

TEORÍA E HISTORIA DEL CINE

CON FALDAS Y A LO LOCO

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA:

Título original: *Some Like It Hot*

Año: 1959

Nacionalidad: Estados Unidos

Duración: 116 minutos

Género: Comedia

Producida por: Billy Wilder

Dirección: Billy Wilder

Guión: Billy Wilder, I.A.L. Diamond, a partir de una historia de Robert Thoeren y Michael Logan

Música: Adolph Deutsch

Fotografía: Charles B. Lang

Montaje: Arthur P. Schmid

Escenografía: Eduard G. Boyle

Reparto: Marilyn Monroe (Sugar Kane), Tony Curtis (Joe), Jack Lemmon (Jerry), George Raft (Botines Colombo), Pat O'Brien (Mulligan), Joe E. Brown (Osgood Fielding III), Nehemiah Persoff (Pequeño Bonaparte), Joan Shawlee (Sweet Sue), Billy Craig (Sig Poliakoff), George E. Stone (Charlie Mondadientes).

ARGUMENTO:

La acción del film se sitúa en 1929, en la ciudad de Chicago.

Dos músicos de jazz, Joe y Jerry (protagonizados, respectivamente, por Tony Curtis y Jack Lemmon) luchan por sobrevivir en un mundo sometido a una grave crisis económica y social. Sólo consiguen trabajos precarios y muy mal pagados. Para colmo de sus desgracias, se convierten, involuntariamente, en testigos de la famosa matanza del día de San Valentín, entre bandas rivales de gánsters. A partir de ese momento la banda de Botines Colombo (George Raft) los buscará para eliminarlos. Para huir se verán obligados a ingresar en una orquesta de señoritas, la Sweet Sue y sus Muchachas Sincopadas, que necesita cubrir dos plazas, contrabajo y saxo, precisamente los instrumentos que tocan ellos.

Naturalmente, para integrarse en la orquesta, Joe y Jerry deben disfrazarse de muchachas, con los nombres de Josephine y Daphne, respectivamente. Con la orquesta se marchan a Florida, es decir, lejos de Chicago y los gánsters.

Joe, el saxofonista, se enamora de Sugar Kane (Marilyn Monroe), la cantante del grupo, y Jerry, el bajista, encuentra en Florida un fervoroso admirador en la persona de un multimillonario, Osgood Fielding III (Joe E. Brown).

Por otra parte, y para seducir a Sugar, Joe representa un segundo papel: después del trabajo en la orquesta se hace pasar por un magnate del petróleo –inmensamente rico pero impotente– que le sugiere a Sugar que le cure de su trastorno psico-sexual. La misma noche en que Joe es curado, Jerry disfruta en su papel de chica, incluso recibe una proposición matrimonial de Osgood, que Jerry no rechaza.

Las cosas se complican cuando Botines Colombo y su banda viajan a Florida para participar en una reunión anual del sindicato del crimen, reunión que se oculta bajo la apariencia de una Convención Anual de Amigos de la Ópera Italiana y que tiene lugar, precisamente, en el mismo hotel donde se encuentran los dos músicos. Los gánsters descubren, por fin, a Joe y Jerry, que presencian una segunda matanza: en esta ocasión las víctimas son el propio Botines Colombo y su banda. Finalmente, Joe y Jerry logran escapar gracias al rico Osgood, que está completamente enamorado de Daphne (Jerry).

La policía captura a los gánsters que aún quedan vivos. Joe se queda con Sugar y Jerry con Osgood. El film concluye con la famosa frase: *Nadie es perfecto*, pronunciada por Osgood tras poner Jerry en evidencia su condición masculina.

BIOFILMOGRAFÍA:

Billy Wilder nació en 1906 en la ciudad de Sucha, que entonces pertenecía a Austria y en la actualidad a Polonia. Era el menor de dos hijos de un matrimonio de clase media, de origen judío, formado por Max y Eugenia Wilder. La familia pronto se trasladó a Viena, desde donde el padre gestionaba una cadena de restaurantes de estaciones ferroviarias. El nombre civil era Samuel, pero su madre –que se enamoró de un norteamericano durante una estancia de año y medio en Nueva Cork– quería que su nombre de pila tuviese una sonoridad americana y desde pequeño le llamó Billy. Su madre murió en 1943, en el campo de exterminio de Auschwitz.

Desde la adolescencia se convirtió en un lector voraz de literatura. Decidió hacerse periodista. Ejerció primero en Viena y luego en Berlín, que era por entonces una ciudad extraordinariamente excitante, que trataba de recuperar el tiempo perdido tras el gran desastre de la Primera Guerra Mundial. En este Berlín de los años anteriores al advenimiento del nazismo, Wilder trabajó como bailarín y periodista. Frecuentaba el famoso Café románico, lugar de encuentro de los escritores y artistas más destacados de la época. También en Berlín, vio tres filmes que le deslumbraron y marcaron su vocación como cineasta: *El acorazado Potemkin* (1925) de S.M. Eisenstein, *Bajo los techos de París* (1930) de René Clair y *Muchachas de uniforme* (1931) de Leontine Sagan. Intervino en el guión de *Gente en domingo* (1929) codirigida por Robert Siodmak y Edger G. Ulmer, un film experimental que se adelantó a ciertas formas del Neorrealismo y de la Nouvelle Vague francesa. Colaboró en numerosos guiones.

Finalmente, entró a trabajar como guionista de plantilla en la Paramount, que era uno de los cinco tres grandes estudios de Hollywood, quizá el más polifacético, dado que no estaba sometido a la dictadura de un manager todopoderoso.

En el cine de Wilder se ha dado una mezcla poco usual: una demoledora agresividad crítica y una excepcional capacidad para confeccionar historias que lleguen al gran público. Empleando las palabras del crítico e historiador Román Gubern, Wilder sería uno de los más mordaces críticos de las costumbres privadas y públicas en la cultura de masas norteamericana, un cronista devastador e implacable del optimismo del *american way of life* que, en sus menospreciadas comedias, ha asumido críticamente y con lucidez la vulgaridad americana. En este sentido Wilder ofrecería el reverso de la confortable narrativa épica y heroica tan querida en Estados Unidos (desde Zane Grey hasta Howard Hawks y Raoul Walsh) y del *kitsch* romántico

y acaramelado de la tradición sentimental norteamericana (cuyas vetas atraviesan también la obra de Vincente Minnelli y de George Cukor).

En términos generales, la trayectoria profesional de Billy Wilder podría dividirse en tres etapas principales. La etapa Brackett estaría marcada por la influencia del guionista y productor de cine Charles Brackett, en la que destacan films como *La octava mujer de Barbazul* (*Bluebeard's Eight Wife*, Ernst Lubitsch, 1938), *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) o *Bola de fuego* (*Ball of fire*, Howard Hawks, 1941), con ambos como guionistas. Cuando Wilder comienza a dirigir películas, de forma regular a partir de 1942, Charles Brackett sigue siendo su más estrecho colaborador en la escritura del guión, así como el productor de sus films, con obras tan importantes como *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944), *Días sin huella* (*The Lost Week-end*, 1945), *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, 1948) o *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950). En este sentido, cabe decir que si bien Wilder es conocido principalmente por ser un director de comedias, sus obras dramáticas figuran entre las más importantes de la historia del cine. *Perdición* o *El crepúsculo de los dioses* son películas míticas del género negro, de una extraordinaria riqueza artística.

Entre 1951 y 1957, podríamos hablar de una etapa intermedia en la que Wilder continúa escribiendo sus films, aunque con distintos guionistas. Entre las películas de este periodo podemos destacar *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, 1951), virulento ataque a la prensa que ha convertido a esta película en un film maldito, *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, 1953), film que ofrece un tratamiento humorístico y dramático a la vez, una fórmula compleja con un tema difícil –los campos de prisioneros– y óptimos resultados, que posteriormente será explotado por el cine comercial (como sucede con *La gran evasión* –*The Great Escape*, 1963– de John Sturges) y *Sabrina* (1954), que señala el comienzo de una producción centrada, casi exclusivamente, en la comedia.

La etapa Diamond estaría marcada por la colaboración del guionista I.A.L. Diamond, en la que se sitúa *Con faldas y a lo loco*. Probablemente, sus comedias más conocidas y famosas son dirigidas por Wilder entre 1957 y 1981, desde *Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957), y con títulos tan emblemáticos como *El apartamento* (*The Apartment*, 1960), *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961), *Irma la dulce* (*Irma la douce*, 1963), *Bésame, tonto* (*Kiss, Me, Stupid*, 1964), *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*, 1966) o *Primera Plana* (*The Front Page*, 1974).

Filmografía de Billy Wilder como director y guionista:

1934 *Curvas peligrosas* (*Mauvaise graine*)

1942 *El mayor y la menor* (*The Major and the Minor*)

1943 *Cinco tumbas a El Cairo* (*Five Graves to Cairo*)

1944 *Perdición* (*Double Indemnity*)

1945 *Días sin huella* (*The Lost Week-end*)

1948 *El vals del emperador* (*The Emperador Waltz*)

1948 *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*)

1950 *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*)

1951 *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*)

1953 *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*)

1954 *Sabrina*

1955 *La tentación vive arriba (The Seven Year Itch)*

1957 *El héroe solitario (The Spirit of St. Louis)*

1957 *Ariane (Love in the Afternoon)*

1958 *Testigo de cargo (Witness for the Prosecution)*

1959 *Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot)*

1960 *El apartamento (The Apartment)*

1961 *Uno, dos, tres (One, Two, Three)*

1963 *Irma la dulce (Irma la douce)*

1964 *Bésame, tonto (Kiss Me, Stupid)*

1966 *En bandeja de plata (The Fortune Cookie)*

1970 *La vida privada de Sherlock Colmes (The Private Life of Sherlock Holmes)*

1972 *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre? (Avanti!)*

1974 *Primera plana (The Front Page)*

1978 *Fedora*

1981 *Aquí un amigo (Buddy, Buddy)*

COMENTARIO:

Con faldas y a lo loco es una de las comedias más redondas y famosas de la historia del cine; es un producto sólo explicable cuando ya está perdiendo vigencia el famoso *Código Hays*, cabe entenderla como un comentario sarcástico acerca del periodo *macarthista*, con sus lógicas paranoicas y su propiciación de clandestinidades y denuncias; es un film que anuncia aires de tolerancia y optimismo de la entonces inminente época Kennedy; es el mayor éxito comercial en la brillante carrera cinematográfica de Billy Wilder; es una historia sobre el poder del dinero y del sexo, homenaje afectuoso e irónico a ciertas tradiciones de la historia del cine. Es una fábula acerca de la identidad del ser humano.

Pero, ¿a qué género pertenece *Con faldas y a lo loco*? En otro tiempo, los géneros estaban fuertemente codificados y muy rara vez transgredían sus normas. Desde los años sesenta ha habido una cierta tendencia a la búsqueda, más o menos sistemática, de impurezas genéricas (manierismo). En este orden de cosas, y fiel al carácter equívoco de la historia que cuenta, este film es una desconcertante mezcla de comedia, historia de gánsters y película musical. Así, sería una comedia, ya que la trama gangsteril está vista desde la parodia, y los números musicales son sólo tres –y todos diegetizados en el film: el tren y las dos intervenciones en el Seminola Ritz que sirven para que Sugar exprese sus sentimientos antes y después de encuentro con Shell (algo muy propio del género musical).

Se puede entender este film, esta obra de Wilder, como la confrontación entre la inocencia y la experiencia.

En la película se da una feliz unión de elementos contrarios que produce, entre otros resultados, la consolidación de un mito erótico y la conformación de una de las comedias más logradas del cine. Se describe una historia clara sobre asuntos turbios, es decir, es una historia repleta de equívocos, ambigüedad, mentiras, situaciones morbosas, pero tratado con distanciamiento humorístico y con esa modalidad inesperada de higiene moral que a veces llega a ser cinismo. Los personajes no ocultan misterios al espectador, sus motivaciones están perfectamente explicitadas, y Wilder los retrata de un modo caricaturesco, ofreciendo en sus comedias una visión también caricaturesca de la sociedad norteamericana, con mordacidad y alevosía, lo cual implica una posición privilegiada de superioridad sobre la materia tratada.

La estructura y el desarrollo del film corresponden a la de la clásica comedia de enredo. En todo momento, lo verosímil es puesto en tela de juicio por el principio de la lógica del discurso, sustentada en lo increíble y en lo inverosímil, que surge ante los ojos del espectador como si no hubiera podido ser de otra manera. Dentro de este hallamos el viejo motivo del disfraz femenino: Joe y Jerry son reconocibles como hombres para el espectador y pasan por mujeres un tanto extrañas (se supone que son chicas de conservatorio, un jocoso comentario de Sweet Sue que incide en el puritanismo de la sociedad bienpensante americana, aquella que frecuenta el Seminola Ritz para pasárselo en grande), todo ello como parte del juego de convenciones escénicas que desde la primera escena –falso entierro, falsa sangre, incluso falso whisky– se plantea. La realidad que con distanciamiento humorístico describe Wilder, resulta tan insoportable que todos (o casi todos) los personajes tienen que ocultarse o disfrazarse para poder sobrevivir en ella. Curiosamente hay dos elementos que parecen estar por encima de esta orgía de metamorfosis y de equívocos, dos elementos que son los que en realidad generan tales metamorfosis: el sexo (o amor) y el dinero.

El dinero –mucho dinero– otorga identidad estable a quien lo posee y proporciona la posibilidad de la realización de cualquier deseo.

Entre los personajes de la película, el único que no tiene que cambiar de lenguaje y aspecto, es el multimillonario Osgood, ya que dispone de una identidad a prueba de fuego. Su elevada situación social le pone por encima de la doble moral, de la dura supervivencia cotidiana a la que están sometidos todos los otros personajes: músicos, gánsters y policías; lo que le permite, entre otras cosas, decidir casarse con un hombre (un deseo muy transgresor, y más aún en aquellos años cuando se produjo el film).

En cuanto a los modos de narrar, *Con faldas y a lo loco* adopta claramente una *focalización cero* (atendiendo a la clasificación hecha por Gérard Genette), es decir, todo está contado por un narrador ubicuo y omnisciente; un narrador que sabe (o puede saber) todo acerca de los personajes y las situaciones. Aparece una breve explicitación de ese narrador omnisciente, bajo forma de voz en off, al final del prólogo de situación –secuencia de la persecución del coche fúnebre–, en la que primero aparece un rótulo que nos sitúa espacio-temporalmente –Chicago, 1929–, al tiempo que escuchamos la mencionada voz en off, que dice:

Chicago por el año 1920. Aquella época loca de los Estados Unidos, cuando el whisky era de contrabando, cuando millones de americanos eran bebedores clandestinos y los gánsters que traficaban con la sed prohibida se convertían en millonarios.

Voz en off que, por cierto, no consta en el guión que se ha publicado en castellano. Muy probablemente se trata de un añadido del doblaje de la versión castellana.

El narrador omnisciente privilegia determinados personajes: los gánsters al inicio, el policía después, en seguida presenta a los músicos, protagonistas del film, y sigue su privilegio hasta la nueva irrupción de Botines en el felpudo del Seminola Ritz. El narrador adopta cambios esporádicos de privilegio para justificar la causalidad de su discurso –al servicio, aquí, de la comicidad–, como es el caso de la conversación de Sweet Sue y el Sr. Bienstock como Poliakov o en las carreras en paralelo que hacen Sugar y Joe para acudir a la cita con Shell y Osgood, respectivamente, o regresar de ella.

Esta estructura de narrador omnisciente sólo se quebrante en una ocasión: aquella que tiene lugar durante la escena de la breve (e interesada) seducción de la secretaria Nelly por parte del habilidoso Jerry, quien pretende –y consigue– que se eventual amante le preste las llaves de su coche para ir a la pequeña localidad de Urbana. Entonces, Joe mueve la cabeza con burlona admiración y se dirige a la cámara (a modo de un aparte teatral) y efectúa esta interrogación retórica: ¿No es una maravilla este chico?. Mirada con la que quebranta una de las leyes más férreas del código narrativo clásico en el que la interpelación a la cámara, es decir, la mirada directa hacia el espectador, está rigurosamente prohibida.

No obstante, este tipo de transgresiones resultan funcionales y perfectamente toleradas en la comedia, uno de cuyos elementos constitutivos es precisamente cierto distanciamiento emocional de aquello que se nos narra.

Hay una clara tendencia en el film a las soluciones sintéticas, a resolver una escena con el menos número de planos posible. En este sentido, *Con faldas y a lo loco* se ajusta a uno de los principales cánones del film clásico: el principio de *economía narrativa*. En este sentido, las secuencias con un mayor número de planos corresponden a las que contienen mucha acción o violencia, como el prólogo de situación, la primera matanza y la segunda matanza –de manos del Pequeño Napoleón–.

Normalmente, a Botines lo vemos en contrapicado. Sólo aparece en picado cuando se encuentra ante personajes con mayor poder que él. Por ejemplo, ante el comisario Mulligan o durante la fiesta de Amigos de la Opera: en esta ocasión el privilegio de los contrapicados le corresponde al Pequeño Napoleón, con lo que queda destacada humorísticamente, junto con la relación de poder establecida, la estatura del actor.

Desde el punto de vista del montaje, esta película no infringe ninguna de las pautas del modelo clásico. Hay un meticuloso respeto por los diferentes tipos de *raccords*; un acatamiento de las convenciones del plano–contraplano, existiendo una cierta tendencia a la alternancia entre escenas largas y breves o rápidas y lentas, que es una de las prescripciones básicas de la narración clásica y que equilibra el contenido discursivo del film según el principio básico y comercial de entretener.

Desde un punto de vista narrativo, podemos distinguir la utilización en el film de dos tipos de música:

- **Música diegética:** aquella que está en el relato mismo; es la que escuchamos cuando los protagonistas trabajan (pues es la historia de unos músicos) y también cuando Sugar Kane interpreta tres canciones a lo largo del film. Asimismo, la presentación de los personajes protagonistas se produce en la fiesta del local clandestino, donde conversan mientras tocan sus instrumentos musicales.
- **Música extradiegética:** aquella que se emplea para crear atmósferas sonoras. Su uso en este film es muy funcional. Por ejemplo, la primera aparición de Sugar Kane en la estación de trenes, va acompañada por el sonido burlón e insinuante de una trompeta asordinada. La música de los títulos de crédito está integrada por piezas de jazz que luego serán escuchadas en el interior de la película.

Para concluir, es importante apuntar que Billy Wilder siempre logra que la violencia en las comedias resulte humorística y estética. Logra que el espectador se desternille de risa viendo cómo se mata, se engaña o se humilla (la muerte de Charlie Mondadientes es seria y macabra). Finalmente, En *Con faldas y a lo loco* hay un elemento vertebrador relacionada con la dualidad realidad–apariencia: el travestismo. Desde sus inicios, el film es una película de gánsters travestida, o al revés.

BIBLIOGRAFÍA:

BALLESTER AÑÓN, R.: *Guía para ver y analizar Con faldas y a lo loco*, Nau Llibres y Octaedro, Valencia

GUBERN, R.: Un pesimista vienés en el Hollywood optimista en *Dirigido por*, nº21. Barcelona: marzo, 1975, p. 11.

WOOD, T.: *¿Quién diantres eres, B. Wilder?* Barcelona: Laertes, 1990.

Internet:

http://es.wikipedia.org/wiki/Billy_Wilder

El llamado Código Hays fue implantado en Hollywood en 1934 y estuvo vigente hasta 1966. Consistía en unas estrictas normas de censura referentes no sólo a la moral sexual, sino a la social, la política e incluso la racial. El objetivo último de este Código era que las películas americanas dieran una imagen inmaculada, estable, tranquilizante, donde errores y conflictos fueran meramente accidentales y pasajeros.

En el contexto de la guerra fría entre el bloque occidental y la Unión Soviética, se creó en 1947 en Estados Unidos, la denominada Comisión de Actividades Antiamericanas, destinada a extirpar toda infiltración subversiva en la industria cinematográfica. El senador Joseph Mac Carthy (de ahí el nombre de maccarthismo) alentó la histeria colectiva de la sociedad americana, organizando una caza de brujas que llegó a afectar a algunos de los intelectuales más prestigiosos del país. Se les acusaba de comunistas, traidores a la patria, antiamericanos, etc. En 1952 este movimiento remitió.