En la intimidad del hogar. (0H.35'47")

Cuadro de guiñol con intertítulo “That Evening”.⁵⁵⁸ Fundido encadenado con el hogar de los Bonner. Amanda, con una elegante bata, espera a Adán mientras toma un cocktail, se escucha música suave. La cámara le acompaña en un *travelling* de retroceso hasta llegar al hall, donde se detiene sentándose en la escalera, junto a la puerta, para esperar a su marido, el reloj marca las siete de la tarde, a los pocos instantes se abre la puerta y aparece

⁵⁵⁸ En el caso de *La costilla de Adán*, la narración opta por hacerse “consciente de sí misma” (Bordwell,1999:27) y recuerda al espectador que se le está narrando una historia de ficción. Esta revelación se lleva a cabo en todas y cada una de las secuencias de montaje que anteceden a las veladas nocturnas del matrimonio Bonner (secuencias 7, 9, 13, 15,18 y 20), con la inclusión de un cuadro dibujado de una escena teatral con el intertítulo “That Evening”, al que acompaña una melodía orquestal, extradiegética, del tema *Farewell, Amanda*.

Adán. Amanda le saluda, observándole con cierto gesto de preocupación y ansiedad, que pasa rápidamente a la alegría al ver el rostro sonriente de Adán. Ambos se muestran aliviados de encontrarse por fin en la intimidad del hogar. Avanzan abrazados hacia el salón mientras Amanda le pregunta como se encuentra: “In health, excellent. In so forth, fair” (“De salud excelente de lo demás tirando”), responde Adán. Amanda le ofrece un daiquiri, ambos se sientan en el sofá, ella recostada sobre el regazo de su marido. El ambiente es íntimo, con las luces cálidas, todo da una clara idea de sofisticación y confort. Amanda toma el periódico entre sus manos; un *travelling* de avance nos muestra una noticia sobre el juicio donde destaca una fotografía suya. Primer plano de Amanda distraída leyendo la noticia, Adán continua la conversación; esa noche libra la doncella y a él le apetece quedarse en casa. Intenta retomar la atención de su esposa, esta, bromeando, comenta que está muy interesada en una noticia que habla mucho de ella. Le presta de nuevo atención a su marido y deciden no salir a cenar esa noche. La secuencia muestra el interés de ambos por separar su vida profesional de la personal, intentando que el juicio no altere sus vidas.



Ilustración 131: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

9.1 Cena para dos. Cariñosos y bromeando se dirigen a la cocina para preparar la cena, con la mutua promesa de un masaje al terminar. La cámara se mantiene fija mientras vemos a la pareja detenerse ante la puerta de la cocina. Adán atrae a Amanda hacia el pasillo, no los vemos, pero escuchamos sus voces y el sonido de un beso.⁵⁵⁹

El matrimonio entra en la cocina riendo, él con una mancha de carmín en los labios. Se disponen a preparar la cena entre los dos, un detalle importante; en casa de los Bonner las tareas domésticas (leves, tienen servicio) se reparten entre los dos. Juntos calientan cordero al curry y preparan una ensalada. Mientras tanto inician una conversación en la cual alaban el papel de ambos en el juicio, entre comentarios banales, sobre el aliño de la ensalada, Adán propone una petición importante: “Do me a favor, will ya? Drop the case” (“Hazme un favor, ¿quieres? Deja el caso”). Amanda intenta mantener la compostura y continua con los preparativos de la cena. No puede dejar el caso y Adán lo sabe, es su causa. Entiende la preocupación de su marido temeroso de que el caso se complique y se alargue, que día tras día sea cada vez “Sillier and messier” (“más tonto y confuso”). Amanda le replica: “Listen, darling, I know that deep down you agree with me with everything I want and hope and believe me. We couldn’t be so close if you didn’t if I didn’t feel that you did” (“Escucha, cariño, sé que en el fondo estás de acuerdo conmigo en todo lo que quiero, espero y creo. No podríamos estar tan unidos si no sintiera que eso es cierto”). Adán le asegura que así es. Amanda reconoce que puede que sea un juicio un tanto incómodo por ser conocidos, Adán se muestra convencido de que en poco tiempo comenzaran a escuchar chistes sobre ellos en la radio. El timbre de la puerta interrumpe su conversación, Adán intuye que será Kip, el vecino, y advierte a su esposa que la cena es solo para ellos. Adán acude a abrir la puerta, efectivamente allí está Kip, vestido con un frac, y sosteniendo entre sus manos un periódico con una gran fotografía de Amanda. Plano detalle de la noticia “Social standart unfair to females sex” (“Nivel social injusto para el sexo femenino”).

Kip entra en casa y se dirige a la cocina tras saludar escuetamente a Adán. Ya en la cocina se sienta en la mesa junto al matrimonio y comenta la noticia del periódico dando la enhorabuena a Amanda. Adán se muestra algo molesto con la presencia del vecino, en especial, cuando este se burla sobre la mancha de carmín en sus labios, una broma que ríen Kip y Amanda. Como es su costumbre, Kip retoma sus “inocentes” coqueteos con

⁵⁵⁹ Dejando al margen las propuestas establecidas por el Código, Katharine Hepburn y Spencer Tracy, nunca fueron pródigos a la hora de demostrar de forma efusiva su afecto en la pantalla. En sus nueve películas juntos, serán numerosos los gestos de complicidad y cariño, pero no los besos y las caricias entre ellos.

Amanda y le comenta que está pensando en incluir una nueva canción en su espectáculo dedicada a ella. Dispuesto a cantarla se dirige hacia el salón, donde se encuentra el piano de cola. El matrimonio continúa cenando en la cocina cuando se escuchan los primeros compases de *Farewell, Amanda*.⁵⁶⁰ La melodía comienza con su título *Adiós Amanda*, y después de despedirse en tres idiomas pide a Amanda que recuerde en su nueva vida, aquella maravillosa velada en la terraza. Cavell, apunta que esta canción, evidentemente una despedida, debería cantarla cualquiera menos Kip, Quizá su papel es el de cantarla por Adán, como un Cyrano al revés.⁵⁶¹

Se alternan los planos de Kip en el salón con los de la pareja en la cocina escuchando la canción mientras continúan cenando. No intercambian palabra, pero los gestos de Adán lo dicen todo;⁵⁶² comienza a sentirse celoso por el interés que la canción despierta en su esposa. En un momento dado Amanda se levanta a por el té y sigue bailando la melodía de la canción mientras se detiene en el quicio de la puerta para ver la interpretación de Kip. Adán se levanta al momento y con la excusa de coger la ensalada golpea a Amanda con la puerta, que sorprendida reacciona rápidamente golpeando a su vez, y la puerta batiente vuelve para golpear a Adán “Pardon” (“Perdón”), se disculpa una sonriente y burlona Amanda.

Cuando Kip vuelve a la cocina para conocer la opinión del matrimonio se encuentra con dos respuestas muy diferentes: “It’s very pretty” (“Es muy bonita”) contesta Amanda y “Pretty fresh” (“Muy Fresca”) añade Adán. Dispuesta a suavizar la situación, Amanda

⁵⁶⁰ *Farewell, Amanda (Adios, Amanda)* es la pieza musical principal de *La costilla de Adán*. Compuesta por Cole Porter para la película, que aceptó el encargo sin cobro alguno, con la condición de que todos los beneficios fueron para el fondo Damon Runyon contra el cáncer. McGilligan (1994:152)

El uso reiterado de esta melodía la convierte en el *leitmotiv* (motivo conductor) de la película. Este tema se presenta en distintas modalidades acústicas y con numerosas variaciones melódicas. La primera vez que aparece es en una versión instrumental en la secuencia de créditos, presentando en esta ocasión la mayor variación melódica con respecto a sus posteriores repeticiones en el filme. También aparecerá insertada en la banda-sonido y extradiagética acompañando los carteles con dibujos teatrales que anuncian las secuencias diurnas que se desarrollan principalmente en la intimidad del hogar de los Bonner (secuencias 7, 9, 13 y 15), aunque también preceden a las que se desarrollan en el apartamento del vecino (secuencia 18) y en la granja en Connecticut que posee la pareja (secuencia 20). La primera vez que aparece cantada, será por Kip en esta secuencia. Más tarde la escucharemos en la radio (secuencia 13), en el tocadiscos de forma distorsionada, enfatizando el distanciamiento entre el matrimonio (secuencia 15) y finalmente cantada *a capella* por el propio Adán que le cambiará la letra, para adaptarla y darle la bienvenida a Amanda (secuencia 20).

⁵⁶¹ Cavell (1999:233)

⁵⁶² Kukor evita el empleo de lentes difusoras (soft focus), el director no pretende disimular los rasgos ni los defectos de los actores, más bien al contrario, magnifica los gestos de ambos interpretes en primeros planos que revelan sus emociones e intereses sin necesidad de mediar palabra. Un ejemplo magistral lo podemos observar en esta escena con un primer plano de Adán mientras ve las reacciones de su mujer al escuchar por primera vez la canción *Adios, Amanda* interpretada por Kip en el salón de su casa. Su ceño fruncido y el leve movimiento alzado de sus cejas son más que suficientes para indicar su disgusto ante la complacencia exhibida por su mujer.

propone a Kip que cambie el nombre de la canción, pero él se niega. Al despedirse, hace referencia al juicio del día siguiente, deseándole buena suerte: “I’m on your side. I guess you know that. You’ve got me so convinced, I may even go out and become a woman.” (“Estoy de tu parte. Supongo que lo sabes. Me tienes tan convencido, que puede que salga y me haga mujer”). “He wouldn’t have far to go either” (“No hace falta que vaya muy lejos”), es el mordaz comentario de Adán en cuanto el vecino sale por la puerta. Amanda le hace un gesto de silencio. Al instante Kip vuelve a entrar en la cocina: “He can hear you” (“Cuidado que puede oírte”) le dice a Adán. De esta forma más o menos sutil, queda establecida la ambigüedad sexual del vecino y por lo tanto la tolerancia de Adán a los coqueteos de este con su mujer que con esta aclaración se tornan más inocuos.



Ilustración 132: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

10. Declaración de Beryl Caighn. (0H.44'47")

La secuencia se inicia con un plano subjetivo de unas manos sosteniendo un periódico con noticias sobre el juicio. Una melodía instrumental vigorosa acompaña la imagen.

“Box Score: Wolves 7-Panthers 3” (“Marcadores del banquillo: Lobos 7- Panteras 3”)

She's 0-He's 0

(Ellas 0 – Él 0)

Fundido encadenado con un plano medio de Beryl, testificando en el estrado. Un *travelling* de retroceso abre el plano y muestra a Adán interrogándola sobre los hechos ocurridos. La testigo acusa directamente a Doris de intentar matarla. Amanda protesta, el tribunal debe advertir a la testigo para que se abstenga de sacar conclusiones. Le toca el turno a Amanda, que desde el principio intenta desmontar la declaración de Beryl que se ha presentado como una cliente del Sr Attinger, atacada sin razón por la pasión demente y celosa de la Sra Attinger. Amanda le recuerda que recibió a Warren con un “picardias” de encaje negro, la abogada defensora con clara ironía, y ante las risas del jurado, opina que no es un atuendo corriente para recibir a un corredor de seguros. Amanda con sus preguntas, ciertamente capciosas, deja entrever claramente que la relación entre Beryl y el Sr Attinger era algo más que comercial.

11. Declaración de Warren Attinger. (0H.48'31")

Comienza la secuencia con las noticias del juicio del día anterior en la prensa: “Accused love nester on stand today” (“Acusado de infidelidad hoy en el banquillo”).

Fundido encadenado con la sala de vistas. Plano medio de Warren Attinger, con el brazo aún en cabestrillo, sentado en el estrado para declarar. Un plano medio en perspectiva muestra a Amanda frente al jurado mientras realiza el interrogatorio a Warren; le pregunta si recuerda alguno de los regalos que le había hecho a su esposa, no recuerda ninguno, por el simple hecho de que no había regalos para ella, obviamente el desinterés de Warren hacia su esposa es total, tal y como demuestra en las sucesivas preguntas que le hace Amanda para determinar que tipo de relación mantenían. Doris durante la vista debe soportar duras respuestas y la indiferencia de su esposo, que, ante la pregunta sobre la causa de su desamor, responde tranquilamente: “she started getting too fat” (“Empezó a ponerse muy gorda”). Esta última frase se corresponde con un primer plano de Beryl que exhibe una sonrisa taimada. A él le sigue otro de Doris que refleja un profundo dolor, desconsolada se pone a llorar. Continúa el interrogatorio, Warren admite, sin demasiados remordimientos, que en más de una ocasión ha golpeado a su mujer, contesta mirando hacia el jurado, en fuera de campo: “Maybe a couple of times she tripped or slipped” (“Puede que un par de veces tropezara o resbalara”). Amanda continua con su batería de

preguntas: “Scold her? Stay out all night?” (“¿Le ha reñido? ¿Ha pasado fuera toda la noche?”). Las respuestas de un apesadumbrado Warren son todas positivas. Solo reacciona cuando Amanda le pregunta si se considera un buen marido “Yes” (“Sí”), es su respuesta inmediata y rotunda. Amanda hace un gesto de desesperación, dirigiéndose al jurado, antes de ceder el turno a la acusación.

Adán comienza su interrogatorio con las mismas preguntas al Sr Attinger pero referidas a su mujer, Warren asegura que su mujer también le maltrataba, pero que por desgracia nunca pasaba ninguna noche fuera de casa. Adán, sorprendido ante la respuesta, pide que no conste en acta, ante las risas del jurado. Warren Attinger continua con su declaración aduciendo que las amenazas de su mujer le tiene los nervios destrozados, un primer plano muestra una mano que se mueve temblorosa. Adán continua: “How else did she mistreat you? In bed. She used to hit me in my sleep. With her fist (...) She used to wait till I went to Sleep Then...” (“¿De que otro modo le amenazaba? En la cama me pegaba cuando dormía. Con el puño (...) Solía esperar a que estuviera dormido. Entonces...”) La secuencia termina con un fundido encadenado del gesto y el sonido de Warren golpeando con el puño.

12. Declaración de Doris Attinger. (0H.51'20”)

Primera plana del periódico con las noticias sobre el juicio “Doris Attinger on stand to tell all” (“Doris Attinger en el banquillo para contarle todo”).

Fundido encadenado con un primer plano de Doris en el banquillo, de nuevo la cámara la enfoca a ella dirigiéndose hacia el jurado, mientras Amanda permanece de espaldas. La secuencia comienza con el interrogatorio a *media res*. Habla la acusada sobre la discusión que mantuvo con su marido el día anterior al incidente, una discusión domestica con amenazas y agresiones verbales por parte de Warren: “Bite your tongue, fatso” (“muerdete la lengua gorda”), que culminan con un arrebato de cólera de Doris que termina tirando el cazo con la comida contra el suelo.

Amanda le pide que relate lo ocurrido el día de los hechos: es notable el cambio experimentado en la forma de declarar de Doris Attinger, que, aleccionada por su abogada, se muestra cuidadosa a la hora de escoger las palabras, aunque en ocasiones sus gestos la delatan. Doris insiste en que en ningún momento tuvo intención de matar a su marido y a su amante, tan solo quería asustar a Beryl por ser la causante directa de su distanciamiento marital: “I followed him caught him mizzlin’ that tall job” (“lo pille agarrado a esa tipa larga”). Mientras Amanda dirige, hábilmente, la declaración de Doris, vemos por sus gestos que está más pendiente de Adán (al que observa de reojo) que del

jurado. Por último, Amanda lanza la pregunta clave: “What up was the point of that?” (“¿Qué se proponía con ello?”). La desgarradora respuesta de Doris está destinada a conmover al jurado: I have three children. She was breaking up my home” (“Tengo tres niños, estaba rompiendo mi hogar”).

Le toca el turno a Adán que, al cruzarse con su mujer, le reprocha su comportamiento con la mirada. Cuando Adán se acerca a Doris, ella está de espaldas a la cámara llorando (plano dorsal), Adán le recrimina su actitud, considera que debe desahogarse llorando, pero que no sabe si es por Beryl, “An innocent bystander to your sordid domestic failure or is it your husband, ¿driver ill by your shrewishness? O is it your children, cursed with an unstable and irresponsible mother?” (“Una inocente involucrada en su sórdido fracaso doméstico o por su marido, que enfermó por su maldad, o por sus hijos, castigados con una madre inestable e irresponsable”). Amanda interrumpe el discurso de Adán, de repente ambos olvidan sus papeles de abogada defensora y fiscal, para enzarzarse en una pelea personal. El juez, harto ya, intenta interrumpir la discusión.



Ilustración 133: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

13. Masaje para dos. (0H.55'34'')

Cuadro de guñol con intertítulo “That Evening”. Fundido encadenado con un plano medio en picado de los Bonner en su casa. Amanda le está haciendo un masaje a Adán,

que tumbado sobre una camilla comenta los incidentes del juicio, quejándose de que el juez no es imparcial. Amanda, dándole un cachete, le insta a que se relaje y disfrute del masaje, Adán se muestra agradecido, los masajes son muy necesarios para su bienestar. Le toca el turno a Amanda, que se coloca una toalla sobre el pelo, tumbándose a continuación en la camilla. Adán sugiere escuchar unas noticias por la radio, pero al encenderla, lo primero que escuchan es la melodía *Farewell, Amanda*. Ambos se quedan parados mirando el transmisor de radio y Adán lo apaga. Amanda comenta que se está haciendo muy popular la canción de Kip; la escucha en todas partes. Adán sarcástico comenta que él la escucha incluso cuando no suena. Amanda comienza a tararear la canción mientras su marido le da el masaje. Adán cada vez más molesto decide silenciarla dándole un fuerte azote en el trasero. Amanda calla de inmediato y se reincorpora de la camilla muy enfadada, el silencio es cortante, aunque Adán fingiendo inocencia le pregunta si esta enojada por una “little slap” (“simple palmadita”).



Ilustración 134: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

Amanda está efectivamente muy enojada porque considera que él lo ha hecho en serio; conoce perfectamente su tacto y sabe distinguir entre una palmada y un azote. Adán intenta bromear: “You got a radar equipment back there?” (“¿Tienes un equipo de radar ahí detrás?”). Amanda le acusa de estar molesto y de emplear “To typical, instinctive

masculine brutality!” (“la típica e instintiva brutalidad masculina”). Adán intenta negarlo, pero se delata: “Oh, don’t ‘be ‘diriculous’, ridiculous” (“Oh, no seas ‘diricula’...ridícula”). Finalmente admite que efectivamente está molesto, pero no por la canción de Kip, sino por su comportamiento en el juicio: “You’re shaking the law by the tail, and I don’t like it!” (“¡Estas dándole por saco a la ley y no me gusta!”).

Adán le acusa de que pese a sus diferencias siempre ha intentado ver su punto de vista, pero que esta vez se ha pasado. Amanda le responde entre sollozos que no tiene respeto por ella. Adán le reprocha su llanto forzado: “There we go (...) guaranteed heart-melter. A few female tears” (“Ya estamos (...) unas lagrimitas femeninas garantizan que se ablande el corazón”), le advierte que esta vez no le funcionaran: “You can cry from now until the jury comes in and it won’t make you right, and it won’t win you that silly case!” (“Puedes llorar hasta que, entre el jurado, pero eso ni te dará la razón ni te ayudará a ganar este estúpido caso”). Adán sale airado de la habitación, pero se detiene en la puerta al escuchar el llanto angustiado de Amanda, apesadumbrado vuelve a entrar y le pregunta si quiere continuar con el masaje o prefiere otra cosa, ella mueve la cabeza afirmativamente y cuando Adán se acerca para saber que quiere, Amanda le propina una patada en la espinilla, acompañada de una frase que suena a sentencia: “Let’s all be manley!” (“¡Seamos varoniles!”).

14. La humillación de Adán. (0H.59’29”)

Se inicia la secuencia con un rotativo de prensa con una caricatura del matrimonio Bonner golpeándose con unos palos de béisbol. Fundido encadenado con los juzgados, plano general de la sala de vistas. Amanda reclama la inclusión de varios testimonios para que le ayuden a ilustrar su visión gráfica (señala a varias mujeres sentadas en la sala) de que la mujer, como igual al hombre, tiene derecho a la igualdad ante la ley. Para esta demostración, han sido seleccionadas varias mujeres para testificar en este caso, cada una representa una sección de la feminidad estadounidense, porque en la sala no se juzga solo a una mujer, sino a todas. La cámara en *travelling* lateral recorre la fila de mujeres sentadas en la sala. Adán protesta porque no tiene relación directa con el caso. Amanda continua: “For years, women have be ridiculed, pampered chucked under the chin. I ask you on behalf of us all, be fair to the fair sex” (“La mujer siempre se ha ridiculizado y consentido, se ha mimado. Pido en nombre de todas que sean justos con el sexo débil”). La mirada de Adán recorre la sala, burlón aduce que estarían allí todo el año con tantos testimonios. El juez accede a la petición de Amanda con la condición de que solo declaren tres testigos.

La primera en subir al estrado es la Dra Margaret Brodeigh. Mientras toman los datos a

la Dra Brodeigh, Amanda y Adán repiten su comunicación íntima bajo la mesa, pero en esta ocasión sus gestos son diferentes; ella burlona le saca la lengua. Adán lanza un impropio y al levantarse se golpea contra la mesa.

Continúa el interrogatorio de la Dra Brodeigh, que con treinta y tres años y varias licenciaturas ocupa numerosos cargos privados e institucionales. El juez escucha admirado su testimonio, al igual que el resto de la sala. Con la doctora queda demostrada la igualdad intelectual, si no superada, entre hombres y mujeres.

La segunda mujer en dar su testimonio es la Sra McGrath, que lleva diecisiete meses como capataz, con 383 trabajadores a su cargo, entre ellos su marido.

Por último, el testimonio de la Srta La Pere, dedicada al mundo del espectáculo: carnaval, vodevil, circo, clubes nocturnos, etc. En los que realiza varios números acrobáticos y de fuerza, entre ellos volantines (que no duda en demostrar en mitad de la sala), y un número de resistencia y levantamiento, muy aplaudido, en el que es capaz de soportar a cinco hombres.

Adán, se opone a que continúe la farsa y protesta por los métodos empleados por la abogada defensora, en ese juicio, por tratarse de un ataque a la dignidad del tribunal. Amanda dispuesta a vengarse de su marido, le propone a la Srta Le Pere que levante al fiscal, ante las risas del público presente en la sala.

Plano subjetivo del juez, visto por Adán desde las alturas, que ordena que bajen al fiscal.⁵⁶³ Risas y algarabía en la sala de vistas, con el consiguiente malhumor de Adán que se siente humillado, como hombre y como representante de la ley.

Observemos que la secuencia, en su primera parte, está narrada desde el punto de vista de Amanda; y en la segunda del de Adán. Ha habido, pues, un importante cambio de focalización narrativa con el fin de sorprender argumentalmente al espectador, enriqueciendo y completando el relato.

4.) CRISIS MATRIMONIAL. Desenlace.

15. Discusión en el hogar. (1H.04'45'')

Cuadro de guiñol con intertítulo "That Evening". Fundido encadenado con el hall del hogar de los Bonner. Una sonriente Amanda abre la puerta llevando un regalo entre las manos, pero Adán no le espera en la escalera de entrada. Saluda alegre y se dirige hacia

⁵⁶³ Los largos planos con la cámara estática, o los sencillos plano/contraplano en algunos momentos del juicio, no le impiden a Cukor incluir algún plano subjetivo como en esta escena en la que Olympia La Pere, alza a Adán ante el jolgorio y la incredulidad de la sala. Precisamente será esa sobriedad en el resto del filme la que sirva para subrayar la locura de una escena determinada.

el salón donde un silencioso Adán la espera sentado en el sofá, sin levantar la vista del periódico mientras toma un cocktail. Amanda se acerca hasta él con el regalo escondido, se sienta junto a él en el sofá y alcanza la coctelera para servirse una copa, pero está vacía; mal presagio o Adán se lo ha bebido todo, o no ha pensado en ella al preparar la bebida (escena opuesta a desarrollada en la secuencia 9). La música extradiegética que acompaña la escena suena melancólica, impregnando de tristeza la atmósfera. Amanda le muestra el regalo, pero Adán muy malhumorado se levanta del sofá dejándola sola. La iluminación cálida e íntima que suele acompañar a estas escenas privadas del matrimonio ha cambiado para convertirse en tenebre y oscura.⁵⁶⁴

Amanda sigue a su marido por la casa, hasta que da con él en la cocina, donde se prepara algo de cena sin contestar y sin siquiera mirar a su mujer, que intenta por todos los medios disculparse por lo ocurrido en el juzgado. Adán se vuelve a ir, ella se queda pensativa finalmente sube a su habitación donde Adán está tumbado en la cama. Adán, se levanta rechazando las excusas de Amanda, que le sigue hasta el baño y el vestidor. Finalmente él estalla: “Save your eloquence for the jury” (“Reserva tu elocuencia para el jurado”), le dice mientras prepara la maleta para irse de casa. Ella le pide perdón por sea el motivo que sea que le ha disgustado.

Adán, ve algo diferente en su mujer y no le gusta; el desprecio por la ley: “You think the law is something you can get over or get or t around or just plain flaunt (...) the law is the law, ther it’s good or bad!, change it, don’t bust it wide open” (“Crees que la ley es algo que pasas por encima o por debajo o que sorteas. La ley es la ley, sea buena o sea mala. Si es mala, cámbiala, no la destroces”). Le recrimina a su mujer que no sienta respeto por la ley ni por él, y abandonando en terreno profesional pasa al personal. Se pregunta que es para ella el matrimonio, para él es un contrato; es la ley. Le acusa de su empeño por defender una causa estúpida llevándose todo por delante; entre otras cosas su matrimonio que ha convertido en el centro de los cotilleos de todo Nueva York. Adán cada vez más exaltado expone sus pensamientos y sentimientos: “I’m old-fashioned. I like two sexes! I don’t like being married to what is know as a ‘new woman’. I want a wife, not a competitor, competitor!” (“Soy un antiguo ¡Me gusta que haya dos sexos! No me gusta estar casado con lo que se conoce como ‘nueva mujer’. Quiero una esposa, no una rival ¡Rival!”).

⁵⁶⁴ La iluminación de la película, a cargo de George J. Folsey, varía y se usa como recurso expresivo que simboliza dos mundos separados: más suave y sutil en las escenas íntimas del hogar y más brillante y luminoso en las escenas del juzgado, cuando ambos se enfrentan.



Ilustración 135: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

“If you want to be a big he-woman, go and be it, but not with me.” (“Si quieres ser una mujer hombruna, será sin mi”), dice Adán. Con estas palabras se despide de Amanda que intenta detenerlo para que no abandone el hogar, advirtiéndole que huyendo no solucionará nada. Finalmente, y con rabia lo empuja contra la puerta ante la estupefacción de Adán, que se marcha de casa dando un portazo, cuya acción provoca un “terremoto” que produce el derribo de varios objetos hasta que uno de ellos, un jarrón, pone en marcha el tocadiscos, en el que empieza a sonar de forma distorsionada *Farewell, Amanda*. Es en este momento cuando la melodía alcanza su significado más profundo y certero tal y como se comentaba en la subsecuencia 9.1. resaltando irónicamente la situación que se ha dado.

16. Alegato final. (1H.10'01”)

Comienza la secuencia con una noticia de prensa que caricaturiza a Adán alzado por los pies “Asst. D.A rises to new Heights” (“El ayudante del fiscal se eleva a nuevas alturas”).

Fundido encadenado, con la sala de vistas. Plano medio de Amanda en escorzo frente al jurado, con el público al fondo, mientras presenta su alegato final: “The question here is equality before the law regardless of religion, color, wealth or, as in this instance, sex” (“La cuestión es la igualdad frente a la ley sin tener en cuenta religión, color, riqueza, o sexo como en este caso”). Llegado a este punto se detiene y se quita la chaqueta, evidentemente acalorada por el ímpetu que ha puesto en su defensa. Continúa con su alegato: “So here you are asked to judge not whether or not these acts were committed but to what extent they were justified” (“Están aquí para juzgar, no si esos actos se cometieron o no, sino hasta qué punto estaban justificados”). Amanda plantea un experimento revelador a los miembros del jurado: les propone que dirijan su atención a Doris Attinger, y que la imaginen como un hombre. Un primer plano de Doris muestra mediante un fundido su transformación en un atractivo hombre, un marido que solo trataba de proteger su hogar, les pide lo mismo con Beryl y se repite la misma acción de transformación en un atractivo hombre: “A man. A Slick home wrecker. A third party. A wolf. You know the type” (“un astuto destructor de hogares. Una tercera parte. Un lobo. Ya conocen al tipo”). A continuación, le toca el turno a Warren Attinger, al que pide que se imaginen como a una mujer (mismo truco de transformación, aunque con peor resultado, la transformación resulta más cómica que realista), la esposa culpable: “Look at her. Does she arouse your sympathy?” (“Mírenla ¿les da lástima?”). Júzguenlo así les pide Amanda: “An unwritten law stands back of a man who fights to defend his home. Apply this same law to this maltreated wife and neglected woman” (“Una ley no escrita protege al hombre que lucha por defender su hogar. Apliquen la misma ley en esa esposa maltratada y abandonada”).

Primer plano de Adán, que advierte el camino tomado por Amanda para su defensa, mientras observa preocupado como el mensaje está calando en el ánimo del jurado y el público presente en la sala. Las últimas palabras de Amanda son definitivas, pide un veredicto de no culpable, que el jurado considere el acto de esta desventurada como si lo hubieran cometido ellos mismos, ya que todo ser vivo es capaz de atacar si se le provoca lo suficiente. Adán no puede ocultar los gestos de admiración ante el alegato de Amanda.⁵⁶⁵

⁵⁶⁵ Como se ha visto en los análisis anteriores, es la protagonista femenina, en este caso Amanda, la que posee un control del lenguaje excepcional; su diálogo es inteligente, certero y calculado. Lo contrario le ocurre a Adán, vemos en el juicio que es incapaz de articular correctamente su discurso, pues se le traban las palabras. Amanda, en cambio, no vacila ni un instante y conduce al jurado hacia su terreno, por lo que gana el caso.



Ilustración 136: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

Un fundido encadenado enlaza con la acusación de Adán, que comienza admitiendo la legitimidad de los argumentos esgrimidos por la defensa, pero solo su legitimidad, no su validez, dice mirando a Amanda, que sostiene impertérrita la mirada. Continúa Adán: “Ladies and ‘joodlemen’ of the ‘jerry’...” (“Señoras y jurados de los señores...”) -el espectador y Amanda son conscientes de su punto débil, advierten el nerviosismo y la inseguridad de Adán, al momento retoma su confianza, advirtiendo al jurado que el relato tan entretenido que acaban de escuchar no tiene ninguna relación con el caso. Él pide un veredicto de culpabilidad ya que ellos deben hablar por el pueblo y acatar la ley ya que nadie se siente seguro viviendo en una comunidad en la que “Reckless and irresponsible neurotics wardering about its thoroughfares armed with deadly weapons” (“Neuróticas temerarias e irresponsables deambulan por las calles con mortíferas armas de fuego”). Amanda protesta, Adán se dirige hacia ella ofendido: “Sit down, Pinkie! I didn’t interrupt you” (“Siéntate Pocholina. Yo no te he interrumpido”). Un confuso estenógrafo le pide que repita la palabra que sigue a “siéntate...” para que conste en acta. Adán evidentemente molesto y avergonzado, ante la mirada sonriente y burlona de Amanda, repite el apodo cariñoso de su esposa, que ante la insistencia del estenógrafo tiene que repetir y deletrear, aunque Amanda acude en su auxilio deletreando ella misma los apodos. Solucionado el incidente Adán le pide a Amanda que explique el porque de su protesta; ella se opone a la calificación de la acusada como criminal. El juez acepta la protesta. Adán evidentemente enfadado y desconcertado continua con su acusación frente al jurado, pero de nuevo se repiten las confusiones con las palabras, su mujer lo observa entre divertida y comprensiva. Finalmente logra continuar con la acusación: “I resent any neighbor who takes the law into her own hands that she was merely trying to frighten them” (“Me ofende que cualquier persona pueda tomar la ley en sus manos y le de una interpretación especial solo para ella”). Fuera ya de sí, se acerca hasta Doris y Amanda, intentando desenmascarar a la “inocente” acusada: “A performance (...) coached by her counsel for the defense, she has presented a sweet face. Crowned by a tenderly trimmed bonnet” (“Una actuación(...) hábilmente orquestada por su abogada defensora que ha presentado un dulce rostro coronado por un sombrero tiernamente ribeteado”), aduce que a él es difícil que le engañen porque él pagó el recibo, y para demostrarlo muestra el recibo, que insiste en añadir como prueba para el juicio. Ya completamente exaltado le arrebató el sombrero a Doris de la cabeza y se lo guarda en el bolsillo ante la sorpresa de todos los ocupantes de la sala, en especial del juez que le advierte que no va a tolerar ese tipo de comportamiento en el fiscal.

17. Veredicto. (1H.17'05")

La secuencia se inicia con una noticia de prensa anunciando la resolución del veredicto "Attinger veredic Today ("Hoy veredicto Attinger"). Fundido encadenado con el exterior de la sala de vistas. Multitud de periodistas y curiosos congregados para conocer el fallo del jurado. En el interior de la sala todos esperan expectantes; un plano general de la sala con el jurado de frente muestra al presidente que se levanta para dar el veredicto. Se pide a la acusada, una atemorizada Doris, que se ponga en pie, lo hace despacio y cohibida, por fin levanta la vista hacia el jurado, ya dispuesto a dar su veredicto. El secretario hace la pregunta crucial: "Do you find the defendant guilty or not guilty?" ("¿Encuentran a la acusada culpable o no culpable?"). Momento de suspense que Cukor alarga con una sucesión de primeros planos de Adán, Amanda y Doris que contienen la respiración. Por fin llega la respuesta del presidente del jurado: "We find the defendant not guilty" ("La encontramos no culpable"). Un primer plano de Doris la muestra mientras se derrumba en su asiento entre sonrisas y lágrimas, le sigue un primer plano de Beryl con evidente gesto de fastidio. Warren Attinger apenas se mueve dividido entre el alivio y la desaprobación. A continuación, un primer plano de Amanda, la gran triunfadora, que apenas esboza una sonrisa y otro de Adán un tanto apesadumbrado. El juez levanta la sesión mientras Amanda ayuda a Doris a ponerse en pie, algo que consigue con evidente esfuerzo. Los fotógrafos se acercan hasta la acusada para tomarle fotografías, literalmente se la llevan en volandas, sin dejar que apenas toque el suelo.

Ya solos, Amanda mira muy seria a Adán, sus gestos delatan su profunda preocupación, ha ganado el juicio, pero a un precio demasiado alto; el de su ruptura matrimonial. En otro plano, los reporteros insisten en que los señores Attinger se retraten para la prensa sellando su reconciliación dándose la mano y un beso. A ellos se unen sus tres hijos. Los reporteros han reunido no solo a la familia Attinger sino también a Beryl Kane, los seis, en una pose conjunta, todos sonrientes, aunque algo incómodos, en una especie de retrato de familia.

Los Bonner contemplan la escena. Adán, abatido, le da la enhorabuena a su esposa, que tampoco parece muy alegre: "I wish it could've a tie" ("Ojalá hubiera podido ser un empate"). Los reporteros acuden hacia ellos, toman fotos, ante los gestos serios y contenidos de ambos. Finalmente consiguen zafarse de la prensa y Adán se aleja dejando a Amanda sola, mientras sale de la sala de vistas, lo alcanza a la salida para recordarle que tienen que ir a ver a su gestor para solventar los gastos relativos a la devolución fiscal trimestral. Adán se muestra de acuerdo y se citan para el día siguiente en la gestoría.

18. La pistola falsa. (1H.21'15")

Cuadro de guiñol con intertítulo "That Evening". En esta ocasión un fundido encadenado nos traslada al interior del apartamento de Kip. Amanda revisa algunos documentos relativos a un contrato de su cliente y vecino, mientras sostiene distraída una copa de champagne, que Kip intenta rellenar. Amanda se muestra completamente ausente, Kip la atrae hacia el sofá donde él está sentado, pero ella comienza a hablar de sus problemas con su marido, pidiéndole su consejo como amigo (algo que, viendo, las amorosas miradas de Kip, no parece de lo más acertado), quiere saber si se muestra demasiado poco razonable con las exigencias de Adán. Nerviosa se pasea por el salón (mientras Kip la persigue ansioso), continuando su arenga sobre lo que debe de ser un perfecto matrimonio; donde el equilibrio y la igualdad deben de ser mutuos. Kip desiste momentáneamente de sus intenciones conquistadoras, y comienza a tocar el piano. Amanda prosigue, hasta que se interrumpe acercándose a la puerta; quiere asegurar de escuchar el teléfono ante una posible llamada de Adán. Angustiada vuelve sobre sus pasos y detiene la interpretación de Kip: "Listen. No part of marriage is the exclusive province of any one sex" ("Escucha. Ninguna parte del matrimonio es competencia exclusiva de uno de los sexos"). Kip resalta estas palabras con una nota del piano, creando un efecto de *Mickey Mousing*, sincronizando la música con las palabras. Amanda se muestra nerviosa y dolida, le ocurre lo mismo que a Adán, y cambia el sentido de las sílabas: "Some as he was, that was wrong to call me a "comtetitor", competitor" ("Por muy dolido que estuviera fue un error llamarme 'ridal', rival"), continua triste y dolida: "Be something, won't it? Win a case and lose husband" ("¿Qué cosas ¿no? Gano el caso y pierdo al marido"), al borde de las lágrimas intenta alejar la idea de un divorcio. Kip la consuela su modo: "Lawyer should never marry other lawyers. This is called inbreeding from which comes idiot children and more lawyers" ("Los abogados no deberían casarse con abogados, eso se llama endogamia, de la que salen niños idiotas...y más abogados"). Amanda apenas le escucha, sigue pendiente del sonido, ausente, del teléfono. Kip continúa en sus intentos de conquista: "Lawyers should marry piano players or songwriters or both" ("Las abogadas deberían casarse con pianistas, compositores o ambas cosas"). En un intento desesperado por captar la atención de Amanda le declara su amor: "How would you like me to give you a kiss? (...) I love lots of girls and ladies and women but you're the only one I know why I love, and you know why? Because you live across the hall" ("¿No te gustaría que te diera un beso? (...) Quiero a muchas chicas, señoras y mujeres, pero solo a ti sé porque te quiero. ¿sabes por qué? Porque vives en la

puerta de enfrente”). Amanda, absorta en sus pensamientos, no le escucha, por fin parece reaccionar y mira extrañada a Kip que continua su desconcertante declaración: “I’d love anyone who lived across the hall from me It’s so convenient. Is there anything worse than taking a girl home and then that long trek back alone?” (“Amaría a quién viviera en la puerta de enfrente. Es muy cómodo. ¿hay algo peor que acompañar a una chica...y darse solo esa caminata a casa?). Amanda intenta apartarse de él: “I’m fighting my prejudices, but it’s clear that you’re behaving like. I hate to put it this way, but like a man” (“¡Luchando contra mis prejuicios, pero está claro que te comportas como...detesto decirlo así...como un hombre!”). “Yoy watch your language” (“Mide tus palabras”), le contesta un ofendido Kip, en una frase ambigua cargada de doble sentido.

La secuencia se traslada al exterior, Adán se encuentra apostado en la calle, observando a su mujer y su vecino a través de la ventana. La visión es segada, velada por la cortina: se observan las siluetas borrosas de la pareja bebiendo champagne. Un primer plano muestra el rostro tenso de Adán, semioculto en las sombras nocturnas. Sigiloso avanza hacia el interior del edificio. Por corte directo la escena se traslada al hall donde se abre la puerta del ascensor y aparece Adán, acompañado por el conserje, al que le pide la llave maestra del edificio porque ha olvidado la suya, se despide de él en el ascensor, ya le devolverá la llave más tarde. Adán se dirige hacia la puerta de su casa, pero una vez que desaparece el conserje, cruza el pasillo, saca una pistola de su maletín y sigiloso abre la puerta del apartamento de Kip. En el interior Amanda y Kip están ensayando una obra protagonizada por Lunt y Fontane⁵⁶⁶: “You be Lunt and I’ll be Fontanne. The other way” (“Tu seras Lunt y yo Fontanne ¡no, al revés!”), dice Kip. Su interpretación se refleja en el gran espejo situado junto a ellos en la parte superior de la chimenea. Amanda, acepta condescendiente, y ensayan la escena de un beso, en ese momento, Adán entra por la puerta, lo vemos a través de un plano indirecto, observando la escena en el espejo (el recurso de reflejar la escena en un espejo pone en alerta al espectador sobre una "falsa realidad", tal y como se confirma en las escenas posteriores). La entrada de Adán, con un arma en la mano y un sombrero calado, que deja su rostro en sombras⁵⁶⁷, remite al cine negro en un guiño o cita

⁵⁶⁶ Alfred Lunt y Lynn Fontanne, pareja de cómicos estadounidenses, matrimonio en la vida real, que protagonizaron numerosas producciones teatrales, sobre todo en comedias centradas en la infidelidad conyugal.

⁵⁶⁷ Esta secuencia presenta una diferencia notable en la iluminación a la que se recurre como recurso expresivo. Al inicio, la iluminación es más suave mientras se desarrollan las escenas entre Kip y Amanda, sin embargo, cuando entra Adán en escena apuntándoles con la pistola, la iluminación cambia de forma drástica a una iluminación fuertemente contrastada, de luces y sombras, que crea una atmósfera dramática y misteriosa.

intertextual cinematográfica que parodia películas anteriores de Spencer Tracy como *Quick Millions* (Rowland Brown, 1931).



Ilustración 137: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

Ante la sorpresa de ambos, Adán apunta a la pareja. Con un gesto de la pistola, les indica que se separen. Kip se refugia detrás de Amanda. La escena recuerda a la protagonizada por Doris, Warren y Beryl en la secuencia **1. Intento de asesinato**. Amanda intenta tranquilizar a Adán, él defiende su postura, no está loco, al menos no más que la media tal y como ella ha dicho hoy en el juicio. Amanda pretende quitarle la pistola, pero él la encañona “What are you doing” (“¿Qué haces?”), le pregunta una alarmada Amanda, “Teaching a lesson. Him first. Then comes yours” (“Dar una lección. Primero a él y luego a ti”), contesta Adán. Le insiste para que se aparte y deje de proteger a un aterrorizado Kip. Amanda asustada y temblorosa intenta controlar la situación: “You’ve no right. You can’t do what you’re doing” (“No tienes derecho. No puedes hacer esto”). Primer plano de Adán que la escucha atentamente: “what?” (“¿Qué?”). Su mujer repite las palabras: “No one has a right to...” (“No puedes hacer esto, nadie tiene derecho a...”) de repente se detiene. Primer plano de Adán con una sonrisa complacida: “That’s all, sister. That’s all I wanted to hear” (“Eso es todo, mujer. Todo lo que quería oír”). A continuación se coloca

el revolver en la boca ante los gestos y gritos aterrados de Amanda, que queda muda, al ver como su marido da un mordisco al revolver: “Licorice” (“Regaliz”), primer plano de Adán mirando a cámara, en complicidad con el espectador.⁵⁶⁸ Desde un punto de vista narrativo la escena tiene un interés especial porque es la única ocasión en todo el filme, en la que un personaje mira a la cámara y apelando a la complicidad del espectador, aclara que la pistola es falsa.

Adán, con una sonrisa burlona se sienta en el sofá. Amanda estalla: “I’ll never forget this” (“¡Nunca lo olvidaré!”). “Me neither” (“Yo tampoco”), contesta Adán: “I’ll never forget that no matter what you think you think, you think the same as I think. That I have no right, that no one has a right to break the law! That your client had no right. That I’m right and you’re wrong!” (“Nunca olvidaré que no importa lo que creas que piensas, piensas lo mismo que yo. ¡Que no tengo derecho, que nadie tiene derecho a quebrantar la ley. Que tu cliente no tenía derecho. Que yo tengo razón y tú no!”).

Amanda se dirige hacia él, seguida por Kip, lanzándole a su marido una sarta de insultos, intenta detenerlo mientras él se dirige hacia la puerta para irse, le empuja otra vez al interior del apartamento. La puerta se cierra de golpe, pero se escuchan los sonidos acusmáticos de los gritos y golpes de la pelea que continua en el interior. *Travelling* de retroceso, hasta que la cámara se detiene en mitad del rellano. Se abre la puerta y sale Adán despedido, Amanda continúa insultándole, se dirigen hacia la puerta de su apartamento mientras siguen discutiendo, a ellos se une Kip en una incomprensible cacofonía de gritos y reproches. Adán intenta que su mujer entre en casa para poder hablar de forma civilizada, pero ella se niega: “Are you joking? I’d be afraid to be in the same room with a mad bull” (“¿Estás de broma? Me daría miedo estar encerrada con un toro loco”). Kip magullado y con la ropa desgarrada le pide a Adán que se haga cargo de los destrozos ocasionados en su piso, mientras señala la cabeza fragmentada de una estatua oriental. Prosigue la refriega y la confusión, hasta el punto de equivocarse al entrar en sus respectivos hogares; al momento vuelven a salir y cada uno se dirige hacia la puerta de su casa rápidamente.

La cámara se mantiene fija ante el pasillo vacío, un *travelling* de retroceso amplía más el campo de visión. Se abre la puerta de un apartamento cercano, se asoma un vecino que

⁵⁶⁸ Esta mirada de Adán rompe una de las más férreas normas de la narración clásica, construida básicamente sobre los esquemas del narrador omnisciente e invisible, en la que la mirada directa hacia el virtual espectador está rigurosamente prohibida. Pero en el contexto de la comedia, tal transgresión tiene una funcionalidad justificada: distanciar emocionalmente al espectador de esta escena dramática.

mira a ambos lados del pasillo para cerciorarse de que no hay nadie y comenta, dirigiéndose a alguien en el interior de la casa: “Nobody. Like I told you, just plain nobody. I don’t know what’s the matter with you. You’re always hearing things” (“Nadie. Ya te lo he dicho, nadie. No se qué te pasa. Que siempre crees estar escuchando ruidos”). Cukor emplea este recurso cómico para terminar la secuencia, distanciando emocionalmente al espectador de las escenas de lucha anteriores.

19. Reencuentro en la gestoría. (1H.29’13”)

La secuencia comienza con un *travelling* vertical de la fachada de un rascacielos que se detiene ante un cartel, plano detalle del mismo en el que puede leerse “Jules Frick. Certified Public Accountant” (“Jules Frick. Contable público certificado”). Un fundido encadenado traslada la acción al interior del despacho. Amanda y Adán con gesto sombrío están sentados distanciados el uno del otro.

El contable revisa los gastos de la pareja, ambos quieren hacerse cargo de los pagos, tanto los propios como los regalos, que se han hecho en el último trimestre. Los numerosos gastos ocasionados: regalos, compras, vacaciones y el último pago de la hipoteca, les hace recordar los momentos felices. El tono de sus voces, sus miradas y sus gestos se van suavizando. Se produce un acercamiento tanto emocional como espacial, que Cukor refleja con un plano medio de la pareja hablando de su granja de Connecticut y de la felicidad que les comportaba. Un primer plano de Adán muestra como las lágrimas humedecen sus ojos, mientras mira disimuladamente a su esposa para ver si ella se da cuenta. Amanda sorprendida por la sensibilidad de su marido, se acerca solicita hacia él, que frente a la ventana llora desconsoladamente, abrazándole le propone ir a la granja: “Listen, Pinky. If we started now, we could get there in time for diner” (“Oye Pocholin, si saliéramos ahora, a la hora de cenar estaríamos allí”). Un lloroso Adán acepta encantado la propuesta, ante la incredulidad del contable que les advierte que por lo menos les quedan dos horas de reunión, al tiempo que les pide mayor concentración para evitar más demoras. Por supuesto no le prestan ninguna atención y el matrimonio sale del despacho rumbo a su granja de Connecticut, no sin antes ordenar al sorprendido contable que firme lo que sea, cueste lo que cueste.

5.) AMOR EN CONNECTICUT. Epílogo.

20. Reconciliación en la granja. (1H.32’51”)

Cuadro de guñol con intertítulo “That Evening”. La secuencia se inicia en Connecticut, con un paisaje rural, en el que destaca una granja con las ventanas iluminadas. Fundido encadenado que traslada la acción al interior de la vivienda. Amanda, sentada en el suelo

de su dormitorio, se calienta los pies al calor de la chimenea. Adán entra por la puerta, jovial y sonriente, un *travelling* de retroceso acompaña sus movimientos al tiempo que muestra la habitación del matrimonio, donde una gran cama con dosel domina la estancia. Adán alaba el trabajo de su esposa en el juicio; estuvo bien todo el tiempo, pero especialmente en las conclusiones. Amanda se acerca a su marido y reconoce que él tampoco estuvo mal. Adán le adelanta que al día siguiente deben de hablar de algo importante, ella quiere saber de que se trata. “The Republicans want me to run for that county court judgeship” (“Los republicanos quieren que me presente a juez del condado”), le anuncia un emocionado Adán. Su esposa se muestra entusiasmada y orgullosa de él (le estrecha la mano formalmente como colega, demostrándole su admiración).

Adán muy complacido se dirige con el pijama al baño, su esposa se queda en la habitación. Al momento escuchamos la voz acusmática de Adán entonando *Farewell, Amanda* pero cambia la letra de la canción: *Hola Amanda...* y pasa a darle la bienvenida tras la batalla: la letra de la canción se reescribe, en lugar de *cuando asciendas a las estrellas* Adán canta *cuando miras a las estrellas*.

En ese momento ella saca el “sombbrero de la discordia” que lleva en la maleta, su primera intención es tirarlo al fuego, pero retrocede, al escuchar la canción y se lo coloca, con la clara intención de complacer a su marido. A continuación, va apagando las luces de la habitación y sentándose sobre la cama, llama a Adán: “Have they picked the Democratic candidate yet?” (“¿Han escogido ya al candidato demócrata?”). Su marido deja de cantar y se acerca serio y silencioso hasta ella: “But you wouldn’t” (“¿No serías capaz?”). “How do you know?” (“¿Cómo lo sabes?”), contesta ella. “Because I’d cry, and then you wouldn’t” (“Porque lloraría y no lo harías”). Amanda muy sorprendida mira fijamente a Adán sentado a sus pies: “I’d cry the way Idid in Jules office today got me what I wanted. Got me you back” (“...Como he hecho en el despacho de Jules para conseguir lo que quería, recuperarte”). Adán presume de que los hombres también son capaces de llorar cuando se lo proponen y decide hacerle una demostración a su mujer. Un primer plano muestra a Adán llorando, Amanda le observa mientras él señala como le caen las lágrimas. De repente recompone el gesto y secándose las lágrimas admite ante su sorprendida esposa: “Yes. There ain’t any of us don’t have our little tricks” (“Si. Todos tenemos nuestros truquillos”). En ese momento se da cuenta de que ella lleva puesto el sombrero y en su honor se coloca el también el suyo. (Observe la postura que adoptan ambos en el plano, con Amanda sentada y Adán sus pies, una reconciliación matrimonial, con repetición de compromiso incluida). Amanda toma partido de la

revelación que le acaba de hacer su marido; esto demuestra que tal y como ella opinaba no hay diferencia entre los sexos:

Amanda: Men, woman.... the same (Hombre, mujer...es lo mismo).

Adán: They are huh? (Igualitos ¿Ehhh?).

Amanda: Maybe there is a difference, but it's a little difference (Bueno, tal vez haya alguna diferencia pero es insignificante).

Adán: You know as the French say? (¿Sabes lo que dicen los franceses?).

Amanda: What do they say? (¿Qué es lo que dicen?).

Adán: ¡*Vive la différence!*

Tras estas palabras Adán corre las cortinas del dosel de la cama junto a su mujer. Fundido encadenado con intertítulos, mientras se escucha la melodía *Farewell, Amanda*.



Ilustración 138: Fotograma de la película *La costilla de Adán*

ANEXO 4

ANNIE HALL (Woody Allen, 1977)

4.1. Ficha técnica y artística.

Título original.....	<i>Annie Hall</i>
Año de producción	1977
Nacionalidad.....	USA
Dirección.....	Woody Allen
Guion.....	Woody Allen y Marshall Brickman
Productor.....	Charles H. Joffe
Productora.....	Rollins & Joffe Productions para United Artist
Productor ejecutivo.....	Robert Greenhut
Productor asociado.....	Fred T. Gallo
Director de fotografía.....	Gordon Willis
Montaje.....	Ralph Rosenblum
Canciones.....	<i>It Had to Be You</i> de Gus Kahan e Isham Jones, <i>Seems Like Old Times</i> de John Jacob Loeb y Carmen Lombardo. Interpretadas por Diane Keaton.
Localizaciones.....	Manhattan y Brooklyn (Nueva York, Lon Ángeles (California).
Dirección artística.....	Mel Bourne
Maquillaje y peluquería.....	Fern Buchner y Romaine Greene en Nueva York, John Inzerella y Vivienne Walker en Los Ángeles.
Diseño de vestuario.....	Ruth Morley
Sonido.....	Jack Higgins
Secuencia de animación.....	Chris Ishii
Fotografía.....	Color
Formato.....	35mm
Proporción.....	1.37:1
Fecha de estreno en USA.....	27-3-1977

Duración.....93 minutos

Intérpretes principales:

Diane Keaton.....Annie Hall

Woody AllenAlvy Singer

Tony RobertsRob

Carol Kane.....Allison

Paul Simon.....Tony Lacey

Shelley Duvall.....Pam

Janet MargolinRobin

Colleen DewhurstMamá Hall

Donald Symington.....Papá Hall

Christopher Walken.....Duane Hall

Helen Ludlam.....Abuela Hall

Mordecai Lawner.....Padre de Alvy

Joan NewmanMadre de Alvy

Dick Cavett, Marshall McLuhan y Truman Capote se interpretan a sí mismos.

4.2. Sinopsis.

El filme comienza con un monólogo de Alvy ante la cámara y mirando al espectador, donde cuenta su ruptura sentimental con Annie, lo que le lleva a reflexionar sobre sí mismo y a revisar su infancia en Brooklyn. A continuación, las siguientes secuencias muestran cómo es el día a día de la pareja y los problemas existentes entre ellos. Antes de una cita con Annie, Alvy expone a su amigo Rob sus preocupaciones sobre el antisemitismo social, que él vive de forma extrema, acusando continuamente ataques sobre la religión hebrea.

Más tarde, al encontrarse con Annie un asunto nimio llevará a la pareja a continuar su discusión en la cola de otro cine, agudizada por un pseudointelectual que, con su discurso, genera un enfado aún mayor en Alvy. Seguidamente, Annie, que no quiere hacer el amor con él, le recuerda a Alvy su relación con su primera esposa, Allison, a la que Alvy evoca, dándose cuenta de que la ruptura fue culpa suya debido a sus obsesiones y a desatenderla sexualmente.

Durante un paseo junto a la bahía, Alvy y Annie hablan de sus anteriores relaciones: ella recuerda a sus dos parejas anteriores; él, a su segunda esposa, Robin, una intelectual desapasionada, con la que tenía poco en común.

El hilo de la historia nos lleva al momento en que Annie y Alvy se conocieron en el club de tenis. Al terminar el partido, Annie coquetea con Alvy y le propone llevarlo a su casa. Tras un agitado paseo en coche, Alvy acepta la invitación de Annie de subir a su apartamento, allí una conversación llena de despropósitos parece distanciarlos, pero la atracción que sienten hace posible una cita en el *night club* donde ella va a hacer una prueba como cantante, que acabará en fracaso. No obstante, Alvy la animará a continuar como cantante e iniciaran una relación sentimental.

Los momentos felices del inicio de la relación nos sitúan a la pareja en una librería, en un banco de Central Park (fantaseando sobre la gente que pasa delante de ellos) y, al anochecer, en un paseo romántico por el muelle. La relación toma un nuevo rumbo cuando discuten por la decisión de ella de mudarse al apartamento de él. Otras secuencias nos muestran a la pareja en la casa de la playa, donde Alvy le reprocha que siempre necesite marihuana para hacer el amor y evoca su primer trabajo: escribir chistes para otro cómico. Tras su éxito en la universidad de Wisconsin por fin cena con los padres de Annie y compara esta velada con aquellas otras cenas familiares en su casa paterna.

Las dificultades de la pareja aumentan: discuten en plena calle por los celos de Alvy hacia uno de los profesores de los cursos para adultos a los que él mismo le ha aconsejado ir. La discusión provoca la primera ruptura de la pareja, de la cual nos enteramos a través de una secuencia animada, en la que el dibujo de Rob propone presentarle a una chica, Pam, periodista de izquierdas que cubre un evento religioso multitudinario. Cuando Alvy está en la cama con Pam, recibe una llamada telefónica de Annie que reclama su auxilio. Ya en el apartamento de ella, Alvy mata a una araña, se reconcilian, y, exultantes por la felicidad recobrada, deciden ir con Rob a visitar el viejo Brooklyn. La montaña rusa del parque de atracciones despierta otra vez los recuerdos infantiles de Alvy. Ya de regreso, Alvy y Annie celebran el cumpleaños de ella. Pasados estos momentos de felicidad, la pareja vuelve a tener problemas en su relación, que se evidencian con la visita de cada cual a su psicoanalista.

Annie actúa en un *night club*, esta vez con gran éxito. Un productor discográfico, Tony Lacey, los invita a una fiesta a la que Annie desea ir, pero que a Alvy desagrada, por lo que acaban otra vez viendo un documental sobre la ocupación Alemana en Francia, *Le Chagrin et la Pitié* (Marcel Ophüls, 1969)

Alvy y Annie van a trasladarse a California para que él entregue un premio de televisión. Una vez allí, Rob les pasea por Beverly Hills y muestra a Alvy el funcionamiento de su teleserie, que enferma a Alvy. Asistido por un doctor, Alvy solo se recupera en su hotel

cuando Annie le informa de que ha sido sustituido por otro para la entrega de los premios. La fiesta en casa de Tony Lacey resultará definitiva y en el avión de vuelta a Nueva York deciden separarse de nuevo.

Transcurrido un tiempo, Alvy lleva mal su separación, persisten sus celos, habla solo e intenta infructuosamente relacionarse con otras chicas. Alvy llama a Annie y se presenta en Los Ángeles, pero la entrevista en un restaurante muestra el momento tan diferente que vive cada cual. Alvy, nervioso, provoca una serie de colisiones automovilísticas y acaba en la cárcel, de la que Rob lo saca.

Finalmente, en Nueva York, Alvy dirige un ensayo de la obra teatral que ha escrito sobre su relación con Annie; en la obra, la pareja se reconcilia. Alvy explica a cámara que la realidad no sucedió de esta manera, pero es lo que él hubiera deseado. En las secuencias finales, Annie regresa a Nueva York y la pareja se reencuentra; primero en el cine donde han acudido a ver *Le Chagrin et la Pitié*; y después comiendo juntos un día, en el que recuerdan los momentos felices. El final del filme, el recuerdo melancólico de la relación, aventura una posible reconciliación.

4.3. Estructura y secuenciación.

El prólogo de este filme, **Presentación** al que consideraremos la apertura de la película, comienza en la secuencia (1), donde Alvy, desde el presente, explica un caso del pasado, su ruptura con Annie Hall, es decir, el resto del filme. El resto del prólogo contiene el primer *flashback*⁵⁶⁹ del film al que pasamos tras el discurso introductorio de Alvy en una serie de escenas alteradas cronológicamente: una visita realizada en la infancia al médico de familia; a continuación, a la casa en la que vivió de niño, construida, según sus recuerdos, debajo de una montaña rusa; más tarde, a la escena de un paseo por la playa, a una atracción de coches de choque, a su colegio y a una sucesión de biografías breves sobre sus compañeros en las que los niños anuncian lo que les deparará el futuro; luego, a una pantalla de televisión que nos muestra a un Alvy adulto en un programa de entrevistas con Dick Cavett; y finalmente, de regreso a la casa de Alvy adolescente y la opinión de su madre sobre su carácter introvertido.

El planteamiento, titulado **La cita con Annie**, incluye varias secuencias que muestran la vida en pareja de Alvy y Annie, desde sus inicios hasta las primeras discusiones, aunque no se muestra de forma cronológica, sino por medio de *flashbacks*. El

⁵⁶⁹ *Flashback*, termino inglés para analepsis, una técnica que altera la secuencia cronológica de la historia conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado. Su utilización más frecuente, es para recordar eventos o desarrollar más profundamente el carácter del personaje.

planteamiento incluye también episodios anteriores de la vida de Alvy; concretamente sus dos anteriores matrimonios con Allison y Robin. Así como también los antiguos amores de Annie; Dennis y Jerry.

El desarrollo, **Estabilidad y primeras discusiones**, trata los momentos de convivencia de la pareja a través de diferentes secuencias en las que continúan los *flashbacks*, y culmina con las primeras discusiones que surgen entre ambos, en un preámbulo hacia la ruptura de la relación.

El desenlace, **La separación de la pareja**: muestra el estancamiento de la relación y la separación de la pareja, donde el viaje a Los Ángeles no solo representará la confrontación de dos mundos opuestos (California/Nueva York) sino la definitiva independencia de Annie que se materializará con la ruptura de la pareja, a pesar del desesperado intento de Alvy por recuperarla.

El epílogo, **La superación de la ruptura**, aunque narrativamente la relación con Annie queda clausurada en el bloque anterior, éste supone un epílogo de la película, centrándose en el personaje masculino, que, a través de una obra de teatro escrita por él, propone un final alternativo con la reconciliación de la pareja. La película termina con los recuerdos felices junto a Annie en una sucesión de planos sobre sus vivencias en común y clausura el filme con el reencuentro de la pareja en Nueva York.

Siguiendo, como en anteriores ocasiones, un criterio jerárquico, se ha desglosado a su vez, estas cinco partes en bloques secuenciales, quedando el esquema del filme del siguiente modo:

- 1.) **Presentación.**
 0. Títulos de crédito.
 1. La presentación de Alvy Singer.
 - 1.2. La infancia de Alvy.
- 2.) **La cita con Annie.**
 2. Conversación entre Alvy y Rob.
 3. Alvy y Annie en el cine.
 - 3.1. La proyección del documental.
 4. Alvy y Annie en la cama.
 - 4.1. Allison, la primera mujer de Alvy.
 - 4.2. Problemas en la cama.
 5. Cocinando langostas.
 6. Conversaciones junto al mar.

- 6.1. Los amores de Annie.
- 6.2. Continúa el paseo junto al mar.
- 6.3. Robin, la segunda mujer de Alvy.
7. Alvy y Annie se conocen.
 - 7.1. En el club de tenis.
 - 7.2. Una conductora peligrosa.
 - 7.3. En el apartamento de Annie.
8. La primera cita.
 - 8.1. El primer beso.
 - 8.2. Las primeras diferencias.
 - 8.3. La primera vez.
9. El comienzo de la relación.
 - 9.1. Jugando en Central Park.
 - 9.2. Paseando por el muelle.
- 3.) Estabilidad y primeras discusiones.**
10. Viviendo juntos.
11. El distanciamiento de Annie.
12. Los inicios de Alvy como cómico.
13. El éxito de Alvy.
14. La familia de Annie.
 - 14.1. Duane, el hermano de Annie.
15. La primera discusión.
 - 15.1. El sueño de Annie.
 - 15.2. Continúa la discusión.
16. Secuencia animada.
17. Alvy y Pam.
 - 17.1. Una experiencia “kafkiana”.
18. Reconciliación de Alvy y Annie.
19. Excursión a Brooklyn.
 - 19.1. En el parque de atracciones.
 - 19.2. En el hogar de los Singer.
 - 19.3. El cumpleaños de Annie.
- 4.) La separación de la pareja.**
20. El triunfo de Annie.

21. *Le Chagrin et la Pitié.*
22. En el psicoanalista.
23. Una nueva experiencia.
24. El viaje a California.
 - 24.1. En el estudio de grabación.
 - 24.2. La enfermedad de Alvy.
 - 24.3. La fiesta de Tony Lacey.
25. La ruptura.
 - 25.1. Los últimos recuerdos.
26. La vida sin Annie.
 - 26.1. Las langostas II.
 - 26.2. Paseo en soledad.
27. Reencuentro de Alvy y Annie.
 - 27.1. El vuelo.
 - 27.2. Un conductor peligroso.
 - 27.3. La despedida.
28. La detención de Alvy.
 - 28.1 La liberación de Alvy.
- 5.) La superación de la ruptura.**
29. Una vida nueva.
30. Hasta siempre.

Se observará que en esta ocasión se han añadido subsecuencias en la mayoría de las secuencias con el objetivo de proporcionar un mayor control analítico sobre el filme que estamos considerando.

4.4. Análisis secuencial.

1.) PRESENTACIÓN. Prólogo.

0. Títulos de crédito. (0H.00'00")

A diferencia de las películas anteriores, cuyos títulos de crédito aludían simbólicamente a la historia que la película iba a desarrollar, los de *Annie Hall* se sitúan fuera de ella. Están formados por letras blancas sobre fondo negro, que establecerán un modelo a seguir en las siguientes obras del director. Allen no sigue la tendencia cinematográfica que inscribe en el inicio los nombres de sus cotizados protagonistas y deja al resto del equipo técnico para el final o, simplemente, los relega tras la última secuencia del filme.

Allen procede de modo inverso pues los créditos con los interpretres principales aparecen una vez concluida la película, lo contrario a lo que era norma en el cine clásico y habitual hasta la actualidad.

Al comienzo de la película tras el anagrama de la distribuidora, United Artist, aparecen diez títulos, sin ningún tipo de música: el primero, el del filme, el segundo el de la producción para continuar con cada uno de los aspectos fundamentales en su construcción, cada uno de ellos individualizado según la función desempeñada: montaje, dirección artística, diseño de vestuario, director de fotografía, guion, producción y dirección. Los créditos finales aparecen acompañados, esta vez sí, de la melodía *Seems Like Old Times* que Annie canta en su segunda escena del *Night Club*, el primero de ellos reproduce el nombre de los dos intérpretes principales, a continuación, los actores y actrices secundarios, para proseguir con el resto del reparto y el equipo técnico.

1. La presentación de Alvy Singer. (0H.00'36")

Comienza la secuencia con un primer plano de Alvy, ante un fondo neutro, hablando directamente a cámara. Se trata de un primer plano lleno que proporciona un punto de vista fijo y casi invariable de todo el filme “La imagen de Alvy, dirigiéndose al público niega la distancia entre la pantalla y el espectador, lo que será un gesto recurrente a lo largo del filme.”⁵⁷⁰

Alvy cuenta un chiste que resume sus propios sentimientos ante la vida: “There’s an old joke. Two elderly women are at a Catskill Mountain resort. One of em says: ‘The food at this place is really terrible’. The other one says: ‘Yeah, I know and such small portions’ (“Les contaré un chiste viejo. Dos señoras mayores están en un parador de montaña, y una dice: ‘Hay que ver lo mala que es aquí la comida’. Y la otra replica: ‘Sí, ya, ya, y además dan unas raciones tan pequeñas’). De este modo es como ve Alvy la vida; llena de soledad, tristeza, de sufrimiento y de infelicidad... y pasa todo muy rápido.

Cuenta un segundo chiste atribuido a Groucho Marx, aunque Alvy piensa que aparece antes en *El chiste y su relación con el subconsciente* de Sigmund Freud: “No me interesa pertenecer a ningún club que cuente a alguien como yo entre sus socios”. De este modo define Alvy su relación con las mujeres; se nos presenta como un hombre en torno a los cuarenta años, pesimista y con varios fracasos sentimentales. En especial, Alvy recuerda de forma melancólica su romance con Annie, y se pregunta qué pudo fallar en la relación para terminar en ruptura.

⁵⁷⁰ Marti y Cherta (2003:21)

El filme no sigue una secuenciación cronológica, sino que presenta los recuerdos del protagonista siguiendo la libre asociación de diversos momentos de su romance con Annie, ya concluido.

1.2. La infancia de Alvy. Un encabalgamiento sonoro con la voz acusmática de Alvy nos lleva en un *flashback* a su infancia en Brooklyn durante la Segunda Guerra Mundial.

La primera escena traslada la secuencia a una consulta médica donde Alvy niño está sentado en un sofá junto a su madre. Plano medio de ambos mientras la madre le cuenta el problema de su hijo al médico; esta deprimido porque ha leído que el universo se expande y teme que su estallido final acabe con toda forma de vida. El medico intenta convencerle de que eso ocurrirá dentro de billones de años y que mientras tanto debe disfrutar de la vida.



Ilustración 139: Fotograma de la película *Annie Hall*.

La siguiente escena se desarrolla en un parque de atracciones, centrando la acción sobre una casa instalada bajo la montaña rusa. La escena se traslada al interior de la casa. Alvy niño está sentado en la mesa, tomándose la sopa y leyendo un tebeo, mientras su padre lee el periódico en un sofá. En ese momento la casa comienza a temblar, al pasar las vagonetas de la montaña rusa. Se escucha la voz en *over*⁵⁷¹ de Alvy adulto contando que

⁵⁷¹ Voz narradora

se crio bajo una montaña rusa en Coney Island y de ahí deriva su personalidad nerviosa y un tanto neurótica. Confiesa que en ocasiones le cuesta distinguir entre fantasía y realidad. A continuación, una sucesión de planos fijos muestra parte de su mundo infantil: la concesión de los autos de choque de su padre y Alvy junto a varios soldados del ejército y la armada acompañados de una chica que termina la escena lanzando un beso a la cámara.

La siguiente escena se desarrolla en la escuela donde estudiaba Alvy de niño, con la particularidad de encontrarse Alvy adulto entre sus compañeros, todos ellos niños de corta edad. Un profesor escribe en la pizarra, mientras Alvy critica a sus compañeros, (a los que consideraba unos imbéciles), al tiempo que se defiende de las acusaciones contra él por haber besado a una chica, algo que él consideraba como algo normal fruto de una curiosidad sexual saludable. Se combina la voz en *over* con el diálogo de los personajes. El futuro de Alvy será mostrado en la siguiente escena. Una televisión con grano, descolorida, muestra a Alvy como invitado, junto a un oficial de la armada, al Show de Dick Cavett. Alvy muestra su particular vis cómica al contar un chiste sobre sí mismo como rehén de guerra.

En la última escena de esta secuencia, aparece la madre de Alvy en su casa, pelando zanahorias, mientras ofrece un resumen sobre el carácter de su hijo; sus problemas de comunicación en la infancia y su falta de empatía con sus compañeros. Termina su discurso con una frase que resume su estado actual: “You always only saw the worst in people” (“Tu solo ves lo peor de las personas”).

2.) LA CITA CON ANNIE. Planteamiento

2. Conversación entre Alvy y Rob. (0H.05'32")

Comienza la secuencia con un plano general de una calle de Brooklyn. Oímos las voces acusmáticas de Alvy y su amigo Rob, que se encuentran fuera de campo. La conversación gira en torno a las paranoias de Alvy sobre el antisemitismo del que es objeto.⁵⁷² Ya dentro de campo vemos a ambos caminar por la acera. Rob intenta hacerle comprender el

⁵⁷² Recordemos que en el filme una de las paranoias de Alvy, es el antisemitismo que él ve en todas partes. En esta secuencia el chiste surge de un juego de palabras entre “Did you eat” (“¿Has comido?”) cuya contracción “D’you eat?” suena fonéticamente como “¿Jew eat?” (“¿Comes judíos?”). El chiste muestra la manera que tiene Alvy/Allen de enfrentarse a un tema controvertido y doloroso como el antisemitismo, presentándolo por medio del humor, de esta forma, tal como afirma Girgus, el cineasta logra aliviar el dolor, “pero subraya la realidad del antisemitismo, mostrando que, en apariencia, resulta ajeno a todos salvo a Alvy, cuando, en realidad, la propia ambigüedad del chiste salpica al resto de personajes, al autor y al público.” Girgus (2005: 59)

sinsentido de sus razonamientos, y le sugiere a Alvy que se vaya con él a Los Ángeles, pero el cómico rechaza la idea. Cambiando de tema, le pregunta por su cita con Annie, que tendrá lugar en los cines Beekman.

3. Alvy y Annie en el cine. (0H.07'00")

La secuencia comienza con un plano general de la entrada del cine Beekman donde Alvy espera a Annie. En ese momento es interceptado por un admirador que lo reconoce por sus apariciones en televisión, Alvy logra deshacerse de él en el momento en que Annie llega en un taxi.

La siguiente escena se desarrolla en las taquillas del cine, allí Annie y Alvy, que ya tienen una relación consolidada, discuten sobre la falta de puntualidad de ella. Tenían previsto ver la película *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, Ingmar Bergman, 1976), pero Alvy se niega a verla porque hace dos minutos que ha comenzado. En su lugar propone ir a ver un documental de cuatro horas sobre la ocupación alemana, aunque ya lo han visto.

Mientras esperan en la cola para ver el documental. Alvy se siente molesto por la charla pretenciosa del individuo que está tras él, que perora en voz alta sobre sus análisis críticos de las películas de Fellini. Annie intenta calmarlo, iniciando una conversación común sobre su analista, que deriva hacia los problemas sexuales de la pareja. Alvy, incomodo ante la situación, cada vez se siente más irritado con la actitud pedante del hombre de la cola, aunque intenta aguantar hasta que el individuo comienza a criticar la obra de Marshall McLuhan.⁵⁷³

Alvy, suspirando, habla a la cámara preguntándose qué se puede hacer cuando te toca un tipo así en la cola detrás de ti. El individuo en cuestión se defiende alegando que dirige un curso sobre “Medios televisivos y cultura” en la universidad de Columbia. Y mirando también a cámara defiende su libertad de expresión.

En ese momento y contra todo pronóstico, Alvy se dirige tras un cartel, tras el que se encuentra Marshall McLuhan, y le hace aproximarse. McLuhan se muestra ofendido con el pretencioso individuo y su escaso conocimiento sobre su obra.

Termina la secuencia con Alvy dirigiéndose a la cámara: “Boy, if life were only like this!” (“¡Cielos, si la vida pudiera ser siempre así!”).

Allen emplea estrategias narrativas que construyen una estructura un tanto disparatada y, sin embargo, asumida y permitida por el espectador acostumbrado al lenguaje de un género, como la comedia, que le permite estas licencias narrativas. Con todo ello, el filme

⁵⁷³ Escritor y crítico literario, reconocido por sus estudios sobre los medios de comunicación.

procura en todo momento transmitir al espectador una sensación de realidad justificada a través de los decorados, el vestuario o las localizaciones, que contribuyen a realzar la verosimilitud de lo representado.

Tomemos como ejemplo esta secuencia donde ambos están conversando en la cola del cine, pero el hombre que se encuentra tras ellos no deja de vociferar. El realismo se difumina cuando Alvy se dirige al público preguntándole qué se puede hacer cuando te encuentras atrapado en la cola con un tipo como éste detrás tuyo. El profesor se defiende ante estas palabras dirigiéndose también al público. Para cuando Marshall McLuhan hace repentino acto de presencia para satisfacer el deseo de Alvy de contar con una autoridad insuperable con la que acallar las opiniones del pedante académico. A partir de ese momento, el público asume y espera nuevas intervenciones que disipan cualquier atisbo de realismo.



Ilustración 140: Fotograma de la película *Annie Hall*.

3.1. La proyección del documental. Esta secuencia se desarrolla en el interior de la sala de cine. Donde la pareja acude a ver el documental *La tristeza y la piedad* (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls, 1969) que analiza la memoria de los ciudadanos franceses sobre la ocupación alemana, la resistencia y la colaboración de gran parte de la población de 1940 a 1944.

4. Alvy y Annie en la cama. (0H.13'02'')

La secuencia se desarrolla en el apartamento de Alvy y comienza con un plano medio de la pareja en la cama. Annie está tumbada leyendo y Alvy se aproxima a ella con la intención de mantener relaciones sexuales, pero Annie le rechaza utilizando como excusa el cuidado de su voz para actuar al día siguiente. Alvy protesta, pero Annie intenta suavizar la situación argumentando que es una crisis pasajera, algo que el ya conoce de sus anteriores matrimonios.

4.1. Allison, la primera mujer de Alvy. La siguiente secuencia es un *flashback* (año 1960), sobre el primer matrimonio de Alvy con Allison. Comienza con un plano general de los bastidores de un auditorio donde se celebra un mitin a cargo del candidato presidencial Adlai Stevenson. Allison organiza la intervención de los invitados. Fuera de campo se escucha la intervención de un cómico, cuyos chistes son acogidos con risas y aplausos por el público.

Alvy intercepta a Allison para saber cuándo tiene que entrar a escena, la joven le contesta que es el siguiente, pero Alvy confuso y nervioso se niega a salir detrás de otro cómico, y menos aún de este en concreto que tanto hace reír a la concurrencia. Allison le anima, está segura de que su actuación será todo un éxito. Alvy atraído por ella, se interesa por su nombre y su ocupación; está escribiendo una tesis “El Compromiso Político en la Literatura del Siglo XX”. Alvy convierte esta información en un estereotipo cultural: “You’re like New York Jewish left-wing Liberal Intellectual, Central Park West, Brandeis University, ¿Socialist Summer Camps and the father with the Ben Shahn drawings? The really strike-oriented...Stop me before I make a complete imbecile of myself” (“Ah, le gusta la Izquierda Liberal Intelectual Judía de Nueva York, Central Park West, La Universidad Brandise, los campamentos de verano con mucha vida social y, ah, su padre tiene dibujos de Ben Shahn, ¿verdad? Y, y está realmente a favor de la huelga... deténgame antes de que quede como un completo imbécil...”). Finalmente detienen su conversación en el momento que Alvy comienza su actuación. Termina la escena con Allison, pensativa, escuchando las risas del público con los chistes de Alvy.

4.2. Problemas en la cama. La siguiente subsecuencia muestra a la pareja ya consolidada. Ambos en la cama besándose. Alvy se separa de pronto, mientras ella se le queda mirando; Alvy está obsesionado con el asesinato del presidente Kennedy⁵⁷⁴ y no

⁵⁷⁴ John Fitzgerald Kennedy trigésimo quinto presidente de los Estados Unidos ganó gran popularidad en su país. Muchos pensaron que él ganaría con facilidad la reelección en 1964. Sin embargo, fue asesinado el 22 de noviembre de 1963, cuando viajaba en un auto descubierto en una visita a Dallas, Texas. Su

para de hablar del posible complot para asesinarlo, aunque Allison piensa que no son más que excusas para no mantener relaciones.

Esta última escena se ofrece como respuesta al comentario planteado por Annie sobre las experiencias sexuales matrimoniales de Alvy, que con Allison actuaba del mismo modo que Annie con él. Alvy hablando a cámara reconoce que Allison era una mujer deseable e inteligente, se pregunta por qué rompió con ella, y, de nuevo vuelve a retomar el chiste de Groucho Marx sobre su falta de interés por pertenecer a un club que cuente con alguien como él entre sus socios.

5. Cocinando langostas. (0H.17'23")

La secuencia empieza con un plano exterior de situación que muestra un chalé en la playa. Un encabalgamiento sonoro con las voces de Alvy y Annie nos traslada el interior del mismo, concretamente a la cocina, donde la pareja intenta cocer unas langostas. Alvy presa del pánico coge una silla para mantener a raya a las langostas que se pasean por el suelo de la cocina. Annie, que no puede para de reír, inmortaliza el momento con su cámara fotográfica.

6. Conversaciones junto al mar. (0H.18'42")

La secuencia comienza con un plano general de la pareja paseando por la playa de Long Island. Annie evoca a sus exparejas; Dennis y Jerry.

6.1. Los amores de Annie. Un encabalgamiento sonoro de las voces de Annie y Alvy traslada la secuencia en un *flashback* a la época del noviazgo de Annie con Dennis. En un plano general vemos a Dennis apoyado en un coche, mirando la hora. En un segundo plano, la fachada de un cine con el reclamo de Marilyn Monroe en *The Misfits* (John Huston, 1960). Llega Annie, que le da un beso, y los dos se quedan mirando sonrientes. La voz de Annie se superpone a la escena comentando, burlona, su aspecto en aquellos años.

A continuación, la misma conversación enlaza con la escena que presenta al otro novio; Jerry, el actor. Vemos a Annie y Jerry apoyados uno junto a otro en una pared. Jerry frota el reverso de su mano contra el brazo de Annie. En esta ocasión Alvy y Annie irrumpen en la escena contemplándola desde cierta distancia y comentan la ridícula actitud de Jerry para intentar conquistar a Annie, con sus ínfulas de actor apasionado.

6.2. Continúa el paseo junto al mar. La acción vuelve al presente, con un plano general

muerte, magnificada por la cobertura de televisión, fue un evento traumático que dio lugar a numerosas hipótesis sobre el asesinato.

de la playa al atardecer. Alvy y Annie se acercan paseando por la orilla. Alvy se burla de la conquista de Annie y de su forma de hablar. Annie se defiende argumentando que a él solo le gustan las neoyorquinas como sus dos exmujeres. Esta conversación da pie a otro *flashback* sobre la relación de Alvy con su segunda mujer Robin.

6.3. Robin, la segunda mujer de Alvy. La escena comienza con un plano secuencia de una fiesta en un apartamento. *Travelling* de retroceso sobre Alvy y Robin que avanzan entre los invitados hasta detenerse. Alvy intenta alcanzar una copa, pero Robin se le adelanta, en una clara metáfora sobre quién domina la relación. Robin le va indicando el grado académico de los invitados, muchos de ellos catedráticos. Alvy se burla de sus comentarios, le parece una fiesta aburrida y él lo desearía es ver el partido de los “Knicks” en la televisión.

La acción se traslada a un dormitorio donde Alvy, sentado en la cama, está viendo el partido. Robin entra en la habitación, buscándolo, y le recrimina que esté allí perdiendo el tiempo viendo un partido, en lugar de estar abajo con el resto de invitados. Alvy defiende las virtudes del deporte y crítica a “los intelectuales” que son incapaces de adaptarse a la sociedad. Subrayando esta afirmación, atrae a Robin a la cama y le propone olvidarse de todos esos filósofos inmersos en su propio mundo y quedarse allí “quietly humping” (“jodiendo tranquilamente”) Una propuesta que Robin tilda de agresiva y rechaza enérgicamente mientras se dirige hacia la puerta.

La siguiente escena se desarrolla en el apartamento de Alvy y Robin. La pareja está en su dormitorio haciendo el amor, pero el sonido de una sirena desconcentra a Robin que exasperada se queja del bullicio de la ciudad. Es una conversación que la pareja parece mantener a menudo; ella quiere irse a vivir al campo y él necesita vivir en la ciudad porque odia la naturaleza. La solución pasa por tomar tranquilizantes (Valium), pero ni aún así le apetece el sexo, y eso al que desespera es a Alvy.

7. Alvy y Annie se conocen. (0h.23'25")

La secuencia comienza con Alvy y Rob en el vestuario del club de tenis, donde ambos conversan de nuevo sobre el antisemitismo imperante en Nueva York, siempre según la opinión de Alvy, aunque Rob lo niegue. Rob abre la puerta y sale, seguido de Alvy. Recorren varios pasillos, bajan una escalera; dos *travellings* muestran la conversación, hasta que se detienen en la cancha de tenis donde ya esperan Annie y su amiga Janet. Tras las presentaciones se establecen las parejas de juego; Alvy jugará con Janet y Rob con Annie. La secuencia termina con ambas parejas iniciando el partido.

7.1. En el club de tenis. Al terminar el partido, Annie y Alvy coinciden en el hall. Ambos,

vestidos ya con ropa de calle⁵⁷⁵, comienzan una conversación trivial dominada por el nerviosismo y la confusión de la pareja. Se alternan los planos-contraplanos de este “cortejo nervioso”, en el que Annie lleva la iniciativa.

7.2. Una conductora peligrosa. La siguiente secuencia es un disparatado paseo en el coche de Annie, un Volkswagen de color amarillo, que sirve en su alocada carrera para que Alvy y el espectador conozcan algo más sobre la vida de Annie; una aspirante a cantante que tiene sus orígenes en Chippewa Falls, Wisconsin. Y, que tal y como demuestra el sándwich a medio comer que encuentra Alvy en su bolso, lleva una vida bastante caótica.

Tras un trayecto un tanto accidentado por las calles de Nueva York, el coche se detiene, con gran estrépito de frenos y Annie aparca. Ambos se bajan del coche y Alvy hace un chiste sobre la poca habilidad de Annie para aparcar. Tras unas frases titubeantes, Annie le invita a subir a su apartamento para tomar una copa.



Ilustración 141: Fotograma de la película *Annie Hall*.

7.3. En el apartamento de Annie. Esta secuencia se desarrolla en el interior del apartamento en un único plano secuencia, en el que la cámara realiza movimientos de

⁵⁷⁵ El *look* creado para el personaje interpretado por Diane Keaton (pantalones anchos, corbatas, chalecos y camisas masculinas) pertenecía en gran parte a la propia actriz y eran diseños del modista Ralph Laurent. Este estilo llegó a crear tendencia en los años 70 con una definición propia conocida como "estilo Anie Hall" ("Annie Hall look").

acompañamiento de los personajes. La conversación entre ellos versa en un primer momento sobre el libro de Sylvia Plath, *Ariel*, del que Alvy, intentando impresionar a Annie, crítica a las pseudointelectuales universitarias que toman el suicidio de la escritora como un gesto romántico. Annie se siente un tanto intimidada por los comentarios de él y deriva la conversación a su familia, contando algunas anécdotas un tanto truculentas sobre su tío George, enfermo de narcolepsia que murió mientras esperaba en una cola para recibir un pavo como regalo de navidad.

Nerviosa y sin saber cómo continuar la conversación, Annie sirve dos copas de vino y ambos salen a la terraza, con un *travelling* de seguimiento que los sitúa en plano americano, apoyados en la barandilla, cuyo fondo es la ciudad de Nueva York, pero no es la imagen típica de grandes rascacielos de acero y cristal, sino terrazas y fachadas en las que domina el blanco y gris. La fotografía se complementa con un macetero de flores rojas y hojas verdes que le da un expresivo toque de color. Cuando concluye el movimiento, se hace un silencio provocado por lo insípido de la conversación anterior que amenaza con el fracaso. Alvy retoma la conversación, con un pedante monólogo sobre fotografía que intimida a Annie. El reinicio del diálogo se da mediante planos-contraplanos medios de cada uno donde detectamos una atracción sexual en ciernes que salva la situación. La conversación real está contrapunteada con subtítulos que nos hacen ver sus verdaderos sentimientos, los cuales todavía no pueden ser dichos por la falta de confianza:

Annie: Yeah. I sort of dabble around, you know. “*I dabble? Listen to me what a jerk!*” (Si hago mis pinitos ya sabes “*¿Mis pinitos? ¡Parezco idiota!*”)

Alvy: They’re wonderful, you know?. They have a ...a quality. “*you are a great-looking girl*” (Son fantásticas, ¿sabes? Tienen ..cierta calidad. “*Eres una chica muy guapa*”)

Annie: Well, I would like to take a serious photography course. “*He probably thinks I’m a yo-yo*” (Me gustaría aprender fotografía profesionalmente “*seguro que piensa que soy tonta*”)

Alvy: Photography interesting, cos it’s a new art form, and a set of aesthetic criteria have not emerged yet. “*I wonder what she looks like naked*” (La fotografía me interesa porque es una nueva forma de arte y todavía no se han establecido unos criterios estéticos “*¿Qué tal estará desnuda?*”)

Annie: Aesthetic criteria? You mean whether it’s a good photo or not? “*I’m not smart enough for him. Hang in there*” (¿Criterios estéticos? ¿Quieres decir si una foto es buena o no? “*No soy lo bastante inteligente para él. Dejémoslo estar*”)

Alvy: The medium enters in as a condition of the art form itself. “*I don’t know what I’m saying. She sense I’m shallow*” (El medio se presenta como una condición de la propia forma artística. Eso... “*Ya no sé lo que digo. Va a pensar que soy superficial*”)

Annie: Well...to me...I mean, it’s...it’s all instinctive. I just try to feel it.”*God, I hope he doesn’t turn out to be a shmuck like others*” (Bueno, para mí...creo que es...es algo instintivo, ¿sabes? Algo que intento sentir. Intento guiarme por mis sentidos y no pensar demasiado. “*Espero que no resulte ser un imbécil como los demás*”).

Finalmente, cuando abandonan el tono pedante, se retoma el plano americano de ambos, desaparecen los subtítulos y conciertan una cita en el *night club* donde ella tendrá su primera actuación.

8. La primera cita. (0H.32’18”)

Comienza la secuencia en el *night-club*. Por encima del público, sentado ante las mesas, se divisa en el escenario a Annie, que un tanto cohibida, canta *It Had To Be You* (*Tenías que ser tú*):

It had to be you
It had to be you
I wandered around
And finally found
The somebody who
Could me make be true
Could me make be true
And even be glad
Just to be sad
*Thinking of you...*⁵⁷⁶

La prueba resulta un fracaso: el micrófono distorsiona su voz, se escuchan murmullos confusos de las conversaciones, los camareros no dejan de pasar entre las mesas sirviendo

⁵⁷⁶ Tenías que ser tú / Tenías que ser tú / Anduve perdida / y finalmente encontré a quién / me hizo ser fiel / me hizo sentirme melancólica / incluso alegre / simplemente triste / pensando en ti.

Las piezas musicales principales, serán las cantadas por Annie, diegéticas, por tanto, en sus actuaciones musicales en el nightclub. En la secuencia **8. Las primeras citas**, La canción *It Had To Be You* señala simbólicamente el inicio de la relación, al contrario que ocurre en la secuencia **20. El triunfo de Annie**, donde la canción *Seems Like Old Times* apenas logra encubrir la melancolía por los tiempos mejores de la relación. Las canciones de Annie aluden a la fascinación y al flechazo de todo nuevo amor y la segunda a la felicidad de una relación pasada. La música será uno de los mecanismos utilizados por Allen para subrayar las conexiones entre diversas líneas argumentales, tal y como ocurre al final del filme con la canción *Seems Like Old Times* (esta vez como música extradiegética) utilizada como elemento estructurador de la secuencia final, cuando se suceden las imágenes de momentos significativos de la relación de la pareja en el filme sin que se recupere diálogo alguno.

y se escucha el ruido de platos al caer. La secuencia termina con Annie a mitad de canción.

8.1. El primer beso. Tras la actuación de Annie, ambos pasean por la calle. Un *travelling* lateral los acompaña mientras mantienen una conversación; Annie se siente desolada por lo mal que ha salido la actuación, pero Alvy intenta consolarla asegurándole que tiene una voz maravillosa: el problema estaba en el local y en el público, poco atento a su actuación. De repente se paran y Alvy le pide un beso, para eliminar la tensión de la primera cita y poder cenar tranquilos. Ambos se besan y a continuación se van a cenar.

8.2. Las primeras diferencias. La escena comienza con Annie y Alvy sentados ante una mesa, mientras una camarera anota el pedido; él pide un *corned beef* y ella uno de pastrami con pan inglés, mayonesa, tomate y lechuga. Mientras esperan la comida, reanudan la conversación, centrada en las exmujeres de Alvy y el porqué de sus fracasos sentimentales

8.3. La primera vez. Comienza la escena con un plano medio de ambos en la cama, con la habitación a oscuras, acaban de hacer el amor, una experiencia muy placentera para ambos. Al finalizar Annie enciende un porro, para relajarse, y se lo ofrece a Alvy, pero este lo rechaza ya que le produce efectos un tanto adversos como intentar quitarse los pantalones por la cabeza.

Se puede observar en esta secuencia, las diferencias que separan a Alvy y Annie desde el principio, aunque la química sexual entre ambos oculta estos desacuerdos temporalmente.

9. El comienzo de la relación. (0H.36'00")

Un plano secuencia muestra a Alvy y Annie en una librería escogiendo varios libros. Alvy saca a relucir uno de sus temas favoritos; la muerte y le aconseja a Annie la lectura de dos libros *The Denial of Death (La negación de la muerte)* de Ernest Becker y *Death and Western Thought (Muerte y pensamiento occidental)* de Jacques Choron, en lugar del manual sobre gatos que ella pensaba adquirir. Termina la secuencia con Annie dudando sobre la propuesta de lectura de Alvy, que se presenta, ciertamente, pesimista y deprimente.

9.1. Jugando en Central Park. En contraposición a la anterior secuencia, aquí, la pareja se muestra cómplice y divertida en Central Park, jugando a imaginar la vida de los diferentes personajes que entran en su campo de visión. Como guiño de Allen, el último de ellos al que describe como el ganador de un concurso de sosias de Truman Capote, resulta ser, en efecto el famoso autor de *Breakfast at Tiffany's (Desayuno en Tiffany)*.

9.2. Paseando por los muelles. Un nuevo plano-secuencia nos muestra a Annie y Alvy paseando al anochecer por los muelles, con el puente de Brooklyn y las luces de Manhattan

al fondo. Ambos se confiesan la atracción que sienten el uno por el otro, incluso declaran su amor, aunque de una forma poco convencional con miedo a comprometerse.

3.) ESTABILIDAD Y PRIMERAS DISCUSIONES. Desarrollo

10. Viviendo juntos. (0H.37'05'')

La secuencia se desarrolla en el apartamento de Alvy, donde Annie ha decidido instalarse, a pesar de las dudas que muestra él y de su rechazo al compromiso, que ya quedó patente en la secuencia anterior. Annie, por su parte se muestra más convencida de este avance en su relación y considera que su apartamento es un cuchitril infestado de bichos. Alvy insiste en su idea de mantener dos apartamentos y con ello su independencia. La discusión entre ambos alterna rápidos planos-contraplanos que dan mayor tensión a la escena. Annie visiblemente molesta por la actitud de Alvy, advierte que su negativa está vinculada a su superioridad intelectual, que le lleva a pensar que tal vez Annie no sea su mujer ideal, motivo por el cual le insiste para que haga cursos universitarios con la intención de crear una Annie más afín a sus intereses culturales.

11. El distanciamiento de Annie. (0H.38'47'')

La secuencia comienza con la pareja en el Volkswagen, recorriendo el camino hacia Long Island mientras suena la *Sinfonía Júpiter* de Mozart. Un plano general del exterior de la casa nos sitúa en el destino. La secuencia, propiamente dicha, se desarrolla en el interior de la casa, en el dormitorio donde la pareja está tumbada en la cama. Annie prosigue la conversación iniciada en la secuencia anterior sobre los cursos de adultos, dispuesta a elegir el más interesante, de repente le propone a Alvy acudir a la fiesta que se celebra en las inmediaciones, pero él rechaza la oferta, con la evidente desilusión por parte de Annie. A cambio Alvy le propone hacer el amor, y de nuevo ella recurre a las drogas para relajarse. Alvy recurre al humor para rechazar el consumo de drogas y a cambio propone dar una ambientación erótica a la habitación con una pequeña lámpara roja. La pareja comienza a hacer el amor, Alvy intuye que algo ocurre, nota como si Annie estuviera ausente. El espíritu de Annie se levanta de la cama, toma asiento en una silla, y los observa a los dos abrazados: Alvy, do you remember where I put my drawing pad? While you two are doing that, I think I'm gonna do some drawing (Alvy, ¿sabes dónde he puesto el bloc de dibujo? Porque, mientras los dos hacemos eso, yo voy a dibujar un rato). Annie insiste en fumar marihuana, ante el desánimo de Alvy que no logra conectar con ella. Un nuevo chiste de Alvy, reconduce la conversación hacia sus orígenes como cómico.

12. Los inicios de Alvy como cómico. (0H.41'01'')

De nuevo un *flashback* nos traslada al pasado, concretamente a los inicios de Alvy como

escritor de chistes para un cómico sin talento alguno. El agente de Alvy intenta convencerlo para que acepte el trabajo. Alvy, con cara de circunstancias, escucha las propuestas, simulando una sonrisa, mientras se reproducen sus pensamientos que luchan por no demostrar lo patético que le parece el cómico. La escena se presenta con un ligero contrapicado que hace ver la inferioridad de Alvy en sus inicios, cuando tiene que aceptar las deleznable propuestas del penoso cómico, al tiempo, que un letrero colocado tras el anuncia sus futuros éxitos como *showman*, con el rótulo *Night-club*.

13. El éxito de Alvy. (0H. 42'12")

Esta secuencia vuelve de nuevo al presente y enlaza con la anterior, para mostrarnos la evolución artística de Alvy, que se ha convertido en un famoso cómico. La escena, que se desarrolla en un salón de actos de la universidad de Wisconsin, plasma el éxito obtenido por Alvy, haciendo reír a los estudiantes, que aplauden entusiasmados sus chistes. A continuación, y ya entre bastidores, un plano secuencia, manifiesta el triunfo de Alvy, rodeado de admiradores que le piden autógrafos. Annie por su parte se muestra feliz por empezar a comprender sus alusiones cómicas (aunque Alvy sigue desestimando su capacidad intelectual) y le propone que, al día siguiente, domingo de Pascua, cenar en casa de sus padres. Alvy se muestra reticente a dar este paso que sin duda consolidará más la relación, pero termina accediendo.

14. La familia de Annie. (0H. 43'48")

La siguiente secuencia, se desarrolla en un ambiente muy diferente y un tanto hostil para Alvy; en la casa familiar de los Hall. La secuencia se inicia con un plano general de situación, del hogar de los Hall, una casa de dos pisos rodeada de un cuidado jardín en una zona residencial. Por corte directo, la secuencia se traslada al interior, al comedor, donde toda la familia está sentada en torno a la mesa, comiendo el jamón que ha cocinado la abuela Hall.⁵⁷⁷ Todos alaban el guiso y su salsa, la madre de Annie propone un brindis. Vemos a Alvy situado en el centro de la mesa, evidentemente incomodo ante la mirada penetrante de la abuela Hall. Un plano que parece responder al punto de vista de la abuela imaginado por Alvy (lo muestra como un rabino con sombrero y larga barba). Alvy, en un aparte mirando a cámara, critica el estilo de vida de la familia Hall, típicamente americano: guapos, sanos y felices, un hecho que como veremos más tarde oculta una realidad bien distinta.⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ Siguiendo los preceptos de la comida Kasher (apta para la comunidad judía), el jamón se encuentra entre los alimentos prohibidos por ser un animal no rumiante con la pezuña partida.

⁵⁷⁸ Esta secuencia se yergue como paradigma de recursos de montaje en el filme. Estando sentados a la



Ilustración 142: Fotograma de la película *Annie Hall*

A continuación, la pantalla se divide en dos segmentos: a la izquierda la familia de Alvy, a la derecha la de Annie, mostrándonos dos mundos discordantes: la familia Hall, el prototipo WASP⁵⁷⁹: educados y corteses tratando temas cotidianos y agradables, propios de una posición social elevada, como la Navidad o las reuniones en el club, en un tono contenido. Al otro lado de la pantalla, la familia Singer, ruidosa y alborotada, hablando en voz alta sobre comida y enfermedades, interrumpiéndose constantemente unos a otros. La pantalla segmentada nos muestra, con un montaje paralelo, los dos mundos dispares de los Singer y los Hall. En este caso, el espacio también se ve alterado, y junto a los personajes, se manipula para establecer relaciones que en realidad no existieron pero que son imaginadas en la mente del personaje; con un montaje paralelo de las conversaciones de mesa de las familias de Alvy y Annie, separadas en un mismo plano por una cortinilla, y en la que ambas familias, social y temporalmente separadas, dialogan entre ellos, provocando el desconcierto de los mismos personajes.

mesa para la comida de Pascua, Alvy realiza un aparte a cámara que se inicia con un plano conjunto de toda la familia, tomado desde la espalda del padre. En el aparte, Alvy critica el estilo de vida de la familia, tan sereno y sobrio como aburrido.

⁵⁷⁹ Acrónimo inglés de “blanco, anglosajón y protestante” (White Anglo-Saxon Protestant).

La escena termina de forma surrealista, con las dos familias hablando entre ellos.



Ilustración 143: Fotograma de la película *Annie Hall*.

14.1. Duane, el hermano de Annie. Tras la cena, y mientras camina por el pasillo, Alvy es interceptado por Duane, el hermano de Annie. Duane le invita a pasar a su habitación y ambos inician una conversación, sobre los deseos irrefrenables del joven de estrellarse con el coche cuando conduce por la noche. Alvy evidentemente incomodo por la situación, abandona la habitación con la mayor cortesía. A continuación, la pareja se despide de la familia para ir a aeropuerto, pero un cambio de planes pone a Duane al volante; en lugar del padre de Annie, será su hermano el que los lleve hasta allí.

Un simple plano le basta a Allen para crear humor, esta vez visual, con una sutil panorámica que pasa de Duane conduciendo el coche con cara de enajenado a Annie, indiferente, y desconocedora de la confianza de su hermano, para termina con Alvy presa del pánico, conocedor como nosotros de las intenciones suicidas de Duane.

15. La primera discusión. (0H.47'32")

Comienza la secuencia con Annie y Alvy discutiendo por las calles de Nueva York. Ella le acusa de haberla seguido, Alvy lo niega, simplemente la espiaba con la intención de darle una sorpresa. Alvy se muestra celoso de la familiaridad de Annie con su profesor y critica los cursos universitarios que él mismo le había recomendado definiéndolos como

“una masturbación mental”, frase que Annie utiliza para atacar a Alvy que la defiende de forma vehemente: “Don’t knock masturbation. It’s sex with someone I love” (“¡Oye, no te metas con la masturbación! Es una relación sexual con alguien a quien amo”).

La escena termina con una frase premonitoria de Annie: Alvy, you’re the one who never wanted to make a real commitment! (¡Alvy! Fuiste tú el que no quiso comprometerse).



Ilustración 144: Fotograma de la película *Annie Hall*.

15.1. El sueño de Annie. Se escucha la voz en *off* de Annie (en el presente) que increpa a Alvy: “You don’t think I’m smart enough. We had that argument just last month. O don’t you remember that day?...” (“¡Tú no me crees inteligente! Ya discutimos eso el mes pasado, ¿o es que no te acuerdas?”)

Un *flashback* retrocede cronológicamente hasta el mes anterior y nos traslada a la cocina del apartamento de la pareja. Alvy está lavando los platos en el fregadero cuando entra Annie cargada con la bolsa de la compra. Regresa de su primera visita al psicoanalista, mientras guarda los comestibles le cuenta a Alvy todos los detalles de la sesión, destacando especialmente la interpretación de una pesadilla con Frank Sinatra al que la doctora relaciona con Alvy por su apellido; Singer (cantante)

Annie se muestra emocionada con todos los avances que ha hecho en una sola sesión lo que contrasta con el evidente estancamiento emocional de Alvy, que lleva quince años

acudiendo al psicoanalista.

En esta escena se evidencian las dificultades por las que atraviesa la relación, que queda reflejada a nivel simbólico en el sueño de Annie y que Alvy interpreta a su modo; es la versión definitiva de la psicoanalista de Annie la que prevalece (una mera alusión al sentido del apellido Singer (cantante) que, con el rostro de Sinatra, ahoga a Annie. Con esta explicación nos adentramos en el centro del conflicto que llevará a la crisis de la pareja, la necesidad de Annie de independizarse, una vez encontrado su camino gracias a Alvy. Un tanto apabullado por semejante revelación, Alvy toma como pretexto una confusión paronomástica de Annie con las palabras (esposa/vida; en inglés, wife/life) para zanjar la cuestión, y dirigiéndose a la cámara pone a los espectadores como testigos del error de ella. La escena acaba con las palabras de Alvy diciendo que los cursos para adultos son una buena cosa y que hay profesores interesantes, fantásticos diría él. Frase que enlaza directamente con la secuencia anterior, donde se había iniciado la discusión entre ambos.

15.2. Continúa la discusión. La pareja continua con la discusión que mantenía en secuencia 15, que aumenta de tono hasta que Annie coge un taxi y deja plantado a Alvy, que comienza a reflexionar en voz alta sobre su grado de culpabilidad en el fracaso de la relación. Mientras sigue caminando por la calle, Alvy exterioriza sus reflexiones que son interpretadas en primer lugar por una señora mayor, que restando importancia a la tristeza de Alvy, le asegura que los amores “vienen y van”, una contestación que aún desanima más a Alvy. A continuación, le pregunta a un señor de edad si su mujer necesita estimulantes como la marihuana para mantener relaciones sexuales, la respuesta deja a Alvy aún más confuso; utilizan un vibrador con forma de huevo. La última respuesta es la de una joven pareja, del estilo *American way life*, que declara sentirse felices y compenetrados porque ella es una mujer superficial y vacía que se conforma fácilmente. La secuencia termina con Alvy trasladando sus inquietudes a un caballo de la policía, mientras se escucha su voz *over* hablando de sus problemas con las mujeres; ya desde niño se sintió atraído por las que no le convenían y, como en todas las introspecciones, un chiste (la atracción que dice haber sentido por la madrastra de Blancanieves) explicita la cuestión y sirve de enlace con la secuencia siguiente.

16. Secuencia animada. (0H.51”50”) Esta secuencia constituye una curiosa simbiosis entre la película *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937) y la vida de Alvy. La secuencia se desarrolla en el palacio, donde la madrastra, que simboliza a Annie, se mira en el espejo. Cerca de ella se encuentran

Alvy en dibujos animados. La conversación entre ellos (igual que en secuencia 3. **Alvy y Annie en el cine**) versa sobre los problemas de la pareja; la madrastra/Annie se queja de lo poco que se divierten y de la obsesión de Alvy para que se instruya. Alvy se defiende alegando que probablemente le va a venir el periodo y es por eso por lo que está de mal humor. La contestación de la madrastra/Annie no deja dudas a lo absurdo de la afirmación: “I don’t get a period! I’m a cartoon character (“Yo nunca tengo el periodo. Soy un dibujo animado”).

A continuación, Rob aparece también como dibujo animado, proponiendo a Alvy que se olvide de Annie y que salga con otras mujeres, sugiriéndole una cita con una periodista, Pam, conocida suya.



Ilustración 145: Fotograma de la película *Annie Hall*

17. Alvy y Pam. (0H.52'00")

Esta secuencia enlaza con la anterior por medio de un encabalgamiento sonoro. Comienza en el interior de un Local y se escucha la voz *de* Rob terminando la frase anterior: “...que escribe para la revista *Rolling Stone*”.

Alvy, cabizbajo y con las manos en los bolsillos, camina junto a Pam. A su alrededor se concentran un numeroso grupo de personas formado por policías y reporteros. Mientras intentan avanzar, Pam le cuenta sus últimos trabajos, cubriendo el concierto de Bob Dylan

y el cumpleaños de Mick Jager en el Madison Square Garden. Aun así, le asegura a Alvy, nada que ver con la magnitud del gran acontecimiento que están viviendo en ese momento con la intervención del Maharishi que califica de “transplendid” (“transplandeciente”). Alvy se muestra circunspecto, tiene muchas dudas sobre la magnificencia del Maharishi, tal y como señala a Pam cuando este sale de los lavabos como cualquier mortal.

17.1. Una experiencia “kafkiana”. De nuevo se trata el tema de las experiencias sexuales de Alvy con sus parejas. Esta subsecuencia muestra a Alvy y Pam en la cama del apartamento de él, tras mantener relaciones sexuales. Pam sentada en la cama fumando un cigarro, se disculpa por haber tardado tanto en llegar al orgasmo. Alvy, mientras se acaricia la mandíbula, le resta importancia al asunto, considerando que se le da demasiada importancia al orgasmo con la intención de disimular las zonas vacías de la existencia. En ese momento, suena el teléfono, es Annie que necesita su ayuda con urgencia.

18. Reconciliación de Alvy y Annie. (0H.54'22”)

Alvy se presenta en el apartamento de Annie, esta le abre la puerta muy agitada y le cuenta que hay una enorme araña negra en el baño. Alvy se queda un tanto perplejo, imagina una emergencia de carácter grave; una inundación, un terremoto... Alvy le sugiere que la mate ella misma con un aerosol, pero Annie nerviosa insiste sobre su aversión a los bichos. Alvy coge una revista para matar a la araña y descubre un programa de un concierto de rock, celoso, le propone que llame al tipo que la acompañe para que la mate él. Annie le recrimina su agresividad y en tono de reconciliación le ofrece un chocolate que Alvy rechaza ofendido.

Una vez en el baño, descubre que no hay una, sino dos arañas y además de gran tamaño. Sale en busca de un objeto más contundente que una revista, pero casi todo sigue aún en su apartamento, finalmente coge una raqueta de tenis como arma homicida. Se dirige al baño y se escuchan varios golpes y el estrépito de los cristales. Al salir del baño se encuentra con una angustiada Annie sentada en la cama que le pide por favor que se quede con ella, confesándole que le había echado mucho de menos.

Tras una breve elipsis, aparecen los dos abrazados juntos en la cama, con la promesa de no volver a separarse, y como celebración planean una excursión con Rob por el antiguo barrio de Alvy.

4.) LA SEPARACIÓN DE LA PAREJA. Desenlace.

19. Excursión a Brooklyn. (0H.58'50”)

La secuencia comienza, al igual que la subsecuencia 7.2, con Annie al volante conduciendo de forma temeraria. Le acompaña Rob sentado a su lado y Alvy entre ambos

en el asiento de atrás. Todos se muestran emocionados ante la expectativa de pasar un día en Brooklyn, especialmente Annie que nunca ha estado Allí. Rob y Alvy sugieren visitar su vieja escuela, informando al espectador de que ambos son amigos desde la infancia.

19.1 En el parque de atracciones. Una vez en Brooklyn acuden a visitar la antigua casa de Alvy situada debajo de la montaña rusa, (tal y como Alvy la describe en la subsecuencia 1.2). La escena se inicia con un plano general del parque de atracciones en el que predomina la inmensa mole de la montaña rusa, mientras que vemos a unos diminutos Annie, Rob y Alvy paseando bajo su estructura.

Alvy siente nostalgia; guarda muy buenos recuerdos de su infancia, aunque Rob le recuerda que probablemente lo único que pueda rememorar sean las discusiones de sus padres.

19.2. En el hogar de los Singer. Un *flashback*, traslada la acción al antiguo hogar de los Singer, donde los padres se encuentran discutiendo sobre un asunto de índole doméstica mientras Alvy, sentado en el suelo, está jugando.

Las discusiones entre los señores Singer parece algo habitual, tal y como demuestra la tranquilidad con la que se lo toma Alvy. Ambos están discutiendo sobre un hipotético robo por parte de la criada, una mujer de raza negra. Este hecho es el que desencadena la discusión entre ambos, al tener opiniones opuestas sobre el racismo y la legalidad. En medio de la discusión, Annie, Alvy y Rob entran en escena por el fondo derecha y quedan expectantes como si estuvieran asistiendo a una obra de teatro. Rob llama la atención de Alvy y señala, hacia una puerta abierta en la que se ve a un grupo de personas reunidas en la sala de estar donde se celebra la fiesta de bienvenida del primo Irving cuando volvió de la guerra en 1945 y el cumpleaños de la tía Tessie, hermana de la madre de Alvy, descrita por esta, como una gran belleza en su juventud, ante las risas de los tres amigos que la observan incrédulos. En estas escenas se mantienen los tonos ocres que ya habían surgido en la escena de la pantalla partida, y que se utilizan para representar a la familia Singer.

19.3. El cumpleaños de Annie. Alvy y Annie pasean por las calles de Manhattan tras regresar de la excursión por el antiguo barrio de Alvy. Annie comenta que ha sido una forma muy agradable de celebrar su cumpleaños, pero Alvy le recuerda que es al día siguiente, y que hasta la medianoche no podrá abrir sus regalos.

La siguiente escena se desarrolla en el apartamento de Alvy, es medianoche y Annie se dispone a abrir sus regalos; se sorprende al sacar un picardías transparente de color rojo con topes negros, nada acorde con su estilo. Alvy, bromea con la idea de activar su vida sexual, pero al

momento le ofrece otro paquete, esta vez se trata de un reloj que Annie acepta encantada.

El momento de felicidad que vive la pareja se refleja en la atmósfera del apartamento, iluminado con una cálida luz. Unos acordes de piano que se superponen a las imágenes enlazan con la secuencia siguiente de donde proceden.

20. El triunfo de Annie. (1H.02'31")

Un encabalgamiento sonoro nos traslada a un *night club*. Annie, iluminada por un foco, se halla ante un micrófono, sonriendo. Bajando la mirada, comienza a cantar:

*Seems like old times
Having you... to walk with
Seems like ...old times
Having you to talk with.
And it's still
A thrill
Just to have my arms
Around you
Still the Thrill
That it was the day
I found you...
Seems like old times
Been a day
In this flowers
Old times
Staying up all hours
Making dreams come true
Doing things we used to do
Seems like old times
Here with you.⁵⁸⁰*

En esta ocasión, el público de las mesas sigue la actuación de Annie y aplaude. Alvy está sentado en la barra y al llegar Annie la felicita por su actuación. Ella agradece el cumplido, argumentando que el público es maravilloso. En ese momento se les aproxima Tony Lacey,⁵⁸¹ acompañado por un grupo de amigos en el que destacan dos llamativas chicas. Lacey, un conocido productor de Los Ángeles se interesa por la actuación de Annie, alabando su estilo musical y le propone trabajar juntos. Annie se muestra muy alagada, en cambio Alvy se muestra nervioso y aislado frente al grupo. El productor les propone ir a tomar una copa todos juntos. Annie parece encantada con la propuesta, pero no Alvy,

⁵⁸⁰ *Parece como en los viejos tiempos / Cuando pasábamos juntos / Parece como en los viejos tiempos / Cuando conversábamos / Y todavía sigue siendo / Emocionante el rodearte con mis brazos / Todavía me sigue emocionando / El día en que te encontré.*

Parece como en los viejos tiempos / Una cita para cenar con flores / Los viejos tiempos / Cuando estábamos despiertos hasta tarde / Haciendo realidad nuestros sueños / Haciendo lo que antes hacíamos / Como en los viejos tiempos / Aquí junto a tí.

⁵⁸¹ Personaje interpretado por Paul Simon integrante del grupo Simon & Garfunkel.

que se inventa una excusa para no ir. Tras la marcha de Tony y su grupo ambos mantienen una tensa conversación, reforzada con el plano-contraplano de ambos, que revela la fricción interna ya establecida en la pareja.



Ilustración 146: Fotograma de la película *Annie Hall*.

21. *Le Chagrin et la Pitié*. (1H. 06'24")

En lugar de ir a la fiesta de Tony Lacey, la pareja va al cine a ver, otra vez, el documental de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié*.

22. En el psicoanalista. (1H.06'29)

La secuencia está constituida por la pantalla partida en plano único, que confronta las consultas de Alvy y Annie. En la mitad izquierda está Annie sentada en un sillón. La consulta es un lugar muy iluminado donde predomina el blanco, una pintura contemporánea de gran formato domina la estancia. En la mitad derecha se halla Alvy, tumbado en un sofá mientras su analista, un hombre mayor, le escucha sentado en una silla, la consulta presenta una decoración clásica: domina la madera, los tonos ocres y la poca luz, dos grabados tradicionales adornan la estancia. Annie le comenta a su analista, una mujer joven, que se siente malhumorada e insatisfecha, con pocas ganas de hacer el amor con Alvy, aunque se siente culpable por ello, porque Alvy la mantiene. Aun así, se siente orgullosa por el gran avance que ha logrado al saber defender sus sentimientos.

Alvy por su parte, responde de manera distinta a las mismas preguntas, centradas sobre su relación; donde ya no hay cabida para el humor, y donde las relaciones sexuales son escasas, además, ella avanza continuamente en sus sesiones psicoanalíticas mientras él está atascado desde hace años.

23. Una nueva experiencia. (1H.07'26")

Alvy y Annie están reunidos con un grupo de conocidos que se muestran extrañados de que nunca hallan esnifado cocaína. Annie muestra interés por probar la droga, mientras que Alvy no quiere ni oír hablar del tema. Ella le acusa de no querer probar nada nuevo, pero él se defiende recordándole su propuesta de realizar un trío, que ella rechazó. El resto de reunidos anima a Alvy para que la pruebe asegurándole que es de buena calidad, directamente traída de California, Annie comenta que irán allí, la próxima semana, para que Alvy entregue unos premios, aunque Alvy se siente malhumorado por tener que marcharse de Nueva York la semana de Navidad. El resto aprovechan la situación, entre bromas, para pedirles que traigan más cocaína. Alvy entre curioso y dubitativo coge un poco de cocaína entre sus dedos y aspira, pero debido a su torpeza estornuda sobre la cajita donde están puestas las rayas de cocaína que terminan flotando entre los presentes.

24. El viaje a California. (1H.08'12")

Esta secuencia traslada la acción a la ciudad de Los Ángeles. Rob, Annie y Alvy dan un paseo en descapotable, por una avenida de Beverly Hills bordeada de palmeras. En la radio suena una típica canción navideña mientras el sol reluce en todo su esplendor.⁵⁸² Rob habla de lo feliz que está Los Ángeles: vive justo al lado del director de la revista *Play-Boy*, Hugh Hefner, que le deja bañarse en el jacuzzi, mientras disfruta de la compañía de mujeres esculturales. Alvy, comenta, cínico, que le encanta la arquitectura de Beverly Hills: "The architecture's so consistent. French next to spanish next to tudor next to japanese" ("La arquitectura es muy consistente; casas francesas al lado de casas españolas, al lado de casas Tudor"). A la incoherencia de la arquitectura, se une su crítica a la televisión, a la que califica de basura. Pasan por delante de un cine donde se anuncia dos películas: *House of Exorcism*⁵⁸³ (Mario Bava, 1975) y *Messiah of Evil* (Williard

⁵⁸² Allen utilizará la música como recurso anempático, al no estar en armonía con el clima de la escena, en esta secuencia mostrando la diferencia de ambiente psicológico entre música e imagen, con el villancico que suena en la radio del coche en el que pasean Annie, Rob y Alvy por las soleadas avenidas de Los Ángeles. Allen utilizará este recurso de forma voluntaria para marcar la oposición entre el cálido clima californiano y el convencional clima invernal de Nueva York asociado al ambiente navideño. *We Wish You a Merry Christmas* sonará como contrapunto sonoro al entrar en conflicto con las imágenes representadas, con ello Allen añade nuevos significados, con una visión irónica sobre la Costa Este.

⁵⁸³ Reedición completa de *Lisa and The Devil* (Mario Bava, 1973)

Huyck, 1973) Alvy se queja del ambiente cultural de Los Ángeles, donde no hay crímenes contra la propiedad como en Nueva York, pero hay crímenes rituales y de sectas religiosas, por no hablar de los asesinos macrobióticos.

La sucesión de escenas muestra espacios abiertos y soleados que se oponen a la concepción urbanística Nueva York más angosta y ensombrecida.

24.1. En el estudio de grabación. La secuencia se traslada al interior de unos estudios de televisión donde trabaja Rob. Alvy se muestra horrorizado con las risas “enlatadas” que utilizan en la serie para provocar la risa del público en los momentos oportunos del gag. Tanto artificio le parece inmoral y acaba somatizando su rechazo con náuseas y mareos.

24.2. La enfermedad de Alvy. Ya en la habitación del hotel, Alvy recibe la visita del médico. Alvy rechaza el pollo que le ofrecen e insiste en que el doctor le recete algo que le de fuerzas para poder aguantar la entrega del premio a un programa de televisión. Solo se repondrá cuando Annie le comunique que otro entregará el premio en su lugar: sintomáticamente, la recuperación se muestra con la comida, ya que Alvy, reticente a comer pollo lo devora en cuanto sabe la sustitución.

24.3. La fiesta de Tony Lacey. La fiesta en la gran mansión de Tony Lacey, completa el retrato de Los Ángeles. Diversos planos medios y de conjunto muestran a los invitados hablando y bailando, mientras los camareros ofrecen bandejas llenas de bebidas. Se suceden las conversaciones fragmentadas y los encuentros esporádicos entre los invitados. Alvy, se siente evidentemente incómodo en la fiesta, y su charla con Rob está cargada de ironía hacia el resto de los invitados. Annie, muy al contrario, parece disfrutar de la fiesta y la compañía de Tony Lacey; duda si aceptar o no su invitación a grabar un disco y utilizar su casa como residencia. Tony insiste, destacando las bondades de Los Ángeles: mansiones, tiempo soleado, y frivolidad, frente a Nueva York, con su suciedad, sus largas colas y su clima frío. Annie parece convencida, pero Alvy no cede ante la idea de irse de Nueva York.

25. La ruptura. (1H.15'53")

Un plano general de un avión de la TWA en vuelo da paso al interior de la cabina. Annie está sentada junto a Alvy y mira por la ventanilla mientras Alvy lee. Ambos evalúan con voz mental su relación y los dos ven que se ha acabado, pero ambos tienen miedo de herir al otro:

Voz de Annie: I adore Alvy, but our relationship doesn't seem to work any more. (Tengo que enfrentarme a los hechos. Adoro a Alvy, pero nuestras relaciones ya no son lo que eran).

Voz de Alvy: I'll have the usual trouble with Annie in bed tonight. What do I need this? (Esta noche voy a tener los problemas de siempre con Annie en la cama. ¿Para qué los quiero?).

Voz de Annie: If only I had the nerve to break up. But it would really hurt him. (Sí yo tuviera el valor de cortar por lo sano. Pero le haría mucho daño).

Voz de Alvy: If only I didn't feel guilty asking Annie to move out, it'd probably wreck her. But I should be honest. (Sí yo tuviera el valor de pedirle a Annie que se vaya sin sentirme culpable. Probablemente la hundiría. Pero yo sería honrado con ella).



Ilustración 147: Fotograma de la película *Annie Hall*

Finalmente se deciden a hablar, ambos comparten el plano medio que concluye con el diálogo de la separación:

Annie: Alvy, let's face it, you know...I don't think our relationship is working (Alvy, seamos sinceros. Tú sabes que... Creo que nuestras relaciones ya no funcionan).

Alvy: I know. A relationship, I think, is like a shark. It has to constantly move forward, or it dies. And I think what we got on our hands is a dead shark (Ya lo sé. Yo diría que las separaciones son como un tiburón. Si no van siempre adelante, mueren. Yo creo que se nos ha quedado entre las manos un tiburón muerto).

25.1. Los últimos recuerdos. Esta subsecuencia supone el fin de la relación: la pareja, se

reparte amigablemente las cosas de su pasado compartido, en un Nueva York donde sí que hay una auténtica navidad. De hecho, la puesta en escena asemeja a una clásica postal navideña; el árbol de navidad con luces rojas, el chaleco gris de Annie, su bufanda a cuadros en la que domina el rojo y el chaleco gris con rombos rojos de Alvy.

No hay problema para saber que es de quién, ya que sus personalidades y gustos son muy diferentes: todos los libros sobre la muerte y la agonía pertenecen a Alvy y los de poesía a Annie, lo mismo ocurre con las chapas políticas: “Fuera Eisenhower”, “Fuera Nixon”, “Fuera Johnson”, “Fuera Ronald Reagan”, todas de Alvy, el eterno insatisfecho.⁵⁸⁴

Allen nos muestra planos individuales de cada uno de ellos, en continuo movimiento tanto de actores como de cámara, en una metáfora visual del fin de la relación, concretándose en un plano fijo en el que destaca la caja de cartón en el centro donde Annie deposita sus pertenencias.

26. La vida sin Annie. (1H.17'20")

Alvy sale de un cine donde se proyecta *Los niños del paraíso* (*Les Enfants du Paradis*, Marcel Carné, 1945) lamentando en voz alta haber dejado a Annie, cuando un hombre le interpela y le dice que se ha ido a vivir con Tony Lacey. Alvy despechado critica el estilo de vida actual de Annie, pero el hombre le informa de que Lacey tiene un doctorado en Harvard, a lo que Allen contesta que allí también se cometen errores.

Una señora de edad le aconseja que busque a otras chicas, algo que Alvy ya ha intentado con resultados deprimentes. A continuación, la escena se encadena con la siguiente, aunque sea cronológicamente anterior, y se constituye como explicación.

26.1. Las langostas II. En una escena paralela y opuesta a la secuencia 5. Cocinando langostas, Alvy intenta recrear el humor animoso de cuando estaba con Annie, pero no funciona: la nueva chica es demasiado joven y seria y no hay compatibilidad entre ellos. Esto se ve reflejado en el montaje de la secuencia: si la anterior era filmada en un plano secuencia, ahora lo hace con 10 cambios de plano muy seguidos en tan solo 28 segundos que transmiten inseguridad e incertidumbre en la nueva relación.

26.2. Paseo en soledad. Alvy se pasea solo por los muelles de Manhattan, mientras se escuchan a lo lejos los sonidos de las gaviotas y la sirena de un barco. La breve escena

⁵⁸⁴ El propio Allen, expone a través de *Annie Hall*, numerosos aspectos socio-políticos y culturales de la Norteamérica de los años 70. En esta secuencia ilustra en clave de comedia, el vaivén político y social en el que se vio sumido el país desde la década de los 60. En esta escena, se muestra la colección de chapas de Alvy en contra de los presidentes republicanos, desde Eisenhower (1953-1961) hasta el entonces gobernador Ronald Regan (1981-1989) pasando por Lyndon Johnson (1963-1969) y Richard Nixon (1969-1974).

completa el retrato de la soledad del protagonista: en contraste con la subsecuencia 9.2. Paseando por los muelles, ahora no vemos el puente y el espacio se encuentra más dominado por el agua.

27. Reencuentro de Alvy y Annie. (1H.18'38")

Alvy sentado en su cama habla por teléfono con Annie, evocando con nostalgia los buenos tiempos; la echa de menos y desea que vuelva. En un intento desesperado por recuperarla decide ir a buscarla a Los Ángeles.

27.1. El vuelo. Un plano del avión de la TWA sirve de transición. Alvy sigue hablando con Annie desde una cabina del aeropuerto e inmediatamente le vuelve su náusea a la ciudad. La voz de Alvy hablando por teléfono con Annie que se muestra sorprendida con su visita se superpone a la siguiente secuencia.

27.2. Un conductor peligroso. Encabalgamiento sonoro de la conversación mantenida por ambos con Alvy conduciendo inseguro por las calles de Los Ángeles al encuentro con Annie. Un paso de plano medio a plano general muestra la poca experiencia de Alvy como conductor.

27.3. La despedida. Plano general de una calle de Los Ángeles con múltiples mesas y sombrillas bajo un sol deslumbrante y el sonido constante del tráfico. Alvy encuentra asiento en un rincón. Cuando se sienta, entra en campo Annie, vestida de manera completamente diferente, un tanto nerviosa se sienta junto a Alvy, que directamente le hace una propuesta nada convincente de matrimonio; él, que tantos problemas tenía con el compromiso. Ambos personajes hacen un balance de su situación actual, y de nuevo surgen los motivos de su ruptura. Se vuelve al plano-contraplano medio en toda la larga conversación como recurso cinematográfico para mostrar el conflicto de la pareja; junto a ello, el plano de Alvy presenta un fondo de vehículos en continuo movimiento, creando una atmósfera muy alejada de un entorno romántico propicio para una reconciliación. Es Annie la que decide marcharse como única manera de terminar la conversación, argumentando la importancia de esa noche para Tony Lacey, con la entrega de los premios Grammy, en los cuales tiene varias nominaciones.

Ambos se dirigen hacia los coches. Annie se aleja y Alvy se sienta al volante. Inicia la maniobra de marcha atrás, pero el coche sale despedido hacia delante colisionando con unos cubos de basura, a partir de ahí, una serie de colisiones, se alternan con escenas de los autos de choque de su infancia, mostrados por tres insertos sobre el plano general del aparcamiento en donde se ven los destrozos causados por Alvy. La llegada de la policía complica aún más la situación, Alvy muy alterado contesta con arrogancia al

policía, que acaba deteniéndole.

28. La detención de Alvy. (1H.22'25")

La escena se desarrolla en el interior de la comisaría. Un corredor con celdas nos conduce hasta una de ellas donde se encuentra detenido Alvy junto a otros reclusos. Cuando liberan a Alvy se despide cordialmente de sus "compañeros".

28.1 La liberación de Alvy. Su amigo Rob acude a sacarlo del calabozo, se muestra sorprendido por el viaje de su amigo, que le ha pillado disfrutando de la compañía de dos gemelas de 16 años. Alvy no se muestra receptivo ante las aventuras sexuales de su amigo, y le recrimina que no esté en Central Park representando a Shakespeare. Rob se defiende; ya lo hizo y lo único que consiguió es que le atracasen.

Finaliza la secuencia con un gag surrealista: Rob vestido con un traje que parece antirradiactivo, con una visera que emplea para protegerse de los rayos alfa y prevenir el envejecimiento.

5.) LA SUPERACIÓN DE LA RUPTURA. Epílogo.

29. Una vida nueva. (1H.24'34")

Dos actores ensayan la primera obra de teatro de Alvy, que los observa sentado entre el director y el regidor. La obra en sí, es la película *Annie Hall*, pero desde otra perspectiva diferente, y con un cambio sustancial, puesto que aquí Alvy y Annie se reconcilian; la *Annie* de la obra teatral decide volver a Nueva York con Alvy.

Tras terminar la escena de la reconciliación el Alvy de la película encoge los hombros y se dirige a cámara: "What do you want? It was my first play. You know how you're always trying to get things to come out perfect in art. Because it's real difficult in life..." ("Bueno ¿Qué quieren ustedes? Era mi primera obra. Ya saben, en el arte se procura siempre que las cosas salgan perfectas, porque, eh, en la vida real es tan difícil..."). Alvy continúa contando que se encontró con Annie en Manhattan. Un encabalgamiento sonoro nos traslada a la siguiente secuencia con Alvy narrando el encuentro.

30. Hasta siempre. (1H. 25'51")

Al comienzo de la secuencia se escucha la canción de Annie, *Seems Like Old Times*, mientras vemos como ambos se encuentran a la salida de un cine acompañados por sus parejas actuales. No se escucha el sonido de sus voces, tan solo la voz en *off* de Alvy: I was on the Upper West Side of Manhattan. She had moved back to New York. She was living in Soho with some guy. And when I met her, she was dragging him in to see *The Sorrow and the Pity*, which I counted as a personal triumph ("Se había vuelto a instalar en Nueva York. Vivía en Soho con no sé quién. Y cuando me la encontré, se lo llevaba al

pobre a rastras para ir a ver, nada menos que *La Chagrin et la Pitié*. Así que lo consideré un triunfo personal. Annie y yo almorzamos juntos poco después, y, bueno, ah, recordamos los viejos tiempos”).

La escena presenta a Alvy y Annie sentados en una mesa conversando y riendo. A continuación, un montaje formado por una serie de *flashbacks* recuerda los momentos felices de Alvy pasados junto a Annie:

- *En el Volkswagen, mientras Alvy contempla el Sandwich a medio comer en el bolso de Annie.*
- *En la cocina, donde Annie tiende una langosta a Alvy que se cae al suelo, aunque luego la recogen y la ponen en el horno.*
- *En la playa paseando.*
- *Alvy recogiendo sus prendas de tenis cuando descubre a Annie que se lleva las manos al rostro y luego aplaude.*
- *En el apartamento de Annie cuando Alvy acude para matar a la araña.*
- *Conversando en la librería.*
- *En el dormitorio, leyendo y compartiendo caricias.*
- *En la reunión con amigos, cuando Alvy estornuda y esparce las rayas de cocaína.*
- *Jugando al tenis.*
- *Fotografiándoles juntos en la universidad de Wisconsin tras el éxito de Alvy.*
- *En la cama besándose y abrazándose.*
- *Su primera ruptura cuando Annie hace la maleta.*
- *Sosteniendo el picardías regalo de Alvy.*
- *Annie besando a Alvy.*
- *Paseando por Manhattan abrazados.*
- *Besándose en un banco de Central Park.*
- *Besándose en el muelle, con el puente de Brooklyn y el Skyline de Manhattan iluminados en el horizonte.*

Finalmente, un plano general subjetivo, tomado desde el interior del bar muestra, a través de las cristaleras como Annie y Alvy se despiden, Annie cruza la calle y sale de campo sin dejar de ser observada por Alvy. Mientras la voz *over* cierra la película con otro chiste sobre comida: Doc, my brother 's crazy. He thinks he's a chicken. and doctor says, well, why don't you turn him in? And the guy says, I would, but I need the eggs” (“Doctor mi hermano se ha vuelto loco. Se cree que es una gallina. Y el

médico le contesta: Bueno, ¿y porque no hacen que lo encierren? Y el tipo le replica: lo haría, pero es que necesito los huevos”).

El chiste sirve como metáfora de las relaciones románticas contemporáneas tal como las ve el propio Alvy: Well, I guess that’s pretty much now how I feel about relation ships. You know, they’re totally irrational and crazy and absurd and...But I guess we keep going through it because most of us need the eggs” (“En fin, yo creo que eso expresa muy bien lo que siento acerca de las relaciones entre las personas. ¿Saben? Son completamente irracionales, disparatadas, absurdas y... pero, ah, creo que las seguiremos manteniendo porque, ah, la mayor parte de nosotros necesitamos los huevos”)

La última imagen del filme muestra la calle, mientras se escuchan las palabras finales de su canción *Here with you* (“Aquí contigo”), que es lo último que se oye cuando se cierra a negro y surgen los últimos créditos.

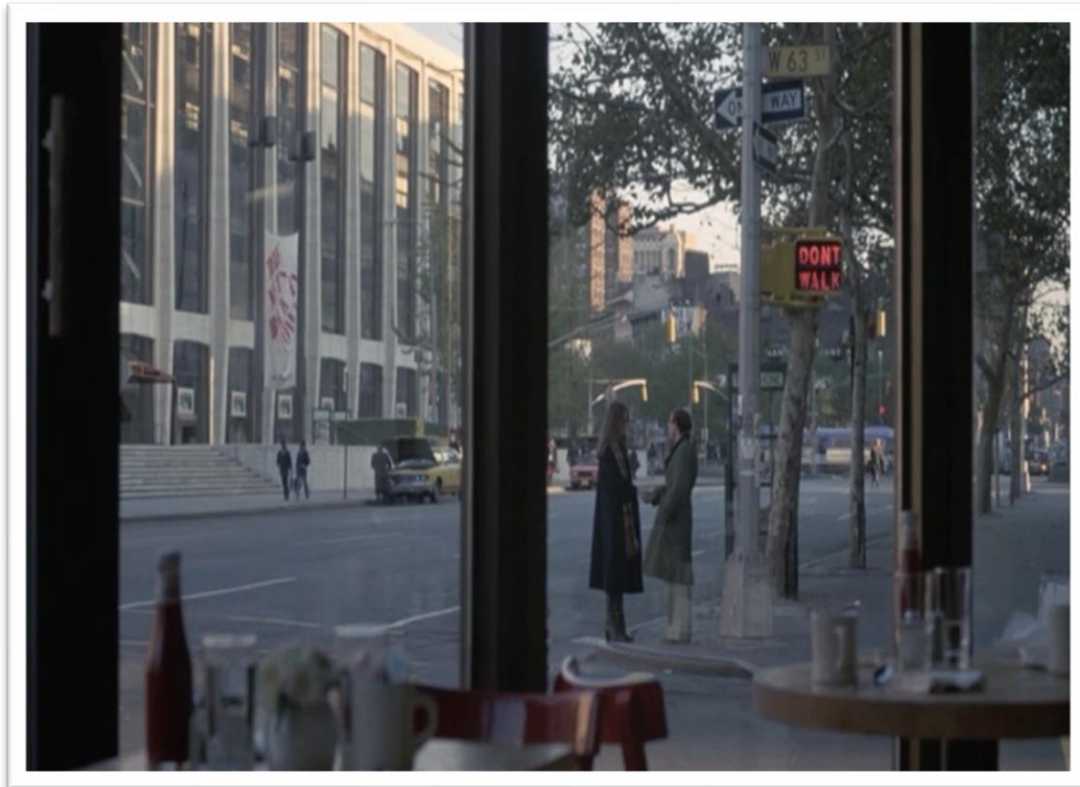


Ilustración 149: Fotograma de la película *Annie Hall*

ANEXO 5

SEXO EN NUEVA YORK: LA PELÍCULA

(SEX AND THE CITY: THE MOVIE, Michael Patrick King, 2008)

5. 1. Ficha técnica y artística.

Título original.....	<i>Sex and the City: The Movie</i>
Año de producción	2008
Nacionalidad.....	USA
Dirección.....	Michael Patrick King.
Guion.....	Michael Patrick King; sobre la serie de televisión creada por Darren Star y basada en los personajes creados por Candace Bushnell.
Producción.....	Michael Patrick King, Sarah Jessica Parker, John Melfi y Darren Star.
Diseño de producción.....	Jeremy Conway
Director de fotografía.....	John Thomas
Montaje.....	Michael Berenbaum
Música.....	Dean Landon y Aaron Zigman
Dirección artística.....	Ed Check
Decorados.....	Lydia Marks
Maquillaje de Sarah Jessica Parker.....	Judy Chin
Maquillaje de Kim Cattrall.....	Kyra Pachenko
Maquillaje de Kristin Davis.....	Nuria Sitja
Maquillaje de Cynthia Nixon.....	Kerrie R. Plant
Peluquería de Sarah Jessica Parker.....	Mandy Lyons
Peluquería de Kim Cattrall.....	Luis Guillermo Duque
Peluquería de Kristin Davis.....	Michael Kriston
Peluquería de Cynthia Nixon.....	Donna Marie Fischeto
Diseño de vestuario.....	Patricia Field y Molly Rogers
Sonido.....	Dolby Digital
Fotografía.....	Color
Formato.....	35mm
Proporción.....	1.85:1

Inicio del rodaje.....	19 de septiembre de 2007
Fin del rodaje.....	22 de enero de 2008
Fecha de estreno en USA.....	30 mayo 2008
Duración.....	148 minutos
Intérpretes principales:	
Sarah Jessica Parker.....	Carrie Bradshaw
Kim Cattrall	Samantha Jones
Kristin Davis.....	Charlotte York
Cynthia Nixon.....	Miranda Hobbes
Chris Noth.....	Mr. Big (John James Preston)
David Eigenberg.....	Steve Brady
Evan Handler.....	Harry Goldenblatt
Jason Lewis.....	Smith Jerrod
Candice Bergen.....	Enid Frick
Jennifer Hudson.....	Louise
Mario Cantone.....	Anthony Marentino
Willie Garson.....	Stanford Blatch
Lynn Cohen.....	Magda
Alexandra y Parker Fong.....	Lily York Goldenblatt

5.2. Sinopsis

En los últimos años, Carrie Bradshaw se ha consolidado como escritora y madurado. Sigue viviendo en Nueva York y su relación con Mr. Big atraviesa buenos momentos, incluso se plantean la compra de un lujoso ático en Manhattan.

Charlotte es feliz junto a su marido, Harry, y su hija adoptada, Lily pero Miranda atraviesa una nueva crisis con Steve, auspiciada por su exhausta vida profesional y personal. Por su parte Samantha no termina de encajar en su nueva vida en la costa Este, donde supervisa la exitosa carrera de su pareja, convertido gracias a ella en una "superestrella". En una de sus habituales reuniones, Carrie anuncia su compromiso con Mr Big. Por fin van a casarse y eso genera mucha expectación, tanto entre las cuatro amigas, como en la revista Vogue donde trabaja Carrie. Es la propia editora de la revista, la que le pide a Carrie que se ella la protagonista del número de novias y aunque Carrie presenta dudas, finalmente termina accediendo.

El contrato con Vogue, supone un cambio en los planes de Carrie y Mr Big, cuya idea era

una boda sencilla, que acaba convirtiéndose en una grandiosa boda, con los problemas que de ello se deriva.

Miranda y Steve tienen problemas sexuales, y tras un periodo de abstinencia, Steve le confiesa a Miranda que le ha sido infiel, lo que desencadena la separación de la pareja.

En la despedida de solteros de Carrie y Mr. Big, una Miranda furiosa y ofuscada tras discutir con Steve, le recomienda a Mr Big que no den ese paso porque el matrimonio lo estropea todo. Esa misma noche, Big confiesa sus dudas a Carrie que intenta tranquilizarlo, aunque a la mañana siguiente él se arrepiente y no acude a la ceremonia.

Tras una fuerte pelea, Carrie se refugia entre sus amigas, que deciden acompañarla a México para celebrar una luna de miel "entre cuatro". Allí y tras varios días aislada, Carrie comienza a asumir su nueva vida. A su regreso, logra recuperar su apartamento de soltera, y contrata a una asistente; Louise, para que le ayude a organizar su vida. Sus amigas intentan ayudarla y tienen la feliz noticia del embarazo de Charlotte, que tras sus múltiples intentos fallidos de concebir por fin lo ha conseguido.

Miranda lucha contra sus sentimientos contradictorios ante la insistencia de Steve para buscar ayuda profesional que les ayude a superar su crisis matrimonial. Finalmente accede a acudir a una terapeuta matrimonial.

Samantha, tiene problemas en su relación, se siente prisionera de su nueva vida, y aunque intenta por todos los medios recuperar la ilusión perdida, es consciente de las dificultades que atraviesa su relación y finalmente decide romper con Smith y regresar a Nueva York. El regreso de Samantha coincide con la *Baby Shower* de Charlotte, celebrada en el renovado apartamento de Carrie, que finalmente vuelve a controlar sus aspectos personales y profesionales, aunque surgen los problemas con miranda que le confiesa lo ocurrido con Mr Big.

Finalmente, la amistad entre ambas se recupera, coincidiendo con el parto de Charlotte, que por coincidencia es auxiliada por Mr Big al iniciarse el proceso de parto en un restaurante. Big le cuenta a Harry que le escribió decenas de cartas, pero ella nunca le contestó. Harry apenado intercede por él y se lo cuenta a Carrie que encuentra las cartas en un archivo reservado. La coincidencia, hace que sea el último día en el que puede ir a por unos carísimos zapatos que dejó en el ático. Allí coinciden Carrie y Mr Big y él le declara su amor incondicional. Por fin se celebra la boda entre ambos en los juzgados y con la compañía de sus amigas íntimas, que finalizan la película con una reunión entre ellas para celebrar el 50 cumpleaños de Samantha y su gran amistad.

5.3. Estructura y secuenciación.

El prólogo de este filme, **Memorias**, está constituido por dos secuencias. La primera, que, en este caso, serán los títulos de crédito donde se resumen de forma breve las vivencias de cada una de las protagonistas principales, y la segunda que nos informa del estado de la relación amorosa de Carrie y Mr Big.

El planteamiento, **Historias de amor y desamor**, incluye varias secuencias que muestran las vivencias personales y profesionales del resto de las protagonistas y sus parejas Miranda, Steve y su hijo Brady; Charlotte, Harry y su hija Lily; y Samantha junto a su pareja Smith. El planteamiento incluye también el compromiso y los planes de boda de Carrie y Mr Big. Las secuencias se desarrollan en la ciudad de Nueva York, exceptuando, las concernientes a Samantha y su pareja, que se desarrollan en Malibú, su lugar de residencia.

El desarrollo, **La vida continúa**, trata en las primeras secuencias, la tristeza y decepción de Carrie tras su boda fallida. Estas secuencias se desarrollan íntegramente en México, donde se trasladan las cuatro amigas para apoyar a Carrie. El resto de las secuencias se desarrollan en Nueva York, donde Carrie inicia una nueva vida en ausencia de Mr. Big y abarcan varios meses, desde el regreso tras la luna de miel hasta San Valentín, pasando por Halloween y Navidad. Las secuencias correspondientes a Samantha, y sus problemas amorosos, se siguen desarrollando en Malibú.

En el desenlace, **El perdón**, confluyen las reconciliaciones de Miranda/Steve y Carrie/Mr. Big, el nacimiento de la segunda hija de Charlotte y el fin de la relación de Samantha y Smith.

Un epílogo, más extenso de lo habitual, **Amigas para siempre**, clausura el filme, con tres secuencias en primer lugar la boda de Carrie y Mr. Big, la presentación del libro de Carrie y finalmente la celebración del 50 cumpleaños de Samantha con todas las amigas reunidas.

Siguiendo un criterio jerárquico, se ha desglosado, a su vez, estas cinco partes en bloques secuenciales, quedando el esquema del filme del siguiente modo:

- 1.) **Memorias.**
 1. Títulos de crédito.
- 2.) **Historias de amor y desamor.**
 2. Un ático para dos.
 3. La subasta.
 4. Opción de matrimonio.

5. Comprometida.
 - 5.1 Samantha en Los Ángeles.
6. El vestido de novia.
7. Anuncio de boda.
 - 7.1. Vogue
8. El reportaje.
 - 8.1. El vestido de Vivienne Westwood.
9. Cartas de Amor.
10. Boda en la biblioteca.
11. Miranda y Steven.
12. Coloreando.
13. Pasión en Nueva York.
14. Samantha y Smith.
 - 14.1. El vecino.
15. El armario.
16. La mudanza.
17. La infidelidad de Steven.
18. Confusión emocional.
19. Charlotte y Harry.
20. ¡Esto es un circo!
21. La víspera de la boda.
 - 21.1. Distanciados.
22. “Novio a la fuga”
 - 22.1. la culpabilidad de Miranda.
23. Luna de miel para cuatro.
- 3.) La vida continúa.**
24. De vuelta a Nueva York.
25. Louise de Saint Louis.
26. Miranda busca casa.
27. Los cuentos de hadas no existen.
28. Problemas en Malibú.
29. La nueva web de Carrie.
30. Pesadilla en Halloween.
 - 30.1. Semioculta.
31. Halloween.

- 31.1. Fiesta de disfraces.
- 32. Cambio de *look*.
- 33. El conflicto de Samantha.
 - 33.1. Una nueva compañera.
- 34. Organizando una nueva vida.
- 35. Los miedos de Charlotte.
- 36. Navidad.
- 37. Fin de año.
- 38. Dejando atrás el dolor
- 39. San Valentín.
- 40. Conflicto en San Valentín.
- 41. Sushi Samantha.
- 4.) La reconciliación.**
- 42. La reconciliación de Carrie y Miranda.
- 43. Terapia para dos.
- 44. El Pabellón de las Viudas.
 - 44.1. El compromiso de Louise.
- 45. La reconciliación de Miranda y Steven.
 - 45.1. Sexo para dos.
- 46. La pasión de Samantha.
- 47. *Baby Shower* en el nuevo apartamento.
- 48. Fin de la relación Samantha y Smith.
- 49. Regreso a Nueva York
- 50. *Love*.
- 51. El encuentro de Charlotte y Mr. Big.
- 52. Una nueva vida.
 - 52.1. El correo.
 - 52.2. Reencuentro en el ático.
- 5.) Amigas para siempre.**
- 53. La boda de Carrie y Mr. Big.
- 54. Presentación del nuevo libro.
- 55. Final feliz entre amigas.

Como en ocasiones anteriores, a las secuencias 5,7,8,14,21,22,31,33,44,45 y 52 se han añadido subsecuencias con el objetivo de proporcionar un mayor control analítico sobre el filme que estamos considerando.

5.4. Análisis secuencial.

1.) MEMORIAS. PRÓLOGO.

1. Títulos de crédito. (0H.00'00")

La secuencia de créditos de *Sexo en Nueva York* comienza con los logotipos de las productoras New Line Cinema y HBO. Inmediatamente después se escuchan los primeros acordes de la melodía que abría los títulos de crédito de la serie, pero tras estos primeros acordes, que sirven para recordar, cambia a la melodía correspondiente a la película. A continuación, se suceden imágenes representativas de la ciudad de Nueva York⁵⁸⁵ al tiempo que se escucha la voz *over* de Carrie: “Year after year, 20-something women como to New York city in search of two L’s: Labels and Love” (“Cada año, mujeres de 20 años llegan a Nueva York en busca de las dos T: tiendas y ‘tios’”). En estas escenas iniciales se van insertando los nombres del productor, director y actrices principales.

La voz *over* continua la narración: “Twenty years ago, I was one of them. Having gotten the knack for labels early, I concentrate on my search for love. Turns out, a knockoff is not as easy to spot when it comes to love. Until it is (“Hace 20 años yo era una de ellas.”⁵⁸⁶ Pronto le cogí el ‘truco’ a lo de las compras y pude concentrar todos mis esfuerzos en la búsqueda del amor. Resulta que en ese campo no es tan fácil reconocer las falsificaciones hasta que ya es tarde”). En estas escenas se insertan a los actores principales.

En este punto, un fundido da paso al título de la película en color rosa y con destellos sobre fondo negro.

Y prosigue la voz *over*: “That is why you need help to spot them. Lots of help. Help also known as Charlotte York, Miranda Hobbes and Samantha Jones” (“Por eso hace

⁵⁸⁵ La Nueva York que Darren Star ideó para *Sexo en Nueva York* estaba inspirada por Woody Allen, y la ciudad que este director mostró de forma tan personal y poética en películas como *Annie Hall* y *Manhattan*. En el filme fotografía, iluminación y espacio, componen una estética propia entre los espacios representados que se hace presente principalmente en las secuencias de exteriores. La puesta en escena de la ciudad de Nueva York, un tanto artificial, recrea situaciones y lugares idealizados, en pos de una estética determinada donde priman el lujo y el *glamour* adscritos a la serie homónima que retrataba la diversión y la euforia de la ciudad de Nueva York.

El filme muestra lugares comunes de la ciudad como el ala principal de la Biblioteca Pública de Nueva York en la Quinta Avenida, el Bryant Park Park Avenue en el Upper East Side, Perry Street en Greenwich Village, y la avenida Dekalb en Brooklyn; el lago de Central Park, y el Puente de Brooklyn; las tiendas Tiffany’s y Saks, la casa de subastas Christie’s, las oficinas de la revista Vogue, la peluquería Nick’s Hair Salon en Greenwich Village; y los restaurantes Buddakan, Bemelmans Bar en el Hotel Carlyle y Lumi en el Upper East Side.

⁵⁸⁶ La película rompe convenciones sociales al ofrecer a mujeres que pasan de 40 años como protagonistas atractivas y sexualmente activas. Desde el inicio del filme, con esta frase trasgresora de Carrie (“Hace veinte años yo era una de ellas”) hasta el final de la película, con la fiesta del 50 cumpleaños de Samantha, toda la cinta es una celebración de la edad y la madurez, muchas veces mediante el humor: la presbicia, por ejemplo, es un recurso que aparece numerosas veces en la película.

falta ayuda para descubrirlos. Mucha ayuda. Ayuda que se llama Charlotte York, Miranda Hobbes y Samantha Jones”)



Ilustración 150: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

A continuación, plano general de Carrie, caminado por la Quinta avenida, mientras se van uniendo una a una el resto de las protagonistas. Cerca de ellas pasa un chico muy atractivo, se giran admiradas para descubrirlo besando a otro chico. Entre risas y gestos de resignación continúan su camino.

Sexo en Nueva York, comienza con este gag sorpresivo⁵⁸⁷; un hombre, joven y atractivo, pasa cerca de las cuatro amigas, y estas admiradas se giran para terminar observando como besa a otro hombre, una reacción comica ante la no correspondencia entre lo visto y lo esperado que provoca la risa entre ellas. A pesar de este gag inicial, el filme ofrece un continuo equilibrio entre el drama y la comedia. La comicidad, recaerá principalmente en las figuras de Charlotte y Samantha, y en menor medida en Carrie, mientras que el

⁵⁸⁷ Cuéllar (2011: 176)

personaje de Miranda soporta la mayor carga dramática del relato.

A continuación, se muestra un plano general del edificio donde vive Carrie. Un movimiento ascendente de la cámara se detiene junto a la ventana donde Carrie escribe en su ordenador: “My name is Carrie Bradshaw and I’m a writer. Year after year, my single girlfriends were my salvation. And as it turns out, my meal ticket” (“mi nombre es Carrie Bradshaw y soy escritora. Año tras año, mis amigas solteras fueron mi salvación y más tarde también mi fuente de inspiración”).

La voz *over* de Carrie, prosigue, mientras hojea sus libros publicados, y comienza a resumir la vida personal y profesional de sus tres amigas; Charlotte, Miranda y Samantha⁵⁸⁸:

Sobre Charlotte aporta datos de sus dos matrimonios; con el multimillonario e impotente Trey McDougal y con su actual marido, el abogado judío Harry Goldenblatt (por el que se convirtió al judaísmo) y sobre sus problemas de fertilidad que finalmente terminaron con la adopción de su hija Lily.

Sobre Miranda subraya su dedicación al trabajo y su afición a la “escuela del amor libre”, sin cargas ni ligaduras hasta que conoció al *barman*, Steve, y tuvieron a su hijo Brady, por el que se trasladó a Brooklyn.

De Samantha destaca su amor por el sexo, hasta que encontró el modo de combinar el amor con el sexo, al conocer al actor Smith Jerrod, al que convirtió en estrella, y con el que se fue a vivir a Hollywood.

Estas narraciones, se apoyan visualmente en una pantalla partida, donde se muestra un libro que contiene diversos capítulos donde se destacan los aspectos más importantes de cada una de ellas en los últimos años, e imágenes de la serie que se corresponden a estos momentos, hasta llegar a la actualidad en un único plano fijo para pasar a la siguiente protagonista. Junto a estas imágenes aparecen insertos los nombres del resto del equipo técnico y artístico.

Finalmente es la propia Carrie la que hace un resumen de sus últimos años e informa al espectador de su relación con Mr. Big: “As for me, I was looking for something big. Turns out whwn that big love comes along, it’s not always easy. And despite all the other chapters of my life no one was ever quite big enough until” (“En cuanto a mí, siempre estaba buscando algo importante. Pero a veces cuando encuentras un gran

⁵⁸⁸ Esta secuencia de apertura se convierte pues en un resumen de la historia de las cuatro amigas narradas por la propia protagonista, así pues, se considera ya como la secuencia 1, al contener una parte importante de información para el espectador y ser parte formal de la narrativa de la misma.

amor la vida no siempre resulta fácil”)

En la escena final, Carrie coloca los libros en la estantería concluyendo de este modo con el pasado: “Three books and three years later we still feel like those four single girls...” (“Tres libros y tres años después seguimos siendo cuatro grandes amigas...”). El final de esta secuencia se relacionará por medio de un encabalgamiento sonoro con la siguiente secuencia ya en el presente filmico.

2.) HISTORIAS DE AMOR Y DESAMOR. PLANTEAMIENTO.

2. Un ático para dos. (0H.04“06”)

“...And ever though time had moved us on... I managed to stay exactly where I was: In love” (“... Y aunque el tiempo ya ha pasado yo he conseguido seguir exactamente como estaba : enamorada”)

Carrie, con un bolso de la torre Eiffel⁵⁸⁹, camina por Manhattan hasta detenerse a la entrada de un edificio donde le espera Mr. Big. Ambos se saludan con un largo beso y cogidos de la mano entran en un lujoso edificio del Upper East Side.⁵⁹⁰

La voz *over* de Carrie, explica lo complicado que es encontrar un buen apartamento en Manhattan. En el interior del edificio les reciben dos asesores inmobiliarios y les muestran un piso, pequeño y poco iluminado, que no se corresponde con sus expectativas. El asesor les comunica que tienen otro piso disponible, pero es más caro

⁵⁸⁹ En referencia al pasado, a la ciudad de París, donde tuvo lugar el último episodio de la serie “An American Girl in Paris” (“Una chica americana en París. Segunda parte”), donde Mr. Big le declaró su amor.

⁵⁹⁰ La iluminación de la película, a cargo de John Tomas, sigue en general las convenciones visuales de las comedias románticas, con niveles de luz bastante elevados, estos niveles se muestran incrementados en los 60 primeros minutos, dándole un aspecto más brillante, en el que la ciudad de Nueva York luce con un brillo pulido, casi centelleante como se puede observar en esta secuencia, donde los espacios interiores y exteriores comparten un bloque lumínico muy alto. Esta constante continua hasta la secuencia **23. Luna de miel para cuatro**, desarrollada con una luz clara y natural. Tras esta secuencia, el brillo primario se calma y da paso a tonalidades más grises y apagadas. Este cambio en la iluminación se puede observar desde la secuencia inmediatamente siguiente **24. De vuelta a Nueva York**, y obedece a dos aspectos: en primer lugar, a la utilización de la iluminación como recurso expresivo, Carrie ha vuelto de México y se tiene que enfrentar a la realidad; Big la ha rechazado y debe comenzar una nueva vida muy diferente a la planteada días atrás.

El segundo aspecto, responde a un criterio formal y refleja una preocupación del director por el realismo, al representar una atmósfera lumínica más apropiada a los meses de otoño e invierno, que se plasma principalmente en las escenas exteriores como las que se pueden observar en la secuencia **35. Los miedos de Charlotte**, y que muestran el cambio operado en Central Park con la caída de las hojas en otoño y los primeros copos de nieve en invierno, creando una atmósfera brumosa y fría, propia de estas estaciones, y con una luminosidad más cercana a las tonalidades grises. Otro contraste, influido también por la climatología, se observa en las secuencias que alternan escenas de Nueva York y Los Ángeles, como se puede apreciar en la secuencia **33. El conflicto de Samantha**, mucho más luminosas y cálidas las escenas de la Costa Oeste y más frías y grises las de la Costa Este. Siguiendo este criterio, el bloque lumínico vuelve a elevarse a partir de la secuencia **44. El pabellón de las viudas**, coincidiendo con la llegada de la primavera, y con la cercana reconciliación entre Steve y Miranda.

de los presupuestado. Ambos acceden a verlo y muestran su satisfacción cuando el asesor pulsa el botón del ático en el ascensor.

En esta ocasión, el ático es el piso ideal; grande, luminoso, y con acabados de lujo. Carrie bromea, piensa que está muerta y ha subido al cielo inmobiliario: “I have died and gone to real-estate heaven”. El asesor alaba el buen humor de Carrie: “Your wife has quite a sense of humor” (“Su esposa tiene sentido del humor”). No están casados, especifica la otra asesora, con un intercambio de miradas significativo.

Carrie bromea “He’s my boyfriend” (“Es mi novio”). Big opina que ya es algo mayor como para que lo presente como su novio, Carrie bromea con la situación, proponiéndole presentarlo como su mejor amigo.

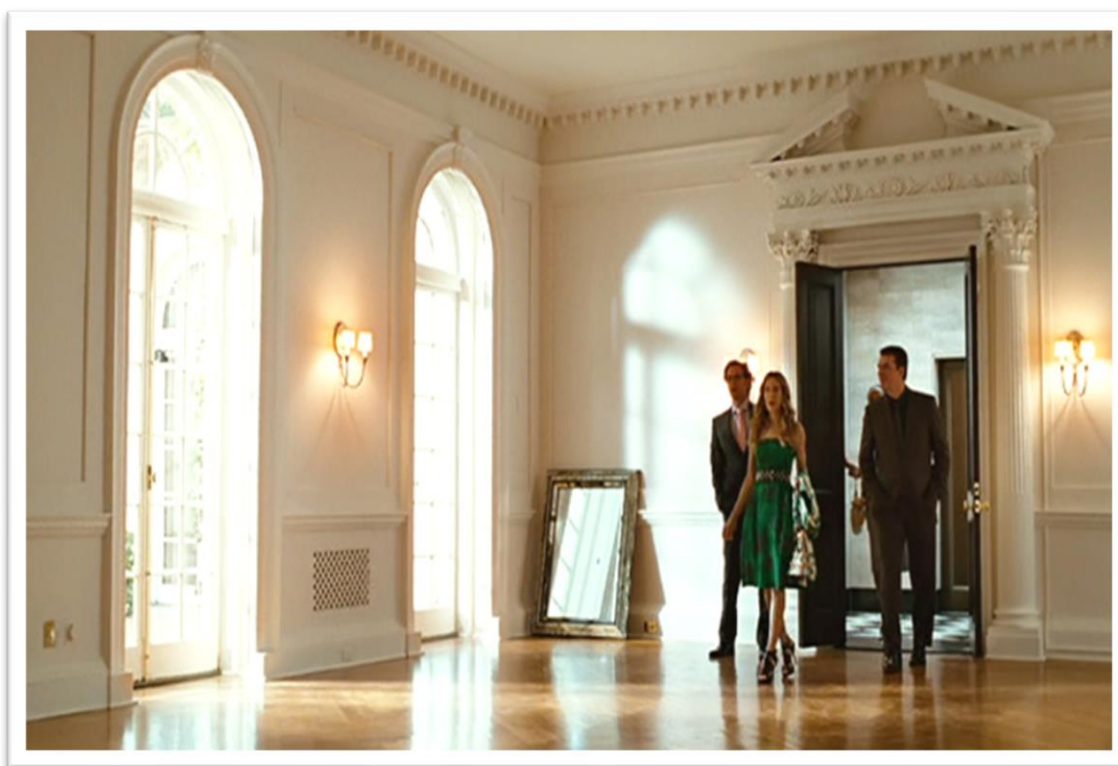


Ilustración 151: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

La visita continúa, y se dirigen al dormitorio principal. Carrie se muestra sorprendida, no entiende porque quieren vender ese piso. Es por un proceso de divorcio, les explica el asesor. La actitud de Carrie sigue siendo entusiasta, hasta que descubre el pequeño armario-vestidor, fiel a su sentido del humor, asevera que ahí está la causa del divorcio. Big decide sorprender a su novia, comprará el piso y construirá un buen vestidor.

3. La subasta. (0H.06'38")

Esta secuencia enlaza con la anterior, mediante el diálogo con el que comienza la secuencia, en el que Carrie cuenta a sus amigas la visita al ático. Charlotte se muestra

contenta, sin embargo, la actitud de Miranda es diferente, se muestra más reservada y le pide a su amiga que sea cuidadosa con su patrimonio, Carrie así se lo promete, sin duda, para evitar errores del pasado.⁵⁹¹ Ambas saben la importancia de tener unas buenas finanzas en una época tan convulsa economicamente.⁵⁹²

Tras reunirse con Samantha, las cuatro amigas se dirigen a una galería para asistir a una subasta. Se trata de la subasta de joyas de Blain Elkem, una camarera convertida en modelo y actriz, novia de un millonario, que regresó a casa una noche y se encontró “Who come home one night to find herself unceremoniously turned out on the street” (“de patitas en la calle”).

Ya en la subasta, Samantha desea un anillo en forma de flor y puja para conseguirlo, aunque finalmente un postor anónimo, se lo arrebató.

Tras la subasta, las cuatro amigas, reunidas en el baño, se enteran de la verdadera historia de la modelo a través de una conocida: Blain Elkem, no se casó con el multimillonario, y una noche cuando regresó a casa, él había cambiado la cerradura. Se tuvo que ir sin tener ni siquiera una casa a donde ir. El intercambio de miradas entre Carrie y Miranda al escuchar la historia es significativo.

4.Opción de matrimonio. (0H.09'58")

La secuencia se desarrolla en el apartamento de Mr. Big. Carrie está pensando en vender su apartamento e invertir el dinero en el “cielo inmobiliario”, y así se lo cuenta a Big. Su intención, es tener un hogar que pertenezca a los dos, porque si lo compra él, será solo suyo, y al no estar casados ella no tendría ningún derecho legal sobre la vivienda que sería su hogar.

Tras escuchar sus argumentos, Big le pregunta si a ella le gustaría casarse. Carrie se muestra sorprendida y confusa, no pensaba que existiera la posibilidad de que él

⁵⁹¹ En el capítulo 16 de la temporada 4 “Ring a Ding Ding” (“Din, don, Dinero”) Carrie se encuentra con un gran problema cuando rompe el compromiso con Aidan, su novio y arrendador, que le da el plazo de un mes para comprar su apartamento o abandonarlo. Esta situación, se solventó gracias al aval económico de Charlotte, que le prestó su anillo de compromiso, ya que los bancos se negaban a darle un crédito a Carrie que, además no disponía de ahorros.

⁵⁹² Finalizando el siglo XX, América se proclamaba como la gran potencia mundial; su hegemonía política, económica, cultural y militar así lo indicaba. Pero diez años después, el panorama sería totalmente opuesto; la quiebra de las empresas punto.com, los atentados del 11 de septiembre de 2001, las guerras libradas en Afganistan e Irak y, el estallido de la burbuja inmobiliaria en 2007 hundiría a los Estados Unidos, a Europa y, en alguna medida, al resto del mundo en una profunda depresión. Y aunque a finales del 2008, el progresivo distanciamiento de la tragedia del 11-S y una relativa relajación de la vigilancia al “Eje del Mal”, proporcionaban un panorama menos tenso que el vivido durante el inicio de la década, aún quedaban años profundamente marcados por el inicio de una crisis financiera y bursátil mundial iniciada en los EE. UU en 2008 y ocasionada por las denominadas hipotecas subprime. Dicha crisis acabó afectando al tejido económico mundial y convirtiéndose en el acontecimiento más importante del último tercio de la década y que condicionaría la siguiente.

volviera a casarse.⁵⁹³

Mr.Big: Did you wanna get married? (¿Tú quieres casarte?)

Carrie: Well, I didn't think that was an option (Bueno, nunca pensé que fuera una opción)

Mr. Big: What if it was an option? (¿Y si tuvieras esa opción?)

Carrie: Why? What. Do you wanna get Married? (¿Por qué lo dices? ¿Tú quieres casarte?)

Mr.Big: I wouldn't mind being married to you. Would you mind being married to me?

(No me importaría casarme contigo ¿Y a ti, te importaría casarte conmigo?)

Carrie: No, not if that's what you wanted. I mean, is that what you want? (No, no me

importaría si tú quieres. En fin ¿Si tú lo quieres?)

Mr. Big: I want you...Okay (Yo te quiero a ti...De acuerdo)

Carrie: Really? We're getting married? (¿En serio? ¿Nos vamos a casar?)

Mr:Big: We're getting married (Nos casaremos)



Ilustración 152: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

El discurso de Carrie y sus amigas es coherente, inteligente y ágil. Todo lo contrario, ocurre con los diálogos entre Carrie y Big que reproducen con precisión, la

⁵⁹³ Antes de conocer a Carrie, Mr.Big ya había estado casado. Sin embargo, su segunda boda tuvo lugar en la segunda temporada de la serie episodio 17 *Twenty-something Girls vs. Thirty-something women*. Mr. Big, tras romper su compromiso con Carrie se casó con Natasha, 20 años más joven que él, a los cinco meses de conocerla, en una fastuosa boda celebrada en Nueva York. Un suceso, que trastocó seriamente la salud física y mental de Carrie.

incertidumbre e inseguridad de Carrie con respecto a su relación con Big como se puede observar en este diálogo.

La secuencia se desarrolla junto a un gran ventanal, permitiendo una dialéctica entre el espacio íntimo (interior) y el espacio público (exterior), de este modo, la ciudad de Nueva York se convierte en testigo de este compromiso.

5. Comprometida. (0H.11'39")

La secuencia se inicia con las tres amigas almorzando en un restaurante. Carrie les da la noticia del compromiso y una entusiasmada Charlotte hace partícipe a todos los comensales del compromiso de su amiga. Aquí están las palabras que Charlotte deseaba escuchar desde que Carrie conoció a Mr. Big.

Subsecuencia 5.1 Samantha en Los Ángeles. Carrie llama por teléfono a Samantha para anunciarle una gran noticia. Samantha se muestra entusiasmada ¿Por fin se va a poner Botox? Carrie corta su alegría, no es Botox, es matrimonio. A Samantha no le causa mucha emoción el compromiso de su amiga, ella no cree en el matrimonio y tampoco se muestra muy entusiasta cuando Carrie le propone ser su dama de honor. Le ocurre lo mismo que a Carrie con el Botox, lo encuentra “Painful and unnecessary” (“penoso e innecesario”).

Las escenas muestran la vida de Samantha en Los Ángeles. Se ha convertido en la relaciones públicas de Smith. Su oficina está convertida en un “santuario” donde se rinde culto a Smith. Imágenes de gran tamaño, repartidas por todas partes, muestran diferentes publicaciones con él como protagonista. La escena es visualmente significativa; la vida de Samantha gira en torno a él.

6. El vestido de novia. (0H.14'26")

La secuencia se desarrolla en el apartamento de Carrie. El regalo de boda de Charlotte es su amigo Anthony, organizador de eventos. Pronto llegan a una idea inicial; una sencilla boda con 75 invitados. Carrie les anuncia que ya tiene vestido de novia. Un dos piezas, diseño clásico, en color blanco. Entre Anthony y Charlotte se produce un cruce de miradas revelador; de Carrie te esperas un vestido de novia espectacular, de un reconocido diseñador, y no es esa la impresión. Carrie les asegura que, aunque sea un modelo simple, cambiará con el par de zapatos adecuado: “When I saw it, I thought, ‘that’s is what I should marry Big in” (“Cuando lo ví pensé, es perfecto para casarme con él, sencillito y clásico”).

En el filme, la música también ejerce una función cómica, tal y como se puede observar en esta secuencia, donde una melodía clásica con acordes románticos acompaña la escena

con el objetivo de enfatizar la atmósfera idílica del momento en el que Carrie mostrará su vestido de novia. Una melodía que se corta bruscamente, al mostrar un sencillo modelo de dos piezas, creando un gag audiovisual, en el que tanto los elementos visuales como los sonoros son responsables de la comicidad.⁵⁹⁴

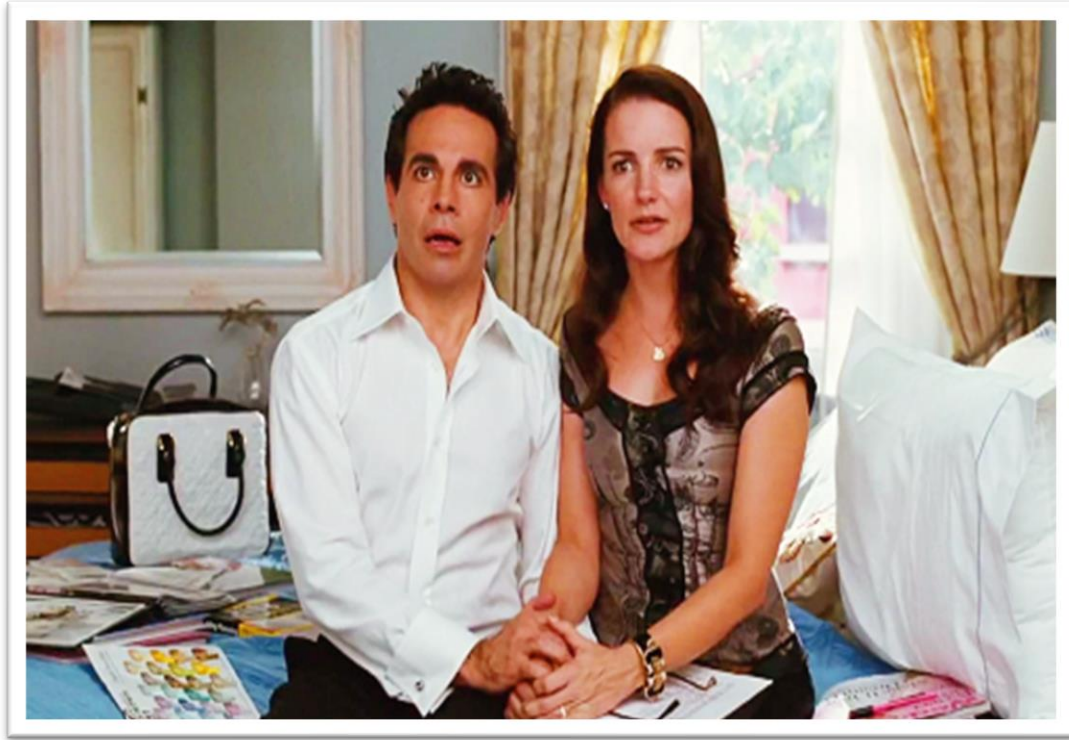


Ilustración 153: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

7. Anuncio de boda. (0H.15'43'')

La secuencia se inicia en el lujoso apartamento de Charlotte donde toda la familia desayuna mientras ella lee el periódico, de repente lanza un grito de sorpresa. Un plano subjetivo del periódico muestra en la página de sociedad el anuncio de la boda de Carrie y Mr Big. Inmediatamente llama a Carrie para contárselo, lo que genera el malestar de Mr. Big ante el anuncio público de su compromiso.

Subsecuencia 7.1 Vogue. Carrie acude a las oficinas de la revista Vogue, con la que colabora escribiendo artículos. La redactora jefa, Enid Frick, le pide que sea ella la modelo del número dedicado a las bodas, en el reportaje titulado *The Last Single Girl*, Ella será la novia a los 40, la edad límite, según Enid para que una mujer se vista de novia. Carrie se muestra insegura, pero Enid consigue convencerla, es una oportunidad única de realizar un posado con todo el equipo de Vogue. Carrie finalmente acepta la propuesta.

⁵⁹⁴ Cuéllar (2011: 175)

8. El reportaje (0H.17'35")

Secuencia de montaje con Carrie luciendo deferentes vestidos de novia de los más célebres diseñadores: Carolina Herrera, Vera Wang, Christian Lacroix, Lanvin, Dior, Oscar de la Renta y finalmente Vivienne Westwood.⁵⁹⁵ El vestido de Westwood fue elegido de entre todos por su alusión a la cenicienta de Walt Disney (*Cinderella*, Clyde Geronimi, 1950): la falda, el volumen de la tela va trenzado arriba, pero de cintura para abajo es muy tradicional.

A Carrie le acompañan, Charlotte, Samantha y Stanford, pero en el transcurso del reportaje envía las fotografías a Miranda que está en el trabajo para indicar que la vida continúa y que las cuatro siguen conectadas, aunque no estén cada minuto juntas.

Lo que se vé en la filmación son las personas que realmente trabajan allí: André Talley el número dos de Anna Wintour.⁵⁹⁶ Gucci y Serge, reconocidos profesionales de la peluquería y maquillaje y el fotógrafo Patrick DeMarchelier.



Ilustración 154: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

⁵⁹⁵ El director del filme quería todo este montaje en la película. Porque sabía que el vestido de Westwood no iba a ser suficiente para todas las mujeres. “Comentarios del director Michael Patrick King” DVD 1.

⁵⁹⁶ Editora jefe de la edición americana de la revista Vogue. Una de las mujeres más influyentes de la industria de la moda. Anna Wintour inspiró el personaje de Miranda Presley, interpretado por Meryl Streep en *El diablo viste de Prada* (*The Devil Wears Prada*, David Frankel, 2006)

King gran admirador de Vincente Minelli, buscaba una puesta en escena con reminiscencias de sus comedias románticas de los años 50, en filmes como *Mi desconfiada esposa* (*Designing Woman*, 1957). Una película que recreaba un choque frontal entre dos mundos divergentes, el de Mike Hagen (Gregory Peck) un cronista deportivo vividor y amante del póker que no termina por encajar en la vida de su esposa Marilla (Lauren Bacall) una sofisticada diseñadora de alta costura. Una batalla conyugal que muestra dos visiones distintas de la sociedad norteamericana a través de los múltiples contrastes entre la pareja mostrando una convivencia atípica donde se constata que el amor que les une no permite vivir a ninguno de los dos sin la compañía del otro.



Ilustración 155: Fotograma de la película *Mi desconfiada esposa*.

Subsecuencia 8.1. El vestido de Vivienne Westwood. Tras ver las fotografías tomadas en el reportaje, a Carrie le espera una sorpresa. Una enorme caja de regalo que contiene el vestido de novia de Vivienne Westwood, regalo de la diseñadora tras ver el reportaje. De esta manera, la boda de Carrie tomará un rumbo diferente, tal y como cuenta la voz *over* de la protagonista: “And just like that Vivienne Westwood kicked my sweet little suit’s ass” (“Y así, sin más Vivienne Westwood, le dio una patada a un sencillo traje de novia”).

9. Cartas de Amor. (0H.19'38")

Por corte directo, la acción se traslada al apartamento de Mr. Big. En el dormitorio, Carrie y él leen en la cama. Carrie ha escogido una obra, prestada de la biblioteca con el objetivo de documentarse para su próximo libro. El volumen reúne cartas de amor de ilustres personajes históricos. Big, burlón, muestra su interés. Y Carrie tomando prestadas las gafas de Big, lee una de las cartas, concretamente la de Beethoven:

My thoughts go out to you, my immortal beloved. I can live only wholly with you or not at all. Be calm my life, my all. Only by calm consideration of our existence can we achieve our purpose to live together.

Oh Continue to love me, never misjudge the most faithful heart of your beloved.

Ever thine

Ever mine

*Ever ours.*⁵⁹⁷

Carrie le pregunta si alguna vez le ha escrito alguna carta de amor. Él bromea; seguro que su secretaria lo habrá hecho por él. Reconoce que no es su estilo, pero se siente feliz y enamorado junto a ella, aunque no lo escriba. La respuesta de Carrie refleja ironía: “Yeah, yeah. Put in writing” (“Ya, ya, ponlo por escrito”).

Para King, las cartas de amor resultan ser un perfecto andamiaje sobre el que construir la película; expresan la idea del amor eterno en épocas anteriores a los textos fílmicos. Y Carrie, incluso con su cinismo, adora la idea de que alguien ame lo suficiente, para coger pluma y papel y escribir sobre sus sentimientos.⁵⁹⁸

10. Boda en la biblioteca. (0H.21'55")

La secuencia enlaza con la anterior, al escuchar la voz *over* de Carrie que se dirige a la biblioteca para devolver los libros prestados. Allí descubre que se celebran bodas, y admirada queda convencida de que es el lugar perfecto para celebrar su enlace; se casarían en un edificio histórico que albergaba las mayores historias de amor de todos los tiempos.

11. Miranda y Steve. (0H.22'30")

La secuencia se desarrolla en un restaurante donde Miranda y su familia cenan junto a Magda, la niñera. Miranda está exhausta, Brady la ha despertado a las 5 de la mañana y está deseando llegar a casa. Steve le pide que tenga más paciencia, y bromea sobre su “bigote”; una mancha de leche depositada en el labio superior. Pero Miranda se ofende, últimamente tiene la impresión de que siempre la está criticando. Steve intenta suavizar la tensión repitiendo la

⁵⁹⁷ *Solo puedo pensar en ti, mi amor inmortal. Solo puedo vivir del todo contigo o de ningún modo. Tranquila mi vida, mi amor. Solo pensando en nuestra existencia conseguiremos nuestro objetivo que es vivir juntos.*

¡Continúa, oh, amándome! Nunca juzgues mal el corazón de tu fiel enamorado.

Siempre tuyo/siempre mio/siempre nuestro

⁵⁹⁸ “Comentarios del director Michael Patrick King” DVD 1.

broma consigo mismo. Más relajada, la pareja se funde en un beso.

Ya en su casa, hacen el amor en el dormitorio, Miranda se mueve apresurada, es muy tarde y desea terminar cuanto antes. Steve se levanta ofendido, hace meses que no hacen el amor, y cuando lo hacen es con prisas.

12. Coloreando. (0H.24"32")

Las cuatro amigas se reúnen en un restaurante. Miranda intranquila pregunta con qué frecuencia mantienen relaciones sexuales. Charlotte protesta, su hija Lily está delante y no es un tema de conversación adecuado.⁵⁹⁹ Como Carrie y Lily están coloreando un cuento de cenicienta, deciden entre risas, contar con cuanta frecuencia “colorean”. Charlotte “colorea” tres o cuatro veces por semana y Samantha siempre que puede, reconociendo que es su actividad favorita. Tras sus confesiones, Miranda cuenta lo ocurrido el día anterior. Los gestos de sus amigas dejan clara su opinión; seis meses sin sexo en una pareja es demasiado. Miranda se defiende, trabaja muchas horas, tiene un hijo pequeño y una suegra con Alzheimer. Está agotada y con pocas ganas de sexo, aunque confía en que sea algo pasajero.



Ilustración 156: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

⁵⁹⁹ Samantha, se vé obligada a cambiar y moderar su atrevido lenguaje, por la presencia de los hijos de sus amigas. Con Lily y Brady delante, la conversación de las cuatro amigas se modera y cambia de registro como se puede apreciar en esta secuencia donde la conversación cambia de nivel por la presencia de Lily, recurriendo a los diálogos en los que se juega con el doble sentido, donde el sexo se muestra siempre presente, pero tratado con dobles lenguajes o metáforas.

Todas han contado su experiencia menos Carrie, que se muestra evasiva, aunque finalmente y tras la insistencia de sus amigas responde a la pregunta: “When Big colors he rarely stays inside lines” (“Cuando Big “colorea” siempre se sale de las líneas”).

13. Pasión en Nueva York (0H.26’27”)

Esta breve secuencia enlaza con la anterior; Big sorprende a Carrie cuando vuelve a casa con un apasionado preámbulo amoroso en la terraza de su apartamento. Esta secuencia resulta determinante, para mostrar que, a pesar de mantener una relación de varios años, la vida sexual entre ellos sigue siendo activa.

14. Samantha y Smith (0H.26’58”)

La secuencia se desarrolla en Los Ángeles. Es la primera vez que vemos a Samantha y Smith en su espectacular casa de Malibú en primera línea del mar. Tras un plano de situación de la playa, la secuencia se traslada al interior de la vivienda, donde Samantha, sobre una tumbona, habla por teléfono. Smith se acerca a ella con un bulto en los calzoncillos que aparenta ser una erección. Samantha cuelga el teléfono, y alcanzando el bulto, descubre un estuche con el anillo de la subasta que tanto deseaba. El comprador anónimo era él; quería regalarle el anillo por su quinto aniversario juntos. Samantha se muestra confundida, deseaba ese anillo, pero quería comprarlo ella, además tiene dudas sobre la naturaleza del regalo ¿se trata de un anillo de compromiso? Smith la tranquiliza, no es un anillo de compromiso, simplemente es su forma de demostrar el amor por ella. Samantha acepta encantada y le propone como regalo una sesión de sexo. Él se disculpa; mañana tiene rodaje y madruga mucho. Ella se muestra ofendida, si siguen así terminarán haciendo el amor solo 3 ó 4 veces por semana.

Subsecuencia. **14.1 El vecino.** Más tarde, y como método de relax, Samantha se encuentra en el jacuzzi tomando una copa de vino cuando escucha unos gemidos que provienen del apartamento contiguo. Al girarse descubre a su vecino manteniendo relaciones sexuales. Samantha, convertida en *voyeur*; observará a menudo cómo su vecino mantiene relaciones, mientras Smith duerme, y ella se deja llevar por la imaginación.

15. El armario. (0H.29’03”)

Un plano general cenital de Central Park nos traslada a Nueva York. La acción se desarrolla en el interior del apartamento, en obras, de Carrie y Mr Big. Él le pide que cierre los ojos, mientras guía a Carrie a través del apartamento. Se detiene ante el dormitorio y abre una doble puerta, que da paso a un espectacular armario-vestidor. Carrie se muestra impresionada. Para inaugurarlo coloca en una de las baldas su última

adquisición unos Manolo Blahnik en color azul con hebilla de pedrería.⁶⁰⁰ Con este gesto, afirma, ya empieza a creer que el sueño se hace realidad.



Ilustración 157: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

Esta secuencia, del gran armario-vestidor se identifica con el sueño de muchas mujeres. Esta idea, fue reinterpretada en el anuncio de las cervezas Heineken *Walk in Fridge*, ideando una comparativa de sexos en el cual los hombres se emocionan más que las mujeres ganando la batalla de la emotividad.⁶⁰¹ El anuncio se desarrolla en una casa donde se reúnen un grupo de amigos de ambos sexos. La anfitriona muestra su casa y orgullosa enseña su vestidor en el propio dormitorio. Lo cual causa una gran impresión a sus amigas y gritan al verlo (se está utilizando el tópico de la atracción de las mujeres por la ropa). Acto seguido se oye los gritos de los hombres, que gritan emocionados y hasta lloran (comportamiento socialmente no habitual), cuando el anfitrión les muestra una nevera del mismo tamaño que el vestidor llena de cervezas Heineken, dándonos a entender que la cerveza Heineken vuelve locos a los hombres y los estimula fuera de lo normal.

⁶⁰⁰ La marca de calzado de lujo Manolo Blahnik, se convirtió en un objeto icónico a través de la serie, por la devoción que Carrie manifestaba hacia ellos, gastando grandes sumas de dinero en varios pares.

⁶⁰¹ Anuncio publicitario creado por la agencia holandesa TBWA/Neboko.



Ilustración 158: Fotogramas del anuncio *Walk in Fridge*

La mudanza. (0H.30'07")

Miranda, Charlotte y Lily, se reúnen en el apartamento de Carrie, que ya está vendido, para comenzar a embalar sus pertenencias. Por sorpresa aparece Samantha con dos botellas de Champagne, y entre todas comienzan una selección del amplio vestuario de Carrie. A continuación, una secuencia de montaje muestra a las cuatro amigas probándose varios de los modelos más célebres que lució la protagonista en la serie. La secuencia de montaje termina con la voz *over* de Carrie “It took four friends three days to put 20 years into 38 boxes” (“Y así, cuatro amigas en tres días pusieron 20 años en 38 cajas”).

La secuencia termina con Carrie recorriendo el piso vacío y cogiendo su ordenador, lo único que aún queda, para salir e iniciar una nueva vida. La idea de Carrie dejando su piso, con el que se siente muy identificada, contiene una simbología notable que refleja el paso tan importante que da dejando atrás el pasado.

17. La infidelidad de Steve. (0H.34'00")

La secuencia se desarrolla en casa de Miranda y Steve, ambos están en la cocina. Miranda ordena la compra y organiza las actividades del día siguiente, mientras Steve observa con gesto muy serio, al borde de las lágrimas. De forma repentina le confiesa a Miranda su infidelidad, ante la incredulidad de ella incapaz de reaccionar ante la noticia, Steve le asegura que no quiso hacerle daño y que fue solamente una vez.

Por corte directo, la acción se traslada al interior del dormitorio de la pareja, donde Steve intenta recomponer la situación, aunque es demasiado tarde, Miranda se siente traicionada y abandona el dormitorio.

18. Confusión emocional. (0H35'29")

Miranda se reúne con sus tres amigas para explicarles lo ocurrido. Ha decidido separarse de Steve porque ya no puede confiar en él. Ni los ruegos de Steve ni su devastación han logrado que le perdone. Todas se muestran incrédulas, jamás hubieran esperado eso de Steve. Samantha, considerando su propia situación personal, insinúa que cualquiera puede tener un desliz (es la voz de su realidad que barajara la idea de que alguien puede tener un desliz, para su propia historia, justo cuando ella empieza a pensar en tenerlo) pero Miranda se muestra firme y decidida a separarse

19. Charlotte y Harry. (0H.36'17")

En esta ocasión, como ocurre en la secuencia 13. Pasión en Nueva York, son Charlotte y Harry los que hacen el amor apasionadamente. Después de años de infelicidad, Charlotte por fin encuentra a alguien con quien puede ser feliz, de las cuatro es la única que está verdaderamente feliz y en paz.

20. ¡Esto es un Circo! (0H.36'34")

La secuencia se desarrolla en el apartamento de Mr. Big. Carrie quiere ultimar los preparativos de la boda, pero él está ocupado contestando unos e-mails laborales. Carrie le interrumpe, necesita que le preste atención, una boda de 200 invitados merece un interés especial. Mr. Big se muestra ofendido y enfadado ¿200 invitados? ¿anuncios en las páginas de sociedad? Será su tercera boda y le parece un circo. Él pensaba en algo mucho más sencillo como una boda en el juzgado. Carrie, aunque dolida comprende la situación, pero ya es tarde para celebrar la boda en los juzgados. Mr. Big, más calmado,

acepta la propuesta de boda-circo en tal de verla feliz.⁶⁰²

21. La víspera. (0H. 39'07")

La secuencia se desarrolla en un lujoso restaurante donde se celebra la despedida de solteros el día anterior al enlace. Mr. Big y Carrie se muestran felices, junto a todos sus amigos, con todos sus problemas supuestamente superados. Samantha como dama de honor, ofrece un brindis interrumpido por uno de los socios de Mr. Big que, irónico, recuerda constantemente, que es su tercera boda.

Tras la cena Big, Harry, Smith y Samantha, salen a fumar al exterior. En ese momento Steve se apea de un taxi, su ropa informal contrasta con la etiqueta del resto. No quiere molestar, pero necesita hablar con Miranda. Mr. Big le recibe amistosamente y conversan todos juntos mientras Samantha va en busca de Miranda para que salga fuera. El momento del encuentro entre ambos, ya sin el resto del grupo, es tenso. Steve se muestra deseoso de lograr una reconciliación, pero Miranda se muestra firme, él ha roto, con su traición, la relación que mantenían y ya no volverá a ser igual.

Al entrar de nuevo al restaurante, Miranda se encuentra con Mr. Big, que intenta calmarla, pero las palabras de ella son relevantes y cruciales para el desarrollo de la trama: “You two are crazy to get married. Marriage ruins everythings” (“Estáis locos al casaros, el matrimonio lo estropea todo”).

Las palabras de Miranda alteran el confundido estado de ánimo de Big que dubitativo y taciturno se toma una copa en la barra del local. Carrie se aproxima a él, lo nota serio y abstraído, pero se tranquiliza cuando Big le asegura que todo va bien; tan solo está cansado.

Subsecuencia 21.1 Distanciados. A continuación, la acción se traslada al apartamento de Charlotte, donde las cuatro amigas pasaran la noche. Todas juntas en la gran cama de Charlotte conversan animadas, con la participación de Lily que feliz comparte el momento. De repente suena el teléfono, es Mr. Big. Carrie se dirige a la habitación contigua, sospecha que algo no va bien. Big le confiesa sus dudas sobre el paso que van a dar, pero sin comentar nada de las palabras de Miranda. Carrie logra tranquilizarlo; no tiene que preocuparse ni por la ceremonia ni por los votos. Solamente tiene que dejarse llevar y recordar que son, solo, ellos dos. La secuencia termina con una Carrie seria y

⁶⁰² Antes de conocer a Carrie, Mr. Big ya había estado casado. Sin embargo, su segunda boda tuvo lugar en la segunda temporada de la serie episodio 17 *Twenty-something Girls vs. Thirty-something women*. Mr. Big se casó con Natasha, 20 años más joven que él, a los cinco meses de conocerla, en una fastuosa boda celebrada en Nueva York. Un suceso, que trastocó seriamente la salud física y mental de Carrie.

pensativa, junto al traje de novia, tras colgar el teléfono.

22. “Novio a la fuga”. (0H. 46’12”)

Un fundido encadenado sobre el ramo de novia da comienzo a esta secuencia. Miranda cuyo matrimonio se acaba de romper, y Carrie a punto de contraer matrimonio, intercambian una mirada de amor; se conmueve al ver a Carrie vestida de novia. Es la mañana de la boda, y la casa de Charlotte está sumida en el feliz caos anterior a la boda. Carrie aparece radiante con su traje de novia al que acompaña un tocado con un pájaro azul disecado.⁶⁰³



Ilustración 159: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

⁶⁰³ King incluyó ese detalle simbólico en homenaje al filme de género fantástico, *El pájaro azul de la felicidad* (*The Blue Bird*, George Cukor, 1976), basado en la obra de teatro *L'Oiseau bleu*, de Maurice Maeterlinck, que narra las aventuras de dos niños en busca de la felicidad.

En el apartamento de Big, las cosas son diferentes, inquieto intenta llamar a Carrie por teléfono, pero es Lily la que lo coge guardándolo en su bolsito. A continuación, todos salen camino de la ceremonia, mientras se alternan las imágenes de Big en su apartamento cada vez más agobiado.

Finalmente, las limusinas de ambos se dirigen a la biblioteca. Mr. Big es el primero en llegar, y continúa mandando mensajes a Carrie: “I can’t go in without you. Baby this whole bride and groom thing has really got me thrown. I need to know that it’s still us just you and me. Like you said” (“No puedo hacer esto sin ti. Todo esto de la boda me está poniendo muy nervioso. Necesito saber que aún somos nosotros. Solo tú y yo. Como dijiste”). En ese momento llega Carrie, él necesita que ella le devuelva la confianza, pero Carrie absorta en los últimos retoques, no repara en su presencia.

Ya en el interior, y antes de entrar donde esperan los invitados, Anthony les informa de que Mr. Big no ha llegado. El silencio impera y se dirigen miradas significativas, nadie se muestra extrañado excepto Carrie que pide un teléfono para llamarle. Cuando logra hablar con él, ambos están muy nerviosos. Carrie cada vez más alterada le pregunta porqué o está allí, la respuesta de Big es rotunda: “I can’t do this” (“No puedo hacerlo”). Carrie incapaz de mantenerse en pie deja caer el teléfono al suelo y pide que la saquen de allí. Un plano general de Carrie, Miranda y Charlotte muestra su salida precipitada de la biblioteca.

Mientras tanto, un arrepentido Mr. Big, ordena al chófer que de la vuelta para volver a la biblioteca. En el trayecto se cruzan las dos limusinas y ambos salen del coche. Carrie se abalanza sobre él y le golpea con el ramo de novia que cae destrozado al suelo mientras grita desesperada: “I knew you would do this, I knew it!” (“¡Sabía que lo harías, lo sabía!”). Sus amigas logran cogerla y llevarla hasta la limusina. Big intenta seguirla, pero Charlotte se lo impide, poniendo un toque de humor al intentar moverse rápido en un traje de gala y toda la intensidad en su cara se ve completamente alterada por lo cómico que resultan los volantes moviéndose de forma agitada.

Mr. Big y Charlotte, se presentan, inopinadamente, como uno de los dúos cómicos del filme, ya que su excesiva severidad y rigidez, se presta por momentos a la burla. Un ejemplo lo tenemos en esta secuencia resuelta con una gran carga dramática, que se suaviza en la escena final con la tensión entre Charlotte y Mr. Big; él intentando acercarse a Carrie, y Charlotte intentando evitarlo con una furia contenida, por la rigidez de su vestido, que le obliga a andar dando cortos y ridículos saltitos, hasta entrar airada y digna en la limusina. Finalmente, la limusina de Carrie se aleja y Big, tras salir de su estado de

shok, gracias a las bocinas de los coches, sube también a la suya alejándose del lugar.



Ilustración 160: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*.

Subsecuencia 22.1 La culpabilidad de Miranda. Ya en casa de Charlotte, la imagen de Carrie es de derrota. Arropada con una manta en el sofá, se muestra incrédula ante sus amigas, que le acompañan en esos amargos momentos. En un aparte, Miranda le confiesa a Charlotte la conversación de la noche anterior con Mr. Big. Se siente culpable, pero Charlotte la tranquiliza; había más dudas en ese compromiso por parte de Big.

La secuencia finaliza cuando Samantha les informa de la imposibilidad de anular la luna de miel, y por lo tanto todas compartirán ese viaje a México.⁶⁰⁴

23. Luna de miel para cuatro. (0H.56'22")

La secuencia se inicia con una melodía mariachi que da la bienvenida a las cuatro amigas. Ellas se mantienen ajenas a ese momento; Carrie con grandes gafas de sol y gesto hierático, el resto hablando por teléfono para atender sus compromisos laborales y

⁶⁰⁴ Este viaje, era una sorpresa de Carrie para Mr. Big, ella lo había organizado y pagado.

personales. A su llegada al *resort* de lujo, el servicio se muestra confuso al verlas llegar, esperaban al señor y la señora Preston. El repertorio cómico del filme incide principalmente en la oposición entre lo cómico y lo dramático tal y como podemos observar en esta secuencia que condensa tanto momentos de gran tensión dramática como varios tipos de comicidad, tanto física como verbal. Ya al inicio de la secuencia, Samantha con su habitual humor sarcástico, informa al servicio del hotel, que pregunta sobre el matrimonio Preston: “Honey, you’ll be waiting a long time” (“Cariño, ya puedes esperar sentado”). Este gag satírico, “busca maliciosamente el ridículo de lo representado”⁶⁰⁵, en una fórmula, que resta dramatismo a una situación confusa y extraordinaria como es una luna de miel disfrutada por cuatro amigas.

A su llegada Carrie se dirige directamente al cuarto de baño. Tras quitarse las gafas de sol, queda al descubierto su dolor en su mirada hundida rodeada por oscuras ojeras. Sus amigas intentan de forma apresurada quitar la puesta en escena típica de una *luna de miel*, escondiendo los pétalos de rosas y la botella de champagne.

Cuando Carrie sale del baño les pide que cierren todas las persianas y la dejen sola. Miranda, Charlotte y Samantha se van turnando para atender a Carrie que permanece sumida en la oscuridad de la habitación evitando el esplendor exuberante del lugar. El segundo día, y para sorpresa de sus amigas, decide levantarse a desayunar. En la mesa hay dispuesto un completo desayuno propio de un hotel de cinco estrellas, pero Charlotte se empeña en despreciar todos los alimentos de procedencia local y solo toma un puding elaborado en Poughkeepsie.⁶⁰⁶

Más tarde, las cuatro amigas disfrutan de un momento de relax junto a la piscina. Samantha se muestra sorprendida al darse cuenta de que Miranda lleva las ingles sin depilar. Miranda se muestra ofendida al considerar que es un reproche a su falta de interés por el matrimonio y el sexo. Para suavizar la discusión, Carrie propone ir a cenar esa noche al restaurante.

Ya en el restaurante, y tras tomar varias *margaritas*, Carrie comienza a hablar de la boda por primera vez tomando consciencia de su punto de culpabilidad. Le parece increíble que conociendo como ella conocía la naturaleza de los hombres, no se diera cuenta de lo que iba a suceder. Todas, a excepción de Charlotte, exponen sus problemas con sus parejas: Miranda confiaba en el “bueno” de Steven y este la engañó y Samantha, se siente atrapada en una relación de servidumbre, y no en el aspecto sexual, que le genera

⁶⁰⁵ Cuéllar (2011:176)

⁶⁰⁶ Ciudad ubicada en el condado de Dutchess en el estado de Nueva York.

frustración, preguntándose si es eso realmente el amor.

La secuencia continúa desarrollándose en un ámbito más cercano al melodrama que a la comedia. Al día siguiente, mientras Carrie se relaja, Miranda y Samantha realizan las gestiones pertinentes para recuperar su antiguo apartamento por un módico suplemento. Ajena a los problemas y feliz por fin, tras tantos años de lucha, Charlotte disfruta de unos días de relax en México y distraída bebe agua mientras se ducha; un descuido que le provocará problemas intestinales tal y como narra Carrie: “Poughkeepsionandose encima” (“Poughkeepsied in her pants”) ante las carcajadas de sus amigas.⁶⁰⁷



Ilustración 161: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

El desarrollo del gag, muestra como Charlotte se niega a comer ningún tipo de alimento del hotel en México, por miedo a contagiarse de alguna enfermedad. De forma reiterada, se alimenta exclusivamente de los *puddings* elaborados en Poughkeepsie aunque en un descuido, bebe agua mientras se ducha, lo que le provocara los problemas intestinales que finalmente culminaran en una diarrea fulminante incapaz de contener. El gag, por sorpresivo e inusual, busca provocar la risa en las amigas y en el espectador, y adquiere

⁶⁰⁷ La actitud rígida e inflexible de Charlotte con el estereotipo xenófobo de los norteamericanos hacia los mexicanos, originará una serie de situaciones cómicas que culminará con su pública humillación y la hilaridad entre sus amigas.

su valor cómico a través de su sorpresiva e inesperada conclusión.

Conviene analizar este gag en profundidad, por lo incomodo de su comicidad en una comedia romántica. En principio, se observa una fisicidad de lo cómico como oposición a la compostura que se le supone al género femenino. La siempre impoluta y elegante Charlotte termina del peor modo por culpa de sus prejuicios, dejando constancia de la “humanidad” del personaje.

En este aspecto, *Sexo en Nueva York* apuesta por una nueva comedia más trasgresora que utiliza lo corporal y lo gestual como elemento cómico, tradicionalmente desligado de lo femenino. No solo como es en este caso, con un humor irreverente y escatológico, sino con una mujer más excesiva e ingobernable, capaces de hacer un espectáculo de si mismas.⁶⁰⁸

De este modo, se evidencia una reflexión sobre el género femenino que huye de la idealización de la belleza femenina en escenas como esta (inusuales en la comedia romántica) que fuerzan los límites de las representaciones habituales de la mujer en pantalla en esta y otras películas posteriores como *La boda de mi mejor amiga* (*Bridesmaids*, Paul Feig, 2011) con un tipo de humor impensable en clave femenina unos años atrás.

La secuencia en México finaliza con una escena en solitario de Carrie, que en un intento por volver a la realidad intenta escuchar los mensajes de teléfono de Mr. Big, pero la pena y la rabia se lo impiden y termina lanzando su teléfono al mar.

3.) LA VIDA CONTINÚA. DESARROLLO.

24. De vuelta a Nueva York. (1H.08'40")

Un fundido encadenado con el mar enlaza con la lluvia en Manhattan. Carrie ha regresado a su antiguo apartamento, en estos momentos, desordenado, lleno de cajas de mudanza y de regalos de boda sin abrir, en contraste con la última imagen del mismo cuando Carrie lo dejó para iniciar su nueva vida.

Carrie, dispuesta a dar un nuevo giro en su vida, decide contratar un asistente personal.

25. Louise de Saint Louis. (1H.09'20")

Esta secuencia enlaza directamente con la anterior. Se inicia con una secuencia de montaje en la que Carrie tras varias entrevistas, contrata a Louise. Una informática de Saint Louis, capaz de lucir bolsos de marcas de lujo que alquila por días a través de las App de moda y, que le confiesa, ha ido a Nueva York en busca del amor.

⁶⁰⁸ Rowe (1995:3)

Otra secuencia de montaje muestra el trabajo de Louise, ordenando el apartamento de Carrie y actualizando su página web. Louise de Saint Louis representa en la vida de Carrie una mujer real, fuerte y capaz porque en ese punto de su vida Carrie no podía serlo, necesita tener a alguien lo suficientemente fuerte como para ayudarla. Y también alguien del que realmente no se tenga que preocupar.⁶⁰⁹



Ilustración 162: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*.

La escena está planificada en tres niveles de profundidad, todos con foco nítido: En primer término Louise con el repartidor, en segundo nivel Carrie colocando cajas en su vestidor observa la escena y un tercer nivel muestra al fondo el baño de Carrie. Esta secuencia, permite una segunda lectura; Louise se ocupa de todo mientras puedes ver a Carrie al fondo durante un minuto. Ella está al fondo de la escena porque está al fondo de su vida, se esconde.⁶¹⁰

26. Miranda busca casa. (1H.11"54")

Breve secuencia, en la que vemos a Miranda acompañada por su niñera y su hijo en busca

⁶⁰⁹ El personaje de Louise, interpretado por la cantante y actriz Jennifer Hudson, era una demanda de las mujeres afroamericanas que seguían la serie.

⁶¹⁰ King, utiliza la profundidad de campo como recurso expresivo en varias de las secuencias rodadas en los interiores, esta profundidad de campo aporta verismo a las situaciones representadas y favorece la implicación del espectador con la acción dramática.

de un apartamento en Manhattan. En la cara de Magda, observamos el sin sentido de lo que Miranda hace porque sus sentimientos están heridos.

27. Los cuentos de hadas no existen. (1H.13'10")

Por corte directo, la acción se traslada a casa de Charlotte. Carrie le está leyendo a Lily el cuento de Cenicienta. Al terminar, le advierte que las cosas no son así en realidad. Lily no parece muy convencida y pide que se lo vuelva a leer: "Another one bites the dust" ("otra que ha picado el anzuelo"). Es el lacónico comentario de Carrie.



Ilustración 163: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

Más tarde, Charlotte regresa del médico con una sorprendente noticia ¡está embarazada! Tras tantos intentos sin lograrlo, con la llegada de su hija Lily, su cuerpo se ha relajado y ha logrado concebir.

28. Problemas en Malibú. (1H.14'13")

En Los Ángeles, sin embargo, las cosas son distintas. Tras hacer el amor, Smith advierte que nota a Samantha distanciada. Ella reconoce que su vida gira en torno a él y eso la tiene frustrada. Echa de menos la vida en Nueva York, donde todo giraba en torno a ella y era mucho más divertido. Samantha se muestra dispuesta a hacer un esfuerzo para reforzar la relación, irá menos a Nueva York, y hará más vida en pareja.

En esta secuencia muestra como Smith es muy consciente de todo por lo que ella ha pasado, así como de lo que está pasando él.

29. La nueva Web de Carrie. (1H.16'08")

El trabajo de Louise progresa, y la nueva web de Carrie Bradshaw está actualizada. Louise le sugiere a Carrie que comience a utilizarla, empezando por la lectura de todos los e-mails atrasados. Carrie, algo reacia, acepta, pero el primer mensaje es de Mr. Big; "I don't know what to say" ("No sé qué decir"). Carrie le pide que lo borre, no quiere saber nada de él. Sin embargo, se observa un gesto de duda en la mirada de Louise, que hace pensar que quizá no lo ha borrado. Esta secuencia es importante para mantener a Big presente en la trama.

30. Pesadilla en Halloween. (1H.17'14")

La secuencia se inicia con Carrie y Miranda en una tienda buscando un disfraz para Halloween. Ambas recorren los pasillos buscando, pero encuentran pocas alternativas, la mayoría son de gatita sexy o de bruja.⁶¹¹ En su recorrido, Carrie le comenta a Miranda que ha recibido un e-mail de Big, con un escueto mensaje "No sé qué decir", en su opinión, por lo menos podía haber dicho lo siento. Miranda le cuenta que esas parecen ser las palabras favoritas de Steve, "lo siento" en e-mails, en los mensajes, las flores y las postales.

Carrie le confiesa que aún sigue sin comprender lo que pudo ocurrir. En ocasiones repasa cada minuto de esos días y sigue sin comprenderlo. Miranda, intenta contarle lo ocurrido (es importante que Miranda empiece a decirle aquí lo ocurrido en la despedida porque le está afectando durante toda la película) pero Carrie la interrumpe al visualizar el número de la revista Vogue con las fotos de su reportaje.⁶¹² Al hojear el reportaje, descubre una nota del editor: "La boda de Carrie Bradshaw y John James Preston, se canceló antes de imprimirse este número. Bradshaw sigue soltera y vive en Nueva York" ("The wedding of Carrie Bradshaw and John James Preston was canceled as this issue went to press. Bradshaw is Still single and living in New York City").

⁶¹¹ Miranda, pragmática e irónica, refleja en sus diálogos las realidades ideológicas presentes en una sociedad que establece unas reglas muy distintas entre hombres y mujeres. Un ejemplo lo tenemos en esta secuencia en la que denuncia la exposición sexual de la mujer en un ámbito cultural aceptado como son los disfraces, y más concretamente los de Halloween que ofrecen una visión objetivada y sexualizada de la identidad femenina.

⁶¹² La óptima fotografía del filme, con planos de gran calidad, ofrece la ventaja de la profundidad de campo que King utiliza para que todo aparezca en la imagen. Un ejemplo lo podemos observar en esta secuencia que permite contemplar con detalle cada uno de los artículos de la tienda por donde deambulan Carrie y Miranda, entre ellos la revista Vogue que tantos quebraderos de cabeza causa a Carrie.

Subsecuencia 30.1. Semioculta. Tras salir de la tienda con la revista semioculta, Carrie camina apresurada por las calles de Nueva York, con la intención de pasar desapercibida.

31. Halloween. (1H. 19'02")

Tras enterarse de lo ocurrido Charlotte y LiLy acuden al apartamento de Carrie, actuando como un antídoto para su pesar: "Look, the people who don't know will only see the beautiful pictures. The people who do know will only see what a asshole he is" ("Mira, la gente que no lo sabe solo ve unas fotos preciosas y las que, si lo saben, solo verán lo capullo que es"). Lily al escuchar estas palabras muestra un gesto de sorpresa que Charlotte resuelve rápidamente: "Yes, mommy said a bad word" ("Si, mama ha dicho una palabrota").⁶¹³

Con la intención de distraer a Carrie, la invitan a la fiesta de Halloween que celebran en su edificio, donde Lily, por supuesto, irá disfrazada de Cenicienta.

Subsecuencia 31.1. Fiesta de disfraces. Primer plano subjetivo sobre los perros de Charlotte disfrazados para Halloween, la cámara realiza un movimiento ascendente, sobre el resto de los miembros de la familia. Harry mirando fuera de campo, se muestra extrañado de que Carrie no venga disfrazada. Pero ella le asegura que lleva un disfraz de lo más siniestro; el de novia plantada a los 40.

Al iniciar el recorrido por las casas del edificio para pedir caramelos, Carrie es reconocida por una de las vecinas, que le comenta apenada lo terrible de su situación. Carrie no está dispuesta a que se repita esta situación, y en la siguiente escena, aparece con la careta del disfraz de LiLy, convirtiéndose en una inquietante imagen de Cenicienta.

32. Cambio de look. (1H.21'12")

Esta breve secuencia se inicia en un salón de belleza de Manhattan, donde Carrie acude para cambiar su característica melena rubia por una morena, y así pasar desapercibida. Tras el cambio de color acude a una cafetería para reunirse con Louise que se muestra sorprendida por el cambio de *look* y su efectividad como camuflaje.

Louise le entrega a Carrie un nuevo teléfono, Carrie, se muestra contrariada con el número que le asignado, que lleva el nuevo prefijo de Nueva York; el 347.

⁶¹³ Charlotte, la más dulce, culta, e implacable de todas, emplea un lenguaje instruido y moderado en sus diálogos, aunque también puede ser espontáneo y de una franqueza que roce con el descaro y choque con los límites del decoro, tal y como se puede observar en esta secuencia etiquetando a Mr. Big de "asshole", que en su traducción más suave sería estúpido, pero que tiene otras connotaciones más malsonantes como "capullo" o "gilipollas". Otro ejemplo se da en la secuencia **38. Dejando atrás el dolor**, cuando con cierta sutileza lo llama "malnacido". Estas palabras generan más efecto, si cabe, por la transgresión y sorpresa que supone escucharlas de su boca.

33. El conflicto de Samantha. (1H.22'10")

Consternada, Carrie llama a Samantha para informarle de su nuevo número, con el prefijo 347 en lugar del 917. Samantha le resta importancia, que más da el prefijo del teléfono, lo importante es vivir en Nueva York. Ella se siente atrapada en Los Ángeles y, le confiesa a Carrie, no puede para de mirar a su sexy vecino y compararse con él hace cinco años. Lo que Samantha echa en falta no es tener sexo con él, sino ser él; tener sexo con quien le apetezca, pero no puede hacer las cosas que quiere, porque no quiere herir a Smith como Steve ha herido a Miranda.

Subsecuencia. 33.1 Una nueva compañera. Samantha intenta apartar sus pensamientos del vecino, y en un intento por conseguirlo centra su interés en salir de compras. Andando por la calle, una colaboradora de la protectora de animales le ofrece adoptar una perrita. Samantha la rechaza, pero la actitud del animal llama su atención; a pesar de estar operada, sigue teniendo deseo sexual. Samantha se siente identificada con la perrita y decide adoptarla.

34. Organizando una nueva vida. (1H.24'39")

En Nueva York, la vida continua. Louise, ha terminado de organizar el caos generado por el precipitado regreso de Carrie (con su multitud de cajas) a su antiguo apartamento. Embelesada, Louise admira la mítica colección de zapatos de Carrie. Mientras termina de colocarlos, en un descuido, Carrie abre la caja que contiene el vestido de novia. Lejos de sufrir un colapso, Carrie admite que ya no le quedan más lágrimas, y que lo que necesitan es tomar unos *cocktails*.

La acción se traslada a la barra del bar del hotel Carlyle; Bemelmans Bar.⁶¹⁴ Allí Louise y Carrie mantienen una animada conversación, en la que Louise le confiesa que ella también ha sufrido por con la ruptura de su compromiso, pero que aún así sigue creyendo en el amor, y, para corroborarlo, le muestra su llavero con la palabra *Love*.

La figura de Louise resulta un estímulo para que Carrie pueda sentarse y acordarse de la idea del amor, y también que el amor continúa.

35. Los miedos de Charlotte. (1H.27'23")

Carrie, cada vez más feliz y recuperada, decide volver a redecorar su apartamento. Esta secuencia se desarrolla en la tienda, donde, junto a Charlotte, esta eligiendo elementos para amueblarlo. Aprovechando ese momento de intimidad entre ambas, Carrie se muestra preocupada por la actitud de Charlotte ante su embarazo. Charlotte está angustiada por el temor a perder al bebe y ha dejado de realizar sus actividades cotidianas,

⁶¹⁴ Llamado así, por las pinturas murales de los años 40 diseñadas por el artista de los libros para niños de Madeline, Ludwig Bemelmans, y que representan a la ciudad de Nueva York en todas las estaciones del año.

entre ellas el *jogging*, una de sus grandes pasiones. Carrie intenta convencerla; su ginecóloga le ha dado autorización para ello y debe volver a la normalidad. Charlotte le confirma sus miedos; le va todo tan bien que tarde o temprano, algo malo le tiene que ocurrir. Carrie le responde contundente: “Honey you shit your pants this year. Maybe you’re done” (“Cielo ya te has cagado encima, puede que fuera eso”).

La secuencia termina con un montaje de Charlotte, corriendo por Central Park, en un paisaje cambiante, desde el otoño, hasta las primeras nevadas.

36. Navidad. (1H.29’23”)

Las primeras nevadas de Central Park anuncian la llegada de la Navidad. En el apartamento de Carrie, Louise revisa las múltiples invitaciones que ha recibido Carrie, aunque ésta las rechaza todas. Antes de despedirse para pasar las fiestas navideñas, se intercambian los regalos, la película *Encuentro en Saint Louise (Meet me in Saint Louise*, Vincente Minelli, 1944), para Carrie, y un bolso de Louis Vuitton para Louise que la hace enloquecer de alegría.⁶¹⁵

37. Fin de año. (1H.36’07”)

La acción se traslada al día de fin de año. Carrie, sola en su apartamento, se prepara para cenar una sopa y ver la película que le ha regalado Louise. Estas escenas se alternan con otras que se sitúan en el apartamento de Miranda, donde termina de vestir a Brady que pasará la nochevieja junto a su padre. Mientras tanto, Steve, evidentemente apenado por la situación, espera junto a la puerta de entrada. Inseguro, le pregunta si quiere cenar con ellos, pero Miranda rechaza suavemente la invitación.

Imágenes del filme *Encuentro en Saint Louis*, nos trasladan al apartamento de Carrie. que inquieta decide ponerse a escribir, pero no logra hacerlo; en estos momentos no tiene nada que decir sobre el amor. Oportunamente, recibe la llamada de Stanford, que insiste para que Carrie acuda a una fiesta, muy divertida según sus palabras, aunque termina confesando que tan solo es un evento “forzado-festivo” (“forced-festive”). Carrie también confiesa que intenta escribir en su nuevo libro y no lo consigue, pero aún así, prefiere quedarse en casa; piensa estar dormida a las diez de la noche.

King recurre de nuevo al equilibrio entre el drama y la comedia. Juega con el humor actual para conectar con el espectador, como se puede apreciar en esta escena en la que Stanford y Carrie bromean sobre las hermanas Brontë y las hermanas Hilton: “Oh, yes. That’s just what every New Year’s Eve party needs a visit from the lost Brontë sister” (“Oh. si, justo

⁶¹⁵ El Louis Vuitton era un modelo que aún no estaba en las tiendas, y se puso a la venta el día del estreno del filme, el 30 de mayo.

lo que se necesita en una fiesta de fin de año, la visita de la última de las hermanas Brontë“). Stanford opina que mejor las hermanas Brontë que las hermanas Hilton. El humor se genera en esta ocasión, por un chiste de comparación y contraste entre estas hermanas tan diferentes socio-culturalmente: las Brontë, Charlotte, Emily y Agnes que escribieron algunas de las obras cumbre de la literatura inglesa como *Jane Eyre* o *Cumbres Borrascosas*, asociadas a su trágicos destinos personales, creando una leyenda que aún perdura; y las hermanas Hilton, París y Nicky, bisnietas del fundador de los hoteles Hilton, populares por su disipado y frívolo estilo de vida, que les ha llevado a desarrollar varias facetas como modelos, cantantes o actrices con escaso resultado.



Ilustración 164: Retrato de las hermanas Brontë y fotografía de las hermanas Hilton.

Más tarde, otra llamada de teléfono despierta a Carrie, que ya estaba en la cama. Es Miranda, que triste por su soledad, en una noche tan especial, necesita el consuelo de su amiga. En un esfuerzo heroico, teniendo en cuenta la hora y la fecha, Carrie decide acudir a casa de Miranda.⁶¹⁶

A continuación, un montaje muestra distintas escenas con los protagonistas del filme: Charlotte y su familia, Samantha y Smith en Los Ángeles, Steve y Brady ya dormidos, Mr. Big cenando solo (en medio de una fiesta), Louise con su exnovio, Antony y Stanford⁶¹⁷ en un feliz encuentro en la fiesta y finalmente Carrie y Miranda riendo

⁶¹⁶ Nochevieja en Nueva York es el día más complicado para desplazarse. Es imposible ir en taxi, solo es posible en metro o andando.

⁶¹⁷ En la serie había algo de rivalidad entre ellos, que en la película ha bajado en intensidad, están felices de verse.

divertidas mientras celebran la llegada del nuevo año.

Esta secuencia ofrece el lado solitario de la ciudad de Nueva York. La nochevieja probablemente es el peor día para estar solo porque muchas emociones están en el aire en un día festivo como este.

38. Dejando atrás el dolor. (1H.39'12")

Cercano a la primavera, se celebra un reconocido evento en Nueva York, la semana de la moda (Fashion Week), que reúne a personalidades de la industria de la moda a nivel global. Intentando dejar atrás el frío invierno, las cuatro amigas se reúnen para acudir a un desfile. Samantha se encuentra exultante, tras tres meses en Los Ángeles, ha regresado a Nueva York. Para Carrie supone su reaparición en sociedad. Este desfile de moda actúa como un revulsivo que devuelve a Carrie a la vida; sale del sentimiento invernal y comienza a ser ella misma. Miranda, empieza a dejar atrás los problemas e incluso habla de Steve con cariño, un hecho que Charlotte interpreta como una posible vía de reconciliación. Miranda sin embargo responde a la defensiva ¿También debe Carrie perdonar a Mr. Big? Charlotte es taxativa; de ninguna forma, incluso tiene una frase preparada por si se lo encuentra alguna vez: "I curse the day you were born" ("maldigo el día en que naciste").

Tras el desfile, un grupo de activistas en defensa de los animales insulta a Samantha lanzándole un bote de pintura roja sobre su abrigo de piel blanco. Samantha lejos de mostrarse agredida encaja la situación con gran estoicismo, adora la ciudad de Nueva York, con su mestizaje ideológico y social.

39. San Valentín. (1H.42'01")

Esta secuencia se desarrolla en el día de San Valentín. Carrie se ha citado con Louise, que en navidad volvió con su novio Will y quiere presentárselo. Al regresar a casa, Carrie encuentra una tarjeta de Cenicienta escrita por Lily que le felicita por San Valentín. Samantha, con su habitual sentido del humor, también decide llamarla: "I'm calling to make sure that you aren't hanging from your shower rod" ("Llamaba para asegurarme de que no te habías ahorcado en la ducha"), Carrie bromea; pensaba hacerlo dentro de una hora. Samantha no tiene por qué preocuparse, ha quedado con Miranda para celebrar con una cena ese día tan especial

Mientras hablan por teléfono se alternan las escenas de Samantha en Los Ángeles, ella también tiene un plan; preparará Sushi para ella y Smith y lo colocará estratégicamente sobre su cuerpo para darle una sorpresa

40. Conflicto en San Valentín. (1H.43'36'')

La acción se traslada al restaurante donde Carrie y Samantha celebran el día de San Valentín. El local, está convenientemente decorado con profusión de corazones y serpentinas, incluso las camareras llevan incorporadas unas alas de cupido. Miranda y Carrie se proponen disfrutar del momento lo mejor posible y no dudan en pedir una botella de vino, en lugar de una copa. Carrie comenta que aún le parece imposible lo que le ocurrió. Miranda decidida, le confiesa la conversación que tuvo con Mr. Big la noche anterior a la boda. En ese justo momento llega la camarera con el vino, lo que crea unos segundos de gran tensión. Al marcharse, Carrie estalla, ofendida; lleva meses obsesionada con qué pudo ocurrir y ella se lo ha ocultado durante cinco meses. Miranda intenta defenderse quiso decírselo una vez. Carrie, furiosa, le responde que debía haberlo intentado todos los días. Incapaz de soportar la situación, Carrie se levanta para abandonar el local, pero las serpentinas se lo impiden, y mientras logra zafarse de ellas, le comenta a Miranda que ella nunca le ha ocultado nada, aunque al momento recapacita; sí le ha ocultado algo, opina que nunca debió de dejar a Steven.



Ilustración 165: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

41. Sushi Samantha. (1H.46'41'')

Mientras tanto, en Los Ángeles, Samantha tumbada sobre la mesa del comedor, espera a Smith, cubierta de Sushi. Un mensaje telefónico de él, le advierte que se retrasará. Tras 40 minutos de espera, se levanta malhumorada, mientras trocitos de Sushi caen a sus pies,

que lucen unas sandalias joya simulando raspas de pescado. En el apartamento de al lado, las cosas son muy diferentes y su vecino celebra, tan señalado día, con un trío sexual.

Al regreso de Smith, con dos horas de retaso, Samantha resuelve su ira lanzándole el sushi. Ha llegado a tales extremos para conservar su vida amorosa, y su frustración va en aumento, al comprobar que ni con los mejores planes diseñados consigue sus objetivos.

4.) LA RECONCILIACIÓN.

42. Reconciliación Carrie y Miranda. (1H. 49'39")

En Nueva York, Miranda intenta que Carrie le perdone mandándole mensajes y flores, pero Carrie aún no se siente preparada para olvidar el asunto.⁶¹⁸ Miranda, desesperada decide esperarla en un taxi, a la puerta de su apartamento, en una tarde lluviosa. Carrie accede a entrar en el taxi y ambas se reconcilian, pero la condición de Carrie es que intente perdonar a Steve.

43. Terapia para dos. (1H.51'02")

Las tres secuencias siguientes se relacionan entre sí con el nexo común de la reconciliación entre Steve y Miranda. Juntos acuden en busca de ayuda terapéutica para intentar salvar su relación. En el despacho de la asesora matrimonial, ambos exponen sus dudas sobre la viabilidad de su relación, pero la asesora les recomienda que intenten volver a confiar el uno en el otro.

44. El Pabellón de las Viudas. (1H.52'04")

Carrie y Miranda se reúnen en el Pabellón de las Viudas en Central Park. Miranda le detalla cómo van sus avances guiados por la asesora; deben reflexionar sobre los pros y los contras de la relación. Carrie le advierte que tendrá que olvidar su lógica de abogada en esta ocasión tendrá que hacer caso de las emociones.

Subsecuencia.44.1. El compromiso de Louise. Al regresar a su apartamento, a Carrie le esperan dos sorpresas: el ático que compró con Big se ha vendido y Louise se ha comprometido con su novio, Will, como prueba el anillo que luce orgullosa. Carrie se alegra cuando ve el anillo de compromiso, a pesar de todo lo que ha pasado; el sueño continúa, las bodas continúan.

45. La reconciliación de Steve y Miranda. (1H.54'20")

Ha llegado el día en que Steve y Miranda deben tomar una decisión; si deciden regresar y dejar atrás el pasado, ambos deben reunirse en el puente de Brooklyn, a mitad de camino

⁶¹⁸ En esta escena, Miranda le hace a Carrie lo que Steve le hizo a ella; llamadas, mensajes y flores para conseguir su perdón. La idea es que las tornas pueden cambiar para nosotros en cualquier momento.

de sus dos hogares. Y, así es como sucede, Miranda y Steve se rencuentran fundiéndose en un apasionado abrazo para continuar el camino juntos, en un primer plano con sus manos entrelazadas en las que lucen sus anillos de boda.



Ilustración 166: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

Subsecuencia 45.1. Sexo para dos. La reconciliación de Miranda y Steve culmina con un apasionado encuentro sexual, reclamando una parte de la vida que ellos habían dejado escapar que era su vida sexual.

46. La pasión de Samantha. (1H.55'52")

Miranda ha solucionado sus problemas, pero no Samantha. Tras un largo y solitario paseo por la playa de Malibú, no se puede quitar la sensación de que algo falta en su vida. Pensativa regresa casa, pero su perrita se cuela en casa del vecino.⁶¹⁹ Dante se está duchando, desnudo, al aire libre. Samantha, admirada, contempla la escena deteniendo su mirada sobre el miembro viril de su vecino. De repente él se percata de su presencia, ella se disculpa: I'm sorry. I'm your next-door neighbor and my dog ran up on your dick...deck" ("Perdona, soy tu vecina y mi perrito se ha subido a tu pito, digo piso"). Dante le invita a unirse a la ducha, pero Samantha rechaza la invitación; huye de casa de Dante para no dejarse llevar por el deso. Mientras se escucha la voz *over* de Carrie: "Ya

⁶¹⁹ En Malibú tienen las casas tan cerca entre sí que influyen en la vida de los que los vecinos.

era oficial, desde que Samantha conoció a Dante vivía en un infierno” (“From the minute she meet Dante Samantha was in Hell”).

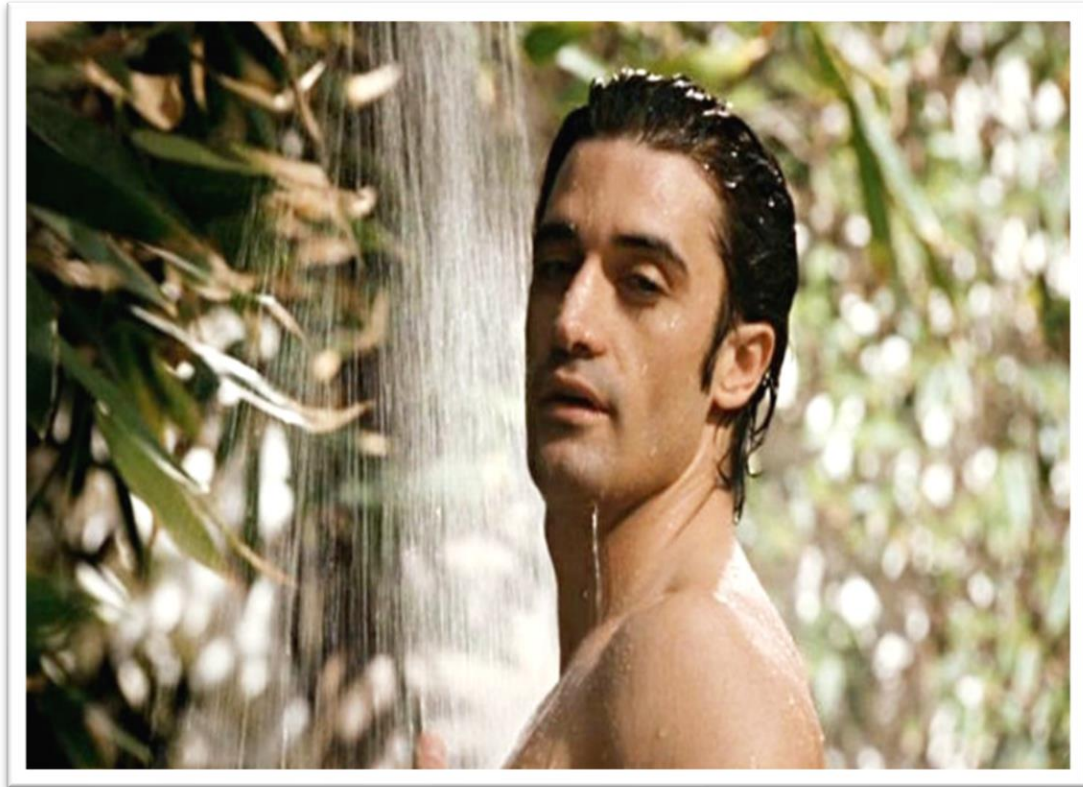


Ilustración 167: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

La secuencia en sí posee un elemento formal poco habitual en los textos filmicos, un desnudo integral masculino, disfrutado por la mirada de una mujer. En este caso es Samantha la que dirige su Mirada/sexualidad hacia el objeto de su deseo que es el varón.⁶²⁰ Este aspecto, inusual como ya comentábamos, se hizo más explícito en la serie homónima, donde se apreciaba una cierta igualdad cuantitativa a la hora de mostrar el cuerpo tanto masculino como femenino.

47. *Baby Shower* en el nuevo apartamento. (1H.57'34")

La acción se traslada a Nueva York, al redecorado apartamento de Carrie, donde se celebra la *Baby Shower* del bebe de Charlotte.⁶²¹ Carrie, de nuevo rubia, se muestra por fin feliz junto a sus amigos. Hasta allí acude Samantha, con algunos kilos de más (es evidente que compensa su deseo sexual comiendo). Tras la fiesta les confiesa a sus amigas que no es feliz. Ha hecho todo lo posible por fortalecer la relación, se lo debía a ella y Smith por su

⁶²⁰ Lo habitual en los textos filmicos, tal y como denuncian teoricas del cine como Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975), es ver a las mujeres como objetos, como objetos de deseo de un hombre. Lo extraño es ver a una mujer dirigiendo su sexualidad y siendo el componente activo de los hechos.

⁶²¹ Fiesta para celebrar el futuro nacimiento de un bebe presentando regalos a la madre.

apoyo cuando le diagnosticaron el cáncer de mama, pero ya no puede más.⁶²²

48. Fin relación Samantha y Smith. (2H.00'21")

A su regreso a Los Ángeles, Samantha le expone a Smith el problema; lo ha intentado, pero no es feliz: "I love you but I love me more" ("Te quiero, pero me quiero más a mí"). Samantha está segura de que él pronto tendrá una relación maravillosa, en cuanto a ella, no sabe lo que ocurrirá, pero está preparada para lo que le depara el futuro.

49. Regreso a Nueva York. (2H. 02'04")

Breve secuencia de transición, cuya acción transcurre en el avión en que Samantha regresa a Nueva York. Un vuelo agrídulce en el que devora la comida que le ofrecen para aliviar su estado de tristeza y ansiedad.

50. Love. (2H.02'58")

Samantha regresa y Louise se marcha a Saint Louis para iniciar ultimar los detalles de su boda e iniciar una nueva vida. Antes de partir, le entrega a Carrie su llavero con la palabra *Love*. Un gesto simbólico, en tanto que ella ya lo ha encontrado y cede el testigo a Carrie.

51. Charlotte y Mr. Big. (2H. 03'43")

Dos semanas más tarde, Charlotte, en un avanzado estado de gestación, acude a un restaurante a almorzar. De repente descubre a Mr. Big sentado en una mesa contigua. Charlotte quiere evitarle y sale rápidamente de local. Él la ve y la sigue hasta la calle. Mr. Big y Charlotte retoman su dúo cómico, Charlotte, en avanzado estado de gestación, y con paquetes de compras, intenta pasar desapercibida y salir del restaurante donde ha coincidido con Big. Reímos por los movimientos exagerados por la comparación con lo que nosotras en su lugar haríamos.⁶²³ Charlotte sube a un nivel emocional tan alto que "rompe aguas" y tras un breve forcejeo, admite finalmente que él la lleve al hospital en su limusina.

52. Una nueva vida. (2H.04'54")

La secuencia se desarrolla en el hospital donde Charlotte ha dado a luz. Un exultante Harry recibe a Carrie, que acude a conocer a la pequeña. Carrie está encantada con su felicidad y lo poco dramáticos que han sido en el momento del parto. Charlotte y Harry intercambian una mirada significativa; sí hay drama y viene a continuación. Con mucho tacto le cuentan a Carrie el encuentro con Mr. Big. Tras unos instantes de vacilación, Carrie le resta importancia al asunto y cambia de tema. Harry acompaña a Carrie hasta la

⁶²² Samantha sufrió un cancer de mama en el capítulo 15 de la sexta temporada *Catch-38* y Smith fue su principal apoyo, llegando a raparse el pelo juntos para que el proceso fuera menos traumático.

⁶²³ Freud (1905:211)

puerta, y en el camino le da un mensaje de Big; él le escribió varias veces, pero nunca obtuvo respuesta. Carrie se muestra extrañada, le asegura a Harry que él nunca le escribió.

Subsecuencia 52.1. El correo. Carrie llega a su casa y presurosa busca alguna carta de Mr. Big en el correo postal que Louise había almacenado, pero no encuentra nada. Lo intenta también en su ordenador personal, sin resultados, hasta que recuerda que le había pedido a Louise que pusiera todos los mensajes de Mr. Big en un lugar donde no tuviera que verlos. Tras examinar detenidamente sus documentos, encuentra el archivo oculto, pero no tiene la contraseña. Nerviosa intenta contactar con Louise, pero no le coge el teléfono. Al colgar, un movimiento brusco derriba el montón de correspondencia junto con el llavero *Love*. Instintivamente, entiende que esa es la clave.⁶²⁴ Al abrir la carpeta descubre todas las cartas escritas por Big; había copiado el volumen entero de *Cartas de amor de hombres ilustres que tanto gustaba a Carrie* y otra propia escrita el 15 de febrero: *Lo sé, la fastidie, pero te querré siempre (I know, I screwed it up, but I will love you forever)*.

Carrie coge el teléfono con intención de llamarle, pero se detiene; no tiene sentido retomar una relación ya terminada. En ese momento suena el teléfono, es Louise, recordándole que es el último día para la entrega de llaves del ático y tiene allí sus caros y fabulosos zapatos. Carrie resuelta, toma un taxi y acude al ático

Subsecuencia 52.2. Reencuentro en el ático. (2H.10'54") Al entrar al ático, descubre que el vestidor está iluminado, y allí encuentra a Mr. Big. Ambos se funden en un apasionado beso. Un *travelling* lateral muestra a la pareja tumbada en el suelo, la ropa desperdigada indica que han tenido un caluroso reencuentro. Relajados comentan los errores que cometieron en el pasado, Carrie resume lo ocurrido: “We were perfectly happy before we decided to live happily ever after” (“Eramos perfectamente felices hasta que decidimos ser felices para siempre”). Mr. Big, reconoce que su propuesta de matrimonio fue muy poco romántica, poniéndose de rodillas le hace una proposición “clásica” que Carrie acepta.

⁶²⁴ King, guionista y director del filme, emplea un muestrario de elementos retomados y cuestiones que tienen su correspondencia en otro momento de la película. Un claro ejemplo es la palabra *love*, que inserta en determinados lugares, opera como un hilo conductor de la trama: Louise lleva un llavero con la palabra *Love* en letras doradas que se ha convertido en su amuleto para atraer el amor tal y como le cuenta a Carrie en la secuencia 34 que se desarrolla en el Bemelmans Bar. *Love* será lo último que escriba Carrie al finalizar el año (secuencia 37). Y, la misma palabra *Love*, forma parte de la nueva vida de Carrie, y aparece integrada en la nueva decoración de su apartamento, pintada en la pared a la entrada del mismo (secuencia 47). Finalmente, la palabra *Love*, se convierte en la clave tanto formal como simbólica, que mostrará el amor de Big por Carrie, en todos los e-mails enviados.

5.) AMIGAS PARA SIEMPRE. EPÍLOGO.

54. La boda. (2H. 13'55'')

La secuencia se desarrolla en los juzgados de la ciudad de Nueva York, donde Carrie y Mr. Big contraen matrimonio. Ella con el vestido escogido la primera vez y los zapatos azules de Manolo Blahnick. Mr. Big le susurra a Carrie los votos que no dijo en su día: “Siempre tuyo, siempre mio, siempre nuestro” (“Ever thine, Ever mine; Ever ours”).

A la salida del juzgado tiene preparada una sorpresa para Carrie, sus amigos les esperan para ir a celebrarlo todos juntos en una comida informal; Charlotte con Harry y sus hijas, Miranda con Steve y su hijo, Anthony y Stanford y Samantha con la compañía de su perrita.



Ilustración 168: Fotograma de la película *Sexo en Nueva York*

55. Presentación del nuevo libro. (2H. 15'29'')

Esta breve secuencia se desarrolla en una librería, donde Carrie está presentando su nuevo libro. Lleva puestas sus propias gafas, dispuesta a ver las cosas a su manera. Esta secuencia, adquiere un valor simbólico, al mostrar una evolución en el pensamiento de Carrie, que ya no toma prestadas las gafas de Mr Big, la “mirada de Big” sino la suya propia.

56. Final feliz entre amigas. (2H. 15'51")

La secuencia se inicia con un plano secuencia de las cuatro amigas, recorriendo una calle de Nueva York, hasta llegar a un Club de moda, donde tomando unos *cosmopolitan* (su bebida favorita) celebran el 50 cumpleaños de Samantha. El filme termina con un movimiento de la cámara en un recorrido inverso al inicial, hasta llegar a la calle donde numerosos grupos de personas disfrutan de la noche y los amigos en la ciudad de Nueva York.

VIII

FILMOGRAFÍA

Abajo el amor (Down With Love, Peyton Reed, 2003)

La actriz (The Actress, George Cukor, 1953)

Adivina quién viene esta noche (Guess Who's Coming to Dinner, Stanley Kramer, 1967)

La alegre divorciada (The Gay Divorcee, Mark Sandrich, 1934)

Algo para recordar (Sleepless in Seattle, Nora Ephron, 1993)

Algo pasa en Las Vegas (What Happens In Vegas, Tom Vaughan, 2008)

Alma de bailarina (Dancing Lady, Robert Z. Leonard, 1933)

Alma libre (Free Soul, Clarence Brown, 1931)

Amanda (Carefree, Mark Sandrich, 1938)

Ámame esta noche (Love Me Tonight, Rouben Mamoulian, 1932)

Amor entre espías (Love on the Run, W.S Van Dyke, 1936)

La amargura del general Yen (The Bitter Tea of General Yen, Frank Capra, 1932)

Un americano en París (An American in Paris, Vincente Minnelli, 1951)

Ana Karenina (Clarence Brown, 1935)

Annie Hall (Woody Allen, 1977)

Apártate, Cariño (Move Over Darling, Michael Gordon, 1963)

Así nos va (And So it Goes, Rob Reiner, 2014)

Atrapa a un ladrón (To Catch a Thief, Alfred Hitchcock, 1955)

Las aventuras de Tom Sawyer (The Adventures of Tom Sawyer, Norman Taurog, 1938)

Baby tu vales mucho (Baby Boom, Charles Shyer, 1987)

Bananas (Woody Allen, 1971)

Blancanieves y los siete enanitos (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937)

Bésame Kate (*Kiss Me Kate*, George Sidney, 1954)

La boda de mi mejor amigo (*My Best Friend's Wedding*, P.J.Hogan, 1997)

Buscando al señor Goodbar (*Looking for Mr. Goodbar* Richard Brooks, 1977)

Los caballeros las prefieren rubias (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953)

Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the Rain*, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952)

Capitanes intrépidos (*Captains Courageous*, Victor Fleming, 1937)

Cara a cara (*Ansikte mot ansikte*, Ingmar Bergman, 1976)

El cazador (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978)

La cena de los acusados (*The Thin Man*, W.S. Van Dyke, 1934)

La cenicienta (*Cinderella*, Clyde Geronimi, Wildfred Jackson, Hamilton Luske, 1950)

Chica para matrimonio (*The Marrying Kind*, George Cukor, 1952)

La ciudad de los muchachos (*Men of Boys Town*, Norman Taurog, 1941)

Cleopatra (Cecil B. De Mille, 1934)

El club de las primeras esposas (*The First Wives Club*, Hugh Wilson, 1996)

Colgadas (*Hanging Up*, Diane Keaton, 2000)

La comedia de la vida (*Twentieth Century*, Howard Hawks, 1934)

Cómo casarse con un millonario (*How to Marry a Millionarie*, Jean Negulesco, 1953)

Cómo matar a su propia esposa (*How to Muder Your Wife*, Richard Quine, 1965)

Con faldas y a lo loco (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959)

Confidencias a media noche (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959)

Conspiración de silencio (*Bad Day at Black Rock*, John Sturges, 1955)

Corazones rotos (*Break of Hearts*, Philip Moeller, 1935)

La costilla de Adán (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949)

Crímenes del corazón (*Crimes of the Heart*, Bruce Beresford, 1986)

Los Croods (*The Croods*, Chris Sanders, Kirk DeMicco, 2013)

Cowboy de medianoche (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969)

La cruda realidad (*The Ugly Truth*, Robert Luketic, 2009)

Cuando Harry encontró a Sally (*When Harry Met Sally*, Rob Reiner, 1989)

Cuando llegue septiembre (*Come September*, Robert Mulligan, 1961)

Cuando menos te lo esperas (*Something's Gotta Give*, Nancy Meyers, 2003)

Las cuatro hermanitas (*Little Women*, George Cukor, 1933)

Dama por un Día (*Lady For a Day*, Frank Capra, 1933)

Damas del teatro (*Stage Door*, Gregory La Cava, 1937)

Danzad, locos, Danzad (*Dance, Fools, Dance*, Harry Beaumont, 1931)

Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961)

Descalzos por el parque (*Barefoot in the Park*, Gene Saks, 1967)

El Diablo se viste de Prada (*The Devil Wears Prada*, David Frankel, 2006)

Divorciémonos (*Kiss Me Again*, Ernst Lubitsch, 1925)

Doble sacrificio (*A Bill of Divorcement*, George Cukor, 1932)

Doble vida (*A Double Life*, George Cukor, 1948)

Un domingo en Nueva York (*Sunday in New York*, Peter Tewksbury, 1963)

El Dormilón (*Sleeper*, Woody Allen, 1973)

Ella, él y Asta (*After the Thin Man*, W.S Van Dyke, 1936)

El estado de la unión (*State of the Union*, Frank Capra, 1948)

El estudiante novato (*The freshman*, Fred Newmeyer, 1925)

En busca del arca perdida (*Raiders of the Lost Ark*, 1981)

En alas de la danza (*Swing Time*, George Stevens, 1936)

Espejismo de amor (*kitty Foyle*, Sam Wood, 1940)

- La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)
- French Kiss* (Lawrence Kasdan, 1995)
- La frivolidad de una dama* (*Forbidden Paradise*, Ernst Lubitsch, 1924)
- La fruta prohibida* (*Forbidden Fruit*, Cecil B. DeMille, 1921)
- Fueros humanos* (*Man's castle*, Frank Borzage, 1933)
- Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936)
- Un gánster para un milagro* (*Pocketful of Miracles*, Frank Capra, 1961)
- Garganta profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972)
- Gloria de un día* (*Morning Glory*, Lowell Sherman, 1933)
- La gran aventura de Silvia* (*Sylvia Scarlett*, George Cukor, 1936)
- La guerra de los Rose* (*The War of the Roses*, Danny DeVito, 1989)
- Hacia las alturas* (*Christopher Strong*, Dorothy Arzner, 1933)
- La herencia del viento* (*Inherit the Wind*, Stanley Kramer, 1960)
- Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940)
- Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, Frank Capra, 1937)
- La impetuosa* (*Pat and Mike*, George Cukor, 1952)
- Interiores* (*Interiors*, Woody Allen, 1978)
- La jaula de oro* (*Platinum Blonde*, Frank Capra, 1931)
- La joya del Nilo* (*The Jewel of the Nile*, Lewis Teague, 1985)
- Kiss Me Kate* (George Sidney, 1953)
- Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise*, Ernst Lubitsch, 1932)
- Lady Lou* (*She Done Him Wrong*, Lowell Sherman, 1933)
- La llama sagrada* (*Keeper of the Flame*, George Cukor, 1942)
- Lio embarazoso* (*Knocked up*, Judd Apatow, 2007)
- Lo que piensan las mujeres* (*That Uncertain Keeling*, Ernst Lubitsch, 1941)

- Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939)
- La locura del dólar* (*American Madness*, Frank Capra, 1932)
- Lluvia* (*Rain*, Lewis Milestone, 1932)
- Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940)
- Madam Satan* (Cecil B DeMille, 1930)
- El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939)
- La maldición del escorpión de jade* (*The Curse of the Jade Scorpion*, Woody Allen, 2001)
- Mamá a la fuerza* (*Bachelor Mother*, Garson Kanin, 1939)
- Manhattan* (Woody Allen, 1979)
- Mar de Hierba* (*The Sea of Grass*, Elia Kazan, 1947)
- María Estuardo* (*Mary of Scotland*, John Ford, 1936)
- Un marido rico* (*The Palm Beach Story*, Preston Sturges, 1942)
- Matando en la sombra* (*The Kennel Murder Case*, Michael Curtiz, 1933)
- Match Point* (Woody Allen, 2005)
- Medianoche* (*Midnight*, Mitchell Leisen, 1939).
- Mejor...solteras* (*How to be Single*, Christian Ditter, 2016)
- Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952)
- Mi chica y yo* (*Me and My Gal*, Raoul Walsh, 1932)
- Mi desconfiada esposa* (*Designing Woman*, Vicent Minelli, 1957)
- Mi gran boda griega* (*My Big Fat Greek Wedding*, Joel Zwick, 2002)
- Mi mujer favorita* (*My favourite Wife*, Garson Kanin, 1940)
- Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, Woody Allen, 1993)
- Mística y rebelde* (*Spitfire*, John Cromwell, 1934)
- Morning Glory* (Roger Michell, 2010)
- La muchacha de la Quinta Avenida* (*5Th Avenue Girl*, Gregory LaCava, 1939).

- La mujer de año (Woman of the Year, George Stevens, 1942)*
- Una mujer difamada (Libeled Lady, Jack Conway, 1936)*
- La mujer indomable (The Taming of the Shrew, Sam Taylor, 1929).*
- La mujer indomable (The Taming of the Shrew, Franco Zeffirelli, 1967)*
- La mujer milagro (The Miracle Woman, Frank Capra, 1931)*
- Mujeres (The Women, George Cukor, 1939)*
- Una mujer para dos (Desing for Living, Ernst Lubitsch, 1933)*
- Una mujer se rebela (A Woman Rebels, Mark Sandrich, 1936)*
- My Fair Lady (George Cukor, 1964)*
- Nacida ayer (Born Yesterday, George Cukor, 1950)*
- Ninotchka (Ernst Lubitsch, 1939)*
- No es tan fácil (It's Complicated, Nancy Meyers, 2009)*
- No me mandes flores (Send me no flowers, Norman Jewinson, 1964)*
- No soy ningún ángel (I'm No Angel, Wesley Ruggles, 1933)*
- La novia era él (I Was a Male War Bride, Howard Hawks, 1949)*
- Los niños del paraíso (Les Enfants du Paradis, Marcel Carné, 1945)*
- La octava mujer de Barba Azul (Bluebeard's Eighth Wife, Ernest Lubitsch, 1938)*
- Otra reunión de acusados (Another Thin Man, W.S. Van Dyke, 1939)*
- La pelirroja (Red-Headed Woman, Jack Conway, 1932)*
- El padre de la novia (The Father of the Bride, Vicent Minnelli, 1950)*
- El padre de la Novia (Father of the Bride, Charles Shyer, 1991)*
- El padre es abuelo (Father's Little Dividend, Vincente Minnelli, 1951)*
- El padrino (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972)*
- El padrino II (The Godfather II, Francis Ford Coppola, 1974)*
- El padrino III (The Godfather III, Francis Ford Coppola, 1990)*

- Una pareja invisible* (*Topper*, Norman Z. McLeod, 1937)
- La pareja invisible se divierte* (*Topper Takes a Trip*, Norman Z. McLeod, 1939)
- Los peligros del flirt* (*The Marriage Circle*, Ernst Lubitsch, 1924)
- La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937)
- La pícaro soltera* (*Sex and the Single Girl* Richard Quine, 1964)
- Pijama para dos* (*Lover Come Back*, Delbert Mann, 1961)
- ¡Por Fin Solos!* (*Darling Companion*, Lawrence Kasdam, 2012)
- ¿Por qué cambiar de esposa?* (*Why Change your Wife?*, Cecil B. DeMille, 1920)
- El presidente fantasma* (*The Phantom President*, George M. Cohan, 1932)
- El presidio* (*The Big House*, George W. Hill, 1930)
- Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990)
- ¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946)
- ¿Qué les pasa a los hombres?* (*He's Just not that Into you*, Ken Kwapis, 2009)
- ¿Qué me pasa doctor?* (*What's Up Doc?* Peter Bogdanovich, 1972)
- Quick Millions* (Rowland Brown, 1931)
- La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1951)
- La reina de Nueva York* (*Nothing Sacred*, William A. Wellman, 1937)
- El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)
- Ritmo Loco* (*Shall We Dance?* Mark Sandrich, 1937)
- Roberta* (William. A. Seiter, 1935)
- Rojos* (*Reds*, Warren Beatty, 1981)
- La rubia fenómeno* (*It Should Happen to You*, George Cukor, 1954)
- Una rubia en la cumbre* (*The Girl Can't Help It*, Frank Tashlin, 1956)
- Sabrina* (Billy Wilder, 1954)
- San Francisco* (W.S. Van Dyke, 1936)

- Salvada (Laughing Sinners, Harry Beaumont, 1931)*
- Sangre gitana (The Little Minister, Richard Wallace, 1934)*
- Scarface el terror del Hampa (Scarface- Shame of the Nación, Howard Hawks, 1932)*
- El secreto de vivir (Mr.Deeds Goes to Town, Frank Capra, 1936)*
- La semilla del diablo (Rosemary´s Baby, Roman Polanski, 1968)*
- El signo de la cruz (The Sing of the Cross, Cecil B. De Mille, 1932)*
- Scoop (Woody Allen, 2006)*
- Seguiré mi destino (A Life of Her Own, George Cukor, 1950)*
- Seis días y siete noches (Six Days Seven Nights, Ivan Reitman, 1998)*
- Separados (TheBreak-Up, Peyton Reed, 2003)*
- Sexo en Nueva York (Serie 1998-2004)*
- Sexo en Nueva York (Sex and the City, Michael Patrick King, 2008)*
- Sexo en Nueva York 2 (Sex and the City 2, Michael Patrick King, 2010)*
- Siete novias para siete hermanos (Seven Brides For Seven Brothers, Stanley Donen, 1954)*
- Sigamos la flota (Follow the Fleet, Mark Sandrich, 1936)*
- Sin amor (Without Love, Harold S. Bucquet, 1945)*
- Si yo tuviera un millón (If I Had a Million, Ernst Lubitsch y Norman Z. McLeod, 1932)*
- Solo los tontos se enamoran (Fools Rush In, Andy Tennant, 1997)*
- Solo tú (Only you, Norman Jewinson, 1994)*
- Sombrero de copa (Top Hat, Mark Sandrich, 1935)*
- Soñadoras (Dreamgirls, Bill Condon, 2006)*
- Suave es la noche (Tender is the Night, Henry King, 1962)*
- Sucedió en Manhattan (Maid in Manhattan, Wayne Wang, 2002)*
- Sucedió una noche (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)*
- El sueño de casandra (Cassandra´s Dream, Woody Allen, 2007)*

- Sueños de juventud* (Alice Adams, George Stevens, 1935)
- Sueños de un seductor* (*Play it Again*, Herbert Ross, 1972)
- Su juego favorito* (*Man's favorite Sport*, Howard Hawks, 1964)
- Su pequeña aventura* (*The Thrill of it All*, Norman Jewinson, 1963)
- Su otra esposa* (*Desk Set*, Walter Lang, 1957)
- Tentación en Manhattan* (*I'Dont Know How She Does It*, Doug McGrath, 2011)
- La tentación vive arriba* (*The SevenYear Itch*, Billy Wilder, 1955)
- Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, Woody Allen, 1969)
- Tierra de pasión* (*Red Dust*, Victor Fleming, 1932)
- Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo...y nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex... But You were afraid to Ask*, Woody Allen, 1972)
- Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, Woody Allen, 1969)
- Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951)
- Tras el corazón verde* (*Romancing the Stone*, Robert Zemeckis, 1984)
- Tres mujeres y un plan* (*Mad Money*, Callie Khouri, 2008)
- Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941)
- Los tres papás* (*For the Love of Mike*, Frank Capra, 1927)
- La tristeza y la piedad* (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls, 1969)
- Tu y yo* (*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1957)
- La última noche de Boris Gruchenko* (*Love and Dead*, Woody Allen, 1975)
- Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, Willyam Wyler, 1953)
- Vencedores o vencidos* (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer 1961)
- El viejo y el mar* (*The Old Man and the Sea*, John Sturges, 1958)
- Vive como quieras* (*You Can't Take It With Tou*, Frank Capra,1938)
- Vivir para gozar* (*Holiday*, George Cukor, 1938)

Vuelve a mi (The Barkleys of Broadway, Charles Walters, 1949)

Vuelve el padre de la novia (Father of the Bride II, Charles Shyer, 1995)

La venus rubia (Blonde Venus, Josef Von Sternberg, 1932)

La viuda alegre (The Merry Widow, Ernst Lubitsch, 1934)

Y entonces llegó ella (Along Came Polly, John Hamburg, 2004)

IX

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, Maria. (2012). “Girls just Wanna Have Fun? Mujeres en la nueva comedia americana”, en Violeta Kovacsics (Ed.) *Very Funny Things. Nueva Comedia Americana*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- AGUILAR, Pilar (1996). *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- AGUILAR, Pilar (2001). “Mujeres de cine: Retratos mágicos pero distorsionados“ en Blanca Muñoz (coord.) *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural*. Madrid: Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid.
- AKASS, Kim y McCABE, Janet (2006). *Reading Sex and the City*. New York: I.B.Tauris.
- ALDARONDO, Ricardo (2000). “Perdiendo el juicio: la comedia frente a la ley”, *Cine y derecho*, Revista Nosferatu, enero 2000, núm.32.
- ALLEN, Woody (1999). *Annie Hall*. Barcelona: Tusquets.
- ALTMAN, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós comunicación.
- ANGER, Kenneth (1986). *Hollywood Babilonia II*. Barcelona: Tusquets Editores.
- BABINGTON, Bruce y EVANS, Peter W. (1989). *Affairs to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes*. Manchester: Manchester University Press.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (1997). *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama.
- BLACK, Gregory (1998). *Hollywood censurado*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BELASCO, Nicolas (2003). *Khatarine Hepburn. La fiera de Hollywood*. Madrid: Cacitel.
- BENAVENT, Joan (2002). *Clark Gable. La corona del rey*. Madrid: T&B editores.
- BERGER, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERGSON, Henri (1914). *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Valencia: Prometeo.

BERNAL, Jordi. “El estado actual de la comedia ¿Qué me pasa doctor?”, *Dirigido por*, febrero 2002.

BETTELHEIM, Bruno (2005). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.

BOGDANOVICH, Peter (2008). *El director es la estrella*, Vols II. Madrid : T&B editores. Madrid 2008.

BOGDANOVICH, Peter (1962). *The Cinema of Howard Hawks*. Nueva York: Film Library of The Museum of Modern Art of New York.

BONET, Lluís (2004). *Cary Grant. El capricho de las damas*. Madrid: T&B editores.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

BRIZENDINE, Louann (2010). *El cerebro femenino*. Barcelona: RBA.

BRIZENDINE, Louann (2010). *El cerebro masculino*. Barcelona: RBA.

BRISSET, Demetrio (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: UOC.

BRUNETTA, Gian Piero (Coord. 2012). *Historia mundial del cine. Estados Unidos*. Volumen I.II. Madrid: Akal.

CAMARERO, Gloria (ed. 2002). *La Mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal.

CAMPILLO, Neus. (Coord. 2002). *Género, ciudadanía y sujeto político. En torno a las políticas de igualdad*. Valencia: Universitat de València, Institut Universitari d'Estudis de la Dona.

CAPRA, Frank (1999). *El nombre delante del título*. Madrid:T&B Editores.

CARMONA, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

CARR, Jay (2002). *The A List; The National Society of Film Critics 100 Essential Films*. Boston: Da capo Press.

- CASAS, Quim (1998). *Howard Hawks. La comedia de la vida*, Barcelona: Dirigido por.
- CAVELL, Stanley (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- CAVELL, Stanley (1984). *The Thoughts of Movies, Themes Out of School*. San Francisco: North Point Press.
- CHION, Michel (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- CIEUTAT, Michel (1990). *Frank Capra*. Barcelona: Cinema Club Collection.
- COLAIZZI, Giulia, (ed. 1995). *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme.
- COLAIZZI, Giulia, (ed. 2001). *Dones y cinema*. Barcelona: PPU.
- COMPANY, Juan Miguel y SANCHEZ-BIOSCA, Vicente (1985) “El placer de lo real. Equívocos y derivas de la comedia cinematográfica”, en Vicente Ponce (coord.). *Un estiu amb comedia*, Valencia: filmoteca valenciana.
- CROWE, Cameron (2002). *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid: Alianza.
- CUÉLLAR, Carlos (2011). *Nuevo vocabulario básico del audiovisual*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.
- D’AMICO, Silvio (1955). *Historia del teatro universal*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- DAVIDSON, Sara (1987). *Rock Hudson: su vida*. Barcelona: Planeta.
- DE LAURETIS, Teresa (1992). *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra.
- DE LAURETIS, Teresa (2000): «Tecnología de género», en *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- DELEYTO, Celestino (1992). “Narrative Closure and the Comic Spirit: The Inconclusive Ending of *Bringing Up Baby*”, en Deleyto, celestino (ed), *Flashbacks. Re-Reading the Classical Hollywood cinema*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- DELEYTO, Celestino (2003). “La comedia romántica estadounidense en la década de los noventa”, *Archivos de la filmoteca*, 44, junio 2003.

DELEYTO, Celestino (2003). *Ángeles y demonios: Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

DELEYTO, Celestino (2009). *Woody Allen y el espacio de la comedia romántica*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

DELEYTO, Celestino (2011). “La comedia y la risa en el cine: historias de amor y sexo en *I Was a Male War Bride*”, *Archivos de la filmoteca*, 37, febrero 2001.

DIBATTISTA, Maria (2001). *Fast-Talking Dames*. New Haven: Yale University Press.

DICKENS, Homer (1994). *Las películas de Khatarine Herpburn*. Madrid: Odin Ediciones.

DONAPETRY, María. (2001). *Toda ojos*. Oviedo: KRK, Colección Alternativas.

DUBY, George y PERROT Michelle (ed. 1991-93). *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Vol.V. Madrid: Taurus.

DYER, Richard (1998). *Stars*. London: British Film Institute.

ECHART, Pablo (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.

ELIOT, Marc (2007). *Cary Grant. La biografía*. Barcelona: Penguin Random House.

ESTRADA, Javier (2012) “El cine estadounidense en los inicios del siglo XXI” en Gian Piero Brunetta (Ed) *Historia mundial del cine II: Estados Unidos*, Madrid: Akal.

EVANS, Peter W y DELEYTO, Celestino (eds. 1998). *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*. Edimburgh: Edinburgh University Press.

FELDSTEIN, Richard (1989). “Displaced Feminine Representación in Woody Allen’s Cinema”, en Marleen S. Barr y Richard Feldstein (eds). *Discontented Discourses: Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, Urbana: University of Illinois Press.

FEVER, Jane (1982). *El musical de Hollywood*. Madrid:Verdoux.

FERNÁNDEZ, Carolina (1997) *Las re/escrituras contemporáneas de cenicienta*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- FERNÁNDEZ, Tomas (2013). "La comedia según Howard Hawks. El absurdo como forma de vida", *Dirigido por...*, junio 2013.
- FINLER, W, Joel (2010). *El cine americano. Historia de Hollywood*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- FIRESTONE, Shulamith (1976). *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*. Barcelona: Kairós.
- FONTE, Jorge (2010). *Woody Allen*. Madrid: Cátedra.
- FREIXAS, Ramon (2003). "La costilla de Adán ", *Dirigido por...*, n.º 322, abril 2003.
- FREIXAS, Ramon (2008). "Annie Hall" *Dirigido por...*, n.º 288, Barcelona Marzo 2008.
- FREUD, Sigmund (2000). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza editorial.
- FREUD, Sigmund (1974). "Fetichismo", en *Obras completas*, tomo VIII. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FRIEDAN, Betty (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- FRODON, Jean-Michel (2002). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Paidós.
- FRYE, Northrop (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- FRYE, Northrop (1995). *A Natural Perspective. The Development of Shakespearean comedy and romance*, Nueva York y Londres: Columbia University Press.
- GASCA, Luis (1994). *Rock Hudson: el hombre oculto*. Valencia: La máscara.
- GIL-DELGADO, Fernando (2001). *Introducción a Shakespeare a través del cine*. Madrid: EIUNSA.
- GIRGUS, Sam (2005). *El cine de Woody Allen*, Madrid: Akal.
- GOMERY, Douglas (1991). *Hollywood: El sistema de estudios*. Madrid: Verdoux.
- HAMILTON, Marybeth (1997). *When I'm Bad, I'm Better: Mae West, Sex, and American Entertainment*. Los Ángeles. University of California Press.

HARRIS, Marvin (2000). *La cultura norteamericana contemporánea. Una visión antropológica*. Madrid: Alianza editorial.

HARRIS, Warren, G (1988). *Cary Grant un toque de distinción*. Barcelona: Ultramar.

HARVEY, James (1998). *Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges*, Nueva York: Da Capo Press.

HASKELL, Molly (1987). *From Reverence to Rape. The Treatment of Woman in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.

HEPBURN, Katharine (1996). *Yo misma. Historias de mi vida*. Barcelona: Ediciones B.

HILGEMAN, Werner y KINDER, Hermann (1999). *Atlas histórico mundial, Vols 2*. Madrid: Ediciones Istmo.

HORTON, Andrew (2000). *Laughing Out loud: Writing the Comedy-centered Screenplay*. Berkeley: University of California Press.

KANIN, Garson (1990). *Spencer Tracy y Katharine Hepburn. Una biografía íntima*. Barcelona: Ultramar.

KAPLAN, E. Ann. (1998): *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

KARNICK, Kristine B, y JENKINS, Henry (Ed. 1995). *Classical Hollywood Comedy*, Nueva York y Londres: Routledge.

KEISHIN, Jennifer (2018). *Sex and the City and Us. How Four Women Changed the Way We Think, Live and Love*. New York: Simon and Schuster.

KRAMER Peter (1999). "A Powerful Cinema-going Force? Hollywood and Female Audiences since the 1960s" en Melvyn Stokes and Richard Maltby (eds): *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*. Londres: BFI.

KUHN, Annete. (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

LANUZA, Ana (2011). *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico*

americano. Madrid: Ediciones encuentro.

LAX, Eric (2008). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Lumen.

LIPOVESTKY, Gilles y SERROY, Jean (1994). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

LIPOVESTKY, Gilles (2009). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

LOTMAN, Yuri (1979). *Estética y Semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

LUZÓN, Virginia (2003). "Harrison Ford y la comedia romántica", *Archivos de la filмотeca*, nº 44, junio 2003.

MALTBY, Richard (1996). "La censura y el código de Producción", en Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (eds.), *Historia general del cine, Estados Unidos (1932-1955)*, Vol.VIII, Madrid: Cátedra.

MANN, William (2007). *Kate: el lado oscuro de Katharine Hepburn*. Madrid: T&B.

MARÍAS, Miguel (1999). *Leo McCarey*. Madrid: Nickel Odeon Dos.

MARTÍ Eugenio y CHERTA, Rafael (2003). *Guía para ver y analizar Annie Hall*. Valencia y Barcelona: Nau Llibres y Ediciones Octaedro.

MARTIN DE AGUILERA, Esperanza (2010). "Determinación y diferenciación sexual", *Seminario permanente de ciencias naturales*, Universidad de Valencia.

MAST, Gerald (ed. 1988). *Bringing Up Baby. Howard Hawks, director*, New Brunswick: Rutgers University Press.

McBRIDE, Joseph (1982). *Hawks on Hawks*. Berkeley and Los Ángeles: University of California Press.

McDONALDS, Tamar Jeffers (2007). *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. London: Wallflower Paperback.

McGILLIGAN, Patrick (1994). *George Cukor*. Barcelona: Ultramar.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando (1975), "Howard Hawks", en *Dirigido por...*, núm.24, junio de 1975.

METZ, Christian (2001). *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.

MORENO, Luisa (2010). *Sombrero de copa. Cine musical clásico*. Valladolid: Caja Duero/ Caja España.

MITCHELL, Deborah (2001). *Diane Keaton. Artist and Icon*. Jefferson: McFarland.

MIOLA, Robert S (1997). *Shakespeare and Classical Comedy. The Influence of Plautus and Terence*. Nueva York: Clarendon Press.

MULVEY, Laura (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Universidad de Valencia, centro de semiótica y Teoría del espectáculo.

MUNSÓ, Joan (1997). *El cine musical de Hollywood*. Madrid: Film Ideal 2000.

MUÑOZ, Blanca (2005). *La cultura global: Medios de comunicación, cultura e ideología*. Madrid: Pearson Educación.

NADOOLMAN, Deborah (2003). *Diseñadores de vestuario*. Barcelona: Editorial Océano.

NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank (1990). *Popular film and Television Comedy*, Nueva York y Londres: Routledge.

NEALE, Steve (1992). "The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today", *Screen*, vol. 33, nº 3.

ONAINDIA, Mario (1996). *El guión clásico de Hollywood*, Volumen 16 de Paidós papeles de comunicación. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

ORTIZ, Áurea (ed. 2013) *¿Por qué lo llaman cine de mujeres cuando quieren decir cine?* Valencia, Col·lecció Quaderns del MuVIM.

OVIDIO (1994). *Metamorfosis*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.

PEDRAZA, Pilar (2009). *Venus y el eslabón perdido*. Madrid: Siruela.

PERALES, Francisco (2005). *Howard Hawks*. Madrid: Cátedra.

- PERRAULT, Charles (2000). *Todos los cuentos de Charles Perrault*. Alicante: Aguaclara.
- REGUANT, Dolors (1996). *La mujer no existe*. Bilbao: Maite Canal.
- RODRIGUEZ, María del Carmen (Ed. 2006). *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- RODRIGUEZ, Hilario (2003). “Sueños Húmedos”, *Dirigido por*, septiembre 2003.
- ROSENTHAL, Daniel (2005), *Shakespeare en el cine*. Buenos aires: Catálogos.
- ROWE, Kathleen (1995) *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter*. Texas: University of Texas.
- ROWLANDS, Mark (2007). *Todo lo que sé lo aprendí de la tele. Filosofía para el teleadicto común*. Madrid: Edaf.
- RUIZ, Ana Paula (ed. 2008). *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*. Madrid: Trama y fondo.
- SANZ, José Luis (2007). *Cazadores de dragones*. Barcelona: Ariel.
- SARRIS, Andrew (1998). *You Ain't Heard Nothing Yet*. Oxford: Oxford University Press.
- SEGER, Linda (1991). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Barcelona: Ed. Rialp.
- SHAKESPEARE, William (2006). *El sueño de una noche de verano; Noche de reyes*. Madrid: Espasa Calpe.
- SHAKESPEARE, William (1982). *La doma de la furia; El mercader de Venecia*, Barcelona: Planeta.
- SHAKESPEARE, William (2004). *Mucho ruido y pocas nueces*. Buenos Aires: Losada.
- SIKOV, Ed (1989). *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. New York: Crown.
- SIMON, Art (2012). “La estructura narrativa del cine estadounidense”, en Piero Bruneta (eds). *Historia mundial del cine I.II: Estados Unidos*. Madrid: Akal.

SINGER, Irving (1984). *The Nature of Love*, vol.2, Chicago: The University of Chicago Press.

SOBCHACK, Thomas y Vivian (1987). *An Introduction to Film*. Boston: Longman.

SOMMERVILLE W, Robert (2016). *Shakespeare's Cinema of Love. A study in Genre and Influence*. Manchester: Manchester University Press.

SOTO, Francisco y FERNANDEZ, Francisco (2004). *Imágenes y justicia. El derecho a través del cine*. Madrid: La Ley-Actualidad.

STRAUSS, Lévi (1972). *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*. México: FCE.

STOKES, Melvyn, and MALTBY, Richard (1999). *Identifying Hollywood's audiences: cultural identity and the movies*. London: British Film Institute.

TAVERNIER, Bertrand y COURSONDON, Jean Pierre (1997). *50 años de cine norteamericano*. Madrid: Akal.

TORRES, Augusto M (1992). *George Cukor*. Madrid: Cátedra.

TORRES-DULCE, Eduardo (1997). "Howard Hawks, el hombre y el leopardo", *Nickel Odeon*, nº 6, primavera de 1997.

TUBERT, Silvia (2000). *Sigmund Freud: fundamentos del Psicoanálisis*. Madrid: Edaf.

VALCÁRCEL, Isabel (1997). "Los años treinta en Estados Unidos", *Nickel Odeon*, nº 6, primavera de 1997.

VARELA, Nuria (2013). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

WALKER, Alexander (1972). *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.

WOOD, Robin (1981). *Howard Hawks*. Londres: British Film Institute.

X
PÁGINAS WEB

AVIVA. Información internacional sobre los derechos humanos de las mujeres. Londres.

<http://www.aviva.org>.

Consultado 9/10/2017

BBC- Culture-The Greatest comedies of all Time

<http://www.bbc.com/culture/story/20170821-the-100-greatest-comedies-of-all-time>

Consultada 18/08/2017

100 Best Comedy Movies

<https://editorial.rottentomatoes.com/guide/100-essential-comedy-movies/>

Consultada 18/08/2017

Best Romantic Comedy Movies Ever Made

<https://www.imdb.com/list/ls058479560/>

Consultada 19/08/2017

Cerebro masculino y femenino. Observatorio de Bioética, UCV

<https://www.observatoriobioetica.org/wp-content/uploads/2018/02/Cerebro-masculino-y-femenino.pdf>

Consultado 21/02/2017

Development of brain structural connectivity between ages 12 and 30: A 4-Tesla diffusion imaging study in 439 adolescents and adults

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1053811912008981>

Consultado 9/01/2018

The Internet Movie Database (IMDb).

<http://www.imdb.com/>

Consultado abril 2013-noviembre 2018

Neurosexism: the myth that men and women have different brains.

<https://www.nature.com/articles/d41586-019-00677-x>

Consultado 9/01/2018

Real Academia Española (RAE)

<http://www.rae.es/consultas/el-adverbio-solo-y-los-pronombres-demostrativos-sin-tilde>

<http://www.rae.es/consultas/palabras-como-guion-truhan-fie-liais-etc-se-escriben-sin-tilde>.

Consultado el 7/06/2016

Sex differences in the structural conectome of the human brain

<https://www.pnas.org/content/111/2/823>

Consultado 22/02/2017

Sex beyond the genitalia: the human brain Mosaic

<https://www.pnas.org/content/112/50/15468>

Consultado 21/02/2017

Sex and the City Rotten Tomatoes

https://www.rottentomatoes.com/m/sex_and_the_city/.

Consultado 3/08/2018

¿Somos las mujeres de cine?

http://www.educarenigualdad.org/media/pdf/uploaded/material/106_mat-99-iam-u-68927-pdf.pdf

Consultado el 23/11/2016