



UNIVERSIDAD VILLA RICA

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

“FRANK CAPRA: VIDA Y OBRA”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

PRESENTA:

CINDY LILIANA LARA LEMUS

Director de Tesis

LIC. ALEJANDRO ARMANDO ANAYA HERNÁNDEZ

Revisor de Tesis

LIC. ZULLY TOCAVÉN CONSTELA

BOCA DEL RIO, VER.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

Le dedico éste trabajo a Dios, por que él me ha guiado durante toda mi vida y me ha llenado de bendiciones.

A mis padres, Lilia e Israel, a quienes quiero con todo mi corazón. Les agradezco todo su cariño y paciencia, ustedes me enseñaron a creer en mí y a ser cada día mejor.

A mis abuelos, por que ellos me han enseñado que cuando realmente se quiere algo, se puede lograr.

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto es resultado de un año de trabajo y dedicación, que no hubiera sido posible sin la ayuda de mis maestros Alejandro Anaya y Zully Tocavén, les agradezco todo su apoyo y dedicación.

Agradezco también a la Lic. Natalia Gonzáles y a la Lic. Rosa Mateu por ayudarme y apoyarme durante cuatro años y medio de carrera.

A todos mis maestros; gracias por su dedicación y sus enseñanzas, sin ustedes este proyecto no hubiera sido posible.

A la Maestra Patricia Ortiz por prestarme libros que fueron de gran ayuda para esta investigación.

A Ceci y a Don Sergio que me ayudaron cuando más los necesite.

A todos mis compañeros, especialmente a Paty, Karla, Kotty y Edgar por su amistad y los gratos momentos que pasamos juntos y que jamás olvidare.

A toda mi familia, en especial a mis padres, por su ayuda y sus palabras de aliento.

Agradezco también a Sandra, Adriana y Heriberto que ayudaron de alguna forma en este proyecto

.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I LA VIDA DE FRANK CAPRA	
1.1 Niñez.....	6
1.2 Juventud.....	8
1.3 Frank Capra en el cine.....	16
1.4 Frank Capra y la Academy Awards of Motion Pictures Art and Sciences.....	32
1.5 Frank Capra después de la Segunda Guerra Mundial.....	34
1.6 Sus últimos trabajos.....	37
CAPÍTULO II CAPRA Y EL CONTEXTO CINEMATOGRAFICO DE SU ÉPOCA	
2.1 EL ORIGEN DE HOLLYWOOD.....	38
2.1.1 La historia del cine antes de hollywood.....	38
2.1.2 Hollywood.....	41
2.1.3 Star System.....	43
2.2 COLUMBIA PICTURES.....	45
2.3 EL ÉXITO DE FRANK CAPRA.....	51
2.4 FRANK CAPRA COMO PROPAGANDISTA DE GUERRA.....	55
2.4.1 La Segunda Guerra Mundial.....	55
2.4.2 Una nueva misión para Capra.....	56
2.4.3 Hollywood como propagandista de guerra.....	57
2.4.4 Por qué luchamos.....	58
CAPÍTULO III LAS MEJORES CINTAS DE CAPRA	
3.1 LA “SCREWBALL COMEDY”.....	61
3.1.1 Características del Screwball Comedy.....	65
3.2 LAS “SCREWBALL COMEDIES” DE CAPRA.....	69
3.2.1 La Locura Del Dólar (American Madness).....	70
3.2.1.1 Sinópsis.....	70
3.2.1.2 La producción de “La Locura Del Dólar”.....	71
3.2.1.3 El estreno de “La Locura Del Dólar”.....	73
3.2.2 Sucedió Una Noche (It Happened One Night).....	74
3.2.2.1 Sinópsis.....	75
3.2.2.2 La producción de “Sucedió una noche”.....	75
3.2.2.3 El estreno de “Sucedió una noche”.....	79
3.2.3 El Secreto De Vivir (Mr. Deeds Goes To Town).....	81
3.2.3.1 Sinópsis.....	82
3.2.3.2 La Producción de “El Secreto De Vivir”.....	82
3.2.3.3 El Estreno de “El Secreto De Vivir”.....	85
3.2.4 Vive Como Quieras (You Can't Take It With You).....	88
3.2.4.1 Sinópsis.....	88
3.2.4.2 La producción de “Vive Como Quieras”.....	89
3.2.4.3 El estreno de “Vive Como Quieras”.....	91
3.2.5 Qué Bello Es Vivir (It's A Wonderful Life).....	93
3.2.5.1 Sinópsis.....	93
3.2.5.2 La producción de “Que Bello Es Vivir”.....	94
3.2.5.3 El estreno de “Que Bello Es Vivir”.....	97
CONCLUSIONES.....	99
BIBLIOGRAFÍA.....	104
ANEXOS	
La Filmografía De Frank Capra.....	110
Galardones De Frank Capra.....	118

INTRODUCCIÓN

Hollywood es considerado por muchos como "La Meca de la cinematografía". El cine norteamericano fue el creador del "*Star System*" que pretendía hacer que la gente conociera a los actores, generando así una demanda por parte del público; con este sistema los actores se convertían en la parte importante de la película y la gente acudía a las salas para ver a su estrella favorita y no tanto por la trama de la cinta.

Hollywood se transformó en una gran fábrica de sueños unos años después de la Primera Guerra Mundial debido a que los mejores cineastas de Europa emigraron a Estados Unidos en busca del éxito y la fama. Es por esto que durante la década de los años veinte el cine norteamericano contaba con grandes directores y una gran cantidad de producciones.

En 1929 los Estados Unidos se vieron afectados económicamente debido al denominado "*crack*" en la Bolsa; con ello sobrevino la caída del precio de las acciones que se cotizaban en Wall Street en Nueva York. Este suceso arruinó a muchos inversionistas, cerró empresas y bancos, desempleó a millones de personas y provocó el llamado "efecto dominó", trasladándose el mismo problema a muchas naciones. Tal situación afectó a la mayor parte de los estadounidenses, dejándolos en una gran crisis no sólo económica, sino anímica también.

Para 1932 miles de bancos y más de 100,000 sociedades mercantiles habían quebrado. La producción industrial se redujo a la mitad, el ingreso agrícola decayó en más del 50%, los salarios bajaron en un 60%, la inversión nueva se redujo un 90% y uno de cada cuatro trabajadores terminó perdiendo su trabajo.

El único desahogo de los norteamericanos en esos años era el cine. Durante los años treinta la gente acudía a las salas cinematográficas con el fin de olvidar sus penas y evadir la realidad por la que se estaba pasando. Los cineastas tenían en sus manos la responsabilidad de hacer sentir mejor a sus espectadores.

En ese contexto, en 1934 surge la figura de Frank Capra, un director de cine norteamericano de origen Italiano que realizó la película *Sucedió una noche* (*It happened one night*), de la que nacería un nuevo subgénero derivado de la comedia llamado "*screwball comedy*", el cual se volvió famoso entre los años treinta y cuarentas, pues era una comedia ligera, pero sofisticada, que hacía reír al público con sus historias románticas y cómicas al mismo tiempo.

Algunas de las características de las películas de Capra, sobre todo de aquellas realizadas siguiendo la línea de la "*screwball comedy*", eran el amor a la vida, el optimismo y la bondad de sus personajes, que durante la Gran Depresión en Estados Unidos confortaban al público; por ello se convirtió en el más grande director de cine norteamericano del periodo de entreguerras. Sus películas incluían valores éticos y morales, y siempre representaban a la sociedad norteamericana de aquella época.

Frank Capra es indudablemente un gran director. Versátil en los géneros, pues realizó filmes que van desde la comedia hasta documentales de guerra, su trabajo como director no se limitó a realizar películas de entretenimiento, sino que también buscaba dar un mensaje positivo. Capra siempre afirmaba: "*El sueño americano no es el dinero, sino la felicidad y la libertad*", filosofía que siempre se podía ver reflejada en sus trabajos cinematográficos.

Es precisamente de este director de cine de lo que trata esta investigación: su vida, su obra fílmica, sus aportaciones a la cinematografía mundial y las

condiciones sociales, históricas y culturales en las que se realizaron sus trabajos, así como las razones que lo llevaron al éxito.

Para este trabajo monográfico surgió la siguiente pregunta de investigación: *¿cuáles fueron las aportaciones de Frank Capra al cine de Hollywood?*

La importancia de este estudio radica en que, a la fecha de realización de la presente investigación, se cuenta con muy poca información sobre Frank Capra y escasas personas saben quién es y cuáles han sido sus aportaciones al cine mundial en general y a la industria norteamericana de Hollywood en particular.

Actualmente los críticos de cine hablan de una decadencia del cine norteamericano; algunos críticos de cine advierten sobre la falta de originalidad y la pérdida del sentido lógico, atribuyendo esta problemática a que los filmes están plagados de estereotipos, violencia y sexo. Las razones son muchas, pero la más importante es, en definitiva, que la calidad de las historias ha sido remplazada por una gran cantidad de imágenes digitalizadas y efectos especiales.

En su momento, Frank Capra logró éxito debido a que sus películas eran grandes historias que dejaban un mensaje positivo a sus espectadores, logrando así que el cine no fuera exclusivamente para entretener a los públicos, sino una forma de hacer llegar a ellos su mensaje, el cual generalmente era el regreso a las costumbres y los valores éticos previos a la Segunda Guerra Mundial.

Esta investigación es de gran utilidad para las personas que están interesadas en el cine clásico hollywoodense, ya que Frank Capra es una figura importante del cine de aquella época. También es de interés para los amantes de la comedia romántica debido a que este director es considerado el padre de dicho género, tan popular en la actualidad; y por último, para mostrar que lo sobresaliente del cine de Hollywood no siempre fue su gran tecnología, sino el

hecho de que sus cintas contaban con historias que hacían llegar al público mensajes alentadores de fe, amor y felicidad que, en el periodo de entreguerras, buscaban lograr un cambio positivo en el ánimo y la actitud de sus espectadores, tan necesario en esos momentos.

El objetivo general de esta investigación fue elaborar un documento impreso que recabara la vida y obra fílmica de Frank Capra, así como el contexto histórico y sociocultural en que fueron realizadas sus películas. Y los objetivos específicos fueron indagar acerca de la vida personal y profesional de Frank Capra, analizar cuáles fueron sus aportaciones al cine hollywoodense y examinar las condiciones históricas y socioculturales en las que se efectuó el trabajo fílmico de este director.

Esta investigación es documental, mediante datos recopilados en libros especializados sobre historia del cine, artículos en Internet, revistas y libros de historia universal. Este estudio monográfico está basado en una investigación documental pura sobre la vida y obra del director cinematográfico Frank Capra; es una investigación multidisciplinaria, ya que también se pretende analizar el contexto histórico y socioeconómico de los años treinta y cuarentas.

Este estudio es importante porque Capra es uno de los mejores directores del cine norteamericano, muy poca gente en México conoce sus películas y algunos tienen la idea errónea de que sus cintas fueron encasilladas en un solo género. Mediante este trabajo se podrán dar cuenta de por qué Frank Capra es considerado el más grande cineasta del periodo de entreguerras. También es relevante debido a que no existen libros especializados sobre Frank Capra y, a pesar de ser un reconocido director estadounidense del cine clásico, para los mexicanos es prácticamente desconocido.

La tesina podría ser de ayuda a todos los estudiantes de cine o de Ciencias de la Comunicación que estén interesados en esta área; también servirá a todas aquellas personas que estén interesadas en la historia del cine hollywoodense.

Algunas de las limitaciones a las que se enfrentó este trabajo es que, como se mencionó, existe muy poca información sobre Frank Capra y la existente está escrita en idioma inglés, además de que no es fácil de adquirir; por otro lado, los datos hallados en fuentes electrónicas son muy repetitivos. Otro de los problemas que se presentaron a lo largo de la investigación es que el tema no es de interés colectivo, ya que está fuera del contexto actual, es decir, se habla de la época clásica del cine en los Estados Unidos de América.

En relación con el contenido y estructura del presente documento, en el primer capítulo se encuentra la biografía de Frank Capra, en donde se mencionan los sucesos más importantes de su vida tanto personal como profesional. En el capítulo dos se abarcan diversos temas relacionados con la situación del cine en la época de Capra, como el nacimiento de Hollywood y la historia de la compañía productora en la que este director realizó sus obras más galardonadas, con el fin de contextualizar el éxito de sus cintas. Uno de los temas que aborda este capítulo es el trabajo de Capra como propagandista de guerra. Y, por último, el capítulo tres está enfocado en el trabajo de Frank Capra como director de algunas de las mejores comedias de su época; aquí se puede encontrar una amplia explicación del género cinematográfico llamado "*screwball comedy*", así como la reseña e historia detrás de seis de las películas más importantes de Capra realizadas durante los años treinta y cuarenta.

La parte final de este trabajo es un anexo en el cual se pueden conocer, de manera sintética, las películas realizadas por Capra, los principales actores de las mismas y los premios que recibiera este importante director, guionista y productor.

CAPÍTULO I

LA VIDA DE FRANK CAPRA

1.1 Niñez

El 18 de mayo de 1897 nace Francesco Rosario –Cicco- Capra en el pequeño pueblo de Bisacquino, en Sicilia, Italia, hijo de Salvatore Capra y Rosaria o Serida Nicolosi. Los Capra eran una familia de campesinos muy humildes que tuvieron catorce hijos, de los cuales sólo sobrevivieron siete: Benedetto, Luigia, Ignazia, Giuseppa, Antonino, Cicco y Anna, la más pequeña¹.

Cuando Francesco tenía cinco años, su padre recibió una carta enviada desde Los Ángeles por un desconocido llamado Morris Orsatti, quien le daba noticias de su hijo mayor, Benedetto, que había desaparecido cinco años antes. Analfabeto, Salvatore Capra pidió ayuda al cura del pueblo para enterarse del contenido, lo que inspiró al pequeño Cicco un profundo sentimiento de repulsión ante la pobreza y la ignorancia, gestando el gran deseo de aprender que manifestaría más tarde (Cieutat, 1990:61-64).

Después de saber que Ben estaba vivo y que se encontraba viviendo en América, la familia Capra decidió emigrar para reunirse con él (Martínez, en red; disponible en: <http://cinemor.granadaenlared.com>). De esta manera Cicco celebró su sexto aniversario a bordo del "Germania" con rumbo a América, junto con sus padres, dos de sus cuatro hermanas –Giuseppa, de 14 años, y Anna, de 3- y su hermano Tony, de 12 años. Era 1903 y la travesía fue muy difícil. Tras veintitrés días de viaje, que incluyeron trece en barco, dos en la Isla Ellis y ocho en tren, sin

¹ Como en el caso de otros muchos datos de la vida de Frank Capra, existen diferentes versiones al respecto del orden de nacimiento e incluso de los nombres de los hermanos del cineasta. Por ejemplo, Benedetto aparece como Benjamin y Anna como Antonia.

poder bañarse o cambiar de ropa, los Capra –pobres, ignorantes, extenuados y sucios- llegaron a la estación de trenes Southern Pacific en Los Ángeles, California, para reencontrarse con Ben.

En el tren que tomaron para cruzar el país habían sobrevivido con plátanos y pan, de manera que comprendieron que lo más inmediato era aprender el inglés al menos lo suficiente para tener algo más que comer. Todos tuvieron que adaptarse rápidamente al cambio y buscar la manera de sobrevivir, a pesar de que ninguno sabía leer ni escribir, pues los padres nunca se preocuparon por mandar a sus hijos a la escuela. Al mes de estar viviendo en Castelar Street, en Los Ángeles, ya todos habían encontrado trabajo en fábricas de ladrillos o de aceites de oliva, en tiendas de ropa y confiterías, menos Francesco, quien ingresó en septiembre a la Castelar Elementary School. Cuatro años después pasó a la escuela Griffin para cursar el 5º grado y en 1909 entró a la Manual Arts High School; durante su estancia en esta última institución, Capra comenzó a interesarse por el teatro, colaborando en algunas producciones como encargado de la iluminación y de otros aspectos técnicos. Todo esto provocaba el malestar de sus padres, quienes no alcanzaban a entender el afán de Francesco por seguir estudiando (Capra, 1997:5).

Desde muy corta edad, a Frank le gustaba ayudar económicamente a su familia; por ejemplo, cuando estudiaba la primaria vendía periódicos por las mañanas, por las noches y los domingos. Durante su bachillerato consiguió tres trabajos más para así costearse sus estudios y, a la vez, aportar recursos a su casa: además de continuar vendiendo periódicos, también trabajaba dos horas en la mañana como portero, el sábado por la noche apilaba los periódicos en *Los Angeles Times* y tocaba guitarra todos los domingos por la noche en un pequeño restaurante bar en Central Avenue.

El poco dinero con que cada miembro de la familia colaboraba era muy importante y necesario, ya que Salvatore Capra había comprado una pequeña casa en la zona norte de Broadway, California. Francesco terminó el bachillerato en tres meses y medio para así poder trabajar en la Western Pipe and Steel Plant, que era una planta siderúrgica en el occidente de la ciudad, y ahorrar la mayor cantidad de dinero para lograr ir a la universidad. En seis meses de trabajo Frank pudo juntar setecientos dólares, mientras que su papá estaba realizando su propio sueño al comprar una arboleda de limón de cincuenta acres en Sierra Madre, California. Para pagar la hipoteca, su papá, su mamá y su hermana menor Anna tenían que trabajar muy duro para juntar todo el dinero posible. Frank contribuyó con cuatrocientos dólares del dinero que había juntado, lo cual le dejó sólo trescientos para la colegiatura y los libros del primer año de la carrera.

1.2 Juventud

Como Frank tenía una habilidad especial en ciencia y matemáticas, entró en febrero de 1915 a Caltech (Throop Institute, actualmente conocido como Instituto Tecnológico de California), en Pasadena. Fue entonces cuando, al fin, sus padres aceptaron que continuara con su formación académica. Fue en el departamento de bellas artes de Caltech donde Capra descubrió la poesía; encantado con el descubrimiento, escribe el cuento *El fracaso del mayordomo*, su primer trabajo literario, que trata de cómo las circunstancias de la vida pueden hacer que se cometan actos que nunca se harían en condiciones normales.

Empero, mientras estudiaba en Caltech tenía que arreglárselas para ayudar a su familia a pagar cada año la hipoteca. Uno de sus empleos fue como verificador de la caldera en la central eléctrica de Pasadena.

En su primer año de clases obtuvo trabajo como mesero en el comedor del dormitorio de la universidad, que acogía a sesenta y cinco alumnos. A cambio de su trabajo, a los empleados se les daba una habitación; pero desafortunadamente sólo dos cuartos fueron designados para los cinco meseros, dos en cada habitación. Por lo tanto, el quinto tendría que ir a su casa a dormir o rentar una habitación cerca; ese quinto mesero fue Frank. Como su familia se había mudado al terreno en donde estaba la arboleda de limón de la familia, Frank tenía que viajar todos los días, en una motocicleta de segunda mano, más de veinticuatro kilómetros para ir al colegio y otros veinticuatro kilómetros de regresó a casa. Sus esfuerzos valieron la pena, ya que ganó una beca de 250 dólares por sus buenas calificaciones –lo que le permite sobrevivir mejor- y un viaje para recorrer el país.

En febrero de 1916, Salvatore Capra fue encontrado muerto dentro de su propiedad, triturado por una bomba hidráulica²; entonces Frank tuvo que comenzar a trabajar en la lavandería del campus universitario para poder sostenerse a sí mismo. Después de este triste incidente, y de que la granja fuera confiscada, la familia decidió regresar a la “Pequeña Sicilia”, el *“ghetto”* italiano en Los Ángeles, donde su madre trabajó de nuevo en una plantación de aceitunas y su hermana menor volvió a laborar en una tienda de ropa.

En 1917 el presidente Wilson declaró la guerra a los alemanes. Capra, junto con otros compañeros de Throop, se enlistó; fue designado como oficial de suministros para los soldados estudiantes, quienes seguían un programa de adiestramiento especial mientras estaban en la universidad. También en ese momento descubrió que no estaba naturalizado como ciudadano de Estados Unidos.

² En éste, como en muchos otros datos acerca de la vida de Capra, existen inconsistencias en las distintas fuentes consultadas. Otras mencionan el año de 1917.

En los difíciles momentos por los que la familia Capra estaba pasando con la muerte del padre, Frank se convirtió en su única esperanza de una vida mejor, gracias a que en el año de 1918 obtuvo su título de Ingeniero Químico. Debido a que era el único de la familia que tenía una carrera, su madre estaba convencida que el sufrimiento de su hijo se acabaría pronto, pues se convertiría en un profesional exitoso y no tendría problemas para conseguir un buen trabajo (Capra, 1997:9).

Después de su graduación Frank le comunicó a su familia que iba a unirse al ejército; ellos estaban seguros que se había vuelto loco o que buscaba una manera de evadir el ir a trabajar. Al entrar a la oficina de reclutamiento para enlistarse al ejército, Capra se ofreció para ser mandado inmediatamente a Francia; pero eso no sucedió, ya que le dieron un puesto como profesor de balística y matemáticas para los oficiales de artillería en el Fuerte Mason en San Francisco³. Sin embargo, es curioso que, a pesar de que Frank fue maestro de balística, él nunca vio un arma y mucho menos disparó una (Martínez, en red, disponible en: <http://cinegor.granadaenlared.com>).

Durante esa época, la gripe española estaba acabando con muchas personas; mientras Frank estaba en el ejército se empezó a sentir mal y decidió tomar un paseo. Entró en la cafetería de la calle Ellis para tomar un tazón de sopa; pero, antes de poder llegar a la mesa, se desmayó y, al recuperar el conocimiento, se encontró en una sala de aislamiento del Hospital Francés, en donde carecían de doctores y enfermeras, ya que la epidemia también había acabado con ellos. Al ejército le tomó seis días poder encontrarlo.

El 13 de diciembre de 1918 Francesco obtuvo la licencia del ejército para retirarse a casa y reunirse con su madre y su hermana. Se recuperó de la influenza en el hogar de su hermano Ben. Ahí escuchó que se estaban solicitando

³ O al Presidio, según otras fuentes.

extras para la película *Los forajidos de Poker Flat*, de John Ford, que se rodaría muy cerca de ahí, y consiguió aparecer en la cinta como un obrero. Este filme lanzaría al estrellato a Harry Carey, que actuaría bajo la dirección de Capra 20 años después.

A lo largo del año siguiente Frank continuó apareciendo como extra para cintas de otros estudios; pero asimismo fue cavador de zanjas, recadero y cualquier otro trabajo que pudiese conseguir. No obstante, a menudo pasaba tiempo desempleado en casa de su madre, lo cual contribuía a reforzar la desdeñosa actitud previa de sus familiares al respecto de su interés por los estudios. También trató de escribir, de manera independiente, algunas historias cortas, sin conseguir éxito.

Hallar trabajo fijo parecía imposible. Frank acudió a todas las compañías que le habían ofrecido empleo antes de entrar al ejército; pero ninguna tenía una vacante disponible para él. Desesperado por su situación, todos los días revisaba el periódico para ver si encontraba algo. Toda la familia lo veía como un holgazán y pensaban que el hecho de que fuera a la universidad había sido una pérdida de tiempo; no obstante, su mamá y Anna lo apoyaban y lo defendían de todas las personas que lo criticaban por ser un pobre desempleado (Martínez, en red, disponible en: <http://cinegor.granadaenlared.com/fbiografia.htm>).

Al poco tiempo Frank se empezó a sentirse mal otra vez. A pesar de estar débil, nada lo vencía y siguió empeñado en encontrar trabajo hasta que ya no pudo más: un dolor en el estómago lo hizo permanecer en casa bajo el cuidado de su mamá y su hermana, quienes se turnaban para estar al tanto de él. Seis semanas después se levantó de la cama y se fue de la casa para continuar con su intento de encontrar trabajo. Después de un tiempo supo que lo que le había pasado era que el apéndice se le había reventado.

Frank viajó a Van Nuys, California, donde su hermano Tony vivía junto con su esposa Katie; ahí permaneció por un tiempo trabajando como recolector de albaricoques hasta que un día Katie vio en el periódico un anuncio que decía: “*Se solicita un tutor de universidad en matemáticas y química*”. Frank inmediatamente solicitó una entrevista con Anita Baldwin, una acaudalada mujer que quería un profesor particular para su hijo. Afortunadamente Capra consiguió el trabajo, convirtiéndose, en 1919, en tutor del nieto del famoso jinete Elias J. “*Lucky*” Baldwin, descubridor de la fabulosamente rica Veta Comstock. Frank tenía que permanecer en la mansión prácticamente las 24 horas al día, enseñarle suficiente química y matemáticas al joven como para que pudiera pasar el examen de admisión de la Universidad Berkeley y, a la vez, mantenerlo alejado de cualquier clase de problemas, todo eso a cambio de un salario de trescientos dólares al mes y tres trajes. Al parecer la suerte de Capra había cambiado, ya que se encontraba trabajando para una de las familias más ricas del país (Capra, 1997:14). Y aunque apenas dos meses después el joven Baldwin Jr. pasó su examen de admisión y Frank tuvo que marcharse, la buena relación establecida con la familia le permitió, en 1931, filmar algunas escenas de *Dirigible* en la propiedad de los Baldwin.

En agosto del mismo año, Capra y el antiguo actor W. M. Plank, con el apoyo financiero de Ida May Heitmann, van a Nevada y conforman la Tri-State Motion Picture Company. Hacia 1920 la empresa ya había producido tres películas cortas: *No cambie a sus maridos* (*Don't Change Your Husbands*), *El pulso de la vida* (*The Pulse of Life*) y *La cicatriz de amor* (*The Scar of Love*). Cada uno estaba posiblemente basado en algún tratamiento de las historias de Capra, pero fueron dirigidos por Plank. La empresa se vino abajo cuando las películas no fueron bien recibidas por el público y la crítica, y Capra regresó a Los Angeles.

Entre marzo y agosto de 1920, Capra trabajó para la CBS Film Sales Company (la cual, más tarde, evolucionaría hasta convertirse en Columbia Films) realizando una serie llamada *Screen Snapshots*. Hizo la edición y algunos

elementos de dirección. En ese mismo año se convierte en ciudadano americano, adoptando el nombre de Frank Russell Capra.

Capra va a San Francisco, y trabaja sin regularidad en diversos oficios, como el de librero. De hecho, estuvo tres años viajando de un lugar a otro, haciendo todo tipo de cosas como vender fotos de casa en casa, jugar póquer y tocar la guitarra. Inclusive se mudó a Arizona, a las minas de cobre, y recorrió también Nevada, muchas veces viviendo a salto de mata.

En 1921 Frank regresa a San Francisco, en donde le hacen su primera propuesta de trabajo como ingeniero químico: el presidente del Sindicato Siciliano de Contrabandistas de Alcohol de Los Ángeles le ofreció diez mil dólares para que le diseñara un alambique para la destilación de alcohol que no desprendiera olor, oferta que rechazó, ya que no quería verse involucrado con la mafia⁴. A la mañana siguiente Frank tenía que buscar la manera de encontrar un trabajo, pues sólo le quedaban 25 centavos en la bolsa. Aunque no tenía rumbo fijo, decidió ir a donde la suerte lo llevara. Se subió a un tranvía vacío y ahí el conductor le dio un periódico y le dijo: *“Toma, esta columna es perfecta para personas como tú. Léela”*. El titular de la columna decía:

“Una semana perfecta para *Screwballs*. Los astrólogos dicen que la posición de las 12 casas es favorable para aquellas personas soñadoras o lanzadores de *baseball*. Así que para aquellos que creen en las estrellas, Fireside Productions ha anunciado que ha renovado el viejo Gimnasio Judío del Parque Golden Gate para convertirlo en un estudio. Soñadores, vean su horóscopo” (Capra, 1997:18).

⁴ En 1919, en Estados Unidos entró en vigor la 18ª enmienda de la Constitución. a partir de la iniciativa del congresista Andrew Volstead, por la cual fueron prohibidas las bebidas alcohólicas bajo la llamada Ley Seca. La medida, que se prolongaría hasta 1933, tuvo como efecto un espectacular auge de los grupos mafiosos ligados al comercio clandestino del licor. El tema más controvertido del periodo 1920-1932 fue la prohibición de la fabricación y venta de bebidas alcohólicas, misma que dio origen a un periodo de violencia cuando bandas organizadas de criminales controlaron la venta ilegal de los licores (en red; disponible en http://espanol.geocities.com/chm_k/index3.htm).

Aunque Capra no sabía gran cosa de la industria cinematográfica, no tenía nada que perder, así que acudió a aquel viejo gimnasio judío decidido a aplicar todo lo que aprendió como vendedor de libros y fotografías: verse superior y hacer sentir al comprador inferior para así venderle algo; en este caso, sería él mismo quien se vendería. Con mucha astucia y un poco de mentiras hizo creer a Walter Montague, un productor y actor shakesperiano, que él era un técnico hollywoodense (Martínez, en red, disponible en: <http://cinemor.granadaenla-red.com/fbiografia.htm>).

Como Montague no tenía ni la más mínima idea de cómo se hacían las películas, confió en Capra todo su proyecto, que constaba de filmar las obras de teatro que él realizaba junto con todo su equipo de actores. Por suerte Frank había estudiado en Caltech un poco sobre cámaras y cintas fílmicas, así que sabía el proceso de revelado, por lo que obtuvo el puesto de director de escena para Fireside Productions, que era el nombre de la empresa de Montague, a quien impuso, no sin aplomo, una visión muy improvisada de las cosas que se convertiría después en el sello de su estética cinematográfica.

Trabajando para Montague, en 1922 Capra consigue rodar su primer corto, *La pensión del pescador Fultah* (*The Ballad of Fultah Fisher's Boarding House*), basado en un poema de Rudyard Kipling. La película fue hecha con un presupuesto de 1700 dólares, teniendo Frank como ganancia 75 dólares por semana. Con un título grandilocuente para una producción de sólo 10 minutos, de la cinta se dijo que *"fue hecha por un ingeniero químico, sin actores y con un camarógrafo de noticieros"* (Capra, 1997:29). En realidad, Capra no contrató intérpretes profesionales, sino desempleados de los alrededores de San Francisco; además se empeñó en romper los estereotipos tradicionales, evitando el maquillaje, las pelucas y demás accesorios que hasta entonces eran parte fundamental del disfraz actoral, pues su pretensión era presentar la realidad en

estado puro. En cuanto al camarógrafo, efectivamente se trataba de un operador de reportajes llamado Roy Wiggins.

En el verano, Capra editó la película con Walter S. Ball y la cinta se estrenó en The Strand Theater en Broadway el 2 de abril de 1922, con asombrosos resultados. Capra no sólo obtuvo la aceptación de Montague, sino que también del público y de la crítica, que señaló, entre otras cosas, que la película era realmente un tributo al gran Kipling y que atraía la atención de los espectadores hasta el final, provocando aplausos espontáneos. Asimismo se dijo que el estilo marítimo estaba muy bien representado, que las escenas eran intensamente dramáticas y las actuaciones muy fuertes. En suma, que la cinta era muy digna y hermosa, y que era muy inusual que se hubiese utilizado un solo rollo (Capra, 1997:30).

Cuando la película fue exhibida a Pathe Exchange, una empresa de distribución, fue vendida por 3,500 dólares. Según Medina (1984), un representante de Pathe vio el filme completo y decidió mandarlo a Nueva York; y a cambio remitió el cheque mencionado y un contrato para la realización de 11 filmes más. Todo esto convenció a Capra de que en el mundo cinematográfico estaba su futuro,

Montague canceló el siguiente proyecto de dirección de Capra, insistiendo en la filmación de una historia basada en uno de sus propios poemas. Capra renunció; incapaz de encontrar otro trabajo en la industria cinematográfica, decidió aprender todo lo que fuera posible acerca de este campo y empezó desde abajo, trabajando con Walter Ball como aprendiz en su laboratorio de revelado y edición de películas en Howard Street, en donde se realizaban filmes para noticieros, comerciales y documentales (Medina. 1984). Además, en su tiempo libre rodaba cortos para personas que le contrataban de manera independiente.

Durante dieciocho meses revela, seca, monta kilómetros de película y hace copias de filmaciones de actualidad, de filmes publicitarios y de documentales. A la par, descubre otro principio del entretenimiento: lo que interesa más a la mayoría de la gente es la gente. Mientras editaba películas, sentía que ahí estaba su vida; había encontrado la manera de expresarse en un nuevo idioma: el de la cinematografía. Se creía capaz de hablarle a la gente directamente al corazón y a la mente sin usar una sola palabra. Capra se había enamorado de esa gran industria cinematográfica y su única aspiración de ahí en adelante sería Hollywood (Capra, 1997:33).

1.3 Frank Capra en el cine

En 1921, al año de estar colaborando con Ball, surgió la gran oportunidad: Capra es contratado por la Paul Gerson Picture Corporation, lo que le permitió trabajar como montador para tres películas de Bob Eddy, un verdadero director de cine; de su editor paso a ser su mano derecha y escritor de sus comedias. Al parecer la suerte estaba de su lado, ya que estaba cada vez más cerca de cumplir su sueño; además por entonces conoce en el plató de *Avaricia (Greed)*, donde es un observador muy crítico del trabajo de Erich von Stroheim, a una actriz llamada Helen Edith Howell, que había trabajado para Eddy.

Durante el siguiente año, Capra continuó trabajando tanto para Ball como para Gerson en la edición de películas; con este último colaboró principalmente en la realización de una serie de 12 cintas conocidas como "*The Plum Center Comedies*", protagonizadas por Dan Mason y Wilna (Wilma) Hervey. Entre los títulos de estos trabajos -que seguían la línea que ambos actores habían desarrollado en sus películas anteriores, producidas por el Betzwood Motion Picture Studio- destacaron *The Fire Chief* y *Pop Tuttle's Movie Queen*, para las cuales Capra imaginó situaciones cómicas muy especiales.

Para 1923, Frank Capra y Helen Howell se casaron en la Primera Iglesia Unitaria; fue, por decirlo así, una celebración casi simbólica o de compromiso porque él era católico y ella judía⁵.

Después de haber terminado la serie de comedias para Bob Eddy, éste le dijo que, si iba a Hollywood con él, le presentaría a otros jóvenes escritores y a su amigo Bod McGowan, el director de *Nuestra pandilla* (*Our Gang*), que era una serie de películas de comedia para niños de Hall Roach Studios. Fue por ello que, al poco tiempo de casados, Frank y Helen se fueron a Hollywood, donde Capra pudo conocer a McGowan, quien le ofreció un trabajo de "gagman" (el ayudante del guionista que inserta frases cómicas al relato); eso era justo lo que Capra había estado haciendo con Eddy.

Después de escribir "gags"⁶ para cinco comedias de *Nuestra pandilla* en siete semanas, Capra le pidió a Roach que lo dejara dirigir; pero, al ver que éste se negaba, decidió renunciar. Con su experiencia como guionista, a Capra no le fue difícil conseguir ahora trabajo con el más fuerte competidor de Roach y en 1924 se integró como "gagman" en los estudios de Mack Sennett, quien era conocido como "el rey de la comedia" en el cine norteamericano. Capra formaba parte de un equipo de seis escritores –entre ellos Tay Garnett, Brynie Foy, Vernon Smith y Arthur Ripley- que realizaban los guiones para las cintas de las comedias producidas por Sennett.

Capra escribe "gags" para Ralph Graves, Ben Turpin y Madeline Hurlock, entre otros actores. En 1925 Sennett lo promovió como director; sin embargo, lo

⁵ Algunas fuentes sostienen que Capra y Howell se casaron a los cinco meses de haberse conocido.

⁶ En comedia, un "gag" es algo que transmite su humor a través de imágenes, generalmente sin el uso de palabras. A lo largo de la historia del cine muchos directores han basado la mayor parte de su humor en "gags" visuales, incluso al punto de no usar diálogo. Es, por llamarlo así, una especie de chiste visual.

despidió al tercer día. Al parecer, la razón fue que uno de sus "gags" fue rechazado por Sennett; pero, considerando que tenía un buen efecto cómico, Capra le sugiere a un actor que lo lleve al realizador Lloyd Bacon, al cual le gusta y decide ponerlo en escena. Al ver las pruebas, Sennett, encolerizado, despidió a Capra. Éste tuvo que recorrer la calle del estudio durante tres días consecutivos antes de conseguir la readmisión. Curiosamente, Capra continuó trabajando para Sennett como escritor de 25 películas después de haber sido despedido.

Hacia fines de 1925, Sennett contrata a Harry Langdon por una simple intuición y lo impone a sus guionistas, todos ellos desesperados por la lentitud y el aspecto de niño retrasado del cómico de variedades; pero Capra logra captar que la llave del éxito de Langdon debe ser, precisamente, la inocencia que proyecta; de este modo consigue que ese mimo tal especial, considerado como uno de los grandes cómicos de los años veinte, desarrolle un estilo propio, sin precedentes, y de una originalidad completa, que se aprecia en cintas como *His First Flame* (1925, estrenada en 1927), de la que Capra fue guionista

Los primeros cortometrajes encontraron la aprobación del público y muy pronto Hollywood reclamó a Langdon. El cómico exigió mayor salario y Sennett no estuvo dispuesto a pagar más; por eso Langdon firmó un contrato de un millón de dólares con la First National Films. Escogió a Harry Edwards como realizador y éste acepta a condición de que Frank Capra le acompañe como co-realizador. Capra, a su vez, impone a Arthur Ripley como director del equipo de guionistas. De este trabajo conjunto surge el primer largometraje de Harry Langdon: *Un "sportman" de ocasión* (*Tramp, Tramp, Tramp*, 1926), escrito y co-dirigido por Capra.

En *Un "sportman" de ocasión*, una de las películas clave de Langdon, Capra fue el total responsable de la puesta a punto del personaje; para ello, entre otros recursos, acentuó la lentitud de la interpretación natural del cómico

desarrollando su técnica de la "*double-take*" o reacción retrasada, truco que formaba parte del juego de todo actor cómico. Esta reacción consistía en mirar dos veces un objeto digno del mayor interés; pero Langdon era un maestro en el arte de conseguir una reacción aún más lenta: la "*triple-take*". Por ejemplo, miraba por dos veces con un aire inocente un león antes de que la sala rompiese a reír con su tercera mirada aterrorizada. También hay que destacar la aparición en este film de un tema importante de Capra: la fascinación asexual del héroe por una mujer divinizada por él mismo, que implicaba, en ese caso, ver a Langdon revolotear amorosamente alrededor de Joan Crawford (Cieutat, 1990:110-111).

Edwards, decepcionado por la evolución de la personalidad de Langdon, deja al actor y designa a Capra para sucederle. En 1926, a los veintinueve años, Frank Capra filma su segunda cinta como realizador: *El hombre cañón* (*The Strong Man*), considerada por los críticos de cine norteamericano como una de las diez mejores producciones de ese año. Poco después le siguió *Sus primeros pantalones* (*Long Pants*, 1927), también muy exitosa y donde volvió a demostrar su gran talento.

Por fin la fortuna parecía sonreírle a Capra; sin embargo, esto no duraría mucho. Por entonces el matrimonio de Capra comenzó a declinar cuando descubrieron que su esposa Helen tenía un embarazo ectópico, el cual debía terminar. Debido a esta tragedia, Frank se convirtió en un trabajador compulsivo y Helen comenzó a beber descontroladamente.

El deterioro de su relación le generó problemas en el trabajo y en su relación profesional con Langdon durante la filmación de *Sus primeros pantalones*. El cada vez más egocéntrico y narcisista Langdon se negó un día a que su director de escena rodara un primer plano de sus manos y exigió que se utilizase a su doble con el fin de que a él no se le molestara durante una entrevista que estaba a punto de conceder a unos periodistas. Capra le llamó entonces la

atención, tratándole de presuntuoso, insoportable y vanidoso. Langdon le despidió, le impidió seguir el montaje del filme y le hizo pasar ante la gente de la profesión como un simple "gagman" que nunca le había dirigido. De un día para el otro, Capra se volvió a encontrar desempleado (Cieutat, 1990:65-66). Los productores y los agentes le evitaban uno tras otro. Langdon se convirtió en su propio director, queriendo imitar a su modelo, Charlie Chaplin; pero, privado de la acertada guía de Capra, perdió contacto con la inspiración y su prometedora carrera acabó después de tres películas más.

En abril de 1927, Frank y su esposa se divorciaron y él se marchó a Nueva York porque había obtenido de Leland Hayward, el director de los estudios Hears-Cosmopolitan de la productora First National, la posibilidad de realizar *Por el amor de Mike* o *Los tres papás* (*For the Love of Mike*, 1927) con Claudette Colbert, que entonces triunfaba en la escena teatral con *The Barker*. Según Capra, esta película fue un fracaso debido a la deficiencia del guión. La verdad es que la cinta se rodó en una atmósfera de gran tensión cotidiana, pues los actores pedían que se les pagase cada mañana antes de empezar a trabajar para estar seguros de tener dinero (Capra, por su parte, no llegó a tocar ni un dólar, ya que aceptó la propuesta de Hayward de pagarle el último día de trabajo). A ello se sumó que, aunque ésta sería la primera vez que trabajaba con Colbert, ambos no se llevaban muy bien; además la película se pasó del presupuesto y, subsecuentemente, la First Nacional se rehusó a pagarle a Capra y se vio forzado forzado a regresar a Hollywood.

Fue el primer gran fracaso profesional y público de Capra, un filme producido por un hombre que contaba con los beneficios obtenidos en sus nueve anteriores películas para poder financiar esta última. El resultado, empero, fue tan mediocre que la Colbert juró que sería su primera y última película, prefiriendo volver al teatro; a pesar de ello, su actuación es de lo más destacable de la cinta y su presencia ofrece una agradable mezcla de inocencia y erotismo típica de los

años veinte, con un vestuario que comprende toda la gama de atavíos de la época, desde la joven pura hasta la la "*flapper girl*"⁷. En cuanto a Capra, este filme lo hizo ver como un director fracasado y por eso tuvo que regresar de nuevo a trabajar como escritor.

En septiembre de 1927 Frank regresa a la productora de Sennett como "*gagman*" por 75 dólares a la semana. Un mes después fue requerido como director por el presidente, copropietario y director de producción de la Columbia Pictures, Harry Cohn. Al parecer, Cohn contrató a Capra no por su reputación, sino porque su nombre figuraba en primer lugar en la lista alfabética de los realizadores sin empleo. Capra exigió ser su propio guionista y productor, todo por una sola película, mil dólares y sin contrato.

Columbia era entonces un pequeño estudio de Gower Street, lugar más conocido con el sobrenombre de Gower Gulch o "Barranco Gower", un agujero donde se filmaban las producciones más míseras de Hollywood. Aunque decepcionado por el aspecto miserable del lugar, Capra se sintió fascinado por la calidad del personal, gracias al cual, a pesar de la pobreza de las instalaciones, se hacían milagros.

Lo que más gustó a Capra fue que Cohn no era un fanático de la arquitectura bizantina o del plano 1/50, sino que dejaba que sus operarios se arreglaran con los pocos medios existentes, o incluso sin ellos. En el equipo había hombres como Denver Harmon, el jefe electricista; Ray Howell, el jefe accesorista; George Yager, el responsable de iluminación; Joe Walker, el operador; y, el más

⁷ La juventud era, y es, un elemento central en las imágenes populares del periodo posterior a la Primera Guerra Mundial y de la creciente prosperidad de los años veinte, representada por las "*dancing flapper girls*". Llamadas "flappers" en España y "*flappers girls*" en los Estados Unidos, eran el nuevo tipo de mujer surgido en los años veinte que fumaba, bebía, bailaba los nuevos bailes de la era del "*jazz*", votaba –o quería votar– y usaba el pelo corto, faldas cortas y maquillaje (Todd, 2007:128). Eran, en otras palabras, las "*niñas ricas*" que fueron el centro de la vida social de los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, alegres, hedonistas y vanidosas; muchas veces se abandonaron al alcohol y amaron el arte y a los artistas.

capacitado de todos, Sam Briskin, el director de producción. Y había también una mujer, Dorothy Howell, que estaba a la cabeza del equipo de guionistas y que se distinguía por ser sensible, inteligente y valiente. Capra señaló al respecto: "*Sí, realmente, desde el punto de vista del decorado la Columbia parecía una cantimplora; pero, desde el punto de vista de la materia gris, era una mina de oro*" (Cieutat, 1990:66).

Columbia Pictures era tan solo una pequeña y empobrecida productora que no tenía muchas esperanzas de progresar. Antes de que Capra trabajara para ésta, únicamente se limitaba a producir cortometrajes de bajo presupuesto que servían de complemento para los programas cinematográficos ordinarios. El ingreso de Capra a Columbia se convierte en un momento muy importante para la productora y, desde luego, para él mismo debido a que pronto llegaría a ser el director número uno en Hollywood y lograría que la compañía se convirtiera en una de las empresas cinematográficas más grandes del país.

La primera realización de Capra para Cohn, *Cómo se corta el jamón* (*That Certain Thing*, 1928), fue un éxito, al punto de permitir que Columbia vendiera por primera vez un filme por sí solo, no como anteriormente, que tenía que vender sus películas incluidas en un lote junto con varias más. Esto convenció a Cohn de que debería mantener a Capra en la producción de películas baratas. La compañía necesitaba a alguien que remplazara al director Irving Willat, así que Cohn le ofreció a Capra la dirección de varias películas con un gran presupuesto de 150,000 dólares.

El mismo productor propuso otras dos cintas: *Abandonada* (*So This is Love*, 1928) y *El teatro de Minnie* (*The Matinee Idol*, 1928), a razón de dos semanas para escribir el guión, dos más para el rodaje y otras dos para el montaje. Pero Capra sólo tenía una idea en la cabeza: si conseguía ahorrar diez mil dólares trabajando en aquella cloaca, tendría los medios para cursar un doctorado en

Caltech, su antigua escuela. Convencido por su talento, Cohn le retuvo con un contrato de un año a 500 dólares semanales, más un anticipo que le permitió comprarse la casa de sus sueños. Capra firmó el documento sin leerlo, y con él se despidió de los estudios universitarios, su primer gran amor, para abrazar, como solía decir, "*la prostitución*" de la producción cinematográfica (Cieutat, 1990:66-67).

El trabajo de Capra para la Columbia continuó con *The Way of the Strong* (1928), un melodrama de resultado satisfactorio, y con *Say It with Sables* (1928) que, aunque estrenada en fecha posterior a *The Way of the Strong*, fue la primera película que Capra rodó después de haber firmado el ventajoso contrato que le propuso Cohn. Aunque se trata de un melodrama de interés limitado, quizá lo más destacable de *Say It with Sables* es que el nombre de Capra aparecerá por primera vez en la parte de abajo del cartel: "*A Frank Capra Production*". En otras palabras, a partir de ese filme Capra se volvió un cineasta profesional que trabajaba para un productor tiránico, ciertamente; pero que le otorgaba toda su confianza. Asimismo es importante señalar que en estas cintas Capra reduce el papel de la comedia y desarrolla la dimensión dramática, que le atraía cada vez más.

Por entonces tuvo lugar un hecho que repercutiría decisivamente en la vida personal del cineasta: en el verano de 1928 le fue presentada a Capra una joven, Lucille Florence Reynbun, que decía ser descendiente de Lord Nelson y de Sir Thomas Moore. Viuda del ingeniero Francis Clarke Reyburn, con quien había estado casada breve tiempo, Lucille se convertiría en 1932 en la segunda esposa de Frank, siendo conocida con el nombre de Lou Capra.

En esa época Cohn confió a Capra el "salvamento" de un filme de aventuras: *Submarino* (*Submarine*), la primera película de alto presupuesto que la Columbia le pide dirigir. Capra sabía que si la cinta, que contaba con actores de

gran prestigio, tenía una buena acogida por parte del público y de la crítica, él podría emprender otros temas más ambiciosos dentro de la productora.

Capra empezó por prohibir todo maquillaje a los intérpretes, inclusive a Jack Holt y Ralph Graves, que eran las estrellas de la cinta; luego se las arregló para que el primero, que sentía fobia por los aviones, se subiera a uno por necesidades de una toma. También hizo innovaciones en el terreno de los efectos especiales; por ejemplo, con el fin de mostrar un submarino encallado en el fondo del mar, utilizó un viejo acuario lleno de arena y de agua, en el que luego colocó un modelo reducido de submarino, encontrado en un almacén de juguetes. En cuanto al buzo encargado de descubrir los desperfectos, creó la ilusión introduciendo en el recipiente otro juguete; y como cierre de la operación, el antiguo estudiante de química derramó sodio puro en el pequeño casco del buzo, el cual, al contacto con el elemento líquido, desprendió unas muy realistas burbujas de aire.

Proyectada el 18 de septiembre de 1928, *Submarino* tuvo un gran éxito. Además de la calidad de la dirección en los planos de acción y en los momentos de intensidad emocional, como las escenas de amor, que explicarían por sí mismos este triunfo, es preciso añadir a la lista de elementos positivos de *Submarino* la persistencia con la que se utiliza el sonido, especialmente en algunas escenas como, por ejemplo, cuando el buzo interpretado por Holt golpea sobre el casco del submarino naufragado para señalar su presencia a los posibles supervivientes: tras un momento de espera, unos ruidos sordos salen del interior del sumergible. Es fácil imaginar el impacto que aquellos efectos especiales provocarían en el público de 1928 (Cieutat, 1990:127-128), aunque se tratase de un sonido aún toscamente sincronizado.

Después de su trabajo en *Submarine*, Frank Capra firmó con Columbia un contrato de 25,000 dólares al año. Otras de sus cintas de este periodo son *The Burglar* (1928) y *El poder de una lágrima* (*The Power of the Press*), importante

porque se trata del primer filme de Capra cuyo ritmo es muy rápido, característica que pronto abundará en el estilo del realizador.

Ante el advenimiento del cine sonoro, Capra reaccionó como un científico y se adaptó cómodamente. Como en 1928 Cohn le había aumentado el salario a 3,000 dólares por película, pudo realizar su primer filme con sonido; este primer ensayo es la transposición a la pantalla de la pieza de Fannie Hurst, *It Is to Laugh*, que se tituló *La nueva generación* (*The Younger Generation*, 1929), cinta muda con algunas secuencias habladas que, cinematográficamente, fue un éxito completo. A esta película siguió otra adaptación teatral: *La sortija que mata* (*The Donovan Affair*, 1929), basada en una obra policíaca de Owen Davis. En esta película Capra mezcla lo cómico con la fuerza dramática y la intriga y conoce de nuevo el favor del público.

La sortija que mata es la primera producción completamente hablada de la Columbia, aunque de ella se hicieron dos versiones, una muda y otra con sonido. Rodada en un estudio insonorizado alquilado para la ocasión, se parece a todos los filmes adaptados de piezas teatrales que triunfaban más o menos en Broadway y cuyos derechos Hollywood se apresuraba a comprar para entregar el texto a sus artistas. No presenta ninguna de las características propias de Capra y en su carrera sólo tiene valor profesional ya que, por un lado, su director podía demostrar a Cohn y a los industriales del cine que el advenimiento del sonido no le representaba ningún problema gracias a sus conocimientos científicos (hasta el punto que los estudios de la competencia querían pedirlo prestado a su jefe, el cual se opuso firmemente); y, por otro, porque Capra recobró con este rodaje la confianza en un oficio que él consideraba más como una artesanía que como un arte. Aprendió a utilizar todas las técnicas -la de la iluminación, la del sonido o la de la cámara- de manera que estuvieran al servicio de los actores; y también a rodearse de colaboradores que le apoyaban, al punto que llegó, como hizo John Ford, a conformar no sólo su equipo de técnicos, sino también su propio cuadro

actoral. Es más, a partir de esta cinta su nombre aparecerá en los créditos como "Frank R. Capra", añadiendo la R como señal de distinción.

Fue a partir de 1929 que Capra empezó a pensar en el Oscar al mejor director como la recompensa suprema. Por su parte, Cohn quería ser reconocido por sus colegas, y Capra era muy consciente de ello: "*Me utilizaba como a un ariete. Yo me aprovechaba de su ambición para obtener carta blanca en la realización de mis películas*", señalaba (Cieutat, 1990:67). Decidido a llamar la atención de la crítica, Capra puso a punto una técnica para mejorar la calidad de sus películas que desacataba una prohibición de su jefe: ningún director de la Columbia podía sacar más de una toma de cada escena, sin que importase el número de tomas que hubiera hecho. Lo que hacía Capra era que, sin parar la cámara, volvía a llamar a los actores rápidamente y les hacía interpretar de nuevo la escena una, dos, tres y hasta cinco veces, todo en una sola toma. Así podía no sólo visionar cinco versiones separadas de la escena sin infringir las leyes de la Columbia, sino también ganar unos veinte minutos de rodaje del tiempo que hubiesen necesitado cinco tomas distintas.

Siguiendo con sus trabajos, el éxito de *Submarino* dio origen a un nuevo filme de aventuras: *Águilas (Flight, 1929)*, versión aérea de la primera, pero con escenas de acción más espectaculares. Sin embargo, en cuanto a su intriga y estilo, pareciera que el único interés de Capra era aumentar su renombre entre el público, antes de abordar obras que serían cada vez más personales. Es a partir de la aparición de esta cinta, y debido a que las críticas estuvieron divididas, que Capra pensó que sería más razonable escuchar sólo la opinión del público, el cual aprobó en su mayoría la producción, y no la de los expertos.

En enero de 1930 inicia un nuevo proyecto: la película *Mujeres ligeras (Ladies of Leisure)*, basada en la obra *Ladies of the evening* de Milton Herbert Gropper; éste es un filme que Capra consigue equilibrar en sus aspectos trágicos

y sentimentales hasta llevarlo a su terreno emocional. La cinta tiene una gran belleza plástica y está considerada como una de las más sobresalientes del cineasta en lo que se refiere al logro de los personajes y al sentido general de la producción. Además el rodaje le ofreció la ocasión de tener dos encuentros importantes: con el guionista Jo Swerling, con el que trabajará en seis películas, y con Barbara Stanwyck, a quien Cohn eligió para el papel principal y que deseaba regresar a la actuación después de haberse retirado luego de protagonizar tres películas que resultaron ser un rotundo fracaso en taquilla. La Stanwyck impresionó enormemente a Capra y su trabajo con ella le permitió reafirmarse como director de actores. La película, en general, es un triunfo tanto entre el público como en la crítica, y Capra demuestra con ella tener madurez y una gran capacidad como director.

Después de *Mujeres ligeras*, fue contratado para dirigir *Pasa el cielo* (*Rain or Shine*, 1930), donde temporalmente vuelve a figurar sólo como Frank Capra en los créditos. La cinta era en su origen una comedia musical que conoció un enorme éxito, en parte gracias al talento cómico de su intérprete Joe Cook. Cohn compró los derechos y Capra suprimió la parte musical, ya que la Columbia no podía financiar su adaptación. Para paliar la falta, acentuó la dimensión cómica de la intriga, acumulando buenas réplicas y "gags" desternillantes a un ritmo sostenido. Sin embargo, a pesar de su excelente montaje y de un espectacular efecto especial –un incendio filmado de manera muy realista con doce cámaras–, es ante todo es un filme propio de un director dotado cuya ambición es ser más importante y que quiere siempre ganarse la simpatía del público.

En 1931 Cohn y Capra reinciden en el género de aventuras con *Dirigible*, que sobrepasa a sus otros dos intentos en el género con sus impresionantes tomas; y alcanzan así el objetivo principal de sus estudios: colocar a Columbia al mismo nivel que la MGM o la Paramount, haciéndola alcanzar el rango de "*Major Company*". La "*première*" del filme tiene lugar en el prestigioso Grauman's

Chinese Theater de Hollywood y el público lo ovaciona. La única nota discordante es que las críticas no son todas elogiosas, pero no importa. Ahora Frank R. Capra –de nuevo usó la R- puede aspirar legítimamente al Oscar. Es reconocido como un director capaz de hacerlo todo. Ha tratado todos los temas y no tienen ningún secreto para él.

Su siguiente trabajo, *La mujer milagro* (*The Miracle Woman*, 1931), fue un gran fracaso comercial para Capra. Adaptada de la obra de John Meehan y Robert Riskin, *Bless You, Sister* (*Que dios la bendiga, hermana*), que triunfó en Broadway en 1927 especialmente gracias a la brillante interpretación de Alice Brady, la cinta no sacó beneficio de la fuerza del texto original, inspirado en la vida de la evangelista Aimée Semple McPherson, una muy influyente evangelista y sanadora de fe, fundadora de la Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular. No obstante, es el primero de los filmes que ofrece un gran número de temas verdaderamente "caprianos" y también numerosas referencias a los trabajos anteriores del cineasta: el padre amado y perdido (*La nueva generación*), la corrupción venida de la gran ciudad (*El hombre cañón, Sus primeros pantalones, El teatro de Minnie*), el poder maléfico del dinero (*Cómo se corta el jamón, Say It with Sables*), la fascinación del casto por la mujer (que remite al comportamiento de Langdon y de personajes de *Abandonada* y *Mujeres ligeras*), la mujer perniciosa que se arrepiente (*Submarino, Mujeres ligeras*), la pérdida de la identidad (*Mujeres ligeras, La nueva generación*), la lluvia, el fuego (*Pasa el circo*), el ciego (*El hombre cañón, The Way of the Strong*) y el compositor de canciones del suicidio (*Mujeres ligeras*), entre otros.

Capra, Stanwyck, Riskin y Jo Swerling se unieron para hacer este trabajo; sin embargo, la influencia de Riskin es mínima en la película, pues Capra rechaza la crítica social de este autor para reemplazarla, como se vio, por un popurrí de sus temas preferidos (Cieutat, 1990:143-145). Además Riskin había basado su

personaje en una joven llamada Uldine Utley, mientras que la Stanwyck basó su caracterización en la propia McPherson.

Tras el fracaso en taquilla de *La mujer milagro*, Capra dirige *La jaula de oro* (*Platinum Blonde*, 1931), protagonizada por Jean Harlow, una cinta puramente comercial hecha con el único fin de volver a tener éxito. El guión fue producto de un conjunto de escritores, incluyendo a Swerling, a quien se le dio todo el crédito por la adaptación, aunque fue pulido por Capra y Riskin, a quien, a su vez, se le dio el crédito por el diálogo; ambos eran colaboradores muy estimados por Capra, considerándolos como su equipo más confiable, con los cuales lograría 13 películas más. Con esta cinta empezó la colaboración con Robert Riskin escribiendo los diálogos, lo que supuso un periodo muy productivo. Su trabajo juntos iniciará la llamada "fórmula Capriskin": comedias de temática social donde un individuo llano se enfrenta de forma idealista a una poderosa institución corrupta. Por otra parte, la actuación de la Harlow aseguró la popularidad del filme, que incluso trajo consigo una moda capilar cuyo nombre todavía se usa gracias al título de la película, mismo que fue considerado por los dueños de las salas de cine en Estados Unidos como el mejor título de película del año 1931. Asimismo es la primera película en la cual Capra domina de forma altamente cinematográfica el papel que juega el espacio en el encuadre de las diferentes tomas.

La siguiente película de Capra, *Amor prohibido* (*Forbidden*, 1932), inspirada en algunos aspectos en la pieza de Fannie Hurst, *Back Street*, es considerado como un espantoso melodrama que cuenta, eso sí, con actuaciones espléndidas. Afortunadamente su matrimonio con Lucille Reyburn, a la que conoció en el rodaje de *Águilas*, le permitió sentirse todavía a la cabeza del éxito. La ceremonia nupcial se llevó a cabo el 1 de febrero de 1932.

Ese mismo año Capra decidió hacer una película que reflejara las condiciones sociales de ese año. Al inicio del “*crack*” en la Bolsa, la industria cinematográfica era la única que no resentía tanto la gran depresión que se estaba viviendo en esa época. Las entradas al cine no eran muy caras, así que para muchos ir a ver películas era su único entretenimiento y una buena forma de olvidar todos sus problemas. Pero, para el año de 1932, mucha gente ya no podía darse el lujo del entretenimiento y confort. Antes de esa fecha Capra había realizado películas ficticias, lo que la crítica llamaba “escapismo”; pero la realidad que estaban viviendo la mayoría de los ciudadanos americanos era severa, poco prometedora e iba empeorando cada día y la desesperación invadía a la gente todo el tiempo (Capra, 1997:136).

Por eso, junto con Riskin, escribió el guión de *La locura del dólar* (*American Madness*, 1932), que cuenta la historia de un banquero idealista criticado por la junta de directores del banco por hacer préstamos a pequeños negocios sin que éstos tuvieran un aval financiero, ya que a partir de la Gran Depresión era imposible conseguir un crédito bancario. Con este filme Capra empezó a establecer su propio estilo de películas que hablaban de hombres bondadosos que tenían fe en los demás y que trataban de ayudar a los más necesitados.

La locura del dólar es el fruto de la primera colaboración directa de Riskin y Capra; y es esta colaboración la que consigue dotar al filme del característico sello del “*Capra Touch*”. La cinta desató la polémica en los medios financieros y fue tachada de “*new dealish*”⁸ y de idealista. Algunos espectadores, según Capra,

⁸ El New Deal (Nuevo Trato o Nuevo Reparto de Cartas, como se traduciría al español) fue un conjunto de medidas económicas puestas en marcha por el presidente norteamericano Franklin D. Roosevelt entre 1933 a 1937, para actuar de forma enérgica sobre lo que se consideraban las causas de la grave crisis económica de 1929. Esta nueva política económica se fundamentaba en el intervencionismo estatal y en la firme creencia en las teorías del subconsumo. Sus objetivos principales eran: primero, la reactivación de la economía por vía del consumo y la inversión (dado que no había suficiente dinero en manos de los consumidores, se incrementó el esfuerzo fiscal del Estado; es decir, se aumentó el gasto para reactivar la producción); y segundo, el establecimiento

fueron a su banco al acabar la sesión para sacar su dinero (Cieutat, 1990:71-72). Es un trabajo capital en lo que se refiere al estilo cinematográfico del cineasta: dirigiendo *La locura del dólar* fue cuando Capra perfeccionó su técnica de acelerar el ritmo de la película, eliminando los largos desplazamientos, las entradas y salidas del espacio de acción de los actores, suprimiendo los fundidos encadenados, haciendo que los intérpretes actuaran más deprisa y los diálogos fueran más fluidos.

Más tarde, con *La amargura del general Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1933), Capra cree haber encontrado la gran obra de arte y suplica al productor Walter Wanger que le deje realizarla. Capra volvió a juntarse con Stanwyck para producir éste que es su primer filme reconocido universalmente como un clásico. Estaba frustrado porque la película *La locura del dólar* no había ganado ningún premio de la Academia, así que decidió realizar una película que lo hiciera ganar. Sin embargo, no sólo no obtiene el ansiado Oscar, sino que ve su película incluida en el índice en Gran Bretaña y en los países de la Commonwealth porque en ella aparecen los amores de personas de raza diferente. Capra deplora este fracaso, pero considera el film como uno de sus preferidos. Pero empieza a dudar de su porvenir. Cohn también, pues contrata a un realizador cotizado, Howard Hawks.

La siguiente película sería *Dama por un día* (*Lady for a Day*, 1933), que era una adaptación de la historia *Madame Le Gimp* hecha en 1929 por el escritor Damon Runyon, y de la cual Capra compró los derechos. Robert Riskin escribió cuatro guiones diferentes, pero la película no siguió estrictamente ninguno de ellos. Después de presentar la película, Runyon mandó un telegrama a Riskin felicitándolo por su excelente trabajo en la realización de la historia. La película costó 300,000 dólares y, además de tener éxito en taquilla, fue -¡por fin!- la

de controles bancarios más estrictos para evitar que se pudiera provocar otro crack bursátil en el futuro (en red; disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/New_Deal).

primera película de Capra en llamar la atención de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas (*Academy Awards of Motion Pictures Art and Sciences*), obteniendo en 1934 las nominaciones al Óscar para el mejor director y para May Robson como la mejor actriz, así como para Riskin en la categoría de mejor guión; y lo más importante: este trabajo le dio a Columbia Pictures su primera nominación para la mejor película.

1.4 Frank Capra y la Academy Awards of Motion Pictures Art and Sciences

En 1934 Frank Capra fue nominado al Oscar por la mejor película y mejor director por su trabajo en *Dama por un día*; desafortunadamente, durante la ceremonia de los Óscares pasó por la situación más vergonzosa de su vida cuando los nominados para el mejor director fueron anunciados. Capra estaba muy emocionado y confiaba en que ése sería su año para ganar el premio, cuando Will Rogers, el presentador, abrió el sobre y exclamó: “*El ganador es mi buen amigo Frank. ¡Ven a recibirlo, Frank!*”, en lugar de decir el nombre completo del ganador. El problema es que durante esa pausa se levantaron de sus asientos los dos Franks que estaban nominados: Capra y Frank Lloyd, director de *Cabalgata* (*Cavalcade*, 1933), ambos amigos de Rogers. Capra cruzó la pista de baile y entonces el presentador, dándose cuenta del equívoco, aclaró tras una pausa: “*Frank Lloyd*”. Capra, muy apenado, casi se arrastró de vuelta a su asiento, mientras que Lloyd se levantaba de la mesa para ir a recoger la estatuilla (Celesia, en red; disponible en http://www.iesfera.com/portfolio/oscar_2001/momentos_inolvidables_ar.htm).

Frank juró nunca regresar a las premiaciones y continuó con su fructífera carrera como director, realizando en 1934 las cintas *Estrictamente Confidencial* (*Broadway Hill*) y *Sucedió una noche* (*It happened one night*). Pero al año siguiente *Sucedió una noche* recibió las nominaciones a mejor película, mejor

director, mejor actriz y mejor guión adaptado, haciendo de éste el mejor año de Capra, pues el filme triunfó en todas las categorías a las que fue nominado, convirtiéndose en la primera película ganadora de las cinco categorías principales. También en 1935 Capra fue electo para ser presidente de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas.

La Asociación de Directores, llamada "The Screen Directors Guild" (SDG), se formó en enero 15 de 1936; esta organización rechazaba las premiaciones de los Óscars porque decían que había favoritismo y poca transparencia. Muchos creían que las premiaciones de la Academia desaparecerían y que la ceremonia de entrega de los Óscars de 1936 no se llevaría a cabo; de hecho, una de las primeras tareas que la SDG se había propuesto era boicotear el evento. Capra, enterado de ello, decidió tomar medidas en el asunto y cambió el sistema de votación, haciendo que las nominaciones fueran determinadas por cincuenta miembros representantes de cada categoría y que la mejor película fuera elegida por todos los académicos. Aparte agregó dos categorías a las premiaciones: las de mejor actor y mejor actriz secundarios. Además de ello, como conductor de esta 8ª entrega de los Óscars, decidió realizar un homenaje a un gran director de la historia del cine norteamericano, D. W. Griffith, el cual ya había sido olvidado y a quien, sin embargo, se le reconoció durante el evento como el padre del cine. La ceremonia fue un éxito pese al hecho que la Academia tuvo que cobrar las entradas debido a las pobres finanzas. Frank Capra había salvado la ceremonia de los premios de la Academia de Arte y Ciencias (Monje, en red; disponible en <http://mundocine.portalmundos.com/los-oscar/>).

Capra ganó por segunda vez el Óscar, en 1937, como mejor director al realizar *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936), que estuvo nominada también para el premio a la mejor película, aunque no lo consiguió; lo mismo sucedió con *Horizontes perdidos* (*Lost Horizons*, 1937), nominada para el mismo premio en 1938. En 1939 Capra fue el maestro de ceremonias de las

premiaciones para las películas de 1938, ganando por tercera ocasión el premio de la Academia como el mejor director por *Vive como quieras* (*You Can't Take it with you*, 1938), que además obtuvo el galardón a la mejor película.

1940 fue el último año para Capra como presidente de la Academia y dirigió un documental sobre él mismo, el cual fue vendido a Warner Brothers por 30,000 dólares. El dinero fue a dar a la Academia. En ese mismo año fue nominado al premio como mejor director por *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), considerada también para el Ósca a la mejor película; pero perdió frente a la cinta *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939).

Bajo la guía de Capra, la Academia dejó atrás un campo de relación de trabajo por concentrarse en los premios de investigación y educación. Fue nominado una vez más para los Óscares al mejor director y la mejor película con *Qué bello es vivir* (*It's a wonderful life*, 1946) en 1947; pero la Academia nunca lo honró de nuevo, ni siquiera con un premio honorífico después de sus servicios. Sin embargo, ganó su reconocimiento por haber sido su presidente, votaron por él como miembro de por vida en 1941 y le dieron el premio *Lifetime Achievement Award* por sus logros en 1959.

1.5 Frank Capra después de la Segunda Guerra Mundial

Capra continuó su trabajo fílmico a pesar de no volver a ser distinguido por la Academia, realizando en 1941 otra célebre cinta: el drama *Juan Nadie* (*Meet John Doe*), una de sus películas más reconocidas, en la que mezcla con gran sabiduría la crítica social con la comedia romántica.

Cuando Estados Unidos se unió a la Segunda Guerra Mundial en diciembre de 1941, Frank decidió unirse al ejército; su intención era estar al frente de la

batalla, pero el Pentágono consideró oportuno utilizar su talento para crear una serie de documentales propagandísticos para explicar a la ciudadanía la razón por la cual era importante unirse a la contienda. La serie de documentales se llamó *Por qué luchamos* (*Why we fight*) y también ganó el premio de la Academia por considerársele una obra maestra de la propaganda de guerra.

Con este trabajo, Capra se dio a la tarea de convencer a un país para entrar en guerra, motivar a las tropas y obtener la alianza de la URSS, entre otras cuestiones de crucial importancia; por ello estos filmes se convirtieron en la mejor propaganda sobre la guerra no sólo en los Estados Unidos, sino también en Europa. La filosofía de Capra se caracterizaba por ser muy católica y por tener una visión muy humanista; esto fue lo que hizo que *Por qué luchamos* se convirtiera en una propaganda ideal para aquellos momentos de guerra. Detrás de este trabajo había un hecho muy simple: Capra amaba a su país adoptivo, ya que era un inmigrante que había podido cumplir el sueño americano.

Otra película propagandística fue *El soldado negro* (*The negro soldier*, 1944), de la cual fue productor; este filme, dirigido por Stuart Heisler, era un documental de propaganda destinado a la población negra norteamericana para animarles a alistarse y se convirtió en un hito para las relaciones entre razas. De hecho, entre 1942 y 1948 dirigió o co-dirigió varios documentales de guerra.

Además de su trabajo al servicio de la causa bélica, Capra siguió haciendo cine comercial; en este terreno hay que señalar que, después de haber hecho la película *Caballero sin espada*, dejó Columbia Pictures debido a que había tenido algunos malentendidos con Harry Cohn. Fue el final de una larga relación, de 1927 a 1939, donde no faltaron sinsabores (Cohn estrenó en Europa un film con el nombre de Capra, sin saberlo éste), pero tampoco alegrías (tres Óscars al mejor director, el orgullo de ver su nombre delante del título), y varios títulos esenciales para la filmografía del cineasta.

En 1944 Capra dirigió para la compañía Warner Brothers la comedia *Arsénico por Compasión* (*Arsenic and Old Lace*, 1944). Después de la guerra, en 1946, junto con Georges Stevens y William Wyler, funda la compañía productora Liberty Films. En ese mismo año dirige *Qué bello es vivir* (*It's a wonderful life*, 1946), producida por RKO y Liberty Films, y que llegaría a ser su filme más célebre, además de convertirse en la película navideña por excelencia; ganadora del Globo de Oro a la mejor película, es una fábula sobre lo que pasa y deja de pasar si una persona elude sus responsabilidades. Pero, a pesar de contar con las actuaciones de Donna Reed, James Stewart y Lionel Barrymore, curiosamente la cinta en su momento no funcionó y, haciendo a un lado las buenas expectativas que se tenían, fue un rotundo fracaso en taquilla. Liberty Films empezó a tener problemas económicos y en 1947 Paramount Pictures compra la compañía. En 1948 Capra dirige y produce su última película para la Liberty Films: *El Estado de la Unión* (*State of the Union*, 1948).

Después del fracaso con su productora, Capra dirige dos películas para Paramount Pictures: en 1950 realizó *Lo quiso la suerte* (*Riding High*, 1950), un "remake"⁹ de la comedia *Estrictamente confidencial*, película que él mismo había dirigido para Columbia Pictures; y en 1951 dirige la comedia musical *Aquí viene el novio* (*Here Comes the Groom*, 1951).

⁹ El "remake", señala Cascajosa (2005, en red; disponible en <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antiores/n44/ccascajosa.html>), ha sido una práctica habitual en el cine norteamericano desde sus mismos inicios que se ha enmarcado dentro de una política de producción que ha buscado el reaprovechamiento y reciclaje de materiales narrativos, incluyendo los pertenecientes a otros modos de representación como la novela, el teatro, el cómic, la televisión y los videojuegos. Es decir, es una nueva versión de una película previamente lanzada.

1.6 Sus últimos trabajos

Entre 1952 y 1957 Frank realizó una serie de documentales científicos para niños que eran transmitidos en la televisión; y en 1959 realiza para United Artists la comedia *Millonario de ilusiones* (*A Hole in the Head*, 1959), cuyo papel principal fue interpretado por el famoso actor y cantante Frank Sinatra. Capra dirige su última película en 1961: la comedia *Un gángster para un milagro* (*Pocketful of miracles*), la cual fue producida por United Artists y es un "remake" de *Dama por un día*, cinta que él mismo dirigió para Columbia Pictures.

En 1962 la ciudad de Los Ángeles declaró al día 12 de mayo como "El Día de Frank Capra" en honor a su trayectoria. Después de esto, el cineasta decidió poner fin a su carrera como director y dedicarse a escribir su autobiografía, la cual fue editada en 1971: *El nombre sobre e título* (*The name above the title*).

El 1 de julio de 1984 la segunda esposa de Frank, Lou Capra, falleció a los 52 años en La Quinta, California, de enfisema pulmonar. Siete años después de la muerte de su esposa, Frank Capra también murió en su residencia de La Quinta, el 3 de septiembre de 1991 a los 94 años de edad, de un infarto mientras dormía.

Frank y Lou Capra tuvieron cuatro hijos juntos: Frank Warner (1934), John (1935-1938), Lucille -Lulu- (1937) y Thomas (1941). Frank Jr. y Tom se involucraron, como su padre, en el negocio de la filmación, sólo que dedicándose a la producción tanto cinematográfica como televisiva. Entre otras cosas, Frank Jr., como productor asociado, colaboró con John Sturges en *Atrapados en el espacio* (*Marooned*, 1969), un proyecto que su padre había abandonado por interferencia de los estudios; luego se convirtió en presidente de Screen Gems Studios, en Wilmington, Carolina del Norte, y falleció en 2007. Tom, por su parte, trabajó con Katie Couric como productor ejecutivo para *Today*, de la NBC, que inició en 1990, y con Soledad O'Brien para *Sunday Today*.

CAPÍTULO II

CAPRA Y EL CONTEXTO CINEMATOGRAFICO DE SU ÉPOCA

2.1 EL ORIGEN DE HOLLYWOOD

2.1.1 La historia del cine antes de Hollywood.

Poco tiempo después del descubrimiento del cinematógrafo, el cine se convirtió en una forma de entretenimiento muy popular; los empresarios teatrales vieron que este invento tenía un gran potencial y enseguida empezaron a encargarse de películas para poder estrenar en sus salas como algo adicional al espectáculo que se presentaba en vivo. Para evitar conflictos entre los diferentes teatros y para organizar el reparto de estas cintas, surgió un grupo de empresas que se encargaban de la distribución. En los Estados Unidos, al multiplicarse el número de salas de exhibición, aumentó la cantidad de compañías dedicadas a la producción y, por lo tanto, se incrementó el número de películas.

Entre 1896 y 1909 la industria cinematográfica pasó de una estructura de competencia en la producción, distribución y exhibición a una estructura de aparente monopolio. Thomas Edison registró una patente para una cámara y película cinematográfica en 1891. Esta solicitud de patente fue aprobada en 1897, e inmediatamente Edison puso pleitos de infracción de patentes a otros fabricantes de cámaras y proyectores cinematográficos. En 1907 el tribunal supremo acabó por validar una de las patentes de cámara de Edison, como resultado, toda cámara de uso general estaba en posición de infringir esta patente, y los competidores reconocieron la fuerza legal que tenía Edison.

A mediados de 1908, la situación se reducía a dos combinaciones principales de fabricación de equipo y celuloide y tres series principales de patentes: la de Edison, que era importante por la cámara y la película; la de Biograph, esencial para la proyección y útil en la cámara; y la de Armat (una modesta empresa), útil para la proyección. Con la situación de las patentes básicamente paralizada, las compañías no sólo intercambiaban licencias (una solución factible y legal), sino que formaron un cártel¹⁰ para la explotación de patentes que tuvo prácticamente el efecto de monopolio en la producción de equipos y celuloide.

Según Lucena Cayuela (2003), en 1908 se calculó que aproximadamente 14 millones de espectadores acudían semanalmente al cine. Las cifras mostraban que la producción cinematográfica era un buen negocio, lo cual hizo pensar a Thomas Alva Edison que podía sacar provecho de esta situación. Edison convenció a las productoras norteamericanas Biograph, Essanay, Chalet, Ludin, Selig y Vitagraph, al distribuidor George Kleine y a las potentes compañías francesas Pathé y Méliès para que juntos formasen la Motion Pictures Patent Company para así tener sus propias patentes y la exclusiva de las películas perforadas de Eastman-Kodak. Esta nueva compañía controlaría las producciones, ya que exigía un pago por el uso de los equipos de rodaje y la proyección al resto de los productores y exhibidores de los Estados Unidos.

La Motion Picture Patents Company se fundó en otoño de 1908 y empezó a operar formalmente en enero de 1909. Toda esta situación de las patentes no tenía nada contentos a los distribuidores y exhibidores, ya que esto implicaba que tenían que pagar una tarifa a la Motion Picture Patents Company.

¹⁰ Convenio entre varias empresas similares para evitar la mutua competencia y regular la producción, venta y precios en determinado campo industrial (en red, disponible en: <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=304513&page=2>)

El cine en aquella época evolucionaba rápidamente y era muy complicado tener el control de todas las producciones que se realizaban. Algunos de los distribuidores y exhibidores se rebelaron en contra de Edison y sus colegas, y pensaron que la única salida que les quedaba era la de convertirse en productores independientes y emigrar hacia California, lejos de la influencia de Motion Pictures Patent Company (Medina: 1984). Así, en enero de 1909 se constituyó una organización que pretendía enfrentarse a la asociación de Edison. Algunos miembros de esta nueva agrupación buscaron de forma colectiva suministros cinematográficos de importadores europeos que habían sido desplazados del mercado norteamericano como resultado de las actividades de la Patents Company. Los miembros de esta nueva asociación también formaron nuevas compañías de distribución nacional; estos fabricantes sin licencia fueron conocidos como independientes (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997:442).

En enero de 1915, el tribunal federal de primera instancia de los Estados Unidos se pronunció en contra de la Patents Company con respecto al pleito antimonopolista. Se rechazó una apelación y en 1918 entró en efecto un decreto que prohibía la formación de un cártel para la explotación de patentes. (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997:443). Explica Lucena Cayuela (2003) que a todo este conflicto se le denominó la “guerra de las patentes”, ésta tuvo una gran importancia en el desarrollo del cine norteamericano, ya que propició la formación de una serie de compañías que alcanzarían un papel importante en las décadas posteriores. Por ejemplo, Carl Laemmle, que había fundado la Independent Motion Pictures Film Company para hacer frente al monopolio de Edison, la reconvirtió en 1912 en el estudio Universal. En los años posteriores, Adolph Zukor, un exhibidor originario de Hungría, formaría la Paramount; por otro lado, William Fox creó Fox Film Corporation, que terminaría dando pie a la Twentieth Century Fox; Samuel Goldwyn formó la Goldwyn Company, que después evolucionaría hasta la popular Metro Goldwyn Mayer; y los hermanos Harry, Albert, Sam y Jack

L. Warner, que habían comenzado en la industria como distribuidores, formaron la compañía Warner Bros.

2.1.2 Hollywood

Durante las primeras décadas del siglo XX, las principales compañías cinematográficas se localizaban en Nueva York, la capital del teatro. Ocasionalmente las compañías viajaban a Florida y Cuba para contar con luz solar, ya que era más fácil construir los escenarios en exteriores para así aprovecharla. Pero en 1903 Harry Chandler, propietario de *Los Angeles Times*, invirtió en bienes raíces en Los Angeles. Chandler y sus amigos atrajeron al negocio del cine, al que ofrecieron tierra barata, un clima templado y mano de obra económica (Biagi, 1999:184).

Unos años después empezaron a llegar los primeros cineastas procedentes de Chicago. Estos cineastas venían huyendo de la Motion Pictures Patent Company que Edison había formado con otros productores con el fin de sacar provecho a la creciente popularidad de los “*nickelodeons*” en los Estados Unidos¹¹. El distribuidor de películas Carl Laemmele, decidido a alejarse de Edison y su “guerra de las patentes”, fue uno de los primeros cineastas de Chicago que decidió retirarse al soleado estado de California y formó la empresa productora Independent Motion Pictures Film Company. Laemmele, junto con su empresa, fueron los que promovieron en el cine norteamericano a Los Angeles y al sistema de estrellas. Pronto también las compañías productoras de cine de Nueva York y Nueva Jersey comenzaron a trasladarse a California debido a sus numerosos días de sol durante el año y a que los días eran también más largos (aunque ya existía

¹¹ Los “*nickelodeons*” eran pequeños teatros con fachada de almacén, con capacidad para menos de 200 personas; estos lugares empezaron exclusivamente a mostrar películas. Hacia 1908 un estimado de diez millones de norteamericanos pagaba sus “*nickels*” (5 centavos) o “*dimes*” (diez centavos) para ver estas películas.

la luz eléctrica, los estudios de cine dependían de la iluminación natural para poder rodar).

Según Medina (1984), por algún tiempo, Nueva York continuó siendo el centro de la industria cinematográfica norteamericana. Sin embargo, para el año de 1912 resultaba imperioso para todas las empresas independientes apartarse todo lo más posible de la Motion Pictures Patent Company. California ofrecía un sol espléndido, diversidad de paisajes y la calurosa bienvenida tanto de los trabajadores como de los agentes de la propia inmobiliaria, cuyas demandas económicas eran más bajas en ambos casos que en la región oriental de la nación. De este modo las productoras podían beneficiarse de las concesiones baratas de terrenos para situar sus estudios, la mano de obra era mucho más económica y también favorecía el clima californiano, pues es una zona más soleada y esto permitía dedicar más tiempo a los rodajes de las películas debido a que hay más horas de luz al año. Además la ciudad de Los Angeles resultaba mejor que San Francisco porque se encontraba más próxima a la frontera mexicana en caso de que la Compañía de Patentes enviara una orden judicial o una demanda.

La mayoría de las compañías se establecieron en un suburbio de Los Ángeles conocido localmente como Hollywood, un nombre que quedó oficialmente aceptado en el año de 1913¹². El primer estudio en la zona se había fundado en 1911 y muy pronto otros 15 estudios se establecieron allí.

¹² De acuerdo con Medina (1984), el 27 de noviembre de 1903 una pareja de puritanos (grupo radical del protestantismo) de Texas, Horace Henderson Wilcox y su esposa, se establecieron en las periferias de Los Ángeles; era un terreno de tierra negra con bosque de acebo, cuya traducción en inglés es "*hollywood*". Otras versiones aseguran que el poblado fue fundado en 1857 y que, aunque el nombre procede de las palabras inglesas "*holly*" (acebo) y "*wood*" (bosque), fue la esposa de un promotor inmobiliario quien, en la década de 1880, dio ese nombre a su rancho situado en la zona después de haber conocido a un matrimonio de otro lugar cuya casa se llamaba Hollywood.

2.1.3 “*Star System*”

El “*Star System*” o sistema de estrellas fue utilizado en los estudios de Hollywood para asegurar el éxito de las películas. Las grandes luminarias de la pantalla eran una mezcla entre actor y personaje, mitificados como dioses por el público. Estas estrellas eran las que enaltecían a los propios estudios.

Para Lucena Cayuela (2003), el “*Star System*” fue creado en los años veinte cuando los responsables de los grandes estudios cinematográficos se dieron cuenta que con quien verdaderamente se identificaban los espectadores era con los actores de las películas. Las personas se identificaban con ellos, los admiraban e incluso se enamoraban perdidamente de ellos, por lo que seguían sus carreras de cerca y se informaban de todo lo que los actores hacían o decían. Eran precisamente los actores quienes atraían a los espectadores a las salas de cine, ya que las personas acudían a ver a sus favoritos. Fue así como poco a poco el director empezó a perder importancia, favoreciéndose al actor porque éste era la estrella y el ídolo. Es por esto que los estudios cinematográficos empezaron a hacer películas a la medida de las estrellas.

El “*Star System*” fue utilizado durante 50 años y fue muy popular durante el cine clásico de Hollywood. La compañía productora que se volvió más famosa por usar este sistema fue la MGM con actores como Clark Gable, Greta Garbo, Jean Harlow y Norma Shearer. El sistema se basaba en crear y promover a los artistas de cine. Los estudios seleccionaban a un joven actor y le creaban un personaje totalmente diferente, le cambiaban de nombre e incluso le inventaban una biografía. Estrellas como Cary Grant, cuyo nombre verdadero era Archie Leach, y Joan Crawford, llamada realmente Lucille Fay Le Sueur, fueron creadas bajo este sistema.

La base del sistema se enfocaba en pulir la imagen del personaje; para ello se les daban clases de actuación, canto y baile para perfeccionarlos. Las mujeres no podían salir de casa sin usar maquillaje y sin una vestimenta de moda. Por otro lado, se esperaba que los hombres se presentaran en público como unos respetables caballeros. Además los estudios cinematográficos obligaban a sus estrellas a cumplir con un reglamento moral.

Los altos ejecutivos del estudio, los publicrelacionistas y los “*managers*” trabajaban juntos con el actor para convertirlo en un éxito; ellos cubrían todos los incidentes que pudieran perjudicar o dañar su imagen pública. Era muy común que arreglaran citas entre estrellas para así poder generar mayor publicidad, en especial si uno de ellos era homosexual, para así lograr que los columnistas de chismes los vieran juntos y que los “*paparazzis*” los fotografieran. De igual forma trataban de cubrir incidentes como cuando una estrella consumía drogas, tenía problemas de alcohol, cometía un adulterio o se divorciaba. Su personal se encargaba de borrar toda evidencia sobornando a los testigos (en red; disponible en <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Star-System.html>).

De cualquier manera, la publicidad era la herramienta básica para construir este sistema. Las noticias sobre las estrellas cumplieron el papel fundamental de convertir a Hollywood en algo cercano a los aficionados al cine. Amores y desamores, uniones y separaciones, romances en el celuloide y en la vida real, viajes por Europa, etc., son de interés para el público; incluso las peleas o incidentes más insignificantes se convierten en grandes notas para los medios si los involucrados son grandes actores y actrices (Pelaz y Rueda, 2002:124).

2.2 COLUMBIA PICTURES

En 1919, tres empleados de Universal Pictures (Jack Cohn, su hermano menor Harry y el abogado Joe Brandt) unieron fuerzas para formar CBC Film Sales en Nueva York. Cuando el director de CBC en Hollywood puso todo el presupuesto en la película *The Hall Room Boys*, Harry Cohn se fue a Los Ángeles, estableciéndose en Poverty Row, que era un conjunto de pequeños estudios en la calle Grower y el Boulevard Sunset, decidió remplazar a los directores e hizo que se volviera a filmar la película. El éxito les llegó muy rápido y el 20 de agosto de 1922 CBC realizó su primera película, *More to be Pities than Scorned*, la cual recabó 130,000 dólares y en la que sólo se invirtieron 20,000. La compañía CBC continuó realizando películas, estrenando en seis meses más de diez filmes. Cansados de que la gente se refiriera a ellos como “Corned Beef and Cabbage” (traducido al español como “carne enlatada y col”), el 10 de enero de 1924 los socios decidieron cambiarle de nombre a su compañía por Columbia Pictures Corporation (Sony Pictures, 2006).

“El 10 de enero de 1924 nació Columbia Pictures, un nuevo estudio cinematográfico con un equipo realmente modesto. A lo largo de la década, bajo la vigilancia de su legendario fundador Harry Cohn, produjo algo más de un centenar de películas de cine mudo, ninguna de las cuales obtuvo un lugar destacado en Hollywood” (en red; disponible en http://www.miramiedios.com/cgi-bin/publico/ver_ficha.pl?ref=2004252315720&donde=medios_cine).

Como vicepresidente de producción, Cohn decidió que era tiempo de comprar un estudio y dejar de rentarlo; fue así como en 1925 compraron dos escenarios, junto con una oficina, en el número 6070 del Boulevard Sunset. En 1927 Columbia, quien había realizado cine de bajo presupuesto, estrenó su primera película prestigiada: *The Blood Ship*, protagonizada por Hobart Bosworth. Esta cinta fue muy bien recibida por la crítica, estableciendo a Columbia Pictures como un estudio digno de ser visto (Sony Pictures: 2006).

“Columbia Pictures era el reino particular de Harry Cohn. Al contrario de Mayer, a Cohn no le importaba el lujo ni la comodidad. *Yo soy el rey*, decía, para justificar el extremo control que ejercía en el estudio. Pese a que su actitud generó un ambiente bastante tenso y a que Columbia era uno de los pocos estudios que no contaba con su propia red de cines, la compañía funcionó muy bien gracias a las sencillas comedias protagonizadas por Arthur, Claudette Colbert, Cary Grant y Melvyn Douglas. Aunque, posiblemente, el hombre que más influyó en la buena marcha del estudio fue el realizador Frank Capra” (Lucena Cayuela: 2003:26).

En 1928, un joven director llamado Frank Capra se unió al equipo y, después de dirigir varias películas poco importantes que demostraron sus dotes, alcanzó el primer premio en 1934 con *Sucedió una Noche*. La película ganó para Columbia Pictures el primer Oscar a la mejor película y casi de la noche a la mañana el equipo de Harry Cohn se equiparó a los estudios Warner Bros. y Universal.

Lo más destacado de la producción de la Columbia durante los años treinta fueron las películas de Frank Capra, que llevaron a este estudio a ocupar uno de los primeros puestos en la lista de las ocho compañías más importantes. La industria cinematográfica de la época estaba compuesta por esas ocho sociedades grandes que dominaban el mercado: las “*major*”, o sea Paramount, MGM, Fox, Warner Bros. y RKO; y las “*minor*”, es decir, Universal, United Artist y Columbia. El poco espacio que quedaba era para algunos productores independientes, dedicados más que nada al cine de “serie B”¹³.

En aquellas décadas las casas de producción tenían una estructura vertical y controlaban cada paso, desde la producción hasta la exhibición. Los directores y los actores eran empleados con un sueldo fijo. En este sistema de estudios el poder mayor lo tenía el productor: era él quién decidía qué guión hacer, a qué

¹³ El cine Clase B, también llamado Serie B y en inglés *B Movie* (película B), apareció en los tiempos del sistema de estudios de Hollywood, entre los años 1930 y 1960. Clase B era una película realizada con bajo presupuesto y actores principiantes, no reconocidos o en decadencia. La clasificación se siguió usando después de la caída de dicho sistema y se asocia comúnmente a producciones de baja calidad. Estas películas fueron una respuesta de los estudios de Hollywood a la caída de audiencia experimentada durante la depresión, después del “*crack*” económico que sufrió Estados Unidos en 1929 (en red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Clase_B_\(cine\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Clase_B_(cine)))

director darlo y cuáles serían los actores. Para los demás, incluidos los actores, quedaba poco margen de elección; eran asignados a las películas sin derecho a protestar. Para ganar cierto espacio de maniobra había que conquistarse el éxito, medido exclusivamente en términos económicos.

Cada sociedad tenía sus propios empleados. La MGM, por ejemplo, controlaba a Clark Gable, Spencer Tracy, Judy Garland y Greta Garbo; y la Warner a Bette Davis, Humphrey Bogart y Errol Flynn. Cuando un estudio necesitaba una estrella que pertenecía a otra compañía, simplemente la pedía prestada, y si estaba libre y la negociación era conveniente, la mandaban. En este sentido, Cohn era todavía más oportunista que los otros magnates y le gustaba emplear a estrellas y directores en decadencia, o a los que mantenían algún problema con las otras compañías, ya que en esos casos podía pagarles menos de lo que estaban acostumbrados a cobrar. La colaboración a que los comprometía era de breve duración, cosa que satisfacía a ambas partes. Eran pocos los que se quedaban o volvían, ya que Cohn, al que se le llamaba “Colmillo Blanco”, era uno de los directores de estudio más mal hablados y abusivos, los que tenían mala suerte de tropezar con él no tenían ganas de repetir la experiencia si podían evitarlo. La única estrella importante con que contaba en aquellos momentos era Jean Arthur, aunque tanto Irene Dunne como Cary Grant firmaron con él contratos que no eran en exclusiva, cosa que para ellos tenía la ventaja de que, con menos competencia, podrían escoger a su gusto entre los papeles estelares (Medina; 1984).

El mayor éxito de esa época para Columbia llegó en 1934 con *Sucedió una noche*. La película ganó muchos premios, entre ellos 5 Óscar. Fue así como la Columbia Pictures pasó, de estar considerada como una productora de segunda, a situarse entre las grandes de Hollywood. Además no fue un éxito aislado, sino que a esta película la siguieron otras también de Capra, como: *Dama por un día*,

Estrictamente confidencial, Horizontes perdidos, Vive como quieras y Caballero sin espada, entre otras.

“Es indudable que la Columbia atrajo a muchos directores de primera línea, ya que por lo general los de mayor éxito solían ser los de espíritu más independiente y habían tomado buena nota de la afirmación de Capra, según la cual una vez que él había convencido a Cohn de que un proyecto determinado era precisamente que él quería hacer y él único que quería hacer, le permitía llevarlo adelante sin interferencias, cosa poco frecuente en Hollywood” (Medina, 1984:425).

Antes de que Capra saltara a la fama, otro director importante, Howards Hawks, ya había tenido ocasión de comprobar la tendencia de Cohn a no intervenir; de ahí que hiciera tres películas más para Columbia durante esa década. Después de su éxito con *The Down Patrol* en la Warners, Cohn lo invitó a dirigir *El código criminal* (*The criminal code*, 1931), uno de los escasos intentos que se hicieron por entonces en Hollywood de prescindir de las películas secundarias. Fue además un intento más serio que cualquiera otra de las películas de la Columbia; pero Cohn confiaba en emular el éxito obtenido por la MGM con *Big House*, basada en la obra de Broadway escrita por Martin Flavin en torno a un guardia de prisión muy humano (Walter Houston) y un prisionero (Philips Holmes) en quien aquel confiaba. Hawks le imprimió una lentitud excesiva y su calidad se debe fundamentalmente a Houston que, aunque algo teatral, confirma una vez más la opinión de Stanislavsky, quien lo consideraba uno de los mejores actores del momento.

Según Medina (1984:426), Hawks hizo en Columbia dos de sus mejores películas: *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings* 1939), escrita por Jules Furthman, la cual giraba en torno a un grupo de aviadores americanos en una “república bananera”; y *Luna Nueva* (*His Girl Friday*, 1940), considerada la obra maestra de Hawks. Escrita por Charles Lederer tomando como base *The Front Page*, surgió de un invento de Hawks para demostrar a sus amigos que la obra tenía el mejor diálogo moderno que se hubiese escrito.

A pesar de producir el cine comprometido de Capra, Harry Cohn nunca perdió su gusto por la comedia ligera y en 1934 contrató al trío cómico conocido como “Los Tres Chiflados” (“*The three stooges*”), que habían sido invitados a abandonar la Metro Goldwyn Mayer. En total, entre 1934 y 1958, el trío grabó 180 cortometrajes para la Columbia. Ese mismo año Columbia empezó también a producir una serie de dibujos animados llamada *The Screem Gems*. En honor a esta serie animada, Columbia bautizó con este nombre a una de las casas (decorados) que el estudio empezó a utilizar a finales de los años cuarentas para ambientar sus series televisivas con personajes de carne y hueso, entre ellas: *Papá lo sabe todo* (*Father knows best*, 1954), *Mi bella genio* (*I dream of Jeannie*, 1965) y *Hechizada* (*Bewitched*, 1964), entre otras.

“En los años cuarenta, Columbia Pictures se consolidó como una de las mejores distribuidoras cinematográficas de Hollywood con estrellas del cine como Humphrey Bogart, Rita Hayworth, Gene Kelly, Paul Muni, Glenn Ford, Orson Welles, Cornel Wilde, William Holden, Jean Arthur, Rosalind Russell y Larry Parks con películas entre las que se incluyen *Las modelos*, *La historia de Al Jolson*, *El amor llamó dos veces*, *Gilda*, *La dama de Shanghai*, *Aventuras en el Sahara*, *Esta noche y todas las noches*, *Canción inolvidable* y *El político*. Columbia Pictures era el único estudio de Hollywood que consiguió no quedarse en números rojos” (en red, disponible en <http://www.columbiatristar.com.mx/cinema/SPMasterControllerServlet?pageld=WhoWeAre>).

Durante la Segunda Guerra Mundial la Columbia aumentó en popularidad, sobre todo gracias al descubrimiento y lanzamiento de una actriz que se haría muy popular entre los soldados: Rita Hayworth. Cuando tras la guerra, en los años cincuenta, los otros estudios entraron en crisis, la Columbia siguió trabajando sin ningún problema y continuó su labor atrayendo al público a las salas de cine.

“La audiencia bajó drásticamente en 1950 debido a la popularidad que alcanzó la televisión. Para competir, ofrecieron al público lo que la pantalla pequeña no podía ofrecer: CinemaScope, Cinerama, 3-D y dramas para adultos: *De aquí a la eternidad* (1953), donde figuraban Burt Lancaster, Montgomery Clift y Frank Sinatra; *La ley del silencio* (1954) ganadora de ocho premios de la Academia, con Marlon Brando. También produjo buenas comedias, muchas protagonizadas por la brillante estrella del estudio Judy Holliday. Para este período encontramos exitosas películas como: *Nacida ayer*, *El motín de Caine*,

Pal Joel, El puente sobre el río Kwai, Fuego escondido, Cargo to Capetown, The True Story of Lynn Stuart, Saturday's Hero, etc." (en red; disponible en <http://www.columbiatristar.com.mx/cinema/SPEMasterControllerServlet?pageld=WhoWeAre>).

No obstante, a partir de la muerte de Cohn, ocurrida en 1958, el estudio muestra su flaqueza ofreciendo títulos desiguales y pierde parte de sus audiencias masivas. La crisis se prolongó durante la década de los sesenta y el estudio casi quiebra. Fue en los años setentas cuando un cambio en la gerencia propició la recuperación de la empresa, poniendo a venta de los estudios de la calle Gower para así poder sacar a la compañía del problema financiero en el que se encontraba. Una vez saldadas las cuentas, la Columbia fue comprada por la empresa refresquera Coca-Cola y se colocó a la cabeza del estudio a Frank Price. La década siguiente fue un periodo desigual en que la Columbia mezcló grandes éxitos de taquilla como *Tootsie* (1982) o *Cazafantasmas* (*Ghostbusters*, 1984) con otras películas de resultados desastrosos.

"Las películas premiadas por la Academia en esta década fueron *Ghandi* (1982) y *El último emperador* (1987). *Locos de remate* (1981) y *Karate Kid* (1986) atrajeron grandes cantidades de público; [lo mismo pasó con] *Reencuentro, Lo que cuenta es el final, Al filo de la sospecha, Las aventuras del Baron Munchausen, La laguna azul* con Brooke Shields, *Gloria, Como en los viejos tiempos, Romance moderno, Hanky Panky, Annie, Krull, Mis problemas con las mujeres*", *Un ruso en Nueva York, Starman: el hombre de las estrellas, La Bamba, Roxanne, Los cazafantasmas II, Karate Kid I, II y III, Gringo viejo, etc.*" (En red, disponible en <http://www.columbiatristar.com.mx/cinema/SPEMasterControllerServlet?pageld=WhoWeAre>).

Bajo la dirección de Coca-Cola, Columbia absorbió a la Norman Lear and Jerry Perenchio's Embassy Pictures, quedándose con los derechos de todos los productos de éxito de ésta, ya fueran series, concursos, etc. En septiembre de 1989, la compañía electrónica Sony compró a Columbia Pictures Industries. Bajo Mark Canton empezaron nuevos éxitos para la compañía: *Algo para recordar, Filadelfia, Leyendas de pasión* y *Todo por un sueño*. Se acercaba un futuro brillante. En octubre de 1996, John Calley fue nombrado Presidente y Jefe de Operaciones de Sony Pictures Entertainment. El nuevo presidente decidió que para el 75 aniversario de la compañía deberían incluir grandes películas que

reflejaran la importancia de la productora. La guía de Calley para Columbia, en su 75 aniversario, era con mira a felices y grandes logros: *Jerry Maguire*, *Mejor imposible*, *Lo que queda del día*, *La noche de los muertos vivientes*, *Gattaca*, *Dos policías rebeldes*, *El príncipe de las mareas*, *Desperado*, *Línea mortal*, *Despertares*, *El retorno de la laguna azul* y otras cintas memorables (en red, disponible en: <http://www.columbiatristar.com.mx/cinema/SPEMasterControllerServlet?pageld=WhoWeAre>).

2.3 EL ÉXITO DE FRANK CAPRA.

Para Medina (1984: 123), el éxito de Frank Capra se debió básicamente a que sus películas eran una mezcla de un excelente guión, personajes con buenos principios y un tema con el que la audiencia se identificaba, además de que sus historias contenían mensajes optimistas y alentadores.

Una gran parte de su éxito se debió igualmente a que era un hombre idealista que personificaba el sueño americano, pues pasó de ser un pobre inmigrante a un hombre de fama mundial. Frank creía en Estados Unidos como un país de hombres libres y era una persona muy religiosa que siempre se basaba en los principios del catolicismo. Todo esto era reflejado en sus películas. Estaba convencido de que la bondad se encontraba en todas las personas y de que eso era lo que podía hacer cambiar el mundo, aunque fuera a partir de actos individuales; y también estaba muy consciente de que nada se conseguía si no era mediante el esfuerzo y el sacrificio personal.

“Muchos críticos de cine tachaban a Capra como ingenuo, ternurista y demasiado bienintencionado ya que su filmografía giraba en torno a los mismos conceptos de bondad, humildad, solidaridad, la búsqueda de la felicidad, lucha por la justicia, el sacrificio personal a favor del bien de los individuos y en contra de la corrupción, los avariciosos y los manipuladores” (López Soto, en red; disponible en <http://pasadizo.com/portada1.jhtml?cod=330&desp=4&disp=15365-&dos=10305>)

Todo esto hizo que Frank Capra se convirtiera en uno de los más prestigiados directores de la época de preguerra, ya que sus películas eran inspiradoras y reconfortantes para la audiencia que buscaba una distracción a todos los problemas que ocasionaban las guerras. A partir de la caída de la Bolsa de Valores de Nueva York, Estados Unidos cayó en una gran depresión económica. Muchas empresas quedaron en bancarrota, muchos norteamericanos se quedaron sin empleo y no tenían dinero para alimentar a sus familias. La gran mayoría de la gente buscaba una distracción a todos estos problemas y el cine era una gran opción (Thompson, en red, disponible en: <http://www.rcci.net/globalizacion/fg059.htm>).

Capra surgió como un gran director después de realizar *Sucedió una noche* en 1934; con esta película nace la comedia romántica, junto con una forma de evasión de la realidad para todos los norteamericanos, ya que la película no solamente hacía reír al público, sino que también le daba ánimos para seguir adelante y esperanza de que, al término, siempre habría un final feliz para todas las personas honestas y honradas. Con esta película Capra no sólo crea un nuevo género, sino que también crea su propio estilo, pues continuaría haciendo filmes de la misma índole.

Otro aspecto importante que lo hizo alcanzar el éxito eran los guiones de sus películas. Capra trabajó mucho junto con su guionista favorito, Robert Riskin; ambos congeniaban muy bien, pues este último conocía perfectamente el estilo y los gustos del cineasta.

Las películas de Capra generalmente estaban protagonizadas por seres idealistas, positivos y destacados por su constante trato con las personas más humildes y desfavorecidas. Eran seres *"que luchaban contra las imposiciones de villanos capitalistas. Todas estas ideas en conjunto eran muy reconfortantes para*

los Estados Unidos, que acababa de salir de la Gran Depresión” (Vizcaíno, en red; disponible en <http://thecinema.blogia.com/2005/100901-american-madness-1932-frank-capra-la-locura-del-dolar.php>).

Durante el periodo de guerra la cinematografía mundial había sufrido uno de los peores momentos ya que había poco presupuesto para la producción de filmes, pocas personas acudían a las salas de cine y además millones de hombres estaban combatiendo en el frente, entre ellos productores, directores e incluso actores. Con la llegada de la paz la situación cambió radicalmente y la gente vio en el cine una buena forma para evadir todos sus recuerdos de la guerra (Medina, 1984:126).

Durante ese periodo de guerra Frank ofreció una visión tranquilizadora de la vida de los Estados Unidos en películas como *¡Qué bello es vivir!* (1945), tras realizar durante los años de guerra, como ya se dijo, una serie de documentales denominados *Por qué luchamos*. Esta nueva película parecía apoyar una serie de razonamientos expuesta en aquellos documentales, pues enaltecía a un individuo común y corriente que era representado por James Stewart, el cual era rescatado del suicidio por un ángel de la guarda.

Capra vio en esta película un medio para transmitir su mensaje a todo Norteamérica, así que no sólo fungió como director, sino también como guionista. Es por eso que se podría decir que esta película captura toda su esencia. En esta historia sencilla y tierna se podían ver mensajes como “*Recuerda que ningún hombre que tiene amigos es un fracasado*”, “*La vida de cada hombre influye en la de otros*” y “*Nadie que tenga amigos puede ser llamado pobre*”. Capra estaba seguro que era la mejor película que había hecho, a pesar de la escasa acogida que tuvo la cinta. *Qué bello es vivir* es una película deliciosa y repleta de valores; sin duda, una de las mejores de la historia del cine, o al menos una de las más humanas. Como en muchas de sus películas, aunque en ninguna de ellas con

tanta brillantez, Capra alecciona al público sobre los verdaderos valores humanos que, lejos del dinero, el prestigio o el poder, son el darse a los demás, el ayudar, el comprender o el olvidarse de sí mismo, entre otros.

Muchos decían que Capra no estaba haciendo una película realista y que estaba proponiendo el idealismo del hombre como única alternativa a los males del capitalismo, representado en el filme por una ciudad de cabarets de mala muerte, antros y lugares por el estilo, lo que, además de suponer una declaración de que la gente corriente desaprueba el alcohol y la sexualidad, demuestra la capacidad de Capra y su héroe para hacer frente al mundo (Medina, 1984:129). En realidad lo que él exponía en su película era su forma particular de ver las cosas: proponía el regreso de las buenas costumbres, la bondad y el amor al prójimo. Provenía de una familia muy religiosa; era un hombre honrado que amaba al país que lo vio crecer y que le dio la oportunidad de convertirse en alguien exitoso. Después de la guerra había vuelto más inspirado que nunca con la idea de “un hombre, una película”, convencido de que el público estaba deseoso de productos de calidad ante la política de “todo vale” de la industria cinematográfica que había reinado durante el periodo de guerra.

Aunque el fracaso en taquilla fue inminente, Capra estaba orgulloso de su cinta; la audiencia tampoco la aceptó bien, ya que estaban abrumados por las secuelas de la guerra. Así, *Qué bello es vivir* quedó en el olvido poco después y no alcanzó el éxito comercial; de hecho, llegó a perder 525,000 dólares el primer año. Tuvo que ser casi dos décadas después cuando, extinguida su exclusiva, comenzó a emitirse por televisión (sobre todo en fechas navideñas) y encontró su merecido reconocimiento y acogida popular. Años después la gente pudo darse cuenta de lo valioso que fue este trabajo, porque no era simplemente una película, sino que contenía mensajes inspiradores y reconfortantes. En su autobiografía, Capra confesó al respecto: *"No la hice para los críticos aburridos ni para los intelectuales pedantes. La hice para la gente sencilla como yo; gente que quizás*

había perdido a su marido, o a su padre, o a su hijo; gente que estaba a punto de perder la ilusión de soñar, y a la que había que decirle que ningún hombre es un fracasado" (en red; disponible en <http://www.geocities.com/cineclasicopeliculas/quebelloesvivir.htm>).

Se puede decir que esta película fue hecha con el corazón para reconfortar a un país que había sido devastado anímicamente por la guerra. En suma, el éxito de Capra se basó en el optimismo de sus películas, pues hacía ver a la gente que, después de todo, siempre habrá un final feliz para todas aquellas personas que obran bien.

2.4 FRANK CAPRA COMO PROPAGANDISTA DE GUERRA

Para poder entender mejor la aparición de Frank Capra como propagandista de la guerra, primero se deberá comprender qué es lo que estaba pasando en Estados Unidos al inicio de la Segunda Guerra Mundial.

2.4.1 La Segunda Guerra Mundial

En las dos décadas anteriores a la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos era una potencia neutral: se había mantenido al margen de las diferentes crisis europeas y la sociedad había expresado su deseo de que el país no interviniera en los asuntos de Europa. Por otra parte, las leyes estadounidenses eran muy rígidas en lo que se refería a mantener el aislacionismo del país y a defender su neutralidad. A fines de 1938, el 90% de la población estadounidense se oponía a que el gobierno se involucrara en una nueva guerra. Pero el presidente Franklin Delano Roosevelt veía la necesidad de que su país entrara a la guerra porque creía que lo que estaba pasando en Europa podría llegar a perjudicarlos a ellos también si las cosas empeoraban; así que en mayo de 1940,

mientras los ejércitos alemanes se acercaban a París, Roosevelt pronunció un discurso para tratar de convencer a los ciudadanos de la gravedad de la situación en Europa y de que ésta podría afectar a su patria. Aún así, la opinión pública seguía siendo mayoritariamente opuesta. Fue hasta 1941 que los estadounidenses aceptaron que su país tuviera una participación en la guerra; pero solamente de forma indirecta, es decir, apoyando a Inglaterra con armas y con fondos económicos.

El 7 de diciembre de 1941 Japón inició un ataque sorpresivo a las fuerzas estadounidenses estacionadas en la base militar de Pearl Harbor, en las islas de Hawai. Con esto los japoneses pretendían obstaculizar una acción bélica de Estados Unidos y de esta forma neutralizar la amenaza estadounidense por varios meses para así lograr su objetivo en el sureste asiático. Japón creía que con este ataque podía retrasar la respuesta de este país; pero, en vez de eso, el 8 de diciembre, el congreso estadounidense aprobó la decisión del presidente Roosevelt de declarar la guerra a Japón. Fue en ese momento en que la opinión pública en Estados Unidos comenzó a cambiar, ya que los ciudadanos apoyaron la decisión de su gobierno y de su presidente (Herrera Sánchez, 2006:238)

2.4.2 Una nueva misión para Capra

El 11 de febrero de 1942, a los cuarenta y cinco años de edad, Frank Capra fue aceptado para realizar su servicio militar, Capra había solicitado entrar voluntariamente meses antes sin recibir respuesta. Él estaba más que decidido a participar en la guerra, justo en donde se generaba toda la acción; pero los planes del Pentágono eran muy diferentes: lo mandaron llamar para decirle su misión, la cual no era la que él esperaba.

El ejército estadounidense vio en Capra una magnífica herramienta propagandística. Necesitaban a una persona que les explicara a los jóvenes soldados las razones de portar el uniforme y por qué luchaban. El ejército necesitaba motivar a sus tropas, convencerlos que su papel en la guerra era muy importante; ellos creían que podían ganar la guerra si controlaban los pensamientos de sus hombres y la mejor forma de hacerlo era mediante documentales. Así que, de esa manera, el cineasta sería una gran arma para ganar la guerra.

Barbachano Ponce, en su libro *El cine mundial en tiempos de guerra* (1991:96), difiere de lo escrito por el propio Capra en su autobiografía, pues no menciona que la realización de dichos documentales fue una asignación directa del Pentágono:

“Los cineastas en EU, a once días de después del bombardero en Pearl Harbor, se unieron a las fuerzas de la “*Nation Defense*” para realizar, un cine ficción capaz de crear las fuerzas morales necesarias para que la inmensa audiencia adscrita al espectáculo pudiera sobrellevar las amarguras de la guerra e informarlo de lo que estaba ocurriendo al otro lado del mundo y que de esa manera tomaran conciencia de la importancia de combatir al enemigo. Por otro lado estas películas contribuirían a alentar e incitar a los soldados que se encontraban en combate...”

Capra se negó a realizar dichos documentales, pues no quería ser el responsable de impulsar a los jóvenes a ir a la guerra. Pensaba que si realizaba un documental sobre la guerra, lo haría sobre las desgracias que ocurrían y no un documental para justificarla; pero el Pentágono se negó a aceptar un no como respuesta y lo asignó al departamento llamado Sección de Películas de Orientación.

2.4.3 Hollywood como propagandista de guerra

El War Activities Committee coordinó los esfuerzos hollywoodenses comandados por Lowell Mellett. Los noticieros, cortos y documentales

propagandísticos quedaron lejos del mando de Mellett y del Comité, y fueron producidos en tres oficinas: War Department's Film Section, bajo las ordenes del Mayor Frank Capra; Office of War information, establecida en junio de 1942, y Field Photographic Branch of the US Navy, dirigida por John Ford (Herrera Sánchez, 2006:221).

Lewis Jacobs (citado en Barbachano Ponce, 1991:117), el gran historiador del cine estadounidense, resume en los siguientes puntos la temática que el gobierno ofreció a los creadores cinematográficos para que sirviera de guía en la producción de sus futuras películas, como contribución voluntaria al esfuerzo de guerra. En primer lugar, el tema central era explicarle a los ciudadanos por qué debían luchar; tendrían que convencerlos de que su trabajo era defender el modo de vida estadounidense (*"American way of life"*). Estos documentales también debían dejar claro las clases de enemigos a los que se enfrentarían (ideología, objetivos, métodos).

Otro de los temas a tratar fue "Las Naciones Unidas: una visión de nuestros aliados". Y con respecto al frente productivo mencionaba: actividades encaminadas a suministrar materiales para la victoria. Otro punto más era sobre el frente interno, en donde se hablaba sobre las responsabilidades de la población civil. Por último estaba el referente a "Las fuerzas armadas: nuestro ejército y el de nuestros aliados". Este reglamento concluía con el siguiente enunciado: *"Los cineastas podrán tratar con absoluta libertad cualquiera de estos puntos"*. Hollywood, apenas recibió esta consigna, se lanzó, sin ningún recato, a reflejar la realidad de la guerra.

2.4.4 Por qué luchamos

El trabajo de Capra como propagandista de guerra, tal como se mencionó anteriormente, comenzó con la célebre serie de orientación titulada *Por qué*

luchamos, cuyos primeros trabajos fueron *Preludio de guerra* (*Prelude to War*, 1942), que durante 52 minutos y mostraba el surgimiento de fascismo en Italia, Alemania y Japón, y *El golpe nazi* (*The nazis strike*, 1943), que completaba esa visión. Estas dos primeras partes de la serie *Por qué luchamos* se proyectaron en abril de 1943 a las tropas y el 13 de mayo al público en general, un año y cuatro meses después del ataque japonés a Pearl Harbor.

A esos dos primeros documentales de casi una hora de duración siguieron otros como *Divide y conquista* (*Divide and Conquer*, 1943) y la tercera parte del tema sobre la agresión fascista a los pueblos de la tierra; *La batalla de Inglaterra* (*The battle of Britain*, 1943) , *La batalla de Rusia* (*The Battle of Russia*, 1943), *La batalla de China* (*The Battle of China*, 1944) y la última de la serie fue *La guerra llega a América* (*War comes to America*, 1945).

Éstas eran las siete películas de la serie *Por qué luchamos* que revolucionaron mundialmente la realización de documentales y el método de adoctrinar e informar a las tropas con la realidad. Estas cintas fueron pensadas para que las viera todo el ejército como videos de entrenamiento; al poco tiempo los ingleses, canadienses, los australianos y neozelandeses también los usaban como una herramienta para entrenar a sus ejércitos. Fueron traducidas al español, al francés, al portugués y al chino para ser mostradas a las fuerzas armadas de los aliados norteamericanos en China, Sudamérica y varios países de Europa y África. Inclusive uno de los filmes llegó a ser proyectado en algunas salas de los teatros estadounidenses. Además, por orden de Winston Churchill, todos los documentales fueron mostrados en los teatros británicos. Los rusos proyectaron *La Batalla de Rusia* (*The Battle of Russia*) en todas sus salas. Después de la guerra, durante la ocupación americana, la embajada de Estados Unidos decidió presentar toda la serie de documentales *Por qué luchamos* a todos los países enemigos, cobrando diez centavos la entrada. Con ello se recabaron dos millones y medio de dólares, que significó seis veces más de lo que costó su realización (Capra; 1997).

Entre los últimos trabajos de Capra como documentalista bélico destacaron *Know Your Enemy Japan* (1945), *Tunisian Victory* (1945), *Two Down and One to Go* (1945), y *Your job in Germany* (1945), interpretada por Adolfo Hitler.

CAPÍTULO III

LAS MEJORES CINTAS DE CAPRA

3.1 LA “SCREWBALL COMEDY”

La comedia ha sido un género poco valorado dentro de la historia del cine y simplemente es considerado como cine de entretenimiento, como si el concepto de entretenimiento fuese por sí mismo peyorativo. Con el paso del tiempo, muchas de estas obras han sido menospreciadas en su día por la crítica, han ascendido en el escalafón recuperando su valor perdido y adquiriendo el sobrenombre de “obras maestras” (Oviedo, en red; disponible, en: <http://www.espacioluke.com/Mayo-2001/oviedo.html>).

La comedia es, de hecho, el género más antiguo de toda la historia del cine, en dura pugna con el documental. Suele citarse *El regador regado* (1897), de los hermanos Lumiere, como su primer antecedente. Dado que el cine surgió a finales del siglo XIX en las barracas de feria, su primera intención fue atraer al público con una oferta jocosa y festiva; el modelo a seguir para ese fin era el teatro de variedades, y por eso las primeras películas cómicas repitieron los mismos estereotipos que ya funcionaban sobre el escenario, incidiendo en su carácter visual (Tejero, 2006). Por eso fue durante la era del cine mudo cuando el género alcanzó su momento de mayor gloria, aunque siguió evolucionando, como las otras vertientes fílmicas, a lo largo del desarrollo del cine sonoro.

Los años treinta pueden considerarse como los años dorados de las comedias románticas en Hollywood, justamente porque este género tiende a exaltar los aspectos cotidianos, sencillos y románticos de las personas, expresados por los protagonistas. En tales filmes se priorizaban los valores morales en las relaciones de pareja tanto como la diversión y la libertad.

A mediados de los años treinta surgió un subgénero de comedia americana llamado "*screwball comedy*", que fue muy popular sobre todo durante las décadas de los treinta y los cuarenta. Es decir, cuando más lo necesitaba Estados Unidos en los difíciles años que siguieron a la Depresión, surgió en Hollywood esta forma de comedia disparatada, estilo peculiar que adoptó la comedia romántica para devolver al país la confianza en el mito necesario de la felicidad. Según Pablo Echart, profesor de guión cinematográfico de la Universidad de Navarra (2005), la comedia disparatada constituye un hallazgo poético que corre paralelo al espíritu renovador del "*New Deal*" del presidente Roosevelt, promotor de una recuperación de la confianza y el optimismo que encontró en Hollywood una impresionante caja de resonancia.

En un momento en que el país trataba de superar la crisis económica y el desencanto social provocado por la Depresión, estas comedias exaltaron la exuberancia vital de unas parejas románticas genuinas y modernas que daban prioridad en sus relaciones a valores como la diversión, la libertad y la igualdad. El mejor antídoto para curar las heridas, parecen decir las "*screwball comedies*", es una relación romántica concebida de tal forma que la pareja se reconcilie con la vida cotidiana y la convierta en una fiesta que celebre la alegría de vivir; para ello, haciendo a un lado el amor formal y cortés, apuestan por una unión de iguales, de compañeros que se aprecian. Los filmes del subgénero están teñidos de un tono festivo que indica la confianza en la capacidad de las parejas para entenderse y ser felices por medio de una unión conyugal basada en la conversación, la disputa y el perdón; y ésta no es una cuestión menor en los deprimidos Estados Unidos de los años treinta. Echart (2005) señala también que la posibilidad de alcanzar la felicidad "aquí y ahora", en la vida de cada día, gracias a la benévola acción del amor romántico, hizo extraordinariamente populares a estas películas que, en un primer análisis, podrían parecer muy escasas de sustancia.

La Gran Depresión, entonces, tuvo mucho que ver con su nacimiento debido a que este tipo de cintas se utilizó como vía de escape para los problemas que acosaban a la gente en aquella época; en consecuencia, este subgénero tuvo su punto álgido en un período muy breve de la historia americana, en concreto la década de los treinta. En estas comedias, el ambiente, situaciones y personajes formaban parte de las clases altas de la sociedad, mientras que uno de sus protagonistas se comportaba de manera inusual para su estatus, provocando situaciones que rozaban el absurdo o lo irreal. En su momento, los argumentos y circunstancias calaron muy hondo en el público norteamericano, quizás porque conformaban un enérgico sistema de evasión ante una grave depresión económica.

El término "*screwball comedy*" es de difícil traducción; pero las expresiones de "comedia enloquecida" o "comedia chiflada" podrían dar una idea de lo que se estaba realizando. Literalmente significaría "comedia loca o zigzagueante" (toma su nombre de un tipo de lanzamiento de baseball en el que la bola puede asumir diversos efectos); aunque la palabra "*screw*" por sí sola significa tornillo. Este género tiene mucho que ver con estos términos: se podría definir como comedia a la que le falta un tornillo, y en la que los personajes zigzaguean a su libre albedrío, muchas veces resolviendo situaciones o realizando acciones de la forma más inverosímil (en red, disponible en <http://rivendel.wordpress.com/2006/12/11/la-screwball-comedysignificado-y-caracteristicas/>).

Este tipo de comedias se caracterizan por tener una o varias de estas características: "*gags*" físicos, enloquecidas vueltas de tuerca, diálogos ingeniosos y una inclinación por la sátira social. Muestran una visión anárquica e irreverente de la vida doméstica y de los conflictos románticos. Su centro argumental es la batalla de los sexos (donde las mujeres son iguales a los hombres e incluso superiores) y sus personajes provienen, en general, de la clase alta.

Algunos autores la denominan "comedia extravagante" porque se basa en la gracia de los diálogos y en el juego interpretativo y otorga importancia a la improvisación y a un ritmo más ágil. Para otros es una comedia ligera que bien sabía hacer reír y transportar al público a un mundo confortable, gracioso, romántico, en el cual no existía otra preocupación que el entretenimiento y donde se trataba de demostrar que cualquiera podía llegar a ser no sólo presidente de Estados Unidos, sino también casarse con una mujer rica y ser feliz de por vida (Barbachano Ponce, 1991: 54).

Un gran reportaje o *Primera plana* (1931) de Lewis Milestone, la primera de las tres adaptaciones cinematográficas que se han hecho de la obra de teatro *Primera plana* (*The Front Page*) de Ben Hecht y Charles MacArthur¹⁴, es considerada como la primera comedia "screwball". Sin embargo, el gran clásico de este subgénero es, sin duda, *Sucedió una noche* de Frank Capra, filmada en 1934, con Clark Gable y Claudette Colbert en los papeles principales. A partir de esta cinta, Capra fue considerado como el padre de la comedia loca.

Luego de las cintas de Spencer Tracy y Katherine Hepburn de los años cuarenta y cincuenta, y de Rock Hudson y Doris Day entre los cincuenta y sesenta, el subgénero decayó hasta su renacimiento con *Dos extraños amantes* (*Annie Hall*) de Woody Allen, realizada en 1977, una "screwball comedy" neurótica y desencantada con un anti-galán -el propio Allen- en el papel central. A partir de los ochenta el subgénero ha sido muy prolífico, aunque en pocas ocasiones ha dado en el blanco: *Harry y Sally*, *Mejor Imposible* y *¿Tienes un e-mail?* son, en todo caso, de los mejores ejemplos de las últimas décadas.

¹⁴ Seguirían *Luna nueva* o *Ayuno de amor* (*His Girl Friday*) de Howard Hawks, con Cary Grant y Rosalind Russell en 1940; y en 1974 *Primera plana*, de Billy Wilder, magistralmente interpretada por Jack Lemmon y Walter Matthau.

3.1.1 Características de la “*screwball comedy*”

Según se lee en la página <http://rivendel.wordpress.com/2006/12/11/la-screwball-comedysignificado-y-caracteristicas/>, y como también lo señala Ernesto Diezmartínez Guzmán (en red; disponible en <http://oxigenial.com/cinevertigo/10screwball.htm>), existen diez rasgos que distinguen a este tipo de filmes de cualquier otra comedia:

- *Personajes de clase alta*

Normalmente los personajes pertenecen a las clases altas. Uno de los protagonistas principales suele pertenecer a este estatus social, además de muchos de los secundarios. También puede darse el caso de que los protagonistas sean pícaros de clase baja que se hacen pasar por nobles, conviviendo de esta manera con personajes de esta clase.

La mayoría de los protagonistas de clase alta son insumisos a las obligaciones que les impone su clase y se comportan de manera totalmente contraria a lo que se les exige. Éste es el punto de partida de los directores para radiografiar a esta clase social.

- *Locura*

Los protagonistas de estas películas se dejan arrastrar por sus impulsos momentáneos. Nunca respetan ni la moralidad ni los corsés que la clase social en la que viven les impone. Entre los personajes se pueden citar, por mencionar algunos ejemplos: mujeres con leones como mascota, inspectores de policía que no sabrían ni volver a su hogar solos, familias enteras que se dedican a convertir su casa en una oficina de trabajos estrambóticos, maridos que raptan a sus propias mujeres, científicos que con una mezcla hecha por un mono rejuvenecen

20 años y vuelven a ser niños, finas mujeres que descubren que su verdadera vocación es la fontanería, hombres travestidos, mujeres adineradas que se escapan con gamberros de la clase baja, etc.

- *La locura es contagiosa*

Los personajes que parecen “cuertos” al principio de la película puede que no acaben de esa misma manera al ser contagiados por los personajes extravagantes.

- *Relevante papel de las mujeres*

Es un aspecto muy interesante de estas películas. En general las mujeres son las que llevan la voz cantante, las que sostienen la trama con sus acciones; de ahí que los mejores papeles hayan sido ofrecidos a grandes actrices con talento cómico. El protagonista masculino se ve arrastrado hacia situaciones inverosímiles por las féminas. Es común que los papeles se inviertan: la mujer es mucho más activa que el hombre, quien es un papanatas torpe e indeciso.

Un tema clásico es la amenaza del mundo masculino que representa una mujer activa y/o agresiva, pues las mujeres suelen ser de carácter fuerte, valientes, insumisas hacia los corsés sociales que las atan, libres, activas. Así, a través de estas películas se pueden detectar los cambios que se estaban empezando a producir en la sociedad norteamericana con relación a las mujeres; se vislumbra el inicio de la lucha de éstas hacia la igualdad.

- *Hombre como compañero de aventuras de la mujer*

Compañeros de las mujeres, los hombres nunca se presentan en estas cintas como héroes, sino como amigos de ellas en pie de igualdad. Hay dos tipos

de hombres fundamentalmente: los débiles, inocentes, torpes y responsables, arrastrados por el carácter de la mujer hacia la insensatez; y los pillos holgazanes de clases bajas medias, que se comportan como sus compañeras de aventuras, intentando parasitar a las clases altas, o entrando en el juego de estas mujeres “poco cuerdas” desde el primer momento. Algunas veces son ellos los que llegan a la vida de la mujer y las arrastran hacia sus embrollos; pero en estos casos las protagonistas suelen tener predisposición para ello, y sólo necesitan un empujoncito.

- *Ritmo incesante*

En las “*screwball comedies*” el ritmo es trepidante; las situaciones humorísticas se enlazan unas detrás de otras en una sucesión continua. Los enredos a los que se ve sometida la pareja protagonista ocupan toda la trama de la película. La pareja protagónica (estén los dos solteros, casados o divorciados) se ve envuelta en un serie interminable de enredos. Aunque en el fondo se aman, hacen todo lo posible para demostrarse que se odian; abundan los triángulos amorosos con rupturas y reconciliaciones.

- *Importancia de los diálogos*

Hay un predominio de los diálogos sutiles y, a la vez, directos; también son inteligentes, muy ingeniosos, con mucha carga irónica y, desde luego, divertidos. En muchos casos suelen tener dobles sentidos; esto es porque la estricta aplicación, a partir de 1934, del código de autocensura Hays¹⁵ forzó a los

¹⁵ El código Hays fue un código de producción cinematográfica que determinaba, con una serie de reglas restrictivas, qué se podía ver en pantalla y qué no. Creado por la asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos (MPAA), describía lo que era considerado moralmente aceptable para las producciones norteamericanas; era, realmente, un sistema de autocensura inventado por los estudios para regularse entre ellos y evitar la intervención externa.

En el código Hays estaba escrito todo lo que se podía y no se podía hacer en 35 mm, según un moralismo hipócrita y exagerado. Por ejemplo, en un momento llegaron a prohibir la

guionistas de comedias disparatadas a cultivar el ingenio para escribir historias en las que se dijeran las cosas sin decir las realmente. Los personajes se desprenden de los diálogos a altas velocidades, aunque en estas películas los recursos de guión parecen infinitos. La narrativa de las grandes "*screwball comedies*" clásicas es incansable. En suma, están basadas en los diálogos ingeniosos y otorgan importancia a la improvisación.

- *Romance*

Normalmente el final de la película es la historia de amor entre los protagonistas, que en un principio tenían impedido su amor por su distinta condición (distintas clases sociales); o bien son una pareja separada que durante el transcurso del filme se reconcilia, o son una pareja de casados que entra en conflicto. La batalla de sexos es uno de los elementos más usuales. Además el dinero siempre queda al margen y al final los protagonistas se casan por amor.

- *Mensaje*

Tras una historia sencilla se suele esconder una crítica a las clases más acomodadas y a sus costumbres; por ello se dice que este tipo de comedias poseen elementos de crítica social implícita, o al menos de sátira, en la representación de los ricos y poderosos. Además también se hace hincapié en mostrar la ridiculez de las personas (de altos puestos) obsesionadas con el trabajo e incapaces de aprovechar su tiempo en disfrutar de la vida. Se suele dar un mensaje a favor de abandonar los complejos y los barrotes sociales, disfrutar de las pequeñas cosas y vivir los momentos intensamente.

presencia de parejas durmiendo en la misma cama, aunque estuvieran legalmente casadas; y, por supuesto, no se podían mostrar ni dar a entender "perversiones sexuales", como la homosexualidad.

Fue escrito por uno de los líderes del Partido Republicano de la época, Will H. Hays, uno de los principales del MPAA, y se hizo popular bajo su apellido. Se aplicó desde 1934 hasta que se abandonó en 1967(en red; disponible en <http://blugosi.freeprohost.com/codigo-hays.htm>).

- *Optimismo*

Todo es optimista en estas películas, desde los personajes hasta los finales de los filmes. En general, el final feliz llega cuando la pareja se reconcilia, se casa o se enamora. Por tanto, las "*screwball comedies*" son ideales para curar depresiones y tristezas momentáneas.

A las características anteriores habría que agregar que las comedias disparatadas, por lo común, eran rodadas en estudio, con una iluminación difusa; además muchas de estas obras eran adaptaciones de piezas teatrales, pero siempre se destacaban por su vivacidad y elegancia en el tono. En suma, Pauline Kael (citada en Riambau y Torreiro, 1996) describió al género como "*un pulso ininterrumpido de magia despreocupada*".

3.2 LAS "SCREWBALL COMEDIES" DE CAPRA

Para poder entender mejor la relación del cine de Capra con la época en que tales cintas fueron realizadas, se describirán a continuación las principales "*screwball comedies*" realizadas por este director y se explicará de qué manera los argumentos de tales cintas reflejaban la situación social de los Estados Unidos en aquellos años.

3.2.1 La Locura Del Dólar



FICHA TÉCNICA

Productora: Columbia
 Año: 1932
 País: Estados Unidos
 Director: Frank Capra.
 Productor: Frank Capra
 Guión: Robert Riskin
 Fotografía: Joseph Walker
 Música: Mischa Bakaleinikoff y Karl Hajos
 Intérpretes: Walter Huston, Pat O'brien, Kay Johnson, Constance Cummings, Gavin Gordon, Arthur Hoyt, Robert Emmett O'connor, Robert Ellis
 Duración: 75 min
 Blanco y Negro

3.2.1.1 Sinopsis

Dickson (Walter Huston) es el presidente de un banco caracterizado por una línea de concesión de préstamos para la gente humilde que siempre le ha proporcionado buenos resultados. Por la fidelidad de los beneficiados a la hora de devolver dichos préstamos, Dickson se ha ganado el respeto del consejo de inversionistas que, sin embargo, intenta forzarlo a una política más restrictiva en ese aspecto. Su convicción le lleva a enfrentarse con ellos, aunque se verá abocado a situaciones que se entrecruzarán en su vida en apenas un par de días. Por un lado, se producirá un robo en la oficina bancaria en el que ha tenido que ver uno de los empleados, y donde fallecerá un vigilante por disparo de bala. Las circunstancias del mismo, convenientemente exageradas por la multitud, provocarán que una creciente masa de clientes retire sus ahorros del banco, en

una tendencia que rápidamente se convertirá en peligrosa para la continuidad del mismo. Unido a todo esto, Dickson se enterará que su esposa había estado la noche anterior precisamente con quien había facilitado el atraco a la oficina, derrumbándosele el contexto sobre el que sostenía sus convicciones.

Por fortuna, y cuando ya casi está a punto de capitular ante los inversionistas para poder lograr liquidez, la ayuda que le brindará su fiel empleado Matt (Pat O'Brian) llevará a que muchas de las personas a las que había ayudado en su trayectoria demuestren su confianza hacia el director, aportando sus ahorros mientras las colas llenan las dependencias, logrando invertir el pánico sembrado en la multitud.

3.2.1.2 La producción de *La locura del dólar*

La Gran Depresión golpeó a los Estados Unidos en 1929, provocando que muchos negocios quebraran, incluyendo los bancos de todo el país. Los adeudos se incrementaban debido a la caída de la Bolsa de Valores; los bancos sufrían grandes pérdidas porque los préstamos que se les habían dado a los granjeros y a las empresas no habían sido saldados. Los americanos, al sentir que sus ahorros no estaban a salvo en los bancos, retiraron todo su dinero, sacando más de 100 millones de dólares del sistema. Las instituciones bancarias, al reducir sus reservas de dinero, no pudieron cubrir la demanda de todos los retiros y se vieron forzados a cerrar (Herrera Sánchez, 2006:58).

Entre enero de 1930 y marzo de 1933, aproximadamente nueve mil bancos quebraron al liquidar los ahorros de millones de personas. Entre todos esos bancos estaba el Bank of America, que perdió 254 millones de dólares en depósitos en 1931 (Sony Pictures, 2006).

Fundado en 1904 por Amadeo P. Giannini, el Bank of America, también conocido como el Bank of Italy, hizo su primer préstamo a la industria del cine en 1909 cuando Sol Lesser pidió prestados 500 dólares para abrir un “*Nickelodeon*”. Unos años después, el banco se convirtió en uno de los mayores prestamistas de Hollywood. En 1919 prestó 100,000 dólares a Harry Cohn, Joe Brandt y Jack Cohn para formar CBC Films Sales, la cual se convertiría en 1924 en Columbia Pictures.

A casi diez años después de su fundación, Columbia había resistido a la Gran Depresión teniendo más dinero que otras productoras; pero seguía estando ligado al Bank of America, es decir, que si el banco quebrara, se llevaba a Columbia con él. Giannini, que ya se había jubilado, regresó en 1931 para salvar la compañía que había fundado, iniciando una lucha para prevenir que las empresas ligadas al banco retiraran sus fondos. Columbia, para mostrarle su apoyo, le asignó a Robert Riskin que escribiera *Esperanza*, con un guión basado en la vida de Giannini y su hermano Atilio, quien estaba a cargo de la oficina del banco en Hollywood. Tomándolos como referencia, Riskin creó a Thomas Dickson, un banquero neoyorkino que favorecía a las pequeñas industrias y daba préstamos basándose en el carácter de las personas que lo solicitaban (Sony Pictures, 2006).

Cuando la película *Esperanza* iba a empezar a producirse en marzo de 1932, Giannini ya había ganado su lucha para recobrar la confianza de sus clientes por medio de una campaña llamada “*Back to the good times*” (“Regresando a los buenos tiempos”).

El actor que interpretaría a Dickson era el veterano Walter Huston, quien había trabajado anteriormente en la primera película que realizó el director Howard Hawks para Columbia, *El código criminal* (*The Criminal Code*, 1931). La película *Esperanza* le fue asignada al pionero de la industria cinematográfica, el director Allan Dwan. Según el periódico Variety, Dwan dijo “*Tuve problemas con Harry*

Cohn” y tres días después de iniciar las grabaciones fue remplazado por Roy William Nelly. Un día después, Neilly renunció y Capra tomó su lugar. Convenciendo a Cohn que lo dejara repetir las primeras grabaciones, Capra hizo que se volviera a diseñar la inmensa escenografía y construyó las oficinas del banco de Houston, agregando en el fondo el ambiente activo de una verdadera institución bancaria. Esto no solamente fue para dar una imagen pintoresca de un banco, sino que influenciaba psicológicamente a los actores (Sony Pictures, 2006), confiriendo mayor credibilidad a su trabajo.

3.2.1.3 El estreno de *La locura del dólar*

Debido las limitaciones de tiempo y de dinero, Capra siguió el guión de *Risking* al pie de la letra, agregando solamente la secuencia del robo al banco. Para otorgarle mayor rapidez a las escenas, traspasó diálogos, apuró a los actores a decir sus líneas y a realizar sus acciones y, por último, realizó cortes de escenas sin ninguna disolvencia. El filme se estrenó en agosto de 1932, la primera película de una serie de cintas populares que establecería a Columbia Pictures y a Capra como los más fuertes de la industria cinematográfica (Capra, 1997: 137).

3.2.2 *Sucedió Una Noche*



FICHA TÉCNICA

Productora: Columbia
 Año: 1934
 País: Estados Unidos
 Director: Frank Capra.
 Productores: Frank Capra y Harry Cohn
 Guión: Robert Riskin, según el argumento de Samuel Hopkins Adams.
 Fotografía: Joseph Walter
 Música: Howard Jackson y Luois Silvers.
 Dirección artística: Stephen Goosson.
 Montaje: Gene Havlick.
 Intérpretes: Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly, Roscoe Karns, Jameson Thomas, Alan Hale, Arthur Hoyt, Blanche Friderici.
 Duración: 101 minutos
 Blanco y Negro

Galardones:

Sucedió una noche fue la primera película en la historia de los premios de la academia en recibir cinco premios Oscar: como mejor película; al mejor director (Frank Capra), al mejor actor (Clark Gable), a la mejor actriz (Claudette Colbert) y al mejor guión adaptado (Robert Riskin). También fue premiada como la mejor película en los premios NBR (National Board of Review Awards) y Capra recibió la Copa Musolini al mejor director (lo que ahora se llama simplemente Premio Especial al Director) del Festival Internacional de Cine de Venecia.

3.2.2.1 Sinopsis

Una joven y caprichosa heredera, Ellie Andrews (Claudette Colbert), estrella de las revistas de chismes, se escapa del yate de su multimillonario padre (Walter Connolly), quien la ha encerrado para evitar que se case con un hombre que desaprueba. La joven toma un autobús desde Miami hasta Nueva York para reunirse con su novio. Será en tan modesto medio de transporte donde conocerá a un periodista desempleado, Peter Warne (Clark Gable), un vivaz y atractivo reportero, deseoso de una buena historia. El viaje en autobús, en coche y a pie se convertirá en un conjunto de pequeñas y entrañables aventuras en las que la ternura y la realidad más cruel se mezclarán a partes iguales. Durante su transcurso, Ellie y Peter aprenderán a conocerse y respetarse a pesar de pertenecer a clases sociales diferentes.

3.2.2.2 La producción de *Sucedió una noche*

El guión de esta cinta, sobrio y redondo, surgió de *Cosmopolitan*, una revista americana que cosechaba su mejor público en las peluquerías femeninas. En el número de agosto de 1933 se contaba -entre otras noticias de escasa relevancia fuera del sórdido mundillo rosa de las publicaciones de ese estilo- la historia de una niña rica que huía de la mansión de su padre para reunirse con su amado. Esta anécdota, relatada en forma de cuento corto por Samuel Hopkins Adams, pronto habría sido olvidada si el joven Capra no hubiese descubierto ahí la oportunidad de un gran guión: el de la que sería la primera comedia romántica de la historia del cine.

“En *Sucedió una noche*, Capra utiliza uno de sus recursos más habituales, el enfrentamiento entre ricos y pobres, entre poderosos y humildes. Dos mundos antagónicos que Capra analiza en su cine con exhaustiva meticulosidad para intentar encontrar los puntos de conexión, aquella dimensión en la que pueden existir el diálogo y la convivencia. Tarea nada fácil y sobre la que él mismo no parecía muy convencido” (Calleja, en red, disponible en http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/03_oscars/30s_sucedionanoche.html).

Ese verano los estudios Columbia pagaron 5,000 dólares por los derechos de *Autobús nocturno (Night Bus)*, la pequeña historia escrita por Adams. Después de finalizar la película *Dama por un Día*, Frank Capra y su guionista Robert Riskin empezaron a trabajar en las adaptaciones para esta nueva película. Como varias películas sobre autobuses habían salido recientemente y habían fracasado, decidieron cambiar el título por *Sucedió una noche* (Sony Pictures, 2006).

La fama de Capra era entonces tan grande que Irving Grant Thalberg, responsable de la producción en la MGM, lo invitó para que trabajara en una de las películas de la productora a cambio de prestarle un actor a Columbia Pictures, que en aquella época era un pequeño estudio y contaba con pocas estrellas; así la productora constituyó una nueva política para poder pedir prestados artistas con renombre y talento. Aprovechando la oportunidad, Capra les ofreció trabajo en su película *Sucedió una noche* a los actores de la MGM Robert Montgomery y Myrna Loy; pero Montgomery rechazó su oferta por haber hecho una película semejante, la cual había sido un fracaso en taquilla. Louise B. Mayer, fundador de la MGM, sorprendió entonces a Harry Cohn, presidente de Columbia Pictures, cuando le ofreció a Clark Gable, quien era el mejor actor de MGM, para que ocupara el lugar de Montgomery (Medina, 1984: 209).

Lo que no sabían ni Cohn ni Capra era que Mayer no facilitó a Gable por un ataque de generosidad; la verdad era que éste había pedido un aumento de sueldo y, como se lo habían negado, se declaró estresado y se internó en un hospital. Por ello la MGM lo castigó obligándole a protagonizar el proyecto de *Sucedió una noche* de Columbia Pictures, que ningún actor deseaba hacer (Lucena Cayuela, 2003:71).

Al confirmar Clark Gable su participación en la película con el papel del reportero Peter Warner, Capra enfoca su atención para encontrar a la actriz que

representaría a Ellie Andrews, ya que Myrna Loy estaba ocupada y Miriam Hopkins y Constance Bennet rehusaron el papel. Capra tenía claro desde el principio a quién necesitaba: a una de las actrices más glamorosas y "chics" del momento, Claudette Colbert, de la Paramount. Cuando Capra le contó la historia que se proponía rodar, ella no accedió porque no le interesaba el papel. Capra insistió; ella se negó. Capra volvió a insistir y finalmente Colbert, con aire disuasorio, dijo que sólo aceptaría el trabajo si le daban 50,000 dólares por 4 días de trabajo, el doble de lo que le habían ofrecido, y si la cinta se rodaba en un mes, oferta que sabía muy difícil de aceptar (Lonergan, 2004, en red; disponible en <http://www.geocities.com/cineclasicopeliculas/sucedionanoche.htm>). Cohn, para sorpresa de la actriz, estuvo de acuerdo con sus condiciones: Colbert sería Ellie.

Este proyecto de 325,000 dólares comenzó a filmarse en noviembre 13 de 1933. A pesar de que Gable inició muy renuente a trabajar en *Sucedió una noche*, pronto entabló una buena relación con Capra y realizó una magnífica actuación. (Medina, 1984: 266).

“La metamorfosis de Clark Gable, el *chico malo* exiliado a Siberia. Necesitó uno o dos días para entrar en calor; pero, cuando lo hizo, se lo pasó como nunca. Creo que fue la única película en la cual se permitió a Gable interpretarse a sí mismo: el divertido, infantil, atractivo bribón que era el auténtico Gable” (Capra, 1997:170).

Por otra parte, Colbert no había querido en realidad realizar el filme y le dificultaba la producción a Capra; pero, a pesar de que le incomodaba la idea de trabajar en esa historia, llevó a cabo una muy buena actuación. Cuando el director le pidió que mostrara su pierna para la escena en donde Ellie Andrews pide un aventón en la carretera, Colbert se rehusó; por lo tanto, Capra tuvo que contratar a una doble para el "close up" y fue entonces cuando Claudete cambió de parecer y decidió realizar la escena (Sony Pictures, 2006).

Otro problema que surgió con la actriz fue en la escena conocida como "las murallas de Jericó" (Colbert y Gable en dos camas gemelas separadas por la

“muralla”: una sabana colgada de una cuerda de tender ropa). Claudette se negó a desvestirse, incluso parcialmente. Deseaba mostrar su actuación, no su “sex appeal”. Esto conjugó una escena mucho más “sexy”: Gable observando cómo su ropa interior es colgada pieza a pieza de las “murallas de Jericó” (Capra, 1997:210).

Durante las filmaciones Gable disfrutó de su participación en la película, contagiando así a su renuente compañera. Capra, en su libro, describe una de sus divertidas improvisaciones en donde una pareja de actores ensayando un numero musical, *The Daring Young Man On The Flying Trapeze*:

“Al tomar un primer plano de la pareja ensayando, observé que los pasajeros contiguos se unían espontáneamente a la canción. Aquello me dio una idea. Encargué varias cámaras más, cubrí simultáneamente a todos los pasajeros con diferentes planos y le dije a la gente: '*Nada de ensayos. Simplemente únense a la canción... en cualquier momento que deseen*'. Aparte el truculento Gable y la “malcriada” Colbert se sentaban el uno al lado del otro, pero un intenso desagrado mutuo seguía manteniendo separados sus polos. Le dije que se “descongelaran” lentamente y que, si el espíritu se lo pedía, se unieran a la canción” (Capra, 1997:170).

Tras gritar “¡Acción!”, Capra se limitó a permanecer sentado en su silla y disfrutar de la escena. Poco a poco los extras empezaron a desinhibirse, cantaron, bailaron, crearon sus propias estrofas. Incluso los dos personajes principales se unieron a ellos.

“Gable perdió su truculencia..., se unió al canto. La 'malcriada' olvidó su altanería... se unió a la diversión. Había niños también, saltando y brincando como corderillos en primavera. Y Gable y Colbert cantaban con ellos. ¿Pero cómo podía cortar aquella locura cantarina? Necesitaba algo que la paraba. En busca de una inspiración vi al conductor con su cara de irritado por aquella carga de locos- volver la cabeza de su parabrisas barrido por el viento y añadir su ronco '*¡O-o-o-oh!*' al estrépito general. Eso era. Haría que, al volver la cabeza, el autobús se desviara de la carretera y se metiera e una lodosa zanja, apilando a los pasajeros en una carcajeante y feliz masa de cuerpos humanos...” (Capra: 1997:171).

3.2.2.3 El estreno de *Sucedió una noche*

Después de terminadas todas sus escenas, Colbert se fue de vacaciones a Sun Valley en donde le cometó a sus amigas: “*He terminado de filmar la peor película del mundo*” (Sony Pictures, 2006). Capra (1997:167) cuenta al respecto: “*Pero todas sus pequeñas rabieta- motivadas por su antipatía por mí- eran ensayos para la película. Todo lo que tenía que hacer era irritar a Gable ante la cámara como me molestaba a mí fuera de ella. Y estuvo maravillosa en su papel*”.

Capra, en su autobiografía (1997: 171), recuerda también los comentarios de la gente con respecto a su nueva película:

“La película estuvo terminada dentro de su plazo de tiempo y de su presupuesto y Claudette se reunió con su cita navideña en Sun Valley. Puesto a que la oficina de Nueva York de la Columbia estaba voceando la inminente aparición de *'otro film de Capra'*, el montador Gene Havlick y yo repasamos apresuradamente las escenas en una larga versión de dos horas, y organizamos un pase previo ante un público reducido. Aunque pensé que todo iría muy bien, todo se complicó, ya que los comentarios no fueron del todo buenos. Surgieron comentarios como: *'Demasiado larga, Harry'*, *'Ninguna comedia puede sostenerse dos horas...'*, *'No es Ben-Hur...'*, *'No es más que un largo filme de autobuses...'*, *'¿Sabes que significa esto en ingresos...?'*, *'Usa la tijera...'*, *'Corta media hora, ¿y que tonto notaría la diferencia...?'*...”

Las críticas fueron buenas, más no entusiastas; sin embargo, el éxito en taquilla obligó a los exhibidores a mantener la película en cartelera por más tiempo del contrato gracias a los comentarios de los espectadores. Es cierto que el argumento ya era conocido y había sido temas de numerosas variaciones: en la película, un periodista arruinado persigue a una rica heredera en la que ve el dinero para su próxima comida. Empero, el público se entusiasmó con escenas como la del fracaso de Clark Gable al querer pedir un aventón levantando el pulgar y el éxito de Claudette Colbert al enseñar la pierna; o la descrita anteriormente, “el derrumbamiento de las murallas de Jericó”, simbolizadas por la manta colgada para separar las dos camas de la habitación del motel. Se trataba de una comedia picante de ritmo rápido y con una brillante interpretación, en la

que Capra logró que lo excéntrico resultase natural. Gable consiguió no sólo hacer real al veterano periodista, sino también al caballero andante. Colbert, por su parte, demostró que tras su gélido exterior latía un corazón capaz de derretirse ante un truhán mejor que el aviador con quien estaba casada (Medina, 1984: 267).

El público de Hollywood también quedó cautivado y Capra vio cumplido su deseo. Fue la primera vez que una película recibiría varios Óscares de la Academia y hasta 1976 fue la única que recibió los cinco premios más preciados.

En su autobiografía, Capra cita a algunos escritores de periódicos, los cuales hacen referencia a la ceremonia de entrega de los premios de la Academia a la cual la actriz principal, Claudette Colbert no pretendía asistir. Por ejemplo, la escritora de *Los Ángeles Herald Express* describió el momento en que se nombraba a la película ganadora del Oscar:

“El filme *Sucedió una noche* recibió el galardón como mejor producción del año. Irvin S. Cobb, incomparable humorista, intentó, como todo buen maestro de ceremonias, mantener a su audiencia prendida de la sorpresa (mientras abría los sobres). Pero pronto fracasó. ‘*Supongo que lo han adivinado*’ –grito a través de los altavoces. -¡*Sucedió una noche!*’- vociferó el público. Oculta en las oscuras mesas estaba Miss Colbert..., con un traje deportivo tostado. Porque Miss Colbert se iba al Este. Su tren estaba a punto de partir. Un ardiente grupo de ayudantes de los estudios la habían arrastrado a la cena de la Academia..., *sólo por si acaso*” (Capra, 1997:171).

Por otra parte, George Lewis, escritor del *Post-Record* de Los Ángeles narra la llegada de actriz a las premiaciones de los Óscares:

“Había un taxi aguardando y un gran grupo de hombres decididamente plantados en ambos lados para proporcionarle pasillo [*a Miss Colbert*] mientras, con ropa de viaje, aceptaba el premio de Irvin S. Cobb y le besaba, y partía rápidamente, con la estatuilla dorada en la mano como una muñeca de sonrojadas mejillas ganada en una feria, para llegar al tren [...]. Pero dudó antes de salir a escape del Biltmore; medio corrió de vuelta a los micrófonos y en un acceso de entusiasmo dijo: ‘*Le debo esto a Frank Capra*’...” (Capra, 1997:172).

3.2.3 El Secreto De Vivir (Mr. Deeds Goes To Town)



FICHA TÉCNICA

Productora: Columbia
 Año: 1936
 País: Estados Unidos
 Director: Frank Capra.
 Productor: Frank Capra
 Guión: Robert Riskin
 Fotografía: Joseph Walker
 Música: Howard Jackson
 Montaje: Gene Havlick.
 Intérpretes: Gary Cooper, Jean Arthur,
 George Bancroft, Lionel Stander, Douglass
 Dumbrille, H. B. Warner, Raymond Walburn
 Duración: 120 min
 Blanco y Negro

Galardones:

La película le valió a Capra el Óscar como mejor director y tuvo además nominaciones para mejor actor, mejor fotografía, mejor guión original y mejor sonido grabado. Fue premiada como mejor película en el New York Film Critics y en los premios NBR (National Board of Review Awards). Con esta cinta Capra recibió de nuevo el Premio Especial al Director en el Festival Internacional de Cine de Venecia.

3.2.3.1 Sinopsis

Longfellow Deeds (Gary Cooper) es un hombre sencillo que vive feliz en un pequeño pueblo llamado Mandrake Falls, en el que todo el mundo se conoce y donde la vida cotidiana es de lo más tranquila. Pero de un día para otro este sujeto se convierte en el único heredero de un excéntrico magnate del que hereda 20 millones de dólares. Para hacerse cargo de la fortuna se desplaza a la ciudad en donde conoce a una mujer desvalida (Jean Arthur) que, en realidad, es una periodista de éxito que se cuela en su vida para realizar una serie de artículos que lo pongan en evidencia. Durante su estancia en la ciudad el señor Deeds tendrá que luchar continuamente para mantener sus convicciones personales que se alejan mucho de la moral de la gran urbe en la que nadie se preocupa por su vecino y únicamente se busca el lucro personal. Su lucha será continua contra todos los que quieren aprovecharse de él (Zarzuelo, en red, disponible en: <http://www.dvd-reviews.net/clasicos/dvdelsecretodevivir.htm>).

3.2.3.2 La producción de *El secreto de vivir*:

Al finalizar las grabaciones de *Sucedió una noche*, Frank se fue de vacaciones por un mes a St. Lawrence, Canadá, junto a su esposa Lu y sus amigos Max y Tillie Winslow, a la casa de vacaciones que los Winslows tenían ahí. Capra aprovechó la tranquilidad del lugar para leer diferentes novelas y así encontrar el tema de su siguiente película. Leyó todo tipo de novelas como *Ana Karenina* de León Tolstoi, *Crimen y castigo* de Fedor Dostoievski, *Valley Forge* de Maxwell Anderson y *El teatro de la opera (Opera House)* de Clarence Buddington Kelland. Las dos primeras novelas realizadas por autores rusos lo dejaron fascinado; pero decidió dejarlas a un lado y enfocarse en las dos novelas americanas, ya que se sentía incompetente para dirigir una novela rusa.

Capra estaba encantado con la novela *Valley Forge*. Le gustó tanto que Cohn la compró para que pudiera filmarla; pero el cineasta consideraba que no podía dirigir la que consideraba como la obra más inspiradora de la literatura americana porque, al igual que le ocurría con las novelas rusas, se sentía totalmente incompetente para ello. Capra quería una historia más cercana a sus tiempos y con personajes más familiares. Así, la obra que quedaba era *Opera House*; en ella un chico de campo, Longfellow Dees, repentinamente hereda veinte millones de dólares y un teatro de ópera en la ciudad de Nueva York; y, renuente, se va a la gran ciudad a reclamar su herencia.

“La parte de la ópera era demasiado para mí; pero, ¿qué haría Deeds, un chico campesino, con veinte millones de dólares en medio de la Gran Depresión? Eso sí que era interesante...” (Capra, 1997:179).

Entre abril y septiembre de 1935, la revista *American Mercury* publicó una serie de notas sobre *El teatro de la ópera*, por ejemplo:

“Escrito por Clarrance Budington Kelland, cuenta la historia de Longfellow Deed, un tímido joven que le gusta tocar la tuba y escribir poemas. El chico hereda un teatro de ópera en Nueva York y una inmensa fortuna. Capra y su guionista Risking decidieron dejar muchos elementos de la historia original de Kelland, pero también agregaron algunos propios. Ellos agregaron a la reportera / enamorada Babe Bennett y la indiferencia de Deed con respecto a la herencia” (Sony Pictures, 2006).

Para el papel de Longfellow Deeds, Capra tenía solamente a un actor en mente: a Gary Cooper.

“Rápidamente pensé en Gary Cooper; me fue imposible concebir a otro actor en el papel. Él no podía ser más cercano a mi idea de cómo era Deeds. A Riskin, al saber que Cooper interpretaría a Deeds, se le hizo más fácil desarrollar el personaje y sus diálogos” (Capra, 1997:180).

Aunque Cooper quería realizar esta película, su contrato con Paramount Pictures hizo que no estuviera disponible por seis meses. Capra tenía que tomar una decisión: o contrataba a otro actor, o esperaba a que Cooper estuviera disponible. Capra decidió esperar; se dice que esta decisión hizo que el

presupuesto para esta película aumentara cien mil dólares más. El proyecto final tuvo un costo de 800,000 dólares.

Con Cooper en el papel de Deeds, Capra empezó a buscar a la actriz perfecta para interpretar a Babe Bennett. Algunas de las actrices consideradas para el papel fueron Barbara Stanwyck, Loretta Young y Nancy Carroll; pero al final se le dio a la comediente Carole Lombard. Sin embargo, ésta se retiró del proyecto tres días antes de empezar la sesión fotográfica y decidió hacer en su lugar la película *Al servicio de las damas* (*My Man Godfrey*, 1936).

A la película *El teatro de la opera* le fue cambiado el nombre por *El secreto de vivir*. La producción inició el 13 de diciembre de 1935. Como no había una actriz principal por el momento, Capra decidió filmar primero las escenas en Mandrake Fall (los exteriores fueron filmados en el set de 20th. Century Fox en Nueva Inglaterra; el resto de la película fue realizada en los estudios de Columbia Pictures.) Una semana después el director contrató a Jean Arthur para el papel de Babe Bennett. Aunque ella ya había trabajado como actriz desde 1923, su actuación en *El secreto de vivir* la convertiría en estrella.

Para Medina (1984:267), *El secreto de vivir* es el mayor éxito de la colaboración entre Capra y Riskin, al punto que "si tuviésemos que elegir una película que fuese al tiempo la mejor y la más representativa del decenio, escogeríamos ésta. Graham Greene¹⁶ la consideraba como la mejor película de Capra [...], lo que quiere decir es que es una comedia nunca igualada en la pantalla. Porque Capra tiene el sentido de la responsabilidad, una compenetración con el público, una comprensión de la vida ordinaria y moralidad".

¹⁶ Henry Graham Greene fue un respetado escritor británico, guionista y crítico de libros y cine.

Con respecto a los personajes y las actuaciones, Medina (1984:268) reitera la buena decisión de Capra al elegir a los actores que darían vida a Deeds y a Babe Bennett:

“Capra tiene incluso lo que le falta a Chaplin: el dominio completo del medio. Es la película más convincente de todas las realizadas sobre las infinitas variaciones del tema del ingenuo y los embaucadores de la gran ciudad. Deeds no es el cándido pueblerino que vence por casualidad a los peses gordos de la capital, sino un hombre sencillo y modesto. Sus aficiones son infantiles y hasta pueden parecer un poco incauto; pero es un hombre resuelto, orgulloso y con un gran sentido de la justicia. Cooper consiguió aquí la mejor interpretación de su carrera. El papel de escéptica periodística del corazón que protege y al mismo tiempo explota a Deeds está magníficamente interpretado por Jean Arthur, quien eleva al protagonismo a un personaje episódico”

3.2.3.3 El estreno de *El secreto de vivir*

El secreto de vivir se estrenó el 12 de abril de 1936 y fue un éxito rotundo tanto en audiencia como en crítica, recuperando más de un millón de dólares para la Columbia Pictures. Además fue nombrada como la mejor película en el *National Board of Review*; recibió nominaciones al Óscar para mejor película, mejor actor (Cooper), mejor guión y mejor sonido; y le hizo ganar a Capra su segundo premio de la Academia como mejor director, aunque, cuenta Medina (1984:268), “*declaró que si alguien merecía un Óscar eran Cooper y Riskin, el segundo de los cuales había escrito justo lo que él quería decir*”. Medina añade que el éxito aumentó la creencia de Capra en lo que llamaba “*un hombre, una película*”, teoría que todos los productores estaban dispuestos a aceptar siempre que el hombre fuera Capra.

Entre las razones para la espléndida acogida que tuvo la cinta puede decirse que con ella, diez años antes de *Qué bello es vivir*, Capra demuestra que ya tenía el toque para hacer clásicos a base de bondad. En *El secreto de vivir* presenta a un protagonista sencillo y humilde, caballeroso a la vez que rudo en ciertos momentos, el prototipo de lo que debía ser un hombre en los años treinta y cuarenta en Estados Unidos; un personaje que resuelve los conflictos a base de

corazón, pero que no duda en utilizar la fuerza física para ajusticiar a sus rivales. Este caballero no pudo ser interpretado de mejor forma que lo hizo Gary Cooper, prototipo de hombre recto, y que lleva la sencillez del personaje hasta tal punto que hace que los espectadores no puedan dejar de sentir simpatía por él. Es un personaje tan íntegro, que no sufre cambio durante toda la película (solamente un pequeño revés hace una muesca en él). Por su parte, el personaje de Jean Arthur sufre una transformación progresiva durante toda la película gracias a la influencia de Cooper, y lo resuelve de una manera aceptable.

Además la trama es ingeniosa y está llevada de una manera muy entretenida. Las realidades sociales que presenta definen una sociedad con grandes diferencias, y la crítica a la alta sociedad es fantástica; pero, sobre todo, es una historia bien contada.

Ni siquiera las estadísticas, si las hubiera, podrían demostrar que *El secreto de vivir* haya sido la película sonora americana de mayor éxito hasta *Lo que le viento se llevó* (1939); pero sí puede afirmarse que fue la más querida y apreciada por todos los niveles culturales del público. De hecho, fue restaurada entre 1963 y 1966 para continuar con su exhibición masiva.

En el 2002, Columbia Pictures estrenó la película *Sr. Deeds (Mr. Deeds)*, un "remake" de *El secreto de vivir*, dirigida por Steven Brill; el productor ejecutivo y protagonista fue el famoso actor Adam Sandler. "Es lo que se llama una adaptación libre", explica el director Steven Brill. "Tomamos la idea básica y colocamos a Adam en ella. A pesar de que la nueva versión está ambientada en un mundo moderno, en muchos aspectos es muy parecida a la original e incluso refleja el espíritu de Capra". Por su parte, Sandler dijo, refiriéndose a su moderna interpretación de la película: "No tengo la sensación de que hayamos hecho un remake. Creo que hemos cogido una película y le hemos añadido nuestro sentido de la comedia. Hay muchas similitudes, pero esta es nuestra creación. Gary

Cooper pertenece a un grupo completamente diferente..." (Castillo Moreno, en red; disponible en <http://www.labutaca.net/films/12/mrdeeds2.htm>).

Las críticas hacia esta última cinta no fueron nada buenas, ya que se hicieron muchas comparaciones entre lo que fue la película dirigida por Capra y del "remake" de Adam Sandler. Entre ellas, Leyva (en red; disponible en <http://www.tucineportal.com/contenido/deeds.htm>) señala que *"Sin duda alguna, Deeds no atinó a heredar nada del colmilludo Frank Capra, por lo que esta nueva versión sólo es recomendable a los fieles seguidores de Adam Sandler"*.

Por otro lado, el escritor Roger Ebert, del Chicago Sun Times, critica las actuaciones de la película de Sandler afirmando que *"No hay química entre Deeds y Babe, pero... ¿Cómo va a haberla considerando que sus personajes no tienen vida, sólo como marionetas en escenas de un manipulador argumento?"* (Verdú Schumann, en red; disponible en <http://www.filmaffinity.com/es/film344149.html>).

Por último, Pablo Del Moral, en su página web (en red; disponible en <http://www.labutaca.net/films/12/mrdeeds2.htm>), hace una dura comparación entre la película original de Capra y el "remake" de Sandler, señalando que *Mr. Deeds es "excesivamente simple e insoportablemente falsa en lo que respecta a su supuestamente moralizante mensaje"*.

Aunque el "remake" hecho por Brill no fue muy bien aceptado por los críticos cinematográficos y fue severamente criticado, a la audiencia que nunca había visto la versión de Frank Capra no parecieron importarles las malas reseñas. Pero es más que evidente que el personaje protagonizado por el actor Adam Sandler no pudo expresar de igual forma la bondad, sencillez y honestidad que caracterizan al personaje original de Mr. Deeds.

3.2.4 Vive Como Quieras (You Can't Take It With You)



FICHA TÉCNICA

Productora: Columbia
 Año: 1938
 País: Estados Unidos
 Director: Frank Capra.
 Productores: Frank Capra
 Guión: Robert Riskin (Obra: George S. Kaufman & Moss Hart)
 Fotografía: Joseph Walter
 Música: Dimitri Tiomkin.
 Dirección artística: Tulé Peake.
 Montaje: Daniel Rezende
 Intérpretes: James Stewart, Jean Arthur, Lionel Barrymore, Edward Arnold, Mischa Auer, Ann Miller, Spring Byington
 Duración: 126 minutos
 Blanco y Negro

Galardones:

La cinta obtuvo el Óscar a la mejor película y con ella Capra ganó de nuevo el premio de la Academia al mejor director.

3.2.4.1 Sinopsis

Es la historia de dos enamorados, Tony (James Stewart) y Alice (Jean Arthur), que pertenecen a familias de distinta clase social. Alice es la nieta de Martin Vanderhof (Lionel Barrymore), comúnmente llamado "el abuelo", cabeza de una familia numerosa y muy singular. Su filosofía de la vida era "*vive como quieras*", lo que hace que la familia sea algo extravagante y anárquica. Sin embargo, viven felices porque cada uno es libre y se sabe querido siendo tal como es. Por el contrario, Tony es el hijo único de un importante banquero (Edward

Arnold) que vive para su negocio y cuyos proyectos futuros sitúan a su hijo al frente de la compañía. Aunque tiene mucho dinero, es pobre de corazón porque la gente le estima por su dinero y no por ser quién es. Se siente esclavo de su dinero. Lógicamente el roce entre estas dos formas de vida hace que salten chispas. De esta forma se pone a prueba el amor de los novios. Las estridencias de la familia le hacen pasar a unos momentos deliciosos, al tiempo que enseñan a todos que el secreto de la felicidad está en darse a los demás.

3.2.4.2 La producción de *Vive como quieras*

Frank Capra viajó a Nueva York para el estreno de *Horizonte perdido* en el teatro Music Hall, el más importante de Estados Unidos. Aprovechando su visita decidió acudir al Booth Theater para ver el primer acto de la obra ganadora del premio Pulitzer, *Vive como quieras*. En aquella época los directores de cine tomaban los temas de sus películas de las obras de teatro; acudían a ver tres diferentes puestas en escena en una misma noche, sólo veían un acto por obra y la que más les gustaba de las tres posteriormente iban a verla completa para decidir si esa obra la querían realizar (Capra, 1997).

Vive como quieras fue una de las comedias más populares de los Estados Unidos en el siglo XX; se estrenó el 14 de diciembre de 1936 precisamente en el teatro Booth Theater en Nueva York. Contaba la historia de una loca, pero adorable, familia de excéntricos y es considerada precursora de las comedias en televisión. Se presentó 837 veces en teatro, fue una de las más exitosas de Kaufman / Hart y recibió el Premio Pulitzer en la categoría de drama en 1937 (Sony Pictures, 2006).

La puesta en escena dejó tan fascinado a Capra que decidió hacer de ésta su siguiente película. El productor de la obra de teatro, Sam Harris, pedía a

Columbia 200,000 dólares por la obra; a Cohn no le pareció y originalmente se negó a comprarla hasta que finalmente cedió. Capra estaba convencido de que *Vive como quieras* sería una de las más finas comedia/drama de sus tiempos y daría un mensaje al público.

Capra (1997:241) escribe al respecto en su autobiografía:

“Cualquier historia con un atractivo universal, con un tema que llegue al corazón y a la mente de la humanidad, será una gran película. Estas cualidades fundamentales están presentes en *Vive como quieras*. Es por eso que creo que la realización de esta maravillosa historia llamará la atención de todos en cualquier lugar” (Capra, 1997:241).

Capra quería para el personaje del hijo de Kirby, Tony, a James Stewart, un actor de MGM que había visto en la película *Cadetes del mar* (*Navy Blue and Gold*, 1937). Stewart sería uno de sus íconos habituales porque supo interpretar como nadie a esos personajes de Capra, poseedores de enormes valores (Martínez, en red; disponible en <http://www.lukor.com/cine/peliculas-vive-como-quieras.htm>).

Para el papel de Martin Vanderhof, el patriarca de la familia Sycamore, Columbia trajo a Lionel Barrymore de MGM. Barrymore estaba inválido debido a que sufría de artritis y solo podía caminar con la ayuda de muletas; para explicar la presencia de las muletas en la historia, a Capra y a su guionista Robert Riskin se les ocurrió la idea de que Vanderhof se había lastimado por deslizarse en el pasamanos de las escaleras. El papel del financiero Anthony P. Kirby sería interpretado por Edgard Arnold, quien también trabajaría posteriormente en dos películas más de Capra, *Caballero sin espada* y *Juan Nadie*.

Capra quería a Jean Arthur para que representara a Alice Sycamore; pero ella y Harry Cohn tenían ciertas diferencias que evitaban que se uniera al elenco, así que decidieron hacer unos arreglos para traer a Olivia de Havilland de Warner Bros. Pero al poco tiempo Jack Warner decide cancelar el acuerdo y Capra se quedó de nuevo sin actriz principal; así que decidió arreglar las diferencias de

Jean Arthur con el estudio para poder tenerla como su actriz principal. Para ello le pidió a Cohn que adquiriera un papel para ella en *Golden Boy*, una obra de Clifford Odets. Si ella aceptaba estar en *Vive como quieras*, tendría una película más que hacer después de que ésta hubiese finalizado. Es de este modo como Capra pudo lograr que Arthur se uniera al elenco; ella era justamente la actriz que él quería para el papel principal (Sony Pictures, 2006).

3.2.4.3 El estreno de *Vive como quieras*

El 18 de enero de 1938 se anunció que *Vive como quieras* sería la nueva producción de Frank Capra. La película se empezó a producir el 25 de abril y se grabó en cincuenta y seis días. El filme fue finalizado el 29 de junio de 1938 con un costo de 1'644,736 dólares. Se estrenó en los cines en septiembre del mismo año y tanto el público como la crítica quedaron encantados con el resultado de la adaptación de la obra de teatro a la pantalla grande, logrando así que Columbia Pictures recabara 2'137,575 dólares. Esta película rompió el record de Capra, ya que fue el filme que recabó la mayor cantidad de dinero.

Vive como quieras es una magnífica historia escrita por George S Kaufman y Moss Hart, que Capra trasladó con maestría a la gran pantalla, retratando con su magia habitual a los personajes, modelos sociales, dentro de una de sus fábulas más maravillosas. La cinta se convirtió en un clásico. Fue nominada por la Academia para los Óscars al mejor guión, a la mejor actriz secundaria, a la mejor cinematografía, la mejor edición y el mejor sonido grabado, y ganó en las nominaciones para la mejor película y el mejor director (Sony Pictures, 2006).

Medina, en su libro *Gran Historia Ilustrada del Cine* (1984), cita la crítica del escritor Frank S. Nugent, del periódico *The New York Times*:

“El galardón estaba justificado no por el original, sino por la adaptación cinematográfica. La comedia en tres actos y escenario único se convirtió en una narración fluida, y los personajes unidimensionales adquirieron carne y hueso”.

Acerca de estos comentarios de Nugent, Medina (1984:269) añade lo siguiente:

“La crítica de Nugent debió de agradar a Capra, quien no había querido hacer *'un festival de carcajadas'*, sino *'algo más profundo, algo más grande... una oportunidad para vivificar en un drama el Amarás a tu prójimo. Lo que las iglesias del mundo estaban predicando a unas apáticas congregaciones llegaría al público de una forma más amena, mediante mi lenguaje cinematográfico universal'*. El resultado fue un Óscar para la mejor película y otro para el mejor director...Cuando el film se propone ser divertido, resulta hilarante, pero cuando se pone serio es sólo una parodia de las mejores películas de Capra”.

Esta película, además de ser considerada un clásico de la comedia romántica, logró que Capra fuera considerado como uno de los más grandes directores de cine de la época debido a su magnífico trabajo en la adaptación de la obra de teatro a la pantalla grande, con lo cual superó las expectativas de la audiencia, ganándose así no sólo la admiración de los cinéfilos, sino también de los grandes cineastas de Hollywood, además del unánime aplauso internacional de crítica y público, a los que sigue seduciendo 60 años después de su estreno.

Si Capra dejó para la posteridad películas inolvidables, sin lugar a dudas ésta es una de ellas: una cinta que trata de romper con los prejuicios sociales y en la que una vez más Capra defiende los valores la clase social media, dando una lección magistral sobre la familia y el uso de la libertad.

3.2.5 Qué Bello Es Vivir (*It's A Wonderful Life*)



FICHA TÉCNICA

Productora: RKO Radio Pictures.
 Año: 1946
 País: Estados Unidos
 Director: Frank Capra.
 Productores: Frank Capra
 Guión: Frances Goodrich, A. Hackett, J. Swerling y Frank Capra
 Fotografía: Joseph F. Biroc, Joseph Walker, Victor Milner
 Música: Dimitri Tiomkin.
 Dirección artística: Jack Okey.
 Montaje: William Hornbeck.
 Intérpretes: James Stewart, Donna Reed, Lionel Barrymore, Thomas Mitchell, Henry Travers, Beulah Bondi, Frank Faylen
 Duración: 122 minutos.
 Blanco y Negro

Galardones:

La cinta obtuvo las siguientes nominaciones: mejor película, mejor director, mejor actor (James Stewart), mejor edición y mejor sonido en los premios Óscar de 1946.

3.2.5.1 Sinopsis

Un banquero que siempre ha salvado a su pueblo de las crisis ayudando continuamente a sus conciudadanos intenta suicidarse para evitar el escándalo que se va a producir debido a la desaparición de una importante suma de dinero. En el último momento le salva su viejo ángel de la guarda y comprende que su

labor es importante, ocupando nuevamente su puesto y superando la bancarrota gracias a unos amigos a los que en otro tiempo ayudó.

3.2.5.2 La producción de *Qué bello es vivir*:

En 1938 el escritor Philip Van Doren Stern escribió un relato de dos páginas que narraba cómo un ángel impedía el suicidio de un buen hombre. La historia se titulaba *El mejor regalo (The Greatest Gift)* y, como ninguna publicación mostró interés por el relato, Van Doren lo adjuntó a las felicitaciones navideñas que mandó ese año a sus amigos. Uno de ellos conocía a un ejecutivo de la R.K.O y se le ocurrió enseñarle el texto. A este ejecutivo le gustó mucho y le compró los derechos al escritor para hacer una película; pero los intentos por extraer de aquella historia un buen guión fueron fallidos. Pasados unos cuantos años se la ofrecieron a Frank Capra, pensando que se ajustaba a su línea de trabajo (Lucena Cayuela, 2003; 410).

“Era la historia que había estado buscando toda mi vida [...]. Un pequeño pueblo y un buen hombre con ambiciones. Pero, al ayudar a los demás, la vida parece pasar de él. El tipo llegaba a desear no haber nacido ¡Y obtiene su deseo! A través de los ojos de un ángel guardián ve como hubiera sido el mundo si él nunca hubiera nacido. ¡Wow! Era una gran idea...” (Capra, 1997:376).

Finalizada ya la Segunda Guerra Mundial, Capra había decidido dar la espalda al sistema de los grandes estudios, ofendido y pensando que ninguno de ellos valoraba realmente su trabajo. Con la ayuda de otros dos cineastas, William Wyler y George Stevens, formó su propia compañía de producción, Liberty Films. El primer proyecto de la productora fue, precisamente, *¡Que bello es vivir!*

Capra reunió a unos cuantos colaboradores para perfilar el guión de la obra y, al mismo tiempo, empezó a diseñar el reparto. Para el papel principal pensó de inmediato en James Stewart, al que ya había dirigido en dos ocasiones anteriores: en *Vive como quieras* y en *Caballero sin espada*; ambos se conocían y podían trabajar juntos cómodamente. Pero, poco antes de comenzar el rodaje, Capra se

dio cuenta que Stewart estaba muy cambiado; sus experiencias al mando de un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial le dejaron sumido en una depresión y le costó bastante entrar en el papel de George Bailey. Por fortuna contó con el importante apoyo de Donna Reed, que había conseguido el papel principal femenino desbancando a Jean Arthur, Ginger Rogers y Olivia De Havilland. Como terapia para animar al actor, a Donna se le ocurrió empezar a ensayar con él la secuencia en la que tenían que bailar un charleston. La idea funcionó y Stewart, siempre que tenían un tiempo libre, le proponía a Donna que se fueran a bailar (Lucena Cayuela, 2003:410).

El rodaje se inició el 8 de abril de 1946 y terminó sin contratiempos mayores el 27 de julio. Algunas situaciones y escenas fueron el producto de la improvisación. Capra nunca dejaba pasar alguna oportunidad de mejorar su trabajo con algún "toquecito" aquí y allá. Entre los elementos que la filmación incorporó al guión están: el chapuzón del director del colegio en la alberca, la pieza suelta en el pasamanos de la escalera y un detalle de una escena en la que participó la gran actriz secundaria Ellen Corby: cuando se produce la Gran Depresión y George convence a los inversores de no retirar el dinero de la financiera para evitar la quiebra, una de las clientas (Corby) insiste en que sólo le hace falta una cantidad pequeña de dinero. George le pregunta cuánto y ella le da una cifra exacta incluyendo los centavos. Stewart, que no esperaba esa respuesta, espontáneamente le dio un beso, sorprendiendo a Ellen Corby a su vez, lo que multiplicó la autenticidad de la situación (Otero, en red; disponible en <http://www.hollywoodclasico.com/index.php?id=31>).

Una de las mejores escenas de la película es el momento en el que George y Mary no pueden ocultar lo conscientes que están el uno del otro mientras hablan por teléfono con su amigo Sam Wainwright, hasta que la proximidad se vuelve un impulso irresistible y terminan besándose apasionadamente. Tanto, de hecho, que Capra tuvo que cortar parte del final de la escena porque resultaba excesiva para

el Código Hays. Fue una de las ocasiones en que la primera toma que se filmó resultó suficiente (Sony Pictures, 2006).

Otra secuencia que muestra a Capra en su elemento es la del baile sobre un gimnasio que se localiza sobre una alberca. De hecho no se filmó en estudio, sino en la Beverly Hills High School, que Capra había visitado durante una filmación previa y que realmente tenía una alberca abajo el gimnasio. Otra idea de Capra que mejoró el guión original fue producto de la investigación. Descubrió que el "*crack*" de 1933 se produjo un día de lluvia en el estado de Nueva York, y utilizó el dato para darle mayor dramatismo a la escena (Otero, en red; disponible en <http://www.hollywoodclasico.com/index.php?id=31>).

A pesar de las malas críticas, Capra se sentía satisfecho con el resultado final. Él sentía que era el mejor filme que había hecho y la mejor película que se había realizado en la historia. Era la película que siempre había querido hacer desde que empezó a trabajar en el cine, además de ser la historia perfecta para difundir un hermoso mensaje: "*¡Nadie es un fracasado!*". Capra sólo quería llegar a los corazones de los espectadores; realmente creía que una persona podría cambiar la vida de otros, justamente como lo mostraba en su película (Capra, 1997:383).

“La película, lejos de ser una acaramelada narración sobre la bondad del mundo, nos muestra cómo la vida de una persona, por muy insignificante que crea ser, puede cambiar el destino del mundo. O si no del mundo entero, de su entorno al menos” (Bronte, en red; disponible en http://www.laoffoffcritica.com/criticas/cr2003-1028_1.html)

La película compila todos los valores que se supone representa la Navidad: la amistad, el amor, la generosidad, la solidaridad... Pero no sólo eso: también contiene los valores básicos que sostienen a los Estados Unidos como nación. Es decir, esa "gente común y corriente" para la que Capra quería hacer y hacía sus películas.

3.2.5.3 El estreno de *¡Que bello es vivir!*

Esta película se estrenó el 7 de enero de 1947 ante un público que difícilmente confundiría realidad con ficción como en antaño; pocos eran los que aún creían en las bondades del ser humano, por lo que fue un fiasco en cartelera (Medina, 1984: 269). El pobre éxito comercial de *¡Que bello es vivir!* Cuando fue estrenada llevó incluso a la compañía productora Liberty Films a cerrar debido a las deudas que se generaron al no haber buenos ingresos en taquilla (Lucena Cayuela, 2003:410).

Los espectadores que antes del conflicto habían adorado el toque sentimental de Capra, ahora lo consideraron pasado de moda y preferían el realismo duro de *Los mejores años de nuestra vida*, en la que William Wyler mostraba las trabas de los veteranos para reincorporarse a la vida civil. El famoso toque de Capra ya no conectaba con un público que había perdido su inocencia en los difíciles años de la guerra. Es cierto que, al hablar del cine de Capra, se resalta siempre su idealismo y su candidez política; no obstante, buena parte del éxito de sus películas radicaba en su dominio del oficio, su gran habilidad narrativa y su maestría en la dirección de actores (Pando, en red, disponible en: <http://www.elmundo.es/magazine/num115/textos/bello1.html>).

Según Rodolfo Otero (en red; disponible en <http://www.hollywoodclasico.com/index.php?id=31>), el filme *¡Que bello es vivir!* debe su enorme popularidad en Estados Unidos a su presencia en la televisión. En la década de los cincuenta fue una de las películas más programadas hacia fin de año; y especialmente en los setenta se transformó en un “boom” a partir de un error increíble: en 1974, la productora Paramount, dueña de los derechos, olvidó renovarlos y el filme pasó a ser de propiedad pública, lo que significaba que cualquiera que tuviera acceso a una copia podía pasar la película sin pagar regalías a nadie, con lo cual todas las cadenas de televisión norteamericanas empezaron a emitirla frecuentemente,

reivindicando una obra maestra. Las estaciones públicas, en particular, empezaron a programarla alrededor de Navidad, compitiendo con costosos especiales de las cadenas comerciales, a los que superó en rating una y otra vez. *¡Que bello es vivir!* pasó a ser algo así como un pariente muy querido al que todo el público esperaba en cada Navidad; y cada Navidad volvía a convocar a los telespectadores hasta que el video terminó de imponerla a su vez en los hogares.

“Tanto Frank Capra como Jimmy Stewart vivieron para ver el fenómeno de popularidad que experimentó la película. Capra no dejaba pasar una Nochebuena sin proyectarla en su casa para familiares y amigos, sumándose al ritual de medio planeta. Tal vez uno de los legados más conmovedores de la película fue una experiencia compartida por el actor y el director: los dos recibieron un buen número de cartas de gente que les aseguraba que una visión de su película los había convencido de abandonar el propósito de suicidarse” (Otero, en red; disponible en <http://www.hollywoodclasico.com/index.php?id=31>).

CONCLUSIONES

Una vez revisada la vida y obra de este famoso cineasta norteamericano de origen italiano, se llega a la conclusión de que su trabajo fue muy importante para la industria cinematográfica estadounidense, ya que no sólo realizó películas de entretenimiento, pensadas para un público menos exigente, sino que también realizó una serie de documentales cuyo fin era explicar a la sociedad por qué era importante que los norteamericanos se involucraran en el conflicto de la Segunda Guerra Mundial.

Este documento ha sido el resultado de una detallada revisión bibliográfica procedente de diversas fuentes escritas tanto del idioma inglés como del español. La realización de esta tesina ha derivado en una fuente de datos acerca de uno de los cineastas más importantes de la industria hollywoodense, mismo que, por diversas razones, ha pasado desapercibido.

Frank Capra era un hombre talentoso, con una filmografía extensa compuesta por más de 50 películas. Se destacó como director, productor y guionista. Hasta la fecha su trabajo continúa influyendo en los trabajos de los jóvenes cineastas. Algunas de sus películas aún son transmitidas en la televisión abierta estadounidense, en especial *¡Que bello es vivir!*, que se presenta todas las Navidades y ya es considerada en aquel país como una tradición. Capra estuvo en la cima durante los años treinta y cuarenta; pero aún es reconocido como uno de los mejores directores norteamericanos de la historia de Hollywood. Fue nominado ocho veces al Oscar como mejor director, de las cuales ganó tres; además fue presidente de la Academia de Arte y Ciencias Cinematográficas desde 1935 hasta 1941, año en el que se le nombró miembro vitalicio de la Academia.

En relación con los orígenes de este importante director de cine, se ha venido señalando que provenía de una familia siciliana muy pobre; sus padres

fueron campesinos sin ninguna formación escolar y tuvieron que trabajar muy duro en su país adoptivo para poder sacar adelante a sus hijos, Al llegar a Estados Unidos Capra conoció una existencia diferente, de la cual se enamoró. A pesar de los obstáculos con los que se topó a lo largo de su vida, nunca se dio por vencido y luchó aun más fuerte para alcanzar el gran sueño americano. Durante su infancia y adolescencia tuvo que trabajar incansablemente e ir a la escuela al mismo tiempo para ayudar a su familia en el aspecto económico. Veía la necesidad de superarse como una demanda interior, pues nadie de su familia había ido a la escuela, tanto que sus padres no sabían leer ni escribir, y tampoco consideraban importante o necesario que sus hijos se preparasen académicamente. Al estar inmerso en tales circunstancias, Capra no quería tener la misma vida que su familia y contendía por sobresalir.

En cuanto a su trabajo como director se puede concluir, con base en las fuentes revisadas, que Capra siempre fue un hombre honesto, el cual basaba sus creencias y accionar en los principios del catolicismo. Sus películas reflejaban mucho su visión del mundo y era algo que la audiencia apreciaba, ya que les daba ilusiones y les hacía ver que siempre podía haber en la vida de cada persona un final feliz. Capra manifestaba en sus películas mensajes que en su juventud le hubiera gustado escuchar, como el de *"nadie es un fracasado"*, pues cuando terminó la universidad y no encontró trabajo, sus familiares y amistades creían que era un pobre diablo que ni siquiera con un título profesional podía conseguir empleo. Sus padres y hermanos consideraban que había sido una pérdida de tiempo que asistiera a la universidad y que era un holgazán que se excusaba en los estudios para no conseguir un trabajo de tiempo completo.

La revisión de textos acerca de su vida y obra permiten llegar a la conclusión de que la película con la que él más se identificó fue *¡Que bello en vivir!*, filme que cambió totalmente su vida; aunque en su momento fue un fracaso en taquilla, actualmente se considera, como se mencionó antes, un clásico

navideño. En el momento en que se estrenó esta película, la crítica cinematográfica y la audiencia la rechazaron. Al principio las películas de Capra habían mantenido vivo el ánimo de los estadounidenses, ya que siempre había un incondicional y radiante desenlace en tanto que siempre había alguien que defendía a los pobres, el desdichado se casaba con la rica o el rico con la pobre, los pueblos eran perfectos y los problemas eran pasajeros. Ése era el mundo de Capra. La gente vivía ilusionada de que algo así le iba a pasar; pero la realidad era otra dada la situación económica, política y social que vivía el mundo. Los finales felices no llegaban; por lo tanto, la gente perdió la fe y la esperanza. Capra veía en sus películas la forma de mandarle a la audiencia un bello mensaje que contrarrestara la problemática mundial y vio en *¡Que bello en vivir!* el medio perfecto para transmitir un mensaje de optimismo y esperanza, el cual, por desgracia, no fue captado en aquella época por el público.

Por otra parte, parece haber un acuerdo entre los investigadores e historiadores del cine acerca de que la principal aportación de Capra a la cinematografía de Hollywood fue *Sucedió una noche*, pues está considerada como la primera película de comedia romántica. Con ésta Capra logró obtener su propio sello cinematográfico y de ahí en adelante se le caracterizó por hacer filmes de comedia ligera, los cuales caracterizarían un nuevo género llamado "*screwball comedy*". Eran comedias románticas con grandes dosis de humor, enredo y elegancia, que pretendían evadir al espectador de sus rutinas y problemas diarios; y esta fórmula tuvo mucho éxito en Hollywood durante los años treinta.

Otra de las aportaciones importantes de Capra, es que logró que los espectadores identificaran los filmes con sus realizadores. Como se recordará, anteriormente los espectadores reconocían sólo a los actores como los principales protagonistas de las películas y los directores quedaban en segundo plano como meros ejecutores. En esa época no se permitía que el nombre del director apareciera en los posters de las carteleras; pero Capra luchó porque el suyo

apareciera no sólo en el cartel, sino inclusive arriba del título de la película. Esto hizo que la gente identificara su estilo y a sus producciones. Poco a poco los demás directores empezaron a hacer lo mismo y la gente, desde ese momento, empezó a relacionar las películas con los directores. Gracias a él actualmente los directores son reconocidos en esta industria que por años subordinó su trabajo y demeritó su trascendencia.

En otra línea, Capra también tuvo un papel importante en la consolidación de la compañía productora Columbia Pictures, la cual, gracias a él y a su película *Sucedió una noche*, se pudo posicionar al nivel de las empresas hollywoodenses de cine más prestigiadas de la época como Warner Bros., MGM y 20th. Century Fox. De este modo, puede decirse que durante los años treinta fueron las películas de Capra las que lograron que la Columbia se colocara entre las ocho productoras más importantes de Estados Unidos.

En cuanto al trabajo de Frank Capra como propagandista de guerra, se puede concluir que fue esencial para que la ciudadanía pudiera comprender el papel crucial de los y los demás países aliados en la guerra. Capra dirigió un conjunto de documentales denominados *Por qué luchamos*, cuya finalidad era explicarle a la gente de una forma sencilla y con un gran sentido humanista y emotiva las razones por las que los norteamericanos se unían a la guerra. Estos filmes fueron difundidos no sólo en Estados Unidos, sino que los países aliados también los transmitieron con el mismo fin.

Quizá la mejor manera de concluir este trabajo, por lo que respecta a su contenido biográfico-fílmico acerca de Frank Capra, sea citar la opinión sobre éste expresada en 1971 por el director John Ford, uno de los más grandes realizadores de la historia del cine estadounidense:

“Capra no sólo ha conseguido un lugar distinguido en esa selecta compañía de directores de cine realmente espléndidos, hombres como Bill Wellman, Fred

Zinneman, George Stevens, George Seaton, Billy Wilder, Henry Hathaway, el difunto Leo McCarey y (en el extranjero) Jean Renoir, Fellini, De Sica, Sir Carol Reed y David Lean. Encabeza la lista como el más grande director cinematográfico del mundo” (Medina, 1984:270).

Por otra parte, en relación con el contenido metodológico de la presente tesina, se concluye que los objetivos planteados inicialmente fueron abarcados en su totalidad. En cuanto a la recopilación de información sobre su vida, tanto profesional como personal, se construyó un capítulo que resume los momentos más relevantes de su vida, que son esenciales para entender su forma de entender el mundo, sus experiencias, sus pensamientos, sus sentimientos y, sobre todo, su concepción del cine.

Cabría comentar que para la realización de este documento bibliográfico se tuvieron que enfrentar varias limitantes, entre las que destaca sobre todo la insuficiencia de información en México, por lo que se tuvo que recurrir a libros de otros países como de España y Estados Unidos. También fue complicado conseguir mucha de la filmografía de Capra, tanto películas como documentales, pues no se encuentran en el país y sólo se pueden obtener en inglés y sin subtítulos.

Finalmente realizar esta clase de investigaciones da como resultado un importante crecimiento personal y profesional para el especialista en las Ciencias de la Comunicación, ya que lo forma en “el arte” de la planeación, la búsqueda de datos y la redacción. Se sugiere que aquellos alumnos o investigadores interesados en continuar con el estudio de la cinematografía de Capra se detengan a analizar su obra fílmica de mediante algún modelo de apreciación o de sintaxis del lenguaje cinematográfico. Del mismo modo sería igualmente enriquecedor realizar una revisión de los roles y representaciones sociales que de los personajes realizaba este director; o bien ver sus producciones desde otro complejo, pero inevitable, tema para los estudiosos de la comunicación humana: la recepción de productos culturales.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas

- ALLEN, Robert C. y Douglas GOMERY (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona.
- BARBACHANO PONCE, Miguel (1991): *El cine mundial en tiempos de guerras (1930-1945)*, Trillas, México.
- BIAGI, Shirley (1999): *Impacto de los medios*, 4ª ed., International Thompson Editores, México.
- BORDWELL / STAIGER / THOMPSON (1997): *El cine clasico de Hollywood*, Paidós, Barcelona.
- CAPRA, Frank (1997): *The Name above the Title, Autobiografía de Frank Capra*, Da Capo Press, Nueva York.
- CAVARRÍA OLARTE, Marcela *et al* (2004): *Orientaciones para la elaboración y presentación de tesis*, Trillas, México.
- CAVELL, Stanley (1999): *La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós, Barcelona.
- CÁZARES HERNÁNDEZ, Laura (2005): *Técnicas actuales de investigación documental*, Trillas, México.
- CIEUTAT, Michel (1990): *Frank Capra*, Cinema Club Collection, Barcelona.
- ECHART, Pablo (2005): *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Cátedra, Madrid.
- GUBERN, Roman (1997): *Historia del cine*. Lumen, Barcelona.
- HERRERA SÁNCHEZ, Graciela *et al* (2006): *Historia universal contemporánea*, Trillas, México.

- KRAKAUER, Siegfried (1996): *Teoría del cine: La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona.
- LUCENA CAYUELA, Núria (2003): *El cine*, Larousse, Barcelona.
- COUSINS, Mark (2005): *Historia del cine*, Blume, Barcelona.
- MEDINA, Francisco (1984): *Gran historia ilustrada del cine*, vol. 1-8, Sarpe, Madrid.
- MORIN, Edgar (1966): *Las estrellas del cine*, Eudeba, Buenos Aires.
- PELAZ, José-Vidal y José Carlos RUEDA (2002): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Rialp, Madrid.
- RIAMBAU, Esteve y Casimiro TORREIRO, coords. (1996): *Historia general del cine. Vol VIII. Estados Unidos (1932 – 1955)*, Cátedra, Madrid.
- RONDI, Gian Luigi (1983): *El cine de los grandes maestros*, EMEC, Buenos Aires.
- SARRIS, Andrew (1970): *Cine norteamericano: directores y direcciones: 1929 – 1968*, Diana, México.
- SONY PICTURES (2006): *The Academy Of Motion Picture Art And Sciences: The Premiere Frank Capra Collection*, Sony Pictures Movie Scrapbook.
- TEJERO, Juan, ed. (2006): *Diccionario de películas. La comedia*, T&B Editores, Madrid.
- TODD, Selina (2007): "Juventud, género y clase en la Inglaterra de entreguerras", en *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVII, no. 225, Instituto de Historia / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- TORRES, Augusto M. (2000): *El cine norteamericano en 130 películas*, Alianza Editorial, Madrid.

Referencias electrónicas (páginas Web)

- BRONTE (2003). "*¡Que bello es vivir!*", en *La Off-Off-Crítica*. En red; disponible en http://www.laoffoffcritica.com/criticas/cr20031028_1.html.
- CALLEJA, Diego: "75 años de Óscars: 1934, *Sucedió una noche*", en *Miradas de cine. Estudios*. En red; disponible en http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/03_oscars/30s_sucedionanoche.html.
- "Cártel", en *Word Reference.com*. En red; disponible en <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=304513&page=2>.
- CASCAJOSA, Concepción (2005): "El *remake* cinematográfico y la comunicación intercultural", en *Razón y Palabra*, no. 44, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Atizapán. En red; disponible en <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n44/ccascajosa.html>.
- CASTILLO MORENO, Ángel: "*Mr. Deeds*", en *La Butaca. Revista de cine*, Valencia. En red; disponible en <http://www.labutaca.net/films/12/mrdeeds1.htm>.
- CELESIA, Marcos: "Momentos inolvidables de las ceremonias del Óscar", en *Informe especial UOL: Oscar Awards 2001*. En red; disponible en http://www.iesfera.com/portfolio/oscar_2001/momentos_inolvidables_ar.htm.
- "Clase B (cine)", en *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Clase_B_\(cine\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Clase_B_(cine)).
- "Columbia Tristar Films España, S.A.", en *Mira Medios*. En red; disponible en http://www.miramedios.com/cgi-bin/publico/ver_ficha.pl?ref=2004252315720&donde=medios_cine.

- "Columbia. Nuestra historia", en *Columbia Tristar*. En red; disponible en <http://www.columbiatristar.com.mx/cinema/SPEMasterControllerServlet?pageld=WhoWeAre>.
- DEL MORAL, Pablo: "*Mr. Deeds*", en Castillo Moreno, Ángel: *La Butaca. Revista de Cine*, Valencia. En red; disponible en <http://www.labutaca.net/films/12/mrdeeds2.htm>.
- DIEZMARTÍNEZ GUZMÁN, Ernesto: "Diez cosas que hay que saber sobre la *screwball comedy*", en *Cinecrítica*. En red; disponible en <http://oxigenial.com/cinevertigo/10screwball.htm>.
- *El Código Hays: la censura en el cine norteamericano*, en red; disponible en <http://blugosi.freeprohost.com/codigo-hays.htm>.
- "La Ley Seca", en *La Cosa Nostra*. En red; disponible en http://espanol.geocities.com/chm_k/index3.htm.
- LEYVA, Eduardo: "La herencia del señor Deeds", en *Tu Cine Portal*. En red; disponible en <http://www.tucineportal.com/contenido/deeds.htm>.
- LONERGAN, Peter (2004): "*Sucedió una noche*", en *La web del cine clásico*. En red; disponible en <http://www.geocities.com/cineclasicopeliculas/sucedionunanoche.htm>.
- LÓPEZ SOTO, Juan Carlos: "Frank Capra: el pesimismo de un idealista", en *Pasadizo.com*. En red; disponible en <http://pasadizo.com/portada1.jhtml?cod=330&desp=4&disp=15365&dos=10305>.
- MARTÍNEZ, José Luis: "*Vive como quieras*", en *Lukor.com*. En red; disponible en <http://www.lukor.com/cine/peliculas-vive-como-quieras.htm>.
- MARTÍNEZ, José. "*Frank Capra (biografía)*", en *Cinegor*, Granada. En red; disponible en <http://cinegor.granadaenlared.com/fbiografia.htm>.
- MONJE, Marc: "Los Óscar", en *Mundo Cine*. En red; disponible en <http://mundocine.portalmundos.com/los-oscar/>.

- "New deal", en *Wikipedia*. En red; disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/New_Deal.
- OTERO, Rodolfo: "*It's a Wonderful Life*", en Celesia, Marcos y Fabián Cepeda: *Hollywood Clásico.com*. En red; disponible en <http://www.hollywoodclasico.com/index.php?id=31>.
- OVIEDO, Alex: "*Screwball comedies*", en *Sueños de la caverna*. En red; disponible en <http://www.espacioluke.com/Mayo2001/oviedo.html>.
- PANDO, Juan: "*¡Qué bello es vivir!*", en *La Revista*. En red; disponible en <http://www.elmundo.es/magazine/num115/textos/bello1.html>.
- PELLINI, Claudio: "Los años locos", en *Portal Planeta*. En red; disponible en http://www.portalplanetasedna.com.ar/anos_locos.htm.
- "*Qué bello es vivir*", en *La Web del cine clásico*. En red; disponible en <http://www.geocities.com/cineclasicopeliculas/quebelloesvivir.htm>.
- "Star System", en *Film Encyclopedia*. En red; disponible en <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Star-System.html>.
- RIERA CASANY, Joan Manuel (2004): "Apostar por el comienzo de una normalización", en *La Vanguardia.es*, Barcelona. En red; disponible en http://www.lavanguardia.es/premium/publica/publica?COMPID=51256691913&ID_FORMATO=9&ID_PAGINA=22780&PARTICION=91&SUBORDRE=3.
- RIVENDEL (2006): "*La screwball comedy: significado y características*", en *Blog de Rivendel*. En red; disponible en <http://rivendel.wordpress.com/2006/12/11/la-screwball-comedysignificado-y-caracteristicas/>.
- THOMPSON, David: "El colapso de la prosperidad (1929-34)", en *Curso virtua: "La memoria histórica.y el presente"*. En red; disponible en <http://www.rcci.net/globalizacion/fg059.htm>

- VERDÚ SCHUMANN, Pablo Kurt: "Mr. Deeds", en *FILMAFFINITY*. En red; disponible en <http://www.filmaffinity.com/es/film344149.html>
- VIZCAÍNO, Juan: "*American Madness*", en *Cinema de Perra Gorda*. En red; disponible en <http://thecinema.blogia.com/2005/100901-american-madness-1932-frank-capra-la-locura-del-dolar.php>.
- ZARZUELO, Pedro: "*El secreto de vivir*", en *DVS Reviews*. En red; disponible en <http://www.dvd-reviews.net/clasicos/dvdelsecretodevivir.htm>.

ANEXOS**LA FILMOGRAFÍA DE FRANK CAPRA****1922**

Fulah Fisher's Boarding House (Cortometraje)

Interpretada por: Mildred Owens, Ethan Allen II, Olaf Skavlan

1926

Un "sportman" de ocasión (*Tramp, tramp, tramp*)

Interpretada por: Harry Langdon, Joan Crawford, Edward Davis, Tom Murray, Alec B. Francis, Brooks Benedict

El hombre cañón (*The strong man*)

Interpretada por: Harry Langdon, Gertrude Astor, Brooks Benedict, Priscilla Bonner, Robert MacKim, William V. Mong, Arthur Thalasso

1927

Sus primeros pantalones (*Long Pants*)

Interpretada por: Harry Langdon, Gladys Brockwell, Alan Roscoe, Alma Bennett, Franlie Darro, Priscilla Bonner, Natalie Kingston, John Darrow

Los tres papás (*For the love of Mike*)

Interpretada por: Claudette Colbert, Ben Lyon, George Sidney, Ford Sterling, Hugh Cameron, Richard "Skeets" Gallagher, Rudolph Cameron, Mabel Swor

1928

Cómo se corta el jamón (*That Certain Thing*)

Interpretada por: Viola Dana, Ralph Graves, Burr MacIntosh, Aggie Herring, Carl Gerard, Syd Crossley

Abandonada (So This is Love)

Interpretada por: Shirley Mason, William Collier Jr, Johnnie Walker, Ernie Adams, Carl Gerard, William H. Strauss, Jean Laverty

El teatro de Minnie (The Matinee Idol)

Interpretada por: Bessie Love, Johnnie Walker, Ernest Hilliard, Lionel Belmore, David Mir

The way of the strong

Interpretada por: Mitchell Lewis, Alice Day, Margaret Livingston, Theodore Von Eltz, William Bailey

Say it with sables

Interpretada por: Francis X. Bushman, Helene Chadwyck, Margaret Livingston, Arthur Rankin, June Nash, Alphonse Ethier, Edna Mae Cooper

El poder de una lágrima (The Power of the Press)

Interpretada por: Douglas Fairbanks Jr, Jobyna Ralston, Mildred Harris, Philo McCullough, Wheeler Oakman, Robert Edeson, Edwards Davis, Dell Henderson, Charles Clary

Submarino (Submarine)

Interpretada por: Jack Holt, Dorothy Revier, Ralph Graves, Clarence Burton, Arthur Rankin

The Burglar

Interpretada por: Mary Ann Jackson, Ruth Hiatt, Raymond McKee, Otto Fries, Sunshine Hart, Billy Gilbert, Paralee Coleman, Alma Bennett, Eileen Allen

1929*La nueva generación (The Younger Generation)*

Interpretada por: Jean Hersholt, Lina Basquette, Ricardo Cortez, Rex Lease, Rosa Rosanova, Syd Crossley, Martha Franklin

La sortija que mata (The Donovan Affair)

Interpretada por: Jack Holt, Dorothy Revier, William Collier Jr, Agnes Ayres, John Roche, Fred Kelsey, Hank Mann, Wheeler Oakman, Virginia Brown Faire

Águilas (Flight)

Interpretada por: Jack Holt, Lila Lee, Ralph Graves, Alan Roscoe, Harold Goodwin, Jimmy de la Cruze

1930*Mujeres ligeras (Ladies of Laisures)*

Interpretada por: Barbara Stanwyck, Ralph Graves, Lowell Sherman, Marie Prevost, Nance O'Neil, George Fawcett, Juliette Compton, Johnnie Walker

Pasa el cielo (Rain of Shine)

Interpretada por: Joe Cook, Louise Fazenda, Joan Peers, William Collier Jr, Tom Howard, Dave Chasen, Alan Roscoe, Adolph Milar, Clarence Muse, Nella Walker

1931*Dirigible (Dirigible)*

Interpretada por: Jack Holt, Ralph Graves, Fay Wray, Hobart Bosworth, Roscoe Karns, Harold Goodwin, Clarence Muse, Emmett Corrigan

The Miracle Woman

Interpretada por: Barbara Stanwyck, David Manners, Sam Hardy, Beryl Mercer, Russell Hopton, Charles Middleton, Eddie Boland, Thelma Hill

La jaula de oro (Platinum Blonde)

Interpretada por: Loretta Young, Robert Williams, Jean Harlow, Halliwell Hobbes, Reginald Owen, Edmund Breese, Don Dillaway, Walter Catlett, Claud Allister

1932*Amor prohibido (Forbidden)*

Interpretada por: Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou, Ralph Bellamy, Dorothy Peterson, Thomas Jefferson, Myrna Fresholt, Charlotte Henry, Oliver Eckhardt, Roger Byrne

La locura del dólar (American Madness)

Interpretada por: Walter Huston, Pat O'Brien, Kay Johnson, Constance Cummings, Gavin Gordon, Arthur Hoyt, Robert Emmett O'Connor, Robert Ellis, Jeanne Sorel

La amargura del general Yen (The Better Tea of General Yen)

Interpretada por: Barbara Stanwyck, Nils Asther, Toshia Mori, Walter Connolly, Gavin Gordon, Lucien Littlefield, Richard Loo, Helen Jerome Eddy, Emmett Corrigan

1933*Dama por un día (Lady for a Day)*

Producida por: Harry Cohn

Interpretada por: Warren William, May Robson, Guy Kibbee, Glenda Farrell, Ned Sparks, Walter Connolly, Jean Parker, Nat Pendleton, Barry Norton

1934*Estrictamente confidencial (Broadway Hill)*

Producida por: Harry Cohn

Interpretada por: Warner Baxter, Myrna Loy, Walter Connolly, Lynne Overman, Raymond Walburn, Clarence Muse, Margaret Hamilton, Douglass Dumbrille

Sucedió una noche (Happened One Night)

Producida por: Frank Capra y Harry Cohn

Interpretada por: Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly, Roscoe Karns, Jameson Thomas, Alan Hale, Arthur Hoyt

1936

El secreto de vivir (Mr. Deeds Goes to Town)

Producida por: Frank Capra

Interpretada por: Gary Cooper, Jean Arthur, George Bancroft, Lionel Stander, Douglass Dumbrille, Raymond Walburn, H.B. Warner, Ruth Donnelly

1937

Horizontes perdidos (Lost Horizont)

Producida por: Frank Capra

Interpretada por: Ronald Colman, Jane Wyatt, John Howard, Margo, Thomas Mitchell, Edward Everett Horton, Isabel Jewell, H.B. Warner, Sam Jaffe

1938

Vive como quieras (You Can't Take It with You)

Producida por: Frank Capra

Interpretada por: Jean Arthur, Lionel Barrymore, James Stewart, Edward Arnold, Mischa Auer, Ann Miller, Spring Byington, Samuel S. Hinds

1939

Caballero sin espada (Mr. Smith Goes to Washington)

Producida por: Frank Capra

Interpretada por: Jean Arthur, James Stewart, Claude Rains, Edward Arnold, Guy Kybbee, Thomas Mitchell, Eugene Pallette, Beulah Bondi

1941

Juan Nadie (Meet John Doe)

Producida por: Frank Capra

Interpretada por: Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Edward Arnold, Walter Brennan, Spring Byington, James Gleason, Gene Lockhart, Rod La Rocque, Irving Bacon

1943

Prelude to war

Interpretada por: Robert Anderson, Pietro Bodoglio, Aristide Briand, Kai – Shek Chiang, Galeazzo Ciano, Walter Darré

The Battle of Rusia

Interpretada por: Ion Antonescu, Nikolai Cherkasov, Galeazzo Ciano, Anthony Eden, Hermann Göring

The Nazis Strike

Interpretada por: Eduard Benes, Neville Chamberlain, Clementine Churchill, Winston Churchill, Galeazzo Ciano, Josef Goebbels

Divide and conquer

Interpretada por: General Bergeret, Dr. Karl Brand, Winston Churchill, Charles De Gaulle, Otto Dietrich

The battle of Britain

Interpretada por: Douglas Bader, Arno Breker, Winston Churchill, Hermann Göring, Adolf Hitler

1944

Tunisian Victory

Interpretada por: Harold Alexander, Kenneth Anderson, Omar N. Bardley, Alan Brooke, Winston Churchill

Arsénico por compasión (Arsenic and Old Lace)

Producida por: Frank Capra para Warner Bros

Interpretada por: Raymond Massey, Priscilla Lane, Josephine Hull, Jean Adair, Jack Carson, Edward Everett Horton, Peter Lorre

The Battle of China

Interpretada por: Claire Chennault, Kai – Shek Chiang, Madame Chiang, Winston Churchill

1945

Two Down and One to Go

Interpretada por: George G. Marshall, Anthony Veiller

War Comes to America

Interpretada por: Dean Acheson, General Bergeret, Arno Breker, Winston Churchill, Galeazzo Ciano

Your job in Germany

Interpretada por: Adolf Hitler

Know your enemy: Japan

Interpretada por: John Huston

1946

¡Qué bello es vivir! (It's a wonderful world)

Producida por: Frank Capra

Interpretada por: James Stewart, Donna Reed, Lionel Barrymore, Thomas Mitchell, Henry Travers, Beulah Bondi, Frank Faylen, Ward Bond, Gloria Grahame, H.B. Warner, Frank Albertson

1948

El Estado de la Unión (State of the Union)

Producida por: Frank Capra para Liberty Films

Interpretada por: Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Van Johnson, Angela Lansbury, Adolphe Menjou, Lewis Stone, Howard Smith, Charles Dingle, Maida Turner

1950

Lo quiso la suerte (Riding High)

Interpretada por: Bing Crosby, Coleen Gray, Charles Bickford, Frances Gifford, William Demarest, Raymond Walburn, James Gleason, Ward Bond, Clarence Muse

1951

Aquí viene el novio (Here Comes the Groom)

Interpretada por: Bing Crosby, Jane Wyman, Alexis Smith, Franchot Tone, James Barton, Robert Keith, Jacques Gancel

1959

Millonario de ilusiones (A hole in the head)

Interpretada por: Frank Sinatra, Edward G. Robinson, Eleanor Parker, Carolyn Jones, Thelma Ritter, Keenan Wynn, Joi Lansing, Connie Sawyer

1961

Un gángster para un milagro (Pocketful of Miracles)

Producida por: Frank Capra Jr.

Interpretada por: Bette Davis, Glenn Ford, Hope Lange, Arthur O'Connell, Peter Falk

GALARDONES DE FRANK CAPRA

Tres Óscares de la Academia

Sucedió una noche. Mejor director (1935)

El secreto de vivir. Mejor director (1937)

Vive como quieras. Mejor director y mejor película (1939)

Siete Nominaciones al Óscar

Dama por un día. Mejor director (1934)

El secreto de vivir. Mejor película (1937)

Horizontes perdidos. Mejor película (1938)

Caballero sin espada. Mejor director y mejor película (1940)

¡Qué bello es vivir!. Mejor director y mejor película (1946)

Globo de Oro

¡Que bello es vivir!. Mejor película (1947)

Festival de Venecia

León de Oro a la Trayectoria Profesional (1982)