

# Vías de renovación en la última comedia romántica estadounidense

Oraintsuko estatubatuar komedia erromantikoaren bide berritzaileak

Renewing paths in recent American romantic comedy

Pablo Echart Orús<sup>1</sup>

zer

Vol. 15 - Núm. 29  
ISSN: 1137-1102  
pp. 31-45  
2010

*Recibido el 5 de diciembre de 2008, aprobado el 2 de septiembre de 2010.*

## Resumen:

Este artículo examina las principales vías que el cine comercial narrativo estadounidense ha seguido en los últimos años para renovar la comedia romántica: un género que se distingue en este periodo por la mediocridad y la falta de riesgo de la mayoría de sus propuestas. Estas comedias disidentes se estructuran bajo tres tendencias: la comedia grosera, la comedia retro y la comedia alternativa.

**Palabras claves:** comedia romántica alternativa, comedia grosera, cine retro, comedia “indie”, Hollywood.

## Laburpena

Artikulu honetan azkeneko urteotan estatubatuar zinema komertzial narratzaileak komedia erromantikoa berrizteko erakutsi dituen bideak arakatzen dira. Azken urteotan, genero honen barruan egin izan diren filmeei bide urratuak eta kalitate eza erakutsi dute. Horren ondorioz, komedia disidenteak agertu dira, batez ere hiru joerarekin: komedia zakarra, iraganean oinarritu komedia eta komedia alternatiboa.

**Gako-hitzak:** komedia erromantikoa, komedia alternatiboa, komedia zakarra, zine retroa, komedia ‘indie’, Hollywood.

## Abstract:

This article examines the main paths followed in the last years by the American narrative cinema to renew the romantic comedy, a genre characterized in this period by its mediocrity and its lack of risk. The dissident comedies of this time can be divided in three trends: gross-out comedies, retro movies and “indie” comedies.

**Keywords:** alternative romantic comedy, gross-out comedy, retro movies, indie comedy, Hollywood.

<sup>1</sup> Universidad de Navarra, pechart@unav.es

## 0. Introducción

De esta primera década de siglo XXI, pocas son las comedias románticas estadounidenses llamadas a perdurar. Pese a que se trata de un género estable y notorio de acuerdo con los parámetros de la producción, es la escasa calidad y el carácter rutinario lo que define al grueso de sus propuestas (Echart, 2009). Sólo una minoría desafía la falta de riesgo derivado de la repetición incesante de fórmulas narrativas y estilísticas, y de una imagen del romance manida y de escaso valor apelativo. Probablemente, esta deriva resulta más notoria si se contrasta el género con la *sitcom* norteamericana: tras el vigor del formato en los años noventa<sup>2</sup>, en la última década se renueva con series como *Curb Your Enthusiasm* (2000-) o *Arrested Development* (2003-06), y asume riesgos estilísticos y narrativos en su vertiente más romántica, según ilustran *How I Met Your Mother* (2005-) *Scrubs* (2001-) o *Community* (2009-) (Bonaut y Grandío, 2009; García, 2009).

En este contexto de acomodamiento se presentan una serie de películas que procuran abrir nuevas vías -no siempre con fortuna- para la renovación del género. En este artículo se realiza un análisis de los títulos principales que ilustran las diferentes alternativas tomadas en la búsqueda de dicha renovación. La corriente más visible, a la que se dedicará el primer epígrafe, consiste en la adición de un componente grosero a una narrativa que, en los años ochenta y noventa, se presentaba como esencialmente blanca; en segundo lugar, se verá cómo ciertas comedias han apostado por el enfoque “retro”, sea para homenajear o para dialogar con formas que el género adoptó en el pasado; aunque tanto lo grosero como lo retro se presentan como alternativas frente al modo dominante, emplearemos específicamente el adjetivo “alternativo” para referirnos, en el tercer epígrafe, a una serie de películas que se desmarcan deliberadamente de la comedia romántica más comercial: se aludirá en él a comedias notablemente sofisticadas, de estética “independiente”, y a ciertos cineastas que, aunque se hayan aproximado al género de forma puntual, han sido capaces de articular un discurso singular.

## 1. La comedia romántica grosera

La novedad más notoria de la comedia romántica estadounidense de estos últimos años consiste en la asimilación de estrategias del humor habituales en la comedia grosera. De esta forma, se percibe un incremento como estrategia humorística del lenguaje desabrido y obsceno, y de la orquestación de gags referidos a la corporalidad humana, primordialmente en sus dimensiones sexual y escatológica.

Este repunte del humor grosero puede resultar de la convergencia de factores muy diversos, algunos de largo alcance y otros inmediatos. Entre los primeros, Carl Plantinga (2006: 84) recuerda cómo desde el siglo XVIII se produce un progresivo tratamiento benevolente de lo repulsivo -el humor grosero constituye una manifestación específica del mismo- en las Humanidades, las Artes y la Literatura, posible en el cine de Hollywood tras el desmantelamiento del Código Hays. Desde los años setenta, dicha trasgresión adquiere diversas formas en la representación fílmica comercial. A efectos de este trabajo merece indicarse el auge de la comedia gamberra a

<sup>2</sup> Sobre todo, gracias a la tríada de la NBC formada por *Friends* (1994-2004), *Seinfeld* (1990-1998) y *Frasier* (1993-2004).

finales de los años 70 y primeros 80, por ser un referente para cineastas que entonces cultivaron su cinefilia. Es el caso del guionista, productor y director Judd Apatow y de los cómicos-autores que, como Seth Rogen o Jason Segel, han despuntado a su lado. Una “factoría” que, en la estela de los hermanos Farrelly, ha demostrado la viabilidad comercial de comedias románticas clasificadas por la MPAA como “R” –aquellas a las que, en Estados Unidos, no puede acceder un espectador menor de 17 años sin la compañía de un adulto-, cuya producción se extiende frente a las no recomendadas para menores de 13 años, aún dominantes<sup>3</sup>. Este auge de lo grosero también se percibe en otros ámbitos de la comedia cinematográfica, como ilustran la parodia *Una guerra muy perra* (*Trophic Thunder*, Ben Stiller, 2008), el *spoof* *Date Movie* (Aaron Seltzer, 2006) o la comedia de colegas *Superfumados* (*Pineapple Express*, David Gordon Green, 2008). Y lo mismo cabe afirmar respecto a programas televisivos de entretenimiento o series como *It’s Always Sunny in Philadelphia* (2005-), *Party Down* (2009-2010) o *Little Britain USA* (2008-)<sup>4</sup>.

En esta asimilación de materiales innobles, tanto Bob y Peter Farrelly como Judd Apatow y su círculo merecen una atención destacada. Los primeros marcan un hito con *Algo pasa con Mary* (*There’s Something About Mary*, 1998) al fusionar una estructura narrativa de comedia romántica con un humor que colisiona con el buen gusto convenido, y así establecen un nuevo estándar de representación en la comedia romántica *mainstream*. Esta fusión facilita la incorporación del joven espectador masculino a un género tradicionalmente asociado con el público femenino. Respecto al carácter blanco de los *new romances* (Neale, 1992: 284-289) o “comedias románticas neotradicionales” (McDonald, 2007) dominantes en los años ochenta y noventa, los Farrelly enturbian el humor al convertir el cuerpo humano en blanco del humor: sus comedias acogen gags de naturaleza escatológica y genital, y representaciones del cuerpo a caballo entre lo ridículo y lo surrealista.

Es propio de la comedia grosera incluir un aspecto de trasgresión de lo normativo (King, 2002: 63-76). La filmografía de los Farrelly, incluidas comedias románticas como la citada o como *Amor ciego* (*Shallow Hal*, 2001) o *Matrimonio compulsivo* (*The Heartbreak Kid*, 2007), ha convertido en seña de identidad un humor creado sobre personajes con discapacidades mentales y físicas. Bien es cierto que la crueldad de dicho humor es convenientemente moderada –normalmente al despertar simpatía por el personaje discapacitado-, y con ella la aversión que pudiera despertar en un espectador medio. Por tanto, parte del éxito comercial de los filmes de los Farrelly responde al haber encontrado un punto de equilibrio entre la aversión y el placer cómico que provoca la contemplación de lo representado, y de aportar suficientes ganchos para los espectadores de ambos sexos.

El éxito de *Algo pasa con Mary*, y el de la comedia gamberra *American Pie* (Paul Weitz, 1999), ha propiciado que comedias románticas poco inspiradas empleen el humor grosero como una estrategia de compensación humorística. Es el caso de comedias para adolescentes como *40 días y 40 noches* (*40 Days and 40 Nights*, Michael Lehmann, 2002), *Cásate conmigo* (*Wedding Daze*, Michael Ian Black, 2007) o

<sup>3</sup> Puede consultarse la base de datos The Numbers: (<http://www.the-numbers.com/market/Genres/RomanticComedy.php>).

<sup>4</sup> Puede consultarse Gómez Alonso (2006) para observar la profusión de lo grotesco y lo grosero en el panorama televisivo estadounidense, tendencia que tampoco parece ajena a la televisión española.

*Sólo amigos* (*Just Friends*, Roger Kumble, 2005), y de otras dirigidas a un público algo más adulto, como *Y entonces llegó ella* (*Allong Came Polly*, John Hamburg, 2004), *Mr. Deeds* (Steven Brill, 2002) o *La cosa más dulce* (*The Sweetest Thing*, Roger Kumble, 2002).

En este panorama, Apatow constituye la estrella emergente de lo que viene denominándose como Nueva Comedia Americana (NCA): una corriente que aunque excede los lindes de la comedia romántica, sí incluye una cierta forma –gamberra- de entenderla<sup>5</sup>. Como los Farrelly, Apatow ha creado un estilo reconocible tanto en las películas que dirige –a fecha de hoy, *Virgen a los 40* (*The 40 Year Old Virgin*, 2005), *Lío embarazoso* (*Knocked Up*, 2007) y *Hazme reír* (*Funny People*, 2009)- como en las que ha producido –entre ellas, *Supersalidos* (*Superbad*, Gregg Mottola, 2007), *Paso de ti* (*Forgetting Sarah Marshall*, Nicholas Stoller, 2008) y *Superfumados*-. Aunque Apatow comparte con los Farrelly la fusión de lo vulgar con lo romántico, sus comedias se distinguen por un tono más sentimental, por una decantación más pronunciada por el punto de vista de los personajes masculinos, y porque las situaciones y los personajes tienden a ser menos extravagantes y más apegados a lo cotidiano. Por esta razón John Truby le considera el “padre de las historias *low concept*”: historias que, al modo de la *sitcom*, basan su carga emocional en situaciones que cualquier espectador podría tener. No en vano, Apatow se formó en la *sitcom* televisiva, donde creó las series para adolescentes *Freaks and Geeks* y *Undeclared*.

El punto de vista de sus historias recae invariablemente en personajes masculinos. Y como es común a un sinfín de comedias románticas actuales, los protagonistas son varones de mediana edad anclados en un letargo adolescente. Como muchos de ellos, su inmadurez está contrarrestada por una bondad natural, si bien su caracterización patética –tal y como se desprende de sus objetivos, razonamientos y costumbres- excede lo habitual. También, a diferencia de las comedias románticas estándares, el coro de secundarios no se reduce a un amigo con una visión distorsionada del mundo y de las mujeres, sino que lo compone un grupo de amigos cuya inmadurez sí que parece no tener remedio. Apatow ensalza la camaradería entre hombres (cimentada en parte sobre su fijación con el sexo femenino, como ilustran *Supersalidos* o *Lío embarazoso*), de ahí que sus comedias románticas tomen prestados códigos de las *teen movies*.

Como los Farrelly, las producciones Apatow se distinguen –además de por la reincidencia de una serie de intérpretes- por un humor irreverente y por una superficie profana. Ejemplo de lo primero es la simpatía mostrada hacia los personajes consumidores de drogas (*Lío embarazoso*, *Superfumados*). Y de lo segundo, unos diálogos que buscan con su zafiedad reflejar el habla cotidiana y el afán de rebasar los límites de la representación sexual habituales en la comedia romántica, como ilustra la primera secuencia de *Paso de ti*. Sin embargo, este “realismo sucio” viene acompañado por una ratificación de los mitos tradicionales de la comedia romántica: *Virgen a los 40* o *Lío embarazoso* suscriben el ideal del amor romántico, del encuentro de la “media naranja” y de un crecimiento vital de la persona que se ratifica en el matrimonio y la familia.

---

<sup>5</sup> Desde el punto de vista del relato, la NCA destaca en primera instancia por abundar en el retrato de una amistad masculina entre personajes inmaduros o “peterpanescos” (Pena: 2009); y desde el punto de vista formal, y más allá del gusto explícito por la cita cinéfila, por emplear estrategias narrativas que prueban una voluntad de reformular la comedia cinematográfica (Losilla: 2009).

## 2. La comedia romántica *retro*

Un pequeño número de comedias románticas del nuevo siglo se ha elaborado tomando como referentes directos patrones narrativos y estilísticos del pasado. Las formas y las intenciones de estos filmes varía: algunos pretenden establecer un diálogo con el género desde su imitación, como *Abajo el amor* (*Down with Love*, Peyton Reed, 2003); otros se refugian en una nostalgia estéril, como *Ella es el partido* (*Leatherheads*, George Clooney, 2008); y otros apuestan por la actualización de modelos de representación que la comedia romántica adoptó en el pasado, como hace *Crueldad intolerable* (*Intolerable Cruelty*, Joel Coen, 2003) respecto a la *screwball comedy*, o *Tú la letra y yo la música* (*Music & Lyrics*, Marc Lawrence, 2007) respecto a los *new romances*.

*Abajo el amor* es un pastiche deliberadamente “retro”. El modelo estilístico y narrativo lo constituyen *sex comedies* como *Confidencias a medianoche* (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959) o *Pijama para dos* (*Lover Come Back*, Delbert Mann, 1961). La recreación del modelo abarca todos los segmentos del film: en su concepción visual, recupera la plástica de colores vivos y reproduce marcas distintivas de aquellas comedias como el empleo de fondos o la imagen dividida. El universo diegético es idéntico: la acción se emplaza en el Nueva York de 1962, y desde el diseño de los créditos se asiste a la reproducción de los motivos iconográficos más reconocibles de aquellas *sex-comedies*: los taxis amarillos, las habitaciones suntuosas, los electrodomésticos como emblema de la pasión tecnológica, el atuendo de los actores, etc. La misma estrategia se emplea para el diseño de los personajes y de sus relaciones, así como para la elaboración del argumento, que se orquesta sobre un juego de engaños que ilustra la guerra de los sexos, y que pone de relieve la cuestión de la igualdad entre hombres y mujeres en la esfera del trabajo y en la de las costumbres amorosas y sexuales. Los actores –Ewan McGregor y Renée Zellweger– reproducen marcas de sus predecesores, y resulta significativo el cameo de Tony Randall, actor representativo de aquellas comedias.

Por tanto, todo es “igual” que en sus referentes. Con una notable salvedad: las alusiones sexuales de los gags visuales y verbales alcanzan un atrevimiento desconocido, y de esta manera sugieren los límites de representación de sus modelos. Así, si la *sex comedy* de los cincuenta y sesenta mostraba una franqueza superior a los ciclos anteriores de comedia romántica en la representación de la sexualidad, *Abajo el amor* hace lo propio respecto a la *sex comedy*: la imitación deliberada del modelo no hace sino poner de relieve lo caduco de sus códigos o, visto desde otro ángulo, la evolución experimentada tanto por la poética del género como por su recepción espectral.

De esta manera, la película de Reed no elude un revisionismo que es también inherente al *remake*. Una práctica que, en la comedia romántica de los últimos años, ha encontrado un filón en filmes de los años 60 y 70, como ilustran *Matrimonio compulsivo* respecto a *El rompecorazones* (*The Heartbreak Kid*, Elaine May, 1972), o *Alex y Emma* (*Alex & Emma*, Rob Reiner, 2003) respecto a *Encuentro en París* (*Paris When It Sizzles*, Robert Quine, 1964).

*Crueldad intolerable* representa una actualización exitosa de la comedia romántica de los años treinta y primeros cuarenta. Este modelo se hace evidente en la caracterización de los dos protagonistas, Marilyn y Miles, interpretados por Catherine

Zeta-Jones y George Clooney. Marylin es una cazafortunas de nuestro tiempo con cualidades que evocan modelos de Preston Sturges: tiene la determinación de una “Lady Eve” dispuesta a aniquilar al hombre que la ha herido, para lo cual no duda en casarse con él; y tiene la misma determinación que Gerry (Claudette Colbert) en *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*, 1942) por amasar una fortuna a través del matrimonio, pero ya sin el menor asomo de inocencia, con la inmoralidad de una diabólica mujer fatal. Con su presencia arrebatadora y con su astucia comanda esta guerra de sexos motivada por el dinero y el orgullo. Miles, por su parte, se enraíza en la tradición de los sinvergüenzas que, como el Walter de *Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940), han alcanzado el éxito en su trabajo apoyándose en su inmoralidad: un cínico abogado que ha hecho una fortuna rompiendo matrimonios.

Como buena parte de las *screwball comedies*, aunque ambientada en el presente, *Crueldad intolerable* se emplaza en el universo de las clases altas. El contraste entre dinero y felicidad, que se impone a la postre gracias al amor, permite a los Coen realizar a un tiempo una sátira sobre la perversión moral de una clase social que rinde pleitesía al dinero (Rowell, 2007: 319) y un homenaje a la mejor tradición romántica. Por improbable que pueda parecer –en esto también es sturgiana–, el reconocimiento de la confianza como valor supremo entre la pareja recuerda a filmes como *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937) o *Mi mujer favorita* (*My Favorite Wife*, Garson Kanin, 1940). A diferencia de las citas torpes que trufan tantas comedias románticas actuales, los Coen despliegan un juego referencial que enriquece el valor del film. En ocasiones se acercan a la autocita –la fijación narcisista de Miles con su dentadura equivale a la de Ulysses Everett, también interpretado por Clooney, con su peinado en *Oh Brother! (O Brother, Where Art Thou?*, 2000)–; pero, sobre todo, abundan las referencias a clásicos de la comedia romántica *screwball*: la mascarada que el actor televisivo (Billy Bob Thornton) hace como millonario paleta no es sino una cálida parodia de los papeles que Ralph Bellamy interpretaba en el género; el discurso de Miles Longfellow Massey ante los abogados matrimoniales remite inequívocamente a la trilogía del hombre corriente de Frank Capra, pues como los Deeds y Smiths consigue conquistar con la inocencia a los hombres más cínicos y descreídos; la secuencia inicial, en la que un adulterio es descubierto por uno de los cónyuges, supone una reescritura del planteamiento de *La costilla de Adán* (*Adam’s Rib*, George Cukor, 1949), célebre comedia realizada en torno a la abogacía y el divorcio<sup>6</sup>.

El acierto en el *casting*, la inspirada caracterización de personajes sobre patrones clásicos, un guión de aroma sturgiano plagado de giros vertiginosos, los diálogos afilados, el componente satírico, los juegos de referencias que sirven de homenaje a clásicos del género y la atención por los detalles prueban que, a pesar de la pobre valoración de la crítica, *Crueldad intolerable* es una película en la que los Coen demuestran la posibilidad de hacer hoy comedias románticas de calidad, sin por ello renunciar a sus señas de identidad como cineastas<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Si el “Longfellow” remite a *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936), el apellido Massey lo hace a la película de Cukor, cuyo referente real fue el divorcio entre los actores Adrienne Allen y Raymond Massey.

<sup>7</sup> Entre los motivos que pudieron condicionar su fría recepción cabe señalar que, por primera vez desde *El gran salto* (*The Hudsucker Proxy*, 1994), los Coen hacían una película “de estudio” y tomaban como punto de partida un guión ajeno; además, se adentraban en un género altamente codificado y

Menor fortuna tuvo George Clooney al dirigir y protagonizar *Ella es el partido*, pastiche de la *screwball comedy*. Se trata de una narración de argucias y artimañas que parece diseñada sobre *Luna nueva y Salve héroe victorioso* (*Hail the Conquering Hero*, Preston Sturges, 1944): como en la primera, la protagonista es una periodista que se mueve con inusitada soltura en un universo masculino gracias a su ingenio, su sarcasmo y sus escasos escrúpulos éticos; de la segunda se recupera para el argumento la manipulación de la opinión pública por un héroe de guerra que en realidad no es tal. Más allá de emplazarse la acción en los alocados años veinte, la sensación de asistir a una película de otro tiempo se potencia desde instancias como: una realización a la vieja usanza, el diseño de vestuario y decorados, guiños iconográficos –la omnipresencia de los trenes y de escenas que remiten a *Un marido rico*–, etc. Sin embargo, *Ella es el partido* resulta fallida, sobre todo porque resulta anacrónica: salvo el factor nostalgia, el relieve de sus estrellas y algún gag aislado, carece de alicientes dramáticos para llegar al espectador actual.

*Tú la letra, yo la música* también saca rendimiento cómico de lo “retro”, en concreto de las modas musicales de los años 80. El film carece no tiene una pretensión rupturista, pero demuestra que es posible contar historias divertidas e interesantes dentro de los esquemas de la comedia romántica neotradicional. Marc Lawrence saca partido de la imagen cinematográfica de Hugh Grant y Drew Barrymore. El personaje del primero se mantiene dentro de los parámetros asociados a la imagen cinematográfica del actor británico, si bien se logra un cierto aire de novedad al haberse limado sus aristas más desagradables: el caradura sarcástico y egoísta deja paso al pobre diablo con buen corazón. Drew Barrymore, como en *50 primeras citas* (*50 First Dates*, Peter Segal, 2004) y *Amor en juego* (*Fever Pitch*, Peter y Bobby Farrelly, 2005), hace a su personaje dulce, alegre y espontáneo, en la estela de Annie Hall.

Además de romper con el uso monocorde de la música pop en la última comedia romántica, el relato explota la metáfora musical que da título al film: *Music & Lyrics*. La lectura inmediata es la de la complementariedad: la letra necesita a la música como Alex (Grant) necesita a Sophie (Barrymore), y viceversa, para rehacer sus vidas. Pocas ideas tan recurrentes en el género como ésta: el crecimiento, la “educación”, el encuentro de una identidad más plena gracias al amado. Oportunamente, la película se apoya en dos canciones pop de hechuras distintas para balancearse entre los dos tonos que transita: una es decididamente tonta y alegre –“Pop! Goes My Heart”–, y sirve al humor de farsa con el que se parodia, mediante unos logrados videoclips, la estética musical de los años 80; y la otra –“Way Back into Love”– es una composición más emotiva que ilustra los benéficos efectos del amor. El argumento musical también permite a la historia adquirir un componente satírico (la denuncia de la televisión morbosa), nostálgico (sucede con el pop lo que

---

muy popular, que podía dañar su imagen de “autores”. Sin embargo, aventuramos que la comedia romántica es una extensión natural del universo Coen: como ésta, su cine es alegre y exagerado; a veces irreverente, como ya lo eran algunas *screwball comedies*; y en él siempre hay espacio para el humor, por oscuro que sean los argumentos. Junto al juego referencial indicado, en *Crueldad intolerable* se aprecian otras cualidades reconocibles en su filmografía: el humor negro, los personajes secundarios estafalarios, el gusto por los nombres llamativos y alegóricos, escenas oníricas que remiten a un espacio infernal, la denuncia del voyerismo y de la banalidad televisiva, la presencia de animales en torno a personajes agresivos, el dinero como fuente de corrupción y como motor de un crimen, etc. Algunas de estas cualidades son apuntadas por Rowell (2007: 309-327 y 345-352).

con el cine: importa más la imagen, el marketing, que la hondura de las propuestas) e incluso metarreflexivo (al borde de los cincuenta, ¿hasta cuándo será Grant una estrella de la comedia romántica?). En esta misma línea, parece que Sophie hablara de la comedia romántica cuando ensalza los valores de la música pop: uno (el pop) y otra (la comedia romántica) son géneros convencionales y fuertemente codificados, y aunque no tienen grandes pretensiones, su simplicidad no impide la emotividad y la alegría. Ambos, en definitiva, pueden ser muy efectivos dentro del esquema de sus propias leyes.

### 3. La comedia romántica alternativa

Más allá de lo grosero y lo retro, varias comedias del nuevo siglo han demostrado que, siempre dentro de las fronteras del cine narrativo comercial, es posible plasmar la celebración del amor romántico distanciándose de los códigos recurrentes en el género. Son películas que, en un sentido laxo y admitiendo lo problemático del término, podrían calificarse como independientes<sup>8</sup>, si se entiende por ello, como hacía Sydney Pollack en relación a los descendientes del Nuevo Hollywood, “cualquier cosa que fuera una alternativa a las películas-receta o a los filmes principales hechos por los Estudios”. Películas con una vocación más artística que comercial, que pretenden transmitir una visión y una sensibilidad personales, que disponen de presupuestos sensiblemente inferiores a las *megapictures*, y que reflejan una imagen del hombre y de Estados Unidos menos complaciente en comparación con el estándar de la producción comercial (Biskind, 2004: 19-21).

Algunas de estas comedias representan un *tour de force* en la puesta en imágenes, exhiben una vocación de explorar las posibilidades artísticas del medio cinematográfico y se alejan de la funcionalidad que prima en la comedia romántica convencional. Desde el punto de vista dramático, se mantiene el mito fundacional del género –el amor como fuerza suprema que impulsa la redención personal–, si bien se advierten notables diferencias en su tratamiento al uso. Entre ellas, un mayor riesgo de las premisas argumentales, una elaboración más minuciosa de los retratos psicológicos y un alejamiento de los arquetipos dominantes, ricas ofertas de sentido, y la inclinación a fusionar la comedia con el drama. Una querencia que tiene un correlato sociológico en tanto que son filmes que denotan una imagen de la sociedad estadounidense desligada de la complacencia de la comedia más comercial, según ilustran las difíciles relaciones paterno-filiales y los retratos de la soledad y el vacío existencial en el que se sitúan, de entrada, algunos de sus protagonistas.

Estas preocupaciones resultan visibles en *Algo en común* (*The Garden State*, 2004), película dirigida, escrita e interpretada por Zach Braff, que manifiesta a las claras su vocación alternativa en aspectos como su banda sonora –que incluye a artistas como Nick Drake o The Shins en lugar del pop más comercial–, una fotografía austera, o una ambientación que evita la extendida idolatría en el género de la urbe metropolitana. Por su parte, el guión deja espacio para escenas poéticas e incluye apuntes de crítica social, fundamentalmente mediante la descripción caracteriológica de personajes secundarios y menores que conforman una comunidad con notables

---

<sup>8</sup> Mike Atkinson (2007), por ejemplo, señala que “casi todas las indies no son indies en absoluto”, sino más bien las “películas de serie-B del siglo XXI”, a las que califica con un juego de palabras como “dependencies”.

carencias (de sensibilidad, de escrúpulos, de gusto o sencillamente de miras). El guión, además, incorpora un guiño satírico en el hecho de que el protagonista sea un actor que en Hollywood sólo consigue papeles de personajes retrasados, lo que sugiere la incapacidad de la meca del cine para trascender las apariencias y romper con los estereotipos.

A diferencia de tantos protagonistas masculinos de la comedia romántica coetánea, el problema de Andrew (Zach Braff) no consiste en una inmadurez que le impida relacionarse adecuadamente con las mujeres. Como ellos, es cierto, experimentará una resurrección figurada a la vida, si bien en su caso será más real y menos metafórica en cuanto que vive narcotizado por culpa de las drogas medicadas. Este “muerto en vida” se encuentra más cerca del protagonista de *Embriagado de amor* (*Punch-Drunk Love*, Paul Thomas Anderson, 2002), del que se hablará después: se trata de un joven retraído, sin vínculos sólidos con los personajes que le rodean y con el mundo en el que vive; pero frente a las tendencias violentas y el desorden psicológico de aquél, el rasgo definitorio de Andrew es un estado catatónico del que saldrá gracias a Sam (Natalie Portman). Un personaje que actualiza el arquetipo de la heroína *screwball*: excéntrica, espontánea, cálida y con una emotividad a flor de piel.

El estado de salud de Andrew hunde sus raíces en una problemática relación paterno-filial. Si las comedias comerciales como *Los padres de ella* (*Meet the Parents*, Jay Roach, 2000) o *La madre del novio* (*Monster in Law*, Robert Luketic, 2005) muestran un amor incondicional de los padres hacia los hijos que se traduce en un cómico exceso de celo, aquí su relación adquiere tonos mucho más dramáticos: en sintonía con tantas películas *indies*, la subtrama principal ilustra la distancia entre padres e hijos, la falta de amor de los primeros hacia los segundos. De hecho, la presencia de Ian Holm como un padre demoledor emparenta el film con *El dulce porvenir* (*The Sweet Hereafter*, Atom Egoyan, 1997). Parece también difícil no asociarla con *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), con la que, más allá de la palpable distancia entre padres e hijos, comparte una actitud crítica con la sociedad, el melancólico ensimismamiento del protagonista, y una banda sonora en la que sobresale una canción de Simon & Garfunkel (ahora *The Only Living Boy in New York*).

Su hechura alternativa se advierte también en sus preocupaciones de sentido. De la misma forma que Cavell (2004) ampara las *remarriages comedies* hollywoodien-ses a la luz del ideal moral emersoniano, *Algo en común* recupera para el género la reivindicación apasionada de un ideal de vida que diferenciará a los protagonistas del resto de personajes. Ante una comunidad rendida al dinero y a un hedonismo vacío, Sam y Andrew enarbolan como valores la búsqueda de la autenticidad (cuyo mejor epítome es la familia que vive en una suerte de arca de Noé) y la reivindicación de la propia individualidad (de ahí la insistencia de Sam por los “momentos originales” que actúan como marcas de la propia identidad), eludiendo cualquier discurso moralista<sup>9</sup>. Junto a Sam, Andrew dejará de ser un “*living dead*” para convertirse en uno de los pocos “*living boys*” de su ciudad.

<sup>9</sup> Baste señalar, por ejemplo, que si el hedonismo se percibe como una opción de corto alcance, lo cierto es que el periplo de “resurrección a la vida” de Andrew comienza cuando, en una fiesta celebrada el día del funeral de su madre, consume una pastilla de éxtasis y es besado provocativamente por una chica. Por otro lado, la relación paterno-filial se cierra con una inversión de los papeles asignados entre sí durante años, de forma que es el hijo el que juzga al padre, y oportunamente le perdona.

Como *Algo en común*, *Lars y una chica de verdad* (*Lars and the Real Girl*, Craig Gillespie, 2007) se diferencia del modelo dominante de comedia romántica por distintas vías. La más obvia, la naturaleza arriesgada y excéntrica de su premisa argumental<sup>10</sup>: el punto de partida es el de un hombre –Lars (Ryan Gosling)– que compra una muñeca “anatómicamente correcta” con la que mantendrá una relación afectiva (la convertirá en su novia), aunque no sexual.

A diferencia de lo común, *Lars y una chica de verdad* no pone el énfasis en las tribulaciones cómicas de la pareja, sino que se detiene ante todo en el desarrollo de un personaje, Lars. Como el Andrew de *Algo en común*, su trastorno –aquí más acentuado– hunde sus raíces en un pasado familiar insatisfactorio, relacionado de nuevo con la temprana pérdida materna y con la inadecuada reacción de la familia ante la misma. Como *Algo en común*, o como *Embriagado de amor*, el protagonista se sitúa, de entrada, por debajo de los hombres corrientes que, con sus cegueras y defectos cómicos, imperan en la comedia romántica *mainstream*. Pero es el desmantelamiento de la imagen *freak* y la revelación de la profunda humanidad del personaje lo que destaca en un guión que fue nominado al Oscar.

Lars es un “niño grande”, pero por motivos distintos de los que muestran los protagonistas de la comedia romántica convencional. Su apariencia “setentera” advierte de su estancamiento en la preadolescencia. Su observancia religiosa, sus pulcras normas morales, sus modales amables y educados transmiten una inocencia impropia de sus veintisiete años. Como es impropio de su edad también su refugio en los lugares míticos de su infancia (el bosque), sus expresiones narcisistas (parece incapaz de apreciar cuanto recibe, es posesivo con su “novia”) y su falta de impulso sexual.

Como las películas de Anderson y Braff mencionadas, *Lars y una chica de verdad* concede una notable importancia a la soledad, cuestión desatendida en la comedia romántica más comercial. Según se aprecia gráficamente en su rechazo al contacto físico, Lars es incapaz de relacionarse con las personas que le rodean. Su retraimiento es fruto de una soledad larvada con los años y puntuada con la muerte de su madre (al darle a él a luz), una infancia desangelada y el temprano abandono de su hermano mayor del hogar familiar. La compra de la muñeca y el delirio que experimenta con ella constituyen la única salida que encuentra para enfrentarse a una soledad que al cabo le desborda. Por paradójico que parezca, gracias a esta relación virtual podrá desarrollar las destrezas necesarias para tratar con las personas (Oliver, 2007: 43) y así alcanzar su deseo de ser “normal”.

La aparición de Bianca –la muñeca-novia–, por tanto, sirve de detonante de un crecimiento retardado y anhelado. La reconciliación de Lars con su hermano constituye un vector de un proceso de maduración que es impulsado sobre todo por personajes femeninos: su cuñada, cuya sensibilidad y maternal cuidado hacia Lars predispone al encuentro de los dos hermanos; la doctora –viuda– que lo trata con tacto y cuya soledad facilita su identificación; las vecinas que respetan la fantasía en la que vive Lars; Margo, compañera de trabajo enamorada de él, que con su sabia paciencia se convierte en el humilde –pero decisivo– tercer vértice del insólito triángulo amoroso; y, ya se ha dicho, la propia Bianca, que con su presencia inerte contribuye a la adecuada socialización de Lars. Son estos personajes femeninos los que contrarres-

<sup>10</sup> Para ilustrar el respeto que el guión imponía en Hollywood, véase <http://www.ew.com/ew/article/0,,1176417,00.html> (24/09/08).

tan la frialdad de la existencia -el pueblo se presenta inundado de nieve- y devuelven la calidez perdida del añorado seno materno.

Tras la aparente provocación de su premisa, *Lars y una chica de verdad* es una película atenta, en palabras de su guionista, a la “geografía de la bondad y la compasión” (Walsh, 2007), que no pocos críticos han relacionado con la obra de Frank Capra<sup>11</sup>. Un vínculo que se explica a raíz de su carácter bienintencionado, de su tono emotivo y sentimental, del modo en que se suceden pasajes alegres y dramáticos, y del dibujo idílico de una comunidad que apuesta por la comprensión, el apoyo y la solidaridad en lugar de por el ridículo y la burla. Como en *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946), o como en las contemporáneas *Algo en común* o *Elizabethtown* (Cameron Crowe, 2005), la resurrección figurada a la vida del protagonista acontece lejos de los espacios urbanos de la comedia romántica más convencional, para hacerlo en un pueblo de apariencia insignificante.

*Lars y una chica de verdad* constituye un original cuento contemporáneo, efectivo por su guión y por la dirección de intérpretes a cargo de Craig Gillespie. La premisa, el tono, la ambientación, la construcción de personajes, los mecanismos del humor, difieren de los patrones habituales de la comedia romántica *mainstream*. Pero de nuevo es la experiencia del amor -por bizarras que sean sus manifestaciones- la que permite enderezar la identidad de sus protagonistas.

*Embriagado de amor* es probablemente la comedia romántica más excéntrica de los últimos años. Aunque respeta los parámetros del género al mostrar la evolución psicológica de un personaje y su aclimatación al entorno gracias al amor de una mujer, en realidad guarda más sintonía con el universo fílmico de su director, Paul Thomas Anderson, que con cualquier otra comedia romántica. De vocación minoritaria -sobre todo por su impresionante alarde formal-, su principal baza comercial descansaba en la figura del comediante Adam Sandler. A posteriori, el film se benefició del prestigio otorgado por galardones sobresalientes, como el de mejor director en el Festival de Cannes: algo inusual para una comedia romántica.

Anderson vuelve sobre asuntos presentes en sus filmes anteriores, como la alienación, el arrepentimiento, las familias disfuncionales y la búsqueda de un hogar (King, 2005). Motivos que son canalizados a través de un protagonista cuya caracterización se sitúa por debajo del “hombre corriente”: Barry Egan (Adam Sandler) se define por ciertos comportamientos patéticos y, sobre todo, por unas tendencias psicóticas -agresividad, ansiedad, aprensión, búsqueda del aislamiento, mentiras compulsivas- que le impiden gestar vínculos con su entorno. Como ilustra la decoración de su apartamento, su presente se define por la frialdad y el vacío, cualidades que lo sitúan más cerca de los protagonistas de filmes posteriores como *Algo en común* o *Lars y una chica de verdad* que de los de las comedias románticas estandarizadas, distinguidos en primer lugar por su inmadurez. Frente al rol que la familia desempeña en comedias románticas convencionales como *La joya de la familia* (*The Family Stone*, Thomas Bezucha, 2005) o *Como la vida misma* (*Dan in Real Life*, Peter Hedges, 2007), que ensalzan los ideales de integración y tolerancia, *Embriagado de amor* señala a la familia como primera responsable de la soledad del protagonista: compuesta estrictamente por sus siete hermanas, su presencia incómoda y controladora constituye el factor más opresivo y dañino para Barry.

<sup>11</sup> Entre ellos Kenneth Turan (*Los Angeles Times*), Howard Karren (*Premiere*), Claudia Puig (*USA Today*) o Bruce Diones (*The New Yorker*).

Con todo, y como bien desgrana King, lo que más la distingue es una soberbia puesta en escena que contrasta con la falta de riesgo dominante en el género. En esta ocasión resulta de gran efectividad para acceder a la subjetividad del protagonista y transmitir las sensaciones de agobio, opresión y vacío que le dominan. Es decisivo el apoyo en una música disfuncional de carácter extradiagético que subraya su falta de estabilidad, así como la presencia simbólica de un armonio que se introduce inesperadamente en su vida: Barry sólo conseguirá tocarlo correctamente –fundándose la música intradiagética con la extradiagética– en el desenlace, como corolario de su crecimiento junto a Lena (Emily Watson), también definida sobre patrones anómalos. Junto a la música tiene una importancia sobresaliente la concepción de los escenarios: priman los interiores, configurados con frecuencia como espacios laberínticos de contornos lineales; los exteriores tienden a ser yermos y desérticos, con composiciones que evocan la soledad de los lienzos de Edward Hopper (la ciudad de Los Ángeles, tan diferente de la imagen alegre y festiva habitual en el género) e, incluso, los paisajes oníricos de Magritte (Crous, 2007). En esta medida composición visual hay también un empleo calculado de los motivos visuales –como los espacios acristalados que muestran a un Barry atrapado– y de objetos con valor metafórico, así como de la fotografía y los colores: por ejemplo, la incomodidad que provoca la luz “quemada” de los exteriores y el uso simbólico del rojo, el azul o el blanco.

Si *Embriagado de amor* destaca por su puesta en escena, *Olvídate de mí* (*Eternal sunshine of the Spotless Mind*) lo hace por el guión de Charlie Kaufman. Éste porta un rico horizonte de sentido mediante el rejuvenecimiento de tropos como el encuentro de los opuestos, la validez de las segundas oportunidades o la necesidad del perdón. El guión se aleja de las fórmulas rutinarias al acomodar convenciones de la comedia romántica a un argumento propio de la ciencia ficción, y al desenvolver éste sobre una estructura temporal fragmentada en la que se alternan los espacios reales con los mentales. De ahí que *Olvídate de mí* se aproxime a películas ajenas al género que, como *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *The Matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1999), *Big Fish* (Tim Burton, 2003), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) o *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999), ésta última con guión del propio Kaufman, se decantan por las derivas de la memoria, por la ruptura de la linealidad temporal o por la fusión de los espacios objetivos con los imaginarios o fantásticos. Cualidades que juegan a desconcertar al espectador e imprimen a los filmes un carácter minoritario, compensado en parte en el film de Gondry por el protagonismo de Kate Winslet y Jim Carrey, y por un reputado plantel de secundarios.

*Olvídate de mí* parte de la siguiente premisa: qué pasaría si las personas fuesen capaces de borrar los dolorosos recuerdos de sus relaciones sentimentales fracasadas. Esta idea, inspirada por unos versos de Alexander Pope de los que se extrae el título original, le permite a Kaufman apuntar astutos comentarios sociológicos,<sup>12</sup> y sobre todo explorar en las relaciones existentes entre la identidad personal, la memoria y el amor. De ahí que, por ejemplo, se desprenda de la trama protagonizada por Clem y Joel la conciencia del valor impagable de ciertos recuerdos (o lo que es

<sup>12</sup> En particular, la operación cerebral a la que se someten los pacientes no sería sino un paso más en la ciega confianza de la sociedad actual en las operaciones de cirugía, como un ritual que abre las puertas a la felicidad. La burla es evidente en la caracterización de los científicos encargados de acometer las operaciones, definidos por su falta de profesionalidad y ética, y por su actitud chapucera.

igual, de cómo la identidad queda configurada por ellos), la afirmación del carácter indeleble de las experiencias compartidas –lo que justifica la coincidencia de ambos en la playa de Montauk–, así como la naturaleza genuina e irreplicable del encuentro entre dos personas (como ilustra el fallido simulacro de Patrick por suplantar a Joel con el fin de conquistar a Clem). Todo ello rubricado con una sensación de profunda afinidad entre la pareja que cuaja en momentos genuinamente románticos.

La vertiente dolorosa del amor no es escamoteada (como puede suceder en *Mi gran boda griega*, *My Big Fat Greek Wedding*, Joel Zwick, 2002), ni presentada en términos sádicos pero indoloros (*Cómo perder a un chico en diez días*, *How to Lose a Guy in 10 Days*, Donald Petrie, 2003), ni reducida a una serie de infortunios, malentendidos y obstáculos externos (*Los padres de ella*). *Olvídate de mí* reconoce en términos veristas la presencia del sufrimiento y la crueldad infringidos al otro en una relación sentimental, de ahí que su crudeza invite a no entender –de entrada– la película como una comedia romántica. No en vano, el propósito de Kaufman al encarar la escritura del guión era desmontar la imagen irreal que los romances hollywoodien- ses dan del amor (Munoz, 2008)<sup>13</sup>.

Resulta significativo también cómo, en la clausura del relato, la segunda oportunidad no se ratifica mediante el beso o el abrazo, sino que la pareja reconoce su unión encuadrada en una prudente distancia. Una distancia que sugiere el camino inverso del que siguen tantas comedias románticas *mainstream*: ya no son los avatares los que propician la unión (inmaculada y plácida) de la pareja, sino que es ésta la que toma las riendas de su destino (con sus episodios tormentosos). *Olvídate de mí* evoca lo que Cavell (1981) registra en torno a las comedias de reconciliación matrimonial de Hollywood: que la felicidad no se gana de una vez por todas sino que es una conquista cotidiana. La pareja se enfrenta a la segunda oportunidad desde la nueva perspectiva que da el conocimiento –subrayado en el plano extradiegético por la canción de Beck *Everybody needs to learn sometime*– de saber quién es realmente el otro (a lo que contribuye la aplicación original de la convención del pasado compartido), de lo que cabe esperar a su lado, y de aceptarlo con libertad. El film, entonces, encierra una propuesta del romance más realista que la planteada por tantas comedias convencionales, pero no por ello deja de ser esperanzadora: al fin y al cabo, lo que ilustra es la capacidad de una pareja para estar por encima de los (tremendos) errores que puedan llegar a cometer.

La premisa del olvido como salida feliz no sólo es contrarrestada por estrategias dramáticas como las señaladas, sino también por la puesta en escena. Dicha premisa, atractiva en las citas de Nietzsche o de Pope, sirve de abono para una puesta en escena que enfatiza la sensación de frialdad para ilustrar el vacío de los protagonistas cuando se eliminan respectivamente de sus vidas. Aquí desempeñan un papel decisivo una fotografía en la que predominan los tonos azulados y la oscuridad –opuesta a esa luminosidad prometida en el título original para las mentes inmaculadas–, la melancólica música extradiegética compuesta por Jon Brion, y el apoyo simbólico en solitarios espacios invernales. Por otro lado, la descomposición progresiva de los recuerdos y el vaciado de la mente se ilustra mediante sugerentes efectos, y el paisaje mental en el que acontece buena parte del metraje da pie a diversas descontextualizaciones oníricas.

<sup>13</sup> Tampoco es casual la invectiva de Joel contra el Día de San Valentín, que comparte con la comedia romántica un lenguaje del amor simple y dulzón, y el hecho de ser un artefacto comercial (Mottram, 2006).

*Olvídate de mí* constituye una comedia romántica altamente sofisticada, que no puede satisfacer hoy las expectativas de un público masivo. Con todo, su atrevimiento formal y dramático –reconocido con el Oscar al Mejor Guión–, sumado al hecho de que grandes estrellas de Hollywood se vincularan al proyecto, podría servir de estímulo para un género que precisa renovarse. A no ser que, como el primer Joel, decida seguir apostando por el fácil camino del olvido.

#### 4. Conclusión

Como sucede con los demás géneros cinematográficos, la comedia romántica sufre mutaciones periódicas como consecuencia del agotamiento de los ciclos que la conforman. A día de hoy, y a pesar de ser un género estable en la producción estadounidense y de gozar de un notable respaldo popular, hay signos que permiten vislumbrar la necesidad de que se adentre por nuevos derroteros. En este sentido, aunque ajeno a las intenciones de este trabajo, resultaría elocuente efectuar un repaso bibliográfico sobre las críticas –divulgativas y especializadas– que inciden en la uniformidad del género<sup>14</sup>. Aquí se ha procurado dar cuenta de otro signo: el de cómo ciertas comedias buscan diferenciarse amparándose en recursos como la imitación retro o, más frecuente aún, mediante el recurso a lo grosero. También se han considerado una serie de títulos y cineastas que, aun transitando el género de forma puntual y sin haber creado tendencia, hacen ver con sus propuestas que es posible una comedia romántica alternativa. Una comedia que, en estos casos, resulta más arriesgada en su puesta en escena y en su concepción narrativa, y está más próxima desde el punto de vista temático al de cierto cine “independiente”.

#### Referencias bibliográficas

- ATKINSON, Mike (2007). American Indie. That's Entertainment. **En:** *Sight & Sound*, Abril, p. 19-22.
- BISKIND, Peter (2004). *Down and Dirty Pictures*. Nueva York: Simon & Schuster.
- BONAUT, Joseba, y GRANDÍO, María del Mar (2009), Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI. **En:** *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, p.753-765.
- CAVELL, Stanley (2005). *Cities of Words*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- CAVELL, Stanley (1981). *The Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- CROUS, André (2007). Paul Thomas Anderson: Tracking through a Fantastic Reality. **En:** *Senses of Cinema*, N°45, octubre-diciembre. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/07/45/paul-thomas-anderson.html> (04/12/2008).

---

<sup>14</sup> Véase el trabajo de Echart sobre las causas y principales manifestaciones del agotamiento del género.

- ECHART, Pablo (2009). La última comedia romántica estadounidense (2000-2007): panorámica de un género ensimismado. **En:** *Comunicación y Sociedad*, v.XXII. N° 1. Junio, p. 161-195.
- GARCÍA, Alberto Nahum (2009). El espejo roto: la metaficción en las series anglo-sajonas. **En:** *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, p. 654-667.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael (2006). La televisión gamberra y las aportaciones de la comedia cinematográfica. **En:** *Secuencias*, n° 24, p. 33-42.
- KING, Cubie (2005). Punch Drunk Love: The Budding of an Auteur. **En:** *Senses of Cinema*, Issue 35, April-June. [http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/35/pt\\_anderson.html](http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/35/pt_anderson.html) (04/12/2008).
- KING, Geoff (2002). *Film Comedy*. Londres: Wallflower.
- LOSILLA, Carlos (2009). Madurez de la comedia, melancolía de la madurez. **En:** *Cahiers du Cinema España*. Noviembre, p. 84-85.
- MCDONALD, Tamar Jeffers (2007). *Romantic Comedy: Boys Meet Girl Genre*. Londres: Wallflower Press.
- MOTTRA, James (2006). *The Sundance Kids. How the Mavericks Took Back*. Londres: Faber and Faber.
- MUNOZ, Lorenza (2008). Interview: Charlie Kaufman (Synecdoche, New York). **En:** *Find Magazine*, Octubre. [http://www.filmindependent.org/news/filmmaker+interviews/charlie\\_kaufman](http://www.filmindependent.org/news/filmmaker+interviews/charlie_kaufman)
- NEALE, Steve (1992). The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today. **En:** *Screen*, V. 33, N° 3, p. 284-299.
- OLIVER, Nancy (2008). Get Real. Nancy Oliver explores love and loneliness in *Lars and the Real Girl*. **En:** *Written By*, Octubre, p. 41-43.
- PENA, Jaime (2009). Defensa de Judd Apatow. **En:** *Cahiers du Cinema España*. Noviembre, p. 78-80.
- ROWELL, Erika (2007). *The Brothers Grim: the Films of Ethan and Joel Coen*. Lanham: Scarecrow Press.
- PLANTINGA, Carl (2006). Disgusted at the Movies. **En:** *Film Studies*, Issue 8, Summer, p. 81-92.
- TONGUETTE, Peter (2002). Punch-drunk Love. **En:** *The Film Journal*. <http://www.thefilmjournal.com/issue4/punchdrunklove.html> (04/12/08).
- TRUBY, John. [http://www.truby.com/im\\_ku.html](http://www.truby.com/im_ku.html) (03/10/08).
- WALSH, Patrick (2007). The Write Stuff: Interview with 'Lars and the Real Girl' Screenwriter Nancy Oliver. **En:** *Cinematical.com*, 31 de octubre de 2007, <http://www.cinematical.com/2007/10/31/the-write-stuff-interview-with-lars-and-the-real-girl-screenw/> (04/12/08).