

CON FALDAS Y A LO LOCO
(*Some Like It Hot*, Billy Wilder 1959)

Amparo Martínez Herranz
Universidad de Zaragoza

El título original de *Con faldas y a lo loco* contiene una de las claves de la singularidad de esta película. *Some Like It Hot*, además de un intencionado y audaz juego de palabras con el término caliente —auspiciado por la presencia de una fastuosa Marilyn— hace referencia a la denominación que se dio durante mucho tiempo al jazz tradicional. Cuando hablan de «hot», los expertos se refieren al jazz que se interpretaba antes de 1930 y en el que, salvo el swing, pueden incluirse los estilos propios de Nueva Orleans, Chicago, Nueva York y Dixieland. Precisamente el tipo de música que interpreta de local en local durante el tumultuoso periodo de la ley seca la banda femenina en la que se centra la historia. Éstos fueron los años del éxito de un jazz caracterizado por una sonoridad cálida, por la utilización de ritmos en 2/4, de origen folklórico o con son de marcha militar, en los que se jugaba con la acentuación y la síncopa como recursos reiterados y donde, además del protagonismo de la trompeta y el contrabajo, se utilizaron como instrumentos solistas el saxofón y el banjo, especialmente en el Dixieland. Todos estos ingredientes propios del «hot», o jazz tradicional, se convirtieron en inspiración y punto de partida para componer el ritmo y la cadencia narrativa de esta comedia. Son los recursos que vertebran y cohesionan la película, los que la hacen funcionar como un mecanismo de precisión. *Some Like It Hot* se caracteriza en conjunto por un ritmo ágil, que se desarrolla como una composición ligera, trepidante y bien equilibrada. Todas las acciones se enlazan y suceden sin solución de continuidad y sin perder el compás a lo largo de las dos horas que dura el film, un metraje mucho más prolongado de lo habitual, que apenas se siente. Todo fluye. Desde el pausado comienzo con aire de marcha fúnebre en el coche mortuorio con un féretro repleto de whisky, hasta el crescendo final que presenta a los protagonistas escapando a toda velocidad de los mafiosos en la lancha del inefable multimillonario Osgood Fileding III. Incluso cuando la historia parece empezar a perder el pulso, durante la secuencia de la cena íntima en el yate entre Joe (Tony Curtis) y Sugar (Marilyn Monroe), los rápidos insertos de la intensa noche de baile entre Dafne (Jack Lemmon) y Osgood, marcados por los compases del tango, devuelven al relato la vitalidad que empezaba a desvanecerse.

Uno de los puntales de este vertiginoso fluir de las acciones que nos ofrece Billy Wilder es el empleo de la elipsis como recurso. La utiliza de forma nada ampulosa, casi invisible, pero lo cierto es que la elipsis es una constante del principio al final de la película. Desde el modo en que nos explica al inicio de la historia cómo los dos músicos han perdido todo su dinero en el canódromo, presentándolos pri-



mero con abrigo y luego sin él, hasta los últimos planos en los que vemos a Sugar corriendo por el embarcadero, sin que sepamos cómo ha llegado hasta allí y cuándo ha decidido dejarlo todo por un saxofonista tenor. El ejercicio de economía narrativa ofrecido por Wilder es todo un manual de uso a seguir contando historias, que se corresponde y armoniza perfectamente con el tono liviano propio de la comedia y con el aire característico del «hot», ya que la reiteración de elipsis funciona como un juego de síncopas perfectamente calculadas que van variando los tiempos en el ritmo del relato.

Es evidente que la naturaleza del argumento y los temas que contiene propician la vitalidad y la ágil cadencia de la película. Wilder, que había iniciado su carrera como guionista en la UFA, utilizó como punto de partida para la construcción de esta obra un musical alemán de 1952, *Fanfaren der Liebe* escrito por Robert Thoeren y Michael Logan y dirigido por Kurt Hoffman, una historia de la que poseía los derechos. El filme alemán estaba ambientado en los años de la gran depresión y contaba las peripecias de dos músicos que terminaban disfrazándose de mujeres para conseguir trabajo en una orquesta femenina, ofreciendo a partir de esta premisa el habitual repertorio de disfraces y confusión propio de las comedias germanas de este periodo. El parecido a *Con faldas y a lo loco* es tan obvio que tal vez convengan considerar la película de Wilder como una brillante versión de la producción alemana puesta en cartel a comienzos de los cincuenta. Una revisión que iba permitirle retomar los juegos de ambigüedades característicos de los espectáculos de cabaret berlinés que había frecuentado cuando era joven y que tanto le gustaban.

La relectura que Wilder propuso del argumento original permitió el tratamiento de temas como el mundo de los gángster, el travestismo y, asociado con éste,

la desvirilización del macho, que a mediados del siglo xx empezaba a no tener muy claro cuál era su papel en una sociedad donde la mujer comenzaba a tener cada vez mayor protagonismo. El intercambio de identidades que se suceden en el desarrollo de la película propicia una perspectiva femenina de la historia, en la que los hombres sufren en sus propias carnes muchos de los abusos que cotidianamente infringen sobre las mujeres. Al vestir ropas femeninas, cuya incomodidad da lugar a constantes juegos de palabras y gags, Jerry y Joe son víctimas del trato que ellos mismos habían venido dando a sus compañeras: desde la palmadita en el trasero que le propina el encargado de la orquesta a Dafne/Jerry (Jack Lemmon) para «ayudarle» a subir al tren, pasando por los reiterados intentos de manoseo que Osgood propicia en el ascensor al encontrarse con Dafne/Jerry, hasta llegar a situaciones tan caricaturescas como la del botones adolescente que trata de seducir Josephine/Joe con un aire chulesco, entre patético y enternecedor.

El guión de esta obra fue la primera colaboración entre Wilder y I.A.L. Diamond, quien por otro lado ya se había encargado de escribir la mayor parte de los diálogos de Marilyn para *Amor en conserva* (*Love Happy*, 1949), *Memorias de un don Juan* (*Love Nest*, 1951) y *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952). A partir de su encuentro con este guionista en 1957, el estilo de Wilder se afianzó, llegando a convertirse en el responsable de algunas de las comedias más críticas e inteligentes de la producción estadounidense de los años sesenta. Es aquí donde posiblemente podemos localizar otra de las claves que explican la fluidez musical y la agilidad narrativa de *Con faldas y a lo loco*. Porque los brillantes diálogos escritos junto a Diamond no sólo destacan por el empleo implacable de la ironía o de alambicados e inteligentes juegos de palabras. Al igual que la estructura del relato, los diálogos funcionan gracias a la utilización de usos compositivos propios del «hot». Todo el mundo admira el cinismo y la audacia que pone en boca de una Marilyn, probablemente más carnal que nunca, una sentencia tan provocadora como: «te das cuenta, no tengo cerebro». O la habilidad con la que se cierra la película mediante una frase lapidaria e insuperable, cuando Dafne/Jerry, que se resiste a la propuesta de matrimonio de Osgood, confiesa desesperado «soy un hombre», a lo que su pretendiente replica inmutable «nadie es perfecto». Todo un slogan, no cabe duda, que terminó convirtiéndose en el epitafio de la tumba de Wilder. Y junto a sarcasmos como éstos, también merece la pena subrayar la magistral trituración del lenguaje de la que hacen gala ambos guionistas, Diamond y Wilder, muy próximos en algunos momentos al humor de los hermanos Marx. Cuando le preguntan a Dafne/Jerry si tocando el bajo emplea el arco o pellizca las cuerdas, el personaje contesta con sorna «a veces las abofeteo». Pero a esta utilización magistral de las palabras hay que añadir un especial sentido del ritmo en su pauta y en su organización. Al igual que en el jazz, es constante el uso del contrapunto, muy bien utilizado durante la secuencia de la redada en el cabaret ilegal, donde podemos ver, opuesto al caos de la huida y la detención policial, la actitud de un hombre completamente borracho y ajeno a lo que sucede, repitiendo con insistencia: «quiero otra taza de café». Unas tazas de café muy peculiares, porque lo que en ellas se sirve en realidad es whisky. Y al igual que el contrapunto, otro recurso musical utilizado en la composición de los diálogos es la repetición y variación de los temas para generar situaciones cómicas. Esto es pre-

cisamente lo que sucede cuando Dafne/Jerry se recuerda reiteradamente a sí mismo, casi como quien recita un mantra: «soy una chica, soy una chica, soy una chica...», para no perder la compostura dejándose llevar por sus instintos masculinos, mientras su litera se llena de muchachas ligeras de ropa que bromean y beben con fruición.

En esta espectacular utilización del sonido y del sentido de las palabras, desempeña también un papel esencial el uso de los silencios, que Wilder dosificó para conseguir un equilibrio perfecto en la composición de la película. Por eso hizo que Jack Lemmon agitase un par de maracas entre sus intervenciones, para dejar espacio a las risas del público y darle un respiro entre un chiste y otro. Y, al igual que el ritmo de las palabras y los silencios, el de la música que recorre la película desempeña un papel fundamental en la construcción de la trama. Este protagonismo está subrayado desde el inicio del filme, cuando vemos avanzar el tren al compás de «Runnin' wild» que ensaya la banda con Sugar cantando y tocando el uquelele. A partir de aquí cada una de las piezas que interpreta Marilyn pasa a formar parte de la evolución del relato, pautando la maduración de las emociones. Desde el tono seductor y cálido de «I Wanna Be Loved By You», justo antes de acudir al yate en el que disfrutará de una cena frugal y participará en una sesión de «terapia» amorosa con Joe disfrazado de millonario con problemas afectivos. Hasta llegar al lánguido y quejoso lamento que interpreta en «I'm Through With Love», inmediatamente después de despedirse del hombre del que se ha enamorado. Las cualidades de un guión perfectamente trabado mediante las canciones (para una de ellas, la titulada «Some Like It Hot», escribió la letra el mismísimo Diamond), explican que años más tarde la película se convirtiese en una obra de teatro musical, que recibió el nombre de «Sugar» y que se estrenó con cierto éxito en Nueva York en 1972.

Para el lucimiento de un guión y de unos textos que debían tener un tono y tiempo adecuados dentro de la composición del relato, Wilder despegó todas sus habilidades como director de actores, tarea en la que demostró ser un verdadero maestro. Inicialmente había pensado en Bob Hope y Danny Kaye como protagonistas masculinos de la película, pero el proyecto con estos profesionales nunca llegó a concretarse. Después barajó la posibilidad de que interviniesen Tony Curtis, Mitzi Gaynor y Frank Sinatra, para decantarse finalmente por Tony Curtis, pero acompañado de Jack Lemmon y de Marilyn Monroe, ya por entonces una de las estrellas más famosas del mundo. Tony Curtis, más conocido hasta entonces por su corte de pelo que por su valía, tuvo ocasión de acreditar su habilidad como actor cómico, relanzando su carrera gracias a un papel en el que debía dar vida a tres personajes diferentes: un saxofonista vividor, una chica de orquesta y un falso millonario que interpretó componiendo una brillante parodia del actor Cary Grant. Jack Lemmon, hasta entonces el eterno secundario, desplegó en *Some Like It Hot* todas sus potencialidades, aunque su caracterización como mujer no fue nada fácil debido a su corpulencia y estructura física. Construyó un personaje memorable que lo consagró como uno de los grandes actores del último tercio del siglo xx. De hecho, fue el gran descubrimiento de Wilder, que a partir de entonces contó con él en cinco películas más: *El apartamento* (*The Apartment*, 1960), *Irma la dulce* (*Irma la Douce*, 1963), *En bandeja de plata* (*In fortune cookie*, 1966), *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?* (*Avanti*, 1972) y *Primera Plana* (*The Fornt Page*, 1974).



Las dotes como comediente de Marilyn eran bien conocidas. Ya había demostrado su habilidad para este género en otras ocasiones y había triunfado junto a Wilder en *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955). Y volvió a cosechar un enorme éxito en *Some Like It Hot*. Sin embargo, por estas fechas se encontraba en uno de sus peores momentos personales: embarazada, al borde de la ruptura con Miller, presionada por sus maestros del Actors Studio... Sus problemas para memorizar los textos y sus faltas de puntualidad se convirtieron en parte de la leyenda que acompaña a la película. Aunque Wilder tuvo muchísimos problemas con ella, terminó disculpándola: «Sobre la impuntualidad de Marilyn debo decir que tengo una vieja tía en Viena que estaría en el plató cada mañana a las seis y sería capaz de recitar los diálogos incluso al revés. Pero, ¿quién querría verla?... Además, mientras con todo el equipo esperamos a Marilyn Monroe, no perdemos totalmente el tiempo... Yo, sin ir más lejos, tuve la oportunidad de leer Guerra y la Paz y Los Miserables...». La exoneró con esta broma punzante porque Wilder era consciente de la calidad de su interpretación. Marilyn en esta película, y en buena parte de los títulos que rodó a lo largo de la década de los cincuenta, terminó representando el arquetipo de la insatisfacción femenina unida a una sexualidad desbordante. Un perfil que no estaba muy alejado de su realidad personal. En *Some Like It Hot* resulta voluptuosa y sincera (afortunadamente no perdió los diez kilos que le exigía el contrato), de una comicidad nada impostada, espontánea, entusiasta y sexy, arropada por los diseños de Orry-Kelly (que conseguirían el Oscar al mejor vestuario con esta película). Fue capaz de transmitir una cálida vitalidad, una carnalidad palpitante que dio vigor y unidad al relato. Sobre todo teniendo en cuenta que las idas y venidas en el disfraz de sus compañeros de reparto podían haber generado un caos que ella contribuyó a equilibrar con la vulnerable humanidad de su personaje.

Mientras que los diálogos están contruidos siguiendo los cánones propios de la *screwball comedy*, el ritmo de las imágenes está directamente emparentado con el *slapstick*. Se suceden los gags imitando la vertiginosa cadencia de los filmes cómicos del periodo mudo. Los pies de Botines como una imagen constantemente amenazadora; la colección de millonarios entrados en años balaceándose al compás sobre una hilera de mecedoras perfectamente alineadas en la terraza del hotel; Joe saliendo de la bañera vestido de hombre y peinado y maquillado como mujer; o las escapadas de este mismo personaje por la fachada del edificio playero y sus carreras en bicicleta, al estilo de Buster Keaton, para llegar a tiempo al yate en el que le espera la chica. En este sentido resulta ejemplar la secuencia que tiene lugar en la estación de tren a la que acuden los dos músicos disfrazados de mujer para incorporarse a la orquesta femenina. Allí se cruzan con las caderas de Sugar, oscilando rítmicamente al son de sus tacones (y al de una trompeta con sordina, típica del «hot»), variando hábilmente el paso en forma de síncopa cuando el tren parece requiebrarla con dos golpes de vapor. Un contoneo de caderas que Marilyn había convertido en señal de identidad desde *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungel*, 1950) y que a finales de los cincuenta manejaba con una calculada precisión. Con una cadencia perfecta que hace entronar la cabeza a Jerry mientras declara su admiración por un movimiento que compara con la «jalea de membrillo», vibrante y elástico.

Además, la película contiene algunas inteligentes sátiras sobre la vida y la cultura estadounidense del año de la gran depresión (la muerte de Valentino, el divorcio de Mary Pickford y Douglas Fairbanks, alusiones a la bolsa que iba a derrumbarse



en 1929) y abundantes referencias visuales al cine de gánsters de la Warner hecho durante los años treinta (las argucias propias de la ley seca, el night club clandestino, los corredores de apuestas, la matanza en el garaje...). Incluso recupera varios de los actores fetiches de la época clásica de este género como Pat O'Brian y George Raft. A esto se añaden varias citas al humor de los hermanos Marx, no sólo por el uso de la ironía y del absurdo en los diálogos, sino también por el modo en el que concibe la construcción de determinadas secuencias, que conducen irremisiblemente al caos. Como la que tiene lugar en el coche cama del tren, cuando Jerry, a punto de dormir, al tratar de sobrellevar la tentadora presencia de Sugar en su litera, termina propiciando una fiesta clandestina, con bebida y chicas. Estar rodeado de mujeres es la materialización de sus sueños, pero termina convirtiéndose en toda una pesadilla porque no puede disfrutar de ellas ya que ha de ocultar su condición masculina para salvar la vida. Un galimatías de erotismo, piernas y alcohol de que sólo consigue liberarse, generando un caos mayor: tirando de la alarma del tren para frenar en seco literal y metafóricamente. Todo un homenaje al nihilismo de la secuencia del camarote de los hermanos Marx en *Una noche en la ópera* (*A Night At The Opera*, 1935). Gracias a todos estos ropajes «históricos» y a liberalización del Código Hays en 1934, pudo abordar de forma explícita, entre otras muchas cuestiones, el tema del travestismo. Pero no se libró de las críticas de los sectores más conservadores de la sociedad estadounidense de principios de los sesenta, que consideraban demasiado frívolo, positivo y alegre el modo en que la cinta presentaba a unos hombres en paro vestidos de mujer.

Aparte de sus contenidos temáticos, uno de los grandes valores de esta película es la forma en la que se aplican los recursos propios de la música jazz al cine y cómo éstos funcionan a la perfección en la composición del relato. En este título Billy Wilder consiguió armonizar diferentes ritmos: el de la narración, el de las palabras y el de las imágenes, y lo hizo con una eficacia apabullante. El éxito de público fue enorme, lo que permitió el afianzamiento de la pequeña productora que se había creado para la realización de la película, la Mirisch Company, que consiguió hacerse un hueco en el mercado gracias a la distribución de la United Artist. Juntas llevarían a las pantallas títulos como *El apartamento* (1960) o *West Side Story* (1961). Sin embargo, su condición de comedia hizo que fuese valorada en el momento del estreno como una obra menor, como una pieza inferior a otros títulos dramáticos de aquel mismo año, entre ellos *Ben-Hur*, que terminó acaparando casi todos los Oscar concedidos por la Academia. Los gags cómicos se suceden en la película de Wilder siguiendo una cadencia que recuerda a la sutileza de las obras de Lubitsch. De hecho, *Some Like It Hot* puede situarse a medio camino entre la ingenuidad de Capra y el pesimismo amargo de las comedias que Wilder hizo durante los años siguientes. Y en semejante encrucijada, ya se advierte el peso del desengaño ante el *american way of life* que este cineasta rescataría con sarcasmos mucho más ácidos en títulos posteriores. Pero en *Con faldas y a lo loco* todavía nos encontramos ante un desengaño de apariencia ligera. Un desengaño a ritmo de jazz.