

# BÁSICOS FILMOTECA

## LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

SER O NO SER  
TO BE OR NOT TO BE. Ernst Lubitsch. EEUU. 1942

Sesión 4 / Jueves 29 de noviembre de 2012  
Presentación y coloquio a cargo de José Luis Castro de Paz,  
historiador del cine.



### LA SCREWBALL COMEDY \*

Al cabo del tiempo, la comedia romántica del Hollywood de los años treinta y cuarenta hace gala de una juventud que capta las miradas de los cinéfilos e invita a los investigadores a reflexionar sobre un género que, nunca como entonces, supo aunar la calidad artística con la popularidad. A este periodo de esplendor de la comedia romántica corresponden los mejores exponentes de lo que se ha dado en llamar la comedia chiflada o disparatada –*screwball comedy*–, forma peculiar que adoptó el género en aquella época, y en la que se incluyen filmes como *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934), *La comedia de la vida* (Howard Hawks, 1934), *La cena de los acusados* (William S. Van Dyke), *La pícara puritana* (Leo McCarey, 1937), *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938), *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), *Mamá a la fuerza* (Garzón Kanin, 1939), *Medianoche* (Michael Leisen, 1939), *Luna nueva* (Howard Hawks, 1940), *Mi mujer favorita* (Garzón Kanin, 1940) o *Las tres noches de Eva* (Preston Sturges, 1941).

El nacimiento de estas comedias imperecederas, [que representan un hallazgo metafórico genial para un país que trata de superar la crisis económica y el desencanto social provocados por la Depresión], fue posible en parte por la coincidencia en Hollywood del talento de una serie de guionistas, directores e intérpretes. Estas comedias no serían lo mismo sin la elegante presencia de actores como Cary Grant, William Powell o Melvyn Douglas; ni de actrices tan vivaces y resueltas como Katharine Hepburn, Irene Dunne, Barbara Stanwyck, Mirna Loy, Jean Arthur, Ginger Rogers, Rosalind Russell o Claudette Colbert. Directores como Hawks, McCarey, Cukor, Sturges, Stevens o Capra tuvieron mucha habilidad para cincelar la imagen cinematográfica de

estas estrellas, a cuyas carreras dieron en ocasiones giros afortunados. Estos cineastas dominaban el arte de la comedia física, sabían escribir guiones, buscaban la autonomía dentro del férreo sistema industrial y tenían olfato para exprimir la posibilidades estéticas del medio cinematográfico. Contaban, además, con la inestimable ayuda de escritores que, como Ben Hecht, Billy Wilder o Norman Krasna, reforzaban los cómicos guiones de la *screwball* con cualidades como el atrevimiento, el ingenio o la sofisticación.

Con la llegada del sonido, los guionistas lograron además que la palabra se sumara a la fiesta de la comedia. El diálogo se convierte en un logro artístico de primera magnitud, en seña de identidad de la mejor comedia romántica. Las frases rápidas y cortas contagian vitalidad a las historias. Los personajes juegan a sabiendas o no con las enormes posibilidades del lenguaje. De su boca nacen malentendidos, imposturas, dobles sentidos, imitaciones, nombres extraños y graciosos... Para la pareja romántica, la conversación es un juego apreciado y también un arma arrojadiza: su relación se fortalece con el alimento necesario y continuo de las batallas verbales.

Las parejas románticas, aunque aparecen habitualmente en conflicto, son en el fondo complementarias. Y lo son porque ni él ni ella son convencionales: su excentricidad les distingue del resto del mundo. Viven en un mundo aparte, autosuficiente, regido por sus propias leyes. Un mundo que desafía las normas del decoro y del sentido común, y que se percibe como más excitante, divertido y vital. Estas parejas se sitúan a menudo en los márgenes de lo social, bordean con frecuencia el territorio de la infancia y de la locura. Padecen una anarquía benigna, contagiosa



## LUBITSCH Y LA *SCREWBALL COMEDY*. SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS

Un repaso [por los referentes de la *screwball comedy*] no puede dejar de mencionar las figuras de DeMille y Lubitsch. Las diferencias que les separan de la comedia romántica *screwball* pueden ser numerosas, pero también ofrecen significativos motivos como para ser recordados. Ambos –primero DeMille y después Lubitsch– se sitúan en el origen de la vagamente llamada “comedia de los sexos”. Los dos pioneros realizan las primeras comedias de éxito a partir de tramas basadas en conflictos matrimoniales provocados normalmente por una infidelidad. La comedia romántica *screwball* puede alejarse de estas comedias en el análisis de las causas del conflicto entre la pareja, en el tono de la historia y en las conclusiones, pero siguen construyéndose sobre la premisa que afirma la dificultad de mantener con vida la llama del amor romántico.

y placentera: la libertad de acción, el comportamiento desinhibido y la espontaneidad les permite convertir la vida ordinaria en una aventura divertida y extraordinaria.

Aunque el protagonismo es de la pareja, las heroínas exhiben un encanto especial. El atractivo de estas comedias descansa en buena medida en la imagen que proyectan de la mujer. Debido en parte a la censura del Código Hays, fue posible la transición de una comedia donde la mejor arma de seducción femenina era la sensualidad a otra en la que su inteligencia y determinación eran sus mejores aliados. Las actrices protagonistas de la nueva comedia romántica –Hepburn, Dunne, Stanwyck, Colbert y compañía–, modernas, vitales y desvencuadas, ponen de relieve la necesidad de reconocer una misma valía entre los hombres y las mujeres.

Esta nueva mujer, más urbana, sofisticada y moderna, desea del hombre un tratamiento cercano, próximo e igualitario, sin tintes aristocráticos. La cristalización de este modelo femenino exige replantear las fórmulas de la seducción romántica. Como muestran varias comedias de reconciliación matrimonial [...], la seducción no culmina con la ceremonia del matrimonio, sino que debe perpetuarse en el tiempo. Estas comedias eliminan cualquier resquicio del amor cortés, tantas veces encarnado por pretendientes ridículos que se acercarán a las heroínas mediante la estrategia equivocada del lirismo sentimental y de la adulación. En *Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1940) Tracy Lords (Katharine Hepburn) anhela que se le quiera como lo merece una mujer de carne y hueso, y no como si fuera una diosa. Por esa misma exigencia, la mujer renunciaría a la coquetería, que es sustituida por un trato cercano, directo, inmediato con el hombre. La veneración deja paso al compañerismo, la reverencia a la complicidad, la gravedad a la informalidad, al humor compartido y al juego.

Así, de la mano de unas parejas que a un mismo tiempo preservan la individualidad y hacen gala de un enriquecedor compañerismo, estas comedias románticas del Hollywood clásico celebran las posibilidades que encierra la vida en el presente. Y al mismo tiempo, no aseguran un futuro sin nuevas trifulcas entre la pareja. Ahí está lo misterioso: en una unión que al mismo tiempo se percibe como real e ideal.

[\*] Aunque tiene elementos de la comedia matrimonial, *Ser o no ser* no se incluye entre los filmes paradigmáticos de la *screwball comedy*. Sin embargo, es imposible hablar de la comedia clásica sin referirnos a este subgénero, el dominante en los 30 y 40. Recomendamos, pues, el visionado de una de las comedias *screwball* más representativas, *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938), programada en La FilMOTECA los días 28 de diciembre, 2 y 5 de enero.

[...] La suprema importancia que Lubitsch tiene en el desarrollo de la comedia sonora se debe al atrevimiento temático de sus filmes, pero también a su dominio del lenguaje cinematográfico y a la consideración que tenía de su propio oficio. Todo ello hizo que superara con brillantez la transición al sonoro, sin que el cambio implicara la menor pérdida del ingenio, inteligencia, estilo y gracia de su periodo silente. De esta manera, Lubitsch no fue sólo un director modelo de los años veinte sino que, con sus filmes-opereta realizados con la llegada del sonoro y sobre todo con comedias románticas como *Trouble in Paradise* (Un ladrón en la alcoba, 1932) o *Design for Living* (Una mujer para dos, 1933), siguió siendo un referente obligado para los directores de comedia de los años 30.

En efecto, muchos de sus colegas consideraban a Lubitsch como el mejor director de Hollywood por distintos motivos: por su capacidad para sacar sentido de las nimiedades, por su humor atrevido y picante, por su proverbial inteligencia para esquivar a la censura, por acentuar sin rubor el encanto de los entornos y de las parejas sofisticadas, o por su proverbial uso de la metáfora visual, a la que tanto debe su famoso «toque». El estilo elíptico de Lubitsch, especialista en «decir sin decir», fue tomado como modelo por los autores de las comedias románticas de la segunda mitad de los años treinta.

Harvey apunta, sin embargo, una cuestión que impedirá incluir a Lubitsch entre los directores más representativos de la nueva comedia romántica americana: la radical soledad de los personajes, incluso cuando conocen el amor. Lubitsch es un precursor de la comedia americana pero no pertenece al género, porque el espíritu que anima sus obras difiere de la visión romántica de directores como Hawks, McCarey o La Cava. Para Lubitsch –salvo fantásticas excepciones como *Ninotchka* o *El bazar de las sorpresas*–, el amor es una obsesión, pero no una aventura o una liberación. De ordinario, más que la búsqueda de un espacio de encuentro para la pareja, a Lubitsch lo que le interesa es explotar, en clave de comedia, el conflicto entre personajes que demandan exclusividad en el ámbito del amor y de la sexualidad, y personajes inclinados de forma irremediable hacia la pluralidad.

[...] Habitualmente, y a diferencia de sus compañeros americanos, Lubitsch subraya la importancia del deseo sexual como motor de las historias y hace que la relación infiel sirva tanto como catalizador de la reconciliación del matrimonio como muestra de su fragilidad y de la incapacidad de esta institución para satisfacer con plenitud a la persona. Lubitsch tiende a mirar la condición humana con escepticismo y con frivolidad, lo que

diferencia el tono de sus historias de las de sus compañeros americanos, siendo su universo ficticio más irónico y menos inocente.

Al margen de consideraciones temáticas y narrativas, la distancia respecto a directores como los citados se aprecia en la diferente forma que tenía de enfocar la producción de un filme. Lubitsch respetaba el guión escrito de manera escrupulosa y apenas dejaba a los actores margen de libertad para la interpretación; en cambio, los rodajes de los directores de la *screwball* se desarrollaban en un ambiente mucho más espontáneo, que confiaba en la improvisación de los intérpretes y admitía la remodelación e incluso la creación repentina de escenas de guión.

Coincide con esta idea el hecho de que Lubitsch no se encontrara cómodo en los años de mayor aceptación de la comedia romántica *screwball*, que había bebido, al menos en sus mejores manifestaciones, de su perspicacia y profundidad. Tras el fracaso de su opereta más ambiciosa, *The Merry Widow* (La viuda alegre, 1934), la segunda mitad de los años treinta es para este director un periodo de transición en el que llega a alejarse del plató durante un año (de febrero de 1935 a febrero de 1936) para realizar labores ejecutivas como Jefe de Producción de la Paramount, tal vez como forma de esquivar una crisis creativa, y desde donde imprimió su sello particular a películas como *Desire* (Deseo, Frank Borzage, 1936), con la que Marlene Dietrich entra en la comedia.

Tras dejar el cargo, Lubitsch realiza *Angel* (1937), comedia manierista que se opone al bullicio de la *screwball comedy* y que fracasó en la taquilla. Un año después se acerca a la moda americana con *La octava mujer de Barbazul*, película que sí se inserta en la tradición *screwball*, aunque mantiene características diferenciales con el género así como inequívocos rasgos de su autor. Con esa película concluye su relación con la Paramount y ficha por la MGM, donde realiza dos comedias románticas que se distinguen de toda su obra anterior por la sorprendente ternura y optimismo que irradia su imagen del amor: *Ninotchka* y *El bazar de las sorpresas*, imprescindibles en cualquier antología del género.

**Pablo Echart.**

*La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40.*  
Madrid: Cátedra, 2005.

## HUMOR Y COMEDIA EN *SER O NO SER*

Nos hallamos ante una película que merece especial atención al considerar el conjunto de la producción lubitschiana. En ella siguen estando presentes ciertos temas propios de sus comedias americanas, como la trama de enredo matrimonial y el gusto por los ambientes sofisticados, pero junto a estos elementos aparecen otros que apuntan a ciertos intereses e inquietudes personales del director. Se trata, obviamente, del mundo del teatro (en el que Lubitsch se formó como actor y «donde» conoció a las figuras de la bohemia del Berlín de principios de siglo) y de la lucha contra el nazismo, con la que había adquirido un compromiso personal desde el ascenso de Hitler al poder en 1933.

[...] En la primera parte, y partiendo de un esquema de relaciones entre los personajes netamente asociado a la comedia matrimonial, se define cierta dinámica a partir de la cual puede ser entendido el funcionamiento de la comicidad en *Ser o no ser* y que, precisamente, está referida al estatuto que la realidad y las apariencias tienen en la película. [...] La frase de Hamlet «Ser o no ser», que funciona como señal de encuentro para los

dos amantes y llega a convertirse en cómico *leitmotiv* para muchas escenas de la segunda parte, sirve también para introducir una de las dinámicas mediante las cuales funciona la comicidad de esta película. Lubitsch toma la frase del texto shakespeariano y la actualiza desde los parámetros de la comedia a través de la articulación de toda una reflexión sobre las apariencias y el ser que recorre la película. Pues, como veremos, en este juego de máscaras uno de los principales motivos de comicidad es el hecho de que son objeto de la risa los personajes desenmascarados y las situaciones en que alguien resulta no ser quien dice ser.

[...] Uno de los mecanismos fundamentales de la comicidad consiste en el hecho de que la persona que ríe posee una superioridad (que puede estar referida a un saber, a una jerarquía, etc.) sobre la persona que es objeto de la risa. A lo largo de toda la primera parte de la película la enunciación fílmica confiere al espectador una posición privilegiada desde la cual le resulta posible comprender, mediante una serie de claves que la misma enunciación proporciona, el desajuste existente entre la concepción que Joseph Tura tiene de sí mismo y la realidad de la que todos excepto él son conscientes.

[...] En la segunda parte del film, el mecanismo mediante el cual las apariencias quedan desmentidas por la flagrante realidad se desdoblará, quedando integrado en el ámbito de la representación. Pero entre la primera parte, que se desarrolla durante las vísperas de la invasión de Polonia y en la que la acción se centra en la vida del teatro Polski, y la segunda, centrada en las peripecias de los actores para salvar al movimiento de la Resistencia, se produce una fractura que conmueve los cimientos de ese microcosmos formado por la compañía teatral. Esa fractura viene dada por la guerra y tiene su correlato en la dispersión narrativa y formal a la que se aboca el filme desde el momento mismo en que se anuncia el conflicto. [...] En consonancia con las alteraciones que introduce la invasión de Polonia, la instancia enunciativa introduce procedimientos apropiados para el caso, tales como el *collage* o la secuencia de montaje, dando pie de entrada con ello a la trama de espías que rige la acción en la segunda parte de la película.

Todo ello contribuye de manera decisiva a hacer del film de Lubitsch una obra ecléctica en la que los medios de expresión están al servicio de las necesidades dramáticas y no al contrario, como suele suceder en las películas de género fuertemente codificado. Curiosamente, y a pesar de tratarse de un film donde la sátira política cobra un protagonismo indiscutible, la trama de enredo matrimonial funciona como catalizador de esa dispersión formal y narrativa de la que venimos hablando.

[...] La comicidad en *Ser o no ser* viene dada en numerosas ocasiones por la creación de ambivalencias en las que las referencias al nazismo y a la Resistencia polaca se cruzan con cuestiones mucho más prosaicas, tales como las relaciones matrimoniales y el adulterio o las rencillas entre actores que tienen lugar al otro lado del escenario teatral. La conjunción de todos estos elementos, especialmente en lo que respecta a la yuxtaposición de elementos grotescos que responden a las premisas del humor negro y de otros más festivos, propios de la comedia hollywoodiense, produjo como resultado una forma cinematográfica totalmente nueva a principios de los años cuarenta que ha llegado a popularizarse con la denominación de comedia negra.

**Sonia García López.**

*Ser o no ser. Estudio crítico.* Barcelona: Paidós, 2005.

# CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

## EN LA BIBLIOTECA

ivac\_documentacion@gva.es  
http://opac.ivac-lafilmoteca.es

### LA COMEDIA CLÁSICA

- BALMORI, Guillermo. *La comedia clásica norteamericana*. Madrid: JC, 2002.
- CASAS, Quim. «La comedia clásica americana (I)», *Dirigido por*, nº 322, abril 2003.
- CAVELL, Stanley. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DELEYTO, Celestino. «La comedia y la risa en el cine: historias de amor y sexo en *I Was a Male Bride*», *Archivos de la Filmoteca*, nº 37, 2001.
- ECHART, Pablo. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra, 2005.
- GOMERY, Douglas. *The Hollywood Studio System: A History*. Londres: British Film Institute, 2005.
- JENKINS, Henry. *Classical Hollywood Comedy*. London; New York: Routledge, 1994.
- LOSILLA, Carlos. «La comedia clásica americana (II)», *Dirigido por*, nº 323, mayo 2003.

### LUBITSCH Y SER O NO SER

- BINH, N.T. *Lubitsch*. Madrid: T&B Editores, 2005.
- BOSCH, Ignasi. «Ser o no ser», *Contracampo*, nº 27, enero-febrero 1982.
- GARCÍA BRUSCO, Carlos. *Ernst Lubitsch*. Madrid: JC, 1988.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia. *Ernst Lubitsch. Ser o no ser. Estudio Crítico*. Barcelona: Paidós, 2005.
- LOSILLA, Carlos. «Lubitsch, de punta a cabo», *Dirigido por*, nº 363, 2007.
- MARINERO, Manolo. «*To Be or not To Be*», *Casablanca*, nº 14, febrero 1982.
- MORENO, Manuel. *Ser o no ser: Ernst Lubitsch (1941-1942)*. València: Nau Llibres, 2003.
- PAREDES, Israel. «*Ser o no ser* o la vida es una farsa», *Dirigido por*, nº 405, noviembre 2010.
- VV.AA. Especial Lubitsch, *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, nº 18, 2000.
- WEINBERG, Herman G. *El toque Lubitsch*. Barcelona: Lumen, 1973.

## EN LA VIDEOTECA

videoteca\_ivac@gva.es  
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/

### LA COMEDIA CLÁSICA AMERICANA

#### 1929-1933

##### LA ERA LUBITSCH

- Un gran reportaje* (The Front Page, Lewis Milestone, 1931)
- Una hora contigo* (One Hour With You, Ernst Lubitsch, 1932)
- Una mujer para dos* (Design for Living, Ernst Lubitsch, 1933)

#### 1934-1939

##### LA EDAD DE ORO DE LA SCREWBALL COMEDY

- Sucedió una noche* (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)
- La alegre divorciada* (The Gay Divorcee, Mark Sandrich, 1934)
- La cena de los acusados* (The Thin Man, W. S. Van Dyke, 1934)
- Sombrero de copa* (Top Hat, Mark Sandrich, 1935)
- Al servicio de las damas* (My Man Godfrey, Gregory La Cava, 1936)
- El secreto de vivir* (Mr. Deeds Goes to Town, Frank Capra, 1936)
- La pícaro puritana* (The Awful Truth, Leo McCarey, 1937)
- Ángel* (Angel, 1937)
- Vive como quieras* (You Can't Take It With You, Frank Capra, 1938)
- La fiera de mi niña* (Bringing Up Baby, Howard Hawks, 1938)
- Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939)
- Medianoche* (Midnight, Mitchell Leisen, 1939)

#### 1940-1949

##### LA ERA STURGES Y EL CANTO DEL CISNE DEL GÉNERO

- Historias de Filadelfia* (The Philadelphia Story, G. Cukor, 1940)
- Luna nueva* (His Girl Friday, Howard Hawks, 1940)
- El bazar de las sorpresas* (The Shop Around the Corner, Ernst Lubitsch, 1940)
- Serenata nostálgica* (Penny Serenade, George Stevens, 1941)
- El mayor y la menor* (The Major and the Minor, Billy Wilder, 1942)
- Ser o no ser* (To Be or Not To Be, Ernst Lubitsch, 1942)
- Arsénico por compasión* (Arsenic and Old Lace, F. Capra, 1944)
- La costilla de Adán* (Adam's Rib, George Cukor, 1949)
- La novia era él* (I Was a Male War Bride, Howard Hawks, 1949)
- Navidades en Julio* (Christmas in July, Preston Sturges, 1940)
- Las tres noches de Eva* (The Lady Eve, Preston Sturges, 1941)
- Los viajes de Sullivan* (Sullivan's Travels, Preston Sturges, 1941)
- La zarina* (A Royal Scandal, O. Preminger y Ernst Lubitsch, 1945)
- Infielmente tuya* (Unfaithfully Yours, Preston Sturges, 1948)