

La comedia de Howard Hawks y Billy Wilder

Irene Raya Bravo

Universidad de Sevilla

Howard Hawks y Billy Wilder son figuras clave del cine clásico norteamericano, dos creadores que han trascendido tanto su tiempo como su geografía y cuyas películas siguen siendo referenciales para los cineastas en la actualidad. El prestigio les precede, pero además, a pesar de lo que diga Billy Wilder,¹ comparten otras similitudes en su hacer cinematográfico: los dos han trabajado en la edad dorada del celuloide, el peso de su contribución ha sido fundamental para el desarrollo posterior del arte, son directores de larga trayectoria -Hawks empieza en el cine mudo con *Camino a la gloria* (1926) y su última película es *Río lobo* (1970); Billy Wilder, por su parte, tiene una importante carrera previa como guionista es en 1933 cuando co-dirige su primera película junto a Alexandre Esway, *Curvas peligrosas*, siendo en la década de los 40 cuando despegaba su auténtica carrera como director que se extiende hasta 1981, año en que realiza *Aquí, un amigo*-, tienen obras maestras en distintos géneros.

Ambos directores se adhieren y asientan los principios cinematográficos del cine clásico: sencillez en la planificación -plano / contraplano, planos generales que recogen la acción completa-, movimiento de la cámara en función del movimiento de los personajes, ritmo conseguido mediante movimiento interno de las secuencias y no basado en el montaje, cámara invisible, a la altura de los ojos... Esto tiene una explicación sencilla: Billy Wilder aprendió nociones básicas de realización del propio Howard Hawks en el rodaje de *Bola de fuego* (1942); es la única película en la que

¹ Cuando en su libro de entrevistas con Cameron Crowe, Billy Wilder es cuestionado sobre si Howard Hawks ha influido en su trabajo como director, éste responde: “No. Hawks era muy bueno en su trabajo. Pero no influyó en mí” (Crowe, 1999, pag.190); Wilder prefiere reconocer la influencia directa de Lubitsch en su cine, pero, como afirma Francisco Perales en su obra sobre Hawks, “Wilder tendría su propio estilo, pero el rigor en la planificación y la justificación de los movimientos de los personajes los aprendió del director norteamericano” (Perales, 2005, Pág. 235).

Hawks y Wilder hacen una colaboración conjunta (también el guión de *Nace una canción* de 1948 se puede considerar de Wilder si tenemos en cuenta que esta película es una especie de remake de *Bola fuego*). Wilder ha comentado que había escrito un guión previo en Alemania (“From A to Z”) y que después se lo vendió a Sam Goldwyn, lo reescribió junto a Charles Brackett, y finalmente lo acabó dirigiendo Howard Hawks. Quizás hubo diferencias creativas en el rodaje y por ello Wilder ha negado en su vejez que aprendiera nada de Hawks, y de hecho cuando Crowe le pregunta si aprendió de él aspectos sobre la economía en el cine durante el rodaje de *Bola de fuego*, éste responde simplificando el asunto, y dice que “Escuchaba para aprender a decir “acción”, a decir “corten”, a decir “impriman la número siete” (Crowe, 1999, Pág.192). Sin embargo, es inevitable reconocer cierta similitud en el entrelazado del género cómico con la trama de gánsters entre *Bola de fuego* (1942) y *Con faldas y a lo loco* (1959).

Cuando Hawks habla de *Bola de fuego* (1942) la define como una revisión de Blancanieves: Ocho eruditos profesores están elaborando una enciclopedia, entre ellos Gary Cooper / Bertram Potts se dedica a la lingüística, y conoce a una cabaretera, Barbara Stanwyck / Sugarpuss, que puede ayudarle en su labor. Ella está involucrada en un asunto de mafiosos: es la prometida de Dana Andrews / Joe Lilac, un peligroso gánster reclamado por la justicia, así que decide aceptar la oferta del profesor de lingüística y como sabe que debe ocultarse de la policía, se traslada a la casa de los eruditos. Por supuesto, el protagonista se enamora de ella, aunque él no sabe que ella está prometida con un mafioso. Barbara Stanwyck / Sugarpuss consigue engañarlos a todos y se marcha con el mafioso, aunque en realidad trata de protegerlos; cuando se dan cuenta de que en realidad ama a Gary Cooper / Bertram Potts, acuden todos en su rescate, y todo acaba bien.

En lo referente a la estética, la dirección artística y la iluminación comparten un enfoque relativamente común: fotografía e iluminación discreta, y una búsqueda austeridad técnica en favor de la actuación de los actores, porque tanto las películas de Hawks como de Wilder están en función de los personajes y sus acciones. También tienen obras en las que ambos se salen un poco de la tónica del clasicismo cinematográfico: Howard Hawks hace una excepción en *Scarface* (1932), en la que se juega mucho con las luces y las sombras y también en *Bola de fuego* (1942), cuando Gary Cooper / Bertram Potts entra en la habitación donde está Barbara Stanwyck /

Sugarpuss y se iluminan con exageración sus ojos (de hecho, el rostro de Barbara Stanwyck estaba pintado de negro); en el caso de Billy Wilder a veces es posible ver reminiscencias de esteticismos europeos, sobre todo del cine expresionista alemán, con iluminaciones dramáticas, sobre todo en sus obras de cine negro como *Perdición* (1944), pero también en sus comedias es posible ver el cuidado que le confiere a los detalles visuales, como sucede por ejemplo en *El apartamento* (1960), con ese espacio kafkiano e interminable de la oficina donde trabaja C.C. Baxter (el diseñador de producción de esta película es Alexander Trauner, de origen franco-húngaro); en *El apartamento* (1960) también está muy estudiado el uso de los planos, hay preeminencia de tomas generales, se intenta dividir, visualmente, el espacio enorme en el que Jack Lemmon / C.C Baxter se desenvuelve cada día y el pequeño apartamento en el que él deja de ser un ser anónimo.

El uso de estrellas del *Star system* es para ambos creadores un recurso importante al que acuden para hacer que sus películas funcionen, principalmente porque el trabajo de ambos se apoya mucho en la labor de sus actores, motor principal de las ficciones que nos muestran; además, tanto uno como otro director, repiten con los actores cuando estos han resultado en pantalla: Howard Hawks trabaja con John Wayne en cinco ocasiones, con Gary Cooper en tres, con Humphrey Bogart, Marilyn Monroe y Lauren Bacall en dos; Billy Wilder hace lo propio con sus estrellas, trabaja en cuatro ocasiones con William Holden, con Walter Matthau en tres y dos veces con Marilyn Monroe, Shirley McClaine, Audrey Hepburn, Ray Walstone, Fred Mac Murray... Ambos además tienen un talismán para hacer reír, un seguro para que éstas funcionen: tanto Hawks como Wilder tienen un actor fetiche para sus películas, particularmente para sus comedias: en el caso del primero es Cary Grant, con el que trabaja en cinco ocasiones, en cuatro comedias (*La fiera de mi niña*, *Luna nueva*, *La novia era él* y *Me siento rejuvenecer*) y un drama (*Sólo los ángeles tienen alas*); para el segundo es Jack Lemmon, con el que trabajó en siete películas (*Con faldas y a lo loco*, *El apartamento*, *Irma la dulce*, *En bandeja de plata*, *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, *Primera plana*, *Aquí un amigo*). Hawks admiraba mucho a Grant, y defiende su elección de la siguiente manera: “Y Cary Grant es el mejor actor de comedia. Así que haciendo comedias sólo he usado a Cary Grant, para que las cosas me resulten más fáciles” (Casas, 1998, Pág. 180). La elección de ambos actores, tan diferentes y a la vez tan

acertados, se basa para ambos directores en su concepción de la comedia, tanto Grant como Lemmon están al servicio del rol que representan, es decir, que por físico y presencia representan para Hawks y para Wilder su concepción del perfecto protagonista masculino: Cary Grant en la comedia *hawkasiana* es un científico absorto en sus estudios, ajeno al mundo real (*La fiera de mi niña*, *Me siento rejuvenecer*; este arquetipo también se repetirá en *Bola de fuego*, protagonizada por Gary Cooper) o un manipulador (*Luna nueva*) y Jack Lemmon representa perfectamente al eterno perdedor *wilderiano*, un antihéroe que, por las circunstancias, se enfrenta a su propia etiqueta.

Aquí se llega a un auténtico punto en común entre ambos autores: las circunstancias a las que los hombres se enfrentan, los puntos de inflexión en sus vidas y las que hacen que varíen sus comportamientos son, inevitablemente, las mujeres -el prototipo de mujer de ambos autores es bastante diferente, pero en relación a los hombres, su función catalizadora es la misma-. La mujer de Hawks domina al hombre, hace que éste actúe contra su propia lógica, es lo que consiguen Katharine Hepburn / Susan Vance en *La fiera de mi niña* (1938), Paula Prentiss / Abigail Page en *Su juego favorito* (1964).

Las mujeres son también los motores que producen la inversión de los personajes, tanto en las películas de Hawks como de Wilder. Francisco Perales lo intenta definir del siguiente modo: “La comedia hawksiana proviene de un proceso de inversión de los valores de su protagonista” (Perales, 2005, Pág. 113). Explicándolo de forma sencilla, consiste en mostrar a un personaje que cree desear algo con fervor, pero ocurre algo, generalmente conoce a alguien que le rompe los esquemas y hace que varíe su comportamiento diametralmente: Cary Grant / David Huxley, en *La fiera de mi niña*, cree desear la donación de un millón de dólares para su museo por encima de todo pero al final este anhelo pasa a un segundo plano; lo mismo sucede en *Bola de fuego*, Gary Cooper / Profesor Bertram Potts, desea acabar la enciclopedia, pero el enamorarse de Barbara Stanwyck / “Sugarpuss” invierte sus prioridades. En el caso de Billy Wilder, sucede lo mismo con sus protagonistas: Jack Lemmon / C.C. Baxter, en *El apartamento*, desea ascender por encima de todo, y al final incluso deja su trabajo por la mujer de la que está enamorado; en *Sabrina* (1954), Humphrey Bogart / Limus Larrabee, ha dedicado su vida a la empresa familiar, y al final lo abandona todo por amor a Sabrina; Jack Lemmon / Nestor- Lord X es un policía muy honrado que sólo desea hacer lo

correcto en *Irma la dulce* (1963), pero pierde su puesto en la sociedad, vive con una prostituta ejerciendo de proxeneta, e incluso va a la cárcel por amor.

Esto es desarrollado de forma extrema en *Luna nueva* (1940) y *La novia era él* (1949), películas en las que la inversión de los personajes se traslada a una conversión de géneros: en la primera, la actitud de Rosalind Russell / Hildy Jonson es muy masculina (posiblemente porque el papel estaba escrito para un hombre), en su actitud y en su atuendo, también en la valentía y la fortaleza que demuestra, de algún modo se transforma en mujer al final, cuando empieza a llorar ante su ex marido; en *La novia era él* ocurre lo contrario, Cary Grant / capitán Rochard, es francés con fama de galán, pero su relación con Ann Sheridan / Teniente Catherine Gates lo convierte en una marioneta de la mujer, pierde completamente el dominio de la situación, y está a expensas de la manipulación de su esposa, hasta el extremo de llegar a vestirse de mujer para entrar en el barco. Esta especie de travestismo es algo que también sucede en otras películas de Hawks, y siempre sucede con la intención de humillar al hombre; sucede en momentos puntuales de otras películas como *La fiera de mi niña* (1938) o *Me siento rejuvenecer* (1952). Relacionado directamente con este concepto de travestismo encontramos una película de Billy Wilder que se basa precisamente en esta premisa: *Con faldas y a lo loco* (1959). Partiendo de una huída de la mafia similar a la de Barbara Stanwyck / Sugarpuß, los dos protagonistas se disfrazan de mujer para ingresar en una orquesta femenina: Tony Curtis / Joe- Josephine, que tiene fama de mujeriego en la película, se vuelve más sensible, entiende mejor a las mujeres y así consigue amar de verdad a Marilyn Monroe / Sugar Kane y lo mismo le sucede a Jack Lemmon / Jerry-Daphne, que siempre ha tenido un carácter más femenino que su compañero y que aquí consigue enamorar a un multimillonario.

Los finales, la forma de terminar las películas, tienen rasgos comunes en las comedias de ambos autores, “sus desenlaces poseen una doble lectura que enriquece profundamente.” (Perales, 2005, Pág. 81) Robin Wood habla de ello también reprochando a Howard Hawks “una acusada tendencia a la irresponsabilidad en sus comedias, que va desde los finales escasamente creíbles hasta la falta de sujeción de los protagonistas a sus historias” (Rentero, 1987, Pág. 126). No son finales completamente felices, o por explicarlo de otra manera, terminan sus películas dejando un sabor agri dulce 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 algún personaje, sobre todo por culpa del amor. Rentero lo define así: “Wilder ha poseído siempre una aguda ironía, un sentido amable de lo trágico, una acusada tendencia hacia el *happy end* americano, aunque sea un final tan falso como una torre de naipes” (Rentero, 1987, Pág. 34). Empezando por Howard Hawks, en *La fiera de mi niña* (1938), el protagonista y la chica acaban juntos, triunfa el amor, pero él renuncia una parte de sí mismo que debe dejar atrás –su estirada dedicación al trabajo– para que la relación funcione y que se puede ver en pantalla con la caída del dinosaurio; en *Luna nueva* (1940), la protagonista renuncia a su vida normal para volver con su ex marido al periódico, y aunque es lo que ella desea, sabe que la situación será como antes –como ella misma comprueba al volver a quedarse sin luna de miel, por culpa del trabajo–; otro ejemplo es *La novia era él* (1949), donde Cary Grant / Capitán Henri Rochard renuncia a su dignidad, hasta el punto de vestirse de mujer para subir al barco con su mujer y hacer la travesía a los Estados Unidos en la camarote de los polizones; incluso en *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), el final hollywoodiense de la doble boda se ve empañado por la actitud éticamente dudosa de Marilyn Monroe / Lorelei Lee, que decide casarse con el millonario por su dinero.

Algo similar sucede con Billy Wilder: *Con faldas y a lo loco* (1959) es el ejemplo paradigmático de final ambiguo: cuando Jack Lemmon / Jerry / Daphne le declara a “su prometido” que es un hombre, Joe E. Brown / Osgood Fielding le responde “Nadie es perfecto”; es un final completamente inesperado, sorpresivo. *El apartamento* (1960) también termina de forma curiosa, con una partida de cartas entre Jack Lemmon / C. C. Baxter y Shirley McLaine / Fran Kubelik. Otro final muy rico semánticamente es el de *Irma la dulce* (1963), cuando el personaje del que se disfrazaba Jack Lemmon aparece en la iglesia donde éste se ha casado, como personaje con cuerpo y entidad propia. En *Pimera plana* (1974), Jack Lemmon / Hildy Jonson se va con su novia en el tren, parece entonces que el corazón de piedra de su jefe se ha ablandado, gesto que vemos en pantalla cuando Walter Matthau / Walter Burns le regala su reloj de oro, pero todo es una trampa para hacer que su mejor reportero vuelva al periódico porque le acusa en la estación de haberle robado la pieza.

Sin embargo, aunque muchos sean los puntos en contacto que puedan acercar a ambos creadores, fuera de estos aspectos que pueden llegar a englobarlos en un mismo

grupo de cineastas, el cine de Hawks y de Wilder es diferente, completamente identificable, sobre todo si reparamos en sus comedias.

Posiblemente sus distintos orígenes son los que marcan, en primera instancia, las diferencias fundamentales de su cine: Howard Hawks es estadounidense, se forma como ingeniero de mecánica industrial, participa como aviador en la Gran Guerra; por su parte Billy Wilder es europeo y judío -de hecho parte de su familia perecerá en campos de concentración-, se traslada a Viena durante la pubertad, allí trabaja como periodista y se exilia a los Estados Unidos, como otros tantos artistas de la época, para huir de la represión nazi.

Teniendo esto presente vamos a hacer una diferencia básica entre Hawks y Wilder según el tratamiento del género que hacen:

Howard Hawks cultiva la *screwball comedy*, comedia alocada, de enredos, ritmo trepidante, humor en los diálogos, equívocos de identidad, conflictos amorosos... Entre los representantes de esta vertiente debemos situar a Frank Capra, Gregory la Cava e incluso los hermanos Marx. En el caso concreto de Hawks, aplica en sus comedias locas tres técnicas que confieren un estilo propio a su manera de acercarse al género: diálogos superpuestos, acción vertiginosa (*Luna nueva* es un buen exponente de ello) y una conseguida dirección de actores; mezcla además sus propias pasiones con las tramas que desarrolla: la aventura y lo exótico están presentes en sus tramas (como sucede por ejemplo en *La fiera de mi niña*, o en *Los caballeros las prefieren rubias*, dónde el personaje de Charles Coburn habla a menudo de la caza, colocando a Marilyn Monroe en una situación alocada en una de sus explicaciones). Agrupadas en este género encontramos: *Hojas de parra* (1926), *The craddle snatchers* (1927), *La comedia de la vida* (1934), *La fiera de mi niña* (1938), *Luna nueva* (1940), *Bola de fuego* (1942), *Nace una canción* (1940), *La novia era él* (1949), *Me siento rejuvenecer* (1952), *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), *Su juego favorito* (1964).

Billy Wilder, en cambio, aunque a veces mantiene este tono de *screwball comedy* (en *Con faldas y a lo loco* es palpable este tono de confusa locura en el que se ven involucrados todos los personajes), está más cerca de la *comedia sofisticada* que ya practicara su mentor –e ídolo confeso- Ernst Lubitsch, pues a menudo se encuentra en sus películas ese fondo de crítica a la hipocresía social imperante y esa mezcolanza de

elementos dramáticos con situaciones cómicas (*El apartamento* es el ejemplo más notable). Si algo destaca en las comedias de Billy Wilder es la visión escéptica de los mundos que representa, el humor ácido, irónico y cínico que impregna el tono global de todos sus films que terminan dejando un regusto agridulce. Se pueden considerar obras maestras comedias como *El mayor y la menor* (1942), *Berlín occidente* (1948), *Sabrina* (1954), *La tentación vive arriba* (1955), *Ariane* (1957), *Con faldas y a lo loco* (1959), *El apartamento* (1960), *Uno, dos, tres* (1961), *Irma la dulce* (1963), *Bésame, tonto* (1964), *En bandeja de plata* (1966), *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970), *¿Qué ocurrió entre mi padre y mi madre* (1972), *Primera Plana* (1974), *Aquí un amigo* (1981). *El crepúsculo de los dioses* (1950) a veces se han considerado desde cierta perspectiva humorística, a veces se ha etiquetado como comedias negra, pero desde mi punto de vista habría que diferenciarla bien de este grupo antes mencionado, situándose, por su tono, más cerca del melodrama.

Quizás la diferencia fundamental entre ambos creadores es su opuesta concepción del guión. Wilder se consideraba as sí mismo “guionista, por encima de todo” (Crowe, 1999, Pág. 115), como él mismo lo afirma continuamente en sus declaraciones: “...Ni siquiera soy un director nato. Me hice director porque se habían cargado muchos de nuestros guiones” (Crowe, 1999, Pág. 8). Aparece acreditado como guionista, acompañado generalmente por otros profesionales como Charles Brackett o I. A. L. Diamond, en 25 películas propias, y como argumentista o guionista en más de un quincena de films que dirigen otros directores, sobre todo de antes de trasladarse a Hollywood (resaltar de este grupo de películas *Ninotchka*, de 1939, un clásico de la comedia dirigido por su idolatrado mentor Ernst Lubitsch).

Para Hawks, sin embargo, el guión se convierte en una guía, no se sometía a las directrices del libreto, “era un director libre que obedecía a su intuición” (Perales, 2005, Pág. 42); a pesar de las leyendas cinematográficas que lo hacen partícipe, o al menos colaborador, de más de una veintena de guiones, figura como tal en sólo cuatro películas (*Quicksands*, 1923; *Tiger love*, 1924; *La modista de París*; 1925; *Honesty is the best police*, 1926). Él prefería rodearse de buenos profesionales con los que establecer una relación de complicidad; entre ellos debemos destacar a Jules Furthman, Charles Lederer, Leigh Brackett, William Faulkner...No obstante, aunque no esté acreditado como guionista, 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; guión de Dudley Nichols y Hagar Wilde, *Me siento rejuvenecer* (1952; guión de Ben Hecht, I. A. L. Diamond y Charles Lederer) y *Su juego favorito* (1964; guión de John Fenton Murray y Steve McNeil) se reproducen una escena calcada 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 escritores tan buenos trabajaran para mí*” (Quim Casas, 1998, Pág. 63 reproduce esta cita de *Hawks según Hawks*, MCbride, Pág.40).

El diálogo, la forma de mostrarlo en pantalla, es otro punto que Hawks y Wilder desarrollan de forma diferente, sobre todo porque Hawks tiene un estilo propio, muy personal, que consiste en conseguir un ritmo frenético mediante diálogos que se pisan. Noël Simsolo lo expresa de la siguiente manera: “Hawks ya no se limita a filmar gente que habla; filma directamente la palabra” (Casas, 1998, Pág. 211). Wilder, sin embargo, respeta más el tiempo de cada actor para decir sus frases, le interesa mucho conseguir el ritmo pero quiere que las frases sean escuchadas por separado, es muy cuidadoso en este aspecto porque sus diálogos se basan en los juegos de palabras, en las réplicas y las contrarréplicas, que a veces están separadas por elocuentes silencios. Esto puede apreciarse en *Luna nueva* (1940) y *Primera plana* (1974), Hawks y Wilder parten de una misma historia para construir películas diferentes y es precisamente en los diálogos se haya la diferencia más acusada entre las dos películas: en *Luna nueva* se pone en práctica esa técnica en la que los actores se pisan los diálogos y hablan a una velocidad fuera de lo común, sobre todo en la escena en la que Cary Grant / Walter Burns habla por teléfono mientras Rosalind Russell / Hildy Jonson escribe el reportaje, y justo llega Ralph Bellamy / Bruce Baldwin para intentar que su prometida entre en razón; apenas se puede atender al hilo de la conversación que mantienen los tres personajes, en cierto sentido porque los tres hablan para sí mismos, ninguno está totalmente pendiente de lo que los demás dicen. En *Primera plana* se sucede la misma secuencia, Jack Lemmon /

Hildy Jonson escribe el reportaje mientras Walter Matthau / Walter Burns escribe el reportaje cuando llega Susan Sarandon / Peggy Grant. Aquí, a pesar de la confusión reinante que es la tónica de la escena, los personajes se respetan sus espacios, tienen un tiempo para decir sus palabras y los silencios, así como el sonido de la máquina de escribir tienen un importante protagonismo; esto sucede también porque el personaje de la prometida es tratado con peso, es decir, que el director no sólo nos muestra los puntos de vista de los dos protagonistas, sino que también quiere enseñarnos la perspectiva de la prometida que acaba de desilusionarse. Es la misma escena, representa el mismo punto de giro para el personaje de Hildy -que se muestra tal como es, un auténtico periodista- y sin embargo es completamente diferente lo que se expresa.

La narración en off también es otro rasgo propio del cine de Wilder, sobre todo como introducción en sus películas, como sucede en *El crepúsculo de los dioses* (1950), *Sabrina* (1954), *La tentación vive arriba* (1955), *El apartamento* (1960)...partía de la norma de usar las cosas en función de un ritmo, con economía, como el mismo comenta: “Con las voces en off hay que tener cuidado de no mostrar lo que ya está viendo el público” (Crowe, 199, Pág. 108). Es algo que no sucede en el cine de Hawks, que es más partidario de mostrar todo en pantalla, sin intervenciones que sean externas a la imagen que se ve.

Durante la década de los 60, Wilder fue acusado de misógino en las reseñas que se dedicaban a sus películas, sobre todo porque sus mujeres se alejaban del perfil de heroína dulce y virtuosa. Cuando se le pregunta al respecto en la entrevista con Crowe, él dice: “todas tenían carácter. Intentábamos que los personajes femeninos fueran reales”, trata de representar una mujer de verdad, “Moderna y atractiva” (Crowe, 1999, Pág. 267). Howard Hawks, por su parte, tiene una idea muy clara de mujer, un arquetipo que repite con continuidad: “Todas ellas tienen el mismo aspecto físico y psíquico; son atractivas, altas, delgadas, inteligentes, sensuales, valientes, descaradas, entrometidas e independientes” (Perales, 2005, Pág. 77); la modernidad para Hawks radica en la fuerza que tienen las mujeres, que a veces se comportan como hombres, como hemos dicho antes. Si algo diferencia a la mujer hawksiana de las wilderianas es que éstas nunca son agresivas, más bien tienden a ser dulces, suelen estar perdidas y son modernas porque, aunque a veces ocupan una posición social poco respetable (Shirley McClaine como prostituta en *Irma la dulce* o como amante en *El apartamento*, Kim Novak como

camarera de alterne en *Bésame, tonto*, Marilyn Monroe como díscola cantante de segunda en *Con faldas y a lo loco...*), son entrañables para el espectador por su calidad humana y su empuje para sobreponerse ante la adversidad; una pequeña excepción que debemos añadir es que, aparte de esta mujer voluptuosa con un punto de inocencia, Wilder propone a otra mujer en sus comedias, una fémina más propia de la época, y que en la práctica viene encarnada por la niñez y el aspecto virginal, casi etéreo, de Audrey Hepburn -ocurre en *Sabrina* (1954) y en *Ariane* (1957), que aunque más pícara que la joven y dulce Sabrina, lejos está del morbo que aportan en pantalla actrices como Kim Novak o Marilyn Monroe -.

Esta distinta concepción de la mujer marcará a una diferencia crucial referente al tono de las comedias es la diferente presencia de la sexualidad en las tramas de ambos directores, prácticamente inexistente en Hawks y presente siempre en las relaciones hombre-mujer que propone Wilder; esto tiene mucho que ver también con el prototipo de mujer que muestran y que veremos a continuación, pero también tiene que ver con una cierta diferencia a la hora de entender las relaciones entre los personajes masculinos y femeninos. Howard Hawks muestra la tensión sexual, pero casi siempre de forma dialéctica: es el caso de *La fiera de mi niña* (1938), *Luna nueva* (1940), *Bola de fuego* (1941)... No es que Billy Wilder sea un director que muestre escenas de sexo explícitas al estilo moderno, pero muy a menudo queda latente en las tramas: sucede, por ejemplo, en *Con faldas y a lo loco* (1959), en la memorable escena en la que Marilyn Monroe / Sugar Kane intenta derretir al supuesto multimillonario sin líbido interpretado por Tony Curtis / Joe / Josephine; *Irma la dulce* (1963), es una película que por su propia temática, sobre la prostitución, está cargada de sensualidad, pero cuando Jack Lemmon / Nestor-Lord-X se va a vivir con Shirley McLaine / Irma la dulce, la intimidad entre ellos crece en pantalla.

Me siento rejuvenecer (1952) y *Bésame, tonto* (1964), a pesar de sus diferentes tramas tienen un mismo fondo: hablan sobre la estabilidad en un matrimonio, sobre lo ficticia y frágil que es esa estabilidad en cuanto cambia algún parámetro en la convivencia, como pueden revelarse los impulsos vitales en cuanto sucede algo inesperado. Mientras que en la comedia de Hawks puede percibirse una cierta atracción inocente entre Ginger Rogers / Edwina Fulton y Hugo Marlowe / Hank Hentwistle y entre Cary Grant / Profesor Barnaby Fulton y Marilyn Monroe / Lois Laurel, en

Bésame, tonto, la atracción supera las barreras morales y el adulterio, aunque escondido entre justificaciones de realidad / ficción, llega a producirse (Dean Martin / Dino con Felicia Farr / Zelda Spooner y el esposo de ésta, Ray Walston / Orville J. Spooner con Kim Novak / Pollo la Bomba).

También discrepan en su visión de la pareja, sobre todo en lo que a comedia se refiere. Hawks siempre utiliza las discrepancias de género para hacer que salte la chispa de la comicidad, sus parejas protagonistas son un hombre y una mujer que intercambian golpes dialécticos (por ejemplo Katharine Hepburn o Ann Sheridan contra Cary Grant en *La fiera de mi niña* (1938) y *La novia era él* (1949) respectivamente). Wilder a veces se basa también en esta contraposición emocional entre un hombre y una mujer -Shirley McClaine y Jack Lemmon en *El apartamento* (1960) y en *Irma, la dulce* (1963)-, pero no hay discusión entre los protagonistas, el interés no surge de la tensión dialéctica. Wilder, además utiliza a menudo el recurso de contraponer dos protagonistas masculinos con diferente carácter -*Con faldas y a lo loco* (1959), *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970), *Primera plana* (1974), *Aquí, un amigo* (1981)-. Rentero lo define de la siguiente manera: “En todas ellas existen unos componentes de amistad y de respeto -si exceptuamos *En bandeja de plata*-, y no es ajeno el tema de la homosexualidad y la pareja” (Rentero, 1987, Pág. 49). Esto es algo que también se ha dicho de Hawks aunque no he encontrado razones concretas que sostengan esta alusión de la homosexualidad en las comedias de Hawks y Wilder (cierto es que el comportamiento de Jack Lemmon en *Con faldas y a lo loco* es bastante femenino, pero no es tanto por una homosexualidad latente sino porque al travestirse de mujer se convierte realmente en una de ellas, porque es un rol menos agresivo en el que, por su carácter, se siente más cómodo).

Todos estos aspectos están muy relacionados con la diferente concepción de la amistad que tienen ambos autores. La amistad y la lealtad son muy importantes en la atmósfera que Hawks quiere mostrar en sus películas, precisamente porque es un concepto que él consideraba imprescindible en la vida real. Wilder es más cínico con respecto a este tema, sus personajes no son tan fiables y leales como los de Hawks, nunca sabes del todo si van a actuar moralmente, y esto es una diferencia crucial de su cine que se deriva de sus distintas perspectivas vitales.

En relación a los directores de comedia a los que han servido de inspiración las referencias son numerosas, con más o menos nivel de influencia, desde Cameron Crowe (*Jerry Maguire*, 1996), hasta Nora Ephron (*Tienes un e-mail*, 1998), pasando por Fernando Trueba (*Belle époque*, 1992; *Two much*, 1995)...; podemos nombrar aquí películas de ambos autores que han sido reversionadas: de Hawks nos encontramos, por ejemplo, con *¿Qué me pasa doctor?* (1972) de Peter Bogdanovich, un alocado remake de *La fiera de mi niña*; de Wilder hay una versión moderna de *El Apartamento*, titulada en español *Un perdedor con suerte* (2000), adaptada al ámbito universitario y dirigida por la especialista en comedias de adolescentes Amy Heckerling; *Interferencias* (1988), de Ted Kotcheff adapta la historia de *Luna nueva* (1940) y *Primera plana* (1974), aunque trasladada al medio televisivo.

El cinismo es lo que más separa las comedias de Hawks y de Wilder; es inevitable que sus distintas vivencias y experiencias personales marquen importantes diferencias en sus creaciones, sobre todo en lo referente al tono con el que abordan las relaciones humanas: Wilder muestra un mundo en el que el auto engaño es la guía de los protagonistas, casi siempre perdedores que se ven arrastrados por mujeres a las que aman y que desordenan sus vidas; Hawks muestra una realidad en la que los principios de lealtad y confianza todavía son posibles, aunque comparte con Wilder ese principio de caos que implantan las mujeres con su intromisión. Paradójicamente, a pesar del cinismo latente, otro punto que distancia la obra de ambos autores es la ternura que Wilder imprime en sus películas en contraposición del tono de crónica periodística que domina la obra de Hawks.

Pero donde coinciden es en la ambigüedad, sobre todo en los finales. Muchos autores se han preguntado la razón de que ambos autores se empeñen en acabar con finales felices cuando sus historias parecerían más creíbles si acabaran de forma menos forzada. Juan Carlos Rentero tiene una teoría propia: “Deberíamos convenir que tanto Wilder como Hawks no sólo poseían, como se ha señalado más arriba, un gran amor por la vida y por los personajes que crean en la pantalla, sino que, lo que resultaba en cierto modo más importante, sabían transmitir ese amor al espectador ...” (Rentero, 1987, Pág. 127). Es posible también que Wilder y Hawks opten por finales felices porque es lo que el espectador desea ver: no debemos olvidar que son directores que disfrutaban cuando el público va a ver sus películas; de hecho, Rentero señala que “los

cinéfilos siempre han visto a Wilder con un aire de desconfianza, a veces por el éxito de sus películas-como si fuera un problema o estuviera mal visto que un film desbordara las previsiones económicas con que nació-. (Rentero, 1987, Pág. 29). Este respeto que tienen al espectador establece la máxima prioridad de ambos directores –que mantienen en todas sus películas, no sólo en las comedias- y que se basa en el compromiso de no aburrir al público.

Las películas deben entretener, deben mantener el interés de la audiencia y eso debe ser, desde su punto de vista, la premisa de la que parte un buen artesano del oficio cinematográfico.

BIBLIOGRAFÍA:

- Casas, Quim (1998): *La comedia de la vida*, Barcelona, Colección “Dirigido por...”
- Crowe, Cameron (1999): *Conversaciones con Billy Wilder*, Madrid, Alianza Editorial.
- Fernández Cuenca, Carlos (1964): *Howard Hawks*, Madrid, Filmoteca Nacional de España.
- Gubern, Román (1989): *Historia del cine*. Barcelona, Editorial Lumen.
- Hopp, Glenn (2001): *Billy Wilder*, Pocket Essentials (Recurso electrónico)
- Perales, Francisco (2005): *Howard Hawks*, Madrid, Ed. Cátedra.
- Rentero, Juan Carlos (1987): *Billy Wilder*, Madrid, Ediciones JC. Colección directores de cine. Número 29.
- Sikov, Ed, (1998): *Billy Wilder: Vida y época de un cineasta*, Barcelona, Tusquets editores.
- Sánchez Noriega, José Luís (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial.

FILMOGRAFÍA

HOWARD HAWKS

1932. *Scarface, el terror del hampa (Scarface, Shame of a Nation)*
1938. *La fiera de mi niña (Bringing Up Baby)*
1939. *Sólo los ángeles tienen alas (Only Angels Have Wings)*
1940. *Luna nueva (His Girl Friday)*

1941. *Bola de fuego (Ball Of Fire)*
1948. *Nace una canción (A Song is Born)*
1949. *La novia era él (I Was a Male War Bride)*
1952. *Me siento rejuvenecer (Monkey Business)*
1953. *Los caballeros las prefieren rubias (Gentlemen Prefer Blondes)*
1961. *Hatari! (Hatari!)*
1964. *Su juego favorito (Man's Favorite Sport)*

BILLY WILDER

1944. *Perdición (Double Indemnity)*
1950. *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)*
1954. *Sabrina (Sabrina)*
1955. *La tentación vive arriba (The Seven Year Itch)*
1959. *Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot)*
1960. *El apartamento (The apartment)*
1961. *Un, dos, tres (One, Two, Three)*
1963. *Irma, la dulce (Irme, la Douce)*
1964. *Bésame, tonto (Kiss Me, Stupid)*
1966. *En bandeja de plata (The Fortune Cookie)*
1974. *Primera plana (The front Page)*
1981. *Aquí, un amigo (Buddy, Buddy)*