

Profesor de *Guión Cinematográfico y Televisivo II* y de *Análisis Audiovisual de Historias*. Universidad de Navarra. Facultad de Comunicación. 31080 Pamplona.

## La última comedia romántica estadounidense (2000-2007): panorámica de un género ensimismado

### *The Last American Romantic Comedy (2000-2007): Panorama of a Self-absorbed Genre*

Recibido: 2 de septiembre de 2008

Aceptado: 30 de septiembre de 2008

**RESUMEN:** A pesar de su estabilidad en términos cuantitativos, la comedia romántica estadounidense del nuevo siglo se devalúa como género al ser incapaz de articular un discurso romántico genuino y al reincidir en un uso manido de sus estrategias dramáticas. El peso creciente que lo grosero tiene en las comedias románticas se presenta como la primera alternativa para un género llamado a renovarse.

**Palabras clave:** Comedia romántica, géneros cinematográficos, Hollywood, arquetipos cómicos, intertextualidad, amor en el cine.

**ABSTRACT:** *In spite of its stability in quantitative terms, the American romantic comedy of the new century shows certain decay as film genre, because of its incapacity to articulate a genuine romantic discourse, and of its recurrence to worn-out dramatic strategies. The increasing weight of coarseness in these romantic comedies is presented as the first new path in the necessary renewal of this genre.*

**Key words:** *Romantic comedy, film genres, Hollywood, comic archetypes, intertextuality, love in cinema.*

Al calor de las comedias románticas desencantadas de los años 70 —aquellas que con *Annie Hall* (Woody Allen, 1977)<sup>1</sup> a la cabeza cuestionaban, cuando no rechazaban, la creencia inocente en el amor romántico—, Brian Henderson publicaba un conocido ensayo en el que auguraba el posible fin

<sup>1</sup> La película supuso un verdadero fenómeno crítico y popular en el momento de su estreno, y así quedó ratificado en la ceremonia de los premios Oscar, en la que triunfó con cuatro estatuillas.

de la comedia romántica<sup>2</sup>. Tres décadas después, cuando resulta evidente que aquellos presagios no se han cumplido, sigue siendo pertinente preguntarse por la salud de un género que, si bien permanece estable según los parámetros de producción, transmite una imagen de declive a juzgar por la parca calidad de la mayoría de sus filmes.

El presente artículo pretende dibujar el panorama de un género que, con el permiso de propuestas excepcionales, parece instalado en una plácida deriva. Para ello, en primer término se señalarán algunos aspectos del contexto de producción hollywoodiense que ayudan a entender por qué la comedia romántica se sitúa en un discreto segundo plano. Este declive del género tiene que ver también con las aplicaciones narrativas de lo que podría llamarse una “cine-fórmula”, asunto que será abordado en el segundo epígrafe a la luz de las comedias románticas más exitosas. También resulta pertinente considerar la cuestión de la sintonía de los discursos románticos con el público al que se dirigen, por lo que en tercer y último lugar se examinará la imagen del amor trazada en estas propuestas fílmicas.

Para llevar a cabo esta investigación se ha tomado como objeto de estudio más de sesenta comedias románticas producidas en Estados Unidos entre 2000 y 2007. Incluidas están, de acuerdo con la International Movie Data Base (Imdb), las cuatro comedias románticas del período que se sitúan entre las cien películas más taquilleras en la Historia de Estados Unidos<sup>3</sup>: *Los padres de él* (*Meet the Fockers*, Jay Roach, 2004), *Mi gran boda griega* (*My Big Fat Greek Wedding*, Joel Zwick, 2002), *De boda en boda* (*Wedding Crashers*, David Dobkin, 2005), y *Señor y señora Smith* (*Mr. & Mrs. Smith*, Doug Liman, 2005). También se consideran, según el mismo criterio, las siguientes en éxito comercial: *En qué piensan las mujeres* (*What Women Want*, Nancy Meyers, 2000), *Hitch* (Andy Tennant, 2005), *Los padres de ella* (*Meet the Parents*, Jay Roach, 2000), *Lío embarazoso* (*Knocked Up*, Judd Apatow, 2007), *Se montó la gorda* (*Bringing Down the House*, Adam Shankman, 2003), y *Sweet Home Alabama* (Andy Tennant, 2002). La muestra recoge a su vez las comedias románticas del período que se sitúan entre las cien comedias románticas más

<sup>2</sup> Henderson mostraba la evolución del género al comparar clásicos de los años treinta y cuarenta con *Dos más uno igual a dos* (*Semi-Tough*, Michael Ritchie, 1977), y concluía que la película de Ritchie había roto con lo que a su entender era el principio rector del género: el tratamiento inferido y nunca explícito del deseo sexual de los protagonistas. Cfr. HENDERSON, Brian, “Romantic Comedy Today: *Semi-Tough* or Impossible?”, *Film Quarterly*, vol. 31, nº 4, Summer 1978, pp. 11-23.

<sup>3</sup> <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross>, 12-6-2008.

taquilleras desde 1978 a la actualidad, según los *charts* de las bases de datos The Numbers y BoxOffice Mojo<sup>4</sup>, de los que se desprende la importancia en taquilla de películas como *Cuando menos te lo esperas* (*Something's Gotta Give*, Nancy Meyers, 2003), *50 primeras citas* (*50 First Dates*, Peter Segal, 2004), *Separados* (*The Break-Up*, Peyton Reed, 2006), *Cómo perder a un chico en diez días* (*How to Lose a Guy in 10 Days*, Donald Petrie, 2003), *La pareja del año* (*America's Sweethearts*, Joe Roth, 2001), *Mr. Deeds* (Steven Brill, 2002) y *Sucedió en Manhattan* (*Maid in Manhattan*, Wayne Wang, 2002). Además, se apuntan comedias de resultados comerciales más modestos en la medida en que ilustran aspectos característicos de la última comedia romántica.

### 1. La comedia romántica en el Hollywood actual

La comedia romántica ocupa una posición consolidada y notoria en el panorama de la producción hollywoodiense. Según The Numbers<sup>5</sup>, el género alcanza en los años del período estudiado una cuota de mercado que oscila entre el 5% y el 10%. La fidelidad de su audiencia y el coste proporcionalmente bajo de sus filmes facilitan su estabilidad, si bien son excepcionales las comedias románticas que consiguen alcanzar los primeros puestos de la taquilla. De acuerdo con los *charts* de explotación comercial, los géneros de mayores ingresos son, en este orden, la fantasía y la animación: géneros que se orientan de forma prioritaria al público infantil y juvenil, que otorgan un peso crucial a la tecnología, que admiten la ramificación de sus filmes en se-

<sup>4</sup> <http://www.the-numbers.com/market/Genres/RomanticComedy.php> y <http://www.boxoffice-mojo.com/genres/chart/?id=romanticcomedy.htm>, 14-1-2008. Ambas ofrecen una lista con las comedias románticas más taquilleras desde 1977 (The Numbers) y 1978 (BoxOfficeMojo), la primera de ellas con un cálculo de la inflación incluido. The Numbers distingue en otra tabla cuál ha sido la comedia romántica más taquillera de cada año desde 1995. En todo caso, es preciso señalar la imposibilidad de encontrar unanimidad a la hora de cotejar estos datos. Por eso, los títulos que ofrecemos en el texto son fruto de una presencia frecuente en las bases de datos consultadas, a las que se confiere un carácter orientador.

<sup>5</sup> Según esta base de datos, la comedia romántica sería el sexto género en importancia numérica en el período 1995-2008, tras la comedia, la aventura, el drama, la acción y el *thriller* de suspense, aunque algunas de estas categorías resultan demasiado laxas. Por ejemplo, comedias románticas como *Mi gran boda griega* o *Los padres de ella* son incluidas en la categoría de "Comedia", con lo cual cabe deducir que la cuota de mercado de la comedia romántica en realidad debe ser algo superior a lo apuntado. Cfr. <http://www.the-numbers.com/market/Genres/>, 4-8-2008.

cuelas, y que cuentan con muy ricas posibilidades de aprovechamiento comercial más allá de la taquilla y del alquiler y venta de dvds. En este contexto en el que las tendencias las marcan los *blockbusters*, la comedia romántica es un género que, pese a su estabilidad, no parece capaz de generar tendencias en la producción.

Por otro lado, se constata que no hay un *stardom* femenino que tenga la suficiente fuerza para aupar el género en la taquilla como lo hicieron en los años noventa actrices como Meg Ryan, Sandra Bullock y Julia Roberts (éstas, a su vez, han regresado al género de forma esporádica y casi siempre con poca fortuna). Resulta significativo que a tenor del *boxoffice* estadounidense, las comedias románticas más exitosas del período 2000-2007 tengan como estrella principal a un actor, excepción hecha del co-protagonismo de Angelina Jolie en *Señor y señora Smith* y de la hasta entonces desconocida Nia Vardalos en *Mi gran boda griega*. Por lo demás, las comedias románticas más taquilleras han sido concebidas para el lucimiento de Ben Stiller (*Los padres de él, Los padres de ella*) y de miembros de su *Frat Pack*<sup>6</sup> como Owen Wilson y Vince Vaughn (*De boda en boda*); o de actores como Mel Gibson (*En qué piensan las mujeres*), Will Smith (*Hitch*) y Hugh Grant (*La pareja del año*). Sólo después aparecen actrices como Cameron Diaz, Drew Barrymore, Jennifer Lopez, Catherine Zeta-Jones, Kirsten Dunst, Reese Witherspoon, Renée Zellweger y otras asociadas al humor televisivo como Kate Hudson, Sarah Jessica Parker y Jennifer Aniston.

Por otro lado, parece que el género ha perdido sensibilidad para captar el espíritu de los nuevos tiempos. La crítica o el revisionismo del *american way of life* percibido en diferentes ámbitos culturales, incluido cierto cine de Hollywood<sup>7</sup> a raíz del 11-S, se reduce en la comedia romántica a tibios y excepcionales comentarios: por ejemplo, los excesos de la corrección política (*Mi Ex Supernovia, My Super Ex-Girlfriend*, Ivan Reitman, 2006), el cuestionamiento lúdico de figuras públicas como George Bush o Michael Jackson (*El novio de mi madre, I Could never be your Woman*, Amy Heckerling, 2007), el reconocimiento de la desigualdad racial (*De vuelta a la tierra, Down to Earth*, Chris y Paul Weitz, 2001), el recordatorio a los políticos de no perder

<sup>6</sup> Además de los citados, el grupo de cómicos lo forman Luke Wilson, Jack Black, Will Ferrell y Steve Carrell. Un repaso a sus trayectorias y a las características principales del grupo puede verse en VINUESA CABALLERO, Pablo, "Algunos héroes de la comedia contemporánea: Ben Stiller y el *Frat Pack*", *Secuencias*, nº 24, 2006, pp. 52-62. Puede consultarse también <http://www.the-frat-pack.com/>.

<sup>7</sup> Para la influencia del terrorismo en el cine estadounidense (y, por omisión, para la comedia romántica), cfr. HUERTA, Miguel Ángel, *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S*, Notorious Ediciones, Madrid, 2006.

de vista las necesidades reales de los ciudadanos (*Sucedió en Manhattan*), o el rechazo –en la línea de filmes como *El diablo viste de Prada* (*The Devil Wears Prada*, David Frankel, 2006) o de series televisivas como *Damages*– del triunfo individual en la esfera laboral al precio de la pleitesía, la dedicación desmedida o la corrupción ética (*Kate & Leopold*, James Mangold, 2001). En cambio, la muestra más evidente del 11-S en la comedia romántica tiene un carácter estabilizador: la reivindicación romántica, orgullosa y constante de la arquitectura metropolitana –emblema de los valores económicos y sociales vigentes en Estados Unidos–, incluso con películas que aluden de forma expresa a la preservación del paisaje urbano (*Amor con preaviso*, *Two Weeks Notice*, Marc Lawrence, 2002) o a reparar en los ciudadanos que lo hicieron posible (*Kate & Leopold*). Al modo de postales cinematográficas, sobreabundan las bellas panorámicas de las grandes ciudades –el *skyline* neoyorquino, lugares emblemáticos de ciudades como San Francisco o Chicago–, erigidas como telones de fondo sobre los que acontece el hecho amoroso. Pero esto no resulta ninguna novedad en el género, que al menos desde los años treinta del siglo pasado enfatiza su carácter urbanita y que tiene en los filmes de Woody Allen –evóquese, por ejemplo, el cartel de *Manhattan* (1978)– un referente inmediato en el vínculo del romance con el paisaje de la metrópoli.

Esta desatención por los muy diversos efectos del 11-S viene acompañada, como se verá con más énfasis después, por la incapacidad del género para entrar en un diálogo profundo con su sociedad respecto al fenómeno amoroso. De hecho, la única comedia romántica del período que ha supuesto un verdadero fenómeno sociológico, y la única que ha generado un caudal significativo de literatura académica y debate, tiene procedencia británica: *El diario de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diaries*, Sharon Maguire, 2001), producida por Working Title Films<sup>8</sup>.

Esta debilidad tiene a su vez un correlato estético, en tanto que es preciso remontarse hasta 1998 para encontrar la última película que consiguió

<sup>8</sup> Esta compañía ha conseguido aunar una imagen de cine de calidad al contar en su catálogo con notables películas de “autor” (entre ellas, por ejemplo, algunos títulos de los hermanos Coen), sin renunciar por ello a grandes éxitos comerciales, entre los que destacan las comedias románticas protagonizadas por Hugh Grant y escritas por Richard Curtis: *Cuatro bodas y un funeral* (*Four Weddings and a Funeral*, Mike Newell, 1994), *Notting Hill* (Roger Michell, 1999), la mencionada *El diario de Bridget Jones* y *Love Actually* (Richard Curtis, 2003). Comedias que emplean diferentes estrategias narrativas y de marketing para acercarse a las audiencias estadounidenses. Cfr. SKOPAL, Pavel, “DVD marketing in U.S. of Working Title’s British romantic comedies: Framing reception and strategies of cultural appropriation”, *Jump Cut*, n° 48, Winter 2006, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/DVDMktg/text.html>, 7-8-2008.

abrir nuevos espacios —a menudo transitados con resultados desalentadores— para la comedia romántica: nos referimos a la fusión de los universos romántico y grotesco en *Algo pasa con Mary* (*There's Something About Mary*, Bobby Farrelly y Peter Farrelly). Tras este film y al calor también del fenómeno *American Pie* (Paul Weitz, 1999), lo grotesco se ha convertido en uno de los dos polos sobre los que gravita la comedia romántica. Esta corriente ha mudado la epidermis del género mediante el sensible incremento de los gags escatológicos, la rudeza en los diálogos y la explicitud en el tratamiento de la sexualidad (más en el plano de las alusiones que en el de su representación<sup>9</sup>), sin menoscabar por ello las convenciones más tradicionales e idealistas del amor romántico. Como prueban las comedias de los hermanos Farrelly, de la emergente figura de Judd Apatow —referencia principal de lo que se ha dado en llamar “nueva comedia americana”<sup>10</sup>—, o de Ben Stiller y su *Frat Pack*, se trata de comedias que buscan la complicidad del público juvenil, en su gran mayoría masculino<sup>11</sup>, pero también el de una generación marcada por el auge de las comedias gamberras de finales de los 70 y primeros 80<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Una ilustración gráfica surge de comparar *Abajo el amor* (*Down with Love*, Peyton Reed, 2003) con las *sex comedies* de Rock Hudson y Doris Day de principios de los años sesenta a las que imita narrativa y estilísticamente de forma deliberada: es precisamente en el tratamiento de la sexualidad donde una se distancia de las otras, pues resulta mucho más obvia en el juego de los dobles sentidos y los gags visuales referidos al sexo. De nuevo, es preciso volver a *Algo pasa con Mary* —recuérdese su cartel de explotación comercial— para referirnos a un film que extiende en la comedia romántica los límites de las alusiones sexuales. Pero, como también señalamos, en determinadas películas no deja de resultar llamativa la diferencia entre la proacidad de las (constantes) alusiones y la pacata representación de la sexualidad: *La cosa más dulce* (*The Sweetest Thing*, Roger Kumble, 2002) constituye un ejemplo paladino de este ejercicio de hipocresía puritana.

<sup>10</sup> Aunque excede el propósito de este trabajo, esta “nueva ola” de la comedia americana se reconoce, entre otros aspectos, por referirse tanto al entretenimiento y la ficción televisiva como al cine (que se contagia del estilo de aquella); por un humor que no desdén la política incorrecto, la sátira y el mal gusto; o por su atención preferente por el universo adolescente. Cabe señalar que Apatow fue considerado por *Entertainment Weekly* como el primero de las “50 personas más listas de Hollywood” de 2007. <http://hollywoodinsider.ew.com/2007/11/smart-list-intr.html>, 22-1-2008.

<sup>11</sup> Lo grotesco y lo grosero suele estar vinculado por lo general al comportamiento de los jóvenes protagonistas masculinos. Sin embargo, es probable que la comedia del período que lleve más lejos estos aspectos sea *La cosa más dulce*, protagonizada por tres mujeres y encabezada por Cameron Diaz. La película reivindica la promiscuidad femenina bajo un argumento francamente endeble sustentado sobre una sucesión de gags de mal gusto, algunos de ellos ligeramente modificados respecto a *Algo pasa con Mary*.

<sup>12</sup> La recuperación de este segmento de la audiencia, para la cual “los 40 [años] son los nuevos 20”, es apuntada por FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, y RAMOS, Juan Pablo, a propósito

En el otro polo de la comedia romántica se sitúan películas como *Mi gran boda griega*, *Planes de boda* (*The Wedding Planner*, Adam Shankman, 2001) o *Hechizo del corazón* (*Return to Me*, Bonnie Hunt, 2000): fantasías inocentes y amables –a veces hasta extremos insólitos: valgan los títulos mencionados– concebidas primordialmente para un público femenino. Estas películas de aspecto pulcro hacen aún más obvia la continuidad del género respecto a los patrones narrativos, estéticos e ideológicos de lo que se ha dado en llamar “nuevos romances” (Neale), “comedia romántica neotradicional” (McDonald) o “comedia romántica retro” (Martin)<sup>13</sup>: etiquetas empleadas para catalogar la forma dominante que el género adquirió durante los años ochenta y noventa del siglo XX.

## 2. La comedia romántica como cine-fórmula

La última comedia romántica estadounidense, al amparo de unos objetivos comerciales fáciles de rentabilizar (se trata de un género “barato” que además cuenta con un público fiel), parece satisfecha con la modestia de sus hechuras. Así, la gran mayoría de las comedias románticas *mainstream* se reconocen por una puesta en escena en la que prima la funcionalidad –el contagio de la realización de las *sitcoms* permea no pocas películas– y por unas

de *Virgen a los 40* (*The 40-Years-Old Virgin*, Judd Apatow, 2005) en “Atisbos del humor contemporáneo. Notas para un análisis de la comedia gamberra”, *Secuencias*, nº 24, 2006, p. 31. En el mismo número María del Mar Azcona, además de ilustrar cómo *American Pie* da un nuevo giro a la comedia adolescente –en parte al incorporar convenciones de la comedia romántica y, con ella, un “romanticismo sexual” atractivo para las mujeres adolescentes– recuerda, con Robert C. Allen, que el notable incremento de comedias gamberras en el año 1999 obedece también a calculadas razones demográficas y sociales, en tanto que el número de espectadores inferiores a dieciocho años supera en Estados Unidos por primera vez al *baby-boom* de 1966. Cfr. AZCONA, María del Mar, “La comedia gamberra. Descripciones de una comedia adolescente hormonalmente alterada”, p. 69. Y en el mismo monográfico se constata el gusto por lo gamberro y lo grotesco de forma paralela en diversos formatos televisivos, incluido la animación para adultos. Cfr. GÓMEZ ALONSO, Rafael, “La televisión gamberra y las aportaciones de la comedia cinematográfica”, pp. 33-42, y ROMERO CARMONA, Vidal, “Buscando a Homer. La influencia de las series de animación gamberra”, pp. 43-51.

<sup>13</sup> NEALE, Steve, “The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today”, *Screen*, vol. 33, nº 3, 1992, pp. 284-299; Cfr. McDONALD, Tamar Jeffers, *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*, Wallflower, London, 2007; MARTIN, Adrian, “Love’s Moment: Before Sunrise and Before Sunset”, *Cinemascope. Independent Film Journal-Bilingual Quarterly*, Issue 4, January-April, 2006, pp. 1-6.

narraciones en las que la complacencia con el espectador prima sobre otras posibles aspiraciones.

No es de extrañar entonces que a la débil capacidad del género para generar conversaciones de peso en el plano sociológico se acompañe un escaso reconocimiento de su valor artístico. No en vano, las comedias románticas que han logrado en los últimos años galardones destacados se distinguen por su carácter peculiar. Así sucede con *Embriagado de amor* (*Punch Drunk Love*, Paul Thomas Anderson, 2002) y *Olvídate de mí* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004), premio al mejor director en el Festival de Cannes y Oscar al mejor guión respectivamente<sup>14</sup>. Si la primera lleva a cabo un verdadero revulsivo formal desde el respeto a la estructura dramática esencial del género, la segunda, también brillante en su puesta en escena, abre nuevas vetas gracias a la audacia de su escritura: por un lado, con su *happy end* realista, ofrece una imagen esperanzadora pero no edulcorada del romance, lo que la distingue del grueso de las comedias románticas coetáneas; y por otro lado, resulta exigente con los espectadores, que recorren una trama en la que el tiempo se presenta fragmentado, en la que se suceden los espacios reales (objetivos) con los imaginarios (subjetivos), y en la que hay espacio para episodios más poéticos que narrativos o dramáticos. Películas como éstas tienen un carácter excepcional y lo normal, como veremos ahora, es que las comedias románticas sigan por derroteros mucho más concurridos.

En concreto, se exponen tres ejes alrededor de los cuales se advierte la recurrencia de una serie de tropos narrativos y estilísticos: los personajes, la apuesta desde distintos flancos por el valor de la tolerancia, y el protagonismo de la intertextualidad.

### 2.1. Personajes

Sin necesidad de llegar al extremo de la imitación deliberada –*Abajo el amor* respecto a la *sex comedy* de los primeros años sesenta– o del homenaje sentido –*Crueldad intolerable* (*Intolerable Cruelty*, Joel Coen, 2003) respecto a

<sup>14</sup> En cuanto a premios, entre las películas más populares y menos arriesgadas en sus planteamientos destaca *Mi gran boda griega*, que fue nominada al Oscar al mejor guión, y obtuvo muchos galardones desde otras instituciones. Pero, en general, se mantiene la correlación entre películas que buscan nuevos espacios para el género y premios obtenidos. Así lo prueban, por ejemplo, los éxitos de filmes como *Algo en común* (*The Garden State*, Zach Braff, 2004) o *Tú, yo y todos los demás* (*You and Me and Everyone We Know*, Miranda July, 2005).



la comedia de los años treinta y cuarenta—, la comedia romántica más popular sigue apoyándose en exitosas referencias del pasado. Así sucede con ciertos arquetipos que son recreados, la mayor de las veces, de forma rutinaria y poco creativa: es el caso del intruso lunático heredado de la *screwball comedy* (*Se montó la gorda*), de Cenicienta (*Sucedió en Manhattan*) o del patito feo (*Mi gran boda griega*). Esta última película ilustra, además, el muy considerable repunte de la figura paterna encargada de obstruir el deseo de la pareja romántica, en este caso al defender de forma acérrima una tradición —la griega— cuya pureza ve amenaza por la relación sentimental de su hija. Pero esta renovada popularidad de la figura paterna se debe en especial a su inspirado tratamiento en *Los padres de ella*, cuya trama se orquesta sobre las sádicas humillaciones que un padre sobreprotector (Robert De Niro) perpetra sobre su futuro yerno (Ben Stiller). Su rotundo éxito comercial propaga esta figura obstructora<sup>15</sup>, que se reproduce con menos inventiva, gracia y peso dramático en filmes como *Embrujada* (*Bewitched*, Nora Ephron, 2005) o *Tú, yo y ahora Dupree* (*You, Me and Dupree*, Anthony Russo y Joe Russo, 2006)<sup>16</sup>. Y era cuestión de tiempo que el género recuperara a la madre de la novia como personaje obstructor<sup>17</sup>: fuera en un primer plano, como en las rutinarias *La madre del novio* (*Monster in Law*, Robert Luketic, 2005), *Porque lo digo yo* (*Be-*

<sup>15</sup> Por otro lado, *Los padres de ella* refuerza una imagen cómica de Ben Stiller que ya había exhibido en *Algo pasa con Mary* y que mantendrá en *Y entonces llegó ella* (*Along Came Polly*, John Hamburg, 2004), distinguida por la torpeza y el don de la inoportunidad. Su afán de agradar se trastoca en situaciones ridículas e indecorosas, como se advierte en numerosos gags elaborados en torno a disfunciones corporales, a la sexualidad, o a situaciones *slapstick* (como ilustran sus pésimas relaciones con las mascotas).

<sup>16</sup> En el terreno de la excepción, *Algo en común*, comedia romántica de factura “independiente”, ofrece una relación paterno-filial en términos dramáticos en lugar de cómicos o caricaturescos.

<sup>17</sup> La comedia romántica no escapa a esa tendencia del cine comercial estadounidense de realizar filmes que siguen los patrones narrativos y estilísticos de otros que han tenido éxito en la taquilla. De la misma forma que *Los padres de ella* impulsa el protagonismo de las figuras paternas obstructoras, o que *Algo pasa con Mary* abre las puertas para un tipo de comedia romántica en la que lo grotesco tiene un peso significativo, es posible rastrear otros modelos en películas puntuales, o incluso fusiones de varios modelos en una misma película. Por ejemplo, en *El día de la boda* (*The Wedding Date*, Clare Kilner, 2005) es fácil ver una inversión de *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), con una relación romántica entre una mujer y un gigoló, presentada en términos completamente ingenuos. El crítico Roger Ebert va incluso más lejos cuando define a esta película como “One Wedding, an Ex-Best Friend and a Pretty Man”, es decir, como una mezcla de *Cuatro bodas y un funeral*, *La boda de mi mejor amigo* (*My Best Friend Wedding*, P. J. Hogan, 1997) y *Pretty Woman*. Cfr. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050203/REVIEWS/50131001/1023, 7-8-2008>.

*cause I Said So*, Michael Lehmann, 2007) y *Secretos compartidos* (*Prime*, Ben Younger, 2005); o en personajes secundarios o menores, como en *Todo lo demás* (*Anything Else*, Woody Allen, 2003) o *Sweet Home Alabama*.

La importancia de las figuras paternas se extiende en la relevante presencia concedida a las familias de la pareja romántica. En la línea de *Los padres de ella*, su función es la de complicarle la vida al llamado a convertirse en nuevo miembro de ella: *De boda en boda* y *Matrimonio compulsivo* (*The Heartbreak Kid*, Bob Farrelly y Peter Farrelly, 2007) sirven como ejemplo. *La joya de la familia* (*The Family Stone*, Thomas Bezucha, 2005) ilustra bien la tendencia habitual a caracterizar a las familias en términos exóticos o lunáticos. Aquí, sobre una trama de cruce de novios entre hermanos, Sara Jessica Parker adopta el rol de la protagonista antipática, que diverge del pensamiento liberal de la familia de su novio (así como de su imagen en la serie *Sexo en Nueva York*). Como sucede aquí, estas familias expresan la posibilidad de convivir en armonía entre personas de lo más variopintas –sea por su ideología, raza, orientaciones sexuales o hábitos–, lo que constituye una muestra de la recurrente afirmación de la tolerancia que se percibe en las comedias románticas del período, como enseguida se verá con detalle.

La centralidad de la familia en *Como la vida misma* (*Dan in Real Life*, Peter Hedges, 2007) no tiene como fin ni poner en apuros al recién llegado ni ensalzar la necesidad de entendimiento entre sus miembros. En cambio, probablemente ninguna comedia romántica del período ensalce como ésta la familia como un espacio que acoge y reconforta. Frente a la usual imagen excéntrica de la familia, hay aquí un afán de mostrar a sus miembros en términos más naturalistas. El motivo del reencuentro se emplaza en el Día de Acción de Gracias, que junto con la Navidad representa el acontecimiento por excelencia del encuentro familiar del calendario estadounidense. Tres generaciones se reúnen en un ambiente en el que prevalecen la camaradería, la confianza, las bromas y los juegos, elementos con los que se traza la imagen cálida y algo idealizada de la familia. Con este telón de fondo, y valiéndose de eficientes gags, la comedia explora el “mal de amores” que sufre un viudo (Steve Carell) enamorado de la novia (Juliette Binoche) de su hermano. El logro del amor permite recuperar el entendimiento entre el viudo y sus tres hijas, lo que supone una nueva ratificación de los lazos familiares<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Probablemente la excepción más notable al dibujo amable de integración y armonía que aporta la familia se advierte en *Embriagado de amor*. En la película de Anderson la familia del protagonista masculino (Adam Sandler) lo componen siete hermanas que, sin pretenderlo, fomentan su comportamiento psicótico y violento.

Por otro lado, el papel destacado que los padres y las madres ocupan en las narraciones románticas otorga protagonismo a intérpretes de edad madura. Al actuar como secundarios de lujo y en ocasiones como protagonistas del romance, intérpretes de pasado esplendoroso se convierten en una baza comercial para atraer al espectador adulto: es el caso de Jane Fonda (*La madre del novio*), Diane Keaton (*Porque lo digo yo*) o Michelle Pfeiffer (*El novio de mi madre*). Esta última película, con la diferencia de que el protagonista masculino es joven, aprovecha el camino abierto por *Cuando menos te lo esperas*, que reclama la posibilidad de enamorarse para personajes que dejaron la juventud tiempo atrás (a la vez que reivindica de forma nada sutil a estrellas femeninas de Hollywood instaladas hoy en la madurez de sus vidas).

Pero el arquetipo más habitual de la última comedia romántica es el del varón instalado en un plácido egoísmo al que deberá renunciar para abrirse a una vida más plena. Una figura que se amolda bien a la muy vigente estructura clásica del “chico conoce-pierde-recupera chica”, habitualmente desarrollada en el ámbito del noviazgo y de forma esporádica en el del matrimonio. Un mojón destacado lo coloca en el año 2000 la coproducción británico-estadounidense *Alta fidelidad* (*High Fidelity*, Stephen Frears), adaptación de la novela homónima de Nick Hornby. No era la primera vez que se adaptaba al cine un texto del escritor inglés (*Fever Pitch*, David Evans, 1997), ni tampoco será la última comedia romántica a partir de alguno de sus trabajos, pues le seguirán la coproducción *Un niño grande* (*About a Boy*, Paul Weitz y Chris Weitz, 2002) y *Amor en juego* (*Fever Pitch*, Bob Farrelly y Peter Farrelly, 2005)<sup>19</sup>. El caso de Hornby permite apuntar una tendencia común con otros géneros –el fenómeno de la adaptación, de relativa importancia aquí<sup>20</sup>– e ilustrar la vigencia del joven inmaduro. El cine británico y el

<sup>19</sup> Warner Brothers ha adquirido los derechos para la adaptación de *A Long Way Down* (*En picado*, Anagrama, 2007), la última novela publicada por Hornby. En esta ocasión también la novela aborda un estudio psicológico de cuatro personajes en crisis vital –se conocen cuando coinciden en lo alto de un edificio londinense con el propósito común de suicidarse–, aunque se aleja de los parámetros de la comedia romántica para acercarse a la *dark comedy*. La película, que cuenta con Johnny Deep como uno de sus productores, se encuentra en fase de preproducción al escribir este trabajo.

<sup>20</sup> Las adaptaciones de comedia romántica beben de novelas, a veces muy populares –como *Animal Husbandry*, el *best-seller* de Laura Zigman, de pobre adaptación en *Siempre a tu lado* (*Someone Like You/Animal Attraction*, Tony Goldwyn, 2001)– y normalmente orientadas al público femenino –por ejemplo, los *chick lits* de Helen Fielding para *El diario de Bridget Jones* y su secuela; o la novela *Legally Blonde*, de Amanda Brown, que dio pie a la película de título

estadounidense han visto en el universo de Hornby unos personajes que comienzan los relatos en una suerte de limbo del que pronto son expulsados, para sumirlos en fuertes crisis de identidad. Sus protagonistas necesitan encontrar su sitio en el mundo y eso pasa por replantearse con seriedad la naturaleza de sus relaciones personales, sean familiares o, sobre todo, sentimentales. Aunque contruidos sobre diferentes tonalidades, *Alta Fidelidad*, por ejemplo, comparte con una serie de comedias dramáticas posteriores como *Entre copas* (*Sideways*, Alexander Payne, 2004) o *Flores rotas* (*Broken Flowers*, Jim Jarmusch, 2005) el primer plano sobre unos personajes de mediana edad desorientados y sumidos en una crisis post-adolescente que parece no tener fin. Como hicieran tantas comedias románticas del Hollywood clásico, lo que *Alta Fidelidad* –novela y película– muestra, y lo que *Un niño grande* imita, es una graciosa y convincente evolución de un personaje desde el narcisismo hasta el reconocimiento del otro. Hollywood ve en Hornby a un escritor que sabe sacar partido de la ceguera cómica de sus protagonistas, que tienden a rodearse a su vez de otros personajes estafalarios, lo que constituye a su vez quizá el rasgo más evidente de la última comedia romántica estadounidense<sup>21</sup>.

*De boda en boda*, una de las comedias más taquilleras de los últimos años, respeta estas líneas: duplica al joven inmaduro al mostrar a dos amigos inseparables –interpretados por Owen Wilson y Vince Vaughn– y recurre a una galería de personajes secundarios y menores del todo singulares, aglutinados en torno a la “familia lunática” y concebidos en clave irónica. Lo mismo sucede con las comedias románticas de Judd Apatow. *Virgen a los 40* toma como eje argumental un motivo clásico de la comedia adolescente –la pérdida de la virginidad– pero que se aplica a un protagonista adulto aunque infantilizado (Steve Carrell), rodeado por un coro de compañeros que no superaron

homónimo (*Una rubia muy legal*, Robert Luketic, 2001)–, e incluso de los manuales de autoayuda –*Cómo perder a un chico en diez días*–. Cabe señalar, igualmente, la desatención que han merecido en el período los clásicos de la literatura romántica. Una salvedad llamativa es el caso de *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen, que sirve de referencia para la británica *El diario de Bridget Jones*; para la adaptación histórica homónima realizada también en Europa y dirigida por Joe Wright en 2005, y para la adaptación de Bollywood *Bodas y prejuicios* (*Bride & Prejudice*, Gurinder Chadha, 2004).

<sup>21</sup> Sería inútil tratar de hacer una catalogación en función de esta característica. Valgan como botón de muestra *Serendipity* (Peter Chelsom, 2001), *50 primeras citas*, *El día de la boda*, *Sólo amigos* (*Just Friends*, Roger Kumble, 2005) y *Cásate conmigo* (*Wedding Daze/ The Pleasure of Your Company*, Michael Ian Black, 2006).

la fiebre hormonal de la pubertad<sup>22</sup>. En *Lío embarazoso* también la inmadurez del protagonista se extiende a todos sus amigos, que en los treinta permanecen instalados en una adolescencia donde la felicidad se cifra en la cuadrilla y se conjuga sobre las siguientes variables: sexo, drogas, pimpón y películas (con preferencia por las que incluyen desnudos femeninos). De nuevo, Apatow fusiona elementos de la comedia romántica orientada al público femenino con los de la comedia gamberra que busca al adolescente masculino. De la primera toma una trama basada en la unión de los opuestos –una estrategia que sigue vigente en comedias románticas *mainstream* como *Amor con preaviso* o *Y entonces llegó ella*– y su deriva hacia lo sentimental; y de la segunda la coralidad de amigos y su sentido del humor grosero y a veces irreverente. Además de esta convergencia de tonos, y de ganchos comerciales para un público tanto femenino como masculino<sup>23</sup>, las reminiscencias temáticas del film fortalecen su éxito popular y crítico: la pregunta por la posibilidad del matrimonio en la era del divorcio; el afán por el respeto a la especificidad del otro, y cómo casa esto con un género que tiende a corregir a sus protagonistas; el reconocimiento de las diferencias de forma de ser y de los gustos de cada uno de los sexos; el respaldo de la camaradería masculina; o la celebración de la paternidad y la apertura al milagro de la vida.

El varón inmaduro pretende ser con frecuencia un retrato caricaturesco del treintañero medio estadounidense: un hombre cuyas miras no trascienden la pasión por el béisbol, la cerveza, las timbas de cartas y los videojuegos violentos (Vince Vaughn en *Separados*). Aficiones que sólo palidecen ante otra actividad preferente: la conquista mujeriega. Inmadurez y conquista que se complementan en el protagonista (Matthew McConaghey) de *Novia por contrato* (*Failure to Launch*, Tom Dey, 2006): un personaje “peterpanesco” que

<sup>22</sup> La aplicación de la premisa “gamberra” a la comedia romántica no es la única novedad de *Virgen a los 40*. Destaca también el hecho de que Apatow considere al protagonista desde un prisma comprensivo en lugar de burlesco, como hubiera sido de prever. De hecho, este personaje queda muy bien parado en comparación con sus primitivos colegas, a los que supera en dignidad y corazón. *Virgen a los 40* establece así una característica que Apatow prolonga en *Lío embarazoso*: un tono rudo y grosero que deja resquicios a una benevolencia genuina.

<sup>23</sup> Siguiendo a William Paul, Geoff King ilustra la “pugna” que durante décadas ha existido entre estas dos formas dominantes de la comedia cinematográfica, la romántica y la grotesca, por lo que, concluye, no es sorprendente “que muchos de los éxitos recientes hayan ofrecido una mezcla de los elementos de ambas formas, procurando aprovechar de forma simultánea las fortalezas comerciales de cada una”, KING, Geoff, *Film Comedy*, Wallflower Press, London, 2002, p. 73. Sobre la evolución de la comedia grotesca en las últimas décadas, Cfr. FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel Fernández, y RAMOS, Juan Pablo, “Atisbos del humor...”, pp. 12-32.

se resiste a abandonar la casa de sus padres y que ve castigada su conducta “antinatural” con los ataques que le propinan distintas especies animales<sup>24</sup>. También es castigado el protagonista (Adam Sandler) de *50 primeras citas*, donde a partir de una premisa *high-concept*<sup>25</sup> se plantea una irónica inversión del personaje donjuanesco: enamorado de una chica que carece de memoria, el conquistador sufre en su piel lo que es ser olvidado –literalmente– por su amada.

Si así sucede con ciertos protagonistas, la obsesión sexual –el acopio de revistas o películas pornográficas es otro motivo recurrente– se hace aún más manifiesta en personajes secundarios<sup>26</sup>. De esta forma, en películas como *Rección casados* (*Just Married*, Shawn Levy, 2003), *Separados*, *Mi Ex Super novia* o *Y que le gusten los perros* (*Must Like Dogs*, Gary David Golberg, 2005), se repite la figura del consejero –sea hermano, amigo o padre– que cifra el fin de los problemas del protagonista en la conquista sexual. En ocasiones, como en *Matrimonio compulsivo* o en *Novio por una noche* (*Good Luck Chuck*, Mark Helfrich, 2007), estos personajes transmiten un humor machista y misógino.

La pobre imagen que el hombre inmaduro tiene de la mujer y de lo que es una relación sentimental da cuenta de una superficialidad presentada como vicio cómico –quizá puesto de relieve por algún personaje femenino, como hace *Y que le gusten los perros* al tomar un préstamo de *Beautiful Girls* (Ted Demme, 1996)– y que, en comedias como *De boda en boda*, *Amor ciego* (*Shallow Hal*, Bobby Farrelly y Peter Farrelly, 2001) o la farrelliana *Sólo amigos*, será corregido y certificará el crecimiento de los protagonistas masculinos. En

<sup>24</sup> Además del infantilismo y la pulsión conquistadora, *Novia por contrato* ejemplifica un buen número de características recurrentes de la última comedia romántica. Entre ellas, los consabidos personajes secundarios extravagantes, con aficiones poco “políticamente correctas”; la mayor permisividad y tolerancia de los padres respecto a las conductas sexuales de sus hijos; la reconciliación pública de la pareja; los juegos intertextuales; o la presencia de un supuesto experto en el amor (Sara Jessica Parker, en otro guiño intertextual), presente también en *Hitch*, *Como la vida misma* o *Planes de boda*.

<sup>25</sup> Su planteamiento la acerca a *Olvídate de mí* en cuanto a la pérdida de la memoria y a *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993) en tanto que la relación romántica evoluciona sobre las mismas rutinas de cada nuevo día. Además, la pérdida de la memoria sirve a propósitos románticos: expresamente, se hace cierto el dicho de que “nada puede superar el primer beso”; e implícitamente, se advierte que la relación romántica exige una conquista cotidiana.

<sup>26</sup> Aunque de menor presencia, no faltan personajes secundarios femeninos que muestran idéntica fijación, como se advierte en *El día de la boda* o en *40 días y 40 noches* (*40 Days and 40 Nights*, Michael Lehmann, 2002).

este contexto, no extraña que se deriven de algunas comedias propuestas acordes con un feminismo siempre moderado. Las exitosas *En qué piensan las mujeres* y *Cuando menos te lo esperas*, dirigidas por Nancy Meyers, sirven como ejemplo de este punto de vista. La segunda, en la que Meyers también es coguionista, pone de relieve a través de un personaje “canalla” a la medida de Jack Nicholson cierta forma de machismo: el de aquellos hombres que tienen como principio relacionarse sólo con mujeres jóvenes<sup>27</sup>. Por otro lado, *Cuando menos te lo esperas* rompe una lanza a favor de las mujeres de mediana edad al vindicar el redescubrimiento del sexo y al explorar los abismos que un enamoramiento puede traer para una mujer entrada en los cincuenta. La predecesora *En qué piensan las mujeres* ya abordaba la figura del conquistador compulsivo, pero de epidérmico conocimiento de la psicología femenina, y trasladaba la perspectiva feminista al ámbito laboral, donde acontecía el conflicto y la atracción amorosa, y donde el hombre veía amenazada su hegemonía. En todo caso, la perspectiva de un feminismo moderado en ambas películas no colisiona con una estructura dramática que a su cierre otorga dignidad al protagonista masculino: Nicholson, capaz de parodiar su propia imagen cinematográfica de conquistador<sup>28</sup>, ganaba en humanidad al comprender por primera vez lo que es el amor; y el personaje de Mel Gibson se convierte en un caballero al rescate de las damas (en plural)<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Nótese que su personaje es el de un productor musical, es decir, un hombre del espectáculo: no es difícil buscar equivalencias con el mundo de Hollywood, donde tantas veces son las propias películas las que muestran parejas de hombres “maduros” con mujeres jóvenes, pero donde rara vez sucede a la inversa.

<sup>28</sup> Cabría remontarse a los tiempos de *Atracción carnal* (*Carnal Knowledge*, Mike Nichols, 1971) para mostrar su vinculación con el papel de mujeriego, si bien en la película de Meyers se trata de un conquistador indefenso sin la viagra. Fernández Valentí, en su crítica del film, habla de “comedias cómplices” para designar a una variante de la comedia americana que se diseña sobre la imagen reconocible de alguna de sus estrellas. En este sentido destacaríamos en el período que nos ocupa las “comedias cómplices” de Ben Stiller (con toda suerte de situaciones comprometidas y humillantes, humor grosero e intestinal, y diferentes tipos de bufonadas) y Hugh Grant (con sus variaciones de cretino egocéntrico y sarcástico). Para el concepto de “comedia cómplice”, cfr. FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás, “*Cuando menos te lo esperas*. Una comedia cómplice”, *Dirigido por*, febrero 2004, p. 20.

<sup>29</sup> Un giro fantástico en el argumento le permite a Nick (Mel Gibson) acceder a las demandas de las mujeres respecto a los hombres. De ahí que al final socorra, entre otras, a su hija (con problemas sentimentales con su novio), a una compañera de trabajo depresiva (evita su suicidio), y a su jefa (Helen Hunt), de quien se ha enamorado (enseñándose la posibilidad de conciliar la excelencia profesional con una vida privada satisfactoria).

## 2.2. El afán integrador

Esta educación que experimentan los personajes es un tropo clásico de la comedia romántica, y sólo gracias a él es posible el vínculo de la pareja y el vencimiento de sus diferencias. Este ánimo integrador tiene además una dimensión social o pública, con abundantes comedias que ensalzan desde diferentes perspectivas una tolerancia para una sociedad plural. Así, con la simplicidad de su planteamiento y su desarrollo superficial de los conflictos, *Mi gran boda griega* alaba el *melting pot*, la convivencia de culturas en el seno de Estados Unidos. La película se orquesta sobre el contraste de dos culturas que parecen antagónicas: la anglosajona y la griega. En su puridad, representadas por los padres de él (típicos *wasps*) y de ella (griegos), las dos culturas son mostradas en términos negativos, y su fusión se presume beneficiosa para ambas: al contacto con los helenos, los anglosajones dejarán de ser mortecinos e insípidos; y los griegos, es de suponer, actualizarán una cultura presentada –aunque con amabilidad– como excesiva, obsoleta y de un tradicionalismo cerril.

Con algo más de matices, Steve Martin encarna en *Se montó la gorda* a un ejecutivo *wasps* que padece los típicos males atribuidos a los blancos acomodados: adicción al trabajo, cierto puritanismo, fractura familiar y, en resumen, una vida tan ordenada como estéril. En su vida irrumpe una exuberante y en apariencia poco recomendable mujer de raza negra (Queen Latifah), que le enreda en una espiral caótica –al modo de la *screwball comedy* no faltan disfraces, bailes, equívocos y el contagioso lenguaje *slang*–, gracias a la cual se replanteará su escala de valores, recuperará los vínculos con sus allegados y, en definitiva, resurgirá a la vida. Se trata, pues, de una *crossover comedy* que coloca como protagonistas a un hombre blanco y a una mujer negra y que, con un cuidado diseño comercial, no escatima guiños a la joven comunidad negra. Cabe señalar, no obstante, que a diferencia de clásicos como *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938), la acción benéfica del intruso carece del componente romántico, el cuál se apuntala en las subtramas.

Al margen de sus numerosos lastres<sup>30</sup>, *Más que amigos* (*Keeping the faith*, Edward Norton, 2000) es probablemente la película del período que más én-

<sup>30</sup> Entre ellos, la ausencia total de “química” en la relación romántica entre los personajes de Stiller y Elfman, que parecen sencillamente vehículos de una tesis; el hecho de que el punto de vista descansa principalmente sobre el personaje de Stiller, con menos matices que el del sacerdote católico interpretado por Norton; un desarrollo extenso –129 minutos– y muy convencional, en el que no faltan clichés como la llamada de atención a los *workaholics* o las loas de los personajes a la arquitectura neoyorquina.



fasis pone sobre este afán tolerante, que en primer lugar llama al entendimiento entre las personas más allá de cuáles sean sus creencias religiosas. En este afán trabajan varias líneas: la amistad de los dos protagonistas masculinos, un rabino judío (Ben Stiller) y un sacerdote católico (Edward Norton)<sup>31</sup>; el respeto que la protagonista (Jenna Elfman), sin un credo en apariencia, muestra hacia ambas vocaciones; la subtrama en la que la madre del rabino (Anne Bancroft) acepta –al fin– que un hijo suyo se case con una chica católica; o, desde luego, que el rabino supere sus prejuicios sobre mantener una relación sentimental con una chica no judía. Además de otros aspectos que inciden en esta línea de integración religiosa, el argumento abunda en detalles que invitan a vencer las diferencias raciales y sexuales: valgan como ejemplo del primero el estrambótico personaje asiático que se hace amigo de los protagonistas o los partidos de baloncesto que éstos juegan con chicos negros; y del segundo, la visita en el hospital del sacerdote católico a una pareja homosexual.

La idea igualitaria también se apuntala desde el punto de vista de las clases sociales en películas aisladas. Es el caso de *Sucedió en Manhattan* o *La madre del novio*, ambas con Jennifer Lopez como protagonista y reclamo para el espectador latino: como sucedía en *Hitch* o en *Se montó la gorda* a propósito de la comunidad negra, se constata la importancia del *casting* en el diseño de un film orientado a un cierto sector de la población estadounidense. En el caso de las dos películas de Lopez, la primera vuelve sobre el recurrente mito de Cenicienta (enfaticado también su aspecto de *working girl*); y la segunda –ya se ha dicho–, una fallida inversión de la premisa de *Los padres de ella*, con una guerra de malas artes entre dos mujeres llamadas a ser suegra y nuera respectivamente. En el polo opuesto al de estas *ordinary girls*, queda la defensa de las chicas de la alta sociedad, atractivas pero a las que se presume tontas (*Una rubia muy legal*).

En consonancia con el fenómeno social y con el respaldo recibido desde otras latitudes cinematográficas –*Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005)–, el afán de tolerancia se enfoca también desde el ámbito de las opciones sexuales. Desde la comedia almibarada (*Imagine Me and You*, Rosas rojas, Ol Parker, 2005) hasta la farsa con pretensiones didácticas (*I Now Pronounce You*

<sup>31</sup> A través de estas figuras, esta comedia apuesta por una adaptación de las liturgias católica y judía a los nuevos tiempos: como líderes de sus comunidades, tanto el sacerdote como el judío profesan un modo de acercarse a Dios que se presenta como genuino, y que se aleja en su inmediatez y espontaneidad de los esquemas tradicionales de ambas religiones. Fuera de la liturgia, en su vida privada, los dos llevan una forma de vida “conectada” al mundo en el que viven.

*Chuck and Larry, Yo os declaro marido y marido*, Dennis Dugan, 2007), la línea dominante en este sentido son las comedias de temática homosexual, que ejemplifican la estrategia comercial de buscar *targets* específicos y que cercioran, por otro lado, la posibilidad de rebasar las fronteras de los circuitos independientes, tal y como habían apuntado algunas comedias de finales de los noventa<sup>32</sup>. En estas comedias se permite a los personajes gays romper su encasillamiento como rimbombantes personajes menores –aunque lo siguen siendo en abundancia: véase *Separados, Shall We Dance* (Peter Chelson, 2004) o *La madre del novio*–, para pasar al primer plano de las relaciones románticas y ser tomados “en serio”. Este cambio tiene una incidencia más sociológica e ideológica que estética, dado que en estas películas quedan por completo indemnes las estructuras y las convenciones narrativas de la comedia romántica *mainstream*.

En casos muy aislados, se advierte también un afán conciliador de las “dos Américas”: la urbana y la rural. *Sweet Home Alabama* es la película del período que más se acerca a la “americana” al reivindicar el Sur y sus pequeños lugares donde todo se presenta como más cercano, verdadero y acogedor. Aunque se apunta a un encuentro de las dos Américas, en realidad se decanta por esos paisajes interiores presentados en sus rasgos icónicos más recurrentes: bares de billares y cervezas *budweiser*, cazadoras vaqueras, vehículos cuatro por cuatro, música *country*, apreciados animales de compañía, etc. Su argumento es en esencia el de una *remarriage comedy*, pero a diferencia de los modelos clásicos –como *The Philadelphia Story* (*Historias de Filadelfia*, George Cukor, 1940), a la cual tiende algún guiño–, el marido reelegido no es el urbanita sofisticado sino el paleta de buen corazón (eso sí, convenientemente estilizado).

*Elizabethtown* (Cameron Crowe, 2005) también bebe de la tradición: se perciben ecos de Capra en el gusto por la América rural y su gente corriente, y quizá de Sturges por la temática del éxito y el estafalario perfil de los personajes secundarios. Como ya hiciera en *Jerry Maguire* (1996), Crowe ilustra un proceso de muerte (intento de suicidio) y resurrección a la vida de un arquetipo urbanita –un creativo del diseño– que asume que ni el éxito ni su reverso, el fracaso, son los pilares de la vida. Esta resurrección se acomete desde dos vertientes: el encuentro con un “ángel de la guarda” (Kirsten

<sup>32</sup> Entre ellas, *Mucho más que amigos* (*The Object of My Affection*, Nicholas Hytner, 1997), *In & Out* (Frank Oz, 1997) o *The Next Best Thing* (*Algo casi perfecto*, John Schlesinger, 2000).

Dunst) que irradia calidez y confianza<sup>33</sup>, y su inmersión en una América “profunda” habitada por personajes hospitalarios que le insuflan las “toneladas de afecto” que necesita. Es en este espacio donde se rehabilita a través de rituales que demuestran que cada individuo forma parte de una familia y una comunidad, en contraste con la experiencia de la gran ciudad, donde lo que predomina es el aislamiento y donde uno vale tanto como reporta en términos económicos<sup>34</sup>. Ambos pilares se engarzan con armonía en el último acto dramático, en el que Crowe realiza un sentido homenaje a su país de la mano de un protagonista (Orlando Bloom) que, guiado por su “ángel”, viaja por lugares emblemáticos de la cultura y la Historia de Estados Unidos, empapándose con emoción de su riqueza y pluralidad.

### 2.3. *El cine como referencia*

Otro aspecto narrativo recurrente en la última comedia romántica es la presencia incesante y con frecuencia banal de citas y referencias culturales, sobre todo cinéfilas y en menor medida musicales. El recurso de la intertextualidad, tan común en la estética posmoderna y ya frecuente en comedias románticas de décadas precedentes, cumple diversas finalidades en los filmes de este período. Así, puede convertirse en fuente de gags humorísticos<sup>35</sup>; permite rendir homenaje a figuras e hitos del universo romántico, reivindicar una posible filiación cinematográfica, ganarse la complicidad del espectador cinéfilo y revestir el film de una cierta sofisticación<sup>36</sup>; de forma pareja al rol

<sup>33</sup> Como recuerda la reseña de la película de *Variety*, este personaje respeta las cualidades de las heroínas de Crowe: es bella, adorablemente alocada y tiene buen gusto musical. [http://www.variety.com/awardcentral\\_review/VE1117928062.html?nav=reviews07&categoryid=1986&cs=1&p=0](http://www.variety.com/awardcentral_review/VE1117928062.html?nav=reviews07&categoryid=1986&cs=1&p=0), 5-2-2008.

<sup>34</sup> No son pocas las comedias románticas que, dentro o fuera de la “americana”, constatan el vacío de los *workaholics* de la gran metrópoli, sean hombres (que tienden a caracterizarse en términos melancólicos) o mujeres (que adoptan perfiles más histéricos): *Shall We Dance, Ojalá fuera cierto* (*Just Like Heaven*, Mark Waters, 2006), *Un buen año* (*A Good Year*, Ridley Scott, 2006), *Kate & Leopold*, etc.

<sup>35</sup> Por ejemplo, en *50 primeras citas*, el personaje sin memoria encarnado por Drew Barrymore queda deslumbrado una y otra vez ante el final de *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999); o, en *Novia por contrato*, un personaje secundario dedica parte de su tiempo a intentar “matar a un ruiseñor” con una escopeta, pues no soporta su ruido.

<sup>36</sup> Valgan como ejemplo de estas posibilidades *Shall We Dance*, comedia sentimental en la que el baile es protagonista, que emplea un título homónimo al de un film de Fred Astaire y Ginger Rogers, además de trazar vínculos con musicales como *Melodías de Broadway 1955* (*The*

de la música pop extradiegética en estas comedias, la intertextualidad fílmica contribuye a subrayar el componente romántico de la historia al suscitar emociones en el espectador, así como a paliar carencias argumentales y de caracterización de personajes<sup>37</sup>. Incluso, sirve para expresar un sentimiento de nostalgia frente a un pasado en el que las relaciones románticas se presentaban como más estables (“ojalá que las cosas fueran como entonces”) o, también, para constatar las inquietudes e incertidumbres del presente en torno a las relaciones afectivas<sup>38</sup>.

Para ilustrar esta característica que invita a demorarse dada su frecuencia, baste tomar como ejemplo las comedias románticas de Nancy Meyers *En qué piensan las mujeres*, *Cuando menos te lo esperas* y *The Holiday*. En la primera, buena parte de la banda sonora viene puntuada por canciones de Frank Sinatra, e incluso Mel Gibson realiza una coreografía a propósito de una de ellas; en *Cuando menos te lo esperas*, además de jugar con la imagen cinematográfica de Jack Nicholson, el personaje de Diane Keaton escribe una obra de teatro a partir de su romance, lo que representa una inversión y un eco de *Annie Hall*<sup>39</sup>; en *The Holiday*, es difícil no evocar la misma película de Allen

*Band Wagon*, Vincente Minnelli, 1953) o *El rey y yo* (*The King and I*, Walter Lang, 1956). Ciertamente también que la búsqueda de la complicidad del espectador puede derivar en su irritación cuando la calidad artística del film está lejos de la de los modelos a los que invoca. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Secretos compartidos*, donde la relación romántica cuaja a la luz gratuita de Antonioni (cine), Coltrane (música) o Rothko (pintura).

<sup>37</sup> El afán de epatar al espectador mediante las canciones románticas es descrito así por Jeffers McDonald a propósito de las comedias románticas “neotradicionales”: “En lugar de crear una disposición de ánimo a través de la narrativa, el diálogo y los personajes, sencillamente empleaban música bien conocida para conjurar las resonancias necesarias”, McDONALD, Tamar Jeffers, *op.cit.*, 72.

<sup>38</sup> Al reflexionar sobre las comedias románticas de los años noventa, Deleyto percibe un debate entre las dos últimas posturas aquí señaladas: por un lado, la postura nostálgica, que idealiza las representaciones románticas del pasado y constata la imposibilidad de aportar un discurso novedoso referido al amor; y por otro lado, la postura paródica, entendida ésta según lo hace Linda Hutcheon, es decir, como una repetición que se distancia y se confronta con su modelo. A nuestro entender, en las comedias del período que nos ocupan, la intertextualidad nostálgica o sencillamente la banal tienen mayor peso que la paródica. Cfr. DELEYTO, Celestino, “Amor, parodia y tiramisú: *Sleepless in Seattle* y la comedia romántica contemporánea”, *Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2003, pp. 122-126.

<sup>39</sup> Inversión y eco en tanto que, en *Annie Hall*, era el personaje de Alvy (Woody Allen) el que escribía una obra de teatro a partir de su relación con Annie (la propia Diane Keaton). Véase, de todos modos, que el sentido de este acto difiere, pues en *Annie Hall* tenía para Alvy un carácter terapéutico —una forma de exorcizar el fracaso de su relación sentimental—, mientras que en *Cuando menos te lo esperas* no deja de ser un mero guiño a su referente.

en la secuencia en la que Amanda (Cameron Diaz) le propone con franqueza a Graham (Judd Law) mantener una relación sexual.

Al hilo de esta referencia, cabe señalar que los préstamos del universo fílmico de Allen en general y de *Annie Hall* en particular no son exclusivos de Meyers. Otros filmes recogen escenas semejantes a la recién señalada, como sucede en *Mi Ex Supernovia* con el partido de squash entre el protagonista y el amigo que sabe “cómo tratar a las mujeres”, o en las alabanzas de los personajes al paisaje neoyorquino que Allen puso de moda y que hoy son moneda corriente en el género. La marca de este cineasta también se percibe en el empleo de recursos estilísticos como pueden ser las confesiones de los protagonistas a la cámara –desde *Cuando Harry encontró a Sally* (*When Harry Met Sally*, Rob Reiner, 1989) hasta *Señor y señora Smith*–, o en recursos narrativos como la caracterización física y psicológica de ciertas heroínas, que como el personaje de Drew Barrymore en *Tú la letra, yo la música* (*Music & Lyrics*, Marc Lawrence, 2007) son deudoras de Diane Keaton en *Annie Hall*. Con todo, sería erróneo llevar más lejos las conexiones y apropiaciones que la comedia romántica *mainstream* realiza sobre las comedias románticas de Allen. De hecho, podrían señalarse muchas y muy notables diferencias entre unas y otras, para empezar su contrapuesta imagen del amor: la célebre “anhedonia” de Allen frente a una afirmación rotunda de la felicidad a través del encuentro romántico; la inevitable fugacidad del amor frente al amor “para toda la vida”. En cualquier caso, estas alusiones ilustran por un lado la ligereza con la que habitualmente se toman los referentes culturales, con los que no se pretende alcanzar un diálogo profundo; y por otro lado, lo mal parado que sale de la inevitable comparación la comedia romántica actual respecto al modelo que invoca.

En *The Holiday* se mencionan grandes clásicos de la comedia romántica con la excusa de ofrecerse como terapia para una de las protagonistas: *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941), *Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940), *La octava mujer de Barbazul* (*Bluebeard's Eighth Wife*, Ernst Lubitch, 1938)... *The Holiday* ilustra también cómo el mundo del cine puede ser explotado de forma lúdica: por ejemplo, para explicar las vicisitudes de la propia vida en jerga cinematográfica; para introducir un pasaje metaficcional al presentar el repaso de una vida en forma de tráiler cinematográfico; o para realizar algún gag a propósito de algún cameo (Dustin Hoffman).

Esta fascinación por el universo cinematográfico se manifiesta también en la comedia romántica con la presencia –nada novedosa, por otra parte– del cine dentro del cine. *Dicen por ahí* (*Rumor has It*, Rob Reiner, 2005) apunta la un *high-concept* rocambolesco basado en el metadiscurso: la posibilidad de

que unos familiares de la protagonista pudieran ser los modelos tomados para elaborar los personajes de Mrs. Robinson y Ben Braddock en *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967). Una vez más, el film, que incluye entre sus productores a Steven Soderbergh y a George Clooney, no está a la altura de un referente que sólo sirve de reclamo y con el que no traza ningún punto de encuentro en los planos formal y temático. Así, la comedia confía su éxito a una premisa a caballo entre lo ingenioso y lo absurdo (su desarrollo es errático y decepcionante) y a un plantel de estrellas intergeneracional: Jennifer Aniston, Shirley McLaine, Kevin Costner.

*La pareja del año* presenta un planteamiento más convencional de meta-ficción lúdica al constituirse como una historia sobre las bambalinas de Hollywood. De forma previsible, la mirada al interior de la industria del cine tiene como objeto desvelar una hipocresía entre la vida privada y la vida pública de sus personajes, aquí encabezados por una pareja de intérpretes (John Cusack y Catherine Z. Jones) cuyo romance pasa por horas bajas. Cualquier alusión a un film como *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, 1952) sirve sólo para desenmascarar la inanidad de esta propuesta<sup>40</sup>, que trata de ser paliada mediante estrategias habituales en la última comedia romántica: el recurso a los cameos; las mencionadas alusiones, guiños y gags a propósito del mundo del cine –como ese ayudante del productor que desconoce qué es *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tyffany's*, Blake Edwards, 1961)–; personajes diseñados *ad hoc* para ciertos intérpretes (Julia Roberts en una nueva variación de Cenicienta-Patito feo; Billy Cristal –coguionista del film– y su personaje locuaz y manipulador); ridículos personajes menores; mascotas inoportunas, etc.

Una mirada sobre *Embrujada* ayuda a entender algunas de las tendencias de la comedia que nos ocupa. En consonancia con la reciente recuperación de otras series para el cine –*Los Ángeles de Charlie*, *Starky & Hutch*, *Super Agente 86...*–, este film parte del original homónimo, al que incorpora en un juego de espejos como “serie dentro del cine”: en el argumento actual, Samantha (Nicole Kidman) será la bruja –real– elegida para interpretar el papel de Samantha (Elizabeth Montgomery) en el *remake* televisivo de la serie original (propiedad de Columbia, como la película). El conflicto romántico se desarrolla por caminos trillados –el hombre egocéntrico, la mujer ingenua que se vuelve vengativa– y poco verosímiles –apenas es nada lo que atrae y

<sup>40</sup> Así lo hace, por ejemplo, Roger Ebert en su reseña del film: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010720/REVIEWS/107200301/1023,7-8-2008>.

mantiene unidos a ambos–, y está débilmente ensamblado con la idea de la “serie dentro de la película”. Más allá de esta premisa conceptual, la pobreza del núcleo dramático pretende ser compensada con otras gratificaciones: un plantel estelar (Nicole Kidman, Will Ferrell, Michael Caine, Shirley McLaine) y algunos cameos (Stephen Colbert, Steve Carrell); guiños y homenajes a la ficción televisiva y cinematográfica –obviamente a la serie de partida pero también, por ejemplo, a *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937)–; el empleo lúdico de estrategias autorreflexivas (como el rebobinado de ciertos sucesos acaecidos en la ficción, pasados a cámara rápida y con un icono de “rew”); una banda sonora compuesta por canciones que tratan la brujería y la magia (The Police, Eagles, Ella Fitzgerald o el *Witchcraft* de Frank Sinatra). Canciones que ilustran cómo el enamoramiento está culturalmente vinculado con la brujería y la magia, las cuales a su vez tampoco están lejos –según sugiere el guiñón– de la vida que llevan los actores: vidas ricas en privilegios y teñidas de una cierta irrealidad.

A pesar de su levedad, *Embrujada* ilustra bien otras dos constantes de la última comedia romántica: su hibridación con otros géneros cinematográficos y la mencionada política de los *remakes* –en este caso de una serie televisiva– como forma de alimentar la producción. En cuanto al primer aspecto, la comedia romántica –tan convencionalmente irreal– ha encontrado desde hace décadas un aliado natural en la fantasía<sup>41</sup>: desde los saltos en el tiempo y “peces fuera del agua” (*Kate and Leopold*; *Happy Accidents*, Brad Anderson, 2000) hasta los personajes –espíritus, brujas, personajes invisibles o simples mortales– que se benefician de sus superpoderes para provocar situaciones equívocas y comprometidas, como sucede en *Ojalá fuera cierto*<sup>42</sup> o en *Mi Ex Supernovia*. Ambas ilustran cómo lo fantástico da coartada para alimentar el relato con efectos especiales espectaculares (y a veces gratuitos). Por otro lado, la presencia de una superheroína conduce a otro híbrido esporádico: la comedia romántica de acción, componente éste que sirve de gancho para atraer a la audiencia masculina. *Señor y señora Smith* es el ejemplo más nítido de comedia romántica que saca partido de la persona cinematográfica de

<sup>41</sup> En este sentido cabría remontarse a clásicos de la *screwball comedy* como *Una pareja invisible* (*Topper*, Norman Z. McLeod, 1937). Cfr. ECHART, Pablo, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 160.

<sup>42</sup> Esta película presenta algunos gags similares a los que hicieron célebre a la mencionada *Una pareja invisible*, donde los personajes que no se pueden ver se dedican a jugar con los objetos, para desconcierto de los personajes presentes en la escena. También cabe señalar que su título es tomado de la canción homónima de The Cure: un gráfico parentesco que ilustra el recurso constante a canciones de *soft-pop* en las bandas sonoras de las comedias románticas.

sus protagonistas (sobre todo de Angelina Jolie, que recupera el componente erótico de Lara Croft) y de su categoría de verdaderas estrellas para constituirse como un *blockbuster*: una historia que envuelve una premisa clásica de comedia romántica —el aburrimiento es el mayor peligro para el romance— con un derroche de acción, violencia y efectos especiales. Pero rara vez esta fusión de la comedia romántica con otros géneros se hace con fines paródicos, que es lo que sucede —en parte— con *Olvidate de mí* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004) respecto a la ciencia ficción. Una película que parte de una premisa dramática propia de este género —la posibilidad de borrar los recuerdos dolorosos—, pero que al mismo tiempo se burla de él, como es patente en el chapucero equipo de científicos encargados de acometer dicha tarea.

En cuanto al *remake*, la comedia romántica constituye un ejemplo más de la política de producción imperante en Hollywood. Además de participar en la tendencia generalizada en los años noventa de adaptar series televisivas, la comedia romántica se ha apropiado de películas de cierto relieve de los años sesenta y setenta. Así, *El cielo puede esperar* (*Heaven Can Wait*, Warren Beatty, 1978), *Adivina quién viene esta noche* (*Guess Who's Coming to Dinner*, Stanley Kramer, 1967), *Al diablo con el diablo* (*Bedazzled*, Stanley Donen, 1967), *Las esposas perfectas* (*The Stepford Wives*, Bryan Forbes, 1975) o *El rompecorazones* (*The Heartbreak Kid*, Elaine May, 1972) han sido revisitados respectivamente por *De vuelta a la tierra*, *Guess Who* (Kevin Rodney Sullivan, 2005), *Al diablo con el diablo* (*Bedazzled*, Harold Ramis, 2000), *Las mujeres perfectas* (*The Stepford Wives*, Frank Oz, 2004) y *Matrimonio compulsivo*. También de forma puntual se ha tomado como referencia algún film indiscutible del cine clásico, como hace *Mr. Deeds* a partir de *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936)<sup>43</sup>, o películas extranjeras que han triunfado en el mercado foráneo o incluso en el estadounidense: ejemplo de lo primero es *Sin reservas* (*No Reservations*, Scott Hicks, 2007), *remake* de *Deliciosa Marta* (*Bella Martha*, Sandra Nettelbeck, 2001); y de lo segundo es *Shall We Dance*, que bebe del original japonés *Shall We Dance?* (*Dansu Wo Shimasho Ka*, Masayuki Suo, 1996). Como regla general, estos *remakes* han sido recibidos con escasa fortuna crítica pero con notable éxito comercial. Se

<sup>43</sup> También se dan los *remakes* “inconfesos”, o películas en las que se evidencia, aunque no se explicita, una fuerte influencia de un modelo. Es el caso de *Hasta que la ley nos separe* (*Laws of Attraction*, Peter Howitt, 2004) a partir de *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949); o de *Alex & Emma* (Rob Reiner, 2003) sobre *Encuentro en París* (*Paris When It Sizzles*, Robert Quine, 1964).



trata de filmes que no escapan a la mediocridad en la que el género está instalado, y su escaso alcance invita a pensar que el criterio de rentabilidad económica tiene prioridad sobre otras posibilidades que permite la práctica del *remake*: fuera el afán de revisar y mejorar el film original, plantear nuevos puntos de vista sobre cierto tema, o incluso cuestionar conceptos como la genialidad y la originalidad<sup>44</sup>.

Por otro lado, las secuelas son infrecuentes. Apoyándose en el indudable gancho de sus fuentes, comedias como *Los padres de él* y *Bridget Jones: sobreviviré* (*Bridget Jones: The Edge of Reason*, Beeban Kidron, 2004) se convierten en éxitos muy notables a pesar de ser peores que sus referentes. Aunque la película de Jay Roach resulta una continuación natural de *Los padres de ella* —ahora el protagonismo se comparte con “los padres de él”—, la trama argumental explota con deficiencia las posibilidades de conflicto entre dos familias (los histéricos padres de ella, los despreocupados *hippies* padres de él), y su esclerosis trata de ser paliada con gags más escatológicos y menos frescos que los del film predecesor. Por su parte, la secuela de *Bridget Jones*, también sobre un material literario de Helen Fielding, repite las bazas del film primigenio: el personaje de una chica corriente, hija de su tiempo (sin alta cultura pero con buena cultura popular), con un deseo universal (conseguir el amor de su vida y romper su condición de “*singleton*”), de buen corazón (es dada a ser engañada por los hombres), y que encuentra en ella misma su peor enemigo (su edad, su físico, su inseguridad y falta de autoestima, su voracidad desahogada). Su precario y estrambótico argumento<sup>45</sup> trata de ser compensado con un humor más grosero y desabrido que su predecesora, levantado sobre las humillaciones y situaciones ridículas que padece la protagonista. Parte del mismo se orchestra sobre guiños intertextuales y gags metarreflexivos: véase la secuencia paródica sobre las historias de final feliz, los subtítulos que revelan el contraste entre lo que Bridget Jones muestra y lo que en realidad piensa, el marcador virtual que computa el combate verbal entre ella y la amiga-arpía, los carteles luminosos de Picadilly Circus que alientan a la

<sup>44</sup> A este último aspecto, menos común que los anteriores, se refiere Àngel Quintana a propósito de *Psicosis* (*Psycho*, Gus Van Sant, 1998), *remake* del film homónimo de Hitchcock (1960). Cfr. QUINTANA, Àngel “Reescrituras y ‘remakes’ ante la crisis de la posmodernidad, *Cahiers du Cinema España*, especial n.º 1, febrero 2008, pp. 8-9.

<sup>45</sup> Entre los aspectos que merman la calidad del argumento cabe señalar las impostadas diferencias entre Bridget y su novio (Colin Firth), la falta de un arco de transformación de la protagonista, el recurso a chirriantes giros de la trama, o el desarrollo de la acción en escenarios escasamente justificados.

protagonista, o las connotaciones del “Loaded” de *Primal Scream* en la banda sonora. Además, la secuela recupera algunos de los gags más recordados del film original (la pelea entre los protagonistas masculinos, las alusiones a la ropa interior de Bridget). Este componente intertextual ya estaba muy presente en aquél, y de hecho, un factor notable de su éxito popular y de crítica –sobre todo en el ámbito anglosajón– se debió a su apoyo en las referencias a la miniserie de la BBC *Pride and Prejudice* (Simon Langton, 1995), a la novela homónima de Jane Austen y a los libros de Fielding, inspirados en el clásico de la anterior<sup>46</sup>.

### 3. *La imagen del amor*

En los años 90 del siglo pasado se produjo un auge de la comedia romántica en detrimento del drama romántico<sup>47</sup>. La fortaleza de la comedia romántica, que se mantiene en los comienzos del nuevo siglo, indica que la sociedad confía aún en el ideal del amor pese a vivir en la “edad del descreimiento”. Lo que no es óbice para indicar, a renglón seguido, que el género ha perdido su capacidad de sorprender debido a la deliberada modestia de sus pretensiones. Como afirman Dowd y Pallotta, la desaparición de impedimentos románticos significativos se solventa con el acopio de “circunstancias ingeniosas y divertidas que mantienen a los amantes separados”, de “apacibles obstáculos en el camino del amor verdadero”. En la mayor parte de los casos, se trata de historias inocuas que carecen de mayores aspiraciones que las de proveer un entretenimiento para el público y dinero para sus artífices.

La confianza en el ideal romántico que muestra la comedia romántica guarda sintonía con el prestigio cultural del amor y la importancia de la pareja y del matrimonio como instituciones básicas de nuestra sociedad<sup>48</sup>. La comedia romántica descansa sobre un mito –la capacidad del amor romántico para imponerse sobre cualquier obstáculo– que se revela muy maleable a

<sup>46</sup> Para los muy variados juegos intertextuales, Cfr. RITROSKY-WINSLOW, Madelyn, “Colin & Renée & Marc & Bridget: The Intertextual Crowd”, *Quarterly Review of Film and Video*, 2006, n° 23, pp. 237-256; FERRISS, Suzanne, “Narrative and Cinematic Doubleness: *Pride and Prejudice* and *Bridget Jones’s Diary*”, en FERRISS, Suzanne y YOUNG, Mallory (eds.), *Chick Lit. The New Women’s Fiction*, Routledge, New York y London, 2006, pp. 71-84.

<sup>47</sup> Cfr. DOWD, James J. y PALLOTTA, Nicole R., “The End of the Romance”, *Sociological Perspectives*, vol. 43, n° 4, pp. 549-580.

<sup>48</sup> Cfr. DELEYTO, Celestino, “Between friends: love and friendship in contemporary Hollywood romantic comedy”, *Screen*, vol. 44, n° 2, 2003, pp. 167-168.

los contextos culturales, según se plasma en las variantes dominantes que el género adquiere en distintas épocas: la *screwball comedy* en los años 30, la *sex comedy* en los 60, etc. Deleyto retoma las aportaciones de Krutnik y Neale al señalar las tendencias más significativas de la comedia romántica en las últimas décadas: los *nervous romances* en los años 70, los *new romances* en los 80 y las *deception narratives* en los 90. Los *nervous romances* plasmaban la desilusión romántica al mostrar la incapacidad de las parejas para encontrar un espacio común que no dañara la autonomía de sus miembros. En consecuencia, asumían como imposible el ideal del “hasta que la muerte nos separe”, que cedía paso a la inestabilidad y a la revisión constante de las relaciones de pareja<sup>49</sup>. En estas películas adquiría preponderancia una figura masculina melodramática y narcisista como eje del relato y, a diferencia de las *sex comedies* y otras formas de comedia romántica anteriores, la sexualidad se presentaba desligada del matrimonio. Con todo, transmitía una nostalgia por las normas, reglas y fronteras de un matrimonio puesto en entredicho pero garante en el pasado de la deseable perdurabilidad de la relación<sup>50</sup>.

Si *Annie Hall* es el film más representativo de esta tendencia deconstrutora de los códigos románticos, *Cuando Harry encontró a Sally* lo es de los *new romances* de los años 80: una forma de comedia romántica que, en esencia, recupera la confianza en el matrimonio como garante de la felicidad de la pareja<sup>51</sup>. En terminología de Shumway, esta película enfatiza el “discurso de la intimidad”, con su hincapié en la cercanía emocional (la comunicación pro-

<sup>49</sup> De ahí que, por ejemplo, García Mainar equipare las comedias románticas de Woody Allen con la noción de “relación pura” descrita por Anthony Giddens. Cfr. GARCÍA MAINAR, L. M., “El amor en la encrucijada: comedia romántica, identidad y autor en *Manhattan Murder Mystery*”, *Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2003, p. 180.

<sup>50</sup> Jeffers McDonald, por su parte, denomina este ciclo de películas como “comedia romántica radical”, y en la definición que da de ellas destaca los siguientes aspectos: 1. Se trata de unas comedias que mantienen la estructura básica del género (chico conoce, pierde y recupera a chica); 2. Se advierte un incremento de realismo en aspectos como el lenguaje o la representación de la sexualidad; 3. Se trata de comedias que desconfían o subvierten viejas convenciones del género, la más obvia de todas la del final, ahora más abierto. Otras cualidades que destaca son el énfasis en el yo, un fuerte componente autorreflexivo y un considerable sentimiento nostálgico. Cfr. McDONALD, Tamar Jeffers, *op. cit.*, pp. 59-84.

<sup>51</sup> Un ilustrativo análisis de cómo *Cuando Harry encontró a Sally* supone una reconstrucción del lenguaje romántico a partir de la referencia consciente de *Annie Hall* puede verse en KRUTNIK, Frank, “Love Lies: Romantic Fabrication in Contemporary Romantic Comedy”, en EVANS, Peter William y DELEYTO, Celestino (eds.), *Terms of Endearment. Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998, pp. 15-36.

funda, la amistad, la confianza, el espacio compartido), sin desechar por ello el “discurso del romance”, en el que se apoyan el grueso de los *new romances*<sup>52</sup>, más atento a las expresiones de la pasión (la aventura, la emoción, la posibilidad mágica de encontrar para siempre al compañero perfecto).

Krutnik entiende que una cualidad específica de las *deception narratives* de los años 90 es la aceptación del romance como fantasía: se trata de comedias que respaldan el discurso romántico a sabiendas de su artificialidad. Este “querer creer” se erige como una estrategia de la comedia romántica para un período descreído, en el que son precarias nociones como las de matrimonio o “amor para siempre”. Deleyto, que hace extensible a los espectadores lo que afirma sobre los personajes, glosa así esta percepción:

La actitud de lo personajes es fetichista: saben perfectamente que el amor tal y como lo presentan los filmes y las canciones tradicionales es una invención, pero les gustaría creer que se trata de un amor real, porque, según Krutnik, es mejor creer en una entelequia que quedarse sin nada<sup>53</sup>.

Se comprende que Krutnik siga a Eco para afirmar que la forma adecuada de aproximarse al amor en un momento de inocencia perdida es a través de la ironía, de una distancia de su reconocimiento genuino<sup>54</sup>, tal y como ilustra

<sup>52</sup> Como se ve, Shumway aprecia en *Cuando Harry encontró a Sally* una simbiosis de dos discursos que, en las últimas décadas, han oscilado en popularidad. También ve en *Annie Hall* el ejemplo ideal de lo que llama las *relationship stories*, historias portadoras del discurso de la intimidad y equivalentes de los *nervous romances*. Películas que, entre otras características, se reconocen por romper con el discurso del romance –las peripecias del cortejo que separan a la pareja hasta que se une en matrimonio–; asumir estrategias retóricas propias de la terapia psicológica –la confesión, el monólogo, los retrocesos en el tiempo...– y un mayor carácter autor-reflexivo; finales no absolutamente concluyentes, que reflejan la apertura de los personajes a nuevas relaciones; mostrar la sexualidad como una parte más de la relación, aunque sujeta también a problemas, etc. Por otro lado, señala a otra película de Allen, *Maridos y mujeres* (*Husbands & Wives*, 1992) como filme que, con su desencanto, cierra el ciclo de estas *relationship stories*, tras el cual se impondrán con claridad las comedias románticas de corte tradicional (es decir, lo que hemos venido llamando *new romances*). Cfr. SHUMWAY, David R., *Modern Love. Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*, New York University Press, New York y London, 2003, pp. 157-187.

<sup>53</sup> DELEYTO, Celestino, “*Sleepless in Seattle* y la comedia romántica”, p. 128.

<sup>54</sup> Al analizar las comedias románticas del período 1978-1999, William Paul se sitúa en las mismas coordenadas. Para él, al romance le quedan dos opciones: aparecer entrecomillado o desaparecer. Cfr. PAUL, William, “The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978-99”, en NEALE, Steve (ed.), *Genre and Contemporary Hollywood*, British Film Institute, London, 2002, pp. 126-129.

el final de *Pretty Woman* al identificarse como un *fairy tale* a través de la voz en off del narrador. De esta manera, las comedias románticas realizan “un abrazo ardiente aunque irónico de la posibilidad romántica”<sup>55</sup>, sin por ello menoscabar los pilares tradicionales –mascaradas, malentendidos, casualidades, etc.– de la narrativa romántica.

Con todo, la distancia irónica representa una estrategia minoritaria tanto en la década de los 90 como en los años que nos ocupan. Sólo con eventualidad aparecen en las comedias románticas *mainstream* posteriores al año 1999 alusiones irónicas en torno a diferentes aspectos del universo romántico: así sucede cuando los personajes verbalizan el subtexto propio del lenguaje del cortejo (el primer encuentro de los protagonistas en *Hitch*), constatan las bodas como eventos rutinarios (*De boda en boda*) o expresan su escepticismo en torno a los discursos románticos defendidos en las películas, aunque sea como una fase previa a la rendición definitiva de dichos discursos (*Kate & Leopold*); también cuando se parodian situaciones como el reencontro de los amantes (el planteamiento de *Bridget Jones: Sobreviviré*) o la pérdida de la virginidad (el desenlace de *Virgen a los 40*); o cuando se diseña un film como una parodia de las comedias románticas más populares de los últimos tiempos (*Date Movie*, Aaron Seltzer, 2006)<sup>56</sup>.

Son también minoritarias las comedias románticas que, de forma abierta o solapada, ofrecen una imagen oscura del romance, con su desenlace clásico del matrimonio. En clave de farsa es lo que hacen los hermanos Farrelly en *Matrimonio compulsivo*, remake en el que dicha institución se ve como un obstáculo que aleja del romance verdadero y donde el cónyuge se convierte en un monstruoso extraño<sup>57</sup>. *Todo lo demás* toma como eje la relación maes-

<sup>55</sup> Krutnik desarrolla esta idea en “Love Lies: Romantic...”, *op. cit.*, y en “Conforming Passions? Contemporary Romantic Comedy”, en NEALE, Steve (ed.), *Genre and Contemporary...*, *op. cit.*, pp. 130-147.

<sup>56</sup> *Date Movie* viene a ser un equivalente a lo que *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000) es al género de terror: el argumento –si se puede considerar tal– se construye sobre la parodia de personajes y secuencias de comedias románticas como *Amor ciego*, *Mi gran boda griega*, *Hitch*, *Cuando Harry encontró a Sally*, *Los padres de ella* o *Pretty Woman*, aunque también recoge a personajes de otras latitudes (por ejemplo, *Kill Bill*, Quentin Tarantino, 2003).

<sup>57</sup> La desmitificación del matrimonio se presenta también por otras vías: se ilustra cómicamente que éste es el mero resultado de una rutina vital (llega una edad en la que parece no haber otra alternativa); se señala que el matrimonio anula la personalidad del varón, que una vez casado se limitará a cumplir aquello que su mujer indique; patética es la imagen de los matrimonios ancianos en los que se proyecta el protagonista (Ben Stiller); y se presagia que la delgada protagonista está destinada a convertirse en una mujer francamente obesa, lo que atormenta a su recién esposo...

tro-discípulo de los personajes encarnados por Woody Allen y Jason Biggs, éste un trasunto joven del primero, con lo que se enfatiza el componente aleccionador del filme: se trata de aprender a vivir conforme a los criterios personales (y a desoír, por tanto, las recetas de “consejeros” psicoanalistas, agentes o sacerdotes), y de desembarazarse de relaciones sentimentales que –como ilustra el cartel promocional de la película– representan más una carga que un bienpreciado en el camino de autorrealizarse<sup>58</sup>. Por su parte, *Separados* presenta un perfil irónico al desoír la convención del género del final feliz, cualidad que se empleó en su marketing promocional: se vendió como una “comedia romántica antirromántica”, aunque apenas resulta original<sup>59</sup>. Peyton Reed, director también del ejercicio “retro” *Abajo el amor*, presenta una comedia romántica con una estructura de *remarriage*, pero sin reencuentro final de la pareja: ofrece, en códigos de comedia romántica, la crónica de los eventos que conducen a la ruptura de un matrimonio. Tras una estructura dramática habitual, la insulsa *Secretos compartidos* también desoye en su cierre el leitmotiv del “amor para siempre”. Aunque la diferencia religiosa de la pareja (él judío, ella cristiana) supone una complicación, el obstáculo insalvable lo da la edad, que se traduce en el ferviente deseo de la protagonista –catorce años mayor que su compañero– de tener un hijo. Una muestra mutua de generosidad les permitirá conservar el recuerdo de su romance como una etapa de sus vidas valiosa para ambos.

Mención aparte merece *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003) en esta línea de relaciones que no cristalizan. Clasificada como comedia romántica al nominarse a los Oscar como Mejor Película, se sitúa lejos de los parámetros convencionales aquí examinados. El film, que respeta motivos funda-

<sup>58</sup> Aunque excede el ámbito de este trabajo, merece la pena señalar la gran diferencia que se percibe en la imagen de la mujer de esta comedia respecto a *Annie Hall* o *Manhattan* (W. Allen, 1979): lo romántico ha dejado paso a lo pueril. En otro orden de cosas, cabe indicar también cómo Allen juega aquí con su propia imagen cinematográfica, en tanto que su personaje coquetea constantemente con la posibilidad de irse a vivir a California.

<sup>59</sup> La película supuso un notable éxito comercial, en parte por el tirón de sus intérpretes protagonistas, pero también por coincidir en el tiempo con la ruptura matrimonial de Jennifer Aniston y Brad Pitt. Los límites de experimentación del film se reducen a la señalada ruptura del final feliz, pues por lo demás adopta una forma de lo más convencional. Buen ejemplo de ello son las caracterizaciones de los personajes, los motivos de la separación de los protagonistas, o las peripecias del argumento. Conviene señalar, en todo caso, que en la versión española del DVD se presenta un final alternativo en clave de farsa, sin duda más arriesgado que el final convencional pero quizá también más acorde con el tono del filme.

mentales de las *remarriages comedies* al reivindicar el juego y el lenguaje privado de la pareja<sup>60</sup>, subvierte sin embargo su estructura al evitar la unión de dos almas afines. Como ya hiciera Richard Linklater en *Antes del amanecer* (*Before Sunrise*, Richard Linklater, 1995), la película de Coppola contradice la intensidad y el valor de una relación con su prolongación en el tiempo. Lo que resulta de verdad significativo para los protagonistas es un encuentro efímero que contrasta con sus respectivas relaciones matrimoniales y con la idea clásica del “destino compartido”. *Lost in Translation* constituye una comedia romántica posmoderna en la que la pareja protagonista

permanece unida en un plano de intimidad más alto que el que conocerán en sus matrimonios reconocidos. La suya es la más profunda forma de conexión: una metafísica que trasciende las barreras físicas del amor romántico sexual o tradicional<sup>61</sup>.

De ahí que su final resulte abierto y ambivalente: feliz en la medida en que se establece un vínculo radical entre los protagonistas, aunque se evite su continuidad en el tiempo; y triste en tanto que su profunda intimidad alcanzada no sólo no cambiará el gris derrotero de sus vidas sino que lo hará aún más evidente.

Frente a esta decantación, visible también en el melodrama romántico, lo propio de la comedia romántica neotradicional es lo inverso: dar carta de perpetuidad al encuentro fugaz. *Serendipity* es tal vez el ejemplo más obvio de esta característica: los dos protagonistas, justo después de conocerse, se confían al Destino para reencontrarse. Así, bastarán las felices circunstancias del azar y la percepción de que algo falla con sus parejas respectivas para que dos perfectos desconocidos tengan la certeza de estar hechos el uno para el otro y, por tanto, de que llegarán a reencontrarse. Esta película actúa así como ejemplo extremo de cómo la pareja debe superar obstáculos externos a ella, dándose por descontada la armonía y entendimiento profundo. Lo ingenuo y fantasioso de este planteamiento hace de *Serendipity* un ejemplo paladino de la comedia romántica neotradicional: un tipo de comedias que, al entender de Jeffers McDonald, se presentan “como si *El graduado* y *Annie Hall* nunca hubieran existido”, y

<sup>60</sup> Cfr. TODD, Ian Scott, “*Lost in Translation*: Postmodern Romantic Comedy and the Reimagination of Remarriage”, *2006 English Annual*, SUNY Geneseo, New York, pp. 71-75.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 71.

aunque mantienen la apariencia, heredada de las películas de los años 70, de ser un tipo de comedia romántica más realista, no hace justicia al realismo si esto significa enfrentarse a los problemas actuales de formar una relación duradera en la sociedad contemporánea<sup>62</sup>.

#### 4. Conclusión

Los aires renovadores que se presumen a la “nueva comedia americana” tienen, en el período 2000-2007, un eco débil en la comedia romántica. Es cierto que Judd Apatow, figura emblemática de dicha corriente, se ha convertido en una referencia obligada para este género canónico; y también lo es que el incremento de la focalización en protagonistas masculinos y el uso de estrategias discursivas propias de la comedia gamberra han incrementado su beneplácito entre los espectadores varones. El repunte de lo grosero, al que se suman las aportaciones puntuales desde otras latitudes de ciertos cineastas, busca romper la impresión dominante de ensimismamiento –de uniformidad, de rutina– en la producción comercial de la comedia romántica, tal y como se desprende de una muestra que abarca las sesenta comedias románticas de mayor éxito comercial del período. Esta complacencia no se acusa en la rentabilidad comercial, dado que el género –de bajo riesgo en términos generales– cuenta con una audiencia fiel atraída por la promesa del deleite cómico, la fortaleza de los mitos románticos y el tirón de los intérpretes.

Entre las señas de identidad de este “cine-fórmula” destaca en primer lugar el empleo recurrente de una serie de personajes concebidos bajo contornos similares. Así sucede con las figuras paternas obstructoras, los varones instalados en una confortable inmadurez y las familias más o menos lunáticas. También coinciden las comedias románticas del nuevo siglo en promover la tolerancia y el entendimiento entre personajes diferentes, en lo que pudiera ser una de las veladas y escasas aportaciones del género a una sociedad marcada por el 11-S. Por otra parte, su discurso romántico se mantiene en sintonía con el de las comedias románticas de las décadas precedentes: al

<sup>62</sup> McDONALD, Tamar Jeffers, *op. cit.*, p. 86. Esta autora aprecia cuatro características comunes en la comedia romántica neotradicional: 1. Un rechazo de la ideología defendida por las comedias románticas “radicales” de los años 70, a pesar de mantener una superficie visual similar; 2. Un tono de imprecisa nostalgia; 3. formas vagas de autorreferencialidad y 4. Un desenfático de la sexualidad. Para el desarrollo de estos puntos, cfr. p. 91 y siguientes.



margen de eventuales respuestas irónicas y posmodernas, son muy pocas las comedias capaces de generar un discurso romántico genuino que trascienda las afirmaciones ingenuas del romance a las que el género nos tiene acostumbrados.

La imagen superficial e inocua que la gran mayoría de estas comedias dan del romance constituye un decepcionante corolario a la sensación de *déjà vu* y cansancio que se desprende al observar sus formas, estructuras y recursos dramáticos. Podría decirse, terminando con un juego referencial, que la comedia romántica vive instalada con placidez en el día de la marmota. Ahora cabe preguntarse si, además de lo grosero, surgirán nuevas alternativas creativas capaces de romper este bucle que dura demasiado tiempo. Pero esa es ya otra historia.

*Bibliografía citada:*

- AZCONA, María del Mar, "La comedia gamberra. Descripciones de una comedia adolescente hormonalmente alterada", *Secuencias*, nº 24, 2006, pp. 63-74.
- DELEYTO, Celestino, "Amor, parodia y tiramisú: *Sleepless in Seattle* y la comedia romántica contemporánea", *Archivos de la Filmoteca*, nº 44, 2003, pp. 120-139.
- DELEYTO, Celestino, "Between friends: love and friendship in contemporary Hollywood romantic comedy", *Screen*, vol. 44, nº 2, 2003, pp. 167-182.
- DOWD, James J. y PALLOTTA, Nicole R., "The End of Romance", *Sociological Perspectives*, vol. 43, nº 4, 2000, pp. 549-580.
- EBERT, Roger, "The Wedding Date", <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050203/REVIEWS/50131001/1023>, 7-8-2008.
- EBERT, Roger, "America's Sweethearts", <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010720/REVIEWS/107200301/1023>, 7-8-2008.
- ECHART, Pablo, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Cátedra, Madrid, 2005.
- Entertainment Weekly*, "The 50 Smartest People in Hollywood", <http://hollywoodinsider.ew.com/2007/11/smart-list-intr.html>, 22-1-2008.
- FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, y RAMOS, Juan Pablo, "Atisbos del humor contemporáneo. Notas para un análisis de la comedia gamberra", *Secuencias*, nº 24, 2006, pp. 12-32.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás, "Cuando menos te lo esperas. Una comedia cómplice", *Dirigido por*, febrero 2004, p. 20.
- FERRISS, Suzanne, "Narrative and Cinematic Doubleness: Pride and Prejudice and Bridget Jones's Diary", en FERRISS, Suzanne y YOUNG, Mallory (eds.), *Chick Lit. The New Women's Fiction*, Routledge, New York y London, 2006, pp. 71-84.
- GARCÍA MAINAR, L. M., "El amor en la encrucijada: comedia romántica, identidad y autor en *Manhattan Murder Mystery*", *Archivos de la Filmoteca*, nº 44, 2003, pp. 173-191.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael, "La televisión gamberra y las aportaciones de la comedia cinematográfica", *Secuencias*, nº 24, 2006, pp. 33-42.
- HENDERSON, Brian, "Romantic Comedy Today: *Semi-Tough* or Impossible?", *Film Quarterly*, vol. 31, nº 4, Summer 1978, pp. 11-23.
- HUERTA, Miguel Ángel, *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S*, Notorious Ediciones, Madrid, 2006.
- KING, Geoff, *Film Comedy*, Wallflower Press, London, 2002.
- KRUTNIK, Frank, "Love Lies: Romantic Fabrication in Contemporary Romantic Comedy", en EVANS, Peter William y DELEYTO, Celestino (eds.), *Terms of Endearment. Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998, pp. 15-36.
- KRUTNIK, Frank, "Conforming Passions? Contemporary Romantic Comedy", en NEALE, Steve (ed.), *Genre and Contemporary Hollywood*, London, British Film Institute, 2002, pp. 130-147.
- MCDONALD, Tamar Jeffers, *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*, Wallflower, London, 2007.
- MARTIN, Adrian, "Love's Moment: *Before Sunrise* and *Before Sunset*", *Cinemascope. Independent Film Journal-Bilingual Quarterly*, Issue 4, January-April, 2006, pp. 1-6.

- NEALE, Steve, "The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today", *Screen*, vol. 33, n° 3, 1992, pp. 284-299.
- PAUL, William, "The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978-99", en NEALE, Steve (ed.), *Genre and Contemporary Hollywood*, British Film Institute, London, 2002, pp. 117-129.
- QUINTANA, Ángel "Reescrituras y 'remakes' ante la crisis de la posmodernidad", *Cahiers du Cinema España*, especial n° 1, febrero 2008, pp. 8 y 9.
- RITROSKY-WINSLOW, Madelyn, "Colin & Renée & Marc & Bridget: The Intertextual Crowd", *Quarterly Review of Film and Video*, 2006, n° 23, pp. 237-256.
- ROMERO CARMONA, Vidal, "Buscando a Homer. La influencia de las series de animación gamberra", *Secuencias*, n° 24, 2006, pp. 43-51.
- SHUMWAY, David R., *Modern Love. Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*, New York University Press, New York y London, 2003.
- SKOPAL, Pavel, "DVD marketing in U.S. of *Working Title's* British romantic comedies: Framing reception and strategies of cultural appropriation", *Jump Cut*, n° 48, Winter 2006, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/DVDMktg/text.html>, 7-8-2008.
- TODD, Ian Scott, "Lost in Translation: Postmodern Romantic Comedy and the Reimagination of Remarriage", *2006 English Annual*, SUNY Geneseo, New York, pp. 71-75.
- Variety*, "Elizabethtown", [http://www.variety.com/awardcentral\\_review/VE1117928062.html?nav=reviews07&categoryid=1986&cs=1&p=0](http://www.variety.com/awardcentral_review/VE1117928062.html?nav=reviews07&categoryid=1986&cs=1&p=0), 5-2-2008.
- VINUESA CABALLERO, Pablo, "Algunos héroes de la comedia contemporánea: Ben Stiller y el *Frat Pack*", *Secuencias*, n° 24, 2006, pp. 52-62, [www.the-frat-pack.com/](http://www.the-frat-pack.com/).

*Bases de datos consultadas:*

<http://www.imdb.com>

<http://www.the-numbers.com>

<http://www.boxofficemojo.com>